
UMA COMÉDIA OU A ALMA NACIONAL? O FADO EM PERSPECTIVA NA DISCUSSÃO IDENTITÁRIA ACERCA DA NAÇÃO PORTUGUESA (1878-1904)

A COMEDY OR THE NATIONAL SOUL? THE FADO IN PERSPECTIVE ON THE IDENTITARY DISCUSSION ABOUT THE PORTUGUESE NATION (1878-1904)

Lucas André Gasparotto
Mestrando em História (PUCRS)
lucas.gasparotto@gmail.com

RESUMO: o fado, gênero musical considerado canção nacional em Portugal, surge na cidade de Lisboa na década de 1840. Durante a segunda metade do século XIX observa-se um alargamento de sua base social de atuação, na medida em que rapidamente passa a circular entre as diversas camadas da sociedade. Paralelamente a essa expansão, encontra-se em curso outro alargamento relativo ao conjunto de ideias que penetravam no país, responsável por ampliar o horizonte e transformar radicalmente o modo como a intelectualidade portuguesa pensava o país, sobretudo a partir de 1860. No esteio das discussões engendradas desde essa nova perspectiva de abordar a nação, encontra-se o fado figurar como objeto de análise em dois momentos distintos, ora como elemento incapaz de atender aos pressupostos nacionais, pensamento vinculado ao horizonte de ideias em torno da *Geração de 70*, ora como expressão inexorável da nação, lógica ligada ao contexto pós-*Ultimatum* de 1890. Através da análise de romances de Eça de Queirós escritos no último terço do século XIX e de obras dedicadas especificamente ao fado, publicadas nos primeiros anos do século XX, este trabalho busca identificar que ideia de nação esconde-se por detrás das imagens atribuídas ao gênero musical nos dois momentos em questão. Apontando uma alteração na perspectiva temporal de análise da história de Portugal, observada na segunda metade do século XIX, a pesquisa sustenta-se, assim, na discussão conceitual em torno de dois modelos de nação identificados nas obras em análise, destacando os diferentes pressupostos sobre os quais repousam as diferentes interpretações.

PALAVRAS-CHAVE: Fado. Música popular. Nação. Identidade nacional. História das Ideias.

ABSTRACT: A musical style that is considered the national song in Portugal, the Fado arose in Lisbon in 1840. During the second half of the nineteenth century, it is possible to observe the enlargement of its social basis performance, as the Fado rapidly started to spread amid the various strata of the Portuguese society. At the same time, it was in progress the development of a set of ideas that expanded the mental horizon of the Portuguese intelligentsia and radically transformed the way it thought the country, especially from 1860 on. In this context, the Fado appears as an object of analysis at two different circumstances: first as an element unable to meet the assumptions of a plan of nation, which was linked to the *Geração de 70's* thought; and second as the Portuguese nation's inexorable expression, which was linked to the 1890's post-*Ultimatum* context. This work seeks to identify the idea of nation that is hidden behind the mental images assigned to the Fado at these circumstances through the analysis of Eça de Queiroz novels - written in the last third of the nineteenth century - and of others works written about the Fado - published in the early years of the twentieth century. As it indicates a change in the time perspective of the Portugal history analysis in the second half of the nineteenth century, this research is

sustained on the conceptual discussion around two models of nation identified in the works under review and highlights the different assumptions on which they rest its interpretations.

KEYWORDS: Fado. Popular music. Nation. National identity. History of Ideas.

Este trabalho aborda o fado, gênero musical considerado canção nacional em Portugal, em dois momentos em que é tratado de forma antagônica: ora como elemento incapaz de atender aos pressupostos nacionais, ora como expressão inexorável da nação. Essas diferentes percepções estão diretamente relacionadas com o referencial que se observa no horizonte de ideias da intelectualidade portuguesa na segunda metade do século XIX. Num primeiro momento, através do pensamento em torno da chamada *Geração de 70*, cujo ideal de nação encontrava-se na moderna civilização europeia representada, sobretudo, pela França; num segundo momento, influenciada pelo contexto pós-*Ultimatum* inglês de 1890, quando se passa a definir a nação através da busca de uma cultura genuinamente nacional.

Para além das distintas visões acerca da aceitação do fado como elemento nacional, as diferentes percepções devem ser inseridas na nova perspectiva temporal de análise da história de Portugal, segundo a qual se passou a pensar a nação a partir da década de 1860. Recuemos algumas décadas, a fim de esclarecer essa novidade.

Com o estabelecimento definitivo do liberalismo em Portugal, assinalado pela vitória sobre as forças miguelistas em 1834, medidas liberais passaram a ser tomadas a fim de acompanhar as transformações da sociedade, visando separar o “*Portugal velho do Portugal Novo*” (LOURENÇO, 1999, p. 29, grifos do autor). Esse é o momento do romantismo português, criado, por assim dizer, por Alexandre Herculano e Almeida Garret, o qual buscava superar o sentimento de decadência que se manifestava na sociedade assinalando uma ruptura com a visão histórica de Portugal de conteúdo transcendente por séculos fundamentada no mito do “milagre de ouriques”. As análises de Garret e Herculano, pelo contrário, fundamentam-se em termos profanos: enquanto esse instituiu Portugal como história, aquele o uniu, historicamente, à saudade de um passado glorioso real e não mais fictício. O romantismo foi, assim, responsável por criar uma imagem do país em busca de si mesmo a partir, simultaneamente, da invenção de uma cultura e do próprio país como uma cultura (LOURENÇO, 1999).

Durante a segunda metade do século XIX, o país viveu sob o efeito da *Regeneração*, política promovida pela Monarquia Constitucional, a partir de 1851, assente na ideia de progresso material, herança do final do século XVIII, centrada no aprimoramento técnico-industrial. O modelo econômico regenerador punha, assim, ênfase no desenvolvimento de vias de comunicação – basicamente ferrovias, estradas, telégrafo, visando à prosperidade comercial. Contudo, embora tenha colocado as diversas regiões do país em contato colaborando significativamente com a circulação das ideias, tal política de fomento teve como consequência déficit orçamentário e endividamento público. A administração mostrava-se, então, incapaz de praticar medidas eficientes capazes de fazer o país acompanhar o processo de modernização em curso no continente europeu. A população, ainda predominantemente rural, de maioria analfabeta, apresentava pequeno crescimento nas cidades ligado ao desenvolvimento de serviços burocráticos e um incipiente desenvolvimento industrial. Observa-se surgir, então, uma população marginal que ocupa, sobretudo, a periferia da capital, lócus onde se vê surgir o fado.

Entre o início da década de 1860 e o início dos anos 1870, a crise financeira transforma-se em crise política, antecipando o prenúncio do ocaso da monarquia constitucional. A contestação ao regime vinha em duas frentes, fortemente influenciada por ideias que circulavam no continente europeu. Veem-se, assim, os republicanos, reunidos em um partido político, sofrerem influencia teórica do positivismo, cientificismo, agnosticismo, evolucionismo, bem como se observa o surgimento do movimento operário e socialista, em função do aumento da população de trabalhadores fabris, influenciado por teses marxistas e pelo anarquismo de Proudhon, amplamente difundidos a partir do contexto revolucionário de 1848. As consequências da conjuntura internacional observada no período, marcado pela revolução espanhola de 1868, a Guerra Franco-Prussiana e a unificação italiana em 1870 e a Comuna de Paris em 1871, acentuam a crise e aceleram um processo de transformação ao nível da mentalidade do país.

Deste cenário de instabilidade interna e externa aprofunda-se, no país, um sentimento de inferioridade relacionado à percepção de que “Portugal não está na Europa, mesmo se a nova Europa da máquina de vapor e do telégrafo, da maior circulação dos jornais, está já dentro de suas fronteiras” (LOURENÇO, 1999, p. 36), realizações essas da *Regeneração*. Ante a esse quadro, julgando necessário mais do que um avanço material, jovens

universitários, sobretudo dos meios acadêmicos de Coimbra, mas também de Lisboa, reivindicavam dos intelectuais¹ o apontamento de diretrizes necessárias a inserir o país na lógica ilustrada da moderna civilização burguesa que ecoava, principalmente, de Paris. Eduardo Lourenço sintetiza de maneira eloquente a percepção de alijamento e os anseios de mudança presente no contexto:

é nesse momento exacto que uma nova geração (...) descobre que não é europeia, isto é, que não sente, nem conhece, nem pensa, nem cria como podia fazê-lo se estivesse ‘realmente’ nessa Europa que lhe envia suas criações e os ecos reais ou fanáticos do que toda uma juventude vai nomear a ‘vida superior’, a da Civilização, com maiúscula (LOURENÇO, 1999, p. 36).

É neste contexto que se observa o surgimento da nova perspectiva temporal de análise da história de Portugal referida anteriormente. Se o historicismo, característico do pensamento romântico, percebendo já um sentimento de decadência, buscava reescrever o *Portugal Novo* olhando para o passado, a partir do último terço do século XIX, sob influência de novas ideias, passa-se, então, a idealizar a nação segundo pressupostos que pudessem garantir sua permanência no futuro. Realizou-se, então, um diagnóstico crítico da realidade portuguesa a fim de criar uma força transformadora capaz de instituir um novo ideal de regeneração social sustentado filosoficamente na dimensão científica, em aspectos culturais e em questões políticas. Dessa forma, uma nova geração de intelectuais pretendia criar um novo poder espiritual capaz de reformar a sociedade portuguesa (CATROGA; CARVALHO, 1996). Em última análise, o objetivo era a revolução social, alcançada através da revolução das ideias. Trata-se de um novo tempo cultural na história do país que dá continuidade ao processo de problematização iniciado pelo romantismo, agora em termos de uma pretensa modernidade com condições de consolidação (LOURENÇO, 1999). O movimento de transformação e mudança em curso no país tem início com a eclosão da polêmica conhecida por *Questão Coimbrã* (1865-66). As reuniões realizadas no âmbito do *Cenáculo*, não somente na travessa do Guarda-Mor em Lisboa, mas também em Coimbra e no Porto (1867-69), vêm reforçar o debate, cujo ponto alto foram as *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense* (1871). Neste momento de amplo debate, funda-se, por assim dizer, a chamada *Geração de 1870*, ou

¹ Entende-se o conceito de intelectual no sentido polissêmico que lhe atribui Jean-François Sirinelli (2003).

Geração Nova, grupo de intelectuais, dentre os quais Eça de Queirós, responsável por aprofundar o diagnóstico da decadência em termos teóricos. O então jovem Antero de Quental, mentor do grupo, denunciou o decadentismo no discurso proferido na segunda noite das *Conferências*, sob o título *Causas da decadência dos povos peninsulares* (QUENTAL, 2001). Em 12 de junho de 1871, Eça de Queirós proferiu a conferência intitulada *O realismo como nova expressão da arte* (MATOS, 1988), fortemente influenciado pelos trabalhos de Proudhon sobre a questão da justiça e pelas elaborações de Taine acerca da função da obra de arte (SARAIVA, 1995). Tais formulações teóricas orientariam suas futuras obras. De acordo com Catroga (2005), o poder crítico desta geração consolidou o reconhecimento social dos intelectuais como “homens de letras” (2005, p. 120).

Até 1890, a *Geração de 70* busca articular um pensamento português ao modelo de civilização material europeia. Em 1890, o *Ultimatum* inglês, obrigando Portugal a se retirar das regiões africanas do Shire e de Mashona, além de aguçar o sentimento de decadência, introduz um novo condicionante. Não que aquela lógica desapareça do horizonte das ideias, mas a crise da última década do século XIX, responsável por fazer brotar um forte sentimento nacionalista no plano sociopolítico, fez sentir seus efeitos também no plano literário. Foi o discurso simbolista importado de França, representado em Portugal pelo pensamento de António Nobre, que melhor sintetizou o sentimento de decadência finissecular português, na medida em que rejeitou o espírito materialista característico do século XIX, representado, em Portugal, pela *Geração de 70*. Na contracorrente desse pensamento, buscava-se explorar, então, sob a influência do romantismo alemão e da teoria freudiana, uma consciência nacional ao estilo *Volkgeist* (CATROGA; CARVALHO, 1996).

O que se observa na segunda metade do século XIX é a definição, sob a influência das ideias que circulavam no continente europeu, das “estéticas de recomposição identitária” (PAREDES, 2013, p. 214) desenvolvidas pela cultura portuguesa, e, por consequência, da definição de modelos antagônicos de nação. Enquanto por volta de 1870 o paradigma de referência constituía-se a modernidade londrina ou parisiense, na última década, um novo modelo de nação, caracterizado por um movimento de interiorização em busca de um *eu*, desponta no cenário nacional. Definidos os pressupostos em torno da definição de nação portuguesa observados no contexto oitocentista, investiguemos agora de que forma estão

relacionados com a história do fado, desde o seu aparecimento em Lisboa em meados do século XIX até o início do século XX.

Conforme Rui Vieira Nery (2004) e Joaquim Pais de Brito (1999), o fado surge como canção na cidade de Lisboa na década de 1840, ligada à imagem mítica de Maria Severa, prostituta, cantadeira e guitarrista da Mouraria, falecida em novembro de 1846. A celebridade da meretriz advém, contudo, de sua relação com D. Francisco de Paula Portugal e Castro, o Conde de Vimioso. Instaurada a Monarquia Constitucional, o fidalgo, adepto da velha nobreza portuguesa, abre mão de carreira política e ascensão social pela vida boêmia. Esse mito fundador, aparentemente sem importância, simbolizado pelo “casamento” da prostituta com o nobre, ocupa papel central no entendimento do fado enquanto canção popular com status de símbolo nacional, uma vez que é capaz de articular a totalidade da estrutura social, ao aproximar diferentes camadas da sociedade. Na medida em que é possível se ouvir o cantar de Severa no palácio de Vimioso, ao convite deste, o fado é introduzido entre a fidalguia e, através desse segmento, alcança outro, representado pelas classes médias urbanas e pela boemia estudantil de Coimbra. Essa capacidade de articulação social parece ser a lógica de todo o processo de consolidação do fado, em curso durante a segunda metade do século XIX.

Por volta de 1830, as tabernas e bordéis localizados nos bairros populares da periferia de Lisboa são conhecidos como casas “de fado”, termo utilizado ainda com a acepção de “sina” ou “destino”. A partir dos anos 1840, quando fontes documentais o atribuem teor musical, é possível localizar, nesses espaços de boemia e prostituição, a gênese do fado enquanto canção. A esta altura, uma extensa população urbana que inunda a periferia da capital em meados do século XIX, impulsionada pela aplicação das primeiras medidas liberais pela Monarquia Constitucional, diverte-se com o fado (NERY, 2004).

Durante as décadas de 1840, 1850 e 1860, o fado expande seu campo de atuação, apresentando uma capacidade surpreendente de adaptação a novos meios, em consonância com a modernização da sociedade incentivada pela política da *Regeneração*. A partir da década de 1860, os primeiros fadistas de destaque – cantadores e guitarristas –, embora se caracterizassem como prostitutas e rufiões sem profissão, salvo raras exceções, foram eles responsáveis por difundir o fado em ambientes da aristocracia. Pode-se, assim, de acordo com Carvalho (1903) e Brito (1999), apontar a existência de duas fases distintas na história do fado: uma popular e espontânea, até a década de 1860, característica dos espaços populares

originais, e outra, a partir de então, aristocrática e literária, quando o fado penetra em outros ambientes sociais, já adotando condicionamentos visando a um comportamento mais recatado, por assim dizer, do que aquele observado nos espaços tradicionais representados pelas tabernas da periferia (NERY, 2004).

A partir dos anos 1870, o fado alcança o ambiente doméstico das camadas médias urbanas, a dita pequena-burguesia característica do período liberal na Europa, que já tinham tomado contato com o gênero através dos teatros e das tabernas e bordéis da cidade. Uma proliferação de edições literárias e musicais impressas, trazendo fados antigos e modernos com ou sem notação musical para serem cantados ou acompanhados com piano, suporte instrumental favorito dessa camada social urbana. Também entre a intelectualidade coimbrã encontra-se o fado nesta época, mas com temática ligada à comunidade estudantil, de recorte mais literário em oposição à do cotidiano observada no fado lisboeta. Essa remodelagem poética impressa ao fado pela atmosfera coimbrã, associada à reabilitação da guitarra portuguesa em meados da década de 1870, até então preterida em relação ao piano, consolida o alargamento de sua base social de atuação, em desenvolvimento desde que se introduziu em espaços diferentes dos tradicionais, caracterizando-se como um fenômeno cultural de ampla aceitação social.

A mencionada consolidação do processo de alargamento da base social de atuação do fado representou uma suposta ascensão social do gênero destacada pelo amplo alcance das práticas fadistas. Tal assunção parece estar na origem da crítica ao fado formulada por Eça de Queirós. Ao discutir o pensamento queirosiano é preciso não perder de vista as características sociais que marcaram sua vida. Filho de um magistrado, formou-se bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra aos 21 anos, em 1866, quando reside por curto período em Lisboa até iniciar sua carreira na diplomacia. A partir de 1872, o intelectual ocupou cargo de cônsul em Cuba, na capital Havana, em Inglaterra, nas cidades de Newcastle-on-Tyne e Bristol, e, por fim, a partir de 1888, em França, na capital Paris, onde residiu em Neuilly até sua morte em 1900. A vida marcada pela distância de Portugal influencia, portanto, a elaboração de sua obra (ABDALA, 2000; QUEIRÓS, 1990). Inserido em um momento de grande ebulição de ideias, defendendo que o país redefinisse sua identidade em consonância com o ideário europeu, o intelectual português considera o fado “uma comédia” (APUD CARVALHO, 1903, p. 35), cujo elenco são degenerados sociais frequentadores dos bordéis da periferia de

Lisboa. Nos romances de sua autoria, selecionados para este trabalho, o fado aparece como veículo de vazão de emoções, de sentimentos ardentes e melancólicos, por vezes associado a um comportamento ignorante. Assim caracterizado, o gênero musical em questão não poderia prestar-se nem aos anseios de regeneração, nem tampouco a símbolo da nacionalidade. Por outro lado, mas reforçando ainda mais uma visão negativa do fado, observa-se, no último terço do século XIX em Portugal, um movimento folclorista ainda romântico, representado, sobretudo, por Teófilo Braga, buscando inventariar o “patrimônio poético-musical da tradição rural portuguesa” como único capaz de representar o povo (NERY, 2004, p. 142; BRITO, 1999).

Por fim, há que se destacar as transformações observadas nos meios fadistas característicos de sua base social original, os setores populares. De acordo com Joaquim Pais de Brito, o envolvimento de um operariado nascente faz com que o fado englobe em torno de si, ao longo do século XIX, a quase totalidade da sociedade representada por três segmentos: os grupos populares da periferia da capital, compostos por população iletrada e sem ocupação, uma aristocracia definida como retrógrada por perder espaço no esteio do liberalismo e, por fim, uma “classe operária” que cresce em consonância com o desenvolvimento industrial e comercial da sociedade (BRITO, 1999, p. 27).² Assim, a partir dos anos 1880, a maioria dos fadistas é oriunda de setores proletários, ou seja, trata-se de trabalhadores assalariados e não mais de prostitutas ou rufiões. Na última década do século, alguns artistas começam a receber por apresentações em salões da elite e em teatros. Essa reconfiguração social no interior de sua base original foi responsável por acrescentar um apelo de mudança social à poesia fadista observado desde os tempos de agitação que sucederam o *Ultimatum* inglês, em 1890, até a proclamação da república em 1910. O acento militante oriundo do círculo operariado ligado ao fado, representado, hegemonicamente, por tipógrafos, configurou-se como contestação à monarquia constitucional, influenciado pelos ideários republicano e socialista que circulavam no continente europeu (NERY, 2004).

O contexto pós-*Ultimatum*, caracterizado pela emergência de nacionalismo exacerbado, guarda relação com a visão do fado presente em duas obras dedicadas

² Brito (1999) considera a presença do fado entre uma pequena e média burguesia somente no século XX. Contudo, de acordo com Nery (2004), o referido grupo social consome o fado já em meados do século XIX, através da difusão do teatro ou no próprio ambiente doméstico. É esta perspectiva a adotada neste trabalho.

especificamente ao gênero. Trata-se de *A História do Fado*, de Pinto de Carvalho (1903) (José Pinto Ribeiro de Carvalho, 1858-1930), publicada em 1903, e *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, de Alberto Pimentel (1904) (Alberto Augusto de Almeida Pimentel, 1849-1925), de 1904. Nery (2004) define ambos os jornalistas como olisipógrafos (aquele que se dedica a escritos sobre a cidade de Lisboa) conhecidos na cena lisboeta, dedicando-se aos mais diversos assuntos relacionados à capital. Nessas obras o fado recebe um tratamento distinto daquele dispensado por Eça de Queirós, já que agora é considerado um elemento nacional, expressão da alma da nação. Herdeira do aguçamento do sentimento de decadência, baseada nos pressupostos literários e culturais característicos da década de 1890, trata-se de uma definição da nação portuguesa que encontra caracterização no próprio fado e em sua história como canção.

Nesse rápido intercurso por uma história do fado, destacou-se duas visões divergentes acerca do gênero musical em questão, observadas em dois momentos distintos: uma identificada em duas obras literárias de Eça de Queirós, sob a influência do pensamento da *Geração de 70*, que nega seu *status* como elemento nacional, e uma segunda visão identificada nas obras de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, publicadas no início do século XX, mas sob influência da última década dos oitocentos, que considera o fado símbolo nacional. Joaquim Pais de Brito endossa constatada divergência: “o discurso sobre o fado é feito de valorações e projecções ideológicas, entre o distanciamento e a adesão ou a apologia, entre a paixão e a repulsa” (BRITO, 1999, p. 24).

No contexto da segunda metade do século XIX, conforme se demonstrou, o fado vinha ampliando seu campo de atuação e, dessa forma, penetrando em diferentes ambientes sociais. Caracterizando-se como um fenômeno cultural de ampla aceitação social, o gênero musical passou a figurar, então, nas análises dos intelectuais que se dedicavam a rediscutir o país. Através do estudo dessas visões acerca do fado, se quer apontar a percepção de uma alteração na dimensão temporal de análise da história de Portugal operada pela redefinição do “horizonte de expectativa” configurado pela mudança do “campo de experiência” (KOSELLECK, 2006).

Parte-se, então, da premissa de que toda compreensão fundamenta-se no tempo. Entende-se, assim, que a definição da nação, bem como de seus condicionantes, não é algo fixo ou imutável. Sua reconstrução está vinculada às mudanças e aos desafios identificados

em cada momento histórico (ALMEIDA, 2005). Na medida em que se modifica o referencial – experiência –, altera-se a perspectiva da dimensão temporal na forma de um prognóstico – expectativa. Enquanto para os intelectuais da *Geração de 70*, a consistência de um novo modelo de nação só seria garantida se acompanhasse as realizações do ideário civilizatório europeu, para os da geração de 1890, consistente seria perscrutar-se as características identitárias nacionais. A perspectiva temporal das análises influenciadas pelos contextos de 1870 e 1890 modifica-se, portanto, em relação à perspectiva romântica, sustentando-se em diferentes pressupostos observados nos dois contextos em questão.

De acordo com Marçal Paredes (2012), a referida alteração, em termos da mudança do “campo de experiência” e do “horizonte de expectativa” introduz

o advento de uma forma outra de relacionar temporalidade e especificidade cultural. A ideia de “evolução” – fortalecida com o prestígio científico conseguido pela obra de Darwin – representa, resumidamente, o alongar da linha do tempo mediante uma série de ideias novas que, grosso modo, legitimavam uma compreensão da nação como devir. Se, nos moldes do romantismo, a ideia de evolução do tempo apontava para uma recuperação hiperbólica de um passado tido como exemplar, na compreensão histórica evolucionista, vai mirar no futuro o papel de definidor (PAREDES, 2012, p. 165).

A mencionada ideia de evolução sustenta-se, assim, na noção de que as realizações do presente condicionam a experiência futura. Segundo essa compreensão histórica, procura-se analisar as visões divergentes acerca do fado observadas nas fontes utilizadas. Na medida em que é desconsiderado como símbolo da nação, de um lado, ou desponta como canção da alma nacional, dependendo do momento em que se situam as obras, considera-se que o gênero musical foi reconhecido, em ambos os casos, como uma expressão cultural nacional capaz de perpetuar-se no futuro. Essa noção que articula temporalidades expressas pelas categorias “experiência” (as análises acerca do fado em cada momento específico, influenciada por um conjunto de ideias vigentes) e “expectativa” (a elaboração de um suposto projeto de nação que transfere ao futuro papel definidor, atribuindo ou não carga simbólica ao fado), contém, portanto, a discussão acerca da nação abordada neste trabalho.

Em termos conceituais, as duas visões acerca do fado escondem dois modelos de nação. A fim de buscar uma definição, denomina-se de *modelo racional* aquele atribuído ao

entendimento de Eça de Queirós acerca da nação portuguesa, o qual tem como referência as realizações da moderna civilização europeia. O segundo modelo, denominado *etnocultural*, atribui-se à noção de nação observada nas análises do fado realizadas nas obras de Pinto de Carvalho (1903) e Alberto Pimentel (1904), as quais vinculam o gênero musical à alma nacional.

O chamado *modelo racional* tem como referência teórica as formulações de Ernest Renan (2011) por ocasião da Conferência realizada na Sorbonne em 11 de março de 1882³. Escrito no calor da anexação prussiana dos territórios franceses da Alsácia-Lorena em decorrência da Guerra Franco-Prussiana, o texto surge como argumento de combate à anexação alemã, que, justificando sua ação em critérios étnicos, defendia que os povos germânicos encontravam-se em maioria na região em questão e, portanto, deveriam submeter-se ao Império Alemão. Salientando a conformação de um imaginário comum através da evocação de um legado de lembranças e de consentimentos, do desejo de viver em comunidade, a nação resultaria, dessa forma, de um passado de esforços, sacrifícios e dedicações que assentam a ideia nacional no culto às glórias dos grandes homens antepassados. A esta relação que articula temporalidades distintas – passado e presente, o autor acrescenta a dimensão de futuro, através do desejo de realização de um programa comum. Endossa, assim, a utilização, neste trabalho, das categorias de “campo de experiência” e “horizonte de expectativa” como elementos fundamentais para a discussão acerca da nação através do fado. A consolidação de sua argumentação em favor de pressupostos racionais para a conformação da nação ocorre com a introdução de um elemento político, o “plebiscito de todos os dias”, em contraposição à metafísica do direito divino (RENAN, op. cit., p. 43). Sendo assim, afirma que “as nações estão ao serviço da obra comum da civilização; todas trazem uma nota para este grande concerto da humanidade que, em suma, é a mais alta realidade ideal que atingimos” (RENAN, op. cit., p. 43).

O segundo modelo, definido como *etnocultural*, encontra referência teórica em Anthony D. Smith (1997). O autor aventa o conceito de “etnia” como sinônimo de

³ Antes dele, entretanto, Fustel de Coulanges (1870), em carta a um certo professor M. Mommsen em Berlin, datada de 27 de outubro de 1870, antecipa o argumento de Renan (2011) na medida em que contrapõe aos argumentos étnicos o princípio político, que define como moderno, da livre vontade e do consentimento no que se refere ao pertencimento a uma determinada nação. Pertence a Renan (2011), contudo, o melhor conjunto de argumentos em favor da nação definida em critérios racionais.

coletividade cultural de caráter histórico, já que considera essenciais as memórias históricas e as forças históricas específicas responsáveis pela produção de cada um dos grupos étnicos. Sua perspectiva situa-se entre aquelas que atribuem ao conceito de etnicismo uma qualidade “primordial”, ligado à natureza, e aquelas que o consideram “situacional”, ou seja, que se modificam conforme a situação do indivíduo. A abordagem coloca-se, assim, em oposição ao conceito de “raça”, definido como “um grupo social que se considera possuir traços biológicos únicos que determinam pretensamente os atributos mentais do grupo” (SMITH, 1997, p. 37), utilizado pelos discursos e ideologias racistas pretensamente científicos entre os anos de 1850 e 1945. Dessa forma, salientando a importância dos atributos histórico e simbólico-culturais, acrescidos dos componentes subjetivos, o autor define a nação como uma comunidade étnica, ou comunidade de cultura histórica, com sentido de identidade comum, transferindo ao indivíduo o sentimento de pertencimento por afinidade cultural, numa espécie de filiação sentida. Os atributos em questão são: “um nome próprio coletivo; um mito de linhagem comum; memórias históricas partilhadas; um ou mais elementos diferenciadores de cultura comum; a associação a uma terra natal específica; um sentido de solidariedade em sectores significativos da população” (SMITH, op. cit., p. 37).

O estudo do fado através das obras selecionadas revelou duas visões antagônicas acerca de sua aceitação como elemento nacional. Se para Eça de Queirós, influenciado pelas ideias em torno da *Geração de 70*, o fado não poderia atender aos pressupostos de uma nação idealizada segundo a moderna civilização europeia, para Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, o gênero musical figura como expressão da alma nacional. Para além dessa divergência, procurou-se apontar que essas distintas visões acerca do fado estavam inseridas numa nova perspectiva temporal de análise da história de Portugal, configurada como o tiro de misericórdia no historicismo romântico, que buscava repensar o país perscrutando o passado em termos profanos. Assim, a partir do último terço do século XIX, uma compreensão histórica evolucionista, nascente em Portugal, mirava no futuro o papel definidor da nação. De acordo com essa lógica, o “campo de experiência” (as ideias presentes nos dois momentos assinalados pelas décadas de 1870 e 1890) dos autores das obras analisadas condicionou seu “horizonte de expectativa” (os pressupostos sobre os quais a nação deveria repousar a fim de que pudesse garantir sua permanência no futuro), revelando modelos de nação distintas por detrás de suas antagônicas visões acerca do fado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA, Benjamin Jr. “Eça de Queirós, o realismo e a circulação literária entre Portugal e Brasil”. In: _____. (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000, pp. 89-117.
- BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, G. (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 24-42.
- CATROGA, F. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará, 2005.
- CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- COULANGES, Fustel de. *L'Alsace est-elle allemande ou française? RÉPONSE A M. MOMMSEN, Professeur à Berlin*. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1870. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442701h/f2.image>. Acesso em 1 abr. 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- MATOS, A. Campos. “Casino, Conferências do”. In: MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, pp. 123-131.
- NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.
- PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)*. [Coimbra]: Novas Edições Acadêmicas, 2013.
- _____. “A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro”. In: *Portugal, Brasil, África: história, identidades e fronteiras*. São Leopoldo: Oikos, 2012, pp. 149-178.
- QUEIRÓS, Eça de. *Eça de Queirós. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Jr.* 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 8ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001.

RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” (Conferencia realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882). In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (org.). *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*. Guimarães: Opnia Omnia, 2011, pp. 29-44.

SARAIVA, António José. *A tertúlia occidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins e outros*. Lisboa: Gradiva, 1995.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, pp. 231-269.

SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

FONTES PRIMÁRIAS

CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903, 270 p. Disponível em: <https://archive.org/details/historiadofado00carvgoog>. Acesso em: 22 abr. 2014.

PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904. Disponível em: <https://ia600309.us.archive.org/9/items/tristecanodo00pimeuoft/tristecanodo00pimeuoft.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2012.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Bazílio*. 1ª ed. Porto; Braga: Livraria Chardron, 1878, 636 p.; 19 cm. Disponível em: http://purl.pt/23926/4/1-88941-p_PDF/1-88941-p_PDF_24-C-R0150/1-88941-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.

QUEIROZ, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. Porto: Livraria Chardron, 1900, 543 p.; 19 cm. Disponível em: http://purl.pt/332/4/1-10061-p_PDF/1-10061-p_PDF_08-G-R0150/1-10061-p_0000_rosto-xv_t08-G-R0150.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.