

O fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado

Luciana F. M. Mendonça¹
Universidade de Coimbra

Resumo:

O fado é o género mais importante da música popular portuguesa. Faz parte das representações hegemónicas da nacionalidade e é um ícone de Lisboa. Ainda, o fado tem um lugar de destaque no mercado da música, nacionalmente e no estrangeiro. Em contraste, entre as representações que legitimam a “autenticidade” do fado, encontra-se uma firme defesa das disposições amadoras. Alguns fadistas dizem que o “verdadeiro” fado nunca é (e, idealmente, nunca deveria ser) um meio para ganhar a vida; deve ser sempre uma expressão da alma. Os ecos do discurso da *art pour l’art* do século XIX podem ser reconhecidos aqui. O objetivo deste artigo é interrogar-se sobre como esse discurso pode ser reproduzido hoje. Quais são os seus significados? Que contradições há entre a existência deste tipo de discurso e a projeção do género no mercado musical?

Palavras-chave: “Autenticidade”; Campo musical; Fado; Mercado.

“Como é notório, é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não-literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz.”

(Geertz, 1997: 142)

Introdução

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre algumas questões relativas à construção do caráter “genuíno” e “autêntico” do fado lisboeta como género musical, em sua relação com o mercado. As reflexões aqui desenvolvidas são parte de um trabalho

¹ Pós-doutoranda – Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC) (Coimbra, Portugal). Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). *E-mail:* lumendonsa@uol.com.br

de investigação mais amplo, de carácter etnográfico, sobre as práticas contemporâneas do fado da cidade de Lisboa². Dentro deste tema mais geral, definido como o das *práticas fadistas contemporâneas*, tem-se por objetivo compreender dois conjuntos mais específicos de questões. O primeiro deles relaciona-se à noção de *circuito*³, ou seja, a forma como o fado organiza a circulação de atores sociais – turistas, ouvintes eventuais, amantes ou amadores do fado e profissionais de diversas gerações e classes sociais, com maior ênfase nos dois últimos tipos de atores – entre uma variedade de lugares de performance, identificando percursos e ritmos na dinâmica urbana. O segundo conjunto de indagações diz respeito aos significados atuais do fado e à sua relação com as questões de identidade, autenticidade, tradição e inovação. Esta segunda dimensão envolve uma reflexão sobre a natureza do fado como fenómeno artístico e social, que a investigação de terreno permite definir como tendo um escopo muito mais amplo do que a sua mera inscrição como género musical, o que vem a confirmar e aprofundar aquilo que já apontavam alguns autores (Carvalho, 1999; Castelo-Branco, 1994).

A investigação desenvolveu-se não só por meio de metodologias qualitativas, principalmente da observação participante, mas também incluiu a realização de entrevistas semiestruturadas⁴. Do ponto de vista da delimitação geográfica, o terreno situa-se na cidade de Lisboa e abarca apenas alguns sítios da Área Metropolitana, na medida em que estes se constituem como pontos fundamentais, atuais e históricos, dos circuitos fadistas. Do ponto de vista temporal, o presente etnográfico torna-se mais rico quando visto à luz dos processos de consolidação dos atuais modelos performáticos e da padronização dos lugares de apresentação, que se desenvolveram a partir das décadas de 20 e 30 do século XX.

Nesse período, fez-se sentir a padronização imposta pelo formato do disco, que veio limitar o tempo de cada canção ou fado à média de três minutos, bem como o peso da mão do Estado Novo (1926-1974), que impôs uma série de medidas de controlo sobre os ambientes de apresentação pública. Estas medidas envolveram, entre outras coisas, a exigência de carteira profissional para os executantes do fado e o registo e a censura prévia dos poemas, o que resultou numa maior fixação do repertório. Além disso, regulamentaram-se os espaços e criaram-se as casas típicas (donde se originaram as casas de fado⁵ como se conhecem atualmente), onde o género podia ser apresentado junto com outras expressões folclóricas. É importante notar que esse não foi um processo que partiu apenas do Estado, visto que as casas também procuravam distanciar-se do carácter marginal que marcava os espaços de apresentação pública do fado até o início do século XX (Brito, 1999; Castelo-Branco, 2000; Klein e Alves, 1994; Nery, 2004

² Ficou excluída da investigação, por constituir-se num género completamente diverso em termos de origem e de características estéticas (poéticas, melódicas e interpretativas), a canção de Coimbra.

³ Utilizamos aqui a noção como desenvolvida por Magnani (2002). Para dar uma breve definição, pode-se dizer que os *circuitos* são constituídos por um conjunto de lugares espacialmente distanciados, mas com funções e significados similares, dentro dos quais os sujeitos podem estabelecer diversos percursos individuais.

⁴ Foram entrevistadas cerca de 20 pessoas do universo do fado, entre as quais se encontram, principalmente, proprietários de casas de fado e fadistas profissionais e amadores, distribuídos em diversas faixas etárias e com variados graus de escolarização.

⁵ Os restaurantes ou as casas de fado atingiram maior consolidação nas décadas de 50 e 60 do século XX e foram paulatinamente eliminando a presença do folclore, bem como os estrados ou palcos, o que levou a abolir a separação entre público e fadistas.

e 2010). O caráter marginal foi interpretado mais tarde como elemento marcante da singularidade do fado e retomado, principalmente a partir da década de 80 do século passado, o que veio a gerar uma série de espaços de fado amador, denominados de “fado vadio”. Essa diversidade de tipos de lugares de fado será retomada ao longo do texto porque é outro elemento a considerar na análise da sua “autenticidade”.

A ideia central deste artigo surgiu durante a primeira entrevista realizada, quando se ouviu da boca de um proprietário de uma casa de fado num bairro histórico de Lisboa, um discurso sobre as origens do fado, que servia não só para afirmar o seu caráter circular (no sentido *bakhtiniano* do termo⁶), mas principalmente para definir a sua “essência” como “pura expressão da alma”, o que fez imediatamente lembrar os discursos dos defensores da “arte pela arte” no século XIX, como analisados por Pierre Bourdieu (1996). Fosse aquela uma fala isolada e pouco se teria a discutir. No entanto, afirmações do mesmo tipo (embora com variadíssimos contornos) emergiram em outras entrevistas e em inúmeras conversas informais durante a realização da investigação de terreno.

Assim, além de analisar as tensões no campo do fado, pretende-se apontar para alguns limites e potencialidades da aplicação dos conceitos de Bourdieu aos campos artísticos e, mais especificamente, ao campo da música popular urbana, objetivo secundário, mas não menos importante deste artigo. Ao analisar o material etnográfico recolhido no terreno e confrontá-lo com a teoria, procura-se discutir, por um lado, a produtividade do uso das categorias *bourdianas* por meio da análise da convivência contraditória entre discursos de valorização do reconhecimento público (e no âmbito do mercado da música, com especial atenção para as apresentações ao vivo fora dos ambientes de concerto) e discursos da “arte pura” e da expressão genuína de sentimentos. Por outro lado, analisam-se as contradições presentes nas práticas e nas representações a elas relacionadas que são, ao mesmo tempo, económicas e de “pura” expressão da subjetividade.

1. Discursos nativos

Como se referiu brevemente acima, na primeira entrevista realizada no âmbito da investigação sobre as práticas fadistas, o discurso do interlocutor, o proprietário de uma casa de fados, com cerca de 60 anos, nascido e criado em Alfama, revelou um perfil algo surpreendente naquele momento. Perguntava-lhe, na ocasião, o que pensava ser o fado *hoje* e ele referia-se continuamente ao passado: este foi o primeiro elemento de surpresa. Em sua fala, enfatizava especialmente um passado relacionado às origens do fado, trazendo à baila uma das mais célebres versões mítico-históricas sobre as origens e a expansão social do género: a relação amorosa entre a prostituta Maria Severa (1820-1846), que viveu na Mouraria, e o Conde de Vimioso, que teria levado o fado para os salões da nobreza (Brito, 1999; Nery, 2004). A articulação da narrativa fez ressaltar os aspetos míticos, na medida em que o passado rememorado

⁶Ao analisar a presença de elementos de cultura popular na obra de François Rabelais, Bakhtin (1999) promove uma reflexão mais ampla sobre as relações entre culturas populares e hegemónicas ou oficiais ao longo da história ocidental. O autor mostra como ambas moldam-se e definem-se mutuamente e criam fronteiras por vezes menos ou por outras mais permeáveis, com transposição de conteúdos. Esse processo de mão dupla, de modelações recíprocas e “empréstimos” é chamado de circularidade cultural.

não foi tratado como memória, mas como elemento da atualidade do fado, revivido nas performances “autênticas”. Tudo se passa não como se o passado constituísse o presente, mas como se fosse ele próprio presente.

Depois de explorar alguns detalhes dessa história, o interlocutor passou a falar sobre a sua compreensão pessoal do que é o fado, afirmando que é “um estado de alma” e que nunca deveria “ser vendido como uma mercadoria”. E acrescentou que “(...) o fado não é um objecto, mas algo que acontece quando o fadista partilha as suas emoções através da interpretação de um poema”. De acordo com este interlocutor, “(...) o fado verdadeiro não pode ser nunca uma forma de ganhar dinheiro”, ou seja, quando é cantado por compromisso profissional, não acontece verdadeiramente.

O segundo elemento de surpresa foi, portanto, ouvir da boca de alguém que dirige um negócio no setor da restauração, cuja associação com apresentações de fado ao vivo é intrínseca ao modelo do seu estabelecimento, e que, portanto, sobrevive diretamente do fado, afirmar que a sua “verdadeira” expressão deve, necessariamente, estar desvinculada de qualquer carácter comercial. Embora as posições de sujeito e o próprio sistema de relações internas e externas ao campo sejam completamente diversas, como se analisará a seguir, qualquer semelhança com os discursos de Flaubert para os seus congéneres mais jovens, ao recomendar que não escrevessem para os jornais e não vendessem o seu trabalho para não corromper a sua arte (*apud* Bourdieu, 1996), não é mera coincidência: é um mecanismo de construção da autenticidade comum a várias artes, em diversos contextos sócio-históricos, mas que apresenta componentes específicas em cada um deles, incluindo o fado, como se pretende deixar claro ao longo do texto.

Como se assinalou de passagem anteriormente, essas afirmações não seriam dignas de nota se fossem apenas a opinião isolada desse proprietário de casa de fado. O que chamou a atenção com a continuidade da investigação foi o facto de que tal tipo de afirmação, assim como certas frases de impacto, como “Eu canto porque a alma pede”, longe de serem surpreendentes, são recorrentes. No terreno, a repetição de discursos similares ocorreu tanto nas entrevistas formais, quanto nas conversas informais. Talvez, mais surpreendente do que os discursos, seja o contraponto entre palavras e ações. Vem à lembrança um dia em que se entrevistou uma gerente de casa de fado, que proferiu o mesmo tipo de discurso que relaciona o fado à expressão da alma; no entanto, mesmo sendo ela também fadista amadora, estava a enviar mensagens de telemóvel e a conferir contas durante a performance. Isto remete para um campo de contradições entre prática e representações, que merece uma análise mais acurada.

Mesmo em entrevistas realizadas por outros investigadores e, no caso que se citará, entre fadistas profissionais com alto reconhecimento, essa questão aparece. Por volta dos finais de 1998 e o início de 1999, Amália Rodrigues declarava: “O fado é uma coisa que não se procura, que não se vai comprar. O fado tem de estar dentro das pessoas, conforme a alma que a pessoa tem e... sei lá... a maneira como tem alma, quer dizer, tem de ter sensibilidade, tem de perceber aquilo que diz” (Baptista-Bastos, 1999: 37). Para Amália, certamente, o seu sucesso comercial não lhe retirava a genuinidade com que expressava a sua alma fadista.

Considerando-se um sistema de relações complexas e, por vezes, contraditórias, posturas que estabelecem um corte radical entre o “verdadeiro fado” e a atividade

profissional confrontam-se, em diversos momentos, com a afirmação comercial dos fadistas profissionais. Em um trecho do caderno de campo, encontra-se a descrição de uma conversa bastante ilustrativa entre esta investigadora, um fadista profissional e outro amador, ocorrida durante a observação de uma sessão de fados em Alfama, no dia 3 de maio de 2010, que se passa a citar a seguir:

“Na hora do intervalo, fui para a rua e comecei a conversar com dois fadistas: um profissional de renome e outro amador, com quem me encontro frequentemente em diversos ambientes de fado e a quem já ouvi cantar muitas vezes. Perguntei ao profissional se ele não iria cantar. Ele disse que não e a resposta desencadeou uma pergunta por parte do fadista amador: porque o profissional (quase) nunca cantava informalmente, ou seja, fora dos espaços em que era fadista convidado ou atracção principal da noite? A resposta foi clara: ‘Eu tenho um público que paga para ouvir-me cantar e é para esse público, que me aprecia, que eu canto. Não estou disposto a enfrentar uma audiência que está, por acaso, num sítio em que também estou; alguns gostarão de mim e saberão apreciar o que dou em cada fado; outros, não. Tenho que preservar-me para o meu público’. A conversa continuou animada, com o fadista profissional a falar de seus espectáculos... (...) Mais tarde, quando o profissional já havia ido embora, o fadista amador voltou-se para mim e disse: ‘Está a ver do que eu falava antes? Ele, como outros, importa-se mais em ganhar dinheiro do que com o fado. Como é que se pode cantar com alma assim? Eu não canto por dinheiro; só canto quando me apetece. Se não me apetece, se não sinto bom ambiente, não canto. Quem é profissional tem de cantar o que lhes mandam cantar ou o que o público pede. Eu canto somente os fados de que realmente gosto e canto aqueles que estão mais em sintonia com o meu estado de espírito num determinado dia’.”

Embora o episódio relatado acima demonstre uma demarcação vincada entre as posições de um fadista amador e outro profissional (“não se deve cantar por dinheiro” em oposição a “canto para o meu público”, que é, necessariamente, um público pagante), no campo do fado, as fronteiras entre as práticas amadoras e as profissionais são difíceis de estabelecer, porque comportam uma série de práticas intermediárias entre a dedicação exclusiva à atividade fadista, a sua conjugação com outra atividade profissional ou cantar “apenas” por gosto. Alguns proprietários, ou mesmo funcionários de estabelecimentos que dão fados regularmente e que ganham a vida com essa atividade, também cantam fado, muitas vezes sem receber dinheiro diretamente pela performance artística. No sentido oposto, amadores podem, eventualmente, ser contratados para cantar, ser remunerados e, até, considerar isto positivo. Certa vez, uma fadista amadora, em conversa informal, disse: “Eu acho bom porque gasto muito deslocando-me para os fados. Dá, pelo menos, para pagar o combustível”.

Deve-se, também, considerar que é difícil estabelecer uma fronteira bem delimitada entre, por um lado, o fado “puro”, feito com alma e pela alma, e, por outro, o fado “comercial”, especialmente quando se leva em conta que, do quotidiano do fado, fazem parte as casas típicas, cujo público, em geral, não é o dos amadores de fado. Um trecho da entrevista do célebre fadista, já falecido, Fernando Maurício (o “rei sem coroa”), traz uma das versões dessa fronteira. Quando o entrevistador pergunta se “o fado para turistas é uma adulteração”, se não é “uma pureza de fado”, Fernando Maurício responde:

“Exactamente. (...) Não é a pureza. Eu estive nas grandes casas deste país, na Adega Machado, estive no Faia e... não é pureza. A pureza, por exemplo, é onde eu estou. É um restaurante que dá almoços e jantares, e à sexta e sábado, o fado. E as pessoas dizem assim: ‘isso é o verdadeiro fado’” (Baptista-Bastos, 1999: 155).

Para contextualizar essa afirmação, é necessário dizer, em primeiro lugar, que Fernando Maurício também era remunerado no restaurante mencionado, Os Ferreiras. Assim, percebe-se que, para este fadista e para alguns outros, a questão não é cantar de maneira profissional (e remunerada), mas sim de ambiente e, no caso específico, o ambiente caracterizava-se (e ainda se caracteriza) pela presença de um público composto, sobretudo, por amantes do fado e pela partilha das sessões com um conjunto de profissionais ou jovens aspirantes a tal, reconhecidos pelo interlocutor como verdadeiros fadistas. Maurício não o menciona na entrevista, mas, à época, cantavam com ele n’Os Ferreiras, entre outros, Artur Batalha (conhecido como “o príncipe do fado”) e Ricardo Ribeiro, fadista jovem, mas que logo alcançou o reconhecimento da crítica e do público.

Em segundo lugar, vale relembrar que o público das mais conceituadas casas de fado de Lisboa, como o Bacalhau de Molho, o Clube de Fado, o Luso ou o Sr. Vinho, é composto, maioritariamente, por espectadores estrangeiros. Mas isto não esgota a questão, porque, por um lado, essas mesmas casas contam com elencos compostos por intérpretes altamente reconhecidos dentro do próprio campo do fado, considerados “verdadeiros fadistas”, merecendo um lugar entre aquelas/es que cantam com alma. Por outro lado, nem todos os que trabalham ou trabalharam em casas de fado consideram que o ambiente pode macular a “pureza” do fado. Muitas vezes ouviu-se, tanto em situações formais de entrevista quanto em conversas informais, que as casas de fado são como um “laboratório” para os fadistas, na medida em que permitem aprender e treinar o repertório dos fados “clássicos”, colocar à prova a capacidade de entrega e execução, testar a interpretação de novos poemas aplicados aos fados tradicionais, entre outras coisas.

Poder-se-ia multiplicar o rol das opiniões divergentes no meio fadista. Contudo, o pequeno quadro construído permite uma aproximação com a questão que este artigo visa enfrentar: considerando-se o quadro teórico de Bourdieu, sobretudo a sua teoria dos campos, a analogia entre, por um lado, o discurso que situa a autenticidade do fado, a partir da sua definição como “arte pura”, e, por outro, o discurso da “arte pela arte” do século XIX, é apenas aparente. Vejamos o porquê, passando antes por uma breve síntese da teoria de Bourdieu.

2. Bourdieu e a análise sociológica das artes

Embora a obra de Bourdieu seja do conhecimento do público leitor de ciências sociais em geral – e, nisto, o público português não é exceção⁷ –, vale a pena sumarizar alguns aspetos fundamentais do seu trabalho no que diz respeito à reflexão sobre o campo literário e à definição de campo de maneira mais abrangente. Aplicável a uma diversidade de âmbitos de relação social (economia, religião, poder, ciências, arte e assim por diante), o campo é um espaço de disputa. Sua estrutura “(...) é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico” (Bourdieu, 2003a: 120). As estratégias de conservação ou inovação partem das estruturas existentes para mantê-las ou transformá-las.

No caso do fado, uma das estratégias de conservação do campo e, portanto, de afirmação de autores (conquista de autoridade específica), foi a proliferação de composições de fados “castiços” ao longo da primeira metade do século XX. Partindo das melodias de base dos fados Mouraria, Corrido e Menor, considerados, desde então, os mais “tradicionais” ou “rigorosos”, guitarristas como Jaime Santos (1909-1982) e Armandinho (1891-1946) compuseram novos fados tradicionais, como o Alfacinha, o Alvitto, o Latino e o Sevilha, do primeiro, e o da Adiça, o Alexandrino Antigo, o Estoril e o Penim, do segundo (Nery, 2004). É importante ressaltar que, em ambos os casos, a virtuosidade e o caráter inovador como intérpretes e acompanhadores também foi fator decisivo para a consolidação desses guitarristas no campo, num interessante exemplo de combinação entre conservação e subversão da estrutura de distribuição do capital específico.

Um aspeto que chama a atenção no próprio desenvolvimento da teoria dos campos é a interação dinâmica entre o aparato conceptual e o contexto histórico analisado. Dentro disso, uma das elaborações fundamentais de Bourdieu, em *As regras da arte*, é a categorização de uma articulação específica entre o campo literário e os campos económico e político nos meados do século XIX. Sua interpretação daquele momento histórico permite-lhe identificar claramente três posturas fundamentais dentro das artes literárias: a dos que produziam para o mercado, a da literatura ou arte social e a da “arte pela arte”. Estas três categorias representam posições em disputa no campo, que correspondem a uma articulação específica entre os diferentes *habitus*⁸ e as estruturas de poder, no contexto de um processo de consolidação do mercado de bens simbólicos em França e de autonomização do campo literário⁹.

Podem-se enumerar as vantagens dessa perspectiva sobre as artes. Ela permite olhar através do discurso dos artistas, desvendando as fantasias, romantizações e reelaborações

⁷ Em Portugal, vários têm sido os autores a utilizarem criticamente a teoria de Bourdieu. Para um conjunto de debates, envolvendo diversas áreas de investigação sociológica, veja-se Pinto e Pereira, 2007.

⁸ O *habitus* é um “(...) sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim.” (Bourdieu, 2003a: 123).

⁹ Sobre a autonomia dos campos, Bourdieu (1996: 246) explica: “O grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna: quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda e mais o corte tende a acentuar-se entre os dois pólos do campo, isto é, entre o subcampo da produção restrita, onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos, e o subcampo da grande produção, que se encontra simbolicamente excluído e desacreditado”.

sobre as suas práticas. Revela, ainda, o lado menos luminoso das disputas estéticas, mostrando que os artistas não estão imunes ao conjunto de determinações sociais e económicas, que afetam qualquer membro da sociedade, mas que adquirem contornos específicos dentro de cada campo em particular.

Sem pretender dar conta da literatura crítica à análise de Bourdieu a respeito dos campos artísticos, convém, contudo, assinalar que há uma gama variada de autores que apontam para algumas limitações. A despeito do quadro teórico consistente que constrói para analisar as disputas dentro dos campos artísticos e para situar a criatividade num conjunto de relações sociais, que permitem e moldam a sua existência, falta resgatar a especificidade do debate sobre a arte de um ponto de vista interno às obras (Hennion, 1993 e 2003; Martins, 2004; Prior, 2011; Sarlo, 1997). Em suma, deve-se reconhecer que a sua perspetiva produz uma visão crítica da ideia de desinteresse e sacerdócio estético, mas o fiel da balança fica desequilibrado porque desconsidera as “(...) resistências propriamente estéticas que produzem a densidade semântica e formal da arte. O problema dos valores fica assim liquidado, juntamente com os mitos da liberdade absoluta de criação” (Sarlo, 1997: 144).

Apontando para passagens mais específicas de *As regras da arte*, Martins (2004) analisa a aproximação de Bourdieu às obras literárias, procurando evidenciar aspetos pouco debatidos da sua teoria geral dos campos, fazendo eco às críticas de Sarlo. Como ressalta o autor, “(...) em que pese a produtividade de sua abordagem, ela muitas vezes desconsidera a dimensão propriamente singular do fenómeno estético, equiparando-o a outras dimensões da experiência humana que a rigor são bastante heterogêneas” (Martins, 2004: 64). Aprofundando essas considerações, chama a atenção para o facto de que nem sempre a estrutura de uma obra de arte é “(...) apenas ‘a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado’, pois ela pode ultrapassar este último (...) rumo à sua própria existência singular como fenómeno estético” (*idem*: 67). É certo que Bourdieu reconhece, em algumas passagens de *As regras da arte*, que as obras podem, por vezes, transcender os limites dados pelo campo, tendo potencial para transformar o espaço social em que foram criadas, mas o autor não leva a sua análise a uma reflexão mais profunda sobre esta possibilidade.

Essa desconsideração da especificidade das obras de arte faz com que Bourdieu as equipare a mercadorias destinadas ao consumo ostentatório, dizendo que compositores como Albinoni, Chopin e Vivaldi perderam o seu valor simbólico sob o efeito do seu consumo alargado, assim como certos perfumes ou roupas de grife. Mas será que isso acontece com todos os bens simbólicos? Tanto Martins (2004) quanto Hennion (1993 e 2003) fazem comentários críticos a este tipo de equiparação entre obras musicais e mercadorias comuns, pois desconsidera “(...) aquilo que é mais singular na obra de arte: a transfiguração estética que ela realiza e que lhe permite atravessar um percurso histórico de longa duração” (Martins, 2004: 70). Ambos os autores também chamam a atenção para o valor artístico específico de J. S. Bach, e Hennion (1993 e 2003) o faz com maior profundidade, em função do seu estudo sobre a relação entre, por um lado, Bach e a construção do discurso, do gosto musical e da própria noção do que é música hoje no ocidente, sobretudo por sua valorização no século XIX, e, por outro, por colocar em relevo a relação entre o compositor e os amadores atuais. Na sociologia

da música de Hennion, as determinações do *habitus* e do jogo de forças no interior do campo são substituídas pelo conceito de mediação.

Além do exposto, convém lembrar que Bourdieu tinha uma confessada dificuldade de falar sobre música. Em “A origem e a evolução das espécies de melómanos”, o autor afirma: “A música é, se assim se pode dizer, a mais espiritualista das artes do espírito e o amor da música é uma garantia de ‘espiritualidade’. (...) A música é solidária da alma. (...) A música é a arte ‘pura’ por excelência” (Bourdieu, 2003b: 163-164). Nesta passagem, reconhece a especificidade da linguagem musical e as resistências propriamente estéticas que ela oferece, apontando para o seu caráter “espiritual” e de arte “pura”. Embora nesta entrevista a reflexão não se aprofunde muito, pode-se dizer que a música é, de todas as artes, a que menos se materializa, dependendo da sua interpretação e do seu desenrolar no tempo. Nisto, equipara-se com outras artes performáticas, mas, diferentemente da dança e do teatro, por suas propriedades físicas, descola-se completamente do corpo do músico e dos instrumentos, sendo capaz de atravessar barreiras espaciais, atingindo o espírito e o corpo do ouvinte.

Na mesma ordem de reflexões sobre o caráter inefável da música, Bourdieu afirma que: “As experiências musicais estão enraizadas na experiência corporal mais primitiva. (...) A mais mística, a mais ‘espiritual’ das artes talvez seja simplesmente a mais corporal” (*idem*: 165-166). Como diria Claude Lévi-Strauss (1997: 69): “A música não tem palavras. (...) exclui o dicionário”. Nela, a relação entre significante e significado é completamente flutuante e os seus significados só se revelam no conjunto e não em cada fonema ou sintagma. Certamente, no caso da música, é muito mais difícil estabelecer homologias entre a estrutura das obras e a estrutura social ou a estrutura do espaço social onde se move o artista, como Bourdieu faz com a *Educação sentimental*, de Flaubert.

O que acontece mais frequentemente na obra de Bourdieu, quando o assunto é música, é o estabelecimento de relações entre o gosto e o *habitus*, considerando que os gostos musicais permitem classificar “infalivelmente” as pessoas em termos de suas posições sociais (Bourdieu, 1979, 2003b). Ao relacionar gosto e *habitus*, o autor refere-se a duas formas de adquirir o gosto musical: pela “familiaridade originária” ou “pelo gosto passivo e escolar do amador de gravações” (2003b: 167). Entretanto, até que ponto essa afirmação é universal (mesmo se aplicada exclusivamente às sociedades ocidentais), ao se considerarem os variados contextos sociais em que a música é apreciada? Até para o caso da França contemporânea, como demonstram os trabalhos de Antoine Hennion, há uma diversidade grande de modalidades de aprendizado, apreciação e uso da música, que não encontram uma correspondência tão regular em relação às divisões de classe social.

Além disso, convém apontar, tendo em vista a análise do objeto específico deste artigo, que há um fator não considerado na abordagem de Bourdieu, relacionado às expressões populares: geralmente, os seus amadores estão ligados a elas justamente por uma “familiaridade originária”, que convive, em muitos casos, com a apreciação de gravações. É o que acontece no fado. Ao considerar o funcionamento das instâncias de conservação e consagração, no âmbito da produção e da circulação de bens simbólicos, Bourdieu praticamente ignora a existência de um setor de produção cultural que se desenvolve em interação dinâmica e contraditória em relação aos dois âmbitos por ele definidos: o das expressões populares de tradição oral.

As chamadas “culturas populares” são, como define Hall (2003), um espaço de disputas, sobretudo quando está em jogo a sua utilização como símbolos da nacionalidade e da especificidade local. Sobre elas, pesam os juízos e processos de interpretação e ressignificação empreendidos pelo campo erudito, como pesam as interações com o mercado de bens simbólicos, que transformam práticas de vivência quotidiana em mercadoria; também as “culturas populares” reinventam-se, utilizando, nos seus processos criativos, os produtos da indústria cultural. Este é mais um ponto importante a considerar na análise do fado, pois, atualmente, os processos de aprendizado pela via da transmissão direta, face a face, convivem com o consumo de discos, de rádio, de filmes e da utilização de diversas fontes via Internet.

Ao especificar as características próprias do campo da indústria cultural, diferenciando-o do campo de produção erudita, Bourdieu afirma:

“O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista de um mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção” (Bourdieu, 1992: 136).

Na visão de Bourdieu, a indústria cultural produz uma arte, na qual as articulações estéticas se subordinam às decisões comerciais, justamente por ser voltada para um “público médio”. Entre as contribuições do autor para a análise do consumo cultural está a sua ênfase em mostrar as interrelações das classes sociais, estilos de vida e padrões de consumo através da noção de *habitus*, que permitiria analisar, no campo da música, a correlação entre determinadas frações de classe e estilos musicais ou subestilos dentro de um determinado género, como é o caso aqui. É por isso que, apesar de todas as ressalvas e do facto de nunca ter tomado a música como objeto de análise aprofundada, Bourdieu influenciou um grande número de investigadores na sociologia da música, gerando-se um conjunto bastante significativo de trabalhos acerca dos mais variados géneros em diversos países (Prior, 2011).

3. O campo do fado

Ao ensaiar uma interpretação do universo fadista sob a perspectiva da teoria de Bourdieu, pergunta-se: como se forma e se consolida o campo ou o subcampo do fado? E, sobretudo, qual é a sua configuração atual? Para responder a estas questões, é necessário ao menos uma nota histórica, considerando a formação do género na primeira metade do século XIX e a sua paulatina expansão ao longo do século XX. Por mais importantes que sejam as mudanças nos ambientes, uma componente essencial da vida do fado, nos seus quase dois séculos de existência (de acordo com a teoria hegemónica hoje sobre a origem do fado), é a sua partilha em espaços de proximidade (tascas, restaurantes, tertúlias). Mas, mesmo esses espaços de proximidade podem ser tipificados como mais ou menos “verdadeiramente” fadistas. Em geral, os diversos agentes do meio atribuem um carácter mais “genuíno” aos espaços marcados pela espontaneidade e pela gratuidade, especialmente as tascas e as tertúlias de amadores de fado em sociedades recreativas ou

outros lugares. No entanto, como se viu na primeira parte, as avaliações não são unívocas e, sobretudo a partir da década de 80 do século XX, mesmo o caráter “espontâneo” de determinados estabelecimentos tem sido sublinhado, por exemplo, por meio da oferta e anúncio de “fado vadio”, ou seja, amador e sustentado por quem aparece disposto a cantar, para atrair público. Em alguns casos, é patente o caráter construído da “espontaneidade”.

Retomando um pouco da história da expansão do género, o fado acompanhou a própria formação de um mercado de bens simbólicos em Portugal, primeiro com um mercado de partituras, desde o século XIX e, depois, ao longo do século XX, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, do rádio, do cinema, do teatro de revista e da televisão (Nery, 2004). Considerando os aspetos relacionados à discografia, é de notar que o fado foi gravado desde o início do século XX, quando a indústria ainda não estava implantada em Portugal e técnicos britânicos deslocavam-se ao país para registar as interpretações dos fadistas da época (Vernon, 1998). Ao longo desse século, as gravações tiveram impulso com o surgimento de companhias portuguesas, a partir dos anos 30. Quanto ao prestígio do género, embora o fado tenha vivido um período de “baixa” depois do 25 de Abril de 1974, vem vivendo uma fase ascendente desde a década de 90 (Nery, 2004). Novos fadistas e gravações “clássicas” do género têm sido lançados e relançados. Aliás, o fado é uma “presença constante, ainda que minoritária” nos catálogos das editoras e encontra-se entre as edições mais vendidas no país (Neves, 1999: 110). Além disso, o fado tem sido historicamente o género privilegiado por meio do qual a música popular portuguesa se internacionaliza, exceção feita à música “pimba”, que tem enorme projeção junto das “comunidades” portuguesas emigradas, bem como a um ou outro grupo ou artista que se projeta internacionalmente, como foi o caso dos Madredeus, sobretudo ao longo dos anos 90 do século XX, beneficiando-se também da consolidação de um mercado de *world music*. Inegavelmente, o fado tem um lugar no mercado da música e seu papel não é menos relevante na dinâmica cultural e turística lisboeta, com numerosos concertos, estabelecimentos públicos com sessões regulares e tertúlias eventuais. Ou seja, ao analisar o campo do fado, convém considerar um conjunto de práticas diversas, mas interligadas, com variados graus de mercantilização. Ainda é importante lembrar que grande parte dos fadistas profissionais tem algum disco gravado, mesmo que seja sob a forma de edição de autor.

Em relação ao trabalho de campo que nutre este artigo, considera-se que é cedo para proceder a uma tipificação dos sujeitos no campo do fado. Tal classificação, provavelmente, emergirá no final da análise dos dados recolhidos. No entanto, vale o exercício de colocar alguma ordem à informação. Fazendo uma redução a partir dos exemplos apresentados e considerando-se apenas a dimensão da relação com o mercado, definir-se-iam, provisoriamente, três categorias: a dos fadistas no mercado; a dos fadistas “moderados” (aqueles que assumem uma posição intermédia, cantando de forma remunerada ou não, apresentando-se em espaços profissionais ou em situações informais); e a dos fadistas antimercado. Um dos problemas que emergem desta classificação provisória é que, diferentemente das categorias identificadas por Bourdieu quanto aos literatos dos meados do século XIX em França, não há uma correspondência entre as posições no mercado de bens simbólicos e a pertença a uma classe social no campo do fado no século XXI.

Alguns casos de fadistas com carreira profissional são esclarecedores quanto à desconexão entre a situação de estar em pleno no mercado e o *status* social de origem dos fadistas. Pode-se perguntar, por exemplo: o que diferencia, para além do pertencimento de classe, fadistas como Jorge Fernando, nascido em um bairro social lisboeta, de Camané, filho de uma família de classe média, e de Nuno da Câmara Pereira, portador de uma herança não só no fado (o que o coloca em pé de igualdade com outros fadistas, incluindo o próprio Camané), mas também entre a nobiliarquia portuguesa? A mesma pergunta poderia ser feita quanto às fadistas mulheres: o que diferencia Aldina Duarte, filha de uma criada, de Mariza, cuja família retornou de Moçambique para Portugal em 1977, e da médica Kátia Guerreiro?¹⁰ Cada um/a dos/as fadistas mencionadas/os tem uma posição sólida no mercado do fado, mas *habitus* bastante diversos.

Poder-se-iam multiplicar os exemplos para as três categorias, mas, para o leitor não muito familiarizado com o universo do fado, de nada adiantaria. O que é importante ressaltar é a não coincidência entre a posição no mercado e uma dada origem de classe social. Em relação aos fadistas profissionais, a exigência de que se exponham pouco é uma condição para singrarem na carreira, muitas vezes imposta pelos produtores, mas que, de qualquer modo, está em consonância com o uso da “raridade” como forma de distinção. Quanto aos fadistas amadores ou em processo de profissionalização, encontra-se a mesma variedade de origens sociais.

O que complica ainda mais a elaboração de uma classificação é que, ao contrário do que Bourdieu pode identificar, nos meados do século XIX, em relação aos literatos, não é possível estabelecer uma correspondência, no atual campo do fado, entre posições de classe, posições em relação ao mercado e posicionamentos estéticos. Para considerar apenas os fadistas mencionados, todos eles têm os pés bem fincados num repertório consagrado, seja ele o de Amália Rodrigues ou os do fado tradicional¹¹ propriamente dito (de qualquer modo, um repertório que é aceite de acordo com os cânones do género). O caso de Jorge Fernando é bastante interessante. Além de ser produtor e de atuar numa casa de fados quase todos os dias, compõe inúmeros fados canção, muitos deles sucessos nas vozes de Ana Moura e Mariza, entre outros fadistas; mas isso caminha *pari passu* com a composição e interpretação de letras para fados tradicionais; e, se alguma vez o seu estatuto de “verdadeiro” fadista foi questionado, isto nunca abalou o seu reconhecimento público como tal e muito menos o reconhecimento entre os pares.

Muitos outros comentários poderiam ser tecidos sobre a diversidade estética no campo do fado. Convém apenas pontuar, a título de exemplo, que Camané geralmente

¹⁰ As fadistas e os fadistas aqui escolhidos não representam nenhum juízo de valor por parte da investigadora, nem refletem gostos pessoais. Figuram no artigo apenas em função do seu caráter exemplar para o que se quer demonstrar e da sua acessibilidade a um público mais vasto do que aquele estritamente afeto ao fado. Os discos de qualquer um deles podem ser encontrados nas grandes superfícies ou boas lojas do ramo.

¹¹ *Grosso modo*, a diferença entre fado tradicional e fado canção estabelece-se por uma série de componentes poético-musicais. Os fados tradicionais, via de regra, não possuem refrão e são formas musicais fixas (harmónica e às vezes também melodicamente) às quais se podem aplicar diversos poemas, desde que haja uma adequação entre os compassos da música e a métrica dos poemas, em geral, quadras, quintilhas, sextilhas ou décimas. Os fados canção têm uma música composta especificamente para um poema e, salvo raríssimas exceções, possuem refrão. Essa diferença também se expressa nos momentos de performance: quando um/a fadista vai cantar um fado tradicional, pede-o ao guitarrista e ao viola pelo nome da música (fado Menor, Bailado, ou Alberto); quando vai cantar um fado canção, diz o nome do poema, por exemplo, “Nem às paredes confesso” ou “Triste sina”.

não canta e não grava poemas que têm por temática o ambiente tauromáquico ou os temas vinculados a tragédias num estilo passadista (os ditos “fadados da desgraçadinha”); o mesmo se pode dizer de Aldina Duarte, que canta muitos poemas de autoria própria. Ambos seguem uma linha de atualização das temáticas do fado. Se o fado é quotidiano, é vida, eles buscam colocar os seus elementos existenciais naquilo que fazem. Outros jovens fadistas têm feito o mesmo. Em entrevista a esta investigadora, um jovem fadista do Alentejo disse: “Eu ponho lá o meu espaço. Não poderia deixar de pôr, porque o fado é isso, é o quotidiano da gente”.

Outra consideração interessante desse intérprete referiu-se ao valor da tradição. Ele usou a mesma metáfora utilizada por outro fadista, guitarrista, muito mais velho. Dizia que a tradição é um edifício a partir do qual se podem construir outras coisas, desde que se tenha domínio sobre ela. O fadista mais velho disse que não se importava com os projetos “alternativos” em relação ao fado, nem com a criação de formas híbridas, mas o seu “negócio” era a tradição, o “grande edifício do fado”. Num sentido ao mesmo tempo igual, de consideração acerca do que se construiu no passado, e diferente, de inovação temática, o fadista jovem considera a tradição como um manancial, que deve ser conhecido em profundidade, para se poder, então, utilizar a linguagem do fado com conforto, para se falar das realidades contemporâneas.

Muito mais haveria para falar sobre as características estéticas do fado e as suas diversas versões dentro da tradição, em consonância com ela ou, mais raramente, em clara negação. No entanto, o que se revela a partir de uma análise preliminar, inspirada nos conceitos de Bourdieu, é um campo multifacetado e que não permite uma classificação dos sujeitos de acordo com categorias estético-sociais bem definidas. As contradições entre práticas e representações fazem parte inextrincável da própria afirmação do género e dos seus profissionais no campo.

Conclusão

Como muitas outras formas de arte, o fado vive as contradições entre a manutenção dos seus modos de fazer e ambientes “tradicionais”, por um lado, e o desenvolvimento das suas condições de produção e reprodução (em parte, dependentes do mercado da música), bem como da viabilidade económica da sua promoção no mercado nacional e internacional, por outro. Como se procurou demonstrar no percurso, embora a teoria dos campos de Bourdieu se mostre útil para a análise do ambiente fadista, sobretudo como um parâmetro ou linha de comparação elucidativa dos problemas em análise, as variáveis são muito diversas e não podem ser subsumidas ao esquema teórico do autor.

Seguindo o melhor exemplo de Bourdieu, de deixar-se guiar pelos dados da investigação de terreno, talvez se possa falar de uma modelação singular do *habitus* no ambiente fadista lisboeta, dentro do qual há um reordenamento específico das disposições de origem e de formação sociocultural. Afinal, talvez o fado seja um modo próprio de sociabilidade, como arriscam afirmar alguns interlocutores. Um fadista bastante reconhecido entre os pares afirma: “A palavra fado está em toda a parte, mas o fado não está”. Como expressa o texto em epígrafe, é difícil falar sobre arte. Mas vale a pena enfrentarmos essa tarefa como cientistas sociais, sem nos furtarmos a analisar a sua

especificidade, tanto para iluminar os terrenos de investigação, quanto para reelaborar as nossas ferramentas teóricas.

Dentro do caráter provisório em que se afirma esta interpretação, falta elaborar uma pequena nota sobre três problemas, que merecem uma atenção mais detida no futuro: 1) a relação entre o fado e a dinâmica urbana contemporânea; 2) a avaliação das performances do fado; 3) o impacto dos processos de patrimonialização.

Quanto à relação entre expressão musical e dinâmica urbana, ao destacar três expressões sonoras de natureza vocal (e não tecnológica) que marcam a paisagem sonora de Coimbra, sendo uma delas a canção, Fortuna (2008: 49) refere-se a elas como sonoridades em “resistência à uniformização das paisagens sonoras de hoje” sob a influência da globalização. Esse processo, inserido no espaço urbano, parece estar em consonância com o crescimento da prática amadora de música, como descrita por Hennion (1993 e 2003). Em outro artigo (Mendonça, 2008), sugeriu-se que o engajamento com expressões culturais populares de cunho tradicional é um fenômeno que se generaliza, sobretudo nas classes médias mais escolarizadas, como reação à despersonalização e desenraizamento impostos pela dinâmica da sociedade contemporânea.

Quanto ao segundo problema, analisaram-se vários elementos do ambiente e do repertório que modelam as avaliações da “autenticidade” de fadistas. Conviria, contudo, chamar a atenção também para os parâmetros mobilizados para avaliar as performances propriamente ditas. Apenas a título indicativo, é de se referir que os parâmetros clássicos de afinação e ritmo não são, necessariamente, os mais valorizados nas performances fadistas, mobilizando-se como critério de avaliação a eficácia da transmissão da mensagem e da emoção, veiculadas, sobretudo, pela interpretação do poema.

Quanto aos processos de patrimonialização, a recente candidatura do fado ao registo pela *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Unesco) como Património Imaterial da Humanidade¹² trará, provavelmente, novos mecanismos de consagração e legitimação para o ambiente fadista. O próprio plano de salvaguarda, já em marcha antes da aprovação pela Unesco, promove a valorização dos acervos fonográficos e iconográficos, as ações de divulgação, educativas e de promoção, fazendo, inevitavelmente, uma seleção de intérpretes dentre os numerosos fadistas do passado e em atividade. Somente a observação e a análise da continuidade das ações poderão lançar luz sobre os impactos do processo.

Concluindo, longe de ser mera romantização ou ideologia, os discursos do fado que motivaram este artigo são expressão das contradições no campo, que resultam de um equilíbrio bastante delicado entre origens sociais, posições em relação ao mercado e opções estéticas, que não são livremente tomadas, mas que escapam a uma determinação de classe supostamente previsível de antemão pela teoria.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail (1999), *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*, 4ª ed., São Paulo, Hucitec, Brasília, UnB.

¹² No momento em que se realizava a revisão final deste artigo, mais precisamente em 27 de novembro de 2011, o fado foi incluído na lista da Unesco.

- BAPTISTA-BASTOS, Armando (1999), *Fado falado*, Amadora, Ediclube.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distincion*, Paris, Minuit.
- (1992), *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva.
- (1996), *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2003a), “Algumas propriedades dos campos”, in Pierre Bourdieu, *Questões de Sociologia*, Lisboa, Fim de Século, pp. 119-126.
- (2003b), “A origem e a evolução das espécies de melómanos”, in Pierre Bourdieu, *Questões de Sociologia*, Lisboa, Fim de Século, pp. 163-168.
- BRITO, Joaquim Pais de (1999), “O fado: etnografia da cidade”, in Gilberto Velho (org.), *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, pp. 24-42.
- CARVALHO, Ruben de (1999), *Um século de fado*, Amadora, Ediclube.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (1994), “Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado”, in Joaquim Pais de Brito (coord.), *Fado: vozes e sombras*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia e Lisboa ‘94 Capital Europeia da Cultura, pp. 125-140.
- (2000), “El fado”, in *Voces de Portugal*, Madrid, Akal, pp. 67-92.
- FORTUNA, Carlos (2008), “Em busca dos patrimônios intangíveis das cidades: notas sobre as paisagens sonoras”, in Sérgio Braga (org.), *Cultura popular: património imaterial e cidade*, Manaus, Universidade Federal do Amazonas, pp. 29-53.
- GEERTZ, Clifford (1997), “A arte como sistema cultural”, in Clifford Geertz, *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*, Petrópolis, Vozes, pp. 142-181.
- HALL, Stuart (2003), “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, in Liv Sovik (org.), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, UFMG, Brasília, Representação da Unesco no Brasil, pp. 247-264.
- HENNION, Antoine (1993), *La passion musicale*, Paris, Métallié.
- (2003), “Music and mediation: toward a new sociology of music”, in Martin Clayton [et al.] (eds.), *The cultural study of music. A critical introduction*, London, Routledge, pp. 80-91.
- KLEIN, Alexandra & ALVES, Vera (1994), “Casas do fado”, in Joaquim Pais de Brito (coord.), *Fado: vozes e sombras*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia e Lisboa ‘94 Capital Europeia da Cultura, pp. 37-56.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1997), *Olhar, escutar, ler*, São Paulo, Companhia das Letras.
- MAGNANI, José Guilherme C. (2002), “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 49 (17), 11-29.
- MARTINS, Maurício V. (2004), “Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 56 (19), 63-74.
- MENDONÇA, Luciana F. M. (2008), “Culturas populares e identificações emergentes: reflexões a partir do *manguebeat* e de expressões musicais brasileiras contemporâneas”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 82, 85-109.
- NERY, Ruy Vieira (2004), *Para uma história do fado*, Lisboa, Público.
- (2010), “Fado”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 433-453.
- NEVES, José Soares (1999), *Os profissionais do disco. Um estudo da indústria fonográfica em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- PINTO, José M. & PEREIRA, Virgílio B. (orgs.) (2007), *Pierre Bourdieu. A teoria da prática e a construção da sociologia em Portugal*, Porto, Afrontamento.

PRIOR, Nick (2011), “Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond”, in *Cultural Sociology*, 5 (1), 121-138.

SARLO, Beatriz (1997), *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.

VERNON, Paul (1998), *The history of Portuguese fado*, Aldershot, Ashgate.

ABSTRACT/RÉSUMÉ/RESUMEN

Fado and “art rules”: “authenticity”, “purity”, and market

Fado is the most important genre of Portuguese popular music. It is part of hegemonic representations of nationality and an icon of Lisbon. Also, *fado* has an outstanding place in music market, nationally and abroad. By contrast, among the representations that legitimate the “authenticity” of *fado*, one can find a strong defense of amateur dispositions. Some *fadistas* (*fado* singers) say that “true” *fado* is never (and, ideally, could never be) a way to make a living; it should always be an expression of the soul. The obvious echoes of the “*l’art pour l’art*” discourse from the 19th century can be recognized here. This paper aims to question: how can this discourse be reproduced today? What are its meanings? Are there contradictions between the existence of this discourse and market projection of the genre?

Keywords: “Authenticity”; Fado; Market; Musical field.

Le Fado et “les règles de l’art”; “authenticité”, “pureté”, marché

Le fado est le genre musical populaire portugais le plus répandu. Il fait partie des représentations hégémoniques de la nationalité et est une icône de Lisbonne. De plus, le fado tient un rôle majeur sur le marché de la musique, au niveau national mais également à l’étranger. Cependant on trouve au sein de ceux qui légitiment “l’authenticité” du fado, de fermes défenseurs de l’amateurisme. Certains chanteurs, dit *fadistas*, prétendent même que le “vrai” fado n’est jamais (et idéalement ne devrait jamais être) un moyen de gagner sa vie; il devrait toujours être une expression de l’âme. On peut reconnaître ici les échos du discours de l’art pour l’art du 19^{ème} siècle. Le but de cet article est de s’interroger sur le comment appliquer ce discours aujourd’hui. Quelle est sa signification? Quelles contradictions y-a-t-il entre ce type de discours et l’appartenance de ce genre musical au domaine commercial?

Mots-clés: “Authenticité”; Champ musical; Fado; Marché.

Fado y “las reglas del arte”: “autenticidad”, “pureza”, y el mercado

El fado es el género más importante de la música popular portuguesa. Forma parte de las representaciones hegemónicas de la nacionalidad y un es un icono de Lisboa. Además, el fado tiene un lugar destacado en el mercado de la música, a nivel nacional y en el extranjero. Por el contrario, entre las representaciones que legitiman la “autenticidad” de fado, se puede encontrar una fuerte defensa de las disposiciones de aficionados. Algunos Fadistas (cantantes de fado) dicen que el “verdadero” fado no es (y, idealmente, nunca podría ser) una forma de ganarse la vida, sino que debe ser siempre una expresión del alma. Los ecos evidentes del discurso de “l’art pour l’art” del siglo XIX se puede reconocer aquí. Este artículo tiene por objeto la pregunta: ¿cómo este discurso se reproduce hoy en día? ¿Cuáles son sus significados? ¿Hay contradicciones entre la existencia de este discurso y la proyección de mercado de este género?

Palabras-clave: “Autenticidad”; Fado; Mercado; Campo Musical.