

GABRIELE GIUGA
A EMOÇÃO E A PALAVRA
«Barco Negro»

«Quando me emociono, quando canto de um modo tão intenso que chego a chorar, não tem nada a ver com o público, ou com o meu estado de espírito, não tem a ver com estar apaixonada ou não. ... Nem sei como hei-de chamar a isto. Talvez eu não seja criadora, mas quando canto estou a inventar».¹

Esta citação, extraída da biografia de Amália, confronta-nos de imediato com um aspecto não pouco relevante da vida artística da cantora, caracterizada pela constante necessidade de alargar os espaços da música que interpretava.

Retomemos algumas das imagens aqui trazidas por David Ferreira.

O burburinho no guarda-roupa Anahory silenciado por uma voz que diz: «Está cá a Amália!». No meio dos colegas, encontra-se David, pouco mais do que adolescente, a escolher as indumentárias para uma peça de teatro no Colégio Moderno: vê fugazmente uma mulher, belíssima, a passar de uma sala para outra. Ouvi-la-á depois cantar num espectáculo de revista, a que é levado pelos pais; nessa altura pensa que aquela rapariga, só alguns anos mais velha do que ele, parece aprisionada num mundo de adultos.

São estas as imagens que assinalam o encontro, ou apenas uma impressão de encontro, entre David e Amália. O verdadeiro encontro, de adultos num mundo de adultos, só se realiza em 1953, graças a Rui, cunhado de David e sobrinho do fundador da prestigiada casa discográfica portuguesa Valentim de Carvalho. Lembremos que, para o jovem, Amália representa a imagem idealizada de uma mulher muito bela mas oprimida. Veremos daqui a pouco se esta ideia correspondia à verdade.

Em 1953, Amália já era famosa, já era uma vedeta das casas de fado, já tinha gravado para a empresa brasileira Continental, e dava espectáculos regularmente não só em Portugal como no estrangeiro. Gozava de um sucesso crescente que também já lhe granjeava aquele misto de admiração e inveja, ou vice-versa, que será uma constante na

¹ Vitor Pavão dos Santos, *Amália – uma Biografia*, Lisboa, Editorial Presença, 2005, p. 137.

sua carreira. Amada sobretudo pelo público, por um público capaz de manifestações de um afecto irreprimível, de uma forma até então reservada a outro tipo de protagonistas — desportistas, por exemplo —, ovacionada no estrangeiro pelo seu modo espontâneo de fazer penetrar nas almas de quem a ouvia a pungente melodia do fado, Amália era também objecto de uma inveja provinciana que, sem qualquer fundamento, lhe atribuía sucessivamente culpas contraditórias.

Uma das razões que explicam grande parte desta incapacidade para perceber o papel desempenhado por Amália na universalização do fado e de Portugal, era a sua imparável curiosidade pela palavra. Aquela curiosidade que, pouco depois de se estrear como cantadeira, já a fazia sentir a necessidade de renovar as letras do fado, e assim abrir-lhe as portas de um novo espaço, recorrendo quer a escritores de prestígio, quer a poetas improvisados, quer ainda a trechos publicados em jornais, lidos ocasionalmente.

«O fado, quando comecei, era amarrado como se tivesse só uma divisão e a minha maneira de cantar deu-lhe mais duas casas. Porque nada dentro daquela divisão me deixava fugir. A minha voz queria fugir dali, mas batia na porta. Tive que cantar à minha maneira... houve sempre coisas que eu queria cantar, poemas de que gostava, e não encontrava música para mim.»²

A palavra é, portanto, para o fado de Amália, algo de vital: não tanto uma via de escape para um género diferente, mas a necessidade de alargar um espaço — para usar a imagem de Amália — que se tornara inadequado para conter o seu «mundo». Ficar na mesma casa mas alargar-lhe as paredes.

Um sacrilégio para os defensores de um fado supostamente puro, caracterizado por poucas — mas simples — regras métricas, melódicas e sobretudo temáticas.

Na casa de Amália, na rua de São Bento, apresentam-se os autores mais díspares a propor-lhe fados. A porta está aberta para todos: Amália ouve-os e não recusa nenhuma proposta, animada por aquela curiosidade espontânea em relação a tudo o que possa ser um bom fado.

Essa mesma curiosidade que, após uma contínua busca de textos para cantar — recorrendo, por exemplo, a autores do século XIX ou aos poemas de Pedro Homem de

² Idem, *ibidem*.

Mello — a fará interpretar durante mais de uma década letras escritas expressamente para ela por David.

«Cresci. Palavras que ignorava cheguei a elas por intuição, por dedução, que sempre tive apurada.»³

Diga-se desde já que, dentre todas as colaborações de Amália, aquela que a ligou a David deixou escritos os episódios mais altos da história do fado e da carreira da cantora. O que o fado representa hoje, de Nova Iorque a Paris, de Roma a Tóquio, está solidamente — senão exclusivamente — ancorado no período em que decorreu a colaboração artística de Amália e David. Colaboração que conheceu o ponto mais elevado na gravação em 1962 do disco conhecido como «O Busto», de que falaremos daqui a pouco. Mas, além disso, note-se que se há unanimidade entre os críticos musicais quanto à posição cimeira desse disco na produção de Amália, ainda hoje, à distância de quarenta anos da gravação e mesmo depois da morte da fadista em 1999, o seu conteúdo continua a ser a grande referência do fado.

A palavra é, pois, o laço que prende Amália. A palavra na sua forma mais essencial, mais superficial, no sentido de forma exterior, a palavra como corpo rítmico, como som articulado, ainda antes de ser conceito lexicalizado.

De facto, a cantora parece tão sensível ao significado dos textos que escolhe para interpretar quanto aos aspectos musicais da língua, ao ritmo da frase, ao *cantabile* das vogais, embora essa atenção se apresente de duas formas diversas.

Quanto aos temas, centra-se, por assim dizer, nos tradicionais: a paixão sofrida e sufocada, o amor infinito de que só a mulher é capaz, a espera do ser amado, o gesto extremo que sela um pacto eterno, e ao mesmo tempo a ligeireza de certas figuras femininas ou a devoção pela própria terra, pela própria gente, e assim por diante. Todos eles se inserem no contexto musical em que Amália se move, pertencendo àquela dimensão que se poderia dizer pública, exterior, partilhada. São as paredes daquela casa — para retomar uma imagem já utilizada — em que Amália quer morar mas que sente a necessidade de alargar.

³ *Op. cit.*, p. 96.

A palavra, pelo contrário, é para ela uma atracção instintiva, a sensibilidade inata e genial que a fará perceber intuitivamente o rumo que as letras devem tomar.

«Às vezes mudava aquilo que não me dava jeito cantar. Quando mudo os versos, os poetas, mesmo os grandes poetas, nunca estão em desacordo comigo. Porque eu canto e eles não cantam. Há palavras que escritas ficam bem e cantadas não soam.»⁴

A propósito de David, diz Amália:

«Depois do Pedro Homem de Mello, outros poetas fizeram coisas para mim. O David Mourão-Ferreira escreveu fados muito bonitos. O primeiro que cantei dele foi 'Primavera'. Era, em bom, um poema na linha das coisas que eu cantava nessa altura. Um fado de amor, que foi sempre uma constante no fado, mas tratado por um bom poeta, de uma maneira diferente. Conheci-o por intermédio da Casa Valentim de Carvalho. Ele deve ter ouvido eu cantar o Pedro Homem de Mello, viu que os versos não eram maltratados e deu-me poemas para eu cantar. Também fez algumas adaptações para músicas que eu queria cantar, como 'Barco Negro'. As melhores coisas dele são 'Maria Lisboa', 'Madrugada de Alfama', dois fados que canto muito, e 'Sombra'.

Um dos primeiros fados do David Mourão-Ferreira foi 'Libertação'. No meu entender, aqueles versos falavam só de um grande amor. Para mim, aquele nem as esperanças do céu me conseguem demover não era dúvida no Céu, nem em Deus, era que o amor era tão grande, pois ia para o Inferno. Eu nunca fui ousada. Quando cantei 'Abandono' também não percebi que era político. Gosto muito do 'Espelho Quebrado', mas as pessoas não pegam nessas coisas. Um outro poema do David Mourão-Ferreira, 'As Águias', já não é bem para fado. É como se fosse um bocado de serapilheira num vestido de cetim. É de mais. As pessoas não entendem.»⁵

Nesta sintética descrição de fado bem escrito, Amália revela a sua percepção, enquanto cantora, de uma escrita eficaz, e quem canta sabe qual a importância de um texto «bem escrito». Trata-se de um juízo não circunscrito à avaliação estética, estrutural e formal, de uma poesia, mas que inclui considerações mais vastas, atinentes ao domínio musical e que consistem, por exemplo, em querer dizer que o texto permite a respiração justa, que a sucessão das vogais reforça os *crescendos*, ou a hesitação dos *pianos* sem lhes pôr em risco a fragilidade, em querer dizer que a frase não opõe qualquer obstáculo aos *rubados*, que facilita o florescimento dos trinados. Ou seja, em suma, que quando um texto é «bem escrito», não é letra: já é música.

A citação de Amália levanta diversas interrogações, cujo tratamento é impossibilitado pela brevidade deste texto; entretanto, podemos pôr aqui pelo menos uma questão, a de tentar indagar daquilo que terá cativado Amália na escrita de David.

Se tivermos presentes o intuito e a genialidade da cantora e não esquecermos a necessidade de encontrar novos espaços para o seu sentimento fadista, torna-se

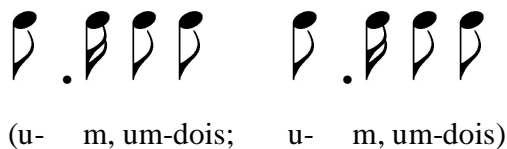
⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ *Op. cit.*, p. 97-8.

perfeitamente defensável que o encontro com David tenha representado para Amália a possibilidade de fazer avançar a língua cantada para soluções linguísticas ainda não experimentadas pelos outros autores do fado.

No caso dos textos de David, esse território é inicialmente representado pelo jogo de encaixe de fonemas e células rítmicas, acolhido por Amália com aquela intuição de que, como vimos, ela é capaz.


Um exemplo perfeito de equilíbrio rítmico-fonético é «Barco Negro». A letra, escrita em 1954 para a melodia brasileira de Caco Velho, em substituição do texto original, «Mãe Preta», adaptação essa feita para o filme *Les Amants du Tage*, insiste num «ostinato» rítmico formado por uma colcheia aumentada, seguida de uma semicolcheia e de duas colcheias:



Diga-se, entre parêntesis, que não nos devemos deixar enganar pela origem brasileira da melodia, que não contém qualquer traço da fórmula estereotipada de um samba sincopado. Pelo contrário, o ritmo de «Barco Negro» é simples, regular e incessante, uma percussão interminável ao longo de toda a melodia. Tal célula rítmica, constantemente reiterada, sugere um passo hesitante, quase incerto, mais apostado na sugestão do movimento que na sua realização. Como se alguém, com os pés colados ao chão, e porque fosse o máximo que pudesse fazer, apenas mexesse a bacia.

Tal sinal de hesitação é concretizado no primeiro verso de «Barco Negro» através da sequência das bilabiais nasais:

De manhã que me do, que meachas - ses fe - ia!



Seguindo a célula rítmica, nota-se que os fonemas se encontram em três posições diferentes em relação à escansão dos acentos: da primeira vez na semicolcheia em tempo fraco, depois no tempo forte e, por fim, na colcheia em tempo fraco. Assim se realiza assim aquela impressão de indecisão, de esboço, de temor contida no ritmo e explicitada no verso.


No segundo verso o encaixe volta a propor-se, mas agora com as vibrantes alveolares:

A acordei, tre men do, dei ta -da n'a re ia



para depois a tensão se desfazer no terceiro verso com as duas laterais, alveolar e palatal:

Mas logo os teus o - lhos dis se - ram que não - o



encontrando quietação e repouso no último verso da estrofe:

E o sol pe-ne-tro - u no meu co - ra - ção.



Um derradeiro elemento estrutural prende-se com a sucessão das vogais. Pode efectivamente notar-se a predominância de vogais palatais nos dois primeiros versos, tensos — devido à abertura dos «a» de «manhã», «feia», «acordei» «deitada», «areia» — para a progressão melódica ascendente, e que exprimem o temor e o terror da protagonista por se sentir mal aos olhos do amado. A esta presença da vogal anterior,

contrapõe-se a predominância de vogais velares nos dois últimos versos da estrofe, onde o olhar do amado dissipa os medos, e o temor se controla no crescendo melódico do terceiro verso, favorecido pelo cómodo reforço da repetida sucessão da vogal «o» em «logo os teus olhos», ápice dinâmico da estrofe. Esta mesma solução, a de empregar a vogal velar fechada para reforçar o volume de som, volta a ser usada no grito pungente e dilacerante da coda:

«São loucas! São loucas!»

Como é fácil de perceber, mesmo lendo só mentalmente os versos, a construção davidiana de «Barco Negro» torna a melodia totalmente supérflua, ou, por outras palavras, supera-a. De facto, não é por acaso que Mariza — nos dias de hoje, talvez a herdeira mais provável de Amália —, executa em todos os concertos este trecho acompanhada simplesmente por uma pandeireta.

O que está portanto contido no sintético juízo de Amália sobre a escrita de Mourão-Ferreira é a intuição da genial correspondência que só se dá, em letras para fado, nas da sua autoria.

A história da colaboração dos dois deixará ainda outros valiosos exemplos rítmicos, como «Maria Lisboa» e «Madrugada de Alfama», para além de textos mais melódicos como «Abandono».

Durante o período de colaboração com David, e por sentir a exigência de renovar também as melodias, Amália dá ainda outro passo que a levará a alargar posteriormente os horizontes do Fado. Tarefa executada por Alain Oulman, protagonista, com Amália e David, do famoso disco do «Busto», gravado em 1962, e que contém «Aves Agoirentas», «Madrugada de Alfama», «Maria Lisboa» «Abandono», com letras de Mourão-Ferreira.

Terminada a colaboração com David, nos inícios da década de 70, também acaba pouco depois, em 1975, a de Alain Oulman. Amália continua a cantar em todo o mundo com grande sucesso, mas nunca mais se repete o ápice criativo dos anos 60, quando trabalhara com David. Não deixa nunca de procurar novos textos para alargar as paredes do fado, e talvez venha a encontrar alguma satisfação nas suas próprias letras. De facto, nos últimos anos de carreira, canta quase exclusivamente textos seus, justificando-se com o abandono a que os poetas a teriam votado, mas demonstrando de facto que a sua era uma demanda insaciável.

Este texto reproduz a comunicação do autor ao Convénio «Davidando», que teve lugar em Bari a 11 e 12 de Maio de 2007, e que foi organizado pelo Centro de Estudos Lusófonos, Cátedra David Mourão-Ferreira, da Universidade de Bari.