

Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Artes  
Departamento de Estudios Estéticos

MEMORIAS DE UNA VOZ “EM PESSOA”:  
INFORME DEL PROCESO DE CONCEPTUALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN DEL DISCO  
“ANDREA IMAGINARIO *EM PESSOA*”

Trabajo que se presenta para optar a la categoría de profesor asociado

Prof. Andrea Imaginario Bingre

C.I.: 10.011.280

Caracas, 26 de enero de 2016

## Contenido

Introducción .....	3
Pessoa, claves para su interpretación .....	6
El hacer de la canción .....	12
Cantar(a) Álvaro de Campos .....	12
Autopsicografía .....	14
El fado y sus nuevas lecturas .....	15
El país, la sociedad, el mensaje .....	21
Sobre las falsas atribuciones .....	24
Sobre la edición del disco y su difusión .....	28
Ficha técnica .....	30
Repertorio del disco .....	31
Trabajos citados .....	32
Anexos .....	33
Anexo 1 .....	34
Anexo 2 .....	35
Anexo 3 .....	36

## Introducción

He logrado emprender el proyecto “Andrea Imaginario *Em Pessoa*” por caminos que no había advertido hasta el momento de escribir esta memoria. Visto en retrospectiva, ese proceso ha sido para mí como un viaje, pero un viaje que ansiaba desde la orilla, sin advertir que podría llegar a hacerlo realidad. Llegaron a mí de pronto, aunque no sin trabajo, las naves de algunos sueños que había despedido en la orilla hace algunos años. La primera nave fue la de la música o, más precisamente, la del canto. Mucho tiempo me tomó descubrir mi propia voz. No me refiero aquí ni a descubrir el talento musical ni a descubrir las características de mi voz cantada, tales como el timbre, el registro o el color. Me refiero más bien a lo difícil que me resultó hacerme dueña de mi propio instrumento, creer en la propia autoridad para comunicar algo significativo, creer en la propia libertad de escoger el modo de hacerlo y, finalmente, creer en que podía ser mi propia mentora. Como parte de esto, también me tomó tiempo entender que la autoridad para *decir/cantando* en el escenario profesional sólo me la podía otorgar el ejercicio de la vocación.

Emprendí el viaje con mi primer disco *Entre dos orillas* (2012), donde quise testimoniar la complejidad de navegar siempre entre dos “aguas”: Portugal y Venezuela. Ser hija de inmigrantes portugueses se resumía en una relación permanente entre la cultura lusitana y la cultura venezolana. Todo esto implicaba –como aún implica– intercambios, negociaciones, iluminaciones, herejías y reconciliaciones en muchos aspectos, las más de las veces dilemáticos, propios de todos aquellos que han dejado de

un modo u otro sus zonas de *confort*. Géneros musicales, estilos interpretativos e, incluso, superposición constante de dos lenguas –sin las cuales me resultaría imposible explicar mi historia–, serían elementos que expresan estética y culturalmente este modo de *navegar*.

Atada a la primera nave por el cabo de la palabra, llegaría a mí la segunda nave: la de la literatura, capitaneada por la voz de Fernando Pessoa. Este autor me había acercado en mi juventud a la cultura portuguesa que se expresa en sus letras y en su gusto estético. Desde ese momento, se había generado en mí el deseo muy vívido de mostrar esa otra cara de aquella cultura, silenciada o marginada en Venezuela por el estereotipo del incansable y honorable trabajador portugués (panadero, abastero, comerciante), que también era tenido muchas veces por “ignorante”.

Como todo estereotipo es una reducción de sentido, la representación del “portugués” en la sociedad venezolana siempre ha ejercido una forzada carga simbólica sobre la imagen de la comunidad, y por tanto, la de mi familia y la de mí misma. Mi padre ejerció toda su vida como músico –aunque eventualmente fue comerciante– y mi madre fue docente y subdirectora de una institución educativa que le perteneció. Aun en este escenario, la palabra “portugués” fue usada más de una vez como una descalificación de nuestra cultura. Por todo ello, “descubrir” la literatura portuguesa a través de Pessoa en mi juventud significó la posibilidad encontrar la representación del *ser* portugués en lo “diverso”, y reconciliarme con aquella herencia.

Cuando todo esto ocurrió y las dos naves llegaron a mi orilla, salió a mi encuentro el Instituto Portugués de Cultura, institución comprometida con la divulgación del acervo cultural “lusitano” en Venezuela, con énfasis en la literatura y la lengua. Por ende, para el

IPC también es importante expresar que Portugal y su gente han aportado a Venezuela algo que va más allá de su cultura del trabajo. Surgió entonces este proyecto: difundir la poesía de Pessoa a través de la música. Y podemos decir no sólo difusión, sino diálogo intercultural, encuentro, viaje de exploración, sin conquistadores, sin colonizadores... sólo música y palabra reunidas con el mismo propósito, el mismo amor por el conocimiento y la belleza, la misma fe de encontrar más compañeros de viaje.

Ofrecí un concierto el 30 de noviembre de 2012, con ocasión del 27° aniversario del Instituto Portugués de Cultura en Venezuela y el 72° aniversario de la muerte de Fernando Pessoa<sup>1</sup>. Fue un concierto “a la carta”. El profesor João da Costa, presidente del IPC, propuso un conjunto de temas a interpretar. Para complementar, sumamos al programa una selección de fados tradicionales de otros autores. Las versiones de los temas pessoanos, poco ortodoxas, nos aproximaban apenas a una lectura nueva de ese repertorio, que prometía aún mucho más.

El recital resultó exitoso y pronto las conversaciones generaron una nueva idea: hacer un disco que recopilara los temas más icónicos de la poesía de Pessoa musicalizada. Pero esta vez, en lo personal, no me bastaba con hacer versiones, tal como lo hicimos en el concierto. Si la idea consistía en divulgar la cultura portuguesa, era menester ampliar los recursos tanto de creación como de interpretación y divulgación. Con el apoyo de mi productor musical, Miguel Chacón, propuse entonces al IPC incluir un conjunto de poemas de Pessoa traducidos al castellano con musicalización original. Los poemas que escogí fueron aquellos a través de los cuales conocí a Pessoa, gracias a mis primeras clases de

---

<sup>1</sup>En aquella ocasión, el concierto se celebró en el “Salão Nobre” del Centro Portugués. La banda estuvo conformada por Roberto Jirón en la guitarra, Carlos “Nené” Quintero en la percusión, Eduardo Galián en el bandoneón y Miguel Chacón en el bajo.

escritura con la profesora Gabriela Kizer: “Poema en línea recta”, “Callos a la manera de Oporto”, “Las cartas de amor son ridículas” y “Autopsicografía”. Son estos, sin duda, algunos de los poemas más célebres del autor, aquellos del saludo y cortejo que cuando el lector es curioso sellan en él un pacto de genuino interés.

El compromiso parecía enorme, por lo que surgieron muchas preguntas a lo largo del proceso: ¿cómo interpretar la poesía de un escritor tan difícil de desentrañar como Pessoa? ¿Qué carácter darle a la diversidad de voces que sus heterónimos proponen? ¿Qué implica musicalizar? ¿Cómo establecer la relación entre palabra y música en la práctica? ¿Qué tipo de arreglos y qué géneros musicales pueden servir de puente para compartir la visión que el intérprete tiene sobre Pessoa?

Lo que sigue, describe brevemente las reflexiones y soluciones que encontramos a lo largo del proceso, y que hoy presento ante esta casa de estudio para aspirar al escalafón de profesora agregada. La dificultad creativa de las cuestiones aquí expuestas evidenció ante quienes participamos en el proceso la necesidad de una lectura atenta, que le da a este trabajo un cierto rigor reflexivo.

## Pessoa, claves para su interpretación

A propósito del libro *Cancioneiro* (*Cancionero*) de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, su heterónimo, escribió como prefacio lo siguiente:

«Cancioneiro» é, como a mesma palavra o diz, uma colectânea (colecção) de Canções. Canção é, propriamente, todo aquele poema que contém emoção bastante para que pareça ser feito para se cantar, isto é, para nele existir naturalmente o auxílio, ainda que implícito, da música. Pode ser narrativo, como quando é balada; (...) o que não pode ser, por um lado, é longo, pois o canto não pode durar muito, e o libreto de uma ópera não é mais que uma colecção de canções; por outro lado, é epigramático, ou vazado em moldes semelhantes aos do epigrama, pois o epigrama é o poema

destituído de emoção, excepto a mínima inexcluível de tudo quanto é humano, e os moldes da poesia de estilo epigramático excluem a musicalidade. Por isso se não pode chamar canção a um soneto, que é um epigrama de catorze versos, dispostos em duas quadras e dois tercetos, como no soneto regular, ou em três quadras e um dístico, como no soneto Shakespeariano. [Dissemos que devemos chamar canção um poema] que contém emoção bastante para parecer que nele se está cantando. A canção exclui, portanto, tudo quanto se não pode cantar. Não se pode cantar o que é longo; não se pode cantar o que é duro; não se pode cantar o que é rígido e formal. Por isso a canção exclui o poema longo, exclui o poema satírico, exclui o epigrama e todo poema que se serve de uma forma rígida, como, por exemplo, o soneto. Salvas essas limitações, todo poema é uma canção. Não pode chamar-se canção o que exclui o elemento musical. Por isso não pode chamar-se canção a um poema em verso irregular ou livre, nem a um poema onde não haja rima. (Pessoa, Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, 1996, s.d.)

En estas palabras, Álvaro de Campos reflexiona sobre un tema que ha sido motivo de las más antiguas discusiones estéticas, e incluso, de los más antiguos mitos relativos al arte: los vínculos entre poesía y música. Más propiamente, poesía y canto (canción). Para Campos, un poema es una canción, o una canción es un poema; pero no cualquier poema: es un poema que, al escucharlo, anuncia ya el “auxilio” de la música, o mejor dicho, es ya *musicalidad*, sonoridad, “música para los oídos”. El poema que así se deja leer, de algún modo ya es canción. Después de todo, dicen que canto y habla tienen un origen común, como cuenta la leyenda.

Mnemosine, personificación de la memoria, engendró de Zeus nueve musas, que inspiraban y protegían las artes. Y, ¿qué otra cosa serían las artes sino reservorios de la memoria? (Machado & Pageaux, 2001). Así nacerían Clío, musa de la Historia; Talía, musa de la comedia y de la poesía bucólica; Erato, musa de la poesía lírica-amorosa; Euterpe, musa de la música; Polimnia, musa de los cantos sagrados y la poesía sacra; Calíope, la de la bella voz, musa de la elocuencia, la belleza y la poesía épica; Terpsícore, musa de la danza y poesía coral; Urania, musa de la astronomía, poesía didáctica y las ciencias

exactas, y, por último, Melpómene, musa de la tragedia. La filialidad entre las musas de la leyenda expresa simbólicamente que para el mundo antiguo la poesía y el canto, cuestión que en particular nos interesa, eran inseparables. Además, como éstas se consideraban artes espirituales por su “inmaterialidad”, sus hacedores gozaban de mayor prestigio que los artesanos (pintores, escultores), dado que éstos andaban siempre con sus manos sucias. Así, la poesía fue primero palabra cantada mucho antes de que fuera palabra escrita (Marulanda, 2012). La poesía era *canción*.

Es posible interpretar esta referencia a la mitología griega como un mero recurso retórico que, como es costumbre en el campo de las humanidades, se usa para sustentar la autoridad de un enunciado (y debo admitir que así lo pensé). Sin embargo, mientras lo escribía recordaba el estudio con el que Ángel Crespo realiza introduce la *Antología poética* de Fernando Pessoa. Según este autor, para entender a Pessoa es necesario tomar en cuenta cuatro aspectos: la profecía pessoana del Supra-Camões, la creación de los poetas heterónimos, la formulación del neopaganismo y la publicación de *Mensagem* (Pessoa, 2012).

Si la idea de *poema* como *canción* nos pone en el horizonte del sentido mítico antiguo, ¿es posible descubrir en este camino retórico los ecos del neopaganismo pessoano? ¿Es posible reconocer en la reflexión estética del heterónimo Campos un esfuerzo deliberado por (re)situar míticamente el origen común de poema y canción, aun comprendiendo la diversidad del hacer poético del siglo XX? En otras palabras, ¿su acercamiento a la relación poema-canción es neopagana? ¿Qué sentido podríamos extraer de esta relación?

El neopaganismo de Pessoa, dice Crespo, trasluce en la siguiente afirmación: “Grécia sobrevive-se nos nossos ideais e nos nossos sentimentos” (Pessoa, Textos de Crítica e de Intervenção, 1980). En una lectura veloz, puede parecer que ésta es una verdad de Perogrullo, que Pessoa no sería ni el primero ni el último en reconocer la influencia de la cultura griega en Occidente, pero al referir esta cita Crespo alude a una convicción más específica de las inquietudes de Pessoa, que brota del escritor Teixeira de Pascoaes, fundador del movimiento literario portugués llamado *Saudosismo*. Según éste, la *saudade* habría nacido de la mezcla entre las herencias romana y semita, que conforman al pueblo lusitano, en parte pagano, en parte cristiano. Grecia no estaría lejos entonces. Grecia estaría allí, viva, en el alma portuguesa, un alma dividida. Quizá por eso la *saudade*, esa palabra cuya traducción resulta inexacta en castellano, encierra siempre una percepción dilemática, un sentido doble, una ambivalencia, una nostalgia desesperada o un anhelo esperanzado, un extrañamiento y una apropiación: lo ajeno es íntimo, lo íntimo es ajeno, como un estar sin saberse estando, o como un algo por buscar.

Referir lo antiguo, implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente, no es un ademán a la “buena cultura” en Pessoa, es decir, no es mera erudición. Los cuatro aspectos de lo que habla Crespo no son, por tanto, aislados entre sí, sino parte de un mismo propósito. Se trata de la articulación de un proyecto para la construcción de la nación portuguesa, sólo posible desde lo cultural, desde la creación estética y, mucho más específicamente, desde la lengua. Quizá por eso, este poeta, nacido en 1888, y sometido a una vida de idas y vueltas (Portugal-África-Portugal), escribiría bajo el heterónimo

Bernardo Soares “Minha patria, é a língua portuguesa” (Pessoa, Arquivo Pessoa). Esta consciencia “nacional” estaría enmarcada en el horizonte del sebastianismo.

Don Sebastián, rey portugués del siglo XVI, sentía que Dios lo había elegido para defender la cristiandad y darle gloria a la nación portuguesa. Animado por su ideal caballeresco, como un histórico Don Quijote lusitano, se embarcó en varias hazañas heroicas para controlar Marruecos. Pero en su último viaje, en 1578, Don Sebastián desaparecería ante las murallas de Alcazarquivir. La nación portuguesa le esperó. Nunca volvió y sus restos no fueron hallados. La desoladora idea de haber perdido al predestinado, y de haberlo perdido así, tan silenciosamente, tan sin leyenda, como si lo hubiera devorado la tierra, trajo consigo el advenimiento de una nueva esperanza: Sebastián regresaría para crear un orden nuevo en Portugal y devolverle sus glorias pasadas.

Pessoa compartiría este ideal mesiánico, y en varios de los artículos que logró publicar, pretendió profetizar el advenimiento del elegido. Dice Crespo que su apuesta iría más allá de lo político, y que por eso, la única obra poética que publicaría en vida sería *Mensagem*, recurso con el cual Pessoa entregaría la clave de su hacer poético y de su ideal nacional. Quien habría de venir, según Pessoa, no sería el mismo Don Sebastián en cuerpo y alma como esperaban los sebastianistas tradicionales, sino alguien dotado de esas virtudes esenciales, propias del ser portugués. El elegido, además, desplazaría a Camões. Los poetas del siglo XIX, como Teixeira Pascoaes, habrían sido para el poeta la preparación del camino del enviado: el supra-Camões. La tesis de Crespo es que Pessoa se refería a sí mismo, pero no a sí mismo como “un” individuo, sino como “múltiple”. En sus

heterónimos, Pessoa construiría un ideal poético complejo, diverso, que daría voz a la nueva lengua portuguesa, a la nueva nación.

He querido remitirme a la cuestión del neopaganismo porque de ella se desprenden diferentes dificultades en la interpretación de Pessoa, no sólo en la interpretación crítica, sino en la interpretación musical de su obra poética, que es, al fin y al cabo, lo que deseamos presentar. Los diversos enfoques del paganismo en Pessoa, insiste Crespo, generaron en cada heterónimo diferentes programas estéticos, y no simplemente místicos o religiosos. Visto así –dice el autor–, el paganismo es justificación de la heteronomía, pues “admite todas las metafísicas” (Pessoa, 2012, pág. 51). Esa heteronomía era llamada por Pessoa “*drama em gente*”, porque en ese “drama”, cada heterónimo tendría una historia de vida, con una fecha y un lugar de nacimiento, una sexualidad, un oficio o una profesión, una preocupación, un estilo, un género literario o un modo de practicarlo. De allí que no toda la obra poética de Pessoa resulte “canción”, en el estricto sentido en que él lo define.

En realidad, según el texto que ha dado comienzo a esta discusión, para Pessoa (¿o debo decir Campos?) habría dos clases de poemas: los que pueden leerse como canción, en virtud de su musicalidad, su ritmo y su breve extensión, y los que no se pueden “cantar”, por ser duros, rígidos, formales o largos. ¿Pero es posible desafiar este criterio? Quizá podamos decir que éste fue uno de los retos del disco.

## El hacer de la canción

### Cantar(a) Álvaro de Campos

La mayor parte del disco está conformado por lo que Campos define como “canción”; pero tuvimos el atrevimiento de proponer la musicalización de algunos poemas que no podrían ser considerados como tales. Álvaro de Campos, a quien Pessoa le atribuye haber nacido en Tavira, en 1890, sostiene que la poesía en prosa no se puede cantar, pues lo *cantabile* sería una posibilidad propia de la rima consonante. Aun así, es común escuchar que la musicalidad del lenguaje va más allá de la rima, gracias a valores como el ritmo, asunto para el que es fundamental la buena entonación del “declamador”. Esta reflexión nos animó a proponer la musicalización de tres poemas en prosa de Álvaro de Campos precisamente, aunque quién sabe si para su disgusto. Es posible imaginar a Campos gracias al perfil que retrata Crespo a partir de sus investigaciones: ingeniero naval inactivo, de porte alto, delgado y moreno, con monóculo, bisexual, sadomasoquista, autodestructivo, admirador de las máquinas y, por tanto, admirador de la vanguardia futurista.

Como el propósito del proyecto era divulgar la poesía de Pessoa entre el público hispanoparlante, se usaron también las traducciones al castellano de los poemas “Callos a la manera de Oporto”, “Las cartas de amor son ridículas” y “Poema en línea recta”<sup>2</sup>. En algunos segmentos, las traducciones fueron adaptadas a la música. La musicalización de

---

<sup>2</sup> Traducciones libre de los poemas originales “Dobrada à moda do porto”, “Todas as cartas são ridículas” y “Poema em linha recta”, del libro *Poesias de Álvaro de Campos*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). Bibliografía referida en versión en línea (Pessoa, Arquivo Pessoa).

este grupo de poemas estuvo a cargo del guitarrista y compositor Roberto Jirón, quien hizo un minucioso trabajo de interpretación de los textos.

“Callos a la manera de Oporto” y “Las cartas de amor son ridículas” son poemas en prosa de breve duración, pero “Poema en línea recta” es un texto muy largo. En este caso, el reto fue mucho mayor. Roberto Jirón optó por dividir el texto en tres secciones rítmicas: “funky”, “beguine” y “bossa samba”. Cada cambio viene acompañado, además, de una progresión armónica que va generando mayor tensión emocional. El propósito de estos cambios estructurales tonales y rítmicos es remarcar el tono emocional creciente de cada sección del poema, y alejarlo de una lectura lánguida o romántica, incluso existencial. Jirón subraya con esto el carácter satírico del texto, pero también su sinceridad, cierto sentido de culpa subyacente y su violencia, su enojo creciente.

De todo el conjunto, “Poema en línea recta” fue el tema más difícil de interpretar como cantante. Se trata de un texto duro, masculino y enervado. No parecía propio imponerle los rasgos estilísticos del canto del fado, tan afectivo en sus efectos. El estilo por el que opté fue la ausencia de trinos y de “vibrato”, o en todo caso su control.

“Las cartas de amor son ridículas” es un vals. En la musicalización se trata de describir o acentuar el carácter “ridículo” (si no es más bien “cursi”) de las cartas de amor, usando ecos de la canción popular cómica o, incluso, circense. Repite la palabra “ridículo” al final de cada frase musical casi siempre en el mismo ritmo y la misma entonación, para subrayar su significado. La interpretación como cantante ha implicado visualizar por un lado un sentido irónico, que aborda la cuestión de las cartas de amor desde una aparente distancia (que corresponde más o menos a la primera parte del poema); por otro lado,

una revisión nostálgica y comprometida de la propia historia amorosa y de la propia “ridiculez”.

“Callos a la manera de Oporto” es una canción en balada-bolero. Se relaciona con la frustración de recibir lo deseado después de que la espera lo ha enturbiado. La composición musical busca expresar el ritmo de la reflexión, evocando el andar de un paseo meditabundo y el cansancio resultante. La forma en que están dispuestos texto y música hacen que el tema tenga casi un aire de “recitativo”. En los tres temas, el formato instrumental elegido fue de cuarteto: guitarra, bajo, percusión y bandoneón. Aun así, el carácter de cada tema fue distinto. Los tres pueden entenderse también como un conjunto o ciclo de poemas de Pessoa.

### Autopsicografía

“Autopsicografía” es quizá el poema que mejor explica a Pessoa. En cierto sentido, podría decirse que en éste se cumple el principio de la autorreflexibilidad, entendida como la reflexión del propio hacer literario dentro del hacer literario. Firmado por el ortónimo Pessoa e incluido en *Cancionero*, este poema revela el hacer poético como un juego de la imaginación. Es la imaginación quien potencia la creación y el sentir. Decimos “juego” adrede. El texto se nos muestra paradójico y ambiguo, rasgo propio del autor. La musicalización que propusimos de este poema pretende tener, por ende, ese mismo carácter. La forma de abordarlo fue distinta a los otros tres poemas que hemos descrito.

Esta traducción al castellano<sup>3</sup> es quizá una de las pocas, quién sabe si la única, en que se conserva la rima consonante en todos los versos.

“Autopsicografía” resultó de varias sesiones de trabajo entre el compositor, pianista y arreglista Laurent Lécuyer y yo. Como primer paso, le pedí a Lécuyer que creara una armonización que, de alguna manera, expresa mi lectura del poema. Trabajamos con la idea de “juego”, “misterio” casi infantil, una divertida ensoñación. Se trataría homologar, en la medida de lo posible, un juego estético e imaginativo, algo huidizo, desprovisto de sentimentalismo, pero en una atmósfera psicológica levemente inquietante. Una vez que fue creada la armonización y la estructura, trabajé en una melodía aproximada, y luego, en las sesiones de ensayo, probé, junto con Lécuyer, varias versiones posibles, hasta llegar al resultado final.

### El fado y sus nuevas lecturas

En el disco se encuentran las versiones de los siguientes fados: “Ser aquele” (“Felicidade”), fado menor con música de la tradición popular, “Há uma música do povo” y “Cavaleiro Monge”, ambos con música de Mário Pacheco. El primero de ellos lo hemos tomado de la versión de Camané, una de las voces masculinas más reconocidas del fado en Portugal. En cuanto a los otros dos temas, hemos tomado de referencia las versiones de Mariza, indiscutible figura internacional, a quien muchos consideran la sucesora de Amália Rodrigues.

---

<sup>3</sup> Con traducción de Jerónimo Pizarro, transmitida por el IPC.

El fado surgió hacia mediados del siglo XIX (Mortaine, 2003). Al igual que el tango y el bolero en Latinoamérica, el fado fue originalmente una canción de taberna, una canción de la vida nocturna que, si bien tuvo sus inicios en Lisboa, no se detuvo allí. Hay, de hecho, un fado característico de la ciudad de Coímbra, con sus propios códigos estilísticos. Mucho se discute sobre los antecedentes del fado. Algunos piensan que viene de la herencia árabe. Quizá piensen esto por la forma de adornarlo, o quizá por los barrios que lo vieron nacer: Alfama y Mouraria, antiguos barrios moros lisboetas donde aún se canta el fado. En cambio, la curaduría del Museo del Fado, ubicado en Alfama, propone la tesis de que el fado tiene sus orígenes en el particular proceso de intercambio cultural entre Portugal y Brasil. La misma posición la defiende Véronique Mortaigne, aunque sin negar una influencia quizá más remota e indeterminada de la ocupación mora. A este respecto, escribió:

El fado es, junto con la morna de Cabo Verde y la samba brasileña, un producto genuino del sincretismo musical afroeuropeo nacido en las plantaciones esclavista de América del Sur y los salones de la corte portuguesa expatriada. Es también el resultado del momento en que Lisboa, aún impregnada de las numerosas huellas de la ocupación mora, fue africanizada por el comercio triangular esclavista entre Europa, África y América. (Mortaine, 2003, pág. 7)

Cuando visité el Museo del Fado por primera vez en el año 2006, no pude evitar sentir cierto escándalo ante esta tesis. Desmontaba en mí toda la idea de “pureza” sobre la que fundaba mi imagen del género. Y, además, al desmostar dicha idea (que no es mía, evidentemente), denunciaba la lógica propia de los modos colonialistas de entender la historia, como la relación Portugal-Brasil. No es un hecho desconocido que, hasta cierto momento de la historiografía, la occidentalización se observó como un proceso casi

unidireccional, en el que se subrayaban las influencias de los países conquistadores sobre sus colonias, pero poco se consideraba la retroalimentación como un modo de transformación cultural. El caso de la relación Portugal-Brasil tiene una complejidad particular, puesto que Brasil fue, a causa de las invasiones napoleónicas, sede del imperio portugués en el siglo XIX; en otras palabras, fue “metrópolis” alternativamente, y no sólo “colonia”. Pero aunque hubiera sido de otro modo, hoy sabemos que los intercambios culturales nunca son unilaterales. Más que someter esta cuestión a un debate político-cultural, quiero llamar la atención sobre el proceso reflexivo que se generó en mí como cantante y, muy particularmente, como intérprete del fado.

No siempre canté fados profesionalmente. No siempre pensé en hacerlo. Puedo decir con propiedad que una de las cosas que demoró esta decisión tenía que ver con el mítico atributo de la “pureza” que convertía al fado en una especie de canto para iniciados del clan, y por supuesto convertía a la taberna lisboeta en un “templo” y al fadista en un “sacerdote”, arrebatado de las fauces de la noche, de la que Amalia sería la voz inmortal y, sobre todo, insuperable.

Ante un mito como éste, es muy difícil para una persona nacida en otro país con otra lengua, como yo, considerar el fado como un camino profesional. Evidentemente, una persona nacida en otras latitudes no estaría en contacto con esa práctica cultural de la taberna portuguesa, con vinos y “petiscos”, una “viola”<sup>4</sup> y una guitarra portuguesa siempre a la orden para cantar. Es claro, sin embargo, que mucho ha cambiado desde entonces y que ya hoy el fado no se hace sólo así. En la época de Pessoa, el fado aún era

---

<sup>4</sup> En portugués se llama “viola” a la guitarra española.

un género de la noche soterrada, cuyas letras solían salir de la pluma de poetas populares, con gran sensibilidad, con sentido del humor y con sentido político que hoy en día parece no ser tan notorio. Del fado, Pessoa “ele-mesmo” escribiría:

Há uma música do povo,  
Nem sei dizer se é um fado —  
Que ouvindo-a há um ritmo novo  
No ser que tenho guardado...  
Ouvindo-a sou quem seria  
Se desejar fosse ser...  
É uma simples melodia  
Das que se aprendem a viver...  
(...)  
Mas é tão consoladora  
A vaga e triste canção...  
Que a minha alma já não chora  
Nem eu tenho coração...  
Sou uma emoção estrangeira,  
Um erro de sonho ido...  
Canto de qualquer maneira  
E acabo com um sentido!<sup>5</sup>

Renegado de los grandes salones, proscrito de la sociedad “de bien”, censurado durante el período del Estado Nuevo o gobierno salazarista, el fado tuvo que esperar la oportuna alianza de Amalia Rodrigues y Allain Oultman hacia mediados del siglo XX para levantar su más que justa dignidad. Ellos se atrevieron a musicalizar a los grandes poetas portugueses en el marco del fado, como Camões y Pessoa, no sin escándalo inicial. Poco a poco el fado entró en el gusto de las clases dominantes. Poco a poco, fue extendiéndose su culto a los grandes teatros y, por supuesto, al mundo del espectáculo. En la medida en que se ha ido internacionalizando, el fado ha influido en otros géneros y se ha dejado influir también.

---

<sup>5</sup> “Hay una música del pueblo / No sé decir si es un fado / que oyéndola despierta un ritmo nuevo / en el ser que llevo guardado / Oyéndola soy quien sería / si desear fuese ser / es una simple melodía / que hay que vivir para aprender / Pero es tan consoladora / la vaga y triste canción / que mi alma ya no llora / y no tengo corazón / soy una emoción extranjera / un error de un sueño ido / canto de cualquier manera / y acabo con un sentido”. Traducción libre. Texto en portugués extraído del cancionero del disco *Transparente* de Mariza.

Hoy, en este mundo globalizante, le debemos a voces como Dulce Pontes, Mísia y Teresa Salgueiro y al grupo Madredeus<sup>6</sup> en los noventa la difusión de un fado “renovado” o “releído”, es decir, la aparición de un fado “no puro” ni “fossilizado”, sino mestizo o “en movimiento”. En ese camino también pueden reconocerse hoy en día en algunos trabajos de Mariza, Carminho o Ana Moura. Pero en la actualidad también existen lo que podemos llamar “puristas del fado”, justamente porque es un período de transformación, y sólo en la transformación tiene sentido que existan los puristas. Éstos, empero, olvidan que el fado surge de procesos culturales de transformación<sup>7</sup>. Aunque su gusto no es cuestionable y el papel de los puristas es necesario para el resguardo de la memoria histórica, la transformación es inevitable y tiene su lugar en la construcción de las nuevas identidades. Creyéndome autorizada por este argumento y por la propia historia del fado, y también en respeto de la tradición “fadista”, ya que estoy consciente de mis limitaciones y mis distancias, he querido asumir la interpretación del fado desde el diálogo cultural con la cultura venezolana y latinoamericana, con cierta libertad. Los temas que hemos mencionado en este apartado responden a esta lógica.

La música del poema “Ser aquele”<sup>8</sup> es un anónimo popular. Forma parte de lo que se conoce como fado menor, uno de los subgéneros del fado que, además, es muy practicado. Es un fado lento, reposado y dramático a la vez. Dado que el poema reflexiona sobre esta tendencia humana de nunca querer la propia suerte, sobre la ilusión humana de querer ser alguien distinto, y dado que su música es de origen popular, propuse para su

---

<sup>6</sup> Para entonces, Teresa Salgueiro era la cantante de la famosa banda portuguesa Madredeus.

<sup>7</sup> Sea por influencia árabe o brasilera. No es cuestión nuestra tomar partido por alguna de estas hipótesis. Se exponen sólo con fines argumentativos.

<sup>8</sup> Se incluyó en el disco un *bonus track* con una versión en castellano de mi autoría.

arreglo traerlo a los sonidos populares latinoamericanos en los que también se expresan sus lamentos y alegrías, específicamente, el chachachá y el son en fusión con el jazz.

Con principios semejantes, versionamos los fados “Há uma música do povo” y “Cavaleiro Monge”. La iconocidad de la fadista Mariza, quien interpreta ambos temas, evidenciaba que era necesario crear versiones realmente diferentes, que pudieran aportar sonoridades más que imitarlas. En estos temas mantuvimos el pulso de las versiones de referencia, con formato de trío de jazz. El caso de “Cavaleiro Monge” no fue fácil de resolver, sobre todo por la interpretación del texto y sus claves de lectura. Este poema reúne un conjunto de imágenes simbólicas relacionadas con las indagaciones espirituales de Pessoa. Entre estas indagaciones podemos contar el ocultismo, la astrología, el neopaganismo aludido por Crespo, y junto a todo eso, la relación de Pessoa con la Orden del Temple. ¿Cómo fue esto posible si la Orden de los Templarios fue perseguida y disuelta por mandato del Papa Clemente V en el siglo XVI? Fue posible porque la Orden del Temple sobrevivió en Portugal como consecuencia de otro mandato, esta vez del rey Don Dinis. Claro que para sobrevivir, la Orden del Temple tuvo que modificar sus estatutos y su nombre. De allí en adelante se llamaría Orden de Cristo. Pessoa se consideraba a sí mismo protector de este conocimiento, según refiere Crespo.

Esa figura del caballero monje trajo para nosotros la evocación del espíritu caballeresco de las cruzadas que era el resultado de la cristianización de los ideales heroicos de los bárbaros. Esto se expresaría, según José Luis Romero, en la formación de varias imágenes ideales de héroes en el Medioevo, supeditados siempre a la empresa

celestial, y no ya a la gloria personal: los santos mártires, los santos militantes (misioneros) y, por supuesto, los caballeros (Romero, 1949).

Para darle mayor fuerza y vigor a este tema, y acercarlo al melómano de habla hispana, el productor musical del disco, Miguel Chacón, propuso presentar una versión interpretada a dúo con el Goyo Reyna. La primera sección fue interpretada en portugués por mí y la segunda sección la interpretó el Goyo Reyna en castellano, a partir de una traducción libre. En la última sección nos unimos, cada uno en cada idioma. La presencia de lo femenino y lo masculino en la interpretación favorece un principio estético de complementariedad y equilibrio; la música se convierte así en el hilo que une lo que aparentemente separan las diferencias culturales o lingüísticas.

### El país, la sociedad, el mensaje

No toda canción en portugués es un fado, por hermosa y urbana que nos parezca. Tampoco lo es por su tema o por su intérprete (a los fadistas también les gustan otras canciones). Ese es el caso de las canciones que mencionaremos a continuación: “No comboio descendente”, con música de José Alfonso; “O menino da sua mãe”, con música de Luís Cília; “Àz vezes em sonho triste” (“Longinquamente um país”), con música de Beto Betuk, y “O infante”, con música de Dulce Pontes. Estas canciones tienen otra cosa en común. Los poemas refieren asuntos que tienen que ver con el modo de imaginar o representar un país o una sociedad, así como con el modo de representar su historia y transmitir un “mensaje”. No me refiero aquí a una moraleja, sino al sentido final del libro *Mensagem* de Fernando Pessoa, sobre lo que volveremos más adelante.

“No comboio descendente” proviene de las coplas al gusto popular escritas por Pessoa. Describe el viaje en tren de la gente del pueblo hacia el sur del país. El viaje comienza como una fiesta, pero es tan largo y cansón que todo el mundo dormido acaba por dormirse. En este tema optamos por la fusión propia del latinjazz, en formato de trío.

El caso de “O menino da sua mãe” fue diferente. El tema obliga a cierta interioridad y solemnidad. Este poema aborda un tema difícil de explicar en toda su hondura. Sólo lo poético parece tener la dignidad necesaria para hacerlo, puesto que en otros discursos puede parecer sensiblero, amarillista o demagógico. Aun así, intentaré explicar: la madre y la nana esperan en casa el regreso del hijo amado, el “niño de su mamá”, que ha reclutado y ha salido a combatir en la guerra. Entre tanto, el hijo yace muerto en el campo de batalla. Los rezos han estado a destiempo. Los cuidados han resultado inútiles. El imperio ha tejido esa malla, como dice el poema, ha tejido esa suerte. La causa del imperio y la causa de la madre y la nana no se han encontrado. Nuestra versión ha respetado la estructura de la grabación original, pero hemos cambiado la guitarra por piano, sin ningún otro instrumento. Hemos querido insistir con ello en la intimidad de tan profundo dolor y la discreción que exige.

“Àz vezes em sonho triste” (“Longinquamente um país”) refiere la ensoñación sobre ese país que no es un país territorial. Ese otro lugar donde hay otro tipo de arraigo, anclado en la imaginación, en los anhelos, en los sueños. El tema ha sido grabado por Dulce Pontes. Nosotros hemos hecho una versión en cuarteto de jazz (piano, bajo, percusión y trompeta), próxima al bossa nova. En este tema participó también el Goyo Reyna haciendo las improvisaciones de la cadencia final de la canción.

“O infante” es, sin duda, uno de los temas álgidos del disco, no sólo en lo que a interpretación se refiere, sino en cuanto a la significación poética. Este poema fue extraído del libro *Mensagem*. El Infante Don Enrique, llamado también “el navegante”, pero que nunca navegó, llevó a Portugal más allá de sus propias fronteras. Vivió en la Era de los Descubrimientos, y fue uno de los responsables de la expansión imperial de Portugal. Pronto, este país se convertiría en un gran imperio con colonias de ultramar gracias a las exploraciones marítimas, pues como diría el poema, “Deus quiz que a terra fosse toda uma”<sup>9</sup>. Pessoa refiere su convicción de que Dios marcó el destino de Portugal, primero eligiendo al Infante de Sagres; segundo, convocando a los próximos elegidos, dado que Pessoa eleva su oración: “Senhor, falta cumprir-se Portugal”<sup>10</sup>. El elegido atravesará los mares desconocidos y develará los misterios. “O Infante”, como toda la obra *Mensagem*, reconstruye entonces la profecía sebastianista. He allí la centralidad de este texto: para Crespo, *Mensagem* es el recurso a través del cual se completa la búsqueda de Pessoa, porque en él hereda las claves de su comprensión de la historia y destino de Portugal. No en balde fue el único libro publicado por Pessoa en vida.

Este poema fue musicalizado por Dulce Pontes. Al presentarle el tema al pianista Laurent Lécuyer para que le hiciera los arreglos, no tardó en notar que Pontes usó la estructura armónica propia de la música celta. Hay que recordar que Dulce Pontes, al inicio de su carrera, investigó no sólo sobre los orígenes del fado, sino sobre los orígenes de la cultura portuguesa. Se sabe que muchos fueron los grupos étnicos que hicieron posible la conformación de Portugal en la época antigua. Los celtas fueron uno de ellos,

---

<sup>9</sup> “Dios quiso que la tierra fuese toda una”.

<sup>10</sup> “Señor, falta por cumplirse Portugal”

aunque también podemos recordar a ibéricos, fenicios, griegos, cartagineses, lusitanos, romanos, suevos, visigodos y árabes. En nuestra versión, el tema empieza con piano solo. Luego entra la voz y, a partir de la segunda parte, entran los demás instrumentos: bajo y percusión. El propósito era asemejar el ritmo musical al ritmo del oleaje, y evocar así la Era de los Descubrimientos.

### Sobre las falsas atribuciones

Cuando en el año 2012 comenzamos a planificar el concierto que dio origen a este disco, el IPC y yo hicimos una consulta electrónica sobre los poemas de Pessoa musicalizados. Dimos entonces con todos los que en este disco se incluyen y algunos otros que quedaron por fuera. Hecho esto, y dado que siempre disfruto hacer de los conciertos una experiencia didáctica, investigué cada uno de los poemas y leí diversos análisis a fin de poder interpretarlos mejor y comentarlos con el público, pero sólo de uno de ellos no encontré más que unos artículos de prensa: “Amigo aprendiz”, con música de Tiago Bettencourt. Uno de estos artículos fue publicado en la web por *Diário de Notícias*, el 12 de octubre de 2012 (Meireles, 2012), anunciando que este tema se había hecho merecedor de un reconocimiento internacional como una de las mejores baladas del año. En ese artículo se atribuía el texto a Fernando Pessoa. Otras fuentes suscribían la misma información, como la página de la red de librerías, discos y tecnología Fnac (Fados de Amor de Rodrigo Costa Félix, S/F) (Ver anexo 1). Pronto nos dimos cuenta de un problema.

Según los expertos en Fernando Pessoa, a quienes hemos consultado en entrevistas no formales, es muy difícil que Pessoa haya escrito “Amigo aprendiz”, aun

cuando muchos hubieran querido creerlo. Desde su punto de vista, no era propio del autor escribir desde este tono sobre el amor. No fue nunca dado a lo que alguna vez él mismo refirió como la poesía sentimental, aunque con una obra poética que cuenta con decenas de heterónimos, ¿no sería posible que alguno se permitiera este desliz? ¿Qué decir de este equívoco? ¿Es posible atribuirlo a la mitificación de Pessoa como personaje público? ¿O habría algún propósito deliberado en esta confusión?

Las falsas atribuciones literatura han sido frecuentes a lo largo de la historia, así como en pintura y en música. Estas reciben el nombre de “apócrifo”. De acuerdo con el *Diccionario Akal de Estética* de Étienne Souriau, una obra es apócrifa cuando se le atribuye un autor falso y un autor es apócrifo cuando se le atribuye una obra que no es suya. Pero esta palabra se otorga sólo cuando la atribución es de buena fe. De lo contrario, es decir, cuando expresamente se desea “robar” un título o tomar un nombre con fines inconfesables se habla de falsificación. Según el *Diccionario* la estética del apócrifo propone indagar en las causas o la finalidad del mismo para poder descifrar su sentido (Souriau, 1998). Así, se explica que el apócrifo puede pretender: 1) darle sonoridad a una obra al asociarla a un autor reconocido, 2) dotar a la obra de cualidades de una época pasada para que parezca avanzada a su tiempo; 3) predisponer el juicio crítico de manera favorable y 4) hacer confundir al lector o al medio literario el valor estético de una obra y con un valor histórico, como cuando se simula que una obra de ficción es una biografía. El

propósito de todo ello se reduce a dos posibilidades: o bien se pretende magnificar la obra, o bien se pretende magnificar al autor<sup>11</sup>.

La letra del “Amigo aprendiz” se ha vuelto muy popular en la red. No es difícil identificarse con ella. Es muy probable que la mayoría de las personas haya estado en la situación de amar a alguien que sólo puede ofrecer una amistad. Es posible que la elocuencia y la belleza del poema, sumadas a la vigencia del autor, hayan sido factores de los que se desprendieran esta falsa atribución. Desde nuestro punto de vista, el equívoco podría corresponder o bien a la necesidad de darle sonoridad a la obra. Como Pessoa es ya un autor consagrado, es claro que se pretende dar autoridad al texto.

Una cosa sigue siendo una preocupación en este informe: a la fecha, no hemos logrado descubrir quién es el autor real del poema. En la web de las Ediciones Paulinas de Brasil le atribuyen el texto al sacerdote y cantante conocido como Padre Zezinho, y copian el texto completo e idéntico a como se registra en la versión de referencia, que pertenece a Rodrigo Costa Félix (Paulinas, s/f). En el portal Vagalume también se le atribuye el poema al Padre Zezinho, pero la poesía transcrita no es exactamente igual, y cambia su connotación amorosa por una estrictamente amistosa, más acorde con la misión evangelizadora del sacerdote (Vagalume, s/f) (Ver anexos 2 y 3). No sabemos cuál tomar. Tampoco sabemos si en verdad la escribió el Padre Zezinho. No sabemos, por tanto, quién es el autor, y aún nadie ha dado la última palabra. Sin embargo, hemos decidido mantenerla en el disco, haciendo la salvedad de que posiblemente se trata de un apócrifo,

---

<sup>11</sup> En el Diccionario de Estética también se habla de otro sentido de la palabra apócrifo, como opuesto a lo clásico. Suele usarse cuando, en materia religiosa, se le niega autoridad a un texto, como los evangelios apócrifos. Por no ser nuestro asunto, no lo hemos mencionado en el desarrollo del trabajo, pero para evitar ambigüedad, nos parece oportuno aclararlo.

en el entendido de que sea una atribución de buena fe. Esta decisión de mantener el tema en el disco se debe a dos razones: primero, al informar sobre este caso en una publicación sonora, brindamos una fuente más para despejar dudas o, al menos para despertar la curiosidad sobre este episodio de la literatura portuguesa; segundo, insistir en ello demuestra cómo Fernando Pessoa se ha vuelto una autoridad mítica en el mundo de la literatura<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>Se ofrece en el disco una versión al castellano, incluida como un *bonus track*.

## Sobre la edición del disco y su difusión

El disco *Andrea Imaginario em Pessoa* fue lanzado por primera vez en diciembre de 2013. El diseño gráfico del disco fue realizado por el IPC, de la mano de Miguel Vieira. El disco se imprimió en Optilaser. El tiraje fue de 500 ejemplares, por un costo de 32.513,60 Bs. Por la particularidad del proyecto, el circuito de distribución estuvo conformado por cuatro locales muy inusuales: la librería El Buscón, la librería Lugar Común, la librería Liberarte y la discoteca Allum's Import. El bautizo se hizo el 30 de noviembre de 2013 en el Centro Portugués. El lanzamiento comercial se hizo el 07 de junio de 2014 en la sala de conciertos del B.O.D. con el patrocinio del Excelsior Gama y el apoyo del IPC.



Primera edición del disco “Andrea Imaginario em Pessoa”, diseñada por Miguel Vieira

Este año 2015 nos hemos propuesto lanzar un segundo tiraje de 500 discos. Aprovechando la ocasión, he creído necesario rediseñar la imagen del disco, para lo que conté con el trabajo de la diseñadora e ilustradora Royland Vloria. El concepto fue propuesto por ella: se trata de una ilustración hecha a partir de una fotografía detalle de un cuarto de mi rostro, en la que se distingue el reflejo de Fernando Pessoa en la mirada. Para este año, los costos de impresión y replicación de 1000 unidades se elevaron a la suma de 168.537,60 bs. (en estuche joyero).



Segunda edición del disco "Andrea Imaginario em Pessoa". Diseño e ilustración de Royland Vloria

## Ficha técnica

*Producción general:* Andrea Imaginario

*Producción musical:* Miguel Chacón

*Producción ejecutiva:* Instituto Portugués de Cultura

*Colaboradores:* Instituto Camões. Direcção Geral dos Assuntos Consulares e Comunidades Portuguesas-Ministério dos Negócios Estrangeiros.

*Voz:* Andrea Imaginario

*Piano:* Laurent Lécuyer

*Guitarra:* Roberto Jirón

*Bandoneón:* Eduardo Galián

*Bajo:* Miguel Chacón

*Percusión:* Carlos “Nené” Quintero

*Batería:* Gerardo López

*Cantante invitado en “Cavaleiro monge” y “Às vezes em sonho triste”:* Goyo Reyna

*Arreglos:* Laurent Lécuyer, Roberto Jirón y Miguel Chacón.

*Grabado en:* Los abuelos, San Antonio de Los Altos, 2013.

*Traducción de los temas:* “Amigo aprendiz” (bonus track), “Ser aquel” (bonus track) y la segunda parte de “Cavaleiro Monge” hechas por Andrea Imaginario.

*Adaptaciones de los textos:* “Poema en línea recta”, “Callos a la manera de Oporto” y “Las cartas de amor son ridículas” hechas por Andrea Imaginario.

*Fotografía:* Carlos Marques

*Diseño y diagramación de la primera edición, a cargo del IPC (dic. 2013):* Miguel Vieira

*Diseño y diagramación de la edición de colección (segunda edición, 2015):* Royland Vilorio

*Replicación del disco:* Optiláser C.A.

## Repertorio del disco

1. *Há uma música do povo*. Letra: Fernando Pessoa / Música: Mário Pacheco.
2. *Cavaleiro monge*. Letra: Fernando Pessoa / Música: Mário Pacheco.
3. *Amigo aprendiz*. Disco Letra: Autor desconocido (apócrifo) / Música: Tiago Bettencourt.
4. *Todas las cartas de amor son ridículas*. Letra: Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) / Música: Roberto Jirón.
5. *Ser aquele (Felicidade)*. Letra: Fernando Pessoa / Música: Popular (fado menor).
6. *O infante*. Música: Letra: Fernando Pessoa / Dulce Pontes.
7. *Callos a la manera de Oporto*. Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) / Música: Roberto Jirón.
8. *No comboio descendente*. Letra: Fernando Pessoa / Música: José Alfonso.
9. *O menino da sua mãe*. Letra: Fernando Pessoa / Música: Luís Cília.
10. *Poema en línea recta*. Letra: Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) / Música: Roberto Jirón.
11. *Àz vezes em sonho triste (Longinquamente um país)*. Letra: Fernando Pessoa / Música: Beto Betuk.
12. *Autopsicografía*. Música: Letra: Fernando Pessoa – Traducción de Jerónimo Pizarro / Música: Laurent Lécuyer y Andrea Imaginario.
13. Bonus track: *Amigo aprendiz* (versión en castellano por Andrea Imaginario).
14. Bonus track: *Ser aquel* (versión en castellano por Andrea Imaginario).

## Trabajos citados

"*Poema do amigo aprendiz*". (s.f.). Recuperado el 25 de marzo de 2015, de Portal Paulinas:  
<https://www.paulinas.org.br/diafeliz/?system=mensagem&id=549>

*Fados de Amor de Rodrigo Costa Félix*. (S/F). Recuperado el 2012, 2015, de FNAC:  
<http://www.fnac.pt/cd-musica/h6#bl=ongMusica>

Machado, Á. M., & Pageaux, D.-H. (2001). *Da literatura comparada à Teoria da literatura*. Lisboa: Presença.

Marulanda, V. (2012). *La razón melódica*. Caracas: Equinoccio USB.

Meireles, A. (12 de Octubre de 2012). "*Amigo aprendiz*" entre as melhores 12 baladas do ano. Obtenido de Diário de Notícias:  
[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=2825314&seccao=M%FAstica](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2825314&seccao=M%FAstica)

Mortaine, V. (2003). *El fado*. (M. O. Marcuello, Trad.) Barcelona: Océano.

Paulinas. (s/f). *Portal Paulinas*. Recuperado el 25 de marzo de 2015, de Poema do amigo aprendiz:  
<https://www.paulinas.org.br/diafeliz/?system=mensagem&id=549>

Pessoa, F. (2012). *Antología poética: el poeta es un fingidor*. (Á. Crespo, Ed., & Á. Crespo, Trad.) Madrid: Austral.

Pessoa, F. (s.f.). *Arquivo Pessoa*. Recuperado el 19 de Mayo de 2015, de  
<http://arquivopessoa.net/textos/4520>

Pessoa, F. (1996, s.d.). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (G. R. Coelho, Ed.) Lisboa: Ática.

Pessoa, F. (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

Romero, J. L. (1949). *La Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica.

Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. España: Ediciones Akal.

*Vagalume*. (s/f). Recuperado el 26 de junio de 2015, de "Saudação de Amigo":  
<http://www.vagalume.com.br/padre-zezinho/saudacao-de-amigo.html>

## Anexos

## Anexo 1

Faixas do álbum : **Fados de Amor**



1  Paixões Secretas	9  O teu olhar
2  Fonte	10  Desde ontem que te não vejo
3  Amigo Aprendiz	11  Morena (com Kátia Guerreiro)
4  Fado Contido (com Aline Frazão)	12  De nós
5  Mulher	13  Nos olhos de alguém
6  Rosinha dos Limões	14  Partida
7  Como te quis e te quero	15  As palavras que eu procuro
8  Canto Breve	

**Descrição: Fados de Amor**

"Fados de Amor" é um álbum pleno de maturidade, em torno da temática do Amor, um disco dedicado à Mulher e também o primeiro CD da história do Fado onde a Guitarra Portuguesa é integralmente gravada por uma mulher, Marta Pereira da Costa.

Acerca da sua participação no álbum, Marta refere: «Como fã privilegiada do Rodrigo, da sua voz, das suas interpretações, da maneira como sente e nos faz sentir os poemas e o Fado, da maneira como cativa o público com o seu charme, sensibilidade e bom humor, que me conquistaram desde o primeiro dia, é uma alegria imensa poder partilhar este projecto com ele, acompanhar a escolha dos poemas, dos fados, dos ensaios, das gravações e especialmente poder dar-lhe algo meu, a minha sensibilidade, a minha guitarra, que com muita entrega, dedicação e amor a ele, ao Fado e a este projeto, fui descobrindo de uma forma apaixonante».

Composto por 15 fados, "Fados de Amor" tem como single de apresentação o tema "Amigo Aprendiz", com música de Tiago Bettencourt sobre um poema de Fernando Pessoa.

Para além de temas originais do fadista e de Tiago Torres da Silva, destaca-se igualmente a poesia de Fernando Pessoa, Guerra Junqueiro ("Morena") ou Pedro Homem de Melo ("Fonte"), entre outros, tal como novas interpretações dos clássicos "Rosinha dos Limões" de Max, de "Como te Quis e te Quero" de Manuel de Almeida ou "O Teu Olhar" de Carlos Ramos.

O álbum conta igualmente com dois duetos, um deles com Kátia Guerreiro no tema "Morena". Acerca deste dueto, Kátia Guerreiro confessa: «Os motivos que me levaram a aceitar participar neste CD com o Rodrigo são vários, se bem que na amizade não são os motivos que nos movem, mas sim o prazer de estar e querer estar. Mas o maior foi a confiança que tenho no bom gosto que impera na escolha do seu repertório.

O tema, que ouvi depois de aceitar, cativou-me de imediato. Foi o poema de Guerra Junqueiro, a música de Pedro Pinhal, e a forma como nos entendemos tão bem a interpretar. Gosto muito do que fizemos, estou feliz!».

O segundo dueto é "Fado Contido" com Aline Frazão, no qual a artista angolana empresta a sua voz doce e cativante. Sobre o convite para dueto, Aline diz: «Fado Contido. Só este conceito já me chamou à atenção.

Depois veio cada verso da Ana e a melodia, caminhando delicadamente entre simplicidade e o intenso que o Fado sempre tem. Claro que aceitei. Este dueto com o Rodrigo foi o meu reencontro com o Fado depois de muitos anos e chegou em forma de presente. Ali em estúdio, depois do silêncio, cantou-se o fado assim: de olhos fechados, sentindo um xale antigo aos ombros, num novo balanço, num novo tempo, palavra por palavra, assim – contidos».

"Fados de Amor" é um álbum a descobrir, um trabalho marcante de Rodrigo Costa Félix, um dos fadistas percussores do Novo Fado e um dos cantores herdeiros da grande tradição masculina do Fado de Lisboa. Acerca deste disco, o próprio Rodrigo salienta: «Todos os temas deste "Fados de Amor" giram em torno da mesma temática: naturalmente, o amor!

Todos, sem excepção, foram escolhidos, escritos ou compostos nesse pressuposto. E ao escolher o amor como tema central do disco, presto também uma homenagem à Mulher. As mulheres da minha vida e a todas as outras, verdadeiras embaixadoras do amor no mundo... Este é um disco de partilhas, de encontros, de amizades, de complicações e de emoções. É um

A Fnac.pt colocou cookies no seu computador para lhe proporcionar um melhor serviço e uma melhor experiência de navegação. Ao continuar a navegar no nosso site está a consentir a sua utilização. Pode alterar as suas definições de cookies a qualquer altura. Saiba mais [aqui](#).

[ Não mostrar esta mensagem novamente ]



# Comece o dia feliz

PESQUISE

- EVANGELHO DO DIA
- SANTO DO DIA
- MENSAGEM
- DATAS COMEMORATIVAS
- MARIA
- CAPELA VIRTUAL
- FALE CONOSCO

## MENSAGEM DO DIA

Compartilhe este conteúdo:

< 51 < 11

### Amigo aprendiz



### 19/07 Poema do amigo aprendiz

Quero ser o teu amigo, a tua amiga.  
Nem demais e nem de menos.  
Nem tão longe nem tão perto.  
Na medida mais precisa que eu puder.

Mas amar-te, sem medida,  
e ficar na tua vida da maneira

mais discreta que eu souber.

Sem tirar-te a liberdade.  
Sem jamais te sufocar.  
Sem forçar tua vontade.  
Sem falar quando for hora de calar, e sem calar, quando for hora de falar.

Nem ausente nem presente por demais, simplesmente, calmamente, ser-te paz...

É bonito ser amigo, ser amiga.  
Mas, confesso, é tão difícil aprender!  
E por isso eu te suplico paciência.

Vou encher este teu rosto de lembranças!  
Dá-me tempo de acertar nossas distâncias!

Padre Zezinho, scj

PESQUISE

Jun

2015

- Imprimir
- Favoritos
- Messenger
- Blogger
- Gmail
- Men&Ame
- Más... (292)
- AddThis

PESQUISE

Pesquise por mais Mensagens,  
digite sua busca abaixo

Selecione a Data

Digite parte do título da  
mensagem do dia

pesquisar

NEWSLETTER

Cadastre-se e receba o Evangelho  
Diário em seu e-mail.

cadastre-se

## Anexo 3

---

**Padre Zezinho**  
**Saudação de Amigo**



Quero ser o teu amigo  
Nem de mais e nem de menos  
Nem tão longe, nem tão perto  
Na medida mais precisa que eu puder  
Mas amar-te sem medida e ficar na tua vida  
Da maneira mais amiga  
Da maneira mais discreta que eu souber  
Sem tirar-te a liberdade, sem jamais te sufocar  
Sem forçar tua vontade, sem jamais te aprisionar  
E saber quando falar e saber quando calar

Nem ausente, nem presente por demais  
Fraternalmente ser amigo e dar-te a paz  
A paz que o mundo não dá, a paz de Jesus

Postagem: Luiz LEANDRO  
(Camocim-PE)