

O FADO É O CORAÇÃO: O CORPO, AS EMOÇÕES E A PERFORMANCE NO FADO ¹

Paulo Valverde

Em 1993, no quadro da preparação da exposição *Fados, Vozes e Sombras*, realizou-se no Museu Nacional de Etnologia um *workshop* sobre o fado. O ensaio de Paulo Valverde que agora se edita resulta da comunicação por ele apresentada na ocasião e, por razões que são agora difíceis de apurar, nunca chegou a ser publicado. Na altura da sua apresentação, o ensaio impressionou muito favoravelmente os participantes no *workshop* e Paulo Valverde tinha também com ele uma relação muito forte. A presente versão data de 1995 e guarda parcialmente o tom oral de uma comunicação, não contendo também referências bibliográficas detalhadas. Excepto pequenas emendas óbvias, a Comissão Editorial publica o texto tal como Paulo Valverde o deixou.

Reconheço que, num estágio inicial, um projecto de investigação do fado à luz dos estudos antropológicos sobre as emoções, me pareceu muito desinteressante. De algum modo, nessas primeiras reflexões impressionistas, pareciam dissolver-se, no contacto com o fado, os desígnios críticos do projecto antropológico sobre as emoções que eu preconizo. É óbvio que esta insegurança não é totalmente desajustada. De facto, o universo cultural do fado, ao nível do discurso e da performance, parece constituir um dos lugares electivos das construções emocionais das culturas ocidentais. Parece reproduzir todo um conjunto de *clichés* sabidos e conhecidos por todos. Aparentemente, é irrelevante a margem de descoberta. É, assim, inevitável a minha inquietação: que utilidade pode ter a abertura, com as chaves da antropologia das emoções, de uma casa que pensamos conter todos os estereótipos da emocionalidade ocidental?

No entanto, esta inquietação só parcialmente é justificada. Por exemplo, se notarmos que, nas culturas ocidentais, podem ser divisados complexos emocionais contraditórios e conflitivos, que são largamente tributários de lógicas sociais, é possível, desde logo, nomear um aspecto fascinante: as controvérsias violentas que dividiram amadores e detractores do fado – e que dividiram mesmo os amadores do fado – não são apenas o resultado de projectos ideológicos diferentes. Na minha opinião, o que divide, além da eventual diversidade de gostos estéticos, são as diferentes

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada, em 19 de Outubro de 1993, no *workshop* sobre o fado, organizado, no Museu Nacional de Etnologia, por Joaquim Pais de Brito a quem fico reconhecido pelos seus comentários. Pelo mesmo motivo, agradeço a Benjamim Enes Pereira.

concepções da pessoa, do que deve ser o homem e a mulher, do que deve ser o conteúdo da sociabilidade do homem e da mulher, ou seja, em larga medida, do que deve ser a sua expressividade emocional.

Este é um exemplo de como a curiosidade dos antropólogos pelo modo como as emoções são construídas histórica e culturalmente se pode revelar iluminante para um estudo do fado. Voltarei, em breve, a esta questão. No momento, será importante uma referência ao recente envolvimento da antropologia e, em geral, das ciências sociais com a problemática das emoções. O que pode a antropologia social e cultural retirar deste envolvimento? Quais as razões para este envolvimento?

Em primeiro lugar, não posso descurar o efeito de moda, o efeito *très chic*, que leva muitos antropólogos e, sobretudo, antropólogas a investigar as emoções. A antropologia viveu, até recentemente, uma fase radicalmente diferente no modo como os antropólogos, ou pelo menos alguns antropólogos, seleccionavam as suas temáticas de investigação. Sob a influência fastuosa ou nefasta do pós-modernismo, assistiu-se a um enleamento volúvel pelo que é novo. O *novum* foi quase investido de propriedades ontológicas. Como se o simples facto de classificar um trabalho como *novum* fosse suficiente para aferir a sua boa qualidade científica. Note-se como esta atitude é tão diversa daquelas longas décadas em que os antropólogos, salvo algumas excepções heterodoxas, debatiam, obsessivamente, os mesmos temas.

Seja como for, a problemática das emoções é um interesse novo da antropologia apesar de, há muito, autores como Mauss ou Turner terem colocado, a propósito, questões fundamentais. É possível, por exemplo, ler um texto de 1981, *Circumstantial Deliveries* de Rodney Needham, em que este antropólogo lamenta a rarefacção de trabalhos sobre as emoções. Uma observação crítica de Needham é importante para entendermos o que os antropólogos perdem com o esquecimento, nas suas investigações, da temática das emoções: segundo ele, os antropólogos assumiram, durante demasiado tempo, que as emoções eram invariantes universais, que todos os homens e mulheres, por condicionalismos biológicos, sentiam e se expressavam emocionalmente do mesmo modo. Como se fossem máquinas processadoras de estímulos que lhes escapavam. Por isso, os antropólogos perderam a noção da humanidade e das suas manifestações plurais e presumindo as emoções como um dado universal tenderam a desvalorizar o seu estudo. Este é, aliás, um dos grandes pontos de controvérsia entre os antropólogos recentes: são as emoções universais ou cultural e historicamente relativas?

Para além deste motivo para justificar o longo desconhecimento das emoções, é possível referir outras razões. A história da constituição dos objectos da antropologia é também determinada ideológica e moralmente. A despeito das inclinações liberais e críticas de muitos antropólogos, foi

excluído do seu campo de análise um conjunto de problemas por motivos que eu não hesito em classificar de morais. Por exemplo, o sexo, a morte e, decerto, as emoções. Isto é, todo um conjunto de manifestações dos seres humanos que avaliadas segundo o padrão burguês ocidental da moralidade são consideradas como menos respeitáveis e menos recomendáveis para uma análise científica. Por isto, a antropologia é também, largamente, uma história do pudor em que os problemas mais despudorados são sistematicamente eliminados.

Há, finalmente, uma outra razão para a exclusão sistemática das emoções do campo de problemas privilegiados da antropologia. É uma questão fundamentalmente metodológica. Nas culturas ocidentais, as emoções são, muitas vezes, consideradas como um híbrido entre um exterior apreensível e visível – que podem ser os gestos, as expressões faciais, as palavras associadas às emoções – e uma parte inapreensível e invisível alojada no interior do corpo dos indivíduos e que, supostamente, coincide com a real autenticidade das emoções e do próprio eu. Nas culturas ocidentais, há uma clara tendência para dissociar estes dois níveis, de modo que é possível admitir que um indivíduo possa sentir uma emoção e, ao nível do discurso e da expressão, a possa dissimular. Há uma *retórica da sinceridade* que nos leva a suspeitar da coincidência ou descoincidência entre o que se diz e o que se pensa ou sente. Dito de outro modo, nas culturas ocidentais, o *locus* da produção emocional está situado no interior da pessoa.

Na medida em que é incorporada na prática das ciências sociais, esta concepção coloca problemas metodológicos incontornáveis. Como é possível estudar as emoções se elas escapam, inevitavelmente, ao campo de visão do observador? É evidente que esta perturbação é o resultado do empiricismo e do visualismo hegemónicos nas ciências sociais que tendem a eliminar do seu campo de problemas tudo o que não pode ser observado com o nosso olhar.

Porém, na minha perspectiva, esta perturbação só é parcialmente fundada. Todos os fenómenos, independentemente de serem visíveis ou invisíveis, só podem ser descritos aproximativamente. Como sugeria Edward Bruner, há uma espécie de relação dialéctica entre o “real” – ou o que quer que designemos como tal –, a “experiência do real” e a “expressão dessa experiência do real”. Ou seja, entre a expressão e a experiência jamais pode haver uma coincidência radical. Isto é também relevante para o problema das emoções. Eu próprio, proprietário do meu corpo e do interior do meu corpo, mesmo que fosse dotado de especiais dotes descritivos, só muito parcialmente poderia descrever, por exemplo, uma situação de medo ou de raiva. Por este motivo, não posso admitir a incapacidade de estudar as emoções com base neste argumento metodológico. Os antropólogos recentes

defendem, de resto, que o discurso é um lugar privilegiado onde as emoções podem ser capturadas com algum grau de objectividade.

Há ainda uma outra razão para invalidar aquele argumento. A força e o fascínio dos estudos sobre as emoções derivam da sua deliberada orientação comparativista e contextual. Assim, podemos surpreender emoções completamente diferentes, mesmo na história das culturas ocidentais, concepções diferentes sobre a produção das emoções que deslocam o seu *locus* para o exterior da pessoa e, nomeadamente, para o nível das relações sociais. Esta é uma conclusão importante que permite entender as concepções ocidentais sobre as emoções como uma expressão específica e não universalizável. Mais do que isso, pode levar-nos a suspeitar que o postulado que faz das emoções uma construção cuja autenticidade reside no interior dos corpos é, fundamentalmente, uma elaboração ideológica. Ou seja, mesmo nas sociedades ocidentais, as emoções são, largamente, criadas e recriadas no campo das relações sociais. São, em larga medida, contextos de experiência cultural e processos de comunicação que articulam a materialidade biológica dos indivíduos – os seus corpos – e a sociedade e daí a sua importância para a antropologia social e cultural. O interior do corpo dos indivíduos não é, pois, um lugar obscuro e inapreensível. É um lugar fortemente culturalizado. Tal como a cultura pode ser influenciada pela biologia, também a biologia pode ser culturalizada. É tempo de a tradicional concepção da pessoa, cultivada nos sectores burgueses a partir do século XIX – que pressupõe que a pessoa é uma mónada, dotada de um interior em radical descontinuidade com o exterior natural e social –, ser objecto de uma revisão crítica ².

Esta é uma questão decisiva que remete para um dos vários contributos significativos dos estudos recentes sobre as emoções. Tem a ver com as potencialidades críticas desta perspectiva antropológica. Tal como eu a entendo, a antropologia das emoções é um exercício fortemente politizado. Por duas razões. Em primeiro lugar, porque não só submete a um trabalho de descentramento a concepção burguesa ocidental sobre a pessoa, mas também porque, complementarmente, coloca em causa algumas das dicotomias directoras da visão do mundo burguesa. Refiro-me, em particular, ao binarismo onnipotente entre razão e emoções. Esta concepção dicotómica emergiu no século passado e está estreitamente ligada à emergência de uma concepção radicalmente nova da pessoa e, nomeadamente, do homem. De

² Aliás, uma revisão crítica que pode basear-se numa observação de Tinop que não deve ser considerada apenas como uma divagação poética, mas sim como o reconhecimento de que o som, tal como, mais tarde, Maurice Merleau-Ponty notaria, é o único sentido físico que tem a capacidade de penetrar no interior do corpo e também de que as sonoridades são culturalizadas: “Os acordes da guitarra penetram com uma doçura vitoriosa na víscera que move o sangue, são nostálgicos como as inflexões das vozes queridas, que morreram, mas que o fonógrafo reproduz, despertam em nós o mais triste e mais suave de todos os pensamentos – o do passado” (p. 36).

acordo com algumas características já referidas, surge, por exemplo na literatura e na filosofia, o desejo de um homem novo capaz de controlar as suas paixões e as suas emoções, de se comportar racionalmente sobretudo no plano das relações económicas. É uma concepção que surge no contexto de uma revisão radical das relações entre o homem e a natureza. Com Marx e outros pensadores, acredita-se nas potencialidades de o homem dominar e explorar a natureza. Há uma espécie de emancipação do homem. Surge, assim, a concepção de um homem como uma entidade em descontinuidade com o mundo exterior e com fronteiras precisas cuja transgressão deve ser escrupulosamente evitada. É por esta razão, como já notava Mary Douglas, que todos os fenómenos de circulação entre o interior e o exterior do corpo são cuidadosamente vigiados. Todas as desregulações, e sobretudo os excessos, podem colocar em causa a qualidade da pessoa e, em particular, a sua masculinidade. É, obviamente, o caso da expressão das emoções e de todas as secreções como o suor ou as lágrimas.

Mas voltando ao problema dos binarismos. Uma das antropólogas mais relevantes no estudo das emoções, a americana Catherine Lutz, inventaria uma longa série de dicotomias, inter-relacionadas entre si, que não só confirmam a nossa tendência para pensar em termos binários, mas também as relações de desigualdade e hierarquia que nelas estão presentes.

Como vimos, a emoção é contrastada com a razão e com o pensamento. Mas não só: a emoção está para o pensamento assim como a energia está para a informação; como o coração está para a cabeça e como o racional está para o irracional; como o impulso está para a intenção; como a vulnerabilidade está para o controlo; como o caos está para a ordem; como o subjectivo está para o objectivo; como o natural está para o cultural; como o moralmente suspeito está para o eticamente responsável; como as classes baixas estão para as classes altas; como a criança está para o adulto; como o homem está para a mulher, etc., etc.

O importante a reter aqui é a componente moral que governa o contraste entre emoção e pensamento: a primeira, a emoção, é inferior e tende a ser considerada relativamente má; a segunda é superior e tende a ser considerada relativamente boa. A primeira, a emoção, é, em suma, tendencialmente irracional, caótica, natural e feminina.

Esta é uma indicação significativa. Em muitas culturas, e não apenas na cultura ocidental, o discurso e a práxis das emoções tendem a possuir um potencial de exclusão e de negativização a tal ponto que constituem um dos dispositivos mais importantes para legitimar a superioridade dos homens sobre as mulheres e dos mais velhos sobre os mais novos.

A informação fascinante que o fado nos propõe é, precisamente, mostrar como a articulação entre as emoções e os sexos é nele radicalmente diferente. Importa lembrar que, nas culturas ocidentais, existem complexos

emocionais conflitivos. No século passado, são evidentes as fracturas entre as tendências racionalistas e românticas. Aliás, estas fracturas podem ser experimentadas por uma mesma pessoa. Por isso, não é ousado aproximar a manipulação das emoções operada pelo universo do fado com as tendências românticas que celebram a sensibilidade feminina e valorizam a expressão emocional masculina.

Para mim, esta é uma das questões mais interessantes que o fado nos coloca. Não se trata apenas da evidente densidade emocional que marca as suas letras e a gestão das sonoridades. Refiro-me, em particular, a um dos cenários tópicos da cultura do fado: o amador que, ao escutar o fado, chora. Esta investigação é também crucial para estabelecer uma teoria da recepção estética do fado ou, dito de outro modo, para conhecer as modalidades de consumo do fado.

Por exemplo, no N.º 4 de *A Canção do Sul* (22 de Abril de 1923), Júlio Guimarães escrevia sobre o cantador Alberto Costa:

Ouvi-o cantar, pela primeira vez, numa festa de beneficencia realizada no Centro Espanhol... e chorei. Chorei, porque Alberto Costa é um cantador de fado por excelencia. Reúne a uma bela dição uma voz impregnada do mais puro sentimento e isso tem feito dele um dos cantadores mais preferidos.

Aqui, o modo de reconhecimento do sublime prescinde da linguagem – deve, aliás, prescindir do acto narrativo para ser um reconhecimento sublime do sublime – e deve exprimir-se com o corpo, pelo corpo. O sublime é equacionado, portanto, com o emocional. A meu ver, tocamos aqui numa das marcas fundamentais do fado: para além do muito que ele é, para além daquilo que nós queremos que ele seja, o fado é uma teatralização do corpo em que o corpo e os processos do corpo são actores principais. Os nomes dos processos culturais, os nomes das emoções, parecem operar com a ambição de se substituir às palavras, de inventar uma nova linguagem que não seja necessariamente narrativa. O corpo e as emoções parecem querer substituir-se ao verbo. Porque é através das manifestações do corpo, e não tanto através das palavras ilusórias, que o amador do fado pode manifestar-se com sinceridade, ou seja, em termos antropológicos, de acordo com a autenticidade do seu “eu” que, nesta concepção da emocionalidade, só o interior do corpo pode deter.

Esta utilização do corpo, dos órgãos do corpo e de outras manifestações articuladas com o corpo como as emoções não deve surpreender-nos. A utilização do corpo como forma de comunicação foi notada por alguns sociólogos e antropólogos. Há diversos discursos e idiomas que representam opções alternativas de *embodiment*, da “incorporação”, ou seja, daquelas maneiras através das quais as pessoas “habitam” os seus corpos, de modo a que estes, em todos os sentidos da palavra, são “habitados”

(cf. Scheper-Hugues). Uma afirmação que, decerto, retoma Marcel Mauss, que incluía no termo “*habitus*” todos os hábitos adquiridos e tácticas somáticas que representam as “artes culturais” de usar e estar no corpo e no mundo. Numa perspectiva fenomenológica, todas as actividades quotidianas e mundanas de trabalhar, comer, de cuidar do corpo, descansar, dormir, fazer sexo, adoecer, de restabelecer a saúde, são formas da práxis corporal e expressivas de relações políticas, culturais e sociais dinâmicas.

Conforme a antropóloga e psiquiatra norte-americana Nancy Scheper-Hugues sugeriu, a cultura dos pobres e marginalizados de diversos países pode ser caracterizada como uma “cultura somática”. Ou seja, são classes e culturas que privilegiam o corpo, que privilegiam os sentidos físicos e uma linguagem baseada nos sintomas físicos do corpo. O sociólogo francês Luc Boltanski refere, a este propósito, que o pensamento e a prática somáticas são frequentemente encontrados entre as classes trabalhadoras que baseiam o seu trabalho no esforço físico. Boltanski nota também que, em França, os pobres e os trabalhadores tendem a comunicar com o corpo e através do corpo, algo que contrasta com a práxis cultural da burguesia. As classes médias, por seu lado, parecem privilegiar um idioma psicológico para exprimirem as suas angústias pessoais e sociais, tendendo a negar e a silenciar a linguagem do corpo.

Há, porém, uma distinção a traçar. Tenho-me referido por diversas vezes a discursos emocionais e agora a discursos somáticos. Do ponto de vista comparativo, é importante saber que o investimento das culturas nestes discursos é desigual. Há, assim, culturas com discursos emocionais extremamente elaborados, onde são distinguidos muitos termos emocionais, e outras em que esse discurso é muito menos elaborado.

No caso do fado, a linguagem do corpo e das emoções constitui, a meu ver, uma modalidade suplementar para produzir comunicação e significado. Voltarei a esta questão, mas quero, desde já, notar dois aspectos. Em primeiro lugar, o facto de o discurso emocional do fado se basear em situações socio-emocionais limite, por exemplo, a tragédia, o que, em termos imediatos, é uma forma cultural eficaz de gerar atracção ou repulsa e, raramente, indiferença. Em segundo lugar, confirma-se algo que a recente antropologia cognitiva tem sugerido: as emoções podem permitir conhecimento e comunicação, ao contrário do que postulava a dicotomia emoção / /cognição, que sugeria que a actividade emocional impedia o conhecimento. Isto é fundamental: no caso do discurso do fado que, como sabemos, é o pilar de uma imagem cultural extremamente forte, a manipulação dos termos e das situações emocionais pode ser uma forma de conhecer o mundo ou mesmo de construir um mundo cultural específico.

Esta questão da utilização das emoções como forma de conhecimento do mundo e do próprio actor pode ser confirmada pelo recurso, mais uma vez, ao exemplo das lágrimas. As lágrimas podem operar não só como um agente de reconhecimento do esteticamente belo – na opinião do amator –, podem funcionar, portanto, como agentes de uma partilha de afectos e de juízos estéticos, mas, além disso, podem constituir importantes recursos classificatórios. Um indivíduo pode, através das lágrimas ou da intencionalidade de as derramar, avaliar-se a si próprio e aos outros. Numa sessão de fado recente, um homem proferia esta afirmação fascinante, entre o irónico e o sério, em resposta a um remoque da assistência: “Tu não gostas de chorar, eu choro”.

É óbvio que esta afirmação inverte decididamente algumas das associações mais características do complexo emocional burguês entre, por um lado, a masculinidade e, por outro lado, a recusa das emoções e de um dos seus dispositivos de manifestação mais expressivos que são as lágrimas. Suspeito que a reivindicação de A.I. seja uma afirmação situacional, isto é, relevante sobretudo no contexto do espaço performativo do fado. Em todo o caso, confirma, no contexto do fado, a utilização dos termos e das situações emocionais como modalidades de autoclassificação.

Esta questão liga-se, aliás, com a qualidade nitidamente reflexiva do fado. No espaço performativo do fado, através da voz ventríloqua do cantador ou da cantadora, o fado diz-se a si próprio, reflecte sobre si próprio, cria ou recria a sua própria história. Esta aptidão do fado para se auto-cronologizar é o claro indício de uma das múltiplas formas de temporalidade que sustentam o seu universo cultural e que são, a meu ver, pilares decisivos para marcar uma espécie de autosuficiência ideológica – por exemplo, manifesta na invariável repetição dos mesmos factos nas biografias dos fadistas – que, por vezes, tanto irrita o observador exterior. Em resumo, o fado, ocasionalmente, personificado – e sublinho esta faceta – emerge como uma espécie de deus *ex machina* que cria a sua própria história. Esta afirmação não é excessiva se recordarmos a parte final do conhecido fado de Frederico de Brito, “Biografia do Fado”: “Naquela vida agitada/ Ele [o fado] que veio do nada/ Não sendo nada era tudo”! O fado parece ter a capacidade de se mover entre o nada e o tudo, a capacidade de gerar o mundo ou um mundo.

Quero salientar também, a este respeito, a importância de um conjunto de referentes míticos fulcrais nesta qualidade do fado como máquina que produz a sua própria história. Não falta sequer uma carta de fundação mítica: o mito da Severa! Tentarei mostrar, mais adiante, que, no quadro de um conjunto múltiplo de tempos, a esta forma de temporalidade linear e biográfica podemos acrescentar uma outra temporalidade que é sobretudo emocional e moral.

A questão das lágrimas tem constituído, no meu texto, um ponto de inspiração a que volto periodicamente. Há um outro aspecto característico do fado que pode ser iluminado por referência a uma história cultural das lágrimas. Refiro-me ao melodramatismo, ao gosto obsessivo das letras do fado em banhar no trágico e no patético, em representar cenas de choro profuso.

É necessário, em primeiro lugar, termos a noção de que o entendimento contemporâneo das lágrimas – para além das lágrimas de riso e das lágrimas de crocodilo – como expressões electivas da dor e da tristeza é um entendimento cultural e historicamente específico. Como mostra Anne Vincent-Buffault, as lágrimas puderam constituir, em outros contextos temporais, à semelhança de muitas emoções, mecanismos de comunicação, de circulação e partilha de afectos, como marcas de uma sensibilidade requintada. Aliás, como sucede no fado, o que, mais uma vez, me faz suspeitar que o universo do fado se apropriou de um conjunto de concepções emocionais que tenderam a ser suprimidas pelo advento do complexo emocional burguês.

A questão que Roland Barthes coloca, a propósito dos dramas de Racine, é aqui metodologicamente fulcral:

Em que sociedades, em que tempos se chorou? Desde quando os homens (e não as mulheres) deixaram de chorar? Porque é que a sensibilidade se transformou, num determinado momento, em *pieguice* [*sensiblerie*]?

Segundo a historiadora francesa Anne Vincent-Buffault, nos romances do século XVIII (*vide*, por exemplo, os textos influentes de Rousseau que são dramas de lágrimas), nas comédias lacrimejantes dos palcos franceses, as personagens masculinas choravam com volúpia. Cenas de efusão e de exaltação emocional que não se limitavam ao registo ficcional. Nas próprias críticas dos espectáculos os jornalistas e críticos deleitavam-se em hipérbolos emocionais. A correspondência epistolar é pródiga neste aspecto: os amantes banham literalmente de lágrimas as suas cartas, os amigos, homens ou mulheres, abraçam-se chorando; os espectadores reagem, deliciados, com choros convulsivos e lágrimas abundantes. A famosa zanga entre Rousseau e Diderot foi pontuada, nos momentos de maior hostilidade e frieza, pela ausência de lágrimas e a reconciliação coincidiu com uma explosão de lágrimas em ambos. Os dramaturgos consideravam as lágrimas do público como um termómetro do êxito das suas peças.

Mais: um dos momentos políticos mais influentes na história dos últimos séculos, a Revolução Francesa é, como referem os historiadores, um momento de choros profusos. Por exemplo, os discursos e outras manifestações públicas eram pontuados pelas lágrimas.

Há, portanto, que evitar o perigo da retórica da sinceridade e da autenticidade: em certos contextos, as lágrimas partilham-se, trocam-se,

misturam-se com deleite sem que tal nos possa levar a considerá-las menos verdadeiras. Elas não são necessariamente uma exteriorização de estados íntimos. São performances públicas. Além disso, os homens não temiam então chorar, em público, de admiração, de ternura, ou de alegria. Tinham prazer em fazê-lo, sem que tal implicasse qualquer conotação feminina.

No século XIX ocorre, como já referi, uma ruptura radical: emerge uma nova economia dos signos corporais, uma nova economia dos gestos e, em particular, dos gestos emocionais. Relembro, porém, o aspecto fortemente social desta transformação. Se o público burguês, em busca da distinção de classe, se afasta progressivamente do melodrama, persiste, entre as classes populares, o gosto por estes dramas de faca e alguidar. No caso português, veja-se a tremenda influência que, até muito recentemente, tinham romances como a *Rosa do Adro*, publicado originalmente nos anos 1870.

As lágrimas, além disso, tornam-se uma manifestação privilegiada da subjectividade e do controlo da subjectividade. Passam a ser, à luz desta concepção, uma manifestação íntima. Entre os homens, o seu controlo passa a ser fulcral para serem mantidas incólumes as fronteiras entre o seu corpo e as arenas públicas. Surgem, portanto, novas formas e retóricas de comunicação, sendo algumas, como a do registo lacrimal, desvalorizadas.

Os imperativos burgueses da contenção e da disciplina corporais vão questionar o aspecto demonstrativo das lágrimas. Na primeira metade do século XIX, o romantismo constitui uma reacção a esta tendência. Na literatura romântica, os furores, as exaltações, os soluços opõem-se ao pudor e à contenção burguesas. As lágrimas tornam-se uma experiência privilegiada e a sensibilidade feminina é celebrada: a feminilidade profunda é exaltada.

Na segunda metade do século XIX, a lágrima torna-se, entre os homens, rara e só é derramada em casos extremos, em momentos exacerbados da sensibilidade masculina. Em contrapartida, a sensibilidade feminina torna-se excessiva e é mesmo objecto de ironia: as mulheres choram sobre tudo, sobre os piores clichés. A sensibilidade transforma-se em pieguice. O espectador burguês deserta o melodrama e os frequentadores deste passam a ser considerados como selvagens e primitivos. Surge o estereótipo da jovem de choro fácil mas de lágrimas puras.

Este conjunto de informações sobre uma história cultural das lágrimas e do próprio melodramatismo leva-me a notar dois aspectos. Em primeiro lugar, as lágrimas, no caso do fado, não são inevitavelmente uma expressão da dor. Num texto programático sobre o fado de 1930, “A Sublime Canção Consoladora” (*A Canção do Sul*, 23, 15 de Junho de 1930), Gomes Monteiro

nomeia esta aparente ambiguidade – tendo o autor plena consciência desta contradição:

E cantam o Fado, a triste Canção do Sul, deliciosa contradição de si própria, a melodia suave que tortura e deleita, que fez verter lágrimas e as enxuga como refrigério bemdito...

Aliás, eu fico perplexo com a sistemática associação do fado com um exercício da tristeza e da tragédia, quando diversas letras do fado o desmentem claramente. Por exemplo, uma letra de César Castro, que desconheço se foi musicada, diz:

“Ao fado”

Ao fado tudo se canta,
ao fado tudo se diz:
no cristal duma garganta
vive a alma dum país

(Avelino de Sousa)

A triste canção do sul
tem tanta grandesa, tanta!
Que Alegria ou Desventura
ao fado tudo se canta.

O fado, em sua tristesa,
faz toda a gente feliz;
e por ser bom confidente
ao fado tudo se diz.

Cantado pela “perdida”
ainda mais nos encanta:
O fado é pranto, correndo
no cristal duma garganta.

A mais singela canção
o que de belo não diz!
Nas simples canções do povo
vive a alma dum país.

Em segundo lugar, a propósito do melodramatismo e das suas determinantes socio-culturais, noto que, pelo facto de o observador estar socialmente posicionado – e sobretudo se o observador pertencer à mesma sociedade que os observados – se torna difícil uma análise desapaixorada e neutra do melodramatismo. O patético incessantemente celebrado nas letras do fado representa um conjunto de excessos morais, sociais e estéticos que um bom burguês, como muitas vezes é o antropólogo, racional e controlado, supostamente saberia evitar, mas que o outro – marginal, vadio, operário, etc. – não sabe.

Talvez seja impossível ou inútil explicar o gosto do melodramatismo. Mas talvez seja importante notar como ele produz uma transfiguração violenta e brutal do real e como ele configura situações-limite em que os homens e as mulheres são desapossados, pateticamente, da sua capacidade de se controlarem a si próprios. Em que entidades mais ou menos personificadas como a Morte, a Tristeza, a Miséria, o Destino, produzem um determinismo perante o qual os seres humanos são impotentes. O melodramatismo pode ser uma réplica boschiana da insignificância e das deformidades do género humano e, como tal, pode ser um comentário pessimista sobre a experiência humana pintado com cenas e personagens sinistras. Como se a amplificação hiperreal fosse necessária para pensar e comentar o real tantas vezes tão mesquinho.

É bom, porém, não esquecer que os próprios actores do fado têm, por vezes, um envolvimento irónico com o trágico. É assim, nesta contaminação, afinal pouco perturbadora, entre o trágico e o risível que se podem compreender grupos de fadistas como o Grupo dos Desgraçados, liderado por Carlos Harrington, que se reunia no início deste século num *restaurant* a Santa Justa, A Desgraça, e que, no entanto, eram pândegos impenitentes.

Esta observação sugere-me, aliás, uma das componentes, a meu ver, mais importantes do melodramatismo: ou seja, a sua teatralização da dor e do risível, uma representação que, por vezes, é dissimulação, onde o indivíduo pode distanciar-se e reflectir sobre a dor transfigurando-se na personagem de um actor. Onde, passe o meu jogo de redundâncias, um indivíduo no espaço distanciado de um fado, transformado na personagem distanciada de um actor, pode reflectir distanciadamente, por vezes entre o lúdico e o irónico, sobre a dor e a tristeza. Não resisto a transcrever-vos a letra de um fado de Alfredo Duarte (Marceneiro) composta por João Linhares Barbosa, que é um belo exemplo, decididamente experimental, do melodramatismo como teatro da dor. É um fado, "O Pierrot", que, no princípio dos anos 30, foi um grande êxito:

*Naquele dia de Entrudo,
Um intrigante "pierrot",
Um ramo de violetas,
A' linda morta atirou,.*

Passa triste o funeral,
Mas ao povo o que lhe importa
Que a morte lhe passe à porta,

Em dia de Carnaval
A hora é de bacanal,
Por isso se alheia a tudo;
Farto de estar carrancudo

*Lembro bem:
Da cor dos ceus
Pequeninas,
Como um adeus*

É duma virgem
Aquele entêro,
Só por êro,

E de vertigem.
Côr's a tingem,
Num vai-vem
E sem vintem

Anda êle um ano inteiro,
E assim 'stava galhofeiro
Naquele dia de Entrudo.

O cortejo lá seguiu,
Indif'rente aos mascarados
Que par'ciam vitimados,
Dum eterno desvariou,
O meu olhar, então, viu.
Um caso que o intrigou:
Quando o cortejo chegou
A' porta do cemitério,
Seguia o carro funerário,
Um intigante "pierrot"

Abaixo a máscra! gritei
Quem és tu grosseiro que ousas
Perturbar a paz das lousas,
E o pierrot disse:-Nem sei!
Sei apenas que a adorei
Num amor todo grillhetas
Se não vim de vestes pretas,
Visto negro o coração.
Atirou sôbre o caixão,
Um ramo de violetas,

Os guardas não permitiram,
No cemitério a entrada
A'quela dor mascarada,
Cujos soluços se ouviram,
Disseram-me então que o viram
Que o pobre amante tirou
A másc'ra que os disfarçou
E num adeus, num temor,
Um casto beijo de amor,
A' linda morta atirou.

Bem contado,
E tresloucado
Lembro bem.

Tristonhamente,
Foliões,
Corações
Impenitente.
Amargamente,
Oh! Olhos meus!
Entre plebeus
Taciturna,
Junto à urna,
Da côr dos céus.

Com energia,-
profanar,
Tumular?
Que não sabia!-
Um certo dia
Assassinas;
Em ruínas,
E resoluto,
Como um tributo,
Pequeninas.

Com razão,
Triunfante,
A'quele amante,
De emoção,
Com paixão,
Dos olhos seus
E fe-los réus;
Com humildade,
Todo saudade
Com um adeus!

(in *A Guitarra de Portugal*, 223, 21 de Março de 1931)

O que me importa aqui sublinhar, em todo o caso, é como o discurso emocional é, muitas vezes, utilizado como um idioma para expressar essas situações-limite. Volto, pois, à questão da forte densidade em termos emocionais do discurso do fado. Como sugeri, esta linguagem enraizada no corpo, que se confunde com o próprio corpo nos actos de comunicação, é um factor de produção de autenticidade. O indivíduo que por ela se exprime parece desvelar mais sinceramente o seu "eu" autêntico. (A menos que seja um mentiroso imoral.) Devo agora acrescentar como este recurso sistemático a metáforas emocionais ou a conceitos emocionalmente fortes como o de

“mãe” pode gerar uma outra forma de temporalidade no contexto do universo do fado. As emoções são, muitas vezes, consideradas, em contextos burgueses e não burgueses, como essências ou entidades naturais. Inclusive, como já vimos, alguns cientistas sociais consideram-nas como invariantes biológicos universais. Por isso, nos complexos emocionais ocidentais, tal como as emoções estão associadas ao espaço recôndito e mais interior do eu individual, estão também conceptualmente associadas a um tempo primitivo e natural. Creio que, pela sua larga utilização de termos emocionais, o universo do fado se orienta também por estas coordenadas espaciais e temporais. O discurso emocional fornece, assim, um tempo e um espaço das emoções que, sob certas perspectivas, naturaliza o universo do fado. Como compreender de outro modo a afirmação de um editorial de *A Canção do Sul* (Nº 4, 22 de Abril de 1923): “O Fado não é nem do Lírico, nem da taberna: É do coração. O seu autôr é o Sentimento (...)”? O fado pertence ao espaço natural e puro do coração e é feito pelo Sentimento que não tem tempo ou então tem todo o tempo natural.

Gostaria, para finalizar, de partilhar uma perplexidade convosco: porque é que as pessoas – e refiro-me aqui apenas a um grupo mais ou menos ideal de amadores e coniventes com o fado –, perante o mesmo fado podem reagir de modos muito diversos, chorar, permanecer impassíveis, ser irónicos? E a minha perplexidade é tanto maior perante uma outra circunstância: tendo subsistido um cânone melodramático na composição das letras ao longo deste século, continuando a cantar-se, aliás, algumas letras de há largas décadas, como explicar que há algumas décadas os espectadores chorassem e hoje reajam com uma certa indulgência irónica diante de algumas letras, embora ambos, então e agora, possam apreciar esse fado?

Para esclarecer, pelo menos parcialmente, esta perplexidade, é indispensável uma referência ao modo como é produzido significado na performance do fado. E, complementarmente, o modo como, histórica e culturalmente, o fado é consumido, o que remete para a necessidade de uma investigação histórica da recepção estética do fado.

O meu argumento é que as possibilidades de produção de comunicação e de significação, no contexto da performance do fado, se desenvolvem, pelo menos, em três níveis:

1) Um primeiro nível de natureza experiencial que, no caso das letras, pode ser configurado sob a forma de narrativas, por exemplo, histórias mais ou menos dramáticas do quotidiano.

2) Um segundo nível com uma natureza mais abstracta, um nível meta-cultural, ligado ao esquema de uma temporalidade emocional e moral atrás referido, envolvendo categorias e conceitos culturais extremamente

importantes no seio da cultura portuguesa: mãe, saudade, destino, cidade, morte, etc.; é um nível que manuseia categorias impregnadas de uma forte emocionalidade e que, em alguns casos, são culturalmente axiomáticas e remetem para um conjunto rico de ideias e de experiências culturalmente partilhadas; isto pode explicar algo de fundamental em termos de comunicação: não é imprescindível inserir estas noções meta-culturais em histórias e narrativas para que elas sejam entendidas e reconhecidas pelos indivíduos; por exemplo, é suficiente pronunciar a palavra “mãe”, no contexto de um fado, para gerar uma forte intersubjectividade sem que seja necessário contar a história da mãe X ou Y.

3) Há finalmente um terceiro nível que é também experiencial mas que, à semelhança do nível anterior, não se articula narrativamente: refiro-me ao nível sensorial e, designadamente, à óbvia importância da gestão das sonoridades no contexto de uma forma musical como é o fado. Quero aqui sublinhar dois aspectos: em primeiro lugar, não esquecer que, na música, tal como nos rituais de magia entre os trobriandeses de que falava Malinowski, muitas vezes o conteúdo da mensagem transmitida pela voz é irrelevante; o que importa são as modulações sonoras produzidas pela voz; este aspecto só pode ser descurado por uma aproximação elitista que projecta um melómano imaginário idealmente atento ao conteúdo das letras e à sua mensagem. Em segundo lugar, quero sublinhar que o acesso aos sons é também cultural; tal como no caso de outros sentidos, e dentro das ordens e das hierarquias sensoriais de uma cultura que, como mostram antropólogos recentes, são diferentes, determinadas sonoridades são associadas a determinados conteúdos culturais, estados emocionais, avaliações estéticas, etc. O fado pode ser, assim, considerado como um hábil manipulador de sonoridades que, culturalmente, são evocativas de certos estados emocionais.

O fado pode, portanto, produzir uma reacção estética independentemente da irrelevância, ou da menor importância, das narrativas que as suas letras podem contar. Ou seja, em relação a certas letras, pode ocorrer uma implosão da capacidade de significação ao primeiro nível, o nível narrativo; mas esse mesmo fado pode ser esteticamente relevante pela gestão das sonoridades e pela utilização massiva de conceitos emocionais fortes que estabelecem uma espécie de *background* cognitivo independentemente do menor interesse da história. São conceitos culturalmente fortes que polarizam a cognição, que funcionam como pontos de ancoragem cognitiva, gerando assim, muitas vezes, atracção ou repulsa. Mas raramente indiferença.

Penso, porém, que, para além destas questões do significado e da relevância estética do fado, um dos aspectos mais decisivos no fado é a sua performance. E, em particular, esse espaço-tempo de representação que são

as sessões de fado. A este respeito, sublinho algo que me impressionou e que colide com algumas abordagens mais estritas da utilização do silêncio como uma fronteira intransponível entre o cantor e os espectadores: refiro-me ao espaço cénico extraordinariamente dinâmico de algumas sessões em que, de modo mais ou menos informal, os espectadores se podem tornar cantadores, actores protagonistas do teatro do fado. É esta possibilidade de, pelo menos efemeramente, um indivíduo se representar como protagonista, de potencializar aquilo que ele avalia como as suas capacidades criativas, que a performance do fado oferece aos seus amadores.

Paulo Valverde

FADO IS THE HEART: BODY, EMOTIONS AND PERFORMANCE IN FADO

In 1993, in the context of the preparation of the exhibition Fado, Vozes e Sombras (Fado, Voices and Shadows), a workshop was organized at the National Museum of Ethnology (Lisbon), dealing with the subject of fado. The present essay was presented there but, for reasons that are now difficult to reconstruct, never came to be published. At the time, the paper was warmly received and Paulo Valverde was very pleased with it. The version we now publish dates to 1995 and largely keeps the tone of an oral presentation with no detailed bibliographical references. The Editorial Commission has chosen to publish the text, with minor typographical corrections, as Paulo Valverde left it.

Departamento de Antropologia do ISCTE
Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)