

Revista Música Hodie, Goiânia - V.12, 273p., n.1, 2012

ARTIGOS CIENTÍFICOS

Construir a Nação com Música: o protagonismo do compositor Frederico de Freitas no primeiro fonofilme português “A Severa”¹

Helena Marinho (Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal)
helenamarinho@ua.pt

Susana Sardo (Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal)
ssardo@ua.pt

Resumo: Este artigo constitui uma reflexão em torno da música do filme *A Severa* (1931), composta por Frederico de Freitas, a partir de dois enquadramentos analíticos: a importância da música enquanto narrativa de *portugalidade* e o papel do compositor na construção de um repertório que sobreviveu ao próprio filme. São analisadas as opções de Freitas na articulação entre música, imagem e enredo, assim como os universos estéticos que resultam da centralidade do *fado* neste filme. Finalmente, é abordado o paradoxo entre a importância da música deste filme na história do cinema português e o pouco protagonismo oferecido ao compositor em discursos posteriores.

Palavras-chave: Cinema português; Música para cinema; Frederico de Freitas; *Fado*; Nacionalismo.

Building the Nation Through Music: the role of composer Frederico de Freitas in the first portuguese sound film: “A Severa”

Abstract: This paper addresses the Frederico de Freitas’s music for the Portuguese film *A Severa* (1931), departing from two analytical standpoints: the relevance of the music as a narrative of *portugality*, and the composer’s role in the construction of a repertoire that has survived the film itself. Freitas’s options regarding the combination of music, image and script are analyzed, as well as the aesthetic universes that arise from the presence of the *fado* genre in this film. Moreover, this article discusses the paradox between the importance of this music for Portuguese cinema history, and the near absence of references to Freitas in subsequent studies.

Keywords: Portuguese cinema; Film music; Frederico de Freitas; *Fado*; Nationalism.

1. O filme *A Severa* no contexto da produção de cinema em Portugal

A estreia em 1931 de *A Severa*, o primeiro filme sonoro português, então designado por fonofilme, inaugura também uma faceta da carreira de Frederico de Freitas enquanto compositor de música para cinema. Frederico de Freitas (1902-80) foi um compositor extremamente versátil que se dedicou à música erudita, à música popular, à música para teatro e para dança, tendo mantido até 1947 uma atividade importante como criador de música para cinema.² Algumas das canções que compôs para filmes portugueses nas décadas de 1930 e 1940 permaneceram indissociavelmente ligadas ao imaginário coletivo português, tendo sido igualmente retomadas por sucessivos intérpretes que as incluem no seu repertório individual. O prestígio que alcançou durante a sua vida pode ser testemunhado pelo frequente envolvimento como compositor convidado em eventos comemorativos patrocinados pelo Estado. Aqui se destacam as iniciativas organizadas pelo Secretariado para a Propaganda Nacional (SPN), criado por António Ferro³ em 1933, como são exemplo as comemorações do duplo centenário da nacionalidade, em 1940, para as quais Freitas compôs duas obras centrais: a *Missa Solene* e o *Auto de D. Afonso Henriques*.

Este artigo constitui uma reflexão em torno da música do filme *A Severa*, composta por Frederico de Freitas, a partir de dois enquadramentos analíticos: a importância da música enquanto narrativa de *portugalidade* e o papel do compositor na construção de um repertório que sobreviveu ao próprio filme. Serão analisadas as opções de Frederico de Freitas na articulação entre música, imagem e enredo, assim como os universos estéticos que resultam da centralidade do *fado* na temática do filme. Finalmente, refletimos sobre o aparen-

te paradoxo entre a importância da música na construção de uma espécie de ponto zero na história do cinema sonoro em Portugal e o pouco protagonismo oferecido ao compositor nos discursos e análises produzidos à posteriori.

O filme *A Severa* relata a fase final da vida de Maria Severa Onofriana (1820-46), uma cantora de fado cuja imagem ficou marcada pela forma como Sousa de Casação a descreveu no fado “A Severa”, escrito em 1848 e transcrito pela primeira vez por Teófilo Braga no *Cancioneiro de Músicas Populares* (1867). Este fado foi posteriormente cantado por vários fadistas sendo a gravação mais antiga que se conhece editada em 1906 por Avelino Baptista (Zonophone-52134).⁴ A celebração da vida de Severa, a partir do texto de Casação e das posteriores transcrições, transformou parcialmente a visão ontológica sobre a origem do fado – até aqui marcada por um posicionamento evolucionista e difusionista que o definia como um género “mestiço” de fortes influências africanas que teria chegado a Portugal através do Brasil e sempre associado à dança – e passou a centralizar o fado em Lisboa, em especial na Mouraria, onde Severa o teria de algum modo “fundado”.⁵ Os múltiplos discursos que se seguiram ao texto de Casação, quer em fados sobre a Severa quer em textos de carácter jornalístico, literário ou histórico e etnográfico, sobrepuseram camadas de informação à imagem da Severa escrita por Casação e ajudaram a monumentalizar esta mulher transformando-a numa espécie de representação humana do próprio fado. O quadro do pintor português José Malhoa (1910), que serviu de inspiração a apontamentos fotográficos do filme aqui em análise, é justamente um desses exemplos. Mas também o texto de Júlio Dantas, que serviu de base ao filme, onde o papel de amante do Conde de Vimioso é mascarado pelo exacerbar das qualidades humanas da Severa e pelo modo como ela retirou o fado das vielas e o levou para os jardins da aristocracia. Um dos principais mitos criados por Dantas, e que foi adotado também por Leitão de Barros no guião do filme, define a Severa como cigana, aspeto que Michel Colvin (2010) mostra ter sido pouco provável:

O poster de Leitão de Barros identifica Maria Severa como cigana, seguindo o exemplo errado do romance de Dantas, onde a mãe da Severa, Barbuda, foge de Espanha numa caravana cigana e estabelece residência na Mouraria, em Lisboa. Maria Severa Onofriana nasceu nos Anjos e, quando era muito jovem, viveu na Rua de Vicente Borga (Rua da Madragoa). Os seus pais, como a maioria dos habitantes da Madragoa no séc. XIX, eram oriundos de Ovar ou de Estarreja.⁶ (COLVIN, 2010, p. 159)

O guião do filme *A Severa* baseia-se, portanto, no romance e peça de teatro homónimos de Júlio Dantas (1876-1962), médico, político e diplomata que desenvolveu também uma intensa atividade como escritor. Neste domínio, o seu prestígio ficou fundamentalmente associado às peças para teatro *A Severa* (1901) e *A Ceia dos Cardeais* (1902). Para além de autor do texto, Júlio Dantas foi também o adaptador da peça *A Severa* para o cinema. No filme, a sequência das cenas está em parte condicionada pela sua localização geográfica/espacial, uma característica que reforça a sua ligação às convenções teatrais, e que é assumida pela componente musical, como veremos mais à frente.

A Severa é representada pela atriz e corista Dina Teresa Moreira de Oliveira (1902-1985), pertencente ao elenco do teatro Maria Vitória, e a quem Leitão de Barros sugeriu que adotasse o nome artístico de Dina Teresa. A figura que representa é introduzida no quadro de uma charneca ribatejana como uma artista itinerante (cigana). Cenas de largadas de touros e uma breve apresentação de um coral masculino aludindo ao cante alentejano desenham a transição para as sequências associadas a Lisboa, onde decorre grande parte do enredo do filme. Em Lisboa, na Mouraria, a Severa, que tinha já sido seduzida pelo Conde de Marialva (representado pelo toureiro António Luís Lopes) nas cenas iniciais,

torna-se sua amante, não obstante a presença de rivais como a Marquesa de Seide (Maria Sampaio), com quem a Severa se encontra numa festa nos jardins do Palácio de Queluz, ou de admiradores da Severa, como o Romão Alquilador (António Fajim). O contraste entre a aristocracia lisboeta e as classes desfavorecidas acaba por ditar o destino fatal da Severa: a defesa de Custódia (Ribeiro Lopes), um pobre admirador, leva ao fim da relação da Severa com o Conde. A reconciliação final não chega atempadamente, e a Severa morre nos braços do Conde, enquanto nas ruas da Mouraria decorre um animado arraial das festas de Santo António.

Leitão de Barros construiu um discurso fílmico de representação do país de grande diversidade imagética, que viaja permanentemente entre universos sociais e culturais aparentemente dicotómicos mas que se encontram a partir do único elemento de comunicação: a Severa e o fado que ela canta. Esta tentativa de representar uma espécie de unidade nacional a partir da diversidade, terá contribuído para a grande aceitação que o filme acabou junto das populações urbanas, as únicas com acesso às salas de cinema. Mas era também, e potencialmente, um filme dirigido a outros grupos sociais. Como aponta Costa (1978),

A Severa “ia ao encontro do gosto popular, tinha de tudo: as belas imagens da lezíria, as faustosas festas da aristocracia, os fados, as facetas cômicas do Timpanas (...), os confrontos da marquesa com a fadista, as corridas de toiros, um fandango dançado por Francis, a grotesca paixão do Custódia e a morte de Severa cercada por populares envergando trajes regionais de todas as províncias portuguesas. (COSTA, 1978, p. 72)

Vários momentos do filme reforçam esta tentativa de representação de um país multifacetado, sustentada pela fotografia de paisagens rurais quase idílicas, a cargo de Salazar Dinis e, sobretudo, pela inclusão frequente de retratos em grande plano de indivíduos supostamente representativos de fisionomias do “homem e da mulher portugueses”, envergando trajes que remetiam para o folclore de diferentes regiões de Portugal.

2. A aventura do som no primeiro fonofilme português

Enquanto filme sonoro português, *A Severa* foi apenas precedido pela produção de filmes dobrados em português para mercados lusófonos, nomeadamente pelos estúdios da agência francesa da Paramount em Joinville (Barnier 2007, 21). Realizado por Leitão de Barros (1896-1967), já então com uma carreira consolidada no âmbito do cinema, e responsável por um dos mais importantes marcos do cinema mudo português, o documentário/ficção *Maria do Mar* (1930), *A Severa* foi pensado não somente para distribuição em Portugal, mas também como um produto para exportação, como testemunham os materiais de divulgação em francês, por exemplo, que apresentam *A Severa* como “une œuvre qui intéressera le public de tous les pays par son folklore et son pittoresque inédits et merveilleux”⁷ (Exemplo 1).

A urgência da criação de filmes sonoros portugueses era, segundo Barnier (2007), frequentemente referida na época:

Nas revistas *Imagem* e *Kino* militava-se ardentemente pela criação de um estúdio nacional de produção sonora, Os argumentos dos nacionalistas e dos militantes da novidade tecnológica misturavam-se, fazendo ouvir o pedido daqueles junto do governo. Uma comissão destinada a estudar a criação de um estúdio equipado para o sonoro foi criada e um dos seus membros enviado para Paris. (BARNIER, 2007, p. 21)



Exemplo 1: Folheto de divulgação do filme *A Severa*, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro.

A intervenção estatal, neste contexto, acabou por se limitar a iniciativas legislativas protecionistas ou de controlo de conteúdos. Foi o caso do “Decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927, [que] vem impor a obrigatoriedade de exhibir em cada programa um mínimo de 100 metros de filme nacional” (PINA, 1986, p. 68). Também se revelaria importante a criação em 1929 da “Inspeção dos Espectáculos (Decreto nº 17046-A), que irá orientar, entre outras coisas, o trabalho da comissão de censura, já na posse de normas concretas sobre fiscalização da imoralidade, contidas na Lei nº 1748, de 16 de Fevereiro de 1925, ainda no regime anterior” (*ibidem*). A iniciativa da produção de *A Severa* acabou no entanto por ser de índole

privada, tendo Leitão de Barros assumido, juntamente com H. da Costa, a produção através da SUS (Sociedade Universal de Superfilmes).

As filmagens de *A Severa* foram efetuadas em Portugal e em França, em Epinay-sur-Seine. Em Portugal foram gravadas as cenas de exterior, nomeadamente as sequências ribatejanas do início do filme, em que é apresentado o princípio do romance entre a Severa e o Conde de Marialva, a festa da aristocracia filmada nos jardins dos palácios de Fronteira e Queluz, em que é evidenciado o contraste entre a Severa e a elite social aí presente, e também a tourada na arena de Algés, durante a qual se dá o fim da relação entre a Severa e o Conde, antecedendo a morte da fadista. A rodagem das cenas de interior, assim como as tarefas de pós-sincronização, decorreram em Epinay (BARNIER, 2007, p. 23).

O trabalho de Frederico de Freitas não terá decorrido sem alguns contratempos, como sugere a correspondência trocada a partir de França com o seu amigo Alfredo Allen, representante em Portugal da editora discográfica *His Master's Voice*. Frederico de Freitas caracteriza Leitão de Barros como “uma pessoa um pouco desorientada”,⁸ e revela alguma desilusão relativamente aos estúdios e filmes: “nada vi que me oferecesse novidade, a não ser a desorganização que há nos studios, materiais velhíssimos, etc”.⁹ No entanto, este desencanto não transparece de todos noutros documentos e em entrevistas a jornais e revistas da altura. Pelo contrário, o “sonoro” parecia ser uma aventura que oferecia um deslumbramento particular para todos os que nela participavam, desde músicos a cantores, realizadores e produtores. Frederico de Freitas era, portanto, um privilegiado enquanto primeiro compositor português a enfrentar este desafio. Mas o quanto ele tinha de desconhecido está patente em vários momentos da sua correspondência com Alfredo Allen, procurando, por exemplo, explicar o processo complexo de gravação de música para filme e a sua surpresa com a técnica dos discos de baquelite:

Disse-me o engenheiro que para sonorizar uma fita se gravam discos de 25c. pelo processo normal, sendo estes discos que depois tocam para se gravarem as cenas definitivas que trabalham com 31 e ½ rotações por minuto e são de 55cm, isto por intermedio de uma máquina especial que tem por base a transferencia e da qual ele me fez uma explicação um pouco complicada. Eu já tinha observado que as rotações dos discos que trabalham conjuntamente com a maquina de projecção era realmente muito lenta e que são de grande espessura e de tamanho desconforme assim como oferecem a particularidade de começarem tocando de dentro para fora (5 de maio de 1930). (FREITAS, 1930)

Este deslumbramento é também atestado pela atividade que se desenvolvia em torno da gravação e da construção dos suportes que viriam a integrar a imagem em movimento. Descrevendo também a reação da cantora e atriz Aldina de Souza, companheira de Vasco Santana, e que morre prematuramente justamente em novembro de 1930, Frederico de Freitas confia a Alfredo Allen:

De dois em dois dias tenho ido a Lisboa, e passo a tarde no Bazar, atendo ali as pessoas com quem preciso de falar – artistas da Severa – e ao mesmo tempo, atendo os nossos artistas que vão ouvir as provas (...) A Aldina já ouviu as provas várias vezes, e ontem mais uma vez ainda, tendo levado o Vasco Santana. Estão plenamente satisfeitos. Diz ela numa alegria muito expansiva: ‘por aqui se prova que a minha voz é absolutamente fonogénica, e ainda bem que é por causa do sonoro’ (11 de setembro de 1930). (FREITAS, 1930)

Finalmente, este fascínio é também visível no esforço que requer ao compositor para a criação de música para a imagem, atividade que desenvolve em simultâneo com a

própria gravação do filme e do som. Numa entrevista concedida à revista *Sonoarte*, a 30 de abril de 1931, cerca de um mês e meio antes da estreia de *A Severa*, Frederico de Freitas testemunha toda a azáfama que decorre em torno da produção do filme em Paris e a admiração pelo trabalho de toda a equipa, em especial de Leitão de Barros. Nesta entrevista, que acontece em Lisboa por ocasião de uma inesperada viagem que Freitas faz de Paris a Lisboa para tratar de assuntos de índole pessoal, o compositor confirma a “corrida contra o tempo” que implica a produção do filme, e que o obriga a compor no comboio:

Entediado, aborrecidíssimo, iniciei a viagem de 32 longas horas. Procurei entreter-me ganhando tempo, a concluir a partitura da scena da entrada da “Severa” no palácio da Marquesa de Seide (...). Esforço baldado. Impossível escrever notas de música numa partitura de 24 linhas, com o comboio em andamento. Ao querer escrever uma nota no segundo espaço, o bico da pena fugia para a quarta linha, e por aí fora. Desisti de acabar a orquestração. (FREITAS, 1931)

Numa reportagem publicada pelo jornal *His Master's Voice*, em 31 de dezembro de 1931, na qual constam vários testemunhos de intérpretes do filme que gravaram discos desta etiqueta com as canções da banda sonora, Frederico de Freitas relata detalhadamente alguns dos pormenores que envolveram as gravações de som em Paris. Gravando diariamente, incluindo as manhãs de domingo, Freitas confessa que trabalhavam “como moiros”, elogia a sala Pleyel, onde as gravações foram realizadas, e descreve a reação dos cantores perante a experiência da gravação:

Começámos a gravação do Sol-e-dó. O Alegrim estava nervosíssimo. Não conseguimos que assobiasse com geito. Teve o Costinha, que fazia parte dos coros, de assobiar o refrain. [No arraial de Santo António] Como a Mariana Alves tivesse já partido para Lisboa foi substituída pela Maria Sampaio. Tudo até esta altura decorreu sem a novidade de maior. Tivemos, depois, que gravar a *Canção da Chica* e a do *Romão*. Tanto a Maria Isabel como o Fajim ainda não tinham cantado para o filme. Esta inexperiência provocou em ambos um estado de nervos pavoroso com que foi necessário manter uma luta enorme. O tempo fugia e nós tínhamos que dar o trabalho por pronto à uma hora da tarde. A Dina ficou para o fim por não ser necessária a orquestra. Apesar de todo o esforço que dispendemos, só meia hora depois do combinado conseguimos terminar o nosso trabalho. Não pode fazer ideia do que suei! (FREITAS, 1931)

O sistema de sonorização utilizado pela produção de *A Severa* foi o vitafone, sistema patenteado pela Bell Telephone Laboratories e a Western Electric em 1926, e adquirido no mesmo ano pela Warner Brothers que o utilizou até 1930. Consistia em gravar separadamente o som em discos que eram depois postos a tocar, juntamente com a projeção da imagem, de forma sincronizada. Por essa razão, os atores/cantores que participaram na *Severa* tiveram que gravar previamente não só as suas falas mas também as suas canções. Para todos esta era uma experiência absolutamente estranha e de difícil adaptação, sobretudo porque não existe público nem qualquer tipo de interação de palco. Dina Tereza, por exemplo, refere-se à sua experiência como “enervante e perturbadora” explicando, numa entrevista publicada na revista *His Master's Voice* em 31 de dezembro de 1931, que “quando foi da *Severa* (...) esqueci-me e cantei como se estivesse em público. (...) Confesso-lhe, com toda a franqueza, que se passa um mau bocado”. Silvestre Alegrim, protagonista de um dos temas do filme que mais se popularizou (o “Timpanas” ou “Sol-e-Dó dos Bolieiros”), teve reações adversas à gravação que por vezes o impediram de cantar. Na mesma revista ele chega a referir-se à sua experiência como torturante: “Custou-me muito. Nem calcula as torturas que passei! Isso de gravar é o que se chama um caso *grave*. Atormentava-me sobretudo a ideia de estar cantando para um público ausente, de não me poder certificar, como acontece no

teatro, do agrado ou desagrado do auditório. Depois o menor erro, o menor deslize, ali fica sem correcção possível. É de uma responsabilidade enorme.”

A experiência do “sonoro” foi, por isso, uma aventura para todos os intervenientes do processo, mas sobretudo para o compositor que assumiu integralmente toda a componente musical do filme, como veremos mais adiante. No dia anterior à sua partida para Paris, a caminho dos estúdios de gravação, ele confidenciava à revista *Kino* as suas dúvidas e incertezas sobre o desconhecido que o esperava. Perante a pergunta do jornalista sobre a sua preparação como compositor para as “novas exigências do cinema”, Freitas deixava claro que estava a caminho não só de Paris mas de um salto para o desconhecido:

Antes de me ver metido nisto eu tinha muitas ideias, muitas teorias, uma gaveta cheia de projectos. Como todos os outros músicos tinha cá a minha ideia – a minha ideia definitiva e redentora... Mas um dia disseram-me: você vai fazer a musica para a “Severa”, vai connosco a Paris, vai trabalhar nos estúdios, ali, em frente dos microfones... E eu puz tudo de parte – ideias, teorias, projectos – e aguardei o momento oportuno de pensar. Como vê ainda estou em Lisboa e ainda não pensei. Agora é que eu vou saber como é que isso se faz. (FREITAS, s.d)

3. Frederico de Freitas como compositor para imagens em movimento

O interesse de Frederico de Freitas pelo cinema sonoro poderá ter surgido na sequência do seu envolvimento com a indústria de produção discográfica. A colaboração com Alfredo Allen e a editora *His Master's Voice*, de acordo com documentação do espólio do compositor, terá começado em 1930, com funções de diretor artístico. O facto da indústria cinematográfica adotar o sistema vitafone, que requeria a gravação de discos, não passou despercebido a Frederico de Freitas que, em carta a Alfredo Allen em 3/5/1930, procura já rentabilizar essa necessidade do cinema em favor do seu envolvimento editorial:

O meu amigo Alcântara, sócio da Companhia Cinematográfica de Portugal e proprietário da fita *Lisboa* deseja sonorizar o filme e para isso pensou levar os artistas ao estrangeiro para gravar os discos em qualquer estúdio de qualquer marca. Eu acudi com a ideia de se gravarem esses discos em Lisboa por combinação connosco e *His Master's Voice*.¹⁰ (FREITAS, 1930)

Frederico de Freitas tinha consciência das potencialidades e inevitabilidade do cinema sonoro, já que, na mesma carta, afirma que “a epidemia do sonoro é grande e além disso todas as fitas portuguesas têm de ser sonorizadas por causa do Brasil”. Da leitura da correspondência se deduz também que o contrato formal com Leitão de Barros terá sido firmado em novembro de 1930, mas que o trabalho efetivo com o filme terá começado anteriormente. Já em setembro Freitas se queixa de estar “completamente açambarcado”¹¹ com tarefas para Leitão de Barros. Segundo Freitas, o contrato previa: “pôr a música em fita e realizar a partitura, 15 contos, e 2½% sobre os lucros líquidos durante 3 anos que é a verba de direitos de autor. A minha deslocação para Paris será paga por eles com a diária de (x) igual às primeiras figuras do filme”.¹² Este dado é revelador sobre a importância que o compositor adquiriu na produção de *A Severa*, e que o colocava ao lado das principais figuras de cartaz.

Na verdade, a música de Frederico de Freitas para *A Severa* assume no filme um papel essencial, uma vez que ela constitui uma das narrativas da obra em permanente dialogia com a narrativa global. A presença do compositor durante as filmagens e o fato de envolver apenas um autor não encontra paralelo em produções portuguesas subsequentes, e é também um dos testemunhos importantes para a reiteração do papel da música na coerência

do discurso fílmico. Não é possível perceber se a opção da monoautoria da música decorre duma exigência do compositor ou de uma escolha do próprio realizador, Leitão de Barros, embora se possa deduzir que a polivalência de Frederico de Freitas tenha sido importante para a sua contratação. Com efeito, para além de uma significativa experiência enquanto compositor para teatro de revista, Frederico de Freitas tinha já um sério envolvimento com a indústria fonográfica, e apresentava uma sólida formação no campo da música erudita que abrangia técnicas de orquestração e direção de orquestra. Portanto, Frederico de Freitas podia não só compor em vários estilos como também dirigir cantores e orquestras. A concentração num só indivíduo de tão vastas e ecléticas competências musicais transformava-o num músico absolutamente singular.

Outras produções dos anos 1930 e 40 optam em geral pelo envolvimento de vários criadores, sendo a composição da música incidental (vulgarmente designada por música de fundo) confiada a um compositor (eventualmente também responsável pela direção musical), e as canções frequentemente da autoria de outro(s) autor(es). A própria trajetória profissional de Frederico de Freitas na indústria cinematográfica testemunha esta tendência para a especialização: *A Severa* e *O Trevo de Quatro Folhas* (1936), do qual não existem cópias, são os únicos filmes na sua carreira em que é responsável integral pela componente musical; *As Pupilas do Sr. Reitor* (1935), *Varanda dos Rouxinóis* (1939) e *O Pátio das Cantigas* (1942) têm música instrumental e algumas canções de Frederico de Freitas; em *Maria Papoila* (1937) apenas a música instrumental é de Frederico de Freitas; finalmente, em *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), Frederico de Freitas é responsável por três dos fados cantados por Amália Rodrigues, sendo a restante música assinada por Jaime Mendes.

A divisão na autoria de música incidental/canções deve também ser vista na lógica da articulação entre a indústria cinematográfica, por um lado, e a indústria discográfica e editorial (partituras), por outro. Como refere Nery (2004, p. 218), “Tanto no que respeita ao Teatro como no que toca ao Cinema, os fados de maior sucesso cantados nos palcos ou no ecrã, são em geral editados depois em partitura para piano solo ou canto e piano (...) para irem assim alimentar a prática musical doméstica que já tínhamos visto estar ligada ao fado desde pelo menos 1870”. As canções originais incluídas em filmes geravam, em caso de sucesso, proventos importantes para compositores e intérpretes, e o cinema sonoro passou a contribuir para a divulgação e popularização de canções de uma forma afim ao papel que o teatro de revista tinha até então desempenhado. A influência da música de revista é pois importante neste contexto, e não podemos esquecer o protagonismo de Frederico de Freitas como compositor para este género de teatro precisamente entre 1927 e 1937. A possível interação entre o universo do teatro de revista e a música de filmes é, no entanto, uma área que ainda carece de investigação; o estudo futuro da ação de Frederico de Freitas neste contexto poderá ser essencial para uma melhor compreensão da temática.

4. Narrativa musical em *A Severa*

O cinema é, talvez, o território discursivo que melhor materializa a proposta bakhtiniana sobre a polifonia e a dialogia da narrativa. Embora possa parecer uma visão essencialista, é um facto que o cinema articula uma pluralidade de discursos e de contextos, a partir da sobreposição de diferentes textos desde os literários, aos imagéticos, aos musicais, aos sonoros e finalmente aos ideológicos. Na aceção de Bakhtin, a polifonia na obra literária (ou no discurso), acontece pela concomitância de um conjunto de diferentes vozes, nas quais se incluem as dos personagens, do(s) autor(es), do(s) intérprete(s), do ouvinte e leitor, e que

dialogam de forma não hierárquica, ou seja, em condições de igualdade. O resultado último de qualquer discurso, literário ou não, estaria – como está para Bakhtin no romance de Dostoiévski – no “acontecimento da interação das vozes” (BAKHTIN, 2010, p. 200). Estas vozes são, no fundo, textos expressos em enunciados permanentemente inacabados e sujeitos ao próprio efeito do tempo enquanto uma última voz contextual: “O enunciado nunca é apenas o reflexo de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular (...). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado” (*ibid*, p. 326). Finalmente, a polifonia – na aceção discursiva de Bakhtin – reside também na relação entre os limites do enunciado e a articulação com outros enunciados na produção de uma narrativa dinâmica:

...em qualquer enunciado, quando estudado com mais profundidade em situações concretas de comunicação discursiva, descobrimos toda uma série de palavras do outro semi-latentes e latentes, de diferentes graus de alteridade. Por isso o enunciado é representado por ecos como que distantes e mal percebidos das alternâncias dos sujeitos do discurso e pelas tonalidades dialógicas, enfraquecidas ao extremos pelos limites dos enunciados, totalmente permeáveis à expressão do autor. No enunciado se verifica um fenómeno muito complexo e multiplanar se não o examinarmos isoladamente e só na relação com o seu autor (falante) mas com o elo na cadeia de comunicação discursiva e da relação com outros enunciados a ele vinculados. (BAKHTIN, 2010, p. 299)

No caso que nos interessa aqui estudar, a nossa análise incide não apenas nesta assunção polifónica do discurso no interior de cada texto e de cada narrativa (a do enredo, a da imagem, a dos contextos, a da música) mas, e sobretudo, na sua heteroglossia, que aqui se exprime pela coexistência não apenas de várias linguagens mas de diferentes contextos. Importa, portanto, entender o modo como se estabelece a relação dialógica entre os diferentes textos, contextos e linguagens presentes na narrativa global e como a música de alguma forma estabelece um enunciado sincrético. Neste sentido, a música de *A Severa* tem que ser observada a partir da análise da sua intertextualidade e da sua insubmissão cronotópica, retomando agora a proposta de Bakhtin, de acordo com a qual todo o texto ou narrativa existe numa relação de coerência de espaço / tempo que evoca a presença de uma vida-mundo. Na verdade, se a música de *A Severa* dialoga em permanência com outros textos do discurso narrativo procurando estabelecer um discurso musical de portugalidade, ela flutua também por entre a remissão simultânea a um espaço local (Lisboa) e a uma dimensão nacional, entre uma linguagem folclórica e outra de carácter erudito e, finalmente, ela emancipa-se da obra recontextualizando-se e resignificando-se a partir de enunciados autónomos.

Em termos técnicos, a contribuição de Freitas para *A Severa* pode ser dividida de acordo com a dicotomia, habitualmente utilizada em estudos de música para cinema, de música diegética, ou seja, música que “emana (ou parece emanar) de uma ‘fonte’ pertencente ao mundo representado”, por oposição a música não diegética, “não baseada no mundo físico; ou seja, música de fundo ou *underscoring*” (BUHLER, FLINN e NEUMEYER, 2000, p. 17).¹³ Esta divisão, no caso de *A Severa*, consubstancia-se sobretudo através da alternância entre canções e música exclusivamente instrumental. De facto, enquanto os fados e as canções incluídos nesta película são sempre interpretados pelos personagens em ação, integrando explicitamente a narrativa fílmica, a maioria da música instrumental pode ser classificada como música incidental, ou de fundo. No entanto, esta caracterização genérica não é suficiente para compreender a multiplicidade de papéis que a música instrumental desempenha em *A Severa*.

Na composição de determinadas secções instrumentais, Frederico de Freitas adota formatos que permitem a repetição cíclica de fragmentos orquestrais motívicos. É o caso,

por exemplo, da valsa que acompanha a cena palaciana; trata-se de um excerto relativamente curto que, através da repetição contínua, permite o acompanhamento constante da ação.¹⁴ Frederico de Freitas inclui também motivos e técnicas que esbatem a distância que se estabelece normalmente entre música descritiva e a diegese. Numa das cenas iniciais, por exemplo, a repetição de um mesmo motivo cíclico sugere o som das rodas do carro de bois presente na imagem, assim como a música que acompanha os campinos, durante a largada de touros, invoca o fandango, um género musical extremamente associado ao folclore do Ribatejo para onde a imagem procura remeter. Vários excertos desempenham simultaneamente funções diegética e não diegética. É o caso da valsa palaciana: ora acompanha sequências filmicas de dança, ora é transferida para um plano secundário, igualmente expressa pela redução da intensidade de som, onde a imagem já não inclui dança podendo mesmo ter diálogos sobrepostos. Não é claro até que ponto alguns destes recursos remetem para estilos de acompanhamento herdados dos acompanhamentos musicais do cinema mudo, um aspeto que ainda carece de investigação aprofundada, nomeadamente no que diz respeito ao contexto português.

Em termos da análise da narrativa musical, sabemos que Frederico de Freitas tinha como intenção prévia adequar o sentido interpretativo da música aos conteúdos narrativos do filme. Em entrevista de 1930-31 à revista *Kino* (“À margem da ‘Severa’: O que nos disse e não disse o maestro Frederico de Freitas”) ¹⁵, o compositor afirmava, em relação às canções do filme, que “o que interessa é saber o efeito que produzem, registadas na película, montadas no filme. (...) Em princípio, cada uma das personagens tem o seu motivo, a sua canção particular. Como vê, não é novo. Mas é cómodo e racional. Wagner também fazia assim...”. Esta dimensão técnica do uso da música, que previa a adoção do *leitmotiv* era, no entanto, expressa através de uma prerrogativa profundamente reiterada pelo sentido de outras vozes presentes no filme: ela deveria ser construída a partir de uma “moldura” de portugalidade. De facto, todos os discursos em torno do filme o anunciam como uma obra “inconfundivelmente portuguesa”, aspeto detalhadamente explicado por Norberto Lopes na edição de 19 de junho de 1931 do Diário de Lisboa, o dia a seguir à estreia do filme, num artigo intitulado “Um Acontecimento de Cinema Português”. Norberto Lopes fundamenta o seu argumento no facto do filme ter sido concebido com “os nervos, o coração e a alma de um realizador português, rodeado por um núcleo de artistas portugueses” e, ainda, ao reconhecer a importância de Frederico de Freitas para o “êxito do filme”, ele descreve a música como “repassada de sentimento português, e os motivos populares são aproveitados e desenvolvidos com tanta frescura, com tanta vivacidade e com tanta graça, com um sentido tão profundamente nacionalista, que a sua partitura constitue o mais belo poema musical que se escreveu até hoje, inspirado na beleza harmoniosa das nossas canções regionais”.

A construção de uma imagem de portugalidade é efetivamente central no filme e a música de Freitas reitera esse discurso. Sabemos que o compositor se interessava bastante pela música portuguesa de tradição oral e que, provavelmente, terá mesmo acompanhado o musicólogo Manuel Joaquim, em Viseu, no contacto com práticas polifónicas vocais daquela região do país – como atesta correspondência entre ambos, existente no espólio do compositor. E pelos textos que publicou, sobretudo os que dedica ao fado, verifica-se que detinha um conhecimento sólido sobre os trabalhos publicados em Portugal neste domínio da música, designadamente os cancioneiros que vinham sendo editados desde a obra seminal de Neves e Melo, em 1872. De resto, é com frequência que Freitas exprime esta preocupação de compor com base numa “linguagem portuguesa” com o intuito de gerar um estilo nacional usando, para isso, inspiração na música tradicional. A análise que ele próprio faz sobre a música que compôs para a *Severa* em entrevista à *Sonoarte*, clarifica este posicionamento:

A Severa interessa-me deveras, sob o aspecto musical, porque se pode fazer dela uma obra inconfundível com qualquer folclore, alheio ao nosso. É música portuguesa, feita para portugueses e tenho fé, que seja a sua melhor qualidade, para ser apreciada no estrangeiro. Estou convencido disso. (...) A partitura é toda de música popular. (...) E embora executada por uma grande orquestra de estrangeiros (...) o que é verdade é que a música é portuguesíssima”. (30 de abril de 1931). (FREITAS, 1931)

Até que ponto constituiu *A Severa* uma construção de portugalidade a partir de uma paisagem sónica e musical a par com a própria narrativa do filme? Desde logo, o material musical incluído no filme tenta claramente associar tipologias mais ou menos padronizadas de música a universos sociais particulares. A dicotomia erudito/popular acompanha as dicotomias urbano/rural e aristocracia/povo. Na verdade, a grande orquestra interpretando géneros consagrados, como a valsa ou o minueto, acompanha todas as cenas que descrevem a vida palaciana ou a ela associadas (como as dos cavaleiros tauromáquicos passeando pelas suas propriedades ribatejanas), enquanto conjuntos instrumentais mais pequenos, interpretando temas que usam materiais musicais associados a motivos tradicionais, ou apenas a guitarra portuguesa, enquadram as cenas que ocorrem em contextos rurais protagonizados por indivíduos que representam a população anónima portuguesa. A música descreve uma dissociação clara entre universos sociais, no que respeita ao estilo interpretativo, embora tematicamente o compositor tenha procurado usar materiais de alguma forma icónicos como fórmulas rítmicas ou melódicas e, ainda, harmonias baseadas no “sol-e-dó”, que remetem para contextos específicos, numa lógica marcadamente essencialista que estabelece fronteiras geográficas de pertença musical.

O folclore, enquanto “representação nostálgica e configuração utópica de um modo de vida de outrora do ‘povo português’” (SARDO e PESTANA, 2010, p. 1370) é, efetivamente, outro *leitmotiv* usado por Freitas sempre que as cenas remetem para ambientes rurais, emulando assim uma imagem de portugalidade que estende à representação da nação, imagens musicais que o discurso político e folclorista veiculava como locais. O “fandango do Ribatejo”, o “vira do Minho” ou o “cante alentejano”, logo nas cenas iniciais, são disso exemplos cabais. Eles surgem como uma forma de apresentar o país total a partir da sua “paisagem musical”, com apontamentos sonoros que aludem a representações icónicas do folclore. Com efeito, a transformação do local em nacional, a partir do chamado “folclore regional”, ou seja, da associação de determinados modelos de música a regiões particulares do país, é efetivamente feita através da incorporação das melodias da música tradicional num texto orquestral aproximando-a de um discurso transversal (apesar de Freitas entender, como veremos adiante, que a música “não é erudita e, por isso, não tem características universais” (*vide infra*). Porém, o compositor localiza a música não apenas no espaço mas também num registo de erudição aproximando o discurso de outros enunciados presentes no filme como, por exemplo, o da fotografia. Este *modus operandi*, que tem um claro objetivo de “elevação” do folclore através da sua erudição, está muito claro na entrevista que Freitas dá para a rubrica “Theatros” do Diário da Noite (Rio de Janeiro), a 18 de julho de 1934:

No interior de Portugal, onde reside o verdadeiro folk-lore, cheio de poesia e encantamento, o fado não encontra agasalho. E era desse folk-lore, onde se sente a alma ingénua da boa gente lusa, que precisávamos tirar inspiração para a criação da musica elevada de Portugal. (FREITAS, 1934)

Apesar de, na mesma entrevista, Freitas ter declarado o fado como “uma musica inferior”, é ao fado que ele oferece o privilégio de romper com todas as dicotomias, fazendo-o circular por lugares sociais e humanos que vão desde a taberna deserta e decadente algures

no Ribatejo – onde é cantado pela primeira vez o “Velho Fado da Severa” com acompanhamento de guitarra ao estilo da canção de Coimbra –, até ao elegante Palácio da Marquesa de Seide, repleto de aristocratas, onde a Severa canta o “Novo Fado da Severa”. O fado é, no entanto, o único momento do filme onde a orquestra é silenciada para dar voz à guitarra.

5. O incómodo fado

O fado baliza a atividade como compositor de cinema de Frederico de Freitas, iniciada em 1931 com *A Severa*, e terminada em 1947 com *Fado, História de uma Cantadeira*, protagonizado por Amália Rodrigues. Embora estudos sobre cinema desta época realcem e descrevam o papel da música nos filmes das décadas de 1930 e 1940, poucos apresentam e discutem os contextos de produção e a função simbólica e ideológica da música de modo informado. Shaw (2007, p. 48) refere, nomeadamente, que “nos anos 30 e 40, o fado era a razão de ser de vários filmes que criavam um enredo em torno da vida dos intérpretes do género”.

Na entrevista para o Diário da Noite acima referida, Frederico de Freitas, inquirido sobre a possibilidade do fado poder ser considerado uma música nacional portuguesa, responde: “O fado é uma musica inferior, uma musica de bairro, sem expressão de arte que não pode, que não é a musica portuguesa. É uma melodia triste, que só lembra infelicidades, que canta somente a desdita. A alma portuguesa não é absolutamente a do fado como querem fazer crer”. Esta afirmação, 3 anos apenas após a estreia de *A Severa* e, sobretudo, do impacte que tiveram os fados compostos por Frederico de Freitas que integram o filme, parece conter um contrassenso. A ambiguidade na receção e apreciação do fado, traduzidas através do incómodo que a presença e a caracterização do género parecem causar, não é exclusiva a Frederico de Freitas, e transparece em discursos da época. De facto, desde a publicação em 1903 da *História do Fado* por Pinto de Carvalho (dois anos após a publicação do texto de Dantas sobre a Severa), imediatamente secundado pelo trabalho de Alberto Pimentel, *A Triste Canção do Sul* (1904), que o fado vinha a ser alvo de múltiplos discursos, ora apoloéticos ora críticos, que o transformaram num assunto de debate, inclusivamente político e ideológico (COLVIN, 2010). E transformaram-no também em tema central de argumentos de peças teatrais, de teatro de revista, de textos literários, e mesmo de outras formas de expressão artística como a pintura. A componente transgressora do fado de Lisboa, associada à sua condição de canção urbana ligada a grupos marginalizados e à crítica social que transparece em muitas letras de fado, constituiu um problema de difícil gestão, quer no domínio político, quer no contexto artístico e académico. A década de 1930, com o estabelecimento do regime do Estado Novo é, a este nível, particularmente significativa, e foi marcada por tentativas paralelas de rejeição e acomodação do fado no contexto da produção cultural da época (NERY, 2004).

Para Frederico de Freitas, não obstante as surpreendentes declarações de 1934, o fado foi a tarefa de uma vida. A composição de fados foi parte integrante da sua carreira de compositor, quer no contexto do teatro de revista e vaudevilles, quer no contexto da música para cinema. É também de assinalar a presença de alguns fados no seu espólio que, de acordo com Elvira de Freitas, sua filha¹⁶, foram compostos nos últimos anos de vida. O fado também o envolveu como ensaísta, sendo autor de dois textos sobre o fado, de 1969 e 1973.¹⁷ Nesse último texto, já Frederico de Freitas classifica o fado como “legitimamente português” (FREITAS, 1973, p. 237). Não obstante terminar o seu texto com esta afirmação, muitas observações ao longo do mesmo deixam clara a ambiguidade face ao que Frederico de Freitas vê como aspetos menos recomendáveis do fado: desde a listagem de compositores que não te-

rão “fugido a esta tentação social” (*ibidem*, p. 235), até à classificação do fado a partir da década de 1830 (época da Severa) como “fase do fado ainda gingão e canalha”, atingindo “o maior decadentismo, a mais reles morbidez, acentuado fatalismo e corrupção” (*ibidem*, p. 234), ou a própria definição do fado como “uma espécie de filho ilegítimo, gerado além-Atlântico, a procurar – talvez não sem motivo – legitimar-se na velha casa lusitana” (*ibidem*, p. 227).

Discursos marcados pela hesitação entre aceitação e rejeição do fado são aliás marcantes no contexto da política cultural do Estado Novo (já posterior a *A Severa*) que tentou legitimar e enquadrar o género, talvez pela constatação da impossibilidade de o controlar. Em 1948, na atribuição do Grande Prémio do Secretariado Nacional de Informação ao filme *Fado - História de Uma Cantadeira*, António Ferro, diretor dessa instituição, realça o facto de o filme “fixar, sem descer, sem concessões ao reles, o ambiente que vive esta canção popular, nem sempre doentia” (*apud* PINA, 1986, p. 106).

O facto de Frederico de Freitas, pouco anos depois da estreia de *A Severa*, já revelar algum incómodo face ao fado, pode estar ligado à emergente valorização de valores culturais sancionados pelo regime e enquadrados no que viria a ser a ‘Política do Espírito’ (*vide* nota iii). A rejeição de “tudo o que suja o espírito”, “tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo” (Ferro, 1950, p. 19) é um dos postulados do SPN, cujas produções, a partir da sua criação em 1933, valorizam por um lado, uma vertente de “imaginário imperial” e, por outro lado, “a idealização de uma nação de valores rurais incólumes, pequena, pobre, mas honrada” (MARINHO, 2010, p. 168).

A lógica comercial que orientou a produção de *A Severa*, conforme acima apontado, apresentava objetivos que ultrapassavam, de qualquer forma, as fronteiras portuguesas. A aposta no fado, na emulação da música tradicional, nas cenas de campinos e touradas tinha a finalidade de apresentar uma portugalidade ‘exportável’ e ‘exótica’ para consumo externo, mas também geradora de sentimentos de pertença e identificação por parte do público português, quer em Portugal, quer entre a diáspora portuguesa. Paulo (2011) refere que, no Rio de Janeiro, o filme foi “reposto mais de uma dezena de vezes, de 1933 até aos finais da década de cinquenta”, salientando

...cenas que se coadunam com a imagem de Portugal (...), com o fado, as touradas, a vida de bairro lisboeta, as feiras e todo um universo aldeão e, sobretudo, com um retrato do ‘povo’. Desta película fica, por fim, um repertório musical que se transforma num ‘património’ dos ‘patrícios’. (PAULO, 2011, p. 124)

6 Música emancipada

A importância da música neste filme não passou despercebida, quer aos *media* e público da altura, quer aos investigadores de cinema que se debruçaram sobre esta produção. No entanto, várias abordagens ignoram ou minorizam a importância que a conceção musical tem para este filme, chegando ao ponto de nem mencionar o nome do compositor responsável, como é o caso de BARNIER (2007). Caracterizações do filme focam habitualmente a adequação da música instrumental à narrativa fílmica, e enfatizam as suas afinidades com determinados tipos de música tradicional portuguesa. Michel Colvin (2008), que dedica parte do seu trabalho à análise do fado no contexto do discurso literário e cinematográfico, refere-se a “Dantas’s ‘Novo Fado da Severa (Rua do Capelão)’ (1931)” (p. 2), reiterando o velho paradigma de acordo com o qual o autor das canções é o autor da letra, e esquecendo assim aquele que é o efetivo responsável pelo mais importante ingrediente de reprodução das canções: o criador da música.

De facto, o reconhecimento que muitos dos excertos musicais posteriormente alcançaram (sobretudo os fados e as canções) não se estendeu ao seu compositor. Embora “O Novo Fado da Severa” ou o “Sol-e-Dó dos Bolieiros” tenham entrado no repertório veicular e tenham sido posteriormente incluídos no repertório pessoal de vários intérpretes, poucos conseguirão identificar o seu autor, e muitos associam estas composições de Frederico de Freitas à tradição oral. O próprio compositor tinha consciência deste facto: Côrte-Real (2003, p. 40) menciona um relato de Freitas que, “no Verão de 1929 ouviu cantar como folclore, em Viana do Castelo (...) a sua canção *Lavadeiras de Caneças*”, que integrava a revista *Rambóia* de 1928. As próprias declarações de Frederico de Freitas à imprensa, durante o período que precedeu e seguiu a estreia de *A Severa*, não contribuíram para esclarecer como se posicionava o próprio compositor quanto à questão da autoria da música do filme. Na já citada entrevista à revista *Kino*, anterior à estreia do filme, afirma: “não fui eu que quem compôs o Fado Corrido, com a letra ‘clássica’. Limitei-me a compor um ‘Novo Fado da Severa’, meu, muito meu, mais de acordo com a índole do filme, isto é: com as intenções do Leitão de Barros”. Em outra entrevista à revista *Sonoarte*, de 15 de maio de 1931, também anterior à estreia, Frederico de Freitas descreve desta forma a sua música para o filme:

A música, meu amigo, não é erudita. Não tem características universais. É portuguesa, genuinamente portuguesa, em qualquer parte do mundo. Mas não se diga, por isso, que a música da ‘Severa’ é um monopólio de fados. Muito ao contrário. A partitura é toda de música popular, é certo, mas é alegre, alegríssima. E embora executada por uma grande orquestra de estrangeiros (...) a música é portuguesíssima. (FREITAS, 1931)

A própria divulgação do filme reforça a ambiguidade: um programa de sala menciona que “o Maestro Frederico de Freitas compoz, além duma série famosa de números, uma partitura notável, rica em motivos nacionais e onde a sua inspiração se evidencia passo a passo”¹⁸. Os discursos imbuídos de referências nacionalistas são uma extensão de um discurso musical propositadamente ambíguo e indiciador da criação de uma portugalidade para a indústria cinematográfica, alheia a questões de autoria e tão-somente “genuinamente portuguesa”. A edição da banda sonora de *A Severa* pela editora *His Master’s Voice*, com clara indicação da autoria de Frederico de Freitas relativamente às composições editadas, mesmo no que diz respeito ao “Velho Fado da Severa” (Exemplo 2), não deixa dúvidas quanto a esta questão.



Exemplo 2: “Velho Fado da Severa” (78 rpm), cantado por Dina Teresa, autoria de Frederico de Freitas e Júlio Dantas.¹⁹

Em termos estilísticos, é claro também que Frederico de Freitas tentou criar música que articulasse estilos musicais aparentemente dissociados. Assim, os fados cantados na Mouraria, por exemplo, apresentam ocasionalmente acompanhamentos que remetem para a técnica da guitarra de fado de Coimbra. Também a festa palaciana é acompanhada por uma obra intitulada ‘valsa’, cuja métrica está mais próxima do minueto, mas desenhada a partir de melodias que invocam o folclore ou o fado. Frederico de Freitas, caso o desejasse, tinha a técnica e os conhecimentos para elaborar um *pastiche* de música do séc. XVIII ou XIX sem grandes dificuldades; optou no entanto por um trecho que se afigura mais adequado a uma cena de teatro de revista do séc. XX. Como ele próprio refere, a cena da entrada da Severa no Palácio da Marquesa de Seide é acompanhada por “um pequeno ‘scherzo’ com os motivos do velho e do novo fado da Severa”. E esta foi efetivamente a lógica de construção de toda a música do filme, num permanente diálogo entre o erudito e o popular, que viria mais tarde a dar lugar à construção de um repertório singular, emancipado do próprio compositor. A cumplicidade de Frederico de Freitas com a indústria editorial da música, através da representação da *His Master’s Voice* em Portugal, abriu um outro caminho de emancipação através da edição em disco das canções do *A Severa*. Rapidamente a autoria de Frederico de Freitas ficou diluída pelo sucesso que as canções, e os fados em particular, vieram a ter no domínio veicular, sendo agora resignificados e distanciando-se da narrativa fílmica que lhes deu origem. Neste sentido, Frederico de Freitas ajudou a construir uma espécie de estilo nacional transformando-se num “aesthetic maker” no quadro da música portuguesa. Afinal, esse era o seu grande sonho, quando em 1928 regressou a Portugal, depois de ter estudado música em França, Alemanha, Itália e Espanha:

Quando voltei a Portugal já disposto a encetar uma grande campanha pela música portuguesa. Reuni alguns músicos moços e de valor e nos atirámos cheios de entusiasmo na luta pela criação da nossa musica. Queríamos fazer em Portugal o que se fez na Hespanha e na Rússia. Os grandes músicos hespanhóes e russos tiraram do folk-lore, da melodia popular, os motivos para as grandes composições, elevando a musica, tornando-a uma expressão forte, inconfundível, de seus países. Quem ouve uma ópera ou um poema nacional hespanhol sente neles toda a alma castelhana. O mesmo acontece com as composições russas. Nós não temos assim uma musica marcante da nossa nacionalidade. (FREITAS, 1934) Diário da Noite, Rio de Janeiro, 18.07.1934.

Notas

- ¹ A pesquisa referente a este artigo é financiada por fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE e por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto “Imagens da Terra e do Mar: Frederico de Freitas e a música na cultura portuguesa do séc. XX” (Investigadora principal: Helena Marinho).
- ² A obra mais completa sobre o compositor foi publicada pelo Museu da Música, em 2003, por ocasião das comemorações do centenário do seu nascimento (Cascudo 2003). O espólio de Freitas foi doado à Universidade de Aveiro pela família, na figura da sua filha Elvira de Freitas, e encontra-se neste momento em fase de indexação, tratamento e pesquisa.
- ³ O jornalista António Ferro (1895-1956), protagonista dos movimentos modernistas portugueses das décadas de 1910 e 1920, teve um papel de intervenção ideológica enquanto fundador e diretor do SPN e posteriormente do SNI, o organismo que o sucedeu em 1945 e que Ferro dirigiu até 1949. Foi nesta qualidade que Ferro teve uma importância decisiva na criação de uma imagem de portugalidade, através da implantação do que chamou “política do espírito”, inspirado na proposta de Paul Valéry, e que teve influências marcantes também na música (Sardo 2008).
- ⁴ As informações relativas às edições de música em discos de 78 rpm resultam da colaboração de José Moças, editor e proprietário de uma importante coleção de discos de fado e outros géneros de música portuguesa, e a quem agradecemos a generosa ajuda que nos ofereceu na localização das fontes. Os discos e edições aqui mencionados fazem parte da sua coleção particular.

- ⁵ A propósito da figura da Severa, remetemos para o excelente texto de Michael Colvin, de perfil claramente detalhista, onde o autor explora as fontes primárias e secundárias que contribuíram para a construção de uma imagem da Severa e, ainda, de como essa imagem influenciou de forma decisiva o próprio fado e a sua performance (Colvin 2008).
- ⁶ “Leitão de Barros’s poster identifies Maria Severa as a Gypsy, following the erroneous lead of Dantas’s novel, in which Severa’s mother, Barbuda, flees Spain in a Gypsy caravan to settle in Lisbon’s Mouraria. Maria Severa Onofriana was born in Anjos, and when she was very young she lived on Rua de Vicente Borga (Rua da Madragoa). Her parents, like most inhabitants of nineteenth-century Madragoa, were probably migrants from Ovar or Estarreja.”
- ⁷ “Uma obra que interessará aos públicos de todos os países pelo seu inédito e maravilhoso folclore e pitoresco” (folheto de divulgação, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro).
- ⁸ Frederico de Freitas a Alfredo Allen, 1 de janeiro de 1931, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ⁹ Frederico de Freitas a Alfredo Allen, 20 de janeiro de 1931, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ¹⁰ Frederico de Freitas a Alfredo Allen, 3 de maio de 1930, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ¹¹ Frederico de Freitas a Alfredo Allen, 8 de setembro de 1930, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ¹² Frederico de Freitas a Alfredo Allen, 17 de novembro de 1930, espólio de Frederico de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ¹³ “music emanates (or appears to emanate) from a ‘source’ within the depicted world, that is, the diegesis; it is ‘source’ music. In the latter case, the music is not grounded in the physical world; it is ‘background’ music or underscoring.”
- ¹⁴ Este aspeto poderia eventualmente decorrer – sobretudo nas cenas mais longas – da técnica de sonorização através da pré-gravação em disco uma vez que a existência de motivos repetidos permitiria uma mais fácil sincronização de som à posteriori.
- ¹⁵ Recorte de revista não datado, espólio de Frederico de Freitas na Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ¹⁶ Em conversa pessoal, em 2011, entre Helena Marinho e Elvira de Freitas, esta explicou que o seu pai se referia ao momento de compor fados como “estando a brincar”.
- ¹⁷ Este segundo texto é de facto uma versão mais completa do primeiro, escrito para a entrada “Fado” do 8º volume da *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* da Editorial Verbo (Lisboa, 1969).
- ¹⁸ Programa pertencente ao espólio do compositor, Biblioteca da Universidade de Aveiro.
- ¹⁹ A letra deste fado está parcialmente transcrita por César das Neves e Gualdino Campos no *Cancioneiro de Músicas Populares* e referenciado como “Recolhido em Lisboa em 1850” (v. 1, p. 111).

Referências bibliográficas

- BARNIER, Martin. A Severa. In FERREIRA, Carolin Overhoff (Ed.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 19-28.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David. 2000. *Music and cinema*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000.
- CASCUDO, Teresa. *Frederico de Freitas: 1902-1980*. Lisboa: Museu da Música, 2003.
- COLVIN, Michael. *The reconstruction of Lisbon: Severa’s Legacy and the Fado’s Rewriting of Urban History*. Cranbury: Associated University Presses, 2008.
- COLVIN, Michael. Images of Defeat: Early Fado Films and the Estado Novo’s Notion of Progress. *Portuguese Studies*, v. 26, n. 2, p. 149-167, 2010.
- CÔRTE-REAL, Maria de São José. Frederico de Freitas e as Instituições do Estado Novo. In CASCUDO, Teresa (Ed.). *Frederico de Freitas: 1902-1980*. Lisboa: Museu da Música, 2003. p. 39-45.
- COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- FERRO, António. *Prémios literários (1934-1947)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.

FREITAS, Frederico de. *O Fado, canção da cidade de Lisboa: suas origens e evolução*. Lisboa: S/ed., 1973.

MARINHO, Helena. 2010. Compor para Dança em Portugal: 1912-1948. In TÉRCIO, Daniel (Ed.). *Dançar para a república*. Lisboa: Caminho, 2010. p. 145-182.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do Fado*. Lisboa: Edições Público, 2004.

PAULO, Heloísa. A Colónia Portuguesa do Brasil e o Cinema no Estado Novo: Meios e Limites de um Veículo de Propaganda. In TORGAL, Luís Reis (Ed.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 117-136.

PINA, Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

SARDO, Susana. Música Popular e Diferenças Regionais. In LAGES, Mário Ferreira; MATOS, Artur Teodoro (Eds.). *Multiculturalidade: raízes e estruturas*. Coleção Portugal Intercultural, v. I. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. 2009. p. 408-476.

SARDO, Susana; PESTANA, Maria do Rosário. Novas Dinâmicas de Representação do Folclore. In CASTELO-BRANCO, Salwa (Ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. v. IV, 2010. p. 1370-1372.

SHAW, Lisa. 2007. A Aldeia da Roupa Branca. In FERREIRA, Carolin Overhoff (Ed.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 19-28.

Helena Marinho - Professora auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigadora integrada do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança. As suas áreas de investigação principais são os estudos em performance e a história da música e cultura portuguesas no séc. XX. Para além da atividade de investigação, desenvolve também carreira como pianista, com apresentações nacionais e internacionais e vários CDs gravados.

Susana Sardo - Professora auxiliar na Universidade de Aveiro e directora do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (pólo da UA). Os seus interesses de investigação incluem música e pós-colonialismo, e música e espaço lusófono, onde tem desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), e coordenadora científica da colecção *Viagem dos Sons* (CNCDP, Expo'98, Tradisom 1998).
