

11ª EDIÇÃO | MARÇO '26

FADISTA

O FADO NAS BEIRAS

www.fadocale.pt

JOSÉ ALBERTO SARDINHA

A origem do Fado

DAVID AMARAL DE BRITO

O Fado na Cova da Beira

JOSÉ BARATA DE CASTILHO

O Fado de Amália e a Beira Baixa

ASSOCIAÇÃO FADO CALE

Amália Rodrigues - A Raiz e a Voz

FA CALE
DO

JORNAL *do* FUNDAÇÃO



nos melhores restaurantes e pastelarias



A MELHOR VISTA
ESTÁ À SUA ESPERA!

ARLINDO DE CARVALHO UMA MELODIA DA BEIRA NO CORAÇÃO DO FADO

por Associação
Fado Cale

Entre os compositores que enriqueceram o repertório da música portuguesa ao longo do século XX, o nome de Arlindo de Carvalho ocupa um lugar particular pela forma como aproximou o universo do fado das sonoridades e da sensibilidade popular da Beira. Natural da Soalheira, no concelho do Fundão, trouxe para a sua escrita musical uma memória profunda da paisagem, das tradições e da cultura das terras do interior.

A sua obra desenvolveu-se num tempo em que o fado se afirmava como expressão maior da canção urbana portuguesa, mas também num momento em que muitos compositores procuravam ampliar os horizontes da música popular. Arlindo de Carvalho soube fazê-lo com naturalidade, criando melodias que, embora frequentemente associadas ao universo do fado e da canção portuguesa, conservam uma identidade muito própria, marcada por uma forte ligação à terra e à tradição.

Várias das suas composições entraram no repertório de intérpretes relevantes da música portuguesa, sendo interpretadas por vozes que ajudaram a levar estas melodias ao grande público. A escrita musical de Arlindo de Carvalho revela uma sensibilidade próxima da tradição fadista, cuja expressão maior ao longo do século XX se encontra na voz de Amália Rodrigues.

Tal como no repertório que Amália ajudou a universalizar, também nas melodias de Arlindo de Carvalho se reconhece essa capacidade de unir simplicidade melódica, emoção e memória coletiva. Um exemplo

dessa escrita pode escutar-se num registo de ensaio de Amália Rodrigues interpretando "As Moças da Soalheira", onde se percebe com clareza a linha melódica e a expressividade características da sua obra, acessível através do QR code apresentado.

Ao longo do seu percurso artístico, Arlindo de Carvalho demonstrou uma notável capacidade para criar melodias simples e memoráveis, capazes de permanecer na memória coletiva. Essa qualidade tornou muitas das suas composições duradouras, atravessando décadas e continuando a ser recordadas como parte do património musical português.

Outro aspeto relevante da sua trajetória foi a divulgação da música portuguesa além-fronteiras, contribuindo para dar visibilidade à canção portuguesa e ao repertório que dialoga com o universo fadista.

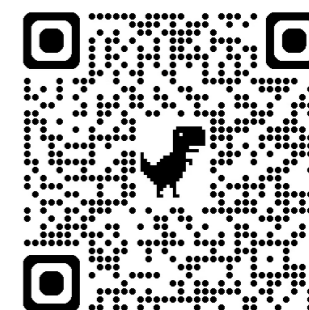
Mas talvez o traço mais singular da sua obra seja a ponte que estabeleceu entre territórios. Entre a tradição popular da Beira e a expressão urbana do fado, Arlindo de Carvalho construiu um caminho próprio, demonstrando como a identidade cultural portuguesa se forma muitas vezes no encontro entre diferentes geografias e sensibilidades.

Recordar hoje o seu trabalho é também reconhecer o contributo de criadores que, longe dos grandes centros, ajudaram a enriquecer o universo do fado e da canção portuguesa. A sua música permanece como testemunho de uma ligação profunda entre território, memória e melodia.

Agora que passam dez anos sobre a sua

morte, o Cine-Teatro Avenida convidou o guitarrista e compositor André Santos, para fazer uma releitura do seu cancionário. Uma única condição foi apresentada ao director musical, neste desafio: os músicos participantes terão de ser na sua maioria, oriundos ou residentes no concelho de Castelo Branco. Este olhar, o do André, vindo de fora, trará com certeza, novas perspectivas, novos matizes às canções de Arlindo de Carvalho.

Arlindo de Carvalho - Alma Beirã
28 de Novembro, 21h30,
Cine Teatro Avenida
Castelo Branco



FICHA TÉCNICA

Edição: Fado Cale e Jornal do Fundão | **Diretor Jornal do Fundão:** Nuno Francisco

Coordenação: Leonel Barata

Design e paginação: Francisca Aranda e Diogo Pinto

Textos: José Alberto Sardinha, David Amaral de Brito, José Barata de Castilho, António Alves Fernandes, Francisco Galdes, Associação Fado Cale

Revisão: Leonel Barata e Teresa Fonseca | **Tiragem:** 8000 exemplares

Impressão: Grafisol | Encarte comercial com Jornal do Fundão | **Contactos:** Jornal do Fundão | Rua dos Restauradores, L. 14, Loja 1 r/c, 6230-496 Fundão

Contactos: 275 779 350 | redacao@jornaldofundao.pt | www.jornaldofundao.pt

ÍNDICE

A Origem do Fado	04
O Fado na Cova da Beira	08
O Fado de Amália e a Beira Baixa	12
Paredes Meias - Ciclo de Fado e Poesia	15
Amália Rodrigues A Raiz e a Voz	16
Celeste Rodrigues	21
Mário Mendes da Silva	22
O Fado e as Tabernas na Covilhã	23

A Origem do Fado

As origens do Fado têm sido motivo de acesa polémica ao longo dos tempos. Foram criados mitos de origem (de que o caso da Severa é exemplo maior), a partir de simples afirmações ocasionais e infundadas de alguns autores. As teorias são variadas: trovadorismo, herança árabe, melopeias africanas, danças brasileiras, ondular das vagas nas naus quinhentistas, e outras fantasias.

Rui Vieira Nery defende uma tese multicultural, segundo a qual o fado nasceu a partir de uma dança erótica afro-brasileira referenciada no Brasil dos primórdios de Oitocentos e trazida para Portugal com o regresso da família real e da corte à metrópole, em 1821. Uma vez introduzida nos bairros pobres de Lisboa, essa dança ter-se-ia misturado com os géneros populares que corriam na cidade de Lisboa (os quais não conhece nem identifica) e, por um processo a que chama de síntese cultural, uma espécie de caldeirada musical, ter-se-ia transformado na canção lisboeta consagrada como fado.

Esta teoria é atentatória da forma da evolução e criação dos géneros musicais. O multiculturalismo está na moda. Sob o pretexto da coexistência entre as várias culturas, pretende impor na sociedade a ideia da igualdade das culturas ou até a predominância das culturas minoritárias. Trata-se de uma ideologia falsa, artificial, desligada da realidade, criada pelas elites intelectuais que a querem impor à restante sociedade, considerada como ignorante. Pretende explicar tudo, como no caso da origem do Fado, mas não explica nada.

Para se alcançar a origem do Fado, é necessário abandonar preconceitos, mitos e dogmas que em torno do assunto se têm gerado, como é o caso da afirmação repetida e não contestada de que o fado é uma canção urbana e que Lisboa é o seu berço. Este é um mito que tem dificultado a investigação e que veio a revelar-se isso mesmo, um mito – e, como tal, uma falsidade. Nos séculos XVIII e XIX não existia à entrada de Lisboa uma alfândega musical proibindo a circulação de músicas populares de fora para dentro da cidade, ou vice-versa, ou preservando Lisboa da influência externa de modo a que aí nascesse e florescesse o Fado, como produto puro, exclusivo e isolado da restante tradição popular.

Esta é uma visão irreal da tradição popular. Pelo contrário, as manifestações populares circulam constantemente de região para região, misturam-se e contaminam-se mutuamente, pelo que não é possível conceber uma tradição popular, como é caso do fado, isolada, nascida ou criada por geração espontânea, caída do céu por milagre só em certo sítio ou local, sem influências externas.

Se o Fado é, como inquestionavelmente é, um género da tradição popular, torna-se necessário comparar o Fado com outros géneros poético-musicais que chegaram aos nossos dias pela via da tradição oral, sobretudo no meio popular rural, que é o depositário dos mais antigos usos e costumes que tiveram outrora dimensão nacional e se foram perdendo mais rapidamente nas zonas urbanas, conservando-se apenas entre as

gentes do campo.

E essa comparação (que não podemos desenvolver aqui por falta de espaço) revela-nos a existência, na tradição rural, de um género poético-musical muito semelhante ao fado lamentoso: o romanceiro tradicional, um género narrativo que contava histórias, primeiro da guerra, mais tarde de assuntos novelescos, de amores e desamores entre grandes personalidades (reis, princesas, condes, etc.) e por fim entre a gente comum, a Laurindinha e o Manel, a Maria e o Francisco.

Após esse estudo comparativo, a conclusão é simples: o Fado é o prolongamento do romanceiro tradicional. O substrato fundacional do Fado reside, tanto a nível musical, como poético, como temático, no romanceiro tradicional, género poético de carácter narrativo oriundo dos alvares da literatura medieval europeia, e subsequentemente na canção narrativa tradicional (romances de cordel ou de cego) que durante séculos os jograis e os músicos mendicantes cantaram por feiras, mercados e romarias, nas aldeias, vilas e cidades de todo o Portugal



Cego sanfoneiro com seu moço e cão à porta de uma locanda ou taberna – painel de azulejos de São Vicente de Fora, século XVIII.

Esses músicos de rua cantavam histórias sobre as vidas das pessoas, os seus sentimentos, amores e traições, os seus desenlaces de vida, tristes, por vezes trágicos, histórias de crimes por ciúme, desastres, dor e miséria. Foram durante muito tempo o jornal das classes populares. Estas, depois, reproduziam esses cantares narrativos nos trabalhos colectivos da ruralidade em que se juntava muita gente, e assim os transmitiram de geração em geração até aos nossos dias.

A palavra “fado” tem, na língua portuguesa, o significado erudito de destino, mas também um sentido mais popular, próximo daquele, de vida, episódio de vida, desenlace de vida: “Põe a mão no teu seio, não dirás do fado alheio” (não dirás da vida alheia) – provérbio popular colhido por Raphael Bluteau, no seu Vocabulário Portuguez e Latino, 1721.

As referidas histórias de vida de personagens populares eram

cantadas nas feiras e nas ruas pelos músicos mendicantes a que o povo chama genericamente ceguinhos (por integrarem habitualmente músicos cegos), que vendiam folhetos com esses poemas narrativos. Justamente por versarem a vida das pessoas comuns, os seus amores e desamores, os seus ciúmes e traições, os crimes e as desgraças, enfim os episódios ou desenlaces trágicos das suas vidas, os próprios intérpretes apelidaram esses cantares de “fadros” (o fado da Deolinda, ou seja, a vida, o episódio ou desenlace trágico da vida da Deolinda, etc.).

Ao publicitarem nas ruas as histórias de vida que se propunham cantar, os cegos músicos anunciavam ao povo assistente: “Escutai o triste fado (a triste vida, o triste desfecho de vida, o triste fim, a triste morte) da Francisquinha, que se suicidou por ter sido abandonada pelo maroto do Manel, que a enganou!” Assim nasceu o Fado.

O chamado fado da desgraadinha, o fado do “crime-horrível-crime”, o fado de faca e alguidar, o fado da mãe que matou os filhinhos para se juntar com o amante, o fado da mulher traída que mata por amor e ciúme, o fado da rua, o fado dos ceguinhos, enfim o fado narrativo, que conta uma história dolorosa, é o fado primitivo, a origem do Fado. Foi aqui, nestes poemas narrativos que contavam histórias de vida, que nasceu o Fado.



Cego sanfoneiro com seu moço e cão – presépio do Palácio dos Marqueses de Belas, século XVIII



Manuel Luís, cego músico, vendendo folhetos e almanaques em dia de mercado do Fundão

O Fado original constitui, assim, um prolongamento do romanceiro tradicional, na sua última fase, constituída por narrativas de carácter sentimental que tocavam os corações e o espírito do povo ouvinte, justamente por ter como protagonistas os personagens populares como que se identificava: a vida de um soldado, os amores de uma costureirinha, o suicídio de amor do José Pina e Maribela, a tristeza da orfãzinha, o crime do jogador, a Deolinda tecedeira, a morte dramática da amada com a febre amarela, o amor de uma pastorinha, etc. Esta é a última fase da canção narrativa tradicional – e a primeira fase do Fado.

Assim nasceu o fado, a partir, como se disse, do significado popular de episódio de vida, de desenlace de vida, que os ceguinhos disseminaram para designar as histórias tristes, dramáticas, trágicas (ou seja, os fados) das pessoas, das figuras populares que eram as personagens desses seus cantos narrativos, dessas histórias que cantavam. Das feiras e das ruas,

este fado passou às tabernas, onde tais músicos ambulantes estanciavam e actuavam a troco de passadio.

Aí, nas tabernas, os referidos músicos mendicantes interpretavam também canções humorísticas, muitas delas em duelos poéticos, uma das espécies de canto ao desafio ainda hoje pervivente na tradição rural portuguesa. Este outro género poético era suportado por uma música mais viva e alegre do que a dos fados lamentosos, a qual foram buscar à tradição bailada, que aliás também fazia parte do seu repertório, posto que eram constantemente contratados para animar bailaricos populares, fosse nos adros das igrejas, fosse nas tabernas – e tudo isso, lembre-se, tanto nas aldeias e vilas, como nos bairros populares das cidades, incluindo a capital, onde se realizavam – e continuam realizando, agora com outro tónus – muitos arraiais por altura das festividades religiosas, sobretudo nos santos populares de Junho (Santo António, São João e São Pedro).



por José Alberto Sardinha



Janeiro de Cima, Fundão, 1995 – António Cardoso
Cantando romances de cordel (fadões) à porta da sua taberna

Estes cantares humorísticos, por serem igualmente narrativos (contavam a história de um cão, ou de uma cegonha, ou tratavam satiricamente a figura de um político, ou de um frade), ganharam também o nome de fados. O mesmo aconteceu aos duelos poéticos, integrantes do vasto repertório dos cegos músicos: também se chamaram fados porque também eram narrativos, na medida em que continham uma história de sedução, em que o homem galanteador procurava conquistar a moça descuidada, a qual de início opunha resistência, mas que no final acabava por deixar-se vencer pelo convite amoroso.

Por generalização, também os cantares ao desafio e as modas bailadas dos arraiais e tabernas passaram a ser designados por fados, precisamente porque eram interpretadas pelos mesmos músicos mendicantes.

Ocorreu, pois, na linguagem popular, um fenómeno de extensão terminológica, mediante o qual passou a ganhar o nome de “fado” toda e qualquer música bailada nos ambientes tabernários a cargo dos referidos tocadores e cantadores ambulantes, mesmo que já não suportassem poemas narrativos, assim se alargando, quase desde o início, o âmbito conceptual do Fado. Assim nasceram os “fadões” corridos, mourarias, batidos, etc. O fado corrido (que musicalmente nada tinha a ver com o fado

lamentoso ou prístino) era bailado, pois o seu ritmo a tanto convidava. Assumia um andamento muito rápido, convidando a uma execução coreográfica muito viva, leia-se corrida, e chegando mesmo os instrumentistas a atingir tanta velocidade de execução que obrigavam os bailadores a correr e até a procurar atingir e derrubar o par que os antecedia na roda, num género de desafio ou despique coreográfico muito usual na nossa tradição popular.

Outras formas bailadas executadas pelos mesmos músicos ambulantes nas mesmas circunstâncias de lugar, *id est*, nas tabernas e casas de pasto, passaram igualmente a ser denominados como “fadões”. Foi o caso da chotiça, proveniente da *schottische* centro-europeia, que esteve na base do fado batido, o qual tanto ocorre sob a forma exclusivamente instrumental, como suporte do canto ao desafio.

Na primeira metade do século XIX, os jovens boémios da nobreza lisboeta frequentadores das tabernas e prostíbulos trouxe o fado, pelo seu pitoresco, para as suas festas e salões, assim ascendendo o fado ao gosto da alta sociedade. Um exemplo destes convites foi a Severa, que chegou a cantar nessas festas e palácios a convite do Conde de Vimioso, seu amante. Foi assim que a nobreza se enamorou do fado.

Uma vez aceite pela alta sociedade, o fado caiu em moda e passou a ser cultivado também pela classe média, quer no teatro musical e na revista, quer nos pequenos concertos domésticos com acompanhamento de piano. Começaram a surgir à venda pautas musicais de fados impressas, com secção de piano, para uso nos salões de todas essas classes sociais (e também nos botequins que traziam pianista contratado). Assim passou o fado, em meados do século XIX, da fase primitiva para a fase artística, com compositores e letristas conhecidos, eruditos e semi-eruditos.

Em suma, o Fado não nasceu em Lisboa, nem na taberna, mas sim na rua e nas feiras, por todo o país, a partir de um substrato comum a aldeias, vilas e cidades, constituído pela evolução do velho romanceiro tradicional na sua fase terminal, agora na voz dos músicos ambulantes, os cegos músicos que, a troco de uma esmola ou da compra dos seus folhetos, cantavam as histórias das vidas (fadões) e das tragédias humanas, a que, por vezes pejorativamente, se chama o “fado de faca e alguidar” ou o “fado da desgraçadinha” ou o “fado do ceguiño” (*et pour cause...*), que é, na verdade, o fado primitivo, ou seja, o fado prístino, o fado original.

Por que razão, então, ficou consagrada a cidade de Lisboa como berço do Fado? Porque a Lisboa acorriam mais músicos mendicantes por aí haver público de rua mais numeroso, por aí haver gente mais rica e esmoler; porque em Lisboa, havia mais tabernas onde o fado cristalizou e começou a ser praticado pelos próprios frequentadores desses ambientes; porque foi em Lisboa que, nesses meios tabernários de estúrdia e prostituição, os jovens fidalgos tomaram gosto pelo fado, pelo pitoresco que dele emanava, e depois o levaram para as festas, quintas e salões da nobreza, assim o rehabilitando socialmente e retirando do circuito desacreditado das tabernas e bordéis; porque foi em Lisboa que o teatro de revista adoptou e ajudou, desde o século XIX, a divulgar o fado para mais amplas camadas da população; e porque foi em Lisboa que, no seio das tabernas, o fado se profissionalizou, transformando-se essas tabernas em restaurantes e “casas de fado”, com mais digni-



Cego sanfoneiro com seu moço e cão – painel de Azulejos, PMP, do Convento do Barro, Torres Vedras, século XVIII

dade e conforto, e passando os fadistas a ter carteira profissional, sinal de valorização pessoal e social.

Pelo exposto, o Fado não começou por ser um género musical, mas sim um género poético, aliás de harmonia com a sua primeira definição dicionarizada, constante da sétima edição do Dicionário de Moraes, publicado em 1878: “**FADO** – poema do vulgo de carácter narrativo em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida penosa de uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Música popular com um ritmo e movimento particular que se toca ordinariamente na guitarra e tem por letra os poemas chamados fados”. (sublinhado nosso). Note-se bem: o poema está definido como um poema e não como uma música. Estes poemas de carácter narrativo denominados fados vieram depois, ao longo da fase artística do fado, a conhecer tratamentos musicais os mais variados.

Deverá, pois, ter-se sempre presente que o Fado não é, nem nunca foi, um género musical. No seu seio, tal como hoje o escutam em disco, no palco, no espectáculo, na rádio, na televisão, nas casas de fado (aliás sucedâneas das antigas tabernas onde se cantava e batia o fado), no seu seio, dizia, albergam-se os mais diversos ritmos e compassos, resultantes das múltiplas contribuições musicais que ao longo de século e meio da sua fase artística se foram introduzindo no universo conceptual de “fado”: marchas,

valsas, chotiças, mazurca, tango, paso-doble, one-step, slow, fox-trot, bolero, etc. – v. etiquetas dos discos dos primeiros decénios do século XX.

Quando o fado caiu em moda, tudo passou a ser fado, ou “ao fado”. Trata-se de um fenómeno de generalização muito comum entre o povo, o mesmo tendo ocorrido, após 1840, com aquilo que veio a denominar-se por “polca-mania”. Os compositores da fase artística apresentaram-se a cognominar as suas criações com o título ou o sub-título de fado, para melhor agradarem ao povo consumidor e assim “venderem o seu produto”. E assim surgiram, no início do século XX, partituras e gravações em disco com os seguintes sub-títulos: fado-marcha, fado-polca, fado-valsas, fado-tango, fado-fox trot, etc.

A guitarra portuguesa, com o seu toque argentino e o retinir choroso das suas cordas, tão apropriado ao sentimentalismo do fado lamentoso (recorde-se: o fado prístino), passou a ser um elemento aglutinador de todos esses géneros musicais que ao longo da fase artística foram sendo introduzidos no âmbito conceptual, cada vez mais alargado, de fado, a par de uma interpretação musical geral atenuadora dos contornos rítmicos dessas novas formas musicais e de uma interpretação vocal a condizer – vide, por todos, o Fado das Tranças Pretas, consagrado por D. Vicente da Câmara, que é... um tango.

É muito de salientar que, se bem observarmos o repertório fadista gravado em disco, obviamente da fase artística do Fado, concluiremos com toda a facilidade duas coisas interessantes: primeiro, que há fadistas que só, ou quase só, cantaram temas narrativos (procedentes, claro, da fase primitiva), como Frutuoso França, Gabino Ferreira, Júlio Vieitas, Fernando Maurício, Raul Pereira, Alcindo Carvalho; segundo, que mesmo entre os intérpretes do fado artístico de maior nomeada, muitos deles integraram no seu repertório temas narrativos ou seus sucedâneos (e não falamos apenas dos

cultores do fado castiço, estes naturalmente mais propensos aos poemas narrativos das origens). Alguns exemplos: Lenda das Rosas (Linhares Barbosa), Samaritana, Embuçado.

Saído das alfurjas e das tabernas e reabilitado socialmente, o Fado, do mesmo passo que ia recebendo novas contribuições musicais que foram alargando o seu âmbito estritamente musical, foi ganhando crescente popularidade através do teatro musical e também das casas de fado, que proliferaram em Lisboa a partir dos princípios do século XX, primeiro em cafés e cervejarias, depois em recintos exclusivamente direccionados para a apresentação de fadistas profissionais ou semi-profissionais, a que se passou a chamar casas de fado. Foi nesta altura (1900) que surgiram as primeiras gravações em disco (78 rpm), que contribuíram para a projecção das primeiras estrelas do fado, como Maria Alice, Berta Cardoso e Ercília Costa, logo seguidas por Hermínia Silva e Alfredo Marceneiro. Surge depois o cinema em que o fado assume papel importante, de que se deverá destacar “A Severa”, de Leitão de

Barros em 1931, e o mais conhecido filme “A canção de Lisboa”, de 1933. A partir dos anos 40 emerge a figura de Amália Rodrigues, indiscutivelmente a grande intérprete de todos os tempos, justamente reconhecida como a Voz de Portugal. Também ela participou em filmes (i.e., Capas Negras, Fado –

História de uma Cantadeira), que ajudaram à sua consagração e à projecção do género fado (artístico entenda-se) para além dos pequenos circuitos dos retiros e casas de fado. Estas crescem nos bairros típicos de Lisboa, com serviço de restaurante e espaço próprio para actuação dos fadistas. Proliferaram, aos milhares, as gravações de discos por parte de todos os praticantes do género, alcançando o fado inigualável popularidade e fazendo jus ao título de canção nacional. 🎵

“

Deverá, pois, ter-se sempre presente que o Fado não é, nem nunca foi, um género musical.

”

O Fado na Cova da Beira:

algumas pistas através da obra

“Fundão – Tradição, Memória e Música”



por David Amaral de Brito

Na sub-região da Cova da Beira é possível perscrutar eventuais raízes primitivas do Fado, patentes no substrato socioetnográfico e, sobretudo, musical das suas gentes. Isto mesmo pudemos comprovar através da pesquisa vertida nos dois volumes da obra “Fundão – Tradição, Memória e Música”.

O livro editado em Junho do ano passado, nossa co-autoria com o professor José Alberto Sardinha, tem por base uma ampla recolha de música de base tradicional, com mais de 360 trechos populares selecionados para publicação, colectados desde 1974 a 2024 e cobrindo abundantemente todo o território concelhio. A obra, acreditamos, oferece uma sólida base documental escrita, fotográfica e sonora que permite retratar com relativa profundidade o que seria o contexto etnomusical da Cova da Beira e dos povos da base da Gardunha prévio à

introdução massiva dos meios audiovisuais que, forçosamente, vieram alterar a realidade social e etnográfica e, poder-se-á dizer, a própria musicalidade tradicional.

Por entre os trechos da música popular cantada durante os trabalhos no campo, muitos de exemplar polifonia de particularidade local (ceifas, malhas, regas, apanha da azeitona e da fruta), ou dos cantares ao Menino Jesus e Janeiras, dos Martírios e Encomendações das Almas do ciclo quaresmal, dos cantos ao adufe das Alviáscaras, das romarias pascais e estivais e do São João; passando pelo riquíssimo Romanceiro e pelos cantares

de serão e soalheiro, bailes e jogos de roda, surgem também, de forma abundante e lustrosa, vários espécimes de “Fado”. Na verdade, e apenas atentando à designação atribuída pelos respectivos intérpretes, a recolha contém mais de vinte peças musicais intituladas pelos seus executantes por “Fado”, “Fadinho”, “Desgarrada” ou “Cantigas ao Fado”.

Pode parecer surpreendente ter sido possível registar nesta recolha tão profusa presença do estilo musical a que se convencionou, hoje em dia, chamar Fado, já que foi realizada num ecossistema que se considerará nos antípodas dos estereótipos fadísticos habituais. Ele aparece num meio absolutamente rural e não num ambiente urbano; a muitos quilómetros de Lisboa, de Coimbra ou do Porto, húmus epicentral do Fado, mas entre as Serras da Estrela e da Gardunha. Cantado não por fadistas mais ou menos profissionais, mas por todo o tipo de gente do povo sem “formação” ou vivência fadista; acompanhado nem sempre à guitarra, mas muitas vezes à concertina, ao acordeão, ao realejo e até ao tambor ou por um conjunto de bombos e píforo. Mais curioso - porque, novamente, fora dos paradigmas académicos do Fado - aparecem ainda vários trechos de fado bailado - designados normalmente por Fado mandado, Fado batido ou Fado corrido - cuja função era precisamente serem dançados em bailes de roda. Neste caso, um ou mais cantadores improvisavam quadras: iam-se “desafiando” e, ao mesmo tempo, “mandavam”, isto é, orientavam, os passes do baile que se ia desenrolando. Por esta razão, esta tipologia de “Fado” é comumente designada por “Fado mandado”. Assim, em corrente alheia ao chamado Fado clássico (mas quicá uma linha da intrincada génese das suas bases musicais e estilísticas), através da obra, ficou patente que, mesmo antes da larga difusão pela rádio e depois pela televisão do estilo musical a que se a que convencionou chamar Fado, já era comum as gentes fundanenses cantarem peças musicais de carácter improvisatório e repentista conhecidas por várias denominações, mas com bases musicais semelhantes.

Atentando apenas à base de estudo proporcionada pela recolha e dentro de todos os trechos de Fado recolhidos, é possível distinguir duas grandes tipologias: Fados claramente radicados ou aparentados com a base do chamado Fado Tradicional nacional (Mourarias, Corridos ou Menores) e outros que sugerem poder revelar espécies de Fado tradicional local (porque parecem apresentar um substrato de existência e, sobretudo, de frequência muito localizado na região da Cova da Beira). De entre deste último tipo, conseguem distinguir-se duas grandes variações: o Fadinho e o Fado Mandado, assim designados neste artigo por uma questão meramente indicativa, mas sobretudo, porque foi assim que o povo genericamente a eles se foi referindo, coexistindo, todavia, outras designações variantes. Os trechos recolhidos pertencentes ao primeiro tipo - Mourarias, Corridos e Menores - aparecem em dois contextos: como canto improvisado, onde um ou mais cantadores se “despicam” ou, sobretudo, como canto recitativo, onde um cantador discorre sobre um tema com um poema específico. São cantados à guitarra, à concertina ou acordeão, podendo, no entanto, também ser entoados sem acompanhamento instrumental. Importa dizer que a prática do toque da guitarra ou do bandolim era comum nestes territórios, tendo existido inclusivamente nas primeiras décadas do século XX um grupo intitulado “Tuna do Fundão”, onde guitarras, violas e bandolins, bem

como outros instrumentos como o violão e a flauta, marcavam presença. A existência deste grupo prova como o toque de instrumentos de corda seria abundante. Nos meios não organizado, a presença da guitarra e da viola registava-se também nas tabernas e vendas, como se comprova por vários registos fotográficos e materiais existentes em várias aldeias da região. Também fora destes contextos a guitarra marcava presença, como nos serões ou nas romarias. Recolhemos vários testemunhos como o da aldeia do Açor, onde era costume nos serões das descamisas do milho acorrem rapazes de outras aldeias, nomeadamente da Malhada Velha, que traziam um tocador de guitarra e outro de viola, para animarem a noite. Tocavam o Fado e cantava-se ao desafio. De igual modo, na romaria de Santa Luzia, celebrada a 15 de setembro, data do feriado concelhio, também as guitarras proliferavam na noitada da festa, acompanhando cantares ao desafio entre os grupos deromeiros nas tendas de comes e bebes.

Voltando aos dois grandes tipos de trechos de “Fado” da recolha e atentando à primeira tipologia que distinguimos acima - a dos Fados tradicionais - damos nota em seguida dos que nos parecem mais exemplificativos desta forma:

- Donde vens tu mulher minha? (faixa 3.20; Fatela, 2018) - Melodia com base no Fado Tradicional, cantada por uma voz feminina sem acompanhamento musical. É o célebre romance do Frei João

como outros instrumentos como o violão e a flauta, marcavam presença. A existência deste grupo prova como o toque de instrumentos de corda seria abundante. Nos meios não organizado, a presença da guitarra e da viola registava-se também nas tabernas e vendas, como se comprova por vários registos fotográficos e materiais existentes em várias aldeias da região. Também fora destes contextos a guitarra marcava presença, como nos serões ou nas romarias. Recolhemos vários testemunhos como o da aldeia do Açor, onde era costume nos serões das descamisas do milho acorrem rapazes de outras aldeias, nomeadamente da Malhada Velha, que traziam um tocador de guitarra e outro de viola, para animarem a noite. Tocavam o Fado e cantava-se ao desafio. De igual modo, na romaria de Santa Luzia, celebrada a 15 de setembro, data do feriado concelhio, também as guitarras proliferavam na noitada da festa, acompanhando cantares ao desafio entre os grupos deromeiros nas tendas de comes e bebes.

que conta a história de uma mulher adúltera. Repare-se no final com nota absolutamente fadista.

- Desafio na fonte (faixa 7.47; Castelejo, 1980) - É um Fado Menor acompanhado ao acordeão em que dois intérpretes se desafiam mutuamente. Foi gravado durante um encontro de populares no largo da fonte da aldeia onde, de forma completamente espontânea, o Fado surgiu. Nota para a virtuosidade dos cantadores.



Desafio no largo da Fonte no Castelejo, vendo-se em primeiro plano José Bernardino Espírito Santo (conhecido como Zé Canta-bem), anos 80



António Cardoso na sua taberna em Janeiro de Cima e a sua sobrinha tocando guitarra portuguesa, 1995

- Parabéns aos noivos (faixa 6.8; Zebras, 2016) - Trata-se de um típico Fado Menor tocado de forma fantástica ao acordeão e cantado com feição muito fadista por um intérprete. Este trecho enquadra-se na tradição peculiar de, durante um casamento, os populares felicitarem os noivos cantando-lhes quadras dedicadas de improviso, neste caso, na música do Fado Menor.

- Se a vida fosse de rosas (faixa 1.12; Telhado, 1996) - É um Fado Mouraria tocado à guitarra, em que o próprio tocador canta uma letra de poética muito curiosa e pouco divulgada, com mote e glosas.

- Cantigas ao Fado (faixa 6.13; Janeiro de Cima, 1995) - Encontramos aqui, nada mais nada menos que, um Fado Franklin de sextilhas, tocado à guitarra e cantado por dois cantadores com quadras avulso e de carácter satírico.

- Desgarrada (faixa 7.23; Fatela, 2018) - Apenas cantado sem acompanhamento musical. Enquadra-se na tipologia dos Fados corridos e

é estilado de forma muito graciosa pela executante.

- Desgarrada ao Fado Menor (faixa 8.25; Janeiro de Cima, 1995) - Fado Menor interpretado por António Cardoso que também toca guitarra, dono da taberna onde foi realizada a gravação, e outro cantador. Cantam quadras várias de carácter castiço, de que damos exemplo uma de António Cardoso, nonagenário, que diz: “Perguntaram como consegui/

“

Ele aparece num meio absolutamente rural e não num ambiente urbano; a muitos quilómetros de Lisboa, de Coimbra ou do Porto, húmus epicentral do Fado, mas entre as Serras da Estrela e da Gardunha.

”

A esta idade assim chegar/ Não foi a tomar drogas/ Foi a tocar e cantar”.

- Cantigas ao desafio (faixa 8.44; Castelejo, 2016) – Quadras ao desafio entre dois cantadores, uma mulher e um homem, ao som de um acordeão num estilo de Mouraria.

- Fado à desgarrada (faixa 2.27; Janeiro de Cima, 1995) – Fado de estilo maior, cantado à desgarrada por dois executantes e virtuosamente acompanhado à guitarra portuguesa. É também de salientar o estilo muito fadista dos dois executantes.

- Fado (faixa 1.20; Alpedrinha, 2016) – Cantador nonagenário acompanhado ao acordeão num Fado maior de estilo Mouraria. O cantador, de carácter bem repentista, discorre sobre quadras de sabor tradicional, algumas dedicadas precisamente ao Fado: “Sou amante do Fado/ Amante do Fado sou/ Cada vez que eu oiço o Fado/ Deixo tudo e também vou”.

- Quadra da Maria das Neves (faixa 6.42; Fundão, 1996) – Romance com letra e música da autoria do intérprete, Manuel Luís, ceguinho músico que durante décadas animou com as suas histórias cantadas o mercado do Fundão e as romarias da região. Música de nítida base fadista e letra bem ao estilo do Fado narrativo, neste caso, a descrever um episódio real da morte trágica de Maria das Neves. O cantor e tocador, natural do Sobral do Campo, foi um verdadeiro exemplo da linha dos ceguinhos músicos. Tinha no seu repertório habitual vários Fados por ele compostos, música e letra, de entre os quais este é um exemplo.

- Desgarrada na festa dos Josés (faixa 5.27; Póvoa da Atalaia, 2017)

– Quadras de carácter repentista e acompanhadas ao acordeão num Fado maior do estilo Mouraria. Foi gravado ao vivo durante uma arruada pela festa dos Josés pelas ruas da Póvoa da Atalaia. Retrata bem o uso de, nas arruadas bem como em qualquer festa ou ajuntamento, acontecerem desgarradas espontâneas entre os populares.

- Fado corrido (faixa 2.11; Souto da Casa, 2017) – Apenas tocado ao realejo por um octogenário. Outro executante, marcando o ritmo, acompanha com uma zurra (designação local para um membranofone também encontrado em algumas regiões do país e designado igualmente por zamburra ou sarronca). Melodia de base no Mouraria, com variantes introduzidas por improviso do tocador.

- Fado à desgarrada (faixa 2.27; Janeiro de Cima, 1995) – duas vozes acompanhadas de forma exemplar à guitarra portugue-

sa num fado de estilo Mouraria. Os dois cantadores entram numa desgarrada, não se desafiando, mas cantando quadras sobre a temática do Fado e da guitarra: “Ó guitarra, ó guitarra/ Ó guitarra minha amiga/ Dormes comigo na cama/ À falta de rapariga”.

Descrevendo agora os Fados pertencentes à segunda tipologia que definimos e que prefiguram o tal Fado tradicional de eminente regionalidade, das duas formas que se distinguem (Fado Mandado e Fadinho), a grande maioria dos trechos recolhidos pertencem à primeira. De facto, o Fado Mandado era e, ainda hoje, é abundantemente conhecido na região, sendo provavelmente o estilo e a música preferida para desgarradas e desafios. Como se disse, além de servir estes propósitos, pode também ser dançado, sobretudo se tocado e cantando num ritmo mais vivo. Damos abaixo nota dos principais espécimes desta tipologia que foram editados na recolha.

- Desgarrada (faixa 6.11; Valverde 2019) – Ao acordeão e cantado pelo próprio tocador que vai lançando quadras tradicionais com várias nuances de interpretação instrumental e vocal muito interessantes.

- Fado aos bombos (faixa 7.6; Souto da Casa, 1997) – exemplar fantástico do Fado Mandado, acompanhado por um conjunto de bombos e pífaro, tão tradicional da Cova da Beira. É cantado por um cantador que executa quadras típicas “Ó Senhora da Gardunha/ Sois a nossa padroeira/ Que estais no cimo da serra/ Fitando a Cova da Beira”. Numa primeira parte, com a música típica do Fado Mandado e, numa segunda parte, com uma variação da mesma, também muito divulgada na região.

- Fado da taberna (faixa 7.41; Telhado, 2014) – Fado Mandado acompanhado ao acordeão, com ritmo mais lento. É cantado por uma mulher e um homem, com notas de interpretação muito interessantes, em quadras avulsas de sabor tradicional: “Ó minha mãe, minha mãe/ Não se pode ser mulher/ Se é bonita agrada a todos/ Se é feia ninguém a quer”. Interessante o título dado a este trecho pelos próprios executantes, justificado, segundo eles, porque “era um fado muito cantado pelas tabernas”.

- Desafio na taberna (faixa 6.46; Castelejo, 1988) – Peça verdadeiramente documental, muito boa e exemplificativa do estilo do Fado Mandado que descrevemos. É um despique entre um homem e uma mulher, acompanhados ao realejo. Nota para os laivos castiços de remate fadista dos dois cantadores, com

quadras típicas deste género de desgarradas. Foi gravado ao vivo numa taberna no Castelejo.

Sobre o segundo tipo de Fados locais – o Fadinho –, damos como maior e melhor exemplo o Fadinho (faixa 2.29; Açor, 2020) gravado ao vivo num baile espontâneo na aldeia serrana do Açor. É acompanhado ao acordeão e, neste caso, um grupo de homens e de mulheres entram numa desgarrada cantando, à vez, quadras tradicionais. Possui duas formas interpretativas que, neste exemplar, são usadas uma pelos homens e outra pelas mulheres. Novamente, este tipo de Fado pode ou não ser dançado.

Para além de todos os exemplos que descrevemos, foram ainda recolhidos outros trechos designados pelos intérpretes por “Fados” mas que não parecem enquadrar-se directamente nos grupos mencionados acima. São exemplos: Fado com tambor (faixa 6.40; Salgueiro 2006); Fado do Número (faixa 6.20; Valverde 2017); Fado Batido (faixa 1.42; Telhado, 2014); Fadinho (faixa 5.47; Mata da Rainha, 2016); Fadinho (faixa 1.46; Salgueiro, 2006); Fado batido (faixa 1.42; Valverde, 2017) e, por último, Fadinho de Silvares (faixa 5.50; Fundão, 2012) interpretado pela grande acordeonista Eugénia Lima, conhecida a nível nacional.

Pelo que foi dito, foi neste contexto - onde era abundante e comum a música estilada e improvisada, acompanhada à guitarra, ao acordeão ou ao realejo - em que veio a nascer a maior fadista de sempre, precisamente e como é sabido, de origens absolutamente fundanenses. Amália Rodrigues era filha de pais fundanenses, foi baptizada a 6 de Julho de 1921 na igreja matriz do Fundão e toda a família tinha as suas raízes na Beira Baixa. Inclusivamente, Amália passou temporadas da sua infância no Fundão, onde chegou a ajudar na taberna de uma tia. Aqui é altamente provável que tenha contactado com este ambiente frequente de música improvisada e acompanhada por qual-



Amália Rodrigues e sua mãe cantando a vozes o “Milho Grosso” tradicional da região do Fundão, anos 80

lugar-comum de que o Fado germinou exclusivamente nas três grandes cidades do país. Foi de facto nelas, e por elas, que se impôs e, sobretudo, onde começou a fazer escola - quer do toque da guitarra, quer do canto - o que não quer dizer que a prática musical do Fado não ocorresse de forma sustentada

quer instrumento que aparecesse, porque esse era o ambiente usual nas tabernas e vendas de então, como comprovámos pela recolha no Fundão, mas realidade que era transversal a todo o país. O cantar característico da Beira Baixa - com a sua sonoridade e melismas muito próprios, a forma tradicional de colocar a voz, até o particular e inusual golpe de glote - pode encontrar-se na forma de cantar de Amália e por ela veio para o Fado. Esse modo de cantar causou estranheza no meio fadista de então que o apelidou - por falta de melhor conhecimento - de “cantar à espanhola”, e aos melismas beirões chamou de “rodrigui-nhos” (por serem típicos da forma de cantar de Amália Rodrigues). A verdade é que, apesar de existirem hoje muitas correntes interpretativas, essa forma de cantar consagrou-se como cânone fadista até aos dias de hoje.

É impossível, por exemplo, ouvir Amália cantar o seu Fado Corrido e não encontrar ali essa marca da musicalidade e da forma de interpretar típicas da música tradicional da Beira Baixa. A própria poética da letra é de índole absolutamente tradicional, denotando quadras muito cantadas nos meios rurais: “A barra da minha saia/ Foi você que m’a queimou/ Com a ponta do cigarro/ Quando comigo dançou”. Pelo exposto, a obra “Fundão – Tradição, Memória e Música” pode ser, assim, uma asserção de como o Fado penetrou - ou já pré-existia - no meio musical tradicional da região do Fundão. É também um contributo para a investigação sobre a dispersão do estilo musical do Fado no território nacional – desmistificando o

noutros pontos do país. Igualmente, e este ponto parece-nos o que pode requerer mais atenção em futuros estudos, fica a pista para entender como a forma de cantar que era comum nestes territórios – o modo de colocar a voz e de atacar a frase, a aplicação de melismas específicos, os golpes de glote... – foi transportada para o Fado por Amália Rodrigues fazendo hoje parte da forma própria da interpretação fadista. Citando Amália: “A mim chamaram-me fadista, não fui eu que disse que era. Eu não fiz nada, não aprendi nada, não ouvi ninguém cantar. Ouvi a minha mãe, que não tem nada a ver com o fado, nem as minhas tias, sempre a cantarem cantigas da Beira Baixa. Acho até que aquilo que eu tenho na massa do sangue é a maneira de cantar da Beira Baixa”.

Através destas palavras de Amália, fica aqui o convite para o leitor sentir esse cantar da Beira Baixa através da obra que nos servimos para esta pequena incursão às pistas do Fado na Cova da Beira. 🍷

(1) O livro pode ser adquirido na Biblioteca Municipal do Fundão e no Posto de Turismo do Fundão.

(2) A recolha encontra-se organizada em duas pens, cada uma contendo quatro Tempos. Exemplificando a numeração dos trechos, neste caso, esta faixa encontra-se no Tempo 3 e é a peça número 20 desse Tempo.

(3) O pai de Amália, apesar de ter nascido em Castelo Branco, veio morar para o Fundão muito novo, onde conheceu a mãe de Amália.

(4) Amália, a raiz e a voz; org. Arnaldo Saraiva, pág.26.



Mário Lambelho Henriques e Alzira Henriques cantando o Fado da taberna, Telhado, 2014

O fado de Amália e a Beira Baixa



por José Martins Barata de Castilho*

Amália Rodrigues disse numa entrevista que supunha que a sua maneira de cantar lhe saía da marca do sangue por ter família da Beira Baixa e que o folclore da Beira Baixa tem muito daquelas formas mouriscas que o mestre Frederico de Freitas disse que ela trouxera para o fado.

Amália cantava com uma dicção tão boa que se percebiam as palavras todas e o sentimento que transmitia quando fechava os olhos e lhe saía o fado mostrava-nos uma artista de alto nível que vivia o que estava a transmitir por aquela canção, a que deu dimensão universal.

Ela encantava todas as plateias, quer em Portugal quer no estrangeiro, onde

nem sequer percebiam as palavras cantadas, bastava a melodia, a vivência do que cantava e a expressão.

Quando ela falou de formas mouriscas significava os portamentos musicais que usava ao passar duma sílaba para outra das palavras e enquanto se demorava na sílaba, o que se nota bem ao escutarmos o maravilhoso fado “Abandono” (Fado de Peniche), quando ela canta “apenas ouves o vento e apenas ouves o mar”. Repare-se como ela canta “ouves” e “levaram-te a meio da noite”. Cada sílaba é sujeita a variações melódicas que me parecem surgir na execução, a minha sensação é que ela compunha quando cantava e que não é possível exprimir numa pauta musical a música entoada por ela e que cada vez que cantava não seria possível repetir exactamente a mesma versão.

O belíssimo fado “Lágrima” (“cheia de penas me deito e com mais penas me levanto”...) é um exemplo impressionante dessa expressão dos portamentos silábicos, além da expressão e do sentimento do que canta.

Das nossas canções populares muito referidas por ela estão o “Milho verde, maçaroca”, a “Santa Luzia” (Castelejo) e os “Martírios”. Dizia a irmã Celeste que os martírios bem cantados deixam a pessoa arrepiada com a emoção. Apenas conheço o “milho verde, maçaroca”, no qual existem os tais portamentos musicais, dependerá da execução em cada região. As outras nunca



Amália cantando “Barco Negro” Cannes, 1963. Fechava os olhos a cantar, como o pai quando tocava.

tive oportunidade de ouvir. Consideremos o fado-canção “Covilhã, cidade neve” letra de Joaquim Pedro Gonçalves e música de Carlos Nóbrega e Sousa, que Amália executou magistralmente. Antes de mais, saliento que a melodia, não sendo de autoria dum beirão, é de um compositor que soube muito bem apreender as características da música popular beiroa, de tal modo que parece uma cantiga popular da Beira Baixa, num característico modo musical menor, ao qual está associado nostalgia. Essa canção parece sair do coração de Amália e com ela se identifica qualquer beirão que a ouça.

No fado “Lavava no rio” não falta esse toque especial nas sílabas cantadas, a poesia é

da autoria da Diva e transcrevo-a na íntegra:

“Lavava no rio, lavava

Gelava-me o frio, gelava Quando ia ao rio lavar

Passava fome, passava
Chorava, também chorava
Ao ver minha mãe chorar

Cantava, também cantava
Sonhava, também sonhava e na minha fantasia

Tais coisas fantasiava
Que esquecia que chorava
Que esquecia que sofria

Já não vou ao rio lavar
Mas continuo a chorar
Já não sonho o que sonhava
Se já não lavo no rio
Porque me gela este frio
Mais do que então me gelava

Ai minha mãe, minha mãe
Que saudades desse bem

E do mal que então conhecia
Dessa fome que eu passava
Do frio que me gelava e da minha fantasia

Já não temos fome, mãe
Mas já não temos também
O desejo de a não ter já não sabemos
sonhar

Já andamos a enganar o desejo de morrer.”

O mesmo se verifica no seu famoso fado, “Povo que lavas no rio” (1962), no qual é exímia nesse tipo de expressão, em todo ele, porque o tema emotivo o exige e ao ouvi-la sente-se que a nossa alma é invadida pelo sofrimento do povo que “talha com o seu machado as tábuas do meu caixão”, o drama da condição humana no mundo (poesia de Pedro Homem de Melo).

A música popular beiroa mais vernácula ou antiga exprime uma espécie de nostalgia, que se sente quando se contempla, no estio, a paisagem de campos extensos até às serras, sentimento esse que é transmitido pelo modo musical grego (modo frígio, que é menor), que existe, por exemplo, na “Senhora do Almortão” antiga, ou na “Senhora dos Remédios” de Alfrívada (entoem-se as notas sol-fá-mi e tem-se o exemplo da terminação deste modo, diferente do modo musical típico da Europa central que termina, por exemplo, em mi-ré-dó, que é maior). O flamenco também usa o modo frígio. Pesquisem e oiçam a o fado “Carmencita”, apreciem a poesia (Frederico de Brito) e a música (Pedro Rodrigues). Amália sabia escolher bem o que cantava, daí viver o fado e transmitir arte e vida quando cantava. O exótico da caravana – que na minha infância vi passar pelo caminhos beirões – deram a poesia, a música e a nostalgia.

Chamava-se Carmencita
A cigana mais bonita
Do que um sonho, uma visão

Diziam que era a cigana
Mais linda da caravana
Mas não tinha coração
Os afagos e carinhos
Perdeu-os pelos caminhos
Sem nunca os ter conhecido
E andou buscando a ventura
Como quem anda à procura
De um grão de areia perdido

...

“

Amália era beiroa, do Fundão, o pai e família paterna de Castelo Branco e a mãe do Souto da Casa.

”

Oiçam-se as variações melódicas quando canta “e andou buscando”, oiçam bem como canta o “buscando a ventura” e outras passagens. Os meus conhecimentos musicais não são profundos, estudei solfejo, teoria musical e violino na juventude mas não concluí o violino devido a deveres universitários, não sou capaz de aprofundar o tema, mas parece-me que este fado, só por si, dava um estudo, porque me parece que a execução de Amália não foi toda escrita na pauta musical. Outra canção exótica, que mostra a atracção de Amália pelas influências orientais na música popular da Beira Baixa vem no vídeo Amália em Cartago* no minuto 19:30 (em aquela cueva que hay em Graná..), a cantar um tema gitano (algo típico espanhol), que causa arrepios. Amália era beiroa, do Fundão, o pai e fa-

mília paterna de Castelo Branco e a mãe do Souto da casa, mas quis o Destino – que tanto a atormentou e cantou – que ficasse lisboeta e vivesse uma contradição interior que guardou secreta durante toda a sua vida, porque a inovar o fado com influências da Beira Baixa, com tanto êxito e invejas, ela não podia ser uma provinciana, mesmo de origem, tinha de ser alfacinha nascida e baptizada na freguesia da Pena, em Lisboa. Mas, não, foi baptizada no Fundão, só depois de falecida foi público o registo de baptismo, que é único. Porém, ela nunca renegou as origens, antes pelo contrário, deixou-o bem explícito. Relembro que quando Amália se justificava com narrativas irreais não estava a mentir, estava a defender-se e isso atormentou-a sem que o tenha dito.

Creio fazer uma interpretação correcta, dizendo que a Beira Baixa, com o seu clima, a sua paisagem, que parece alentejana a sul da Gardunha e nortenha do outro lado, sem ser uma coisa nem outra, com uma população coesa que diz “Bem haja” dum lado e outro, pessoas resistentes e cujos antepassados próximos falavam um português antigo aqui preservado, tem gentes com fácil adaptação linguística e internacionalização. Ora, Amália Rodrigues tinha essas características, que lhe saíam da marca do sangue, como ela dizia. Recordemos que Jorge Rodrigues, seu avô paterno, correiro no quartel de cavalaria albicastrense até cerca dos 34 anos de idade (altura em que Albertino nasceu na Rua do Pina) e se mudou para o Fundão quando acabou o contrato, cantava muito bem nas missas solenes desta paróquia, acompanho ao cornetim pelo filho, pai de Amália, encantando quem assistia. A mãe de Amália também cantava e tinha boa voz, era chamada o rouxinol da Beira Baixa. Amália cantou a “Graná” em Cartago, em Nápoles cantou a Tarantela como se

fosse napolitana e pôs o público a aplaudir de pé, falava francês com uma pronúncia perfeita (tendo só a 4ª classe como instrução), cantou nessa língua em Paris, cantou canções mexicanas no México, foi mais que portuguesa, foi uma artista mundial.

Cantou em Cannes no ano de 1963, como se pode visualizar em vídeo da RTP (acessível em https://www.youtube.com/watch?v=Y-Dbg_lthDcI), que começa com “Mi Florero”, exuberante em magistrais e sentidos portamentos (as tais formas orientais) logo no início, “Niña” e “florero”, cantado sob a forma de fado dos dela. Vale a pena pesquisar na net e ouvir. Também aí temos o seu famoso “Barco Negro”, no qual esse jeito especial está presente, mas menos, este fado vale pela letra e pela música, de natureza muito expressiva e com significações múltiplas (muito anterior à guerra colonial, faz lembrar os barcos que partiam cheios de soldados para combater). Como se sabe, a música é brasileira (“Mãe Escrava”) foi adaptada para um filme em que ela actuou mas recusou cantar a letra original (bastante violenta, fora de contexto português) e foi inventado este fado com a mesma música. Cantou um fado em francês! Logo no início, no “Aïe », se pode fruir o seu jeito de variar a música sobre esta sílaba.

Aïe mourir pour toi
A l’instant où ta main me frôle
Laisser ma vie sur ton épaule
Bercée par le son de ta voix
Aïe mourir d’amour

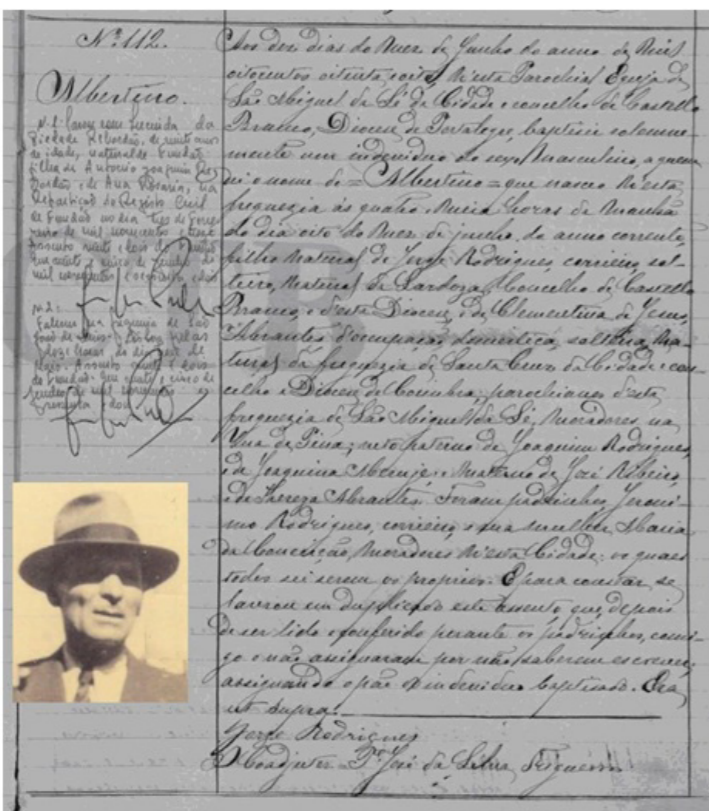
....



Casa na rua do Terreiro, Fundão, onde trabalhou como criado de servir e viveu, Joaquim Rodrigues, bisavô de Amália.



Casa onde nasceu o pai de Amália em Castelo Branco



Assento de baptismo do pai de Amália Rodrigues na Sé de Castelo Branco, com montagem da sua fotografia

Oiça-se Amália a cantar no México “Fallaste Corazón” em que ela emprega as suas ditas “formas mouriscas”, sempre o seu sentimento que parece brotar duma dor escondida e nos deixa sem respiração (disponível na internet).

Y tú que te creías el rey de todo el mundo
Y tú nunca fuiste capaz de perdonar
Y cruel y despiadado de todo te reías
Hoy imploras cariño aunque sea por piedad

A donde está el Orgullo a donde está el coraje
Porqué hoy que estás vencido mendigas caridad
Ya vez que no es lo mismo amar que ser amado
Hoy que estás acabado que lástima me das

Maldito corazón me alegre que ahora sufras
Que llores y te humilles ante este gran amor
La vida es la ruleta en que apostamos todos
Y a tí te había tocado no más la de ganar

Atente-se como ela canta quando chega ao “maldito corazón”, magistralmente cantado com a tal melopeia de variações tonais. Muitos outros exemplos poderia aqui apresentar mas parece-me que seria excessivo. Espero que este texto sirva de incentivo para que o leitor pesquise fados candados por Amália Rodrigues, que se encontram na net. Aprecie este e outros grandes atributos desta divina fadista que tivemos. 🍷

* Professor Catedrático de Economia aposentado, actualmente pintor e escritor, por opção não adopta a nova ortografia.



PAREDES MEIAS
FADO & POESIA

ANA MARGARIDA PRADO

CONCERTO

30 MAIO - SÁB. 21H30
CENTRO CULTURAL DE ALCAINS

CB CULTURA

TERESINHA LANDEIRO

26 ABRIL E 31 MAIO
FÁBRICA DA CRIATIVIDADE

WORKSHOP
POESIA PARA O FADO

(32H / MARÇO A DEZEMBRO)



TIAGO CORREIA | 17 OUT
CENTRO CULT. ALCAINS

HÉLDER MOUTINHO | 28 FEV
CCC - CASTELO BRANCO

NA VOZ DOS POETAS | CONVIDADOS
5 DEZ | FÁBRICA CRIATIVIDADE



FA CALE DO

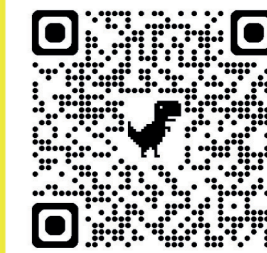
Câmara Municipal
CASTELO BRANCO

unesco

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

rpac

FÁBRICA DA CRIATIVIDADE



Amália Rodrigues, as Beiras e o Fundão a raiz beirã da voz que levou o fado ao mundo

por Associação Fado Cale

O texto que se segue foi elaborado a partir da leitura e análise do livro *Amália – A Raiz e a Voz*, obra publicada pelo Jornal do Fundão, que reúne um conjunto significativo de testemunhos, documentos e referências sobre a relação de Amália Rodrigues com a Beira Baixa e, em particular, com o Fundão. Partindo dessa base documental, procurou-se organizar e sintetizar alguns dos elementos mais relevantes dessa ligação, destacando o modo como a memória familiar, a tradição musical da região e o património cultural beirão contribuíram para a formação artística da grande fadista.

A história de Amália Rodrigues costuma ser contada a partir de Lisboa, das casas de fado da Mouraria, dos palcos da capital e das gravações que a tornaram a maior voz portuguesa do século XX. Essa leitura é legítima, mas é insuficiente. Para compreender verdadeiramente Amália, é preciso voltar a outro território, mais interior e mais fundo: a Beira Baixa, o Fundão, o Souto da Casa, Alcaria, o Castelejo e a constelação de lugares que formam a geografia familiar, sentimental e musical da artista. O livro *Amália – A raiz e a voz* insiste justamente nessa dimensão: por detrás da fadista universal existe uma matriz beirã, não apenas biográfica, mas estética, afetiva e cultural.

A própria Amália nunca escondeu essa evidência. Em entrevista ao Jornal do Fundão, afirmou com clareza que a sua família era da Beira Baixa e que o Fundão era “uma conversa de todos os dias”. Disse também algo ainda mais revelador: que até a sua maneira de cantar vinha da Beira Baixa. Noutra entrevista, foi mais longe e afirmou não ter “sangue que não seja da Beira Baixa”, acrescentando que a sua mãe era do Fundão, o pai de Castelo Branco, a avó de Alcaria e o avô do Souto da Casa. Não se trata, portanto, de um vínculo simbólico fabricado a posteriori, nem de um aproveitamento regionalista de uma grande figura nacional. Trata-se de um dado que a própria cantora assumiu, repetiu e valorizou.

O itinerário genealógico de Amália espalha-se por várias terras da Beira Baixa. O estudo referido no livro identifica raízes em Castelo Branco, Fundão, Souto da Casa, Alcaria, Lardosa, Taberna Seca, Escalos de Baixo, Sarzedas, Palvarinho, Louisa, Aldeia Nova do Cabo, Cabril, Alcongosta, Alcaide e Sobral Valado. A enumeração, mais do que curiosidade de arquivo, ajuda a perceber a espessura regional da sua origem. Amália nasceu em Lisboa em 1920, mas a própria explicou que nasceu ali “por acaso”, porque os pais se encontravam tempora-

riamente na capital. O centro emocional da família estava noutro lado. E esse outro lado era a Beira.

Do lado materno, a ligação ao Fundão e às aldeias vizinhas é particularmente forte. O avô António Joaquim Gonçalves Rebordão nascera no Souto da Casa; a avó Ana do Rosário Bento em Alcaria; a mãe, Lucinda da Piedade Rebordão, era do Fundão. Do lado paterno, Albertino de Jesus Rodrigues, natural de Castelo Branco, fixou-se também no Fundão, como o pai dele. Foi nesta geografia que nasceram e viveram os irmãos de Amália. Só Amália e a irmã mais nova, Odete, nasceram em Lisboa, e mesmo isso por circunstância. Quando se lê esta rede de parentesco, percebe-se melhor porque razão, para a cantora, o Fundão não era apenas uma terra de família: era uma memória permanente, um lastro íntimo, uma espécie



Amália com os pais e irmã Celeste

de pátria doméstica.

A música, além disso, já existia dentro da família. O pai tocava cornetim e era procurado pelas bandas locais; o avô paterno era seleiro e cantava em missas solenes; a mãe era lembrada como voz extraordinária, “o rouxinol” do bairro, e cantava Martírios, cantigas de Natal e outras melodias da Beira Baixa. As tias também cantavam. Em casa, nos almoços grandes de domingo, faziam-se convívios em que cada um levava qualquer coisa e a família terminava o dia “bem disposta, a cantar as coisas lá da terra”, entre elas “Santa Luzia”, “Milho grosso” e “Maçã camoesa”. Esta atmosfera é essencial para perceber Amália: antes da profissionalização, antes do fado, antes da fama, houve uma memória musical doméstica, oral, popular e beirã. É também por isso que a influência da Beira Baixa no seu canto não pode ser reduzida a um detalhe folclórico. Arnaldo Saraiva sublinha, no livro, a importância específica da cultura e do canto beirão na voz de Amália, insistindo que ela nunca quis ser apenas uma fadista lisboeta, apesar de ter renovado como ninguém o fado de Lisboa. A ideia é decisiva: Amália não se limita a interpretar repertório beirão; ela transporta para o fado uma maneira de frasear, de dobrar a nota, de suspender a sílaba, de carregar a melodia com uma tensão quase modal, que vários estudiosos aproximaram da ornamentação vocal da Beira Baixa. Ruy Vieira Nery fala em “ornamentação vocal melismática”; Arnaldo Saraiva lembra ainda a observação de Frederico de Freitas, segundo a qual Amália teria trazido “uns melismas da

Beira para o fado”.

A própria Amália confirmou essa origem estética. Numa das entrevistas reproduzidas no volume, declarou que a sua maneira de cantar talvez tivesse sido influenciada pela Beira Baixa porque a mãe cantava muito bem e porque toda a família vivia mergulhada nesse repertório. Noutra passagem, vai além da palavra “influência” e prefere falar de sangue, de herança incorporada: “É o sangue, não é a influência.” E acrescenta uma frase muito forte, que vale por um programa crítico: “Acho que a Beira Baixa é a terra onde há melhor música de folclore.” Para ela, a música desta região não era um apêndice da cultura portuguesa; era um dos seus núcleos mais intensos, mais tristes, mais cantáveis.

Santa Luzia: a memória musical da Beira

Esse enraizamento torna especialmente simbólica a relação de Amália com “Santa Luzia”. No livro, Arnaldo Saraiva recupera um momento televisivo de 1987 em que, numa entrevista para a RTP, Amália acabou por cantar, quase de improviso, essa cantiga da Beira Baixa. Saraiva descreve o episódio como um momento mágico da televisão portuguesa, raramente lembrado depois. A cantora tinha acabado de dizer que a música da Beira Baixa a “espraia-va toda”; logo a seguir, perante a evocação de Santa Luzia do Castelejo, soltou a voz. O significado deste instante é enorme: uma canção regional, herdada da memória familiar e das peregrinações ao santuário,



Amália e Celeste Rodrigues com amigos em Castelo Novo

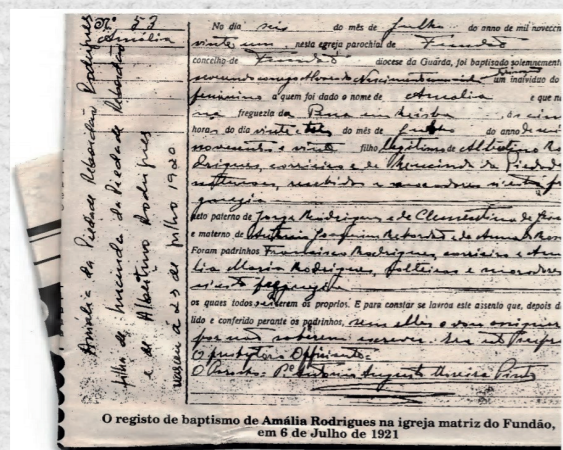


Amália Rodrigues no carro de bois na romaria de Santa Luzia (1959)



Amália e Celeste com amigos visitando o Fundão

surge como revelação da sua verdade vocal mais íntima. Amália chegou a dizer expressamente que qualquer pessoa sem laços à Beira Baixa não poderia cantar “Santa Luzia” como



Registo de baptismo de Amália Rodrigues

ela a sentia. A frase é importante porque indica uma conceção muito concreta da autenticidade: certas músicas exigem pertença, não no sentido estreito do localismo, mas no sentido profundo da memória. Não basta aprender a melodia; é preciso trazer consigo uma experiência humana, uma paisagem interior, um conjunto de afetos e ressonâncias. É isso que faz

de “Santa Luzia” não uma curiosidade periférica no percurso de Amália, mas um índice da sua raiz.

Entre pertença e distância: Amália e o Fundão

A romaria de Santa Luzia, no Castelejo, ocupa por isso um lugar central na cartografia amaliano-beirã. O livro recorda que a família de Amália ia anualmente em peregrinação ao santuário e que a fadista participou mais do que uma vez nessa festa. Uma notícia do Jornal do Fundão de 8 de setembro de 1946 já dava conta da presença de Amália e da irmã Celeste, acompanhadas por guitarristas, cantando a pedido da população. Mais icónica ainda seria a visita de 1959, quando, já consagrada internacionalmente, surgiu transportada num carro de bois enfeitado. A imagem fixou-se na memória local: a grande estrela do fado regressando à terra da família, envolvida num ritual popular, entre procissões, flores de papel, bombos e chuva.

As descrições reunidas em Amália e o tempo das cerejas são particularmente expressivas. Fala-se do carro de bois preparado na Travessa do Casino, do barulho das rodas nos paralelos, da multidão que largou tudo para se aproximar da cantora e pedir-lhe um fado, da fotografia hoje ampliada na Casa Museu de Santa Luzia. Tudo isto ultrapassa a anedota pitoresca. É o retrato de uma relação viva entre a artista universal e a terra dos seus. A romaria não aparece como cenário turístico, mas como espaço de reconhecimento mútuo: o povo vê nela uma

das suas; ela reencontra ali uma parte da sua memória emocional.

Também o Fundão, enquanto cidade, ocupa um lugar ambíguo e intenso na vida de Amália. Por um lado, ela afirma que o Fundão estava em todas as conversas familiares e que sempre o teve na cabeça. Por outro, lamenta não ter podido criar uma relação mais serena com a terra por falta de recursos, porque os pais não tinham dinheiro para ali passar férias. Esse desencontro afetivo aparece de forma muito tocante numa entrevista ao Jornal do Fundão, onde confessa até uma “raiva enorme” de não ter tido terra como os outros tinham, no verão. A frase mostra que, para Amália, o Fundão era simultaneamente pertença e perda: um lugar seu, mas nem sempre vivido plenamente.

Um dos episódios mais falados desse vínculo imperfeito é a fuga de casa da tia. Ainda adolescente, durante uma estadia no Fundão, Amália não suportou o feio austero de uma familiar e decidiu fugir a pé em direção a Lisboa, seguindo a linha do comboio até ser encontrada por um tio. O livro recolhe o relato da própria cantora, que recorda o calor, a fome, a roupa de flanela e a figura salvadora do tio Chico Rodrigues, que lhe pareceu um “Anjo da Guarda”. O episódio poderia ser

lido como simples peripécia juvenil, mas tem também valor simbólico: mostra que a relação com a terra nunca foi mitificada, antes feita de amor, desconforto, saudade e aspereza.

“

Uma notícia do Jornal do Fundão de 8 de setembro de 1946 já dava conta da presença de Amália e da irmã Celeste, acompanhadas por guitarristas, cantando a pedido da população.

”

Há ainda a memória da taberna da tia Maria do Carmo, na Rua da Cale. Segundo testemunhos recolhidos no livro, a jovem Amália ajudava ali no negócio, servindo ao balcão, às mesas e na limpeza, e os clientes pediam-lhe às vezes que cantasse. O esclarecimento é importante porque corrige uma lenda local: não andava “pelas tascas” a cantar fado em criança,

mas cantava ocasionalmente naquele contexto familiar, onde a voz começava a ser notada. A cena é quase premonitória: no coração do Fundão, numa modesta taberna, já se adivinhava a cantora que um dia dominaria o mundo.

Outro capítulo delicado da relação com a cidade é o chamado caso do Casino Fundanense. O livro recorda vários episódios de frieza ou embaraço social em torno das vindas de Amália ao Fundão. Num baile, algumas senhoras da sociedade local teriam manifestado desconforto com a presença de Amália e Celeste, como se a futura diva ainda não fosse suficientemente “admissível” para aquele espaço. Mais tarde, mesmo depois da fama consolidada, a relação institucional continuou com sombras: uma lápide descerrada em 1946 perdeu-se; uma medalha atribuída pela Câmara demorou anos a ser entregue e, segundo a própria, nunca lhe chegou às mãos em vida. Em 1991, Amália chegou a dizer que, no fundo, o Fundão “não tem assim grande carinho” por ela.

Essa mágoa não anula, porém, a ligação. Apenas a torna mais humana. Amália continuou a regressar, a falar da região, a citar os familiares e a guardar amizade a

peças como Armando Paulouro. O próprio Jornal do Fundão foi um arquivo persistente dessa relação, acompanhando visitas, espetáculos, entrevistas, polémicas e homenagens. A insistência do jornal e de autores ligados ao Fundão, como António Alves Fernandes, Rui Peleção ou Arnaldo Saraiva, mostra que a pergunta sobre Amália e a Beira não é acessória. Ela toca o cerne da sua formação artística.

No plano do repertório, essa ligação é igualmente consistente. Arnaldo Saraiva enumera várias canções da Beira Baixa cantadas por Amália, entre as mais belas e típicas: “Quando eu era pequenina”, “Don Solidon”, “Martírios”, “Senhora do Livramento” e “Milho grosso”, além das canções de Arlindo de Carvalho, tão marcadas pela escuta de camponeses, ganhões e pastores da região. Poder-se-ia ainda lembrar “Covilhã, cidade neve” ou a “Cantiga partindo-se” de João Roiz de Castelo Branco, musicada por Alain Oulman. O ponto decisivo é este: Amália não levou apenas o fado ao mundo; levou também, dentro dele e ao lado dele, um fundo musical beirão sublimado pela sua voz.

O próprio percurso documental reunido em *A raiz e a voz* prova como o Jornal do Fundão funcionou, durante décadas, como um guardião dessa memória. Nas suas páginas ficaram registados o espetáculo de 1946 “Amália cantou para os pobres do Fundão”, a presença na Santa Luzia, as entrevistas de 1991 e 1992, as referências à medalha municipal, a amizade com os Paulouros e o sentimento contraditório de pertença e desilusão. Esse arquivo não serve apenas para fixar curiosidades locais; permite reconstruir uma história cultural alternativa, em que o Fundão deixa de ser cenário marginal para passar a lugar ativo na biografia da cantora. Há, neste ponto, uma justiça a fazer: sem esse arquivo e sem o trabalho dos autores do volume, muitas destas ligações ter-se-iam diluído numa Amália excessivamente lisboetizada.

Também por isso Arnaldo Saraiva falava de uma “homenagem inadiável” da Beira Baixa a Amália. Não por bairrismo, mas por reconhecimento. A região não pode reclamar exclusividade sobre a artista, mas tem o direito — e talvez o dever — de reconhecer o modo como ela universalizou, dentro do fado e para além dele, uma matéria musical que vinha destas terras. Quando Amália canta, há nela uma raiz portuguesa inteira; mas nessa raiz a Beira Baixa ocupa um lugar muito particular. Reconhecê-lo não diminui Lisboa nem reduz a escala universal da cantora. Pelo contrário: mostra de que modo uma voz capaz de emocionar Paris, Roma, Tóquio ou o Rio de Janeiro nasceu também de um património popular concreto, herdado de uma família e de um território. Essa é, talvez, a lição maior que o livro devolve: quanto mais funda é a raiz, mais longe a voz pode chegar.

Por isso, quando hoje se fala em Amália e as Beiras, não se está a deslocar artificialmente a cantora de Lisboa para o interior.



Está-se, pelo contrário, a restituir complexidade à sua biografia e ao seu canto. Lisboa deu-lhe o meio urbano, o teatro do fado, a profissionalização, a visibilidade e parte decisiva do repertório. Mas a Beira Baixa deu-lhe sangue, memória familiar, imaginário, canções, modos de cantar e uma relação orgânica com a tristeza melódica que atravessa toda a sua arte. Entre um polo e outro, Amália inventou a síntese.

“Talvez seja essa a melhor forma de pensar: não como figura exclusiva de um lugar, mas como artista de encruzilhada. Beirã e lisboeta, popular e erudita, íntima e monumental, portuguesa e universal. A sua voz podia nascer num pátio lisboeta e, ao mesmo tempo, guardar dentro de si a ressonância do Fundão, do Souto da Casa, de Alcária, da Gardunha e da Santa Luzia do Castelejo. O que nela parecia singularríssimo era, afinal, também uma forma de memória coletiva.

Escutamos também, mesmo sem o saber, a vibração longa das cantigas da Beira Baixa, o eco das vozes familiares, a tensão melódica das romarias e a tristeza luminosa de uma região que a própria considerava uma das mais ricas musicalmente do país. O Fundão e as Beiras não são uma nota de rodapé na sua história. São parte da raiz da voz. E compreender essa raiz é compreender melhor a grandeza de Amália. 🍷

“

a Beira Baixa deu-lhe sangue, memória familiar, imaginário, canções, modos de cantar e uma relação orgânica com a tristeza melódica que atravessa toda a sua arte.

”



Entre as grandes vozes que marcaram a história do Fado ao longo do século XX, o nome de Celeste Rodrigues ocupa um lugar próprio e incontornável. Dona de um estilo singular, de timbre inconfundível e de uma presença artística profundamente autêntica, Celeste construiu um percurso que atravessou várias décadas da vida do Fado, mantendo sempre uma identidade muito própria.

Nascida no Fundão, a 14 de março de 1923, Celeste Rodrigues trouxe consigo as marcas da Beira Baixa, que permaneceriam no seu canto ao longo de toda a vida. Ainda criança veio para Lisboa, onde reencontrou a irmã Amália Rodrigues — “não nos lembrávamos uma da outra, apenas das fotografias”, recordaria mais tarde. Cresceu numa família numerosa, onde o canto e a música estavam naturalmente presentes: eram dez irmãos, dos quais cinco não chegaram à idade adulta. A própria Celeste recordaria mais tarde que foi a voz da mãe quem despertou nela e nos irmãos o gosto pelo canto, numa família onde a música fazia parte da vida quotidiana. Tinha apenas sete ou oito anos quando ouviu fado pela primeira vez, cantado pelos chamados “ceguinhos”, que percorriam as ruas acompanhados por acordeão, guitarra ou concertina, e cujas modas também se escutavam nas antigas grafonolas. Contudo, desde cedo ficou claro que Celeste não seria apenas “a irmã de Amália”. A sua forma de cantar, mais contida e intimista, afirmava um caminho próprio



dentro da tradição fadista. A própria Celeste Rodrigues sublinhou muitas vezes essa diferença com grande lucidez: enquanto Amália abriu novas fronteiras para o Fado, ela procurou preservar uma linha mais ligada ao ambiente das casas de fado e ao diálogo direto com o público. Essa escolha conferiu ao seu canto uma autenticidade particular, marcada por uma expressividade sóbria, onde cada palavra era dita com clareza e verdade. Ao longo da sua carreira interpretou inúmeros fados que permaneceram na memória dos amantes do género, con-

solidando-se como uma das intérpretes mais respeitadas do meio fadista. A sua presença constante nas casas de fado de Lisboa, durante décadas, fez dela uma referência para sucessivas gerações de intérpretes.

Menos conhecida do grande público, mas igualmente significativa, é a ligação familiar de Celeste Rodrigues às Beiras e, em particular, ao Fundão, território que integra as origens da família Rodrigues. Essa dimensão beirã recorda-nos que a história do Fado se construiu através de múltiplas geografias afetivas que ajudaram a moldar as vozes que o cantaram.

Celeste Rodrigues foi, acima de tudo, uma artista de grande dignidade fadista. A sua forma de cantar evitava excessos, privilegiando a verdade da interpretação e o respeito pela essência do Fado. Essa postura artística contribuiu para preservar um

certo espírito tradicional que permanece como referência no universo fadista.

Falecida a 1 de agosto de 2018, Celeste Rodrigues deixou um legado marcante e profundamente sólido. A sua voz continua a ecoar como exemplo de autenticidade, lembrando que o Fado também se constrói na diversidade dos estilos e na fidelidade à emoção que o sustenta. Entre as várias homenagens que lhe foram dedicadas, destacamos, através do QR code, o concerto “Fado Celeste”, com direção de Diogo Varela Silva, disponível na RTP Play. 🍷

O Fadista fundanense Mário Mendes da Silva

por António Alves Fernandes

A história do Fado constrói-se não apenas através das grandes figuras que alcançaram projeção nacional, mas também graças a muitos intérpretes que, em diferentes territórios, mantiveram viva a prática e a transmissão desta expressão musical. Entre esses nomes encontra-se o fadista **Mário Mendes da Silva**, figura profundamente ligada à tradição fadista da **Beira Baixa**.

É nesse contexto que a Associação Fado Cale **república o texto de António Fernandes**, que recorda o percurso e a importância de Mário Silva enquanto intérprete e divulgador do Fado na região. Através do seu testemunho recuperou-se a memória de um fadista que marcou gerações de amantes do Fado e contribuiu para afirmar esta expressão artística no interior do país.

- Recordo o dia em que entrei numa loja que vende produtos para a reforma agrária e o proprietário me informou que acabara de falecer o Mário. Este nome traz-me sempre muitos afectos e saudades. Desta feita deixara-nos o homem do Fado – o Mário – que toda a gente do Fundão conhece.

A primeira actuação do fadista à qual assisti foi há muitos anos, nas Festas Anuais de Nossa Senhora do Amparo, no Parque Desportivo dos Olivais, em Aldeia de Joanes. Sucederam-se outras noites de fado, recordo as realizadas no Núcleo Sportinguista do Fundão, do qual era sócio, juntamente com a sua simpática esposa. Homem solidário, sempre que era solicitado lá ia com o seu Grupo de Fados do Fundão, colaborando em acções sociais e humanitárias, em colectividades e instituições. Lembro-me, algum tempo antes de falecer, de ter participado numa noite de fados no Abrigo de São José, a fim de angariar fundos para essa instituição de solidariedade social. Foi nesse local que travei melhor conhecimento com este fadista.

Soube que nascera em Vale de Prazeres, filho de uma mulher que geria com maestria uma tasca, onde não faltava o bom vinho e o belo petisco. O pai era cantoneiro. Mário Mendes da Silva rumou para Angola, percorreu esse imenso país como



Fotografia: Mário Silva

delegado de propaganda médica, casando mais tarde com uma jovem alentejana. Com a descolonização, em 1975, foi obrigado a abandonar esse território e a regressar a Portugal e às suas origens. Trabalhou na restauração e, em parceria com um irmão, tornou-se proprietário do restaurante «O Casarão», situado na zona histórica do Fundão. Mais tarde, passou a proprietário único do Restaurante «O Mário», na rua emblemática do Jornal do Fundão. E mudou de residência de Vale de Prazeres para Aldeia de Joanes.

No dia 20 de Agosto, aos 69 anos de idade, a doença venceu a sua dinâmica profissional, e a sua voz foi silenciada. No dia seguinte, na Capela de Santo António, no Fundão, decorreram as exéquias

fúnebres, com a participação de centenas e centenas de amigos e simpatizantes.

No início da Eucaristia, o Grupo de Fados do Fundão – com José Manuel Brito e João Salcedas na guitarra, e António Duarte Serrão e José Luís Cleto na viola, seus companheiros de vinte anos de actuações – tocou os acordes de Avé Maria.

No momento da Comunhão ouviu-se o Fado Menor e, no final da cerimónia litúrgica, foi tocado o Fado Solado – A Velha Canoa, que o Mário Silva tanto gostava de cantar.

O Celebrante, Padre Jorge Colaço, não se esqueceu de enaltecer as qualidades do falecido e de transmitir palavras de esperança à família enlutada. Salientou que «seremos na eternidade o que fomos na terra. Somos convidados a viver a alegria e a felicidade. Continuem a cantar o Fado, porque essa será uma das melhores homenagens.»

O Fado da Derradeira Despedida, que todos um dia cantaremos, foi acompanhado pela nossa comunidade. O nosso Fadista Mário Mendes da Silva descansa em Paz no Cemitério do Fundão. Guitarras, toquem baixinho... 🎸

O Fado e as Tabernas da Covilhã

por Francisco Geraldês

Subsídios para a sua história, ao correr da pena...

A Covilhã é uma das poucas cidades portuguesas que se pode orgulhar de, a partir da década de 40 do século passado, já se cantar o Fado nas tabernas. O Fado era, ao tempo, a “canção” genuinamente portuguesa. Os tempos evoluíram, mas o Fado, esse, felizmente, não morreu. Porque, como amador, eu cantava Fado de Coimbra e não o tradicional Fado de Lisboa. Lembro-me bem das tabernas nas décadas de 40, 50 e 60 e, até à presente data, de algumas, pois agora infelizmente já não conheço nenhuma. A mais antiga era “O Gavinhos”, situada junto à antiga esquadra da P.S.P., na Rua António Augusto de Aguiar.

Outra casa era “O Morgado”, também conhecida por “Cantinho dos Artistas”, do músico (guitarrista) João Morgado (fale-



cido em 2024), situada perto do Mercado Municipal, na Travessa do Ferreiro - edifício entretanto demolido, tendo o seu proprietário aberto depois um outro espaço similar no antigo Centro Comercial da Covilhã, na Rua Azedo Gneco.

Recordo ainda “Ali ó Serrado”, do fadista José Juvenal (falecido em 2022), situada na Travessa do Serrado, perto da Escola

Industrial Campos Melo, na Rua Vasco da Gama. Dava fado regularmente, sobretudo ao fim de semana. Abriu portas em 1995 e encerrou em 2003. Trabalhou com músicos e fadistas da região, mas contou também com nomes como o viola Carlos Velez e os fadistas Rodrigo, Teresa Tapadas e Joana Amendoeira.

Havia também uma taberna perto da antiga sede do Sporting da Covilhã, na Rua do Comendador Mendes Veiga, da qual não retenho o nome, mas que antes de fechar era conhecida como “**Taberna 49**”. Também o “**Retiro**”, situado na Rua dos Bombeiros Voluntários, fazia parte desta vida fadista. Casas como esta eram comuns na Covilhã durante o século XX, sobretudo quando a cidade tinha uma intensa vida noturna ligada às fábricas de lanifícios e aos turnos dos trabalhadores. Consta que terá aberto na década de 70, com fados quase todos os dias.

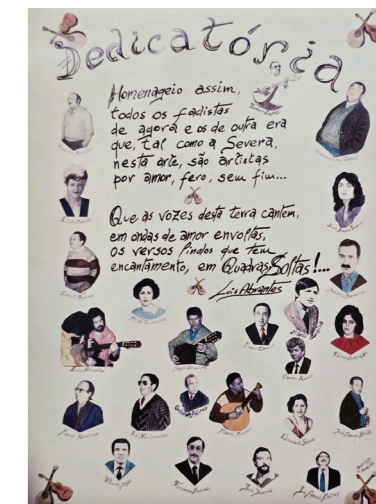
De uma maneira geral, também nessas décadas se animavam as noites com Fado nos grupos recreativos da cidade, nomeadamente no **Ginásio Clube, Grupo de Instrução e Recreio do Rodrigo, Leões da Floresta, Oriental de S. Martinho, Grupo Educação e Recreio Campos Melo, Clube União e Arsenal de S. Francisco**.

Deixei para último a referência à taberna feita de raiz, tanto na decoração como no equipamento, situada na Avenida de Santarém. O seu proprietário, **Luís Abrantes**, tocava viola, cantava e até preparava os petiscos que servia. Felizmente ainda está entre nós, com 78 anos de idade, tendo nascido na Covilhã, onde ainda reside.



O nome da taberna era “**Quadras Soltas**”. Por ali, durante cerca de 16 anos, desde 1986, muitos artistas atuaram naquele

espaço convidativo. Também o antigo **Teatro Municipal da Covilhã**, na Praça do Município, foi palco de grandes artistas, entre eles **Amália Rodrigues**, Rainha do Fado, cuja presença se ficou a dever, por sugestão minha, dada ao então vereador da Cultura, Dr. Aires de Sá.



Mais recentemente, em 2013, abriu o restaurante com Fado “**Modo Menor**”, perto da Universidade da Covilhã, na Rotunda do Rato, propriedade do músico (viola baixo) **Diogo Pinto**. Grandes fadistas por ali passaram, entre eles **Celeste Rodrigues, Carlos Leitão, Custódio Castelo, Tânia Oleiro, Teresinha Landeiro, Buba Espinho, Ângelo Freire, entre outros**.

Muitos dos que por lá atuaram vieram depois a afirmar-se em palcos nacionais e internacionais, como **Bruno Chaveiro, José Geadas ou Rui Poço**. Infelizmente, o **Modo Menor** encerrou portas em 2017.



Logo que entenda ser oportuno, falarei sobre o Fado e Amália Rodrigues na sua ligação à Covilhã. 🎸

HÁ MUITAS RAZÕES PARA SER ASSOCIADO MONTEPIO. QUAL É A SUA?

Desde 1840 que acompanhamos os portugueses com soluções de poupança e proteção que preparam o futuro e apoiam o presente, em todas as fases da vida.

Se ainda não conhece as vantagens que podem mudar a sua vida, vai querer conhecer todas as razões para estarmos consigo.

Com mais de 600 mil associados, somos poupança, proteção, saúde, experiências, cultura, e muitas outras vantagens que são a razão para tudo o que alcançamos, juntos.



Montepio
Associação Mutualista

Saiba mais em
montepio.org

