Μάρα Στυλιανού
ΑΜ 4110Μ020
ΠΜΣ στην Πολιτιστική Διαχείριση
Διπλωματική Εργασία
Επιβλέπων Καθηγητής: Κωστής Δάλλας
(ακαδημ. έτος 2011-12)

Οι Βιόκοσμοι των Φάδος:

Μελέτη Τριών Ατομικών Περιπτώσεων και Συμμετοχική Παρατήρηση σε Φάδο Περιβάλλοντα της σύγχρονης Λισσαβόνας

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Εννοιολογικό Πλαίσιο σελ.1

Εισαγωγή σελ.1

Δομή εργασίας σελ.5

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Βιβλιογραφική και Θεωρητική Ανασκόπηση σελ.12

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Προέλευση, Απαρχές και Ιστορική Επισκόπηση της Εξέλιξης του Φάδο σελ.39

Α. ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ

Η Ρητορική των Καταβολών σελ.39

Οι Πρώτες Γραπτές Μαρτυρίες σελ.43

Η Λισσαβόνα του 18ου αιώνα σελ.47

Lundum και Modinha σελ.49

Β. ΑΠΑΡΧΕΣ

Νέες Ελίτ, Νέα Φτώχεια σελ.59

“Casas de Fado” και φαδίστας σελ.62

Τα φάδος στις ταβέρνες και τους οίκους ανοχής σελ.65

Κοινωνικές και πολιτιστικές διασταυρώσεις σελ.65

Γ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΟΥ ΠΟΡΤΟΓΑΛΙΚΟΥ ΦΑΔΟ σελ.68

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Οι Βιόκοσμοι των Φάδος σελ.84

Α. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ σελ.84

Β. ΠΕΔΙΟ σελ.100

Γ. ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΤΟΥ ΦΑΔΟ σελ.101

Δ. "CAFÉ LUSO" και "MESA de FRADES": ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΦΑΔΟ ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΑΣ σελ.104

Ε. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ σελ.109

Ε.Ι. ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΣΑ Α: E.L. σελ.110

Υπόβαθρο σελ.110

Ανάλυση Συνέντευξης σελ.111

Οικογένεια και Κόσμος των Φάδος σελ.112

Δημιουργικότητα και Τέχνη σελ.118

Παιδική ηλικία, Σημαντικοί Άλλοι και Επάγγελμα σελ.122

Καθημερινότητα και Εκπαίδευση σελ.126

Casas de Fado σελ.127

Ρητορική και δυναμικές της συνέντευξης σελ.128

Αποτίμηση ευρημάτων σε σχέση με τα φάδος σελ.130

Ε.ΙΙ. ΣΥΜΜΕΤΕΧΩΝ Β: J.M. σελ.133

Υπόβαθρο σελ.133

Ανάλυση Συνέντευξης σελ.133

Μία προσωπική Φαδολογία σελ.134

Παιδική ηλικία και Οικογένεια σελ.136

Τόποι, Ιστορίες, Ταυτότητα σελ.140

Επιλογές, Γεγονότα, Αναγκαιότητες – Τα Φάδος ως Καθημερινή Πρακτική σελ.143

Μουσική Εκπαίδευση, Πρακτικές Διάδοσης και Θεσμοί σελ.144

Για μια Οικουμενικότητα της Συγκίνησης; σελ.146

Ρητορική και δυναμικές της συνέντευξης σελ.148

Αποτίμηση ευρημάτων σε σχέση με τα φάδος σελ.149

Ε.ΙΙΙ. ΣΥΜΜΕΤΕΧΩΝ Γ: Ρ.C. σελ.151

Υπόβαθρο σελ.151

Ανάλυση Συνέντευξης σελ.151

Μία Φάδο (Αυτο)Βιογραφία σελ.152

Εκπαίδευση και Επιλογές σελ.155

Επάγγελμα και Βιοπορισμός σελ.156

Καλλιτεχνική Ταυτότητα, Δημιουργικότητα και Ταλέντο σελ.157

Τα Φάδος ως Συμβάν σελ.159

Ρητορική και δυναμικές της συνέντευξης σελ.161

Αποτίμηση ευρημάτων σε σχέση με τα φάδος σελ.164

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 Σύγκριση και Σύνθεση Ευρημάτων Έρευνας – Τελικά Συμπεράσματα σελ.167

Α. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ σελ.167

Σταθερά Σχήματα και Μοτίβα Αναφοράς σελ.168

Θεματικές σελ.175

Επιλογές και Συμπεριφορές σελ.184

Έννοιες σελ.188

Β. ΣΥΝΘΕΣΗ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ σελ.192

Γ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ σελ.195

Παράρτημα: Κείμενα Συνεντεύξεων

Συνέντευξη Α' Συμμετέχουσας: E.L. σελ.1

Συνέντευξη Β' Συμμετέχοντα: J.M. σελ.24

Συνέντευξη Γ' Συμμετέχοντα: P.C. σελ.47

1ª Entrevista: E.L. σελ.71

2ª Entrevista: J.M. σελ. 92

3ª Entrevista: P.C. σελ. 112

Βιβλιογραφία σελ. i-vi

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Εισαγωγή

Στο λόγο και την πρακτική των φάδος, το μουσικό ιδίωμα συνδέεται με τον τόπο μέσω μιας ποιητικής της συγκίνησης, που αρθρώνει σύνθετες πολιτικές μέσα από [συν]αισθήματα. Η κατασκευή των [συν]αισθημάτων, η εμπειρική βίωση της πόλης και η φαντασίωση της Ιστορίας συγκλίνουν σε μια στιγμή συγκινησιακού *τρόπου*, όπου απελευθερώνονται αντιλήψεις για τον Τόπο, τον Άλλο και τον Εαυτό. Ως εκ τούτου, αυτές οι μουσικές στιγμές συμπυκνώνουν πολλαπλές ιστοριογραφίες, τοπογραφίες, αφηγήσεις καταγωγής, μοναξιάς, απουσίας, και νοσταλγίας, καθώς και φαντασιώσεις του παρελθόντος και του μέλλοντος, στοιχεία τα οποία από κοινού διαμορφώνουν το τοπίο του αισθήματος της Λισσαβόνας του παρόντος.

Με την προκείμενη μελέτη, επιχειρούμε να προσεγγίσουμε τα φάδος ως υλικό σχηματισμό -ενσώματο και επιτελεστικό- ταυτότητας, αντίληψης και έκφρασης της σύγχρονης αίσθησης της Ιστορίας της πόλης, της βίωσής της και των ανθρώπων της. Εάν δεχθούμε ότι στα φάδος κάθε στιγμή ερμηνείας ενσωματώνει ίχνη της Ιστορίας (ατομικής και συλλογικής, βιωμένης, εν/χαραγμένης, άρρητης), στην επιτέλεσή τους μπορεί κανείς να ανιχνεύσει το σχηματισμό του σύγχρονου ιστορικού φαντασιακού -[όπως αυτό εγγράφεται σε σχέση με την αίσθηση του τόπου]- μέσα στο οποίο ο

τόπος υπάρχει ως αντικείμενο ονειροπόλησης, και, ως τέτοιο, (ανα)παράγεται και μεταπλάθεται διαρκώς. Ειδικότερα, δεχόμενοι περαιτέρω ότι το σώμα και οι αισθήσεις είναι (και) όργανα πολιτιστικής αντίληψης, μέσω της μελέτης μας, επιχειρούμε να προσεγγίσουμε τα φάδος ως *αισθητηριακό βίωμα*, κυρίως όμως ως *φάσμα εμπειρίας* [ατομικής, κοινωνικής, πολιτισμικής και διαπολιτισμικής] και ως *βιόκοσμο*, επικεντρώνοντας για το σκοπό αυτό το ερευνητικό ενδιαφέρον μας:

- στην πολιτιστική ιδιαιτερότητα του είδους [σε σχέση με την Ιστορία, τις κοινωνικές συνθήκες, το τοπικό ψυχικό ιδίωμα ("saudade")]·
- στην κοινότητα των σύγχρονων φορέων της φάδο κουλτούρας ("fado subculture")· *και*
- στη διαπολιτισμική συγκινησιακή δύναμη ή δυνατότητα του είδους.

Για τους σκοπούς της έρευνάς μας, εργαστήκαμε ακολουθώντας τη μεθοδολογική προσέγγιση της ποιοτικής μεθόδου, στη βάση της οποίας βρίσκεται η συναγωγή γνώσης και συμπερασμάτων από μικροκλίμακες, και, ειδικότερα, τις αρχές της Θεμελιωμένης Θεωρίας ("Grounded Theory") των Glaser και Strauss (1967) που αντιτίθενται στην επικέντρωση της κοινωνικής έρευνας στην επαλήθευση ήδη διαμορφωμένων θεωριών και αντιπροτείνουν την ανακάλυψη θεωρίας ως διαδικασία με αφετηρία τα εκάστοτε δεδομένα που η ίδια η έρευνα προσπορίζει. Η ανακάλυψη θεωρίας από δεδομένα που αντλούνται συστηματικά και αναλύονται με την κοινωνική έρευνα, αρμόζει σε εμπειρικές καταστάσεις όπως το αντικείμενο της παρούσας εργασίας μας, προσφέροντας εξηγήσεις,

ερμηνείες και εφαρμογές. Αν κανόνας για την εκτίμηση της χρησιμότητας μιας θεωρίας είναι η εξέταση του τρόπου με τον οποίο αυτή παράγεται, οι Glaser και Strauss (1967) υποστηρίζουν ότι αποδοτικότερη αποδεικνύεται η θεωρία που έχει αναπτυχθεί επαγωγικά μέσω της κοινωνικής έρευνας: η παραγωγή θεωρίας από δεδομένα σημαίνει ότι οι περισσότερες υποθέσεις και έννοιες όχι μόνο προέρχονται από αυτά, αλλά επίσης ότι καθίστανται αντικείμενο συστηματικής επεξεργασίας σε σχέση με τα αναδυόμενα αυτά δεδομένα κατά την πορεία της έρευνας. Ως εκ τούτου, η παραγωγή θεωρίας ενέχει μια διαδικασία έρευνας, και, με τον τρόπο αυτό εγγυάται την αντιστοιχία μεταξύ της (παραγόμενης) θεωρίας και του εμπειρικού κόσμου, σε αντίθεση με κοινωνιολογικές έρευνες που, επειδή ακριβώς δεν είναι θεμελιωμένες σε δεδομένα, δεν ταιριάζουν ή δεν αποδίδουν ή δεν είναι επαρκώς κατανοητές ώστε να χρησιμοποιηθούν. Επιπλέον, η θεωρία που βασίζεται σε εμπειρικά δεδομένα συνήθως δεν μπορεί να απορριφθεί ολοκληρωτικά από περαιτέρω δεδομένα ή να αντικατασταθεί από άλλη θεωρία· όντας τόσο στενά συνδεδεμένη με τα δεδομένα της, είναι προορισμένη να διαρκέσει, παρά την όποια τροποποίηση και επαναδιατύπωσή της στο μέλλον. Η παραγωγή θεωρίας από τα δεδομένα της έρευνας βοηθά στην ερμηνεία και την παραγωγή της εξήγησής τους με ένα γενικό τρόπο, σε αντίθεση με την επαλήθευση. Ως μείζων στρατηγική για την παραγωγή θεωρίας από τα δεδομένα της έρευνας, προτείνεται μία γενική μέθοδος συγκριτικής ανάλυσης.

Οι Glaser και Strauss, χωρίς να αποκλείουν τα ποσοτικά, επικεντρώνονται στην ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων, δηλ. δεδομένων που αφορούν δομικές συνθήκες, συνέπειες, αποκλίσεις, διαδικασίες, πρακτικές, πρότυπα

και συστήματα, αφού σημαντικά συστατικά στοιχεία της κοινωνιολογικής θεωρίας συχνά εντοπίζονται καλύτερα με την ποιοτική μέθοδο. Επιπλέον, στις περισσότερες περιπτώσεις, η ποιοτική έρευνα συνιστά το τελικό προϊόν μελέτης μιας ουσιαστικής περιοχής και αποτελεί συνήθως τον αποδοτικότερο τρόπο άντλησης του είδους της πληροφορίας που απαιτείται για να αντιμετωπιστούν οι απαιτήσεις διερεύνησης μιας εμπειρικής κατάστασης, όπως είναι οι βιόκοσμοι των φάδος.

Έχοντας ως εναρκτήριο σημείο αναφοράς ένα σώμα βιβλιογραφίας μεθοδολογικής, θεωρητικής, ιστοριογραφικής και ευρύτερα ειδολογικής των φάδος, επιδιώξαμε να συγκεντρώσουμε τα δεδομένα της έρευνάς μας -ήτοι πρόσθετο υλικό τεκμηρίωσης, μαρτυρίες φορέων της σύγχρονης φάδο πρακτικής και προσωπικές επιτόπου καταγραφές περιγραφής, ερμηνείας και ανάλυσης- μεταβαίνοντας απευθείας στο υπό διερεύνηση πεδίο και διενεργώντας μια βραχύχρονη εργασία παρατήρησης μέσα σε αυτό. Πραγματοποιώντας ένα σύντομο ερευνητικό ταξίδι στην πόλη της Λισσαβόνας, συγκεντρώσαμε ηχητικό και φωτογραφικό υλικό από δύο διαφορετικούς χώρους όπου ερμηνεύονται φάδος ενώπιον κοινού ("casas de fado"), έγγραφο υλικό τεκμηρίωσης (με αποδελτίωση αποσπασμάτων εξαντλημένων τίτλων που έλαβε χώρα στο Κέντρο Τεκμηρίωσης του Μουσείου του Φάδο ["Museu do Fado"]), υλικό προσωπικών περιγραφικών, ερμηνευτικών και αναλυτικών σημειώσεων, και, προεχόντως, υλικό συνεντεύξεων από τρεις ερμηνευτές του είδους. Θέτοντας στο επίκεντρο των δεδομένων μας και της ανάλυσής μας το συγκεντρωθέν υλικό των συνεντεύξεών τους, αναζητήσαμε σε αυτό κάποια σταθερά σχήματα, έννοιες, θέματα ή μοτίβα αναφοράς, επιλογές

και συμπεριφορές των συμμετεχόντων, βάσει των οποίων διαμορφώσαμε στη συνέχεια τις αναλυτικές μας μονάδες, κατηγοριοποιήσαμε και συντάξαμε το αναλυτικό μας πλαίσιο και διατυπώσαμε τα τελικά συμπεράσματά μας, όπως αυτά εκτίθενται στο καταληκτικό κεφάλαιο της μελέτης μας.

Επισημαίνουμε ότι κατά τη διενέργεια των εν λόγω συνεντεύξεων δεν χρησιμοποιήσαμε κλειστό ερωτηματολόγιο˙ αντιθέτως, ζητήσαμε από τους συμμετέχοντες να μας δώσουν αυτοβιογραφικές αφηγήσεις της προσωπικής τους σχέσης με τα φάδος βάσει ενός τριπλού άξονα, ήτοι της βίωσης/επιθυμίας, της τέχνης τους και της επαγγελματικής ή ερασιτεχνικής, κατά περίπτωση, ενασχόλησής τους με το είδος, επικεντρωμένες σε γεγονότα της ζωής τους, βιώματα, εμπειρίες, δράσεις και επιλογές. Από τις τρεις αυτές αυτοβιογραφικές αφηγήσεις, παράγονται διαφορετικές «φαδο/λογίες» από την ανάλυση των οποίων αναδύονται αλληλοδράσεις ανάμεσα στο λόγο των συμμετεχόντων και στον επιτελεστικό ήχο της πράξης τους, προσωπικά ιδιόλεκτα αλλά και συγκλίσεις, που αναλύονται αυτόνομα σε επιμέρους υποκεφάλαια, και κατόπιν συν/παρατίθενται, συγκρίνονται και αναδεικνύονται ως δεδομένα που συνδιαλέγονται με τα θεωρητικά εργαλεία της αφετηριακής βιβλιογραφίας αναφοράς μας.

Δομή Εργασίας

Στο Κεφάλαιο 2 της παρούσας μελέτης μας εκθέτουμε την αφετηριακή μας βιβλιογραφία, κύριο σώμα της οποίας αποτελούν ειδολογικά κείμενα που

αφορούν στην -κεντρική για τα φάδος- έννοια της saudade (Leal 2000), την προέλευση και ιστορική εξέλιξη του είδους (Nery 2004), τη σχέση της φάδο μουσικής εμπειρίας με τη διαμόρφωση της αίσθησης του τόπου και της ταυτότητας (Gray 2007, Elliott 2010), και, ειδικότερα, τη σχέση της φάδο περφόρμανς -ως αισθητικής πρακτικής και παραγωγής που σχηματίζει [ή σχηματοποιεί ήδη υπάρχουσες] δομές αισθήματος, πρακτικών, μνήμης και επιτελεστικότητας- με την πόλη της Λισσαβόνας (Gray 2005). Ως θεωρητικά εργαλεία ανάλυσης των ευρημάτων που προκύπτουν από τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις των συμμετεχόντων, προσφύγαμε σε κείμενα και θεωρίες που άπτονται των πρώτων πολιτιστικών βιωμάτων και των επικαθορισμών που επιφέρει το περιβάλλον της παιδικής ηλικίας, λαμβάνοντας υπόψη το κοινωνικό και εκπαιδευτικό κεφάλαιο των συμμετεχόντων, ως υλικών δεδομένων, αλλά, πρωτίστως ως παραμέτρων διαμόρφωσης μιας συγκεκριμένης αυτοαντίληψης, και επομένως ταυτότητας, προσανατολισμών, έξεων και επιλογών (Bourdieu 1979), δίνοντας ταυτόχρονα έμφαση στην ιδιαίτερη συνθήκη των τρόπων διαχείρισης του εαυτού στα πλαίσια της καθημερινής πρακτικής τους (De Certeau 1984), επαγγελματικής/καλλιτεχνικής ή μη, πάντοτε δε σε συνάρτηση με τον βιόκοσμο των φάδος. Άλλα αφετηριακά εργαλεία αναφοράς μας είναι γενικότερα θεωρητικά κείμενα που αφορούν στη δημιουργικότητα (Csikszentmihalyi 1996), στην αντίληψη των κόσμων της τέχνης ως μικροσυστημάτων με αναγνωρίσιμες εσωτερικές δομές και δίκτυα διάδρασης των επιμέρους ανθρώπινων συλλογικοτήτων που τα απαρτίζουν (Becker 1976), της τέχνης ως συλλογικής δράσης (Becker 1974), αλλά και της δυνατότητας των σύγχρονων καλλιτεχνών για

αυτονομία (Abbing 2004). Η ιδιαιτερότητα του βιόκοσμου των φάδος ως εντόπιου φαινομένου εκφραστικού πολιτισμού αναδεικνύεται (και) σε σχέση με την Ιστορία· οι συλλογικότητες που τον απαρτίζουν αποτελούν ζωντανά περιβάλλοντα μνήμης (Nora 1985), νοουμένης ως ενεργούς και εξακολουθητικής διαδικασίας που διαμορφώνει την αίσθηση ατομικής και συλλογικής ταυτότητας (Van Dyke και Alcock 2003). Τέλος, στη βιβλιογραφία μας εμπίπτουν θεωρητικά κείμενα που επικεντρώνονται στη σημασία της ολότητας της αισθητηριακής εμπειρίας ως προϋπόθεσης για την πληρότητα της κατανόησης των εκδηλώσεων του εκφραστικού πολιτισμού (Bendix 2000, Merriam 1964), καθώς και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις που, επικαλούμενες το διαμεσολαβητικό ρόλο των οργάνων της ακοής, τη γνωστική ψυχολογία και φιλοσοφικές προεκτάσεις της αίσθησης του ακούειν, υποστηρίζουν την ύπαρξη μιας πολιτισμικά προσδιορισμένης πρόθεσης του ακροατή (Baumann 1990).

Η θεματική της πολιτιστικής ιδιαιτερότητας του είδους εξετάζεται στο Κεφάλαιο 3, όπου παρουσιάζουμε μία σύνοψη της ιστορίας του πορτογαλικού φάδο, με αναφορά στις ρίζες του και τις κρατούσες θέσεις περί των απαρχών του και, εν συνεχεία, στην εξέλιξή του έως σήμερα, μέσα από την παράθεση των ιδιαίτερων πολιτισμικών στοιχείων (συμπεριλαμβανομένου σε αυτά του -χαρακτηριστικά αναφερόμενου ως «μη-μεταφράσιμου» και υποτιθέμενου ως «τυπικά πορτογαλικού»- ψυχικού ιδιώματος της saudade) και των εκάστοτε κοινωνικών, ιστορικών και πολιτικών συνθηκών και αλληλεπιδράσεων που διαμόρφωσαν, μετέβαλλαν και εξακολουθούν να μετασχηματίζουν το είδος, διαμορφώνοντας τις συνέχειες και τις ασυνέχειες της πρακτικής του·

παράλληλα εξετάζουμε τη σχέση του είδους με την πόλη, αφού, συχνά χαρακτηριζόμενα ως «αστικό λαϊκό» μουσικό είδος, τα φάδος, όπως τα γνωρίζουμε σήμερα, έκαναν την εμφάνισή τους στις λαϊκές γειτονιές της στα μέσα περίπου του δέκατου ένατου αιώνα, ενώ ένα από τα κύρια θέματα των στίχων τους είναι η ίδια η Λισσαβόνα, με ιδιαίτερη έμφαση στις περιοχές της που συνδέονται περισσότερο με τις απαρχές του είδους, όπως η Mouraria, η Alfama και το Bairro Alto: αυτές (και άλλες) γειτονιές της πόλης, χώροι του αστικού τοπίου δημόσιοι (συνοικίες, δρόμοι, απομονωμένα σημεία) και κοινωνικής συναναστροφής (casas de fado, μικρές ταβέρνες, παρελάσεις τοπικών γιορτών, τοπικές συλλογικότητες) όπου τραγουδιούνται και ακούγονται φάδος, ανα/κατασκευάζονται, διατηρούνται και ανακαλούνται στους στίχους των τραγουδιών, καθιστώντας αυτά τα τελευταία μαρτυρίες της πόλης της Λισσαβόνας.

Η μαρτυρία είναι δύναμη παραγωγική, αφού έχει ως αποτέλεσμα τη μετάβαση από την παρουσίαση/παράσταση ενός πράγματος στην ανα/παράστασή του. Η γραφή και η καταγραφή (ή και φωνοληψία) αποτελούν ενδεικτικές περιπτώσεις μετάβασης από το παριστώμενο (μαρτυρούμενο) στο ανα/παριστώμενο, από την καθαυτό βίωση της σχέσης με τα φάδος ως προσωπικής πρακτικής στη λεκτική αναπαράστασή της όπως αυτή οικοδομείται στις αφηγήσεις των συμμετεχόντων κατά τη διάρκεια των ληφθεισών συνεντεύξεων (Plummer 1983˙Hatch και Wisniewski 1995˙Jørgensen και Phillips 2002). Ως εκ τούτου, αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι η διακρίβωση της αλήθειας των συγκεντρωθεισών μαρτυριών -που, όπως θα φανεί στη συνέχεια, αφορούν

τόσο σε συντελεσμένα γεγονότα και επιλογές, όσο και στην προσωπική κοσμοαντίληψη των συμμετεχόντων- αλλά οι τρόποι με τους οποίους οι ίδιοι «κατασκευάζουν» τον εαυτό τους βάσει των όσων μας αφηγούνται (Glaser και Strauss 1967). Ζητήματα μηχανισμών ανα/παράστασης, κοινωνικο-πολιτιστικών πρακτικών, κοινωνικής διάδρασης, δημιουργικότητας των καλλιτεχνών και του ίδιου του βιόκοσμου των φάδος θίγονται στο Κεφάλαιο 4, όπου προσεγγίζεται η θεματική της κοινότητας των φορέων της φάδο κουλτούρας. Κεντρική θέση στο κεφάλαιο αυτό έχει το συγκεντρωθέν υλικό από τις ως άνω αυτοβιογραφικές αφηγήσεις των συνεντεύξεων, κάθε μία από τις οποίες παρουσιάζεται και αναλύεται σε διακριτό υποκεφάλαιο. Τα θέματα που αναδύονται είναι αυτά των πρώτων βιωμάτων, του οικείου περιβάλλοντος της παιδικής ηλικίας, των πρώϊμων ερεθισμάτων και προσλαμβανουσών των συμμετεχόντων, της έννοιας και της πράξης της δημιουργικότητας και του παιχνιδιού, του τόπου, της γλώσσας, των σημαντικών άλλων (είτε πρόκειται για γονεϊκές/συγγενικές φιγούρες επιρροής, είτε για μεγάλους καλλιτέχνες/ινδάλματα της φάδο σκηνής)˙ των μεσολαβητικών εργαλείων, ήτοι των υλικών αντικειμένων (Csikszentmihalyi 1990, Holland 1998) αλλά και των άϋλων/διανοητικών στοιχείων της δράσης των συμμετεχόντων (δηλ. των κινήτρων, των αντικειμενικών στόχων, των δεξιοτήτων τους και των φιλοδοξιών τους) (Holland 1998) που παρεμβαίνουν στη σχέση τους με τα φάδος, των αποφάσεων και επιλογών που σχετίζονται με το επάγγελμα και τον βιοπορισμό, της μουσικής εκπαίδευσης και των τρόπων/όρων συντέλεσής της, της κρατικής υποστήριξης αλλά και ζητήματα της καθημερινότητας των ερμηνευτών. Σε αυτά τα πλαίσια, ρητά

ή δια της περαιτέρω ανάλυσης της αφήγησης των συμμετεχόντων, αναδύεται επίσης η κεντρικότητα εννοιών όπως συγκίνηση, σωματικότητα, ερμηνεία, αισθήσεις, συναισθήματα, επικοινωνία, αυθεντικότητα, τοπίο (εξωτερικό και ενδότερο), απουσία και μνήμη. Πιο συγκεκριμένα, η διάρθρωση του Κεφαλαίου 4 έχει διαμορφωθεί γύρω από τις συνθήκες και την υλοποίηση της εμπειρικής μας έρευνας: στα υποκεφάλαια 4.Α και 4.Β. γίνεται αναφορά στη χρησιμοποιηθείσα μεθοδολογία και παρουσιάζεται το πεδίο της έρευνας˙ στο υποκεφάλαιο 4.Γ παρατίθεται μία απόπειρα συνοπτικής σκιαγράφησης του σύγχρονου βιόκοσμου των φάδος, η οποία βασίζεται σε προσωπικές in situ σημειώσεις, παρατηρήσεις και καταγραφές, και, εν συνεχεία, στο κεφάλαιο 4.Δ. παρουσιάζονται οι δύο χώροι ("casas de fado") που επισκεφτήκαμε ως παρατηρητές/καταγραφείς καθώς και ενδεικτικό φωτογραφικό και ηχητικό υλικό ερμηνειών φάδος και ευρύτερου ακουστικού περιβάλλοντος ανά μελετώμενη περίπτωση, ενώ αποσαφηνίζεται η σχέση (ή μη) των συγκεκριμένων συμμετεχόντων συνεντευξιαζόμενων ερμηνευτών με τους παρουσιαζόμενους αυτούς χώρους. Τέλος, στα διακριτά υποκεφάλαια 4.Ε.Ι, 4.Ε.ΙΙ. και 4.Ε.ΙΙΙ αντίστοιχα, παρουσιάζονται οι τρεις ληφθείσες συνεντεύξεις, προσεγγίζεται και αναλύεται το υλικό τους, και παρατίθενται οι αναδυόμενες θεματικές και ταξινομήσεις, με απευθείας παραπομπές στα κείμενα των συνεντεύξεων (που παρατίθενται, αυτούσια και σε μετάφραση, με αριθμημένες τις παραγράφους των απαντήσεων των συμμετεχόντων, στο σχετικό Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας).

Στο Κεφάλαιο 5 (Καταληκτικό κεφάλαιο) εκτίθενται τα ευρήματα της συγκριτικής ανάλυσης των αφηγήσεων των τριών συμμετεχόντων, σε μια προσπάθεια ανίχνευσης κοινών εννοιών και ανάδειξης ομοιοτήτων/διαφορών στις θεματικές και τους τρόπους νοηματοδότησής τους (υποκεφάλαιο 5.Α). Βάσει των οντολογικών ζητημάτων που έχουν ήδη αναδειχθεί, στο υποκεφάλαιο 5.Β (συνθετικό κεφάλαιο ευρημάτων από το υλικό των συνεντεύξεων) εκτίθενται, σε μια συνολική πλέον αποτίμηση, τα πράγματα, οι πράξεις και οι εμπειρίες που συνθέτουν τον βιόκοσμο των φάδος, τον κόσμο των φαδίστας και το φαντασιακό τους, όπως αυτά αποκαλύφθηκαν από τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων και τις αναλύσεις τους βάσει των συγκεκριμένων θεωρητικών εργαλείων (βιβλιογραφίας και προσεγγίσεων). Τέλος, συνδυάζοντας αφενός τις τεθείσες προσεγγίσεις μας και αφετέρου τα ευρήματά μας, συνθέτουμε και στοιχειοθετούμε τις προκύπτουσες διαπιστώσεις μας αναφορικά με τα ερευνητικά ερωτήματά μας, προκειμένου να διατυπώσουμε τα τελικά μας συμπεράσματα (υποκεφάλαιο 5.Γ).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ και ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Για την διερεύνηση των ζητημάτων της εργασίας μας, αφορμή στάθηκαν προσανατολισμοί και πορίσματα εξειδικευμένων, πρόσφατων εργασιών που εξετάζουν τα φάδος ως εκδήλωση συγκεκριμένης πολιτισμικής ταυτότητας, αντίληψης και έκφρασης. Τα κείμενα αυτά, που προσεγγίζουν τις ιδιαιτερότητες του είδους και αποσαφηνίζουν την ιστορικο(γεω)πολιτική ιδιομορφία που συνδέεται με την εμφάνιση και τη εξέλιξή του, σε συνδυασμό με ευρύτερες θεωρητικές προσεγγίσεις που εκτίθενται αναλυτικά στο παρόν κεφάλαιο, άρθρωσαν από κοινού το θεωρητικό χάρτη της ερευνητικής μας περιοχής.

Ο Leal (2000) προβαίνει στην ιστορική ανασκόπηση της -κεντρικότατης για την πορτογαλική κουλτούρα στο σύνολό της, και, κυρίως, θεωρούμενης ως «ιδιόλεκτης» των φάδος- έννοιας της *saudade*, αφού ευθύς εξαρχής τα φάδος θεωρήθηκαν το μουσικό ισοδύναμό της. Εξηγεί πώς η έννοια της saudade (που μπορεί να μεταφραστεί ελεύθερα ως «νοσταλγία», «αίσθημα απουσίας και λαχτάρα για ένα αγαπημένο πρόσωπο ή κατάσταση», «ανάμνηση και αναπόληση μιας παρελθούσας κατάστασης ευτυχίας ή ολβιότητας»), χρησιμοποιείται σε διάφορα συγκείμενα, από διαφορετικούς ανθρώπους, περισσότερο ή λιγότερο συνδεόμενους με την Πορτογαλία, προκειμένου να υπογραμμιστούν τα κύρια χαρακτηριστικά της «πορτογαλικότητας». Ο Leal αναφέρεται στις συζητήσεις και διαμάχες που ανέκυψαν κατά τις πρώτες εθνο(ψυχο)λογικές αναζητήσεις των

ανθρωπολόγων στα τέλη του 19ου αιώνα, καθώς και την ιστορική διαδικασία που σταδιακά κατέστησε την έννοια της saudade ως ένα από τα σημαντικότερα ρητορικά εργαλεία «ορισμού» της πορτογαλικής εθνικής ταυτότητας, κάνοντας αναδρομή στην εμφάνιση του όρου και παρουσιάζοντας τους διαφορετικούς τρόπους σύνδεσής του με την πορτογαλική πολιτική, πολιτισμική και ιδεολογική ατζέντα του 19ου και 20ου αιώνα που διαμορφώθηκε γύρω από την άρθρωση αυτής της ταυτότητας, ενώ ταυτόχρονα θέτει ζητήματα και όψεις της εξέλιξης και της σύγχρονης χρήσης του όρου.

Ο Leal (2000: σελ. 269-271) καταδεικνύει πώς η έννοια της «συλλογικής ψυχής», ριζωμένης σε μια συγκεκριμένη εθνική ψυχολογία, και η αντιμετώπιση της εθνικής κουλτούρας ως συλλογικού υποκειμένου για το οποίο μπορεί να ειπωθεί ότι διαθέτει πνεύμα ή προσωπικότητα, συνδέονται με την έννοια της διαφορετικότητας, της μοναδικότητας και της υπεροχής και αποτελούν τις κύριες κατασκευές που βρίσκονται στη βάση της αυθαιρεσίας των εθνικών (και, στην προκείμενη περίπτωση, εθνικιστικών) ιδεολογιών. Εν συνεχεία, αναφερόμενος στις πρώτες προσπάθειες προσδιορισμού της πορτογαλικής («εθνικής») ψυχολογίας από εθνολόγους στα τέλη του 19ου αιώνα, δείχνει πως αυτή οικοδομείται βάσει της αντίληψης του έθνους ως οντότητας ενοποιημένης χάρη σε μία μοναδική και ενιαία πνευματική κατασκευή, που αντανακλάται σε μια ιδιότυπη εθνική ψυχολογία (Leal 2000: σελ. 271-273).

Αυτό που είναι χαρακτηριστικό και ενδιαφέρει άμεσα τις δικές μας προσεγγίσεις είναι το ότι στην περίπτωση της saudade, στην Πορτογαλία των αρχών του 20ου αιώνα λαμβάνει χώρα μια υπέρβαση του σχετικού εθνοψυχολογικού discours, όχι από εθνολόγους αλλά από ποιητές που κάνουν στο έργο τους ευρεία χρήση του όρου και των συνδηλώσεών του: η saudade νοηματοδοτείται ως ένα προσωπικό αίσθημα οξείας απώλειας, ενώ, την ίδια στιγμή, διαγράφει μία παράλληλο ανάμεσα στο ατομικό, προσωπικό πεπρωμένο και αυτό του πορτογαλικού έθνους, συνδέοντας έτσι το προσωπικό στοιχείο με το εθνικό. Το κίνημα του saudosismo[*] (Leal 2000: σελ.273-274) νοηματοδοτεί περαιτέρω τη saudade ως ένα ιδιαίτερο και παράδοξο αίσθημα που συναρτά σύμπαντα θεωρούμενα κατά κανόνα ως ασύνδετα και αντιφατικά: σύμφωνα με αυτό, επιθυμία και οδύνη συντήκονται σε ένα μοναδικό αίσθημα, τη saudade, που συνδυάζει το σαρκικό ή υλικό στοιχείο (επιθυμία) με το πνευματικό (οδύνη), και τον προσανατολισμό προς το παρελθόν (οδύνη και ανάμνηση) με έναν αντίθετο, προς το μέλλον (επιθυμία και ελπίδα). Δευτερευόντως, η saudade προτείνεται ως η θετική κινητήριος δύναμη μειζόνων πορτογαλικών ιστορικών γεγονότων του πρόσφατου και απώτερου παρελθόντος, από τη σύσταση του πορτογαλικού κράτους και εντεύθεν, με αποτέλεσμα η αποκατάσταση της κεντρικότητας της έννοιας αυτής στην πορτογαλική ζωή να ταυτίζεται με την ανάκτηση της χαμένης δόξας της χώρας. Κατά τις επόμενες δεκαετίες, όντας η «ουσία» [και ένα από τα κύρια θέματα] των

[*]Saudosismo (1912-1926): λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα αντίδρασης στον κοσμοπολιτισμό, με εμπνευστή και κύριο εκφραστή του τον ποιητή Teixeira de Pascoaes, που είχε ως απώτερο στόχο την αποκατάσταση της απωλεσθείσας λαμπρότητας της πορτογαλικής πολιτιστικής ζωής, δια της αντικατάστασης των ξένων επιρροών με τη λατρεία προς κάθε τι πορτογαλικό, που δομείται γύρω ακριβώς από την έννοια/κλειδί της saudade.

φάδος, η (έννοια της) saudade ενισχύθηκε ιδιαίτερα από τη διαδικασία μετατροπής των φάδος σε εθνικό τραγούδι και την εμφάνιση και ανάπτυξη της δισκογραφίας και της ραδιοφωνίας, με αποτέλεσμα, την ίδια στιγμή που το είδος μετατρεπόταν στην ιδιαίτερη και μοναδική έκφραση του πορτογαλικού μουσικού δαιμονίου, η saudade να καταστεί σταδιακά -στα αστικά κυρίως κέντρα- το πλέον διαδεδομένο στερεότυπο περιγραφής των πολυπλοκοτήτων και της ιδιαιτερότητας της «πορτογαλικής ψυχής».

Αυτό που ενδιαφέρει τους προσανατολισμούς της εργασίας μας είναι ακριβώς το ότι, όπως επικαλείται και στοιχειοθετεί ο Leal (2000: σελ.279-282), η saudade μπορεί να θεωρηθεί ως επιτυχής περίπτωση «επινοημένης παράδοσης» μόνο αναφορικά με κάποια συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτιστικά milieux –(ένα εκ των οποίων είναι, κατά τη γνώμη μας, όπως θα καταδείξουμε στη συνέχεια, ο βιόκοσμος των φάδος)- όπου έχει αναπτυχθεί μια συγκεκριμένη εκδοχή πορτογαλικότητας. Από αυτήν την άποψη, η saudade θα πρέπει να εκληφθεί ως παράδειγμα μιας πιο διαδεδομένης τάσης, παρούσας σε άλλες διαδικασίες κατασκευής και κυκλοφορίας των εθνικών συμβόλων και στερεοτύπων: αν και κατευθυνόμενα προς το σύνολο του εθνικού πληθυσμού, στην πραγματικότητα τα σύμβολα και τα στερεότυπα αυτά είναι επιλεκτικά οικειοποιημένα από συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτιστικές ομάδες που τα αναπαράγουν ως ιδιαίτερα σύμβολα της δικής τους, προσωπικής αίσθησης περί του «τι είναι εθνικό» (Leal 2000: σελ.282). Η συνδιαλλαγή μας με το κείμενο του Leal εγείρει τις ακόλουθες διερωτήσεις: εάν τα φάδος πρέπει να περιέχουν τη saudade, και η τελευταία θεωρείται, παραδοσιακά,

ως μη μεταφράσιμη, τότε πώς μπορούμε να μεταφράσουμε ή να διαπραγματευτούμε τη συγκίνηση που προσφέρουν τα φάδος ως μουσικό είδος; Η saudade, όπως εκφράζεται μέσα από τη μουσική των φάδος σημαίνει [ή δύναται να σημαίνει] με όμοιο τρόπο για τους φορείς της πορτογαλικότητας και τους μη; Με ποιους τρόπους μπορεί η saudade να θεωρηθεί και να λειτουργεί ως ένα είδος «περίφραξης» και οριοθέτησης του είδους; Πώς, υπό το φως αυτών των σκέψεων, μπορούμε να εννοήσουμε την απώλεια, τη νοσταλγία, τη συγκίνηση και την έκφρασή της ως παγκόσμιες αξίες, ανθρώπινες συνθήκες ή αισθήματα;

Προκειμένου να θεωρητικοποιήσει τη σχέση μεταξύ της φάδο μουσικής συγκινησιακής εμπειρίας και του σχηματισμού της αίσθησης του τόπου, του ανήκειν και των αντιλήψεων για την ιστορία, η L.E.Gray (2007) εκκινεί από την ιδιαίτερα φορτισμένη συζήτηση γύρω από τις απαρχές του είδους, συζήτηση που κατά κανόνα συνδέεται με περίπλοκες δυναμικές κοινωνικής εξουσίας. Ο Roach (1996) υπογραμμίζει ότι το να θυμάται κανείς προϋποθέτει το να ξεχνά: «η επίμονη αναζήτηση της καθαρότητας των απαρχών είναι ένα ταξίδι, όχι ανακάλυψης, αλλά απάλειψης» και ότι η περφόρμανς, κυρίως ο τύπος περφόρμανς που ο ίδιος αποκαλεί «περί-ατλαντική» (“circum-atlantic”) είναι μία «μνημειώδης μελέτη των απολαύσεων και των αγωνιών της ατελούς λήθης». Για ποιο λόγο η μουσική περφόρμανς και η μουσική εμπειρία συχνά προκαλούν τόσο έντονες συζητήσεις και πολεμικές σχετικά με την προέλευσή τους; Ιδωμένη από την πλεονεκτική θέση του ακροατή ή του ερμηνευτή, δύναται η μουσική έκφραση να επισωρεύει την ιστορία με τρόπους διαφορετικούς

από αυτούς των άλλων εκφραστικών αισθητικών μορφών; Άλλως, ιδωμένα από μια φαινομενολογική προοπτική που δίνει τα πρωτεία στην εν/σώματη, βιωμένη εμπειρία, τι μπορεί να σημαίνουν τα φάδος ως μουσικές αφηγήσεις (I/)ιστοριών;

Η Gray (2007) βασίζεται στην πρόσφατη εθνομουσικολογική έρευνα και φέρνει στο προσκήνιο τη δυνατότητα της μουσικής για πολλαπλά αποκωδικοποιήσιμες σημασίες, κρίσιμες για την κατανόηση των σύνθετων τρόπων με τους οποίους η μουσική παράγει νόημα. Θέτει τα μοντέλα αυτά σε διάλογο με τις φαινομενολογικές προσεγγίσεις της μελέτης του τόπου και της φωνής, καθώς και με το πεδίο μελέτης των παραστατικών τεχνών που -μέσω του τελετουργικού στοιχείου και της αισθητικής πρακτικής- τοποθετούν στο επίκεντρο το σώμα ως φορέα πολιτιστικής μνήμης (Connerton 1989˙Roach 1996). Στο σημείο αυτό επικαλείται ειδικότερα τις θέσεις του Connerton (1989), που αντιμετωπίζει τη μνήμη ως πολιτιστική μάλλον, παρά ατομική ικανότητα, και καταδεικνύει πώς οι σωματικές πρακτικές διαδίδονται μέσα από τις ανθρώπινες παραδόσεις. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στις σωματικές (άλλως: εν-σώματες) πρακτικές, ο Connerton θέτει υπό αμφισβήτηση την κυρίαρχη ιδέα σύμφωνα με την οποία τα γραπτά κείμενα εκλαμβάνονται ως μεταφορά των κοινωνικών πρακτικών εν γένει, και αντιπροτείνει ότι τόσο οι εικόνες του παρελθόντος, όσο και η ανακαλούμενη γνώση του αποκαλύπτονται και διατηρούνται χάρη στις τελετουργικές επιτελέσεις ("ritual performances"), καταλήγοντας στο ότι η επιτελεστική μνήμη είναι σωματική, και, κατ'επέκταση, η σωματική κοινωνική μνήμη αποτελεί μία

από τις ουσιαστικότερες όψεις της κοινωνικής μνήμης. Οι θέσεις αυτές συνδέονται επίσης με μία ευρύτερη συζήτηση που επιδιώκει να αναδείξει τον ήχο και το ακούειν ως κρίσιμους παράγοντες κατανόησης της κοινωνικής ζωής (Bendix 2000).

Η επινόηση της saudade στις αρχές του 20ου αιώνα συμπίπτει με την «ανακάλυψη» των φάδος από την ελίτ της πορτογαλικής διανόησης. Ευθύς εξαρχής, τα φάδος -αστικό λαϊκό μουσικό είδος, που στις αρχές του 1940 είχε πια καθιερωθεί ως εθνικό τραγούδι της Πορτογαλίας- εκλαμβάνονταν ως η κατ'εξοχήν μουσική έκφραση της saudade (Leal 2000: σελ.277). Η Gray παρουσιάζει τη saudade ως αρχετυπικό *τρόπο* του συναισθήματος που καθιστά δυνατή την έκφραση της συγκίνησης ως «φαδίστα» (δηλ. μέσω της ερμηνείας φάδο). Μέσα από αναπαριστώμενα τελετουργικά ερμηνείας και ακρόασης, ο τόπος, η ιστορία και το ανήκειν συγκλίνουν σε ένα (συν)αίσθημα που αποκτά υπόσταση γενόμενο αισθητό/αντιληπτό ως στυλιζαρισμένος ήχος. Ερευνώντας περιπτώσεις τραγουδισμένης δύναμης και ανιχνεύοντας στιγμές και συγκείμενα πολιτιστικής *ποίησης*[*] μέσα από τον τόπο και το χρόνο, διερωτάται για τη σχέση του μουσικού λόγου και πράξης με την επαν/εγχάραξη (άλλως: επαν/εγγραφή) των ψυχών σε ένα εκσυγχρονιζόμενο, παγκοσμιοποιούμενο, μετααποικιοκρατικό τοπίο.

Τα φάδος ως μουσικό είδος συχνά λειτουργούν ως καταλύτης στην επαν/αφήγηση της «Ιστορίας» μέσω του συγκινησιακού καναλιού της

[*] Μτφρ. από τη γράφουσα του όρου *"cultural poesis"* όπως ορίζεται από τις Stewart & Liftig [βλ. Stewart & Liftig (2002): Scenes of Life/Kentucky Mountains. *Public Culture* 14(2). Σελ.: 349-350)], δηλ. ως μία αισθητική πράξη που εμψυχώνει και κυριολεκτικά νοηματοδοτεί τις πολιτιστικές μορφές και δυνάμεις έως του σημείου της συγκινησιακής, υλικής ή φαντασιακής αναδυσής τους.

saudade όπου η «Ι/ιστορία» και αντικαθιστά το συναίσθημα, και δίνει αφορμή για την έκφρασή του. Και αν η saudade προσέδωσε πνεύμα και ψυχή στο «σώμα» του πορτογαλικού έθνους (ψυχή που περιείχε περίβλεπτες όψεις του παρελθόντος και της «ιστορίας» ενώ έδειχνε προς το αιώνιο), η εκφραστική πρακτική των φάδος άρθρωσε σε ήχο αυτόν το σύνδεσμο ανάμεσα σε «σώμα» και «ψυχή» (Gray 2007). Γνώμη μας και αιτούμενο προς απόδειξη στην παρούσα εργασία μας είναι πως, πέρα από την «ανάγνωσή» της ως (εσωτερικευμένου) ιστορικού *τόπου* (που παραπέμπει σε ένα ιδιαίτερο είδος («πορτογαλικής»;) συγκίνησης και σε γεγονότα κεντρικής σημασίας για την επίσημη αφήγηση της (πορτογαλικής) ιστορίας), η saudade, ως συγκινησιακό/επικοινωνιακό κανάλι των φάδος, επιτρέπει την ατομική έκφραση (και επι/κοινωνία) φαινομενικά αναρίθμητων επιθυμιών, αναμνήσεων και αισθήσεων απώλειας και απουσίας [δηλ. ατομικών (Ι/)ιστοριών], ανεξάρτητα από την «πορτογαλικότητα» των ακροατών των φάδος, αφού η μουσική εμπειρία είναι βαθύτατα σωματική: ενώ η περί ψυχής μεταφορά μπορεί να συνδέει το είδος με μια άχρονη ουσία, οι στιγμές κορύφωσης της παράστασης της ψυχής (ως fado περφόρμανς) δεν είναι παρά διαρκώς μεταβαλλόμενες˙ λόγια και μουσική περιέχουν επινοητικούς αυτοσχεδιασμούς και νέες συνθετικές στροφές. Αυτές οι φορτισμένες μουσικές περιστάσεις, με τους τρόπους που ακούγονται ή γίνονται αισθητές, συχνά έχουν την ικανότητα να «αποδελτιώνουν» πολλαπλές ιστορίες και αισθήσεις του παρελθόντος ή του τόπου, που αφηγούνται την τοποθέτηση του εαυτού των ερμηνευτών και της ατομικής τους έκφρασης ως φαδίστας (αλλά και των δεκτών/ακροατών) εντός μιας μακροχρόνιας Ι/ιστορίας, η πρωταρχική

συμβολική αξία της οποίας εντοπίζεται στο συγκινησιακό της σθένος σε σχέση με τη saudade.

Πώς υποτίθεται ότι πρέπει να διαχειριστούμε αυτές τις στρατηγικές συνδέσεις του ήχου με την ψυχή, και εν συνεχεία του τόπου με τον ήχο και την ψυχή; Στην πόλη της Λισσαβόνας υπάρχουν αλλεπάλληλες διαστρωματώσεις ιστοριών σχετικά με το τι είναι, ήταν ή θα έπρεπε να είναι τα φάδος: αστικοί μύθοι, εικασίες, επίσημες και ανεπίσημες αφηγήσεις, απομεινάρια της προπαγάνδας του δικτατορικού καθεστώτος. Η ίδια η γεωγραφική θέση της πόλης και η ιδιότητά της ως λιμανιού της πρώην αποικιακής μητρόπολης, ήτοι ως διαρκώς μεταλλασσόμενου, παρακμάζοντος, «επιμολυσμένου» από ετερόκλητες πολιτισμικές επιρροές, κοσμοπολίτικου εδάφους, καθιστά δυνατό το σχηματισμό ενός εκφραστικού μουσικού είδους, προϊόντος του συγκεκριμένου πολιτισμικού υβριδισμού. Η Gray (2005) υποστηρίζει ότι η πόλη της Λισσαβόνας (συν)υπάρχει συμβιωτικά σχεδόν με τα φάδος. Ατέλειωτα φάδος την γιορτάζουν, υμνώντας την ως συγκινησιακή ηχητική οντότητα. Ταξιδεύοντας στον κόσμο ως η ψυχή της πόλης, οι στυλιζαρισμένες ηχητικές εικόνες ορχηστικού και φωνητικού θρήνου διαμορφώνουν και θέτουν σε κυκλοφορία φαντασιακά της Λισσαβόνας ως νοσταλγίας, της Λισσαβόνας ως στεναγμού. Τι είδους χάρτες της Λισσαβόνας, των γειτονιών της αλλά και της χώρας δημιουργούν τα φάδος; Πώς διαμόρφωσαν (και πώς συνεχίζουν να διαμορφώνουν) τους τρόπους με τους οποίους οι τόποι της πόλης γίνονται εμπειρία/βίωμα ή φαντασίωση συνδιαλεγόμενοι με τα κατάλοιπα του φασισμού και το αποικιακό

παρελθόν της Πορτογαλίας; Πώς τα φάδος διαμορφώνουν γεωγραφίες συγκίνησης (της Λισσαβόνας και της Πορτογαλίας) εντός της σύγχρονης γεω-πολιτικής διαλεκτικής Βορρά/Νότου, Δύσης/Ανατολής και πώς αυτές εκδιπλώνονται στη νέα Ευρώπη; Κεντρικός σε σχέση με τις πιο πάνω διερωτήσεις αναδύεται ο ρόλος της αισθητικής πρακτικής και παραγωγής για το σχηματισμό των δομών του αισθήματος, των έξεων, της μνήμης και των σωματικών πρακτικών στις οποίες βασίζεται η παραγωγή των τοπικοτήτων (Bourdieu 1977,1979· De Certeau 1984· Appadurai 1996· Gray 2005). Εξετάζονται οι αισθητηριακές δι/εμψυχώσεις ανάμεσα αφενός σε μια αισθητική του διαρκούς και στέρεου (πχ της διάταξης μιας γειτονιάς ή της οικοδόμησης ενός εποπτικού σημείου της πόλης που κατευθύνει με συγκεκριμένο τρόπο τη θέαση) και, αφετέρου, στο φαινομενικά εφήμερο και άϋλο της μουσικής πρακτικής. Όπως ακριβώς η περιδιάβαση των δρόμων μιας γειτονιάς διαμορφώνει τις έξεις και τη μνήμη του σώματος (De Certeau 1984), έτσι και το άκουσμα της μουσικής, το παίξιμο της μουσικής, το τραγούδισμα τραγουδιών δημιουργούν το δικό τους habitus, τη δική τους έξη (Bourdieu 1977, 1979).

Η ακουστική επιστημολογία (άλλως: «ακουστικολογία») του Feld (1994) διερευνά πώς ο ήχος και η αισθητηριακή/αισθησιακή σωματική εμπειρία του συνιστούν έναν ιδιαίτερο τρόπο γνώσης, όπου η αίσθηση του ακούειν αποβαίνει θεμελιώδης για την εμπειρία του τόπου, δεδομένου ότι οι ήχοι αναδύονται πάντα από (και σε) έναν τόπο: ακριβώς όπως «η ζωή λαμβάνει χώρα», έτσι λειτουργεί και ο ήχος. Η ακουστικολογία μελετά πώς οι ανθρώπινες αισθήσεις αντιλαμβάνονται/προσλαμβάνουν και παράγουν

τον τόπο και πώς, εν συνεχεία, ο τόπος παράγει νόημα ("how senses make place and places make sense": Feld 1994). Σύμφωνα με τον Feld (1996), αφενός οι ακουστικοί/ηχητικοί τρόποι του υπάρχειν και του κατανοείν τον κόσμο διαμορφώνονται από μία σειρά πολιτιστικών, περιβαλλοντικών και ιστορικών παραγόντων, αφερέρου τα ευρύτερα ηχητικά περιβάλλοντα, όπου η μουσική δεν είναι παρά μία έκφραση ανάμεσα σε πληθώρα ηχητικών άλλων, προσφέρουν σημαντικούς τρόπους κατανόησης του τόπου (Feld 1996). Η Gray, επικαλούμενη τον Feld και τη θεωρία του περί «ακουστικολογίας» του τόπου, ήτοι περί μιας συμβιωτικής σχέσης μεταξύ σώματος, φωνής, ήχων, τόπου και τραγουδιού, ξεκινάει από αυτήν προκειμένου να σκιαγραφήσει το συγκεκριμένο ιστορικό και γεω-πολιτικό συγκείμενο της σύγχρονης Λισσαβόνας, υποστηρίζοντας πως στην περίπτωση των φάδος, η εν/σώματη μουσική πρακτική, το δίπολο φαντασίωσης/βίωσης της γειτονιάς και τα κατάλοιπα των αισθητικών πρακτικών του δικτατορικού καθεστώτος συναρθρώνονται, συχνά συμβιωτικά: στις υπο/κουλτούρες των aficionados* αλλά και των ερασιτεχνών ερμηνευτών του είδους, το να νιώθει κανείς το φάδο, το να τραγουδά τη saudade, είναι συνώνυμα του ανήκειν.

Οι «casas de fado», χώροι πολυπληθούς κοινωνικότητας επικεντρωμένης γύρω από τη μουσική εκτέλεση και την ακρόαση του είδους, λειτουργούν ως σχολεία για την πράξη τόσο της συγκινησιακής ερμηνείας όσο και της ακρόασης, όπου κανείς «μαθαίνει» αμφότερες τις οπτικές και τις

* παραθέτουμε αυτούσιο τον όρο, όπως χρησιμοποιείται στην πορτογαλική γλώσσα αλλά και διεθνώς, εννοώντας εν προκειμένω τους «αφοσιωμένους» του είδους, λάτρεις, «οπαδούς» ή «υποστηρικτές», δηλ. τους ανθρώπους με ιδιαίτερη προτίμηση ή ενθουσιασμό για το είδος [Σημ. της γράφουσας]

(εν/σώματες) ακουστικές εικόνες. Ιδιαίτερα οι ακροατές, μαθαίνουν να «επιτελούν» (με την έννοια του "perform") τις ψυχές τους δια μέσου του τρόπου ακρόασης: (συνήθως) σε σιωπή, προσηλωμένα, με τα μάτια κλειστά, με τις λέξεις των στίχων να προφέρονται άηχα σαν ξόρκι και, ενδεχομένως, δακρύζοντας. Ο Appadurai (1996) προτείνει ότι η περφόρμανς ενδέχεται να παίζει καθοριστικό ρόλο στην άρθρωση των «δομών του αισθήματος» (Williams 1977), στις οποίες βασίζεται η παραγωγή της τοπικότητας: ο χώρος και ο χρόνος καθίστανται αντικείμενα «κοινωνικοποίησης» και στοιχεία εντοπιότητας μέσα από σύνθετες δομές περφόρμανς (άλλως: επιτέλεσης), αναπαράστασης και δράσης. Αυτές οι πρακτικές επιτέλεσης καλούνται τελετουργικές˙ο Appadurai (1996: σελ.180) αντιλαμβάνεται αυτές τις επαναλαμβανόμενες επιτελέσεις/τελετουργικές διαδικασίες ως μαρτυρίες της χωροχρονικής παραγωγής της τοπικότητας, δηλ. ως τεκμήρια της «κοινωνικοποίησης» του χώρου και το χρόνου. Η τοπικότητα προτείνεται ως φαινομενολογική ιδιότητα της κοινωνικής ζωής, δηλ. ως δομή του αισθήματος που παράγεται από ιδιαίτερες μορφές εμπρόθετης δράσης (όπως είναι η περφόρμανς, ευρέως νοούμενη) και που αποδίδει ιδιαίτερα είδη υλικών αποτελεσμάτων ή ενσώματων εκφράσεων. Παρ'όλα αυτά, αυτή η διάσταση της τοπικότητας είναι αδιαχώριστη από τα συγκεκριμένα περιβάλλοντα εντός και δια μέσου των οποίων αναπαράγεται η (εντόπια) κοινωνική ζωή (Appadurai 1996: σελ.182). Παραφράζοντας τον Appadurai και τον Williams και χρησιμοποιώντας τον όρο «δομές της ακρόασης», η Gray διερευνά τους κοινούς τρόπους της ακοής και της ακρόασης, όπου αυτοί συνδέονται με την εσωτερικότητα και την υποκειμενικότητα, ενώ την

ίδια στιγμή θέτει στο προσκήνιο την κοινωνικότητα της ακρόασης, την κοινωνικότητα της ακοής και τις αναδυόμενες ποιότητές τους (Bendix 2000). Κρίσιμη για το αντικείμενο της εργασίας μας αποδεικνύεται εξάλλου και η εκ μέρους της Gray επίκληση της διάκρισης της Taylor (2003) ανάμεσα στο «αρχείο», δηλ. τα αντικείμενα πάνω στα οποία εγγράφεται ή εναποτίθεται/αποθηκεύεται μόνιμα η μνήμη, και στο «ρεπερτόριο» ως αυτό που «ορίζει την ενσώματη μνήμη: την περφόρμανς, τις χειρονομίες, την προφορικότητα, την κίνηση, το χορό, το τραγούδι». Συμπληρώνοντας τη θέση της Taylor, η Gray επικαλείται τον Roach (1996), ο οποίος, αντλώντας από τη φουκωϊκή γενεαλογική προσέγγιση της ιστορίας, διατυπώνει την έννοια των «γενεαλογιών της περφόρμανς» προκειμένου να καταδείξει πώς μνήμες και ιστορίες μεταδίδονται μέσα από το σώμα και γίνονται παράσταση. Το ζήτημα που, κατ'επέκταση, ανακύπτει για εμάς στο σημείο αυτό είναι κατά πόσον μπορεί κανείς να διερευνήσει το μυστικό της επιτελεστικότητας του ήχου και της περφόρμανς των φάδος, διατηρώντας ταυτόχρονα την αίσθηση του μυστηρίου τους.

Ο Elliott (2010), επικεντρώνοντας σε μια ποιητική της στοίχειωσης, συνδέει την ιστοριογραφία των φάδος με θεωρητικές πολιτισμικές θέσεις για τη μνήμη και τον τόπο διερευνώντας το είδος και το ρόλο του στη συνύφανση μυθολογίας, ιστορίας, μνήμης και εντοπιότητας κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Ο Elliott (2010, σελ.13-17), παρουσιάζει ως Μυθολογία των φάδος τον (ημι)μυθολογικό κόσμο που συνδέεται με τις απαρχές του : την πρώτη (πραγματική) φαδίστα των μέσων του 19ου αιώνα, Maria Severa, την

(επίσης πραγματική) ερωτική σχέση της με τον Κόμη του Βιμιόζο και, εν συνεχεία, τον τραγικό θάνατό της που πέρασαν στην τοπική και, ακολούθως, στην εθνική παράδοση ως η επιτομή της φάδο υπο/κουλτούρας των απαρχών του είδους και απετέλεσαν θρύλους του (βιο)κοσμου των φαδίστας και θέμα τραγουδιών, θεατρικών έργων και ταινιών· το ταπεινό καφενείο ως άμεση αναφορά στον κατεξοχήν μποέμ τρόπο ζωής, με τη συνεπαγόμενη δυνατότητα για παραβατικότητα· τις γειτονιές της Mouraria και της Alfama, με τα λαβυρινθώδη στενά και τα απόκρημνα σκαλοπάτια, γνωστές ως τόποι γέννησης των φάδος· τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα, όχι με την έννοια της εργατικής τάξης αλλά με τη σημασία της πολλαπλότητας των (χαμηλά ευρισκόμενων) «Άλλων», ήτοι ενός λούμπεν προλεταριάτου που αποτέλεσε το χωνευτήρι από όπου ξεπήδησαν τα φάδος· την έννοια του Μαριαλβίσμο (“marialvismo”) (από το όνομα του μαρκήσιου του 18ου αιώνα Marialva και την ιστορία εκδίκησης του θανάτου του ταυρομάχου γιου του), που συνδέεται με μια συγκεκριμένη αναπαράσταση της αρσενικότητας· τους στενούς δρόμους και τις σκιές τους, ως χώρους αστικής μυστικότητας, αλλότητας και παραβατικών/παράνομων δραστηριοτήτων, μη εφικτών υπό το κράτος των συμβολικών νόμων της ημέρας (χώρους με τους οποίους συνδέεται ένα ολόκληρο σύνολο σχημάτων που αφορούν το φως και το σκοτάδι, το δημόσιο και το ιδιωτικό, την ασφάλεια και τον κίνδυνο, τη ζωή και το θάνατο)· την πορτογαλική κιθάρα (“guitarra portuguesa” ή απλώς “guitarra”), ένα από τα εξέχοντα χαρακτηριστικά των φάδος και της κουλτούρας τους: όλα στοιχεία που εξεταζόμενα από κοινού αλλά και ένα προς ένα, ως επιμέρους σημεία της φάδο στερεοτυπικής μυθολογίας,

οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, εν τέλει, Μύθος και Ιστορία δεν είναι απαραιτήτως αμοιβαία αποκλειόμενα. Ο Elliott προτείνει στη συνέχεια μια «Οντολογία» του είδους (2010, σελ.18-21), αναφερόμενος κατ'αρχάς στη λέξη "fado", που δεν σημαίνει μόνο το υπό εξέταση μουσικό είδος αλλά (και) μοίρα, πεπρωμένο (πορτογαλική λέξη προερχόμενη από τη λατινική "fatum"), δίνοντας έτσι έρεισμα για τη διπλή νοηματοδότηση πολλών τραγουδιών όπου γίνεται ρητή επίκληση ή αναφορά της. Στα πλαίσια αυτής της Οντολογίας, ο Elliott αγγίζει ζητήματα που συνδέονται με τις καταβολές του είδους, τη σχέση των φάδος με την έννοια και το αίσθημα της saudade, αλλά και τους τρόπους πρόσληψης/κατανοήσης/βίωσης του αισθήματος της απώλειας και της έκφρασής του ως παγκόσμιας αξίας. Ως στοιχεία της φάδο Οντολογίας, εκτός από την απώλεια, προτείνονται η μνήμη και το πένθος, ενώ ως «Φαδολογία» ("fadology"), προτείνεται το αποτέλεσμα του συνδυασμού μυθολογίας και ιστοριογραφίας του είδους.

Ο Nery (2004) επιχειρεί ένα εγκάρσιο ιστορικό πανόραμα της εξέλιξης του είδους, στο οποίο η ανάλυση των εσωτερικών διεργασιών μετασχηματισμού των ρεπερτορίων, των ερμηνευτικών πρακτικών και των συγκειμένων πρόσληψης των φάδος διασταυρώνεται με την πολιτική, κοινωνική, οικονομική και πολιτιστική Ιστορία της χώρας κατά την εκάστοτε εξεταζόμενη εποχή. Ακολουθώντας το μοντέλο της πυκνής περιγραφής ("thick description") του Clifford Geertz και τα πρότυπα της αγγλοσαξονικής και γαλλικής πολιτισμικής ιστοριογραφίας των Peter Burke και Roger Chartier, ο Nery συνθέτει μια ιστορική ανάγνωση των φάδος, κατανέμοντας την ύλη του βάσει ενός μοντέλου περιοδολόγησης,

επιλέγοντας τα εκάστοτε χρονολογικά ορόσημα είτε βάσει γενικών ιστορικών γεγονότων που απέβησαν καθοριστικά για την εξέλιξη του είδους, είτε βάσει οροσήμων και διακριτών περιόδων της εσωτερικής διαδρομής των φάδος παρουσιάζοντας: (α)τις καταβολές του είδους (και τις συναφείς θεωρητικές διαμάχες), τη διαδικασία μετάγγισής του στη Λισσαβόνα κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, τη διαμόρφωση της πρώτης φάδο «κοινότητας» και πρακτικής, που εντοπιζόταν αποκλειστικά στα κατώτερα λαϊκά στρώματα (δηλ. παρουσιάζει το είδος εκκινώντας από τους αφρο/βραζιλιάνικους χορούς – που συνιστούν τις τεκμηριωμένες και στοιχειοθετημένες πλέον καταβολές του- μέχρι τις πρώτες καταγεγραμμένες αναφορές στη Maria Severa (βλ. συναφώς ανωτέρω) και τις πρώτες καταγραφές σχετικά με την πρακτική των φάδος στη Λισσαβόνα έως το 1840˙(β) την περίοδο της ενσωμάτωσης των φάδος στις συλλογικότητες των γειτονιών των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων και τις απαρχές της ανάπτυξης της πρώτης «συστηματικής», στα συγκεκριμένα πάντα πλαίσια, φάδο πρακτικής, περίοδο που ξεκινά από το 1840 περίπου, και φτάνει έως την είσοδο του είδους στην θεατρική επιθεώρηση το 1869 με την πρεμιέρα του έργου “Ditoso Fado” («Εύδαιμον Φάδο») του Manuel Roussado˙ (γ) την πρώτη επέκταση των φάδος, δηλ. τη διεύρυνση του κοινού τους και την κοινωνική τους διάδοση που γίνεται μέσω του μουσικού θεάτρου, των δημόσιων θεαμάτων και των εκδόσεων στίχων και μελωδιών σε παρτιτούρες για ιδιωτική χρήση Ακολουθεί ο σταδιακός μετασχηματισμός του είδους, από τα τέλη της δεκαετίας του 1860 μέχρι και τη γενικευμένη πολιτική κρίση του 1890˙(δ) την περίοδο του επαναστατικού ριζοσπαστισμού των φάδος

(1890-1926), που ξεκινά με τη γενίκευση του σοσιαλιστικού και δημοκρατικού discours στο περιβάλλον και τον (βιό)κοσμό τους κατά τις δεκαετίες του 1890 και 1900, διασχίζει τις ψευδαισθήσεις και ματαιώσεις της Πρώτης Πορτογαλικής Δημοκρατίας (1910-1926) και φτάνει έως τις 28 Μαϊου 1926 οπότε και εγκαθιδρύεται το δικτατορικό καθεστώς που θα παραμείνει στην εξουσία έως το 1974. Ο Nery διερευνά εδώ τις νέες φόρμες και τα μουσικά μέτρα που υιοθετήθηκαν στο ρεπερτόριο των φάδος κατά τη διάρκεια της εν λόγω περιόδου˙(ε) τις διαδικασίες μορφοποίησης του καλούμενου «Καθαρού» Φάδο («Fado Castiço"), όπου αναλύεται η «κλασική» φάση της θεσμοθέτησης και της επαγγελματικής κατοχύρωσης του είδους, και της συνακόλουθης σταθεροποίησης των πρακτικών και του ρεπερτορίου του, μέσα στο συγκείμενο της καθεστωτικής ανοχής και της εποπτευόμενης από τις κρατικές αρχές πρακτικής του, στην χαρακτηριστικότερη περίοδο ιδεολογικής προπαγάνδας του καθεστώτος, έως το τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου (1926-1945)˙(στ) τις συνέχειες αλλά και τις καινοτομίες της περιόδου που εκτείνεται από το 1945 έως το 1974, κατά την οποία παγιώνονται σε ομοιόμορφο σύστημα οι πρακτικές των "casas de fado", πάντα υπό την παρακολούθηση και τον έλεγχο του όψιμου σαλαζαρικού καθεστώτος (που προσπαθεί να επιβιώσει των διεθνών συνεπειών της νίκης των συμμαχικών δυνάμεων υιοθετώντας μια έντονα λαϊκίστικη ρητορική, με την οποία επιδιώκει να οικειοποιηθεί τα φάδος), ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 το είδος αναπτύσσει εσωτερικές δυναμικές που μετασχηματίζουν τους στίχους και τη μουσική˙(ζ) τη ρήξη και την επανανακάλυψη του είδους, που χρονικά εκτείνεται από το 1974 έως σήμερα, ξεκινώντας με την Επανάσταση των

Γαριφάλων της 25 Απριλίου 1974, συνοψίζοντας τις διαδικασίες αλλαγής που έφερε ο εκδημοκρατισμός και η συνακόλουθη πολιτιστική και κοινωνική ανάπτυξη της χώρας κατά τις επόμενες δεκαετίες, διαδικασίες που, αναπόφευκτα, αντανακλώνται στο χώρο, τη δημιουργία, την πρακτική και τον βιόκοσμο εν γένει των φάδος, διατρέχοντας την κρίση του είδους κατά την πορτογαλική μεταπολίτευση έως την πρόσφατη ανάδυση του καλούμενου «Νέου Φάδο» (“Novo Fado”).

Αφετηριακή θέση του Nery είναι ότι, ως προς τις πολιτιστικές διαδικασίες τουλάχιστον, δεν υπάρχουν οριστικές ιστοριογραφίες, παρά το γεγονός ότι η συσσώρευση διαδοχικών μελετών πάνω σε ένα θέμα, αναπόφευκτα δημιουργεί σε βάθος χρόνου, ένα βασικό πληροφοριακό κεφάλαιο που συνθέτει, (ανεξάρτητα από την πολλαπλότητα των εκάστοτε υιοθετούμενων οπτικών προσέγγισης), μία ήδη διαμορφωθείσα κληρονομιά, διαθέσιμη σε οποιονδήποτε επιθυμεί να το μελετήσει. Τα φάδος όμως είναι ένα είδος που ευθύς εξαρχής βασίστηκε πρωτίστως στην προφορικότητα, και του οποίου η «καταγραφή» και μνήμη, συνακόλουθα, εντοπίζονται κυρίως στις προσωπικές μαρτυρίες των δημιουργών, ερμηνευτών και ακροατών που κάθε στιγμή συμμετείχαν (και συμμετέχουν) στη διαρκή διαδικασία επιτέλεσης, μετασχηματισμού και εξέλιξής του.

Ο Bourdieu (1979) αναλύει το σύνθετο δεσμό μεταξύ κουλτούρας, εξουσίας και ταυτότητας στις σύγχρονες κοινωνίες. Ο τρόπος επιστημονικής σκέψης που ενεργοποιεί στη «Διάκριση» (1979)

χαρακτηρίζεται μεθοδολογικά τόσο από τη σχεσιακή προσέγγιση της κοινωνικής ζωής, όσο και από τον αναστοχασμό που εγκλείεται στον πυρήνα της θεωρίας του για την κοινωνία και τη γνώση, για τη διανοητική πρακτική και τα εγγενή της όρια. Στα πλαίσια της ανάλυσης του, ο Bourdieu υπερβαίνει τα παραδοσιακά ζεύγματα της κοινωνιολογικής σκέψης (δρων υποκείμενο-δομή, υποκείμενο-αντικείμενο, άτομο-κοινωνία) και εισάγει νέες έννοιες, στις οποίες θεμελιώνει τη θεωρία του («συμβολικό κεφάλαιο», «πεδία», «έξη» ["habitus"]). Ειδικότερα, ο Bourdieu τοποθετεί στο επίκεντρο της ανάλυσής του τον πολιτισμό, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα ως σημείο αναφοράς τις ομολογίες ανάμεσα σε νοητικές και κοινωνικές δομές. Η κουλτούρα, αποτιμώμενη ως πολιτισμικό κεφάλαιο, λειτουργεί διακριτικά ως προς τις κοινωνικές τάξεις θεμελιώνοντας διαχωρισμούς, και προβάλλει, περαιτέρω, ως βάση νομιμοποίησης συμβολικής κυριαρχίας. Ο κοινωνικός χώρος που κατασκευάζει ο Bourdieu διαρθρώνεται με βάση την κατανομή του οικονομικού και του πολιτισμικού κεφαλαίου, που αποτελούν κεντρικούς άξονες διαφοροποίησης, θεωρημένοι τόσο στην αντικειμενική, όσο και στη συμβολική μορφή τους, ήτοι, τόσο ως υλικά δεδομένα, όσο και ως παράμετροι διαμόρφωσης μιας συγκεκριμένης αυτοαντίληψης, άρα ταυτότητας, και επομένως διάκρισης από τον Άλλο. Σύμφωνα με τον Bourdieu (1979), η κατοχή πολιτισμικού κεφαλαίου δεν ανάγεται τόσο στην ατομικότητα και τις ιδιαιτερότητές της, αλλά απορρέει πρωτίστως από την κοινωνική θέση του ατόμου, όπως αυτή του παραχωρείται από τις κοινωνικές δομές, και, ειδικότερα, από την κοινωνική του καταγωγή. Σε κάθε δεδομένη κοινωνική θέση αντιστοιχεί ένα habitus, μια έξη, που

αντανακλά τη σχέση κάθε τάξης, άρα και κάθε ατόμου που ανήκει στη συγκεκριμένη τάξη, με την κουλτούρα και με τον κόσμο. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στο γεγονός ότι η έξη συναρθρώνεται βάσει δύο επάλληλων χαρακτηριστικών: νοείται ταυτόχρονα ως προϊόν/αποτέλεσμα της ενσωμάτωσης των ατόμων σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις που αντιστοιχούν σε διαφορετικές συνθήκες ύπαρξης, αλλά και ως βάση αναπαραγωγής αυτής της κοινωνικής διαίρεσης (και, συνακόλουθα, διαφορετικών βιοτικών υφών), καθώς με τη σειρά της διαμορφώνει την αντίληψη του κοινωνικού κόσμου ως χώρου διαφοροποιημένων κοινωνικών τάξεων, που (ως τέτοιος) συγκροτεί κάθε κοινωνική ταυτότητα. Η έξη όχι μόνο δομείται από την κοινωνική ταξινόμηση, αλλά και τη δομεί: παράγει διάκριση, καταλήγοντας εντέλει στη συγκρότηση ορισμένων κατηγοριών βιοτικού ύφους, καθεμιά από τις οποίες αντιστοιχεί σε κάθε επιμέρους κοινωνική τάξη, αφού αναλογεί σε ''διαφορετικές τάξεις υπαρξιακών συνθηκών'' (Bourdieu 1979). Βάσει του μοντέλου που εισάγει ο Bourdieu, ο κοινωνικός χώρος δομείται από μηχανισμούς που αποτελούν τμήμα της κοινωνικοποίησης των ατόμων, και που τα ίδια τους αναπαράγουν ασυνείδητα, καθώς έχουν καταστεί γι' αυτά έξεις (“habitus”). Η γνώση του κοινωνικού κόσμου οικοδομείται με την καταλυτική παρέμβαση εξωτερικών προς το άτομο κοινωνικών παραγόντων, χωρίς όμως να υπάρχει εκ μέρους τους συνείδηση της παρέμβασης αυτής. Η περί κοινωνικού κόσμου αντίληψη του ατόμου ανάγεται στους κοινωνικούς μηχανισμούς και, μάλιστα, διαμορφώνει την κοινωνική του ταυτότητα. Ως εκ τούτου, ο πολιτισμός σε όλες του τις εκφάνσεις, καθώς αποτυπώνεται σε προτιμήσεις αναφορικά με ένα ευρύ

φάσμα παραμέτρων (από τη διατροφή ως τη μουσική και από την επίπλωση ως τον κινηματογράφο), αναδεικνύεται ως βασικός μηχανισμός κυριαρχίας: «το γούστο είναι ο πρακτικός τελεστής της μεταστοιχείωσης των πραγμάτων σε διακριτά και διακριτικά σημεία, των συνεχών κατανομών σε ασυνεχείς αντιθέσεις· […] μεταμορφώνει τις αντικειμενικά ταξινομημένες πρακτικές, στις οποίες μια συνθήκη αυτοσημασιοδοτείται (μέσω του μεσολαβητή της), σε ταξινομούσες πρακτικές, δηλαδή σε συμβολική έκφραση της ταξικής θέσης, επειδή ακριβώς τις αντιλαμβάνεται στο πλαίσιο των αμοιβαίων σχέσεών τους και σε συνάρτηση με κοινωνικά σχήματα ταξινόμησης» (Bourdieu 1979: σελ.221). Σε αυτά τα πλαίσια, η οικογένεια λειτουργεί ως ένας πρώτης τάξεως ιμάντας μεταφοράς (άλλως: «κληροδότησης») του πολιτισμικού και κοινωνικού κεφαλαίου. Βάσει της συγκεκριμένης εννοιοδότησης της έξης που προτείνει ο Bourdieu, εξηγείται το γεγονός ότι, παρ' ότι τα πολιτισμικά αγαθά αποτελούν επίκεντρα ανταγωνισμού ανάμεσα στις τάξεις και διακύβευμα για τη θέση καθεμιάς, οι δομές μπορεί να μεταβληθούν και να αποβούν αρχή κοινωικής κινητικότητας, όχι όμως και το κεκτημένο (το “habitus”, η έξη) που δεν έχει δική του κίνηση, αλλά αποτελεί τον τόπο όπου εγγράφονται οι δομές (De Certeau 1984: σελ.182). Ο De Certeau (1984) αναλύει και ανασκευάζει την έννοια της έξης (“habitus”) του Bourdieu, αναδεικνύοντάς την ως «προκαταρκτικό» στοιχείο των καθημερινών πρακτικών, αλλά και της δημιουργικότητας που ενίοτε τις χαρακτηρίζει, δίνοντας έμφαση στην ιδιαίτερη συνθήκη των επινοητικών τρόπων χρήσης της ή των τρόπων λειτουργίας της εντός του κοινωνικού ή «καθημερινού» πράττειν.

Οι διάφορες κοινωνικές ομάδες και οι συγκεκριμένες πρακτικές τους, οι προσωπικές επιλογές, επιρροές και οι τρόποι βίωσης κάθε δημιουργού και ερμηνευτή, οι διαφορετικής υφής έξεις ακρόασης του κοινού και οι (κωδικοποιημένες ή μη) συμπεριφορές των aficionados (Bourdieu, 1979˙ De Certeau, 1984), εξυφαίνουν μεταξύ τους ένα σύνθετο δίκτυο αδιάκοπων αλληλεπιδράσεων, το οποίο αποδεικνύεται θεμελιώδες για την ύπαρξη, ζωτικότητα, τη συνέχεια και την ανάπτυξη του είδους –άλλως: τα φάδος είναι πρωτίστως οι φορείς τους, όλοι οι άνθρωποι που εμψυχώνουν και συναρθρώνουν τον κόσμο τους. Στις έξεις, συνήθειες, κώδικες και εθιμοτυπίες του βιόκοσμου των φάδος είναι που εγγράφεται το άρρητο πολιτιστικό discours των ρεπερτορίων και τα συγκείμενά του, αλλά και ο ιστορικός ρόλος του είδους και οι εκάστοτε κοινωνικοί και πολιτικο/ιδεολογικοί επικαθορισμοί του. Ως προς το ειδικότερο αφετηριακό θεωρητικό μας υπόβαθρο για το βιόκοσμο της τέχνης των φάδος, κεντρική θέση έχουν τα κείμενα του H.S.Becker “Art As Collective Action” (1974) και “Art Worlds and Social Types” (1976).

Για τον Becker, η τέχνη είναι αποτέλεσμα μιας συντονισμένης προσπάθειας, ενός κύκλου συμβόλων και δραστηριοτήτων. Ο Becker εστιάζει στη δράση, την κοινωνικότητα της δράσης, τα δρώντα υποκείμενα και τις κοινές συμβάσεις που ενώνουν τους χώρους της τέχνης, δηλ. τους κοινούς τρόπους, τις αντιλήψεις και τις συνδέσεις από τις οποίες προκύπτει ένα κοινό σύστημα αξιών, που διαμορφώνει τους (βιο)κόσμους της τέχνης ως μικροσυστήματα συνεργασίας και αναγνωρίσιμων λειτουργικών συμβάσεων.

Αν ένας κόσμος προσδιορίζεται από όλα τα πρόσωπα και τις συλλογικότητες, των οποίων η δράση είναι απαραίτητη για την παραγωγή των συμβάντων και των αντικειμένων που ο συγκεκριμένος αυτός κόσμος χαρακτηριστικά παράγει, τότε, κατά τον Becker, ένας κόσμος της τέχνης συνίσταται από τους ανθρώπους, τις ομάδες και τις συλλογικότητες που παράγουν συμβάντα ή αντικείμενα που για τον συγκεκριμένο αυτό κόσμο είναι τέχνη. Θέτοντας σε διάλογο τις προτάσεις του Becker με τον βιόκοσμο των φάδος, εκκινήσαμε την in situ έρευνά μας δεχόμενοι τη θεώρηση (της δημιουργίας και εμπειρίας) των φάδος ως αποτέλεσμα συλλογικής, πολυσυμμετοχικής συμβολής προσώπων και ομάδων που απαρτίζουν και συναρθρώνουν τον βιόκοσμό τους: των συνθετών, στιχουργών, ερμηνευτών (μουσικών και τραγουδιστών), των ιδιοκτητών των "casas de fado", του κοινού/ακροατών/θαμώνων των τόπων ζωντανής ερμηνείας τους και εκτέλεσής τους, μεταξύ άλλων. Τα πρόσωπα και οι ομάδες που συνθέτουν από κοινού των βιόκοσμο των φάδος συντονίζονται, συνεργάζονται και επικοινωνούν χάρη σε ένα πλέγμα αναγνωρίσιμων και αμοιβαία αποδεκτών συμβάσεων που λειτουργούν ως τρόποι συντονισμού τους. Ως προς τους τύπους των καλλιτεχνών του είδους, σύμφωνα με την τυπολογία που προτείνει ο Becker (1976), αυτοί ενδέχεται να εμπίπτουν στην κατηγορία των ενσωματωμένων επαγγελματιών, και, σε μεγάλη αναλογία, των λαϊκών καλλιτεχνών λαμβανομένης υπόψη της φύσης του είδους ως λαϊκού κατά βάση αστικού τραγουδιού, που αναδύθηκε από και συνεχίζει να είναι ζωντανό χάρη σε ανθρώπινες κοινότητες με ευρέως διαδεδομένες εσωτερικές συμβάσεις που σχηματίζουν τη βάση των συλλογικών τους δράσεων. Σε κάθε περίπτωση,

θέλοντας να εξετάσουμε τη συγκινησιακή δύναμη και δυνατότητα των φάδος πέραν του οικείου τους βιόκοσμου, θέτουμε κατ'αρχάς υπό αμφισβήτηση τη θέση του Becker ότι η τέχνη, και, εν προκειμένω, τα φάδος μπορούν να έχουν συγκινησιακό αποτέλεσμα μόνον εφόσον καλλιτέχνες και κοινό μοιράζονται τη γνώση και έχουν την εμπειρία των εγγενών αυτών συμβάσεων του είδους και του κόσμου του, θέση που μένει να επαληθευθεί ή να διαψευσθεί στη συνέχεια της παρούσας μελέτης μας κατά την έκθεση και ανάλυση των ευρημάτων μας και των συναφών καταληκτικών μας συμπερασμάτων.

Αναφερόμενοι στις συλλογικότητες και τα περιβάλλοντα των φάδος, διερωτώμαστε αν θα μπορούσαμε να τα προσεγγίσουμε (και) ως ζωντανά περιβάλλοντα μνήμης ("milieux de mémoire"). Ο P.Nora (1985) προτείνει μάλιστα ότι η μνήμη είναι πάντοτε ένα φαινόμενο που λαμβάνει χώρα στο παρόν, ένας σύνδεσμος που μας δένει με το αιώνιο τώρα, σε αντίθεση με την ιστορία που είναι η αναπαράσταση του παρελθόντος, υποστηρίζοντας στη συνέχεια ότι ανάμεσα στη μνήμη και την ιστορία υπάρχει μια ανεπανόρθωτη ρήξη. Εκκινώντας από αυτήν τη θέση, θα μπορούσαμε ίσως να επικαλεστούμε ότι το (φερόμενο ως) ανεπανόρθωτο αίρεται στα φάδος και τον (βιό)κοσμό τους, όπου μνήμη και ιστορία συναρμόζονται, δεδομένου ότι η ζωντανή ερμηνεία και ακρόασή τους συμβαίνει πάντα στο τώρα, αλλά, συχνά, κυρίως μέσω της θεματολογίας των στίχων και, κάποιες φορές, μέσω του επιτελεστικού συγκειμένου της, (ενδέχεται να) ανα/παριστά το παρελθόν; Κατά τα λοιπά, η ταξινόμηση του Nora ανάμεσα σε "lieux de mémoire" (τόπους μνήμης) και "milieux de mémoire"

(ζωντανά περιβάλλοντα μνήμης), κρίνεται μάλλον ακατάλληλη έως και αντιτιθέμενη στις στοχεύσεις της εργασίας μας, δεδομένου ότι ο συγγραφέας προχωρά στην αναγωγή των περιβαλλόντων της μνήμης σε ένα νοσταλγικό προ/μοντερνισμό, επανεγγράφοντας έτσι την περί σώματος και προφορικότητας αντίληψη ως πρωτογενή. Αντίθετα, οι Van Dyke και Alcock (2003) στο κείμενό τους με τίτλο "Archaeologies of Memory: An Introduction", μιλώντας ειδικότερα για την κοινωνική μνήμη ως ενεργό και εξακολουθητική διαδικασία που διαμορφώνει και υποστηρίζει την αίσθηση ατομικής και συλλογικής ταυτότητας, αναφέρονται, μεταξύ άλλων, στις τελετουργικές χειρονομίες, αφηγήσεις, αντικείμενα και αναπαραστάσεις, καθώς και στους τόπους που, εγγεγραμμένοι καθώς είναι με νόημα (Foucault, 1968˙ De Certeau 1984˙), δεν μπορούν να γίνονται αντιληπτοί ή να κατανοούνται με όρους ακινησίας ή στατικότητας: ο τόπος είναι πρωτίστως αισθησιακή εμπειρία, γεγονός που εξηγεί τη θέση των συγγραφέων ότι συγκινησιακά φορτισμένοι τόποι αποτελούν υποψήφια αντικείμενα αναμνησιακής/μνημικής οικειοποίησης και μετασχηματισμού. Αν δεχθούμε ότι τα φάδος είναι *τόποι* όπου μνήμη και ιστορία συναντώνται, τι είδους αισθησιακή εμπειρία συνιστούν;

Η Bendix (2000) επικεντρώνεται στη σημασία της ολότητας της αισθητηριακής εμπειρίας και στα στοιχεία της αίσθησης και της σωματικότητας ως ζωτικών όψεων για την πληρότητα της κατανόησης των διάφορων εκδηλώσεων του εκφραστικού πολιτισμού, και, παραφράζοντας τον Bateson (1972), προτείνει μια οικολογία των

αισθήσεων που συνδέονται άμεσα με τη γνώση και που συνεργάζονται στην πρόσκτηση αισθητικής και συγκινησιακής απόλαυσης. Ο -μέχρι πρόσφατα κυρίαρχος- αποκλεισμός του συγκινησιακού λεξιλογίου από την έρευνα [και τη διατύπωση των ευρημάτων] στο πεδίο του εκφραστικού πολιτισμού, είχε ως αποτέλεσμα την «αποσιώπηση» της άρρητης έλξης και του μύχιου συνδέσμου που συνήθως υπάρχει ανάμεσα στον ερευνητή και το αντικείμενο της μελέτης του, αλλά, κυρίως, την αποδυνάμωση της αντίληψής μας στην ολότητά της και, κατ'επέκταση, την περιθωριοποίηση των στοιχείων της αισθητηριακής εμπειρίας και της συγκίνησης. Εκκινώντας από την έκθεση αυτών των περιορισμών, επιβεβλημένων, μέχρι πρότινος, στην «εθνογραφία του ακούειν», η Bendix περιγράφει τις συνέπειες του εξακολουθητικού αποκλεισμού της συναισθηματικότητας και του αισθησιασμού από την ακαδημαϊκή έρευνα, καταδεικνύοντας τους τρόπους με τους οποίους η σύγχρονη εθνογραφία αποκαθιστά πλέον το ρόλο των αισθήσεων και της συγκίνησης στην πρόσληψη, μελέτη και ερμηνεία των εκάστοτε αντικειμένων της. Περαιτέρω, επικαλούμενη τον Bloch (1998), η Bendix προτείνει πως, εάν πρόκειται να διερευνήσουμε την αδιάλειπτη αισθητηριακή αντίληψη και πρόσληψη και αποπειραθούμε να καταλάβουμε τις μεταβάσεις ανάμεσα στην ατομική, πολιτισμική και διαπολιτισμική διάσταση του ακουστικού βιώματος, τότε θα χρειαστούμε μεθόδους ικανές να συλλάβουν ένα βαθύτερο είδος γνώσης, αυτό δηλ. που συνήθως δεν αρθρώνεται και που, ως εκ τούτου, δεν είναι κατά κανόνα άμεσα προσβάσιμο μέσω της εθνογραφικής παρατήρησης, αλλά ούτε και της συνέντευξης.

Η ανάδυση της ανάγκης για απεύθυνση -εμπειρικά, όσο και επιστημολογικά- ολόκληρου του φάσματος των αισθήσεων κατά τη μελέτη φαινομένων του εκφραστικού πολιτισμού όπως είναι τα φάδος, μας παραπέμπει στον Merriam (1964) και την έννοια της συναισθησίας ("synaesthesia") που ο ίδιος ορίζει ως την ικανότητα -εμπρόθετη ή μη- του μεταφράζειν διαφορετικές αισθητηριακές εντυπώσεις και του αντλείν από τη διαδικασία αυτή την ολιστική εμπειρία ενός φαινομένου, δηλ. μια εμπειρία που αναδύεται από τη συμμετοχή, συνεργασία και αλληλοπληροφόρηση όλων των αισθήσεων. Περαιτέρω, και εγγύτερα ακόμη στην προβληματική της εργασίας μας, ο Baumann (1990) υποστηρίζει ότι υπάρχει μια πολιτισμικά προσδιορισμένη πρόθεση του ακροατή. Και αν ο ήχος είναι μία διάσταση εμπειρίας, τότε το αυτί είναι ο διάμεσος ανάμεσα στον ήχο και το σώμα/νου του ακροατή –άλλως: ο Baumann κάνει λόγο για μία συνείδηση που αντλεί και από τις δύο πλευρές της πραγματικότητας, μέσα από τις οποίες το ενδότερο γίνεται εξωτερικό, και αντιστρόφως, θέση που αφορά άμεσα τόσο το αντικείμενο της μελέτης μας, όσο και τους προσανατολισμούς της προσέγγισής μας αφού στα φάδος τα αισθήματα νοσταλγίας φέρονται από (και συνδέονται με) αισθητηριακές εντυπώσεις και αναμνήσεις του ήχου της γλώσσας και των τραγουδιών, αναδύοντας την κοινωνικοσχεσιακή, πολιτισμική, επικοινωνιακή διάσταση των συναισθημάτων και τη διαπολιτισμική διάσταση του ακούειν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ, ΑΠΑΡΧΕΣ και ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Α. ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ

Η ρητορική των καταβολών

Στην ρητορική των καταβολών του είδους επί μακρόν συσσωρεύονταν ατεκμηρίωτες εικασίες, καταγωγικοί μύθοι και -περισσότερο ή λιγότερο «ποιητικές»- φαντασιώσεις. Φορείς του όποιου «επίσημου» discours περί της προέλευσης των φάδος ήταν βιβλία που, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, αντέγραφαν το ένα το άλλο, επαναλαμβάνοντας θέσεις ή αναφορές για το είδος, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη το κοινωνικό του συγκείμενο. Σε αυτά αναπτύσσονταν συλλογισμοί και «επιχειρήματα» που βασίζονταν στην φαντασία, χωρίς καμία απολύτως τεκμηρίωση, ενώ οι όποιες προτάσεις ιστορικής ανάγνωσης ήταν επιφανειακές και αβασάνιστες, αρκούμενες σε όσες πηγές ήταν διαθέσιμες, χωρίς να προχωρούν σε αναζήτηση άλλων ή, έστω, να εισηγούνται περαιτέρω έρευνα, συγκριτική μελέτη και επανεξέτασή τους.

Ένας από τους κύριους παράγοντες που οδήγησαν στην έλλειψη ιστοριογραφικής βιβλιογραφίας είναι το ότι η πρακτική των φάδος ήταν για ολόκληρες δεκαετίες συνδεδεμένη με (και, συνακόλουθα, παρέπεμπε άμεσα σε) ομάδες του κοινωνικού περιθωρίου, στοιχείο που προκαλούσε την απροθυμία του -κατά κανόνα, άκρως συντηρητικού τότε και

ηθικολόγου- εντόπιου θεσμικού ακαδημαϊκού χώρου να προσεγγίσει καθ'οιονδήποτε τρόπο το θέμα. Σε αυτήν τη σιωπή (ή αποσιώπηση) συνέβαλε και το ότι οι κλάδοι της ανθρωπολογίας και της εθνομουσικολογίας δεν γνώριζαν καμία ανάπτυξη στις πορτογαλικές πανεπιστημιακές σπουδές. Επιπλέον, οι προσπάθειες πολιτικής οικειοποίησης των φάδος από το σαλαζαρικό καθεστώς, ιδίως από τη δεκαετία του 1950 και εντεύθεν, είχαν σαν αποτέλεσμα οι αντικαθεστωτικοί κύκλοι της πορτογαλικής διανόησης να διαμορφώσουν μια ιδιαίτερα εχθρική στάση απέναντι στο είδος. Τέλος, ο ίδιος ο κοινωνικο/επαγγελματικός χώρος των φάδος, δύσπιστος απέναντι στην -συχνά απροκάλυπτα αλαζονική έναντί του- στάση των πανεπιστημιακών, αντιστεκόταν σε κάθε εξωγενή αναλυτική και ιστοριογραφική προσέγγιση ή παρείσφρυση στον βιόκοσμό του, προκρίνοντας και διαιωνίζοντας την καλλιέργεια μύθων προέλευσης που φαίνονταν να προσδίδουν περισσότερο κύρος και αίγλη στο είδος. Ως εκ τούτου, πέραν κάποιων πρωτοποριακών μελετών που δημοσιεύονταν άτακτα καθόλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα, μόλις στα μέσα της δεκαετίας του 1980, αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του ένα πρώτο σώμα συντονισμένων ερευνητικών πρωτοβουλιών για την περισυλλογή περισσότερων πηγών, τη συγκριτική μελέτη τους και τη διεξαγωγή πρωτότυπης έρευνας για το θέμα, που σήμερα επιτρέπουν να αρχίσει να διαφαίνεται, με κάποια σχετική ακρίβεια, μια πρώτη αντικειμενική θεώρηση της ιστορικής διαδρομής των φάδος εντός της πορτογαλικής κουλτούρας (Nery 2004).

Ο Nery (2004) εκκινεί από την διαπίστωση ότι οι μόνες αξιόπιστες προφορικές πηγές που διαθέτουμε σήμερα σχετικά με την ιστορία των φάδος, ανάγονται στις δεκαετίες του 1920 και 1930, αν και αυτές ακόμα, πολύ συχνά αλλοιώθηκαν κατά την (προφορική) μεταβίβασή τους από γενιά σε γενιά. Οποιεσδήποτε προσωπικές μαρτυρίες ή μνήμες μπορούν να συλλεχθούν σήμερα, (και οι οποίες λογίζονται πλέον ως ανήκουσες στην «παράδοση» του είδους), ουδόλως μας διαφωτίζουν σχετικά με την προγενέστερη πρακτική των φάδος: ειδικότερα, για τον πρώτο αιώνα της (εμφύτευσης), εμφάνισης και πρακτικής τους στην πόλη της Λισσαβόνας, ήτοι από το 1820 έως το 1920 περίπου, και, μάλιστα για μεγάλο μέρος των ζητημάτων που, εκ των υστέρων, αποδεικνύεται πως αβάσιμα θεωρούνταν επαρκώς προσδιορισμένα, δεν θα μπορούσε κανείς παρά να προσφύγει σε μια διαδικασία έρευνας που συνίσταται στη συλλογή και ανάλυση των γραπτών πηγών τεκμηρίωσης, μουσικών και λογοτεχνικών/κειμενικών εξίσου –άλλως, επικεντρώνοντας όχι σε θρύλους, εικασίες ή γνώμες, όπως γινόταν στην περίπτωση των φάδος μέχρι σήμερα, αλλά σε συγκεκριμένα ιστορικά δεδομένα, όπως αυτά αποκαλύπτονται από τις πρωτότυπες γραπτές τους πηγές.

Ο Nery (2004) επισημαίνει πως, έως σήμερα τουλάχιστον, δεν είναι γνωστή κάποια πορτογαλική γραπτή πηγή προ των τελών του 18ου αιώνα, που να περιέχει, με οποιαδήποτε μουσική συνδήλωση, τη λέξη “fado”. Στα υπάρχοντα έγγραφα τεκμήρια του 16ου, 17ου και 18ου αιώνα βρίσκει κανείς λεπτομερέστατες καταγραφές και εξαντλητικές περιγραφές των γιορτών της πορτογαλικής βασιλικής οικογένειας και των λοιπών αριστοκρατικών

οίκων, των θρησκευτικών λιτανειών [οι οποίες επεκτείνονταν με λαϊκούς χορούς που συχνά παρεισέφρυαν στο εσωτερικό των ναών] και των θεατρικών αναπαραστάσεων. Πέραν αυτών, πορτογαλικά θεατρικά κείμενα από τον 15ο έως και τον 18ο αιώνα, παρέχουν πληθώρα πληροφοριών και λεπτομερειών για αμέτρητα είδη λαϊκών τραγουδιών και χορών, τόσο αγροτικών όσο και αστικών, που οι (θεατρικοί) συγγραφείς της εποχής χρησιμοποιούσαν ως σημεία κοινωνικής διάκρισης, ταξικής τοποθέτησης και ατομικού χαρακτηρισμού των προσώπων των έργων τους: οι βουκολικοί χοροί fólias και vilãos˙ τα τραγούδια και οι αδόμενοι χοροί βραζιλιανικής προέλευσης όπως οι modinhas και τα lundum (βλ.συναφώς κατωτέρω)˙τα μινουέτα και οι καδρίλιες των σαλονιών της μεσαίας τάξης. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι τα φάδος, λόγω του «περιθωριακού» χαρακτήρα τους, ήταν η μεγάλη εξαίρεση σε όλη αυτήν την εξαντλητική καταγραφή, οπωσδήποτε θα αναφέρονταν ρητά στα πρακτικά των αναρίθμητων δικών της Ιεράς Εξέτασης όπου καταγράφονταν λεπτομερέστατα και περιγράφονταν εξαντλητικά όλες οι καλλιτεχνικές πρακτικές της εποχής που θεωρούνταν αποκλίνουσες ή περιθωριακές (Nery 2004).

Αυτή η σταθερή, συστηματική και αναμφισβήτητη έλλειψη οποιασδήποτε σχετικής αναφοράς, στις προ του 18ου αιώνα υπάρχουσες σήμερα γραπτές πηγές, αναφορικά με τα φάδος, συγκλίνει εξάλλου και με το γεγονός ότι, έως το γύρισμα του αιώνα (τέλη 18ου αι. – αρχές 19ου αι.), στο λήμμα “fado” των πορτογαλικών λεξικών της εποχής δεν αντιστοιχούσε καμία μουσική σημασία ή άλλη αναφορά σε οποιοδήποτε στοιχείο μουσικής φύσης,

λαϊκής ή λόγιας, αστικής ή αγροτικής, θρησκευτικής ή κοσμικής, σημασιολογική διάσταση που απουσιάζει από όλα τα λεξικά της πορτογαλικής γλώσσας που εκδόθηκαν μέχρι το τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα. Ο ποιητικο/μουσικός ορισμός της λέξης συναντάται για πρώτη φορά το 1878, στην έβδομη έκδοση του Λεξικού της Πορτογαλικής Γλώσσας του António Morais da Silva. Έως τότε, η λέξη "fado" ή "fados" χρησιμοποιείται στις πορτογαλικές λογοτεχνικές, λεξικογραφικές και άλλες γραπτές πηγές αποκλειστικά με τη σημασία της λατινικής ρίζας της ("fatum"), σημαίνοντας το πεπρωμένο, τη μοίρα, την διαγεγραμμένη από την Πρόνοια διαδρομή κάθε ατόμου. Πρόκειται για μία λέξη που τότε, όπως και αργότερα ακόμα, σημαίνει, το αναπόφευκτο φορτίο ενός μάλλον σκοτεινού, κακότυχου πεπρωμένου, παραπέμποντας σε μια διαδρομή ζωής προαποφασισμένη και ακατανίκητη (Nery 2004).

Οι πρώτες γραπτές μαρτυρίες

Ο Nery (2004) αναφέρεται στις πρώτες γραπτές μαρτυρίες για το μουσικό είδος "fado", παραθέτοντας αποσπάσματά τους. Ειδικότερα, η παλαιότερη εξ αυτών ανάγεται στο 1822, και περιέχεται στον γενικό πληροφοριακό οδηγό του ιταλού γεωγράφου Adriano Balbi για την Πορτογαλία της εποχής και τις αποικίες της, υπό τον τίτλο "Essai statistique sur le royaume de Portugal" (Moita 1936), όπου για πρώτη φορά συναντάται η λέξη "fado" με την έννοια του μουσικού είδους, και, συγκεκριμένα, ως βραζιλιάνικος χορός, βάσει πληροφοριών που εστάλησαν στον Baldi από το Rio de Janeiro, κατόπιν σχετικού αιτήματός του. Συναφώς λοιπόν ο Baldi αναφέρει:

«Το chiú, το chula, το fado και οι στροφές στη μέση είναι οι συνηθέστεροι και πιο διαδομένοι χοροί στη Βραζιλία».

Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στη Βραζιλία, από το 1825 έως το 1826, ο γερμανός αξιωματούχος Carl Schlichthorst γράφει στο προσωπικό του ημερολόγιο:

«…Πόση εκφραστικότητα υπάρχει στο fado, αυτόν τον τόσο ανήθικο, και συνάμα τόσο σαγηνευτικό χορό των νέγρων».

Ενώ, λίγες σελίδες αργότερα, σημειώνει:

«Ο αγαπημένος χορός των νέγρων ονομάζεται Fado. Συνίσταται σε μια κίνηση που κάνει το σώμα να λικνίζεται απαλά και να τρέμει, και που εκφράζει τα πιο ηδυπαθή αισθήματα του ανθρώπου με έναν τρόπο τόσο φυσικό, όσο και άπρεπο. Οι κινήσεις αυτού του χορού είναι τόσο μαγευτικές που δεν είναι σπάνιο να τις δει κανείς να εκτελούνται από ευρωπαίους χορευτές, και να αποσπούν τα παρατεταμένα και ηχηρά χειροκροτήματα του κοινού, στο Θέατρο του São Pedro de Alcântara του Rio de Janeiro».

Ο επίσης Γερμανός J.F von Weech, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στη Ν. Αμερική, που διήρκεσε από το 1823 έως το 1827, στις καταγραφές των προσωπικών του εντυπώσεων από την επίσκεψή του στη Βραζιλία, μεταξύ άλλων αναφέρει:

«Ως προς τους εντόπιους χορούς […], πολλοί χορεύουν το fado, ένα χορό που μιμείται αυτούς των αφρικανών, κατά τον οποίον οι χορευτές τραγουδούν˙χορεύεται σε ζευγάρια και συνίσταται στην αδιάκοπη

απομάκρυνση και προσέγγιση των σωμάτων των χορευτών, κάτι που στην Ευρώπη θα θεωρείτο άσεμνο».

Το 1827 έρχεται στο φως η αναφορά του τριετούς περίπλου (1817-1820) της Γαλλικής Βασιλικής Ναυαρχίδας, που συνέταξε ο επικεφαλής της αποστολής, Louis-Charles Desaulses de Freycinet, όπου, μεταξύ άλλων, καταγράφει τα ήθη και έθιμα που συνάντησε στα βραζιλιάνικά λιμάνια το 1818:

«Οι χοροί που εκτελούνται στα σαλόνια είναι εν γένει οι γαλλικοί και αγγλικοί. Σε άλλους χώρους προτιμώνται, με μεγάλη συχνότητα, εντόπιοι λάγνοι χοροί, που είναι πολυποίκιλοι και μοιάζουν πολύ με αυτούς των νέγρων της Αφρικής. Υπάρχουν πέντε ή έξι, πολύ χαρακτηριστικοί: το lundum είναι ο πιο άπρεπος˙ακολουθεί το caranguejo και τα fados, που χορεύονται σε ζευγάρια, από τέσσερα, έξι, οχτώ ή ακόμα και δεκαέξι άτομα, ενώ κάποιες φορές ανάμεσα στους χορούς παρεμβάλλονται ελεύθερα τραγουδισμένες μελωδίες. Σε όλους αυτούς τους χορούς υπάρχουν φιγούρες από διάφορα είδη, όλες πολύ αισθησιακές. Γενικά όμως χορεύονται στους αγρούς μάλλον, παρά στην πόλη».

Τόσο από τις αφηγήσεις των ξένων ταξιδιωτών των αρχών του 19ου αιώνα -τα στοιχεία των οποίων συγκλίνουν και δεν αφήνουν καμία αμφιβολία σχετικά με την ύπαρξη των φάδος ως δεδομένης χορευτικής πρακτικής με συγκεκριμένη κοινωνική σημασία στη Βραζιλία, όσο και από τις πρώτες, παρόμοιου περιεχομένου αναφορές πορτογαλόφωνων συγγραφέων της ίδιας χρονικής περιόδου, τα αρχικά συμπεράσματα που συνάγονται είναι

αφενός ο βραζιλιάνικος χαρακτήρας αυτών των χορευτικών φάδος και η (υπογραμμιζόμενη σε όλες τις σχετικές καταγραφές) αφρικανική προέλευση του χορού.

Ως προς τη μουσική, οι σχετικές μαρτυρίες είναι λιγότερο ακριβείς˙ πέραν του ότι παίζεται με κιθάρα, γνωρίζουμε ότι αμιγώς ορχηστικά μέρη εναλλάσσονται με άλλα, φωνητικά, τραγουδισμένα είτε από τους χορευτές είτε από τον κιθαρίστα. Σε όλες τις γραπτές μαρτυρίες της εποχής υπογραμμίζεται η έντονη ρυθμικότητα του χορού, η αισθησιακή και, την ίδια στιγμή, ενεργητική φύση του, η κομψότητα και η ελαφρότητά του. Οι μελωδίες που τραγουδιούνται θεωρούνται *«πολύ ελεύθερες»*, ενώ το ίδιο το τραγούδι φέρεται να έχει *«χαρακτήρα αληθινά ποιητικό»* (Nery 2004).

Αυτό λοιπόν είναι το πρώτο είδος φάδος το οποίο γνωρίζουμε βάσει γραπτών μαρτυριών και ιστορικών καταγραφών στην πορτογαλική γλώσσα. Οι διαφορές του με τα μεταγενέστερα φάδος που θα αρχίσουν να αναδύονται ως συγκεκριμένη τραγουδιστική πρακτική στη μητρόπολη Λισσαβόνα, με τη μορφή που τα γνωρίζουμε σήμερα, είναι εμφανείς και μας υποχρεώνουν να αντιληφθούμε ευθύς εξαρχής ότι η εξέλιξη του είδους, από την αρχική του εμφάνιση εντός ενός αποικιακού, βραζιλιάνικου συγκειμένου, έως τις πρώτες φάσεις εισόδου και εμφύτευσής του στην Πορτογαλία, καθώς και όλη η μεταγενέστερη επανεπεξεργασία του εντός του πορτογαλικού χώρου πλέον, αντιστοιχεί με μια σύνθετη διαδικασία έντονου και συνεχούς μετασχηματισμού. Αυτά τα φάδος που χορεύονταν στην αποικιακή Βραζιλία, όπως καταγράφονται σήμερα στο

υπάρχον (τεράστιο πλέον) σώμα αξιόπιστων έγγραφων μαρτυριών, απέχει πολύ από τα πορτογαλικά φάδος. Αποτελεί όμως αναμφισβήτητα το σκληρό πυρήνα των απαρχών τους, από όπου, με αδιάκοπη σταθερότητα, αναδύονται αναρίθμητες όψεις που, εν συνεχεία, προβάλλονται στην πορτογαλική πρακτική των φάδος, είτε πρόκειται για συγκειμενικά και επιτελεστικά στοιχεία, είτε για ίχνη μελωδίας, αρμονίας και ρυθμού που συναντάμε ήδη στις πρώτες παρτιτούρες του πορτογαλικού ρεπερτορίου των φάδος που άρχισαν να κυκλοφορούν ευρέως στη Λισσαβόνα τη δεκαετία του 1850 (Nery 2004).

Η Λισσαβόνα του 18ου αιώνα

Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, η Λισσαβόνα έγινε το κέντρο πολιτικών, διοικητικών, εκκλησιαστικών και πολιτιστικών αποφάσεων ολόκληρου του βασιλείου: στη Λισσαβόνα κατοικούν ο βασιλιάς και η βασιλική οικογένεια, εκεί έχουν την έδρα τους όλα τα κεντρικά κυβερνητικά όργανα στα οποία λογοδοτούν, υπαγόμενες σε μία ολοένα και αυστηρότερη ιεραρχική πυραμίδα, όλες οι πολιτικές αρχές της χώρας και των αποικιών της. Εκεί έχει την έδρα του ο πατριάρχης καρδινάλιος και τα παλάτια τους οι κύριες οικογένειες της αριστοκρατίας. Εκεί εντοπίζονται οι μεγάλες περιουσίες μιας διαρκώς αναπτυσσόμενης ανώτερης αστικής τάξης που δραστηριοποιείται στο εμπόριο και την οικονομία, και επιδιώκει να υπογραμμίζει, σε όλες τις εκδηλώσεις της, την κοινωνική της διάκριση και το προνομιακό οικονομικό της status. Εκεί συγκεντρώνεται μία διαρκώς διαφοροποιούμενη μεσαία τάξη, το δυναμικό της οποίας διοχετεύεται στα ελεύθερα επαγγέλματα, το εμπόριο και τις κατώτερες διοικητικές θέσεις του

δημόσιου και του ιδιωτικού τομέα. Εκεί κατοικούν πολυάριθμοι κληρικοί όλων των ιεραρχιών. Εκεί, τέλος, συγκεντρώνεται -ζώντας, στην πλειοψηφία του, σε συνθήκες ασύλληπτης φτώχειας- ένα διαρκώς αυξανόμενο προλεταριάτο του άστεως: στοιβαδόροι των γειτονιών γύρω από το λιμάνι, ναύτες της βασιλικής ναυαρχίδας και του εμπορικού ναυτικού, στρατιώτες, υπάλληλοι του εμπορίου και πλανόδιοι πωλητές, υπηρέτες και χειροτέχνες, εργάτες των πρώτων βιομηχανιών, αγρότες της περιφέρειας που πωλούν τα προϊόντα τους, ένας ολόκληρος στρατός από υπηρέτες των σπιτιών της αριστοκρατίας και της αστικής τάξης, ένας υπολογίσιμος πληθυσμός νέγρων, σκλάβων ή ελεύθερων, και όλες οι περιθωριακές ομάδες του μεγάλου άστεως, που ζουν και δραστηριοποιούνται κυρίως γύρω από τις ταβέρνες και τους οίκους ανοχής των λαϊκών γειτονιών (Nery 2004).

Καθ'όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, η Λισσαβόνα διατηρούσε, παρ'όλα αυτά ένα προφίλ πολύ διαφορετικό από αυτό που χαρακτήριζε τις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις των παραμονών της Γαλλικής Επανάστασης: στο Παρίσι, το Λονδίνο ή τη Βιέννη, ενόψει της δίψας των μεσαίων τάξεων για ψυχαγωγία και κοινωνική συναναστροφή, οι νέοι δημόσιοι χώροι συγχρωτισμού πολλαπλασιάστηκαν χάρη σε ένα διαρκώς επεκτεινόμενο δίκτυο θεάτρων όπερας και κωμωδίας, τσίρκων και αιθουσών συναυλιών, λεσχών και συλλόγων, καφενείων και αιθουσών χορού, δημόσιων κήπων και περιπάτων (Nery 2004). Στην Πορτογαλία, αντιθέτως, η ακλόνητη συμμαχία ανάμεσα στην εξουσία του Στέμματος και σε αυτήν της Εκκλησίας συντηρούσε μια ατμόσφαιρα θρησκευτικού και πολιτικού

φονταμενταλισμού, εχθρικού απέναντι σε οποιαδήποτε μορφή παρείσφρυσης των ιδεών του Διαφωτισμού, ενώ εξακολουθούσε να θέτει αυστηρότατους περιορισμούς σε κάθε νέα πρακτική αστικής κοινωνικότητας.

Η αστυνομία ήταν καχύποπτη απέναντι σε οποιεσδήποτε δημόσιες συναθροίσεις που δεν εντάσσονταν στα πλαίσια των καθιερωμένων, πολυάριθμων θρησκευτικών τελετών, φοβούμενη ότι θα λειτουργούσαν ως χώροι διάδοσης ανατρεπτικών ιδεολογιών, απειλητικών για τη σταθερότητα των ισχυόντων πολιτικών και θρησκευτικών θεσμών. Για το λόγο αυτό, περιορίστηκε στην παροχή αδειών σε έναν μικρό αριθμό θεάτρων (με ρεπερτόριο λογοκριμένο από τις αρμόδιες αρχές), σε ελάχιστα καφενεία οι θαμώνες των οποίων παρακολουθούνταν από ένα ευρύτατο δίκτυο καταδοτών, και σε ένα μικρό αριθμό πανδοχείων, ταβερνών και μαγειρείων, απαραίτητων για τη στοιχειώδη λειτουργικότητα κάθε μεγάλης πόλης (Nery 2004).

Lundum και Modinha

Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, όπου οι αποκλειστικά κοσμικού χαρακτήρα διασκεδάσεις αρχίζουν σταδιακά να επικρατούν, η Λισσαβόνα εξακολουθεί στο γύρισμα του αιώνα (τέλη 18ου - αρχές 19ου) να διατηρεί ως μοναδικές ευκαιρίες για δημόσια ψυχαγωγία τους εορτασμούς που συνδέονται με το εκκλησιαστικό εορτολόγιο και, ιδιαίτερα, τους εορτασμούς των αγίων με τελετές, μεγάλες λιτανείες στους δρόμους της πόλης και συλλογικές κατανυκτικές εκδηλώσεις πίστης. Στη

συνέχεια όμως, οι εορτασμοί αυτοί αρχίζουν να επεκτείνονται στα προαύλια των εκκλησιών και τις αυλές των λαϊκών γειτονιών, με υπαίθρια παζάρια, θεατρικές αναπαραστάσεις σε αυτοσχέδιες σκηνές, λαϊκά πανηγύρια, τραπέζια με εδέσματα και ποτά, αγώνες τραγουδιού και χορούς κυκλικούς ή σε ζεύγη που διαρκούν όλη νύχτα. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα στα πλαίσια της θρησκευτικής γιορτής, η αυστηρή σκοπιμότητα του θρησκευτικού εορτασμού και η διευρυμένη λαϊκή συναναστροφή συναντώνται και συναρμόζονται, για να «γλιστρήσουν» κατόπιν εύκολα στον μποεμισμό: σε αυτές τις στιγμές συλλογικής ευφορίας υπάρχει χώρος για κάθε είδους λαϊκά τραγούδια και χορούς, από τα fandango των περιχώρων της Λισσαβόνας μέχρι τους χορούς αλάνας των νέγρων και των μιγάδων που χορεύονταν στα πλαίσια των γιορτών της ενορίας της Παναγίας του Ροζάριο, αποτελούμενης αποκλειστικά από αφρικανούς (Nery 2004).

Η αισθησιακή έλξη αυτών των χορών αφροβραζιλιάνικης προέλευσης σύντομα οδηγεί στην απορρόφηση και υιοθέτησή τους από τα εντόπια λαϊκά στρώματα, είτε αυτούσιων, είτε, κυρίως, μέσω της συγχώνευσης των χαρακτηριστικότερων στοιχείων τους με αυτά των τοπικών παραδοσιακών χορών. Ο Nery (2004) επισημαίνει πως οι ξένοι ταξιδιώτες, στις προσωπικές τους καταγραφές, αναφέρονται στην περιστασιακή τέλεση τέτοιων υβριδικών χορών ακόμα και στο εσωτερικό των ναών (όπως, πχ, όταν τα κορίτσια του λαού χορεύουν μπροστά από την εικόνα του São Gonçalo για να του ζητήσουν ένα καλό γάμο), και στη συχνή πρακτική τους στην καθημερινότητα της πόλης, πρωτίστως στις γιορτές

του δρόμου ή στο ανεπίσημο λαϊκό περιβάλλον των ταβερνών και των πανδοχείων, για να περάσουν αργότερα σε κύκλους μεγαλύτερης κοινωνικής διάκρισης.

Ως προς τα είδη της επιτρεπόμενης από τις αρχές κοσμικής διασκέδασης, στο θέατρο κυριαρχεί η ιταλική όπερα και οι κωμωδίες στην πορτογαλική γλώσσα, όπου οι αδόμενες σκηνές εναλλάσσονται με απαγγελλόμενους διαλόγους, συχνά σατιρικού χαρακτήρα, που επιδιώκουν να παρουσιάσουν γραφικά πορτρέτα της κοινωνικής καθημερινότητας του άστεως. Από την άλλη πλευρά, στα πλαίσια ενός θεάματος (μουσικής κωμωδίας ή όπερας) ενδέχεται να υπάρχουν -ενσωματωμένες στο ίδιο πρόγραμμα- φόρμες τόσο αντιφατικές όπως ένας δραματικός χορός, μία farsa burlesca ελαφρού και σατιρικού χαρακτήρα ή ένα νούμερο λαϊκού χορού (Moita 1936, Nery 2004). Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση είναι σύνηθες να χορεύεται το fandango (εξίσου διαδεδομένο τότε στην Πορτογαλία και την Ισπανία, και θεωρούμενο χορός με έντονο αισθησιασμό), η fôfa (αφροβραζιλιάνικος χορός των μέσων του 18ου αι., με σαφείς σεξουαλικές συνδηλώσεις) και το lundum (αφροβραζιλιάνικος χορός των τελών του 18ου αι., κονγκολέζικης ή/και ανγκολανικής προέλευσης (Moita 1936)). Σε αυτό το είδος αισθησιακών χορών –ανεκτών, όλως περιέργως, από τις πορτογαλικές πολιτικές και εκκλησιαστικές αρχές- διακρίνονται με μεγάλη επιτυχία χορεύτριες/ηθοποιοί. Ιδιαίτερα το lundum (Nery 2004), -που, σημειωτέον, χαρακτηρίζεται από τον Manuel de Sousa Pinto (1931) ως «ο παππούς των φάδος» (Moita 1936)- κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1820 εισάγεται συχνά ως συμπλήρωμα στο

κύριο πρόγραμμα των θεάτρων που, σε αυτές τις περιστάσεις, είναι κατάμεστα. Χορεύεται συνήθως από έναν λακέ και μία υπηρέτρια νεαρής ηλικίας, οι οποίοι, αν και περιορίζονται σε λίγες κινήσεις και η εκτέλεση του χορού τους δεν διαρκεί πάνω από δύο ή τρία λεπτά, εκφράζουν νόημα και μεταδίδουν συγκινήσεις με τις πιο απλούστερες χειρονομίες και βλέμματα (Nery 2004).

Βάσει των σχετικών γραπτών μαρτυριών και εικόνων της εποχής, όλοι αυτοί οι αφροβραζιλιάνικοι χοροί, ανάμεσα στους οποίους το lundum κυριαρχεί, περιλαμβάνουν, σχεδόν πάντα, ένα σταθερό μοτίβο σωματικών κινήσεων, ένα χορογραφικό παιχνίδι κατά το οποίο οι δύο χορευτές πλησιάζονται και ακουμπούν φευγαλέα ο ένας το σώμα του άλλου (πολλές φορές με ένα στιγμιαίο χτύπημα κοιλιά με κοιλιά, στο σημείο του αφαλού, που ονομάζεται “umbigada” και αντιστοιχεί στην ανγκολάνικη “semba”, ίδιον εντόπιου χορού της Luanda (Moita 1936)), και αμέσως μετά απομακρύνονται για να ξαναρχίσουν την προσέγγιση από την αρχή, ενώ αυτό το διαρκώς επαναλαμβανόμενο μοτίβο προσέγγισης/απομάκρυνσης επιτελείται με κυματοειδείς κινήσεις των γοφών που στο απόγειο του χορού ενδέχεται να γίνουν φρενήρεις και που δεν αφήνουν ίχνος αμφιβολίας για τον ερωτικό τους συμβολισμό (Moita 1936). Και ενώ οι εκδοχές των χορών αυτών που παρουσιάζονταν στα θέατρα της Λισσαβόνας είχαν «διασκευάσει», άλλως ευπρεπίσει, τις αναμφισβήτητα αισθησιακές κινήσεις του πρωτοτύπου τους, αντιθέτως στους δρόμους και τις αλάνες της πόλης υπάρχουν πάντα οι νέγροι που επιτελούν τις κινήσεις των χορών στην αυτούσια μορφή τους· με αυτήν ακριβώς την αρχική τους

μορφή εισδύουν στις ταβέρνες και τους οίκους ανοχής των λαϊκών γειτονιών, σαγηνεύοντας με τη χαρά και τη σαρκική τους υπερβολή τους θαμώνες των εν λόγω περιβαλλόντων, που είναι λιγότερο ευαίσθητοι στις αναστολές των μεσαίων τάξεων και των ελίτ (Nery 2004).

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες του 18ου αιώνα και τις πρώτες του 19ου η έλξη των αφροβραζιλιάνικων χορών, και κυρίως του lundum, κατακτά την κοινωνία της Λισσαβόνας (Moita 1936)˙ τυπώνονται και κυκλοφορούν σε παρτιτούρες πολυάριθμα lundum, κάποια απλούστερα και εγγύτερα στην λαϊκή αφροβραζιλιάνικη πρακτική, άλλα σε πιο εκλεπτυσμένη μουσική γραφή, εγγύτερα στα λόγια τραγούδια σαλονιού της εποχής. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η διάσωση αυτών των τεκμηρίων (Nery, 2004) μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε τα κύρια μουσικά χαρακτηριστικά του είδους, που συνίστανται στη διαρκή απλή εναλλαγή ανάμεσα σε αρμονίες τονικές και δεσπόζουσες και παραστάσεις (“figurations”) διακεκομμένου ρυθμού, που παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες με τους σημερινούς αστικούς βραζιλιάνικους χορούς, όπως η σάμπα. Παρ'όλα αυτά, οι υπάρχουσες μαρτυρίες υποδεικνύουν ότι το lundum δεν ήταν γρήγορος χορός, και υπάρχουν ακόμα περιγραφές που αναφέρονται στον θρηνητικό χαρακτήρα της μελωδίας του τραγουδιού, στοιχείο που προϋποθέτει έναν τουλάχιστον μετριοπαθή ρυθμό.

Ο Nery (2004) επισημαίνει πως αν και οι χώροι κοινωνικής συναναστροφής της Λισσαβόνας του 18ου αιώνα εξακολουθούν να είναι περιορισμένοι, ο οικιακός χώρος της αστικής τάξης, παραδοσιακά

περιορισμένος στον στενότερο οικογενειακό κύκλο, αρχίζει τώρα σταδιακά να «ανοίγει» για να συγκεντρώσει στο σαλόνι του μία γκάμα, περισσότερο ή λιγότερο ευρεία, συγγενικών προσώπων, γειτόνων, φίλων και επαγγελματικών συνεργατών, σε εσπερίδες ποικίλης μεγαλοπρέπειας ανάλογα με την οικονομική δύναμη και την κοινωνική διάκριση των οικοδεσποτών, πάντοτε όμως με την ενεργό παρουσία της μουσικής και του χορού. Ακόμα και στις μικροαστικές οικογένειες, τα παιδιά, και ιδιαίτερα τα κορίτσια, μαθαίνουν να τραγουδούν και να παίζουν όργανα δωματίου, εν είδει κοινωνικών δεξιοτήτων με τις οποίες καλούνται να εντυπωσιάσουν τους καλεσμένους τους, υπογραμμίζοντας έτσι τον «διακεκριμένο» χαρακτήρα της οικογένειας. Οι οικονομικά ισχυρότερες οικογένειες επιλέγουν κατά κανόνα όργανα με πλήκτρα (κύμβαλο, pianoforte ή, από το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα, πιάνο), ενώ οι υπόλοιπες προτιμούν την κιθάρα, ή, σε μικρότερο βαθμό, ένα μουσικό όργανο που έφτασε στην Πορτογαλία στα μέσα του 18ου αιώνα, πιθανότατα μέσω των κοινοτήτων των άγγλων εμπόρων της Λισσαβόνας και του Πόρτο, και που διακρίνεται στα ευρωπαϊκά σαλόνια αυτής της περιόδου –την καλούμενη «αγγλική κιθάρα» (“guitarra inglesa”), με δέκα ή δώδεκα χορδές και αχλαδόσχημο σώμα, η οποία αργότερα θα εξελιχθεί στην πορτογαλική κιθάρα όπως τη γνωρίζουμε σήμερα (Carvalho 1903˙Moita 1936). Παίζονται επίσης και άλλα μουσικά όργανα όπως το φλάουτο ή το βιολί, ενώ όλα χρησιμοποιούνται για την εκτέλεση σόλο κομματιών, ως συνοδεία τραγουδιών ή ως εκτέλεση αμιγώς χορευτικών μερών (Nery 2004).

Στα σαλόνια υψηλότερου κοινωνικού status, το μουσικό ρεπερτόριο είναι κατά κανόνα λόγιο, επιδιώκοντας να μιμηθεί αυτό των σαλονιών των ευγενών και της Αυλής, και, σε αυτήν την περίπτωση, παίζονται σονάτες, ερμηνεύονται άριες και χορεύονται οι κοσμοπολίτικοι χοροί της καλής ευρωπαϊκής κοινωνίας, όπως το γαλλικό μινουέτο και η αγγλική καδρίλια. Στις εσπερίδες των μεσαίων τάξεων όμως προτιμώνται οι τοπικοί χοροί όπως το fandango ή το αφροβραζιλιάνικο lundum, χωρίς τις απροκάλυπτα αισθησιακές κινήσεις του, έχοντας αντικαταστήσει την στιγμιαία «ομφάλια» επαφή των σωμάτων ("umbigada") με το πέρασμα ενός μαντιλιού ή ενός πολύ μικρού μαξιλαριού από το χέρι του χορευτή σε αυτό της παρτενέρ του, και αντιστρόφως (Nery 2004). Σε αυτά τα πλαίσια, οι μουσικοί είναι κυρίως ερασιτέχνες και προέρχονται από τον κοινωνικό κύκλο του σπιτιού, πολλοί δε από αυτούς παίζουν εξ ακοής, δηλ. χωρίς καμία προηγούμενη μουσική εκπαίδευση (Nery 2004).

Εκτός από το χορό, καλλιεργείται εντατικά στον οικιακό χώρο, ανοιχτό πλέον στην κοινωνική συναναστροφή, το τραγούδι, συνοδευόμενο από κάποιο από τα προαναφερθέντα μουσικά όργανα. Ένα μεγάλο μέρος των τραγουδιών προέρχεται επίσης από το διεθνές ρεπερτόριο, και περιλαμβάνει ιταλικές καντσονέτες που τραγουδιούνται στα θέατρα της Λισσαβόνας, γαλλικές ρομάντσες που κυκλοφορούν σε έντυπες συλλογές σε όλη την Ευρώπη, ακόμη και καστιλιάνικες seguidilhas. Το κυρίαρχο όμως είδος καθ'όλη τη διάρκεια του τελευταίου τρίτου του 18ου αιώνα και κατά τη μετάβαση στον 19ο, είναι ήδη οι συναισθηματικές καντσονέτες με πορτογαλικό στίχο που περιγράφονται υπό τον γενικό όρο "modinha"

(Moita 1936). Σε αυτό το είδος υπάγονται μουσικές εκφάνσεις με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά, με ποικίλους βαθμούς ποιητικής/στιχουργικής πολυπλοκότητας και καλλιεργούμενες σε κοινωνικούς κόσμους που διαφέρουν πολύ μεταξύ τους (Carvalho, 1903˙ Moita, 1936˙Nery, 2004). Ως modinha(s) χαρακτηρίζονται αφενός τα τραγούδια λόγιων συνθετών, πολλά εκ των οποίων φέρουν στίχους σημαντικών πορτογάλων ποιητών˙ όμως ο όρος χρησιμοποιείται επίσης συχνά από ξένους ταξιδιώτες και περιηγητές προκειμένου να περιγραφούν τόσο τα τραγούδια των χωρικών των προαστίων της Λισσαβόνας, όσο και αυτά των τυφλών που ζητούν ελεημοσύνη στους δρόμους της πόλης, περιπτώσεις που αμφότερες χαρακτηρίζονται από την αρμονική απλότητα της συνοδείας της κιθάρας, το μελαγχολικό και νοσταλγικό χαρακτήρα των στίχων και της μελωδίας και την αυτοσχεδιαστική φύση της ερμηνείας (Nery 2004).

Τα όρια ανάμεσα στις modinhas των σαλονιών, πάντοτε «διατυπωμένες» γραπτώς, και σε αυτές των λαϊκών τραγουδιών, προφορικής πρωτίστως μετάδοσης, δεν είναι σαφή, αφού οι πρώτες επιδιώκουν συνήθως να εμπνευστούν από τα χαρακτηριστικά των τελευταίων. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, η μουσική τους, ανταποκρινόμενη στον θρηνητικό συνήθως χαρακτήρα των στίχων, είναι λυπητερή, σε modo μινόρε, δομημένη κι αυτή ως επί το πλείστον πάνω στην εναλλαγή των ακόρντων τονικής και δεσπόζουσας, ακριβώς όπως στο lundum. Οι στίχοι διακρίνονται για το μοιρολατρικό και νοσταλγικό τους ύφος, και, ως εκ τούτου, θεωρούνται προδρομικά των φάδος στοιχεία. Το ακομπανιαμέντο

είναι απλό, τα ακόρντα συνίστανται σε αρπίσματα χωρίς ιδιαίτερη ποικιλία αρμονιών, ενώ η μελωδία είναι εκφραστική, εμπνεόμενη από τον έντονο συναισθηματισμό των στίχων (Nery 2004).

Πολλές από τις modinhas λαϊκότερου ύφους που κυκλοφορούν στη Λισσαβόνα στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, προέρχονται, όπως και τα lundum, από τη Βραζιλία (Carvalho 1903˙Nery 2004): τόσο οι στίχοι τους, όσο και η μουσική τους, φτάνουν στην Λισσαβόνα χάρη στο εντατικό θαλάσσιο εμπόριο που αναπτύσσεται ανάμεσα στη μητρόπολη και την αποικία και που διακινεί συνεχώς χιλιάδες ταξιδιώτες από την μία πλευρά του Ατλαντικού στην άλλη. Οι modinhas τραγουδιούνται στους δρόμους και τους λαϊκούς κύκλους, σύντομα όμως εισέρχονται κι αυτές, χάρη στην εξωτική και αισθησιακή τους έλξη, στα πιο διακεκριμένα σαλόνια, απορροφώμενες -με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό επεξεργασίας- στο οικιακό ρεπερτόριο τραγουδιών. Ακόμα και τότε, το μελωδικό τους ύφος παραμένει απλό, αλλά έντονα συναισθηματικό, σύμφωνο με το αρχικό, βραζιλιάνικο πρότυπό τους, ισορροπώντας παράξενα ανάμεσα στη λαϊκή έμπνευση και την καλλιεργημένη μουσική γραφή.

Ο Nery (2004) αναφέρεται στη γραπτή μαρτυρία του άγγλου W.Kinsey, που ταξιδεύοντας στη Λισσαβόνα το 1827, σημειώνει στο προσωπικό του ημερολόγιο:

«Αυτά τα πορτογαλικά τραγούδια, και κυρίως οι βραζιλιάνικες modinhas, είναι μοναδικά όμορφα και απλά, εκφράζουν ένα εν γένει ερωτικό

αίσθημα, τρυφερό ή μελαγχολικό, η επίδραση του οποίου, εφόσον συνοδεύεται επαρκώς από τη φωνή και την κιθάρα, συχνά φέρνει δάκρυα στους ακροατές. Καλό θα ήταν οι πορτογάλοι να εμπιστευτούν αυτήν την φυσική τους αρμονία, από το να αγωνίζονται να μιμηθούν το ιταλικό ύφος…».

Στην πιο πάνω περιγραφή μπορεί κανείς να ανιχνεύσει ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της εθνικιστικής ρητορικής των φιλελεύθερων αστικών τάξεων των παραμονών του Ρομαντισμού: τη μέριμνα για την κατασκευή μιας λογοτεχνίας και μιας τέχνης που να φέρουν τα χαρακτηριστικά μιας «εθνικής» ταυτότητας, εντοπιζόμενα στην -και αντλούμενα από- την (υποτιθέμενη) «ψυχή του λαού» (Leao 2000), που θεωρείτο ως ιδιαίτερη και μοναδική για κάθε έθνος. Τα ίδια αυτά στοιχεία θα αποτελέσουν επίσης τη θεωρητική βάση της έννοιας του «φολκλόρ» ως ιδιαίτερης καλλιτεχνικής κληρονομιάς κάθε έθνους, (φερομένης ως) συνεκτικής και αδιάσπαστης σε όλη του τη γεωγραφική έκταση, και αμετάβλητης καθ'όλη τη διάρκεια της ιστορίας του.

Απλοϊκά ή περίπλοκα, στο βασίλειο ή στην αποικία, αυτοσχεδιασμένα από λαϊκούς ανθρώπους ή γραμμένα από επαγγελματίες μουσικούς, τραγουδισμένα στους δρόμους ή τα παλάτια και χορευόμενα στις αλάνες, τα θέατρα ή τα σαλόνια, ανάμεσα στο τελευταίο τρίτο του 18ου και το πρώτο του 19ου, το lundum και η modinha μετατρέπονται σε ένα ισχυρό στοιχείο πολιτιστικής σύνδεσης της μητρόπολης με τη Βραζιλία, μέσω του κατ'εξοχήν χώρου πρόσμειξης και συγχώνευσης που είναι το λιμάνι της

Λισσαβόνας (και, κατ'επέκταση ολόκληρη η κοινωνία μίας πρωτεύουσας που βρίσκεται σε διαδικασία επέκτασης, διαφοροποίησης και μετασχηματισμού), και που, ολοένα και περισσότερο, αποτελεί το κέντρο των πολιτιστικών και καλλιτεχνικών πρακτικών που διαδίδονται ως πρότυπα σε όλη τη χώρα. Ο πλους του Ατλαντικού λειτουργεί ως όχημα επικοινωνίας και αμφίπλευρων ανταλλαγών: οι ελίτ της Βραζιλίας προσπαθούν να μιμηθούν αυτό που θεωρούν ως τελευταία μόδα στην πρωτεύουσα· και η Λισσαβόνα επιτρέπει σταθερά τη διαπέρασή της από τα βραζιλιάνικα τραγούδια και τους χορούς που καταλήγουν να ενσωματωθούν στα πρότυπα που η δική της κοινωνία είχε εκπέμψει στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού.

Β. ΑΠΑΡΧΕΣ

Νέες ελίτ-νέα φτώχεια

Στα πλαίσια αυτής της διαρκούς και εξαιρετικά ζωτικής πολιτιστικής ανταλλαγής, (στην οποία εξακολουθεί, παρ'όλα αυτά, να εγγράφεται η παραδοσιακή ιεραρχική σχέση ανάμεσα στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις της εποχής και τις αποικίες τους), το 1807, υπό την πίεση των γαλλικών στρατευμάτων του Junot που πλησιάζουν στη Λισσαβόνα, ο πρίγκιπας Dom João, η βασιλική οικογένεια και σύσσωμη η βασιλική Αυλή (απαρτιζόμενη στο σύνολό της από 14.000 άτομα) φεύγουν εσπευσμένα για τη Βραζιλία (Nery 2004). Μένοντας ακυβέρνητη, η χώρα εισέρχεται πλέον σε μία περίοδο πολιτικής και στρατιωτικής δίνης, που θα διαρκέσει για περισσότερα από σαράντα χρόνια. Αφενός η γαλλική κατοχή (στα πλαίσια των τριών αλλεπάλληλων γαλλικών εισβολών στην Πορτογαλία,

γνωστών ως "Invasões Francesas", το 1807, το 1809 και το 1810 αντίστοιχα, κατά τη διάρκεια του Πολέμου της Χερσονήσου)[*], και η εισαγωγή από τους γάλλους εκσυγχρονιστικών διοικητικών μεταρρυθμίσεων, σε συνδυασμό με την επιδεικτική τους περιφρόνηση απέναντι στις βαθύτερες τοπικές και πολιτιστικές παραδόσεις, προκαλούν το λαϊκό μίσος και εγείρουν δίψα για εκδίκηση· αφετέρου, η βρετανική συμμαχική στρατιωτική διοίκηση που σύντομα παίρνει τη μορφή καθεστώτος ημι/αποικιακού προτεκτοράτου, εγείρει έντονα εθνικιστικές αντιδράσεις και αντιστάσεις που σύντομα καταπνίγονται (Nery 2004). Το 1820 ξεσπάει η αντιβρετανική επανάσταση του Porto και επιστρέφει από τη Βραζιλία η βασιλική αυλή· το 1822 συντάσσεται και τίθεται σε ισχύ το πρώτο πορτογαλικό Σύνταγμα εγκαθιδρύοντας ως πολίτευμα της χώρας την συνταγματική μοναρχία, ενώ την ίδια χρονιά η Βραζιλία αποσπάται από το βασίλειο της Πορτογαλίας και γίνεται ανεξάρτητο κράτος. Το 1828 πεθαίνει ο βασιλιάς, ακολουθεί η διαδοχή του και ο εξαετής Εμφύλιος Πόλεμος ("Guerras Liberais" 1828-1834) ανάμεσα στους φιλομοναρχικούς miguelistas και τους φιλελεύθερους liberais, που συνοδεύεται από θηριώδη βία και εκτεταμένες υλικές καταστροφές. Η νίκη των φιλελεύθερων το 1834 οδηγεί στην κατάργηση του θεσμού των "morgadios", ήτοι της κατοχής αναπαλλοτρίωτων κτημάτων που μεταβιβάζονταν ακέραια στο πρωτότοκο τέκνο κάθε οικογένειας, την εξάλειψη των εκκλησιαστικών τάξεων και την

[*] [Σημ. της γράφουσας] Ο Πόλεμος της Χερσονήσου (1807-1814) εντάσσεται στους Ναπολεόντειους Πολέμους. Το πρώτο μέρος του ήταν οι καλούμενες «Γαλλικές Εισβολές» στην Πορτογαλία ("Invasões Francesas"), με την Α' Εισβολή να λαμβάνει χώρα το Νοέμβριο του 1807 και να διαρκεί ως τον Αύγουστο του 1808, τη Β' Εισβολή από το Μάρτιο έως τα τέλη Μαΐου του 1809, και τη Γ' Εισβολή από τον Ιούλιο του 1810 έως τον Απρίλιο του 1811, αντίστοιχα· ενώ το δεύτερο μέρος του είναι ο (γνωστός ως) Πόλεμος της Ισπανικής Ανεξαρτησίας από τη Γαλλία, κατόπιν της ρήξης της Ισπανίας με αυτήν και της συνακόλουθης προσχώρησής της στη συμμαχία Πορτογαλίας-Μ.Βρετανίας ενάντια στις ναπολεόντειες δυνάμεις και τις βλέψεις τους ("Guerra dela Independencia Española", 1809-1814) (Glover 2001).

εθνικοποίηση της περιουσίας τους, και την πώληση σε δημόσιο πλειστηριασμό των εθνικών αγαθών, εγκαθιδρύοντας έτσι μία νέα πολιτική και κοινωνικοοικονομική τάξη που σύντομα στιγματίζεται από εσωτερικές ρήξεις ανάμεσα στις διαφορετικές πολιτικές φατρίες της (Nery 2004) . Στη χώρα επιτυγχάνεται μια κάποια σχετική σταθερότητα μόλις το 1851. Κατά τη διάρκεια όλης αυτής της περιόδου η Λισσαβόνα γίνεται το θέατρο βαθύτατων κοινωνικών αλλαγών: ως προς τις ελίτ, η παλαιά αριστοκρατία εκπίπτει, ενώ αναπτύσσεται μια ισχυρή αστική τάξη που έχει πλουτίσει χάρη στην αγορά της παλαιάς εκκλησιαστικής περιουσίας και τις επενδύσεις της στο εμπόριο, την εκμετάλλευση των αποικιών και τις πρώτες απόπειρες εκβιομηχάνισης. Η μικροαστική τάξη ενισχύεται και επανδρώνει την διαρκώς επεκτεινόμενη δημόσια διοίκηση, τις υπηρεσίες και το εμπόριο. Την ίδια στιγμή αναδύεται μία τάξη διανοούμενων και καλλιτεχνών που συνδέονται με την ανάπτυξη του περιοδικού τύπου, της θεατρικής δραστηριότητας και όλες τις πολιτιστικές πρακτικές της εποχής που οδηγούν στην άνθιση μιας αστικής κοινωνικότητας ακολουθώντας πια το κοσμοπολίτικο πρότυπο των λοιπών ευρωπαϊκών μητροπόλεων (Nery 2004).

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η διαμόρφωση ενός εκτεταμένου προλεταριάτου που εν μέρει μόνο διατηρεί το -προ των γαλλικών εισβολών- χαρακτηριστικό προφίλ των λαϊκών τάξεων. Εξακολουθούν να υφίστανται, και, μάλιστα, αυξάνονται, οι παραδοσιακές κατηγορίες του αστικού μικρεμπορίου, οι ταβέρνες και τα μαγειρεία, η χειροτεχνία, οι λιμενικές εργασίες, η μεταφορά και η πλανόδια πώληση τροφίμων. Οι

υλικές καταστροφές των πρόσφατων πολέμων φέρνουν στην πρωτεύουσα έναν ολοένα αυξανόμενο αγροτικό πληθυσμό, ενώ πολυπληθής είναι και η παρουσία των νέγρων, σκλάβων και ελεύθερων. Αυτοί οι νέοι προλετάριοι ενώνονται με τους παλαιότερους, με τους οποίους συνυπάρχουν στις φτωχές γειτονιές της Λισσαβόνας, προσπαθώντας στη συνέχεια να επεκταθούν έως τις παρυφές της πόλης. Συγκεντρώνονται στις ίδιες τρώγλες κατά μήκος των ίδιων στενών, γύρω από τις ίδιες αυλές, μοιράζονται την ίδια ανέχεια και τον ίδιο αγώνα για επιβίωση, και, στην πλειοψηφία τους, απασχολούνται στις βαριές χειρωνακτικές εργασίες, αυτές που δεν προϋποθέτουν καμία απολύτως μόρφωση ή προϋπηρεσία, όπως οι φορτοεκφορτώσεις εμπορευμάτων στις αποβάθρες της πόλης. Τους συναντάμε επίσης στα μαγειρεία, τις ταβέρνες και τα καπηλειά, δηλ. στους εκατοντάδες πλέον χώρους κοινωνικής συναναστροφής των λαϊκών συνοικιών, να σερβίρουν όχι μόνο τους κατοίκους, αλλά και έναν διαρκώς μεταβαλλόμενο πληθυσμό περαστικών, ένα κύμα ανθρώπων που έρχεται και φεύγει κάθε μέρα ή που εμφανίζεται εποχιακά, και συνδέεται με το θαλάσσιο εμπόριο, τη χερσαία μεταφορά κάθε τύπου αγαθών και εμπορευμάτων, τον εφοδιασμό αγροτικών προϊόντων ή ζώων για τα σφαγεία και τις ταυρομαχίες (Nery 2004).

<u>“Casas de Fado” και φαδίστας</u>

Αυτές τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα αναδύεται στην πόλη της Λισσαβόνας και ένας σταθερά διευρυνόμενος περιθωριακός κύκλος, μία παράλληλη οικονομία που βασίζεται στο λαθρεμπόριο, τα τυχερά παιχνίδια, τις κλοπές και την πορνεία, προέκταση ενός κόσμου φτώχειας

όπου τα όρια μεταξύ νομιμότητας και παραβατικότητας είναι ασαφή. Τα περιβάλλοντα συναναστροφής των περιθωριακών ατόμων είναι οι ταβέρνες και οι οίκοι ανοχής, κατεξοχήν χώροι συνάντησης ανδρών, όπου η γυναικεία παρουσία περιορίζεται, αποκλειστικά σχεδόν, στην πορνεία. Στους χώρους αυτούς, σεσημασμένοι περιθωριακοί και αμοιβόμενοι εργάτες συναντιούνται σε ένα οικείο τελετουργικό επαν/επιβεβαίωσης αξιών αρσενικότητας και ενσωμάτωσης στην «κοινότητα», δημιουργώντας ταυτόχρονα μία μποέμ ατμόσφαιρα όπου κυριαρχούν λαϊκά τραγούδια και χοροί των πιο ετερόκλητων προελεύσεων (Pais 1985˙ Nery 2004).

Σε πηγές του 1830 αρχίζουμε να συναντάμε τις πρώτες γραπτές μαρτυρίες για αυτούς τους χώρους μποεμισμού και πορνείας της Λισσαβόνας (Carvalho 1903˙Pais 1985˙ Nery 2004), με τον όρο “casas de fado”, όπου η λέξη φάδο χρησιμοποιείται ακόμη με την παλιά σημασία της «μοίρας» ή του «πεπρωμένου», υποβάλλοντας μια ηθικολογική και εμπειρική διάσταση, μαζί με έναν ανεπαίσθητο ρομαντικό συναισθηματισμό: με τον τρόπο αυτό επιδιώκεται να ταυτοποιηθεί και να οριστεί ένα σύμπαν που βρίσκεται στο περιθώριο της «καλής κοινωνίας». Σε κάποιες γραπτές μαρτυρίες της ίδιας δεκαετίας μάλιστα, η λέξη “casa de fado” χρησιμοποιείται ως συνώνυμο των οίκων ανοχής, ενώ η λέξη “fadista” αναφέρεται στις εκεί εκδιδόμενες γυναίκες (Carvalho 1903˙Pais 1985˙ Nery 2004). Τη δεκαετία του 1840 η χρήση του όρου διευρύνεται για να συμπεριλάβει και τους άνδρες που συμμετέχουν στους ίδιους αυτούς χώρους περιθωριακής κοινωνικότητας, φιγούρες που στη συνέχεια θα γίνουν οι εμβληματικές μορφές του περιβάλλοντος της ταβέρνας και των

οίκων ανοχής, και θα αποσπάσουν εκτενείς περιγραφές από πορτογάλους συγγραφείς μιας λογοτεχνίας όπου κυριαρχεί η κοινωνική παρατήρηση, λογοτεχνίας που ανθεί στη χώρα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του αρσενικού φαδίστα ("fadista") δε, συνοψίζονται στο ότι δεν έχει σταθερό επάγγελμα ή, έστω, συγκεκριμένη επαγγελματική απασχόληση· εμπλέκεται σε μία ευρεία γκάμα περιθωριακών δραστηριοτήτων που εκτείνονται από τις μικροκλοπές έως το λαθρεμπόριο και τα παράνομα τυχερά παιχνίδια, ενώ ενδέχεται να μισθώνεται ως μπράβος για την τέλεση βίαιων επιθέσεων κατά συγκεκριμένων, υποδεικνυόμενων προσώπων· πολλές φορές είναι προαγωγός και εκμεταλλεύεται μία ή περισσότερες γυναίκες της περιοχής δραστηριοποίησής του, με τις οποίες ενδέχεται να εμπλέκεται και συναισθηματικά, παρεμβαίνοντας στη δουλειά τους ως μεσολαβητής και, ταυτόχρονα, ως προστάτης·συχνά συμμετέχει σε συμπλοκές στους δρόμους ή τις ταβέρνες, χρησιμοποιώντας τον αιχμηρό σουγιά που φέρει πάντα μαζί του, ενώ συμμετέχει και στον κύκλο των ταυρομαχιών όπου συναναστρέφεται ταυρομάχους και χωριάτες, ανθρώπους των στοιχημάτων και aficionados των είδους από όλες τις κοινωνικές τάξεις, πολλοί εκ των οποίων είναι περιώνυμοι ευγενείς και αριστοκράτες· τέλος, αρέσκεται στο να ντύνεται άψογα (Nery 2004). Πρόκειται, με άλλα λόγια για μία μορφή στερεοτυπική, αφού οι πράξεις και εκδηλώσεις του, στην πλειοψηφία τους, δεν είναι παρά κώδικες επιβεβαίωσης της αρσενικότητας σύμφωνα με τις καθιερωμένες και αναγνωρίσιμες συμβάσεις ενός συγκεκριμένου κόσμου λαϊκής (και περιθωριακής) κοινωνικότητας (Nery 2004).

Τα φάδος στις ταβέρνες και τους οίκους ανοχής

Τα φάδος αρχίζουν να εμφανίζονται στους χώρους κοινωνικής συναναστροφής των λαϊκών τάξεων και του περιθωρίου της πόλης γύρω στο 1840. Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του είδους όπως αναδύεται την εποχή αυτή στο συγκεκριμένο, αρχικό του περιβάλλον, είναι ακριβώς ότι κάνει την εμφάνισή του στις ταβέρνες και τους οίκους ανοχής, όπου πρωταγωνιστούν δύο γυναικείες μορφές, η Maria Severa και η Carlota Scarniccia, πόρνες που ήταν διάσημες ως τραγουδίστριες. Τα πρώτα αυτά πορτογαλικά φάδος συνοδεύονται από ακουστική (κλασική) κιθάρα, που ο μουσικός παίζει όρθιος ακουμπώντας την στο λυγισμένο γόνατο του ποδιού του που στηρίζεται σε καρέκλα ή σκαμνί. Είναι τραγούδια με θρηνητικό (διαπεραστικό και ελεγειακό) χαρακτήρα, ενώ στην ερμηνεία τους παρεμβάλλονται λυγμικοί αναστεναγμοί˙ σε αυτά, το μελαγχολικό τραγούδι συνυπάρχει με ένα δυνατό ρυθμό χορού που χαρακτηρίζεται από το έντονο χτύπημα των φτερνών στο πάτωμα και συνοδεύεται από λικνίσματα των γοφών, ενίοτε δε, και από παλαμάκια των χεριών (Nery 2004).

Κοινωνικές και πολιτιστικές διασταυρώσεις

Συνοψίζοντας όσα ήδη εκθέσαμε πιο πάνω, το υβριδικό είδος των πορτογαλικών φάδος, όπως αυτό αναδύεται στις απαρχές του, είναι αποτέλεσμα μιας μακράς και σύνθετης διαδικασίας που συνδέει τη Βραζιλία των τελών της αποικιακής της εποχής με τη Λισσαβόνα, και, στη συνέχεια, με ένα ευρύτερο πορτογαλικό αστικό δίκτυο που, κατά το

δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, απηχεί τις κοινωνικές και πολιτιστικές πρακτικές της πρωτεύουσας.

Από τους χορούς των νέγρων και των μιγάδων στις αλάνες της Βραζιλίας καθ'όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, διασταυρώνοντας αφρικανικές φόρμες με ευρωπαϊκές, αναδύεται το φάδο, που με τη σειρά του, ήδη στις αρχές του 19ου αιώνα, παρεισφρύει σταδιακά στα σαλόνια των αστικών σπιτιών και στις θεατρικές σκηνές των μεγάλων βραζιλιάνικων πόλεων, ακριβώς όπως είχε συμβεί πρωτύτερα με το άλλο είδος χορευόμενου τραγουδιού, ίδιας όμως ρίζας, το lundum. Οι εντατικές ναυτικές και εμπορικές ανταλλαγές ανάμεσα στη Βραζιλία και τη μητρόπολη, από το τέλος της γαλλικής κατοχής, το 1811, και, κυρίως, μετά την επιστροφή της βασιλικής οικογένειας και της Αυλής από το Rio de Janeiro το 1821, εισάγουν στις γειτονιές του λιμανιού της Λισσαβόνας αυτό το βραζιλιάνικο φάδο, στη λαϊκότερη μορφή του, εμφυτεύοντάς το πρωτίστως στον κύκλο των περιθωριακών κοινωνικών ομάδων της πόλης. Τα φάδος των ταβερνών και των οίκων ανοχής της Λισσαβόνας διατηρούν αρχικά τα κύρια χαρακτηριστικά της προέλευσής τους, όμως εκτίθενται στις ποικιλόμορφες νέες επιρροές ενός προλεταριάτου που προέρχεται από όλη τη χώρα και που μαζί του φέρνει πολλαπλές παραδόσεις λαϊκών τραγουδιών και χορών (Carvalho 1903˙Moita 1936˙Nery 2004). Ήδη από τη δεκαετία του 1840, ενόψει του ότι η φόρμα των φάδος της Λισσαβόνας αποκτά συνοχή και δική της ταυτότητα, αρχίζει να μεταδίδεται και σε άλλα αστικά κέντρα της χώρας, είτε μέσω ενός περιθωριακού κύκλου, είτε, κυρίως, στα πλαίσια των μποέμ πρακτικών της νεολαίας της εποχής, που

διαμορφώνονται και διαδίδονται πρωτίστως από τους φοιτητές του πανεπιστημίου της Coimbra (Nery 2004).

Σε κάθε περίπτωση πάντως, οι χώροι των ταβερνών και των οίκων ανοχής των λαϊκών γειτονιών αποτελούν μέρος της -λιγότερο ή περισσότερο- συνήθους διαδρομής και άλλων κοινωνικών ομάδων της πρωτεύουσας, όπως των μποέμ γόνων μιας αριστοκρατίας που δεν συμμερίζεται τις αναστολές της πρόσφατα ανελθούσας αστικής τάξης, και που, αντίθετα, αναζητά στους χώρους αυτούς τις απολαύσεις και την πρόκληση της δυνητικής παραβατικότητας (Pais 1985˙Nery 2004): αφενός το αλκοόλ, ο τζόγος, η διάχυτη σεξουαλικότητα και η ανεμπόδιστη βίωσή της, και αφετέρου η ψυχαγωγία που προσφέρουν οι παραδοσιακές θρησκευτικές γιορτές, τα γλέντια στους αγρούς των προαστίων και, ιδίως, οι ταυρομαχίες, αφοσιωμένοι θεατές των οποίων είναι τόσο ο λαός, όσο και η παλιά αριστοκρατία. Αυτό το φαινόμενο των διασταυρώσεων του πληθυσμού των φτωχών συνοικιών της πόλης με τα πιο διακεκριμένα τμήματα της αριστοκρατίας στις ίδιες διαδρομές και τους ίδιους χώρους κοινωνικής συναναστροφής, θα αποβεί καθοριστικό για την εξέλιξη και το μετασχηματισμό των πορτογαλικών φάδος κατά την αμέσως επόμενη περίοδο (1840-1869 [ακολουθώντας εδώ τη χρονική ταξινόμηση που υιοθετεί ο Nery (2004)]): πρόκειται για μια σιωπηρή συμφωνία ανάμεσα σε δύο πολύ διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, που αμφότερες όμως μοιράζονται μια κοινή «κληρονομιά», φτιαγμένη από τις ίδιες μνήμες, τάξεις που έχουν πια ξεπεραστεί χάρη στην αδιαμφισβήτητη ισχύ μιας νέας, θριαμβεύουσας και στιβαρής φιλελεύθερης αστικής. Με αυτές

έρχεται να ενωθεί μία τρίτη κοινωνική παράμετρος, λιγότερο συνεκτική και ομοιογενής, καρπός της όψιμης διεύρυνσης της αστικής κοινωνίας της Λισσαβόνας του 1800: αυτή των φοιτητών, των δημοσιογράφων, των διανοούμένων, των ανθρώπων του θεάτρου και των καλλιτεχνών, με λιγότερο κοινωνικό κύρος από αυτό του σκληρού πυρήνα των αναδυόμενων νέων μεσαίων αστικών τάξεων (Nery 2004). Ήδη από την εμφύτευση και την ανάδυσή τους στην πόλη της Λισσαβόνας, τα φάδος βρέθηκαν σε μία «περιβαλλοντική» συνθήκη διαρκούς αισθητικής και συμβολικής διαπραγμάτευσης με κοινωνικές ομάδες, κατευθύνσεις και νοήματα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, που, γι'αυτόν ακριβώς το λόγο, καθιστούν το είδος ένα αντικείμενο ιστορικής μελέτης πολύ συνθετότερο απ'όσο θα μπορούσε κανείς αβασάνιστα να εικάσει.

Γ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΟΥ ΠΟΡΤΟΓΑΛΙΚΟΥ ΦΑΔΟ

Ένα επιτελεστικό είδος που συνδυάζει ποίηση, χορό και μουσική, όπως τα φάδος, συνιστά μια διαδικασία εξελισσόμενη και ζωντανή, σε διαρκή αλληλεπίδραση με το εκάστοτε πολιτιστικό και κοινωνικό συγκείμενο, ενώ τα λυρικά, μουσικά και χορογραφικά του στοιχεία, όπως και τα νοήματα και ο βαθμός του «ανήκειν» του είδους σε μία κοινότητα, βρίσκονται σε μόνιμο μετασχηματισμό. Η διαπίστωση ότι οι πρώτες καταγεγραμμένες εκδηλώσεις του είδους τοποθετούνται στην αποικιακή Βραζιλία, δεν καθιστούν «λιγότερο πορτογαλική» τη μετέπειτα εξέλιξή του, αφού αυτό

διαμορφώθηκε και συγκροτήθηκε υπό αδιάκοπα ανανεούμενες φόρμες που, σε κάθε διαδοχική φάση της εξέλιξής του, «μετέφραζαν» κοινωνικές και πολιτιστικές πραγματικότητες όλο και περισσότερο προσιδιάζουσες στην ιδιαίτερη ταυτότητα της χώρας υποδοχής.

Είδαμε ήδη το πλαίσιο της πρώτης «συστηματικής» πρακτικής των φάδος στη Λισσαβόνα του 1840. Σε αυτό το περιθωριακό περιβάλλον όπου εμφυτεύεται και αρχίζει να αναδύεται το είδος, ζει και τραγουδά το πρόσωπο που θα γίνει ο εμβληματικός μύθος των απαρχών του: η Maria Severa, νεαρή πόρνη και χαρισματική τραγουδίστρια φάδος, που απέκτησε τις διαστάσεις θρύλου (και) λόγω της αδιανόητης -για τα δεδομένα του τόπου και της εποχής- σχέσης της με τον Κόμη του Βιμιόζο (Conde de Vimioso), κληρονόμου ενός από τους παλαιότερους αριστοκρατικούς οίκους του βασιλείου. Με το θάνατό της το 1846 σε ηλικία είκοσι έξι ετών, και την ταύτιση της προσωπικής της περίπτωσης με το δημοφιλές ρομαντικό στερεότυπο της εποχής, ήτοι αυτό της νεαρής γυναικείας φιγούρας η χαρισματικότητα της οποίας είναι αξεδιάλυτα και αναπόφευκτα συνδεδεμένη με έναν πρόωρο θάνατο, η Severa εγγράφεται στο λαϊκό φαντασιακό ως το κατ'εξοχήν σύμβολο της πρώϊμης γυναικείας βασάνου που, με τη σειρά του, παραπέμπει απευθείας στην παραδοσιακή αγιογραφία και το μαρτυρολόγιο της καθολικής εκκλησίας. Η περίπτωση Severa θα αποτελέσει εφεξής σημείο πολλαπλών αναφορών και θα δημιουργήσει μια αδιάκοπη συνέχεια λαϊκής ποιητικής προφορικής παράδοσης που θα την καταστήσει μύθο, το εύρος απήχησης του οποίου είναι δείκτης μιας ακόμη διάστασης: αυτής μιας διευρυμένης πια

κοινωνικής και πολιτιστικής πραγματικότητας που μεταβάλλει τη στάση της απέναντι στα φάδος και για την οποία η Severa θα λειτουργήσει ως ισχυρό συνεκτικό υλικό. Κατά τις δεκαετίες του 1840, 1850 και 1860 εμφανίζονται οι πρώτοι μεγάλοι φαδίστας που στη συνέχεια θα αποτελέσουν το πάνθεον των «ιδρυτικών» μορφών του είδους. Η κοινωνική πραγματικότητα από την οποία προέρχεται αυτός ο κύκλος προσώπων είναι το περιθωριακό σύμπαν του εγκλήματος και της πορνείας αλλά και η εργατική τάξη. Κανένας από αυτούς τους πρώτους φαδίστας δεν βιοπορίζεται από τα φάδος˙όλοι ασκούν άλλα επαγγέλματα, διαφόρων βαθμών κοινωνικής ευπρέπειας ή παραβατικότητας, ενώ τα φάδος είναι γι'αυτούς μια πρακτική του ελεύθερου χρόνου τους, στα πλαίσια των συναντήσεών τους με άλλα πρόσωπα του κοινωνικού περιβάλλοντός τους, πρακτική που επιτελεί πολύ διαφορετικές λειτουργίες ταυτόχρονα, όπως επιβεβαίωση της ταυτότητάς τους (ατομικής και συλλογικής εξίσου), άσκηση γοητείας, ψυχαγωγία, ανταλλαγή ειδήσεων και κυκλοφορία πληροφοριών -όλες ουσιαστικής σημασίας για τη δόμηση και την επιβίωση της εν λόγω κοινωνικής ομάδας ως συλλογικότητας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ τα φάδος των μέσων του 19ου αιώνα χαρακτηρίζονταν από τον αδιάρρηκτο σύνδεσμο τραγουδιού και χορού, διατηρώντας έτσι ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία της προγενέστερης αφροβραζιλιάνικης παράδοσής τους, κατά το τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα το χορογραφικό στοιχείο εγκαταλείπεται σταδιακά, υπέρ μιας αποκλειστικά μουσικής εκτέλεσης. Και αν η μουσική των πρώτων φάδος των μέσων του 19ου αιώνα υποδεικνύει μια μελωδική

πρακτική αυτοσχεδιαστικής κυρίως φύσης, που εκκινούσε από ένα προϋπάρχον σώμα αρκετά σταθερών υποδειγμάτων αρμονίας και φόρμας, οι στίχοι επίσης υποβάλλουν τη συστηματική προσφυγή των ερμηνευτών σε έναν στιχουργικό αυτοσχεδιασμό ευρύτατης θεματικής γκάμας, που περιλάμβανε τις αντιπροσωπευτικότερες καταστάσεις της καθημερινής ζωής αυτού του πρώτου κύκλου των φαδίστας, αποδιδόμενες σατιρικά, χιουμοριστικά ή δραματικά. Ως προς την εκτέλεση της μουσικής, η αχλαδόσχημη αγγλική κιθάρα (αυτή που στη συνέχεια θα μετεξελιχθεί στην πορτογαλική κιθάρα των φάδος) παραμένει την εποχή αυτή μουσικό όργανο της αριστοκρατίας και της αστικής τάξης (ειδικότερα, των αστικών πορτογαλικών σαλονιών) και παίζεται κυρίως από γυναίκες. Έως τα τέλη του 19ου αιώνα, το φωνητικό τραγούδι συνοδεύει είτε η κλασική, είτε η πορτογαλική κιθάρα (όχι όμως αμφότερες, όπως αντίθετα επικράτησε στη συνέχεια και συμβαίνει μέχρι σήμερα), ενώ στις περισσότερες παρτιτούρες των φάδος που κυκλοφορούν από τη δεκαετία του 1870 και μετά, τα ακομπανιαμέντα είναι γραμμένα για πιάνο: ο ρυθμός αλλάζει, εισάγονται μουσικές διακοπές και «αιωρήσεις»/αναπνοές, ενώ εμφανίζονται πολλές διαδοχικές παραλλαγές της ίδιας μελωδίας.

Από το 1870 και μετά το δίκτυο των χώρων όπου ερμηνεύονται φάδος διευρύνεται πια σημαντικά. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με την επέκταση του ρεπερτορίου του είδους, προκαλεί το ενδιαφέρον και την προτίμηση ενός κοινού που δεν προέρχεται πια αποκλειστικά από την παραδοσιακή κοινωνική του βάση: στον κόσμο των φάδος εισέρχονται πια συστηματικά αριστοκράτες, διανοούμενοι και αστοί διαμορφώνοντας ένα

νέο συγκείμενο, που διέπεται από νέους κώδικες και συμβάσεις. Την ίδια εποχή (τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα) στο θέατρο κυριαρχεί η επιθεώρηση που παρουσιάζει, σχολιάζει, σατιρίζει και διακωμωδεί τα κύρια χαρακτηριστικά της κοινωνίας της Λισσαβόνας, από όπου δεν λείπουν τα φάδος: η θριαμβευτική «είσοδος» τους στη θεματολογία και τη σκηνή του ελαφρού θεάτρου, η τεράστια επιτυχία των σχετικών παραγωγών, η κατάκτηση του χώρου του θεάτρου από το εκπληκτικό δυναμικό τους και η τεράστια ανταπόκριση του κοινού ανοίγουν νέες δυνατότητες και χώρους, οδηγώντας το 1873 στην πρώτη συναυλία φάδος στο Καζίνο της Λισσαβόνας. Ταυτόχρονα, η μετάγγιση της πρακτικής τους, μέσω των νεαρών aficionados, στους κόλπους της σημαντικότερης φοιτητικής κοινότητας της χώρας, αυτής του Πανεπιστημίου της Coimbra όπου φοιτούν, ως επί το πλείστον, γόνοι της οικονομικής και κοινωνικής ελίτ, διαμορφώνει μία παράλληλη εντόπια πρακτική, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που προσδίδει έναν λογιότερο χαρακτήρα στα φάδος, και που, μέσω της εξακολούθησής της, από τους απόφοιτους πια, θα εισαγάγει το είδος στα σαλόνια της διανόησης των μεσαίων και ανώτερων τάξεων. Ήδη, μέσω της επιθεώρησης και του μουσικού θεάτρου, των μουσικών θεαμάτων στα καζίνο και των συλλογικών εκδόσεων φάδο ρεπερτορίου και μεθόδων εκμάθησης πορτογαλικής κιθάρας για τους θαμώνες των αστικών σαλονιών της εποχής, στα τέλη του 19ου αιώνα το είδος ανήκει πια στην αναπτυσσόμενη αγορά της διασκέδασης και της ψυχαγωγίας που απευθύνεται κυρίως στην μέση αστική τάξη.

Έχοντας κερδίσει μια ευρύτατη κοινωνική βάση, κατά τις δεκαετίες του 1890 και 1900 τα φάδος αρχίζουν πια να αποκτούν νέες προεκτάσεις: αντανακλούν τη δυσαρέσκεια των εργατικών και λαϊκών τάξεων απέναντι στη συνταγματική μοναρχία, τη δυσλειτουργία και τη διαφθορά του κράτους και της Αυλής, την άτεγκτη αντιαπεργιακή νομοθεσία και τη βίαιη καταστολή των πρώτων κινημάτων συνδικαλιστικής διεκδίκησης˙ κατά τις δεκαετίες αυτές διαμορφώνεται ένα έντονο κλίμα κοινωνικής αναταραχής και αντίδρασης, που εκφράζει την επιθυμία για αλλαγή και για πλήρη ρήξη με το ισχύον τότε κοινωνικοοικονομικό καθεστώς, ενώ αναδύονται οι πρώτες συλλογικότητες ριζοσπαστικού πολιτικού προσανατολισμού. Στα πλαίσια αυτά, γεννιούνται τα καλούμενα «εργατικά» και «σοσιαλιστικά» φάδος, οι στίχοι των οποίων έχουν χαρακτήρα ανοιχτής πολιτικής παρέμβασης και ρητής κοινωνικής κριτικής που αντιτίθεται έντονα στην πολιτική και εκκλησιαστική εξουσία. Ταυτόχρονα, διαφοροποιείται το προφίλ των φαδίστας: ενώ, τυπικά, παραμένουν ερασιτέχνες, αφού εξακολουθούν να μην βιοπορίζονται από την φάδο πρακτική τους, παρόλα αυτά είθισται πλέον να μετακαλούνται στα σαλόνια της αριστοκρατίας και της ανώτερης αστικής τάξης, στα δημόσια θεάματα των καζίνο αλλά και στα retiros (τα επαρχιακά πανδοχεία/ησυχαστήρια στις παρυφές της πόλης). Εφεξής θα αρχίσει η διαδικασία της σταδιακής μετατροπής της φάδο πρακτικής των πιο διακεκριμένων ερμηνευτών, από αμιγώς ερασιτεχνικής σε επαγγελματική. Το 1904 γίνεται η πρώτη δισκογραφική ηχογράφηση στη χώρα, ενώ τα φάδος καταλαμβάνουν (και διατηρούν) κυρίαρχη θέση στο πρώτο αυτό δισκογραφικό ρεπερτόριο, με τους φαδίστας να αμείβονται μεν, ανεπαρκώς δε, σε σχέση με τις -έως το 1920,

καθιερωμένες πια και, κατά περίπτωση, σημαντικές- αμοιβές που λάμβαναν οι επιφανέστεροι φαδίστας της εποχής για τις ζωντανές τους ερμηνείες ενώπιον κοινού. Στις δισκογραφικές ηχογραφήσεις από το 1904 έως το 1915, τα φάδος συνοδεύονται είτε από πιάνο, είτε από πορτογαλική και ακουστική κιθάρα, είτε, τέλος, από ορχήστρα, ενώ από το 1910 εμφανίζονται οι πρώτες συστηματικές εκδόσεις περιοδικού τύπου εξ ολοκλήρου αφιερωμένου στο είδος, που, στη συνέχεια, θα συναρθρώσουν ένα ευρύ δίκτυο εξειδικευμένων αλλά προσιτών εντύπων, αντικατοπτρίζοντας την έντονη ζωτικότητα που ήδη, κατά τις δεκαετίες του 1910 και 1920, γνωρίζει ο βιόκοσμος των φάδος. Το 1910 εγκαθιδρύεται η Πρώτη Πορτογαλική Δημοκρατία, οπότε και ξεκινά μία δεκαεξαετής περίοδος πολιτικής κρίσης, αστάθειας και αβεβαιότητας˙ το επικρατούν συλλογικό αίσθημα ανασφάλειας θα προκαλέσει, εν τέλει, τη συσπείρωση του αγροτικού πληθυσμού της χώρας γύρω από την απογοητευμένη μέση αστική τάξη των πόλεων, αφήνοντας να διαφανεί η πρόθεση συλλογικής υποστήριξης σε μια δυνητική απολυταρχική λύση. Τα φάδος των παραμονών του πραξικοπήματος του 1926, βαθιά συνδεδεμένα με τα λαϊκά στρώματα της πόλης, παρά τις σημαντικές κοινωνικές και πολιτικο/δεολογικές διευρύνσεις τους, επικεντρώνονται, στην πλειοψηφία τους, στα -πολιτικά «ουδέτερα»- θέματα των διάφορων όψεων της καθημερινής ζωής, και σε ένα σώμα παραδοσιακών «αξιών» όπως η καθολική πίστη και η ουτοπική επιστροφή σε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν εθνικής αίγλης.

Ήδη κατά τη δεκαετίες του 1910 και 1920, αλλά και στις αρχές ακόμα της δεκαετίας του 1930, κάνει την εμφάνισή του και αναπτύσσεται στην πόλη ένα δίκτυο καφενείων και μπυραριών που φιλοξενούν φάδος. Χωρίς να είναι πολυτελείς χώροι, προσφέρουν συνθήκες άνεσης, επιλέγουν αυστηρά τους θαμώνες τους και απευθύνονται στους aficionados της μεσαίας αστικής τάξης που εκεί μπορούν να απολαύσουν φάδος συνοδευόμενοι από την οικογένειά τους. Τη δεκαετία του 1920 δε, τα φάδος ενσωματώνονται στο πρόγραμμα των αιθουσών χορού ως πόλος έλξης πελατών της μεσαίας και πάλι τάξης. Το ίδιο συμβαίνει και με τις αίθουσες κινηματογράφου της δεκαετίας του 1930, που καλούν, μετ'αμοιβής, διακεκριμένους φαδίστας που τραγουδούν είτε σε ανεξάρτητα από τις προβολές θεάματα, είτε ερμηνεύουν φάδος, εν είδει ατραξιόν, στα διαλείμματα των ταινιών. Την ίδια δεκαετία, στα πλαίσια της πολιτικής του δικτατορικού καθεστώτος, θεσμοθετείται η προληπτική λογοκρισία των στίχων των φάδος: τα τραγούδια ριζοσπαστικού ιδεολογικού προσανατολισμού, διεκδίκησης εργατικών και πολιτικών δικαιωμάτων και καταγγελίας των κοινωνικών ανισοτήτων είναι πια παρελθόν. Σε αυτό το λογοκριτικό συγκείμενο της δικτατορίας, οι στίχοι των φάδος επικεντρώνονται στην ηθικοπλαστική παρουσίαση περιπτώσεων «ατομικής τραγωδίας», στοιχείο που μας παραπέμπει στην πρώτη στιχουργική παράδοση των πορτογαλικών φάδος (των αρχών) του 1800. Η συστηματική προληπτική λογοκρισία των στίχων αποσκοπεί στον πλήρη κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό «αποχρωματισμό» του είδους. Την ίδια αυτή περίοδο εμφανίζονται τα λεγόμενα "fados-canção" («φάδος-τραγούδια»), όρος που αναφέρεται αρχικά στα φάδος που βασίζονται σε

νέα μουσικά μέτρα, ενώ στη συνέχεια σημαίνει τα νέα φάδος, με ρεφραίν, που προέρχονται από τη σκηνή της μουσικής επιθεώρησης και της οπερέτας (όπου τα τραγούδια αυτά κάνουν την εμφάνισή τους ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα), για να ενταχθούν στη συνέχεια στο τρέχον mainstream ρεπερτόριο των φαδίστας και στις προτιμήσεις του νέου τους κοινού που διευρύνεται χάρη στη διάδοση των casas de fado, της δισκογραφίας και του ραδιοφώνου. Η σημαντικότερη αλλαγή όμως, που λαμβάνει χώρα ένα μόλις χρόνο μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα, είναι η θεσμοθέτηση, με νομοθετικό διάταγμα, της έκδοσης υποχρεωτικών αδειών για όλους τους χώρους θεαμάτων και δημόσιας ψυχαγωγίας, συμπεριλαμβανομένων των casas de fado που υπάγονται πλέον σε αυστηρότατες προϋποθέσεις και όρους λειτουργίας· επιπλέον όλοι οι επαγγελματίες που δραστηριοποιούνται στους εν λόγω χώρους θα πρέπει να έχουν ειδική επαγγελματική ταυτότητα χωρίς την οποία απαγορευόταν να λάβουν οποιαδήποτε αμοιβή, ενώ υποχρέωνε οποιαδήποτε συμφωνία συνεργασίας των φαδίστας με τις casas de fado να διατυπώνεται εγγράφως, εν είδει επίσημου συμβολαίου, που θα κατατίθετο κατόπιν στη Γενική Υπηρεσία Θεαμάτων του Υπουργείου Παιδείας. Πέραν από τον σαφή πλέον διαχωρισμό ανάμεσα στην επαγγελματική και την παραδοσιακή ερασιτεχνική πρακτική των φάδος, που έχει ως αποτέλεσμα την άμεση και οριστική, επίσημη μετάβαση πολλών ενεργών ερμηνευτών στον επαγγελματικό χώρο του είδους, η θεσμοθέτηση αυτή συνεπάγεται τον πλήρη έλεγχο των χώρων και των καλλιτεχνών από το κράτος, την υποχρέωση των φαδίστας να απέχουν από οποιαδήποτε παράνομη ενέργεια και την υπαγωγή τους σε συγκεκριμένες προϋποθέσεις και όρους

προκειμένου να μπορούν να δραστηριοποιούνται στο χώρο, ενώ εγείρει πλέον και ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας και διαφύλαξης των αντίστοιχων δικαιωμάτων των στιχουργών και συνθετών. Η αυστηρή προληπτική λογοκρισία (στην οποία υποβάλλονται κατά κόρον οι στίχοι των φάδος) είναι ένας από τους πυλώνες της δικτατορίας (που εγκαθιδρύεται με στρατιωτικό πραξικόπημα το 1926) και του σαλαζαρικού Νέου Κράτους ("Estado Novo"), που ξεκινά με το Σύνταγμα του 1933 και διαρκεί έως το 1974.

Η λογοκρισία (και, σύντομα, η αυτολογοκρισία των στιχουργών) μεταβάλλει πλήρως τη θεματική των φάδος. Τη δεκαετία του 1940 εγκαταλείπεται πλέον όλη η προηγούμενη παράδοση των φάδος δραστικής, ριζοσπαστικής κοινωνικοπολιτικής παρέμβασης, και σημειώνεται η επιστροφή στην τυπολογία των στίχων του τελευταίου τρίτου του 19ου αιώνα, όπου κυριαρχούν τα εξιδανικευμένα (έως και εμβληματικά κάποιες φορές) στοιχεία μιας καθημερινότητας σκληρής φτώχειας, χωρίς καμία όμως αναφορά στην τρέχουσα ανισότητα της πρόσβασης στα μέσα παραγωγής ή στην άδικη κατανομή του πλούτου και τον κοινωνικό αποκλεισμό. Αυτήν την «ιδεολογία» των φάδος της δεκαετίας του 1940 επιδιώκει να οικειοποιηθεί το καθεστώς, εντάσσοντάς την στην ευρύτερη λαϊκίστικη συμβολική στρατηγική αυτοσυντήρησής του, ήτοι στην προπαγάνδα του, παρούσα και σε άλλους χώρους όπως ο κινηματογράφος και το ραδιόφωνο. Σε αυτό το συγκείμενο, η επαγγελματική πρακτική του είδους σταθεροποιείται και αναβαθμίζεται,

ενώ, αντίθετα, τα φάδος ως συλλογική κοινωνική και επικοινωνιακή διαδικασία εξασθενούν.

Το Νέο Κράτος θα συνεχίσει να προσφεύγει σε διάφορους μηχανισμούς προπαγάνδας και μετά το τέλος του Δεύτερου Πολέμου, κατά τη διάρκεια του οποίου, επίσημα, είχε τηρήσει «ουδέτερη» στάση, αν και δεν υπήρχε καμία αμφιβολία για την ιδεολογική συμμαχία του με τις δυνάμεις του Άξονα και το όμορο φρανκικό καθεστώς. Προκειμένου να αποφύγει τη διεθνή απομόνωση αλλά και την εσωτερική του αποδυνάμωση, το Νέο Κράτος θα αποπειραθεί προσωρινά να δημιουργήσει εντυπώσεις πολιτικής ελαστικότητας, ενώ, αμέσως μόλις σταθεροποιηθεί η διεθνής κατάσταση, εντείνει εκ νέου την καταπίεση, δοξολογώντας την ιεραρχία της πατριαρχικής οικογένειας και των αρχών της πειθαρχίας στην εξουσία, ενώ, ταυτόχρονα, ακολουθεί στρατηγική «άρτου και θεαμάτων». Σε αυτά τα πλαίσια, το καθεστώς «ανακαλύπτει» τα φάδος και τα ενσωματώνει στη ρητορική του. Από το 1945 και καθ'όλη τη διάρκεια των δεκαετιών του 1950 και 1960, η πρακτική των φάδος σταθεροποιείται πλήρως: οι επαγγελματικές casas de fado της δεκαετίας του '30 βρίσκονται τώρα στο απόγειό τους, απασχολώντας σταθερούς ερμηνευτές που έλκονται από την απτή δυνατότητα δημιουργίας επαγγελματικής καριέρας, συχνά με συμβόλαιο αποκλειστικής συνεργασίας με ένα συγκεκριμένο χώρο· το κοινό εξακολουθεί να διευρύνεται και διαθέτει τώρα μεγαλύτερη αγοραστική δύναμη, ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, οπότε και αυξάνεται θεαματικά ο τουρισμός στη χώρα, περιλαμβάνει και πολλούς ξένους aficionados που αναζητούν στα φάδος επιτελέσεις (και

επιβεβαιώσεις) των στερεοτύπων της «πορτογαλικότητας». Από ένα παράλληλο σύμπαν των φάδος, και συγκεκριμένα χάρη σε συντονισμένες πρωτοβουλίες των μελών του Ταμείου Επαγγελματιών Τύπου της Λισσαβόνας, αναδύεται στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο θεσμός της Μεγάλης Νύχτας του Φάδο ("Grande Noite de Fado"), που (εξακολουθεί να υπάρχει μέχρι σήμερα και) λαμβάνει χώρα μία φορά το χρόνο σε ανοιχτό θέατρο ενώπιον κοινού χιλιάδων ανθρώπων και διαρκεί όλη νύχτα, ενώ από το 1953 αποκτά διαγωνιστικό χαρακτήρα. Τις δεκαετίες του '50 και του '60 εμφανίζονται (και περνούν τα σύνορα της χώρας) τα μεγάλα, διεθνή ονόματα τραγουδιστών και μουσικών, αναπτύσσεται η δισκογραφική βιομηχανία της Πορτογαλίας, ενώ τα φάδος ακούγονται και προβάλλονται συστηματικά από την εθνική ραδιοτηλεόραση.

Η ύπαρξη πολλαπλών πλέον μέσων δημόσιας έκθεσης και διάδοσης του είδους (όπως το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, η δισκογραφία, οι μεγάλες περιοδείες των καλλιτεχνών και το ίδιο το δίκτυο των casas de fado) διαμόρφωσαν ένα mainstream των φάδος, που δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί, αφού αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα μισού αιώνα εξέλιξης ενός συστήματος που πέτυχε τη μετάβαση του είδους, από το συγκείμενο της ανεπίσημης λαϊκής πρακτικής των απαρχών του, στην πλήρη θεσμοθέτησή του ως επίσημου επαγγελματικού χώρου.

Στα τέλη της δεκαετίας του '60 το κλειστό σύστημα των χαρακτηριστικών casas de fado (γνωστών και ως "casas típicas") που αναπαρήγαγαν στερεότυπα «πορτογαλικότητας» προοριζόμενα για τουριστική κυρίως

κατανάλωση, έχει πια εξαντληθεί. Οι νέοι, κυρίως οι φοιτητές, όπως και η αριστερά και οι εν γένει προοδευτικές δυνάμεις της διανόησης, περιφρονούν τα φάδος. Το μουσικό είδος που κυριαρχεί στην Πορτογαλία τις παραμονές της Επανάστασης της 25 Απριλίου 1974, είναι τα τραγούδια πολιτικής παρέμβασης που ερμηνεύονται από τους ίδιους τους δημιουργούς τους, εκφράζουν έντονη μαχητικότητα και σκοπεύουν στην αφύπνιση και την επαναστατική κινητοποίηση των πολιτών. Ήδη από τις αρχές του 1970 παρατηρείται επίσης μια τάση μουσικής ανανέωσης και επαφής με άλλα ακούσματα μέσω της διοργάνωσης φεστιβάλ τζαζ και ροκ μουσικής. Τα φάδος εισέρχονται σε μία περίοδο επανεξέτασης και αναθεώρησης της αισθητικής, των επιτελεστικών τους πρακτικών, των χώρων ερμηνείας τους, θέτοντας υπό αμφισβήτηση το εσωτερικό τους κατεστημένο. Ειδικά δε ως προς τους χώρους της πρακτικής τους, επιδιώκεται το πέρασμα των φάδος από τους τυπικούς παραδοσιακούς χώρους των casas de fado στους χώρους ερμηνείας και διάδοσης των υπόλοιπων ειδών του σύγχρονου αστικού τραγουδιού.

Η έντονη εχθρότητα και η περιφρόνηση με την οποία αντιμετωπίζονταν τα φάδος αμέσως μετά την Επανάσταση ήταν αναπόφευκτη. Παρά την πολιτική και ιδεολογική ένταση που συνεχίζει να εγείρει το είδος, το 1975 ανοίγουν κάποιες νέες casas de fado που τα επόμενα χρόνια θα αναδειχθούν σε χώρους αναφοράς, ενώ το 1976 δίνονται οι πρώτες, μετά την πτώση του καθεστώτος, συναυλίες μεγάλων ονομάτων και επανέρχεται ο θεσμός της Μεγάλης Νύχτας των Φάδος. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 διακεκριμένοι (και ηλικιωμένοι πλέον) φαδίστας

τιμώνται από το κράτος, ενώ το είδος αρχίζει σταδιακά να ανακτά το δικό του χώρο στην εντόπια πολιτιστική ζωή. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ’80, η Πορτογαλία, χάρη στην εισροή των κοινοτικών πόρων, μεταβαίνει από μια κατάσταση επικείμενης χρεωκοπίας σε μια έκρηξη ανάπτυξης, και ως εκ τούτου, εισάγεται σε μία έντονη όσο και ταχεία διαδικασία κοινωνικοοικονομικής και πολιτιστικής αναδιαμόρφωσης, που εγείρει, μεταξύ άλλων, μια κρίση πολιτιστικής ταυτότητας.

Η ανάδυση και η ιλιγγιώδης άνοδος μίας νέας οικονομικής ελίτ που αγωνιά να επιδείξει την πρόσφατα αποκτηθείσα ευμάρειά της, και η σημαντική αύξηση της αγοραστικής δύναμης των μεσαίων αστικών τάξεων, διαμορφώνουν μία ευρύτατη αγορά κατανάλωσης πολιτιστικών προϊόντων και ψυχαγωγικών υπηρεσιών. Ταυτόχρονα όμως, η γενικευμένη τάση παγκοσμιοποίησης της διεθνούς οικονομίας και ομοιομορφίας των πολιτιστικών πρακτικών, εγείρει διερωτήσεις γύρω από θέματα ταυτότητας, και καλεί σε επανεπεξεργασία των εισαγόμενων νέων προτύπων. Μέσα σε αυτές τις διαδικασίες διαπολιτισμικής διαπραγμάτευσης και σύνθεσης, και έχοντας πρόσβαση στο διεθνές ρεπερτόριο της λαϊκής αστικής μουσικής, η νέα γενιά πορτογάλων μουσικών αναζητά μία εναλλακτική αλλά ριζοσπαστική απάντηση στην εξωγενή μαζική πολιτιστική διείσδυση, αποκαθιστώντας, (επαν)ανακαλύπτοντας και «επανεφευρίσκοντας» τις πορτογαλικές μουσικές παραδόσεις. Έπειτα από δεκαετίες εγκατάλειψης, τα φάδος καθίστανται σημείο αναφοράς, δημιουργίας, έμπνευσης για ένα μεγάλο αριθμό εναλλακτικών μουσικών discours, που μοναδικό κοινό σημείο τους

είναι η αναζήτηση, προς πολλαπλές κατευθύνσεις, μιας εθνικής ταυτότητας, ήδη επαρκώς αναγνωρίσιμης στη λαϊκή πορτογαλική μουσική.

Από την ευρύτερη αναζήτηση τοπικών πολιτιστικών ταυτοτήτων, και αντιτιθέμενο στην παγκοσμιοποίηση της αγοράς, αναδύεται διεθνώς το έντονο ενδιαφέρον για την ποικιλομορφία των ιδιαίτερων τοπικών καλλιτεχνικών εκφράσεων, που στη μουσική διαμορφώνει το χώρο της world music. Η world music δεν παύει, παρ'όλα αυτά, να είναι (και) ένας μηχανισμός διακίνησης μουσικών προϊόντων εξωτικής έλξης, προοριζόμενων για την κατανάλωση των μεσαίων αστικών τάξεων των δυτικών μητροπόλεων. Σε αυτό το συγκεκριμένο συγκείμενο, τα φάδος συνιστούν μία δελεαστική επιλογή. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 αρχίζει να διαφαίνεται μία αύξηση της διεθνούς υποδοχής της πορτογαλικής μουσικής, ενώ, στα φάδος, ειδικότερα, προβάλλονται τα κυρίαρχα στερεότυπα μιας έξωθεν ιδωμένης «πορτογαλικότητας»: η αόριστη ανάμνηση μιας γυναικείας φιγούρας ντυμένης στα μαύρα, που, μέσα σ' ένα τραγούδι νοσταλγίας και αποχωρισμού, φέρει μια μικρή χώρα, χαμένη στην Ιστορία, σε μόνιμο πένθος για παρελθούσες δόξες της και σε αιώνια περιπλάνηση χωρίς προορισμό. Στις αρχές του 21ου αιώνα, πέρα από τους «εξωτισμούς» της world music, τα φάδος παρουσιάζουν μια πρωτοφανή ζωτικότητα, έναν εντυπωσιακό αριθμό νέων ερμηνευτών, καινούργιες προσεγγίσεις του ρεπερτορίου και των ερμηνευτικών πρακτικών και μία ευρεία γκάμα τάσεων και αισθητικών υφών, που κυμαίνεται από την αναγνώριση της μορφικής και επιτελεστικής παράδοσης των προηγούμενων δεκαετιών μέχρι τη ριζοσπαστικότερη

επιθυμία αναμόρφωσης των συμβάσεων του είδους και της δημιουργικής του συγχώνευσης με άλλα μουσικά ιδιώματα, καλύπτοντας όλες τις ενδιάμεσες δυνατές προσεγγίσεις.

(Σημ.: το κείμενο της ως άνω επισκόπησης της ιστορικής εξέλιξης του είδους [υπό Γ.] αποτελεί περίληψη της προσέγγισης του Nery και έχει διαμορφωθεί βάσει αποσπασματικής επιλογής και μεταγραφής αυτούσιων στοιχείων από το βιβλίο του "Para Uma História do Fado" (2004), ακολουθώντας τη χρονολογική ταξινόμηση που χρησιμοποίησε ο συγγραφέας. Συμπεριλαμβάνεται στο στο κυρίως κείμενο της εργασίας μας για λόγους τάξεως: δεδομένου ότι η λοιπή υπάρχουσα και προσβάσιμη έγκυρη συστηματική ιστοριογραφική φάδοβιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα περιορισμένη και, προεχόντως, πολύ παλαιότερη (Carvalho 1903, Moita 1936), θεωρήσαμε ότι δημιουργώντας μία σύνοψη βάσει του ως άνω βιβλίου του Nery (2004) και συμπεριλαμβάνοντάς την στο παρόν κεφάλαιο, θα παρείχαμε στον αναγνώστη μια σαφή, όσο και συνοπτική εικόνα της συνέχειας, της μετεξέλιξης και της θέσης των φάδος στη χώρα υποδοχής τους από την εμφάνισή τους στη Λισσαβόνα της δεκαετίας του 1840 έως σήμερα, επιτυγχάνοντας ταυτόχονα μία χρονολογικά και ιστορικά ολοκληρωμένη παρουσίαση του είδους και της πορείας του, άρρηκτα συνδεδεμένης και σε διαρκή αλληλόδραση με τις πολιτικές, κοινωνικές, ιστορικές συνθήκες και συγκυρίες της χώρας, παρουσίαση που, σε κάθε περίπτωση, κρίναμε εύλογη, δέουσα, και αναγκαία για τη στοιχειώδη πληρότητα του παρόντος κεφαλαίου).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΟΙ ΒΙΟΚΟΣΜΟΙ ΤΩΝ ΦΑΔΟΣ

Α. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Δεδομένης της εξαρχής επιλογής μας να επιχειρήσουμε την προσέγγιση των ζητημάτων της μελέτης μας και να αντλήσουμε κάποιο πρωτογενές υλικό μέσω λήψης συνεντεύξεων, υιοθετήσαμε τη μεθοδολογία οργάνωσης και υλοποίησής τους που προτείνει η Mason (2002, σελ. 71-110), μεθοδολογία που, μαζί με τις παρατηρήσεις των Becker και Geer (1972 - στη συλλογή κειμένων «Η Ποιοτική Παράδοση στις Κοινωνικές Επιστήμες» (επιμέλ. Κώστα Θ.Καλφόπουλου -2003), σελ.163-177) για τη συναγωγή συμπερασμάτων κατά τη συλλογή των δεδομένων από τη συνέντευξη και τη συμμετοχική παρατήρηση, και τον περαιτέρω χειρισμό τους, αποτέλεσαν τα εισαγωγικά μας εργαλεία. Ειδικότερα, η συνέντευξη είναι μία από τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή ποιοτικών δεδομένων, μπορεί δε να αποτελέσει και την κύρια μέθοδο παραγωγής τους, ενώ η διεξαγωγή της ενδέχεται να περιλαμβάνει στην πράξη τεχνικές που συνήθως σχετίζονται με άλλες μεθόδους, όπως η παρατήρηση, η παραγωγή και χρήση γραπτού ή και ηχητικού/οπτικού υλικού (Mason 2002). Η παραγωγή (και όχι «συλλογή») δεδομένων, ως όρος, συμπυκνώνει την πολύ ευρύτερη ποικιλία σχέσεων μεταξύ του ερευνητή, του κοινωνικού κόσμου και του ερευνητικού υλικού που καλύπτει η ποιοτική έρευνα˙ η προσέγγιση αυτή προϋποθέτει ότι ο ερευνητής «οικοδομεί» με ενεργό τρόπο γνώση για τον κόσμο που αποτελεί το αντικείμενο της μελέτης του,

ακολουθώντας συγκεκριμένες αρχές και χρησιμοποιώντας συγκεκριμένες μεθόδους που πηγάζουν από την επιστημολογική του θέση. Ως εκ τούτου, στην ποιοτική έρευνα ο όρος «μέθοδος» υποδεικνύει, όχι μόνο μία τεχνική απόκτησης δεδομένων, αλλά και μία διαδικασία παραγωγής δεδομένων η οποία περιλαμβάνει δραστηριότητες διανοητικού, αναλυτικού και ερμηνευτικού χαρακτήρα (Mason 2002). Ο λόγος που επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε την ποιοτική συνέντευξη για να παραγάγουμε τα δεδομένα της έρευνάς μας είναι η πεποίθησή μας ότι η γνώση, τα βιώματα, οι εμπειρίες, οι απόψεις και οι ερμηνείες, αλλά και οι διαδράσεις των ανθρώπων συνιστούν σημαντικές συνιστώσες της φάδο κοινωνικής πραγματικότητας. Κρίναμε πως ένας νομιμοποιημένος τρόπος παραγωγής δεδομένων σχετικά με τις συνιστώσες αυτές θα ήταν ακριβώς η εμπλοκή μας σε μία διαδραστική σχέση με ανθρώπους (νοούμενους ως θεματοφύλακες γνώσης, στοιχείων και εμπειρίας που σχετίζονται με την έρευνά μας και) που συνδέονται με τους βιόκοσμους των φάδος, η συζήτησή μας μαζί τους και η απόκτηση πρόσβασης σε αυτό που έχουν να διατυπώσουν ή να αφηγηθούν. Ενόψει του ότι πηγές δεδομένων είναι οι χώροι ή τα φαινόμενα μέσα από τα οποία μπορούν αυτά να παραχθούν, ενώ μέθοδοι παραγωγής δεδομένων είναι οι τεχνικές και στρατηγικές που χρησιμοποιούνται για το σκοπό αυτό (Mason 2002), επιλέξαμε αφενός ως πηγές μας δύο ενδεικτικούς χώρους επιτέλεσης της φάδο πρακτικής (“casas de fado”) στη σύγχρονη Λισσαβόνα, από τις οποίες παρήγαμε τα δεδομένα μας μέσω της λήψης συνεντεύξεων ανθρώπων που δραστηριοποιούνται σε αυτούς, μέσω συγκέντρωσης (και, κατόπιν, χρήσης) γραπτού, ηχητικού και φωτογραφικού υλικού, αλλά και συμμετοχικής παρατήρησης: η

παρατήρηση της φάδο περφόρμανς εντός του κατεξοχήν χώρου επιτέλεσής της, των συμβάντων και των διαδράσεων που προηγούνται και που έπονται αυτής, των ανθρώπινων δικτύων, τωνσχέσεων και των κωδίκων συμπεριφοράς που διαμορφώνονται γύρω από αυτήν και οι εξηγήσεις του νοήματός τους μετά ή κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης της φάδο ερμηνείας, προσφέρουν πρόσθετα κριτήρια αξιολόγησης της πληρότητας των δεδομένων που παρήγαμε με τις συνεντεύξεις (Becker και Geer 1972). Συμπληρωματικά λοιπόν στην λήψη συνεντεύξεων, και προκειμένου να εξασφαλίσουμε μεγαλύτερη πληρότητα των δεδομένων μας, συμμετείχαμε για χρονικό διάστημα τεσσάρων συνολικά ημερών στη ζωή των μελετώμενων προσώπων εντός των φάδο χώρων δραστηριοποίησής τους (casas de fado αλλά και διαδρομών στις φάδο γειτονιές της πόλης), παρατηρώντας και καταγράφοντας αυτά που συνέβαιναν, ακούγοντας αυτά που λέγονταν και, ενίοτε, λαμβάνοντάς τα ως αφετηρίες για να θέσουμε στη συνέχεια ερωτήματα στους συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις. Αυτού του είδους η επιτόπια συμμετοχική παρατήρηση θεωρείται ως το πρώτο βήμα προς την ερευνητική κατεύθυνση της εκ μέρους μας υιοθετηθείσας αδόμητης (άλλως: μη καθοδηγούμενης) συνέντευξης, κατά την οποία ο συνεντευκτής εξερευνά πολλές όψεις των ζητημάτων που απασχολούν τον εκάστοτε συνεντευξιαζόμενο, πραγματευόμενος τα θέματα όπως αυτά ανακύπτουν κατά τη συζήτηση (Becker και Geer 1972). Κρίναμε επομένως ότι οι συνεντεύξεις μας θα βελτίωναν την ακρίβειά τους εάν λάμβαναν υπόψη τους τις σημειώσεις και τα ευρήματά μας ως συμμετεχόντων παρατηρητών. Χάρη στη συμπληρωματική χρήση της συμμετοχικής

παρατήρησης, ήμασταν σε θέση να εντοπίσουμε τα χαρακτηριστικά της αντικειμενικής κατάστασης στην οποία βρίσκονται οι ερωτώμενοί μας και να φωτίσουμε τις δηλώσεις τους (και) ως ενδείξεις μιας αντικειμενικής κατάστασης˙ με τον τρόπο αυτό, η εκ νέου άμεση παρατήρηση των χώρων και της βίωσης/λειτουργίας τους και τα δεδομένα των ήδη αντλημένων προηγούμενων παρατηρήσεων μας, μας επέτρεψαν να κατανοήσουμε πληρέστερα και να κάνουμε άμεση χρήση των όποιων σχετικών ενδείξεων προσέφεραν οι συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις (Becker και Geer 1972).

Εν όψει του ότι το ερευνητικό μας εγχείρημα δεν συνίστατο στην επαλήθευση μιας ήδη υπάρχουσας θεωρίας, αλλά στην οικοδόμηση συμπερασμάτων από τα ίδια τα ευρήματα που θα μας πρόσφερε το υλικό των in situ συνεντεύξεων, υιοθετήσαμε τη μεθοδολογία της θεμελιωμένης θεωρίας των Glaser και Strauss (1967, σελ. 21-49, 65-77, 251-257). Η θεμελιωμένη θεωρία αποδείχθηκε πρόσφορη για την έρευνα ιστοριών ζωής, αφού κινείται γύρω από ένα επιλεγμένο εμπειρικό πεδίο, ελέγχοντας δειγματοληπτικά ορισμένα στοιχεία που εμφανίζονται να έχουν κάποια θεωρητική συνάφεια μέχρις ότου ολοκληρωθεί μία «πυκνή» ανάλυση, έχοντας ως στόχο την παραγωγή θεωριών από τα ίδια τα δεδομένα και όχι από προϋπάρχουσες εννοιολογήσεις. Η μεθοδολογική λογική και πράξη που εισηγούνται οι Glaser και Strauss προϋποθέτει άμεση γνωριμία και κάποια εξοικείωση με τον εμπειρικό κόσμο του υπό διερεύνηση πεδίου, η οποία όμως είναι αυστηρά δομημένη, δεδομένου ότι ο ερευνητής μετακινείται από μια συγκεκριμένη δειγματοληπτική πηγή σε μιαν άλλη, ανάλογα με ορισμένα θεωρητικά κριτήρια αντλούμενα από την πρώτη

πηγή. Η θεμελιωμένη θεωρία περιλαμβάνει επομένως θεωρητική δειγματοληψία και συνεχή σύγκριση, στρατηγικές που δεν είναι πάντα εφικτές κατά τη διενέργεια μιας έρευνας αυτοβιογραφικών αφηγήσεων, αν και οι εμπνευστές της πιστεύουν, αντιθέτως, ότι η μελέτη των ατομικών αυτοβιογραφικών αφηγήσεων αποδεικνύεται χρήσιμη στη διενέργεια διαρκών συγκρίσεων. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που προτείνεται είναι πως η παραγωγή θεωρίας για την εξήγηση των παρατηρούμενων συμπεριφορών, δρωμένων και πρακτικών, λαμβάνει χώρα μέσω της θεωρητικής δειγματοληψίας, της δημιουργίας κωδίκων και κατηγοριών, και της ανάλυσης των δεδομένων, διαδικασιών που όλες ενεργούνται ταυτόχρονα (άντληση δεδομένων από τα ήδη συλλεγέντα δεδομένα ["collecting data from collected data"], δηλ. ταυτόχρονη εμπλοκή στη συλλογή, παραγωγή και ανάλυσή τους).

Όσον αφορά τη λήψη των συνεντεύξεων καθεαυτή, υιοθετήσαμε τις μεθόδους των Seidman και Schostak (1997, σελ.78-94˙ 2006, σελ.48-66). Ειδικότερα, ο Seidman (1997) προτείνει ότι ο ερευνητής θα πρέπει να εγκαθιδρύει μία ενεργητική ακρόαση, παραχωρώντας ουσιαστικά το λόγο στον εκάστοτε συμμετέχοντα, μιλώντας ο ίδιος ελάχιστα και ακούγοντας τον συνεντευξιαζόμενο σε τρία τουλάχιστον επίπεδα ταυτόχρονα: (1) ακούγοντας τι λέει ο συμμετέχων˙(2) αναζητώντας την «εσωτερική» του φωνή, και όχι την (κατά κανόνα, συγκρατημένη, ελεγχόμενη και επιφυλακτική) δημόσια που αντανακλά τη συνείδηση του συνεντευξιαζόμενου ότι υπάρχει κοινό (: εν. ο ερευνητής/ακροατής)˙(3) προσέχοντας μεν τα όσα λέγονται, αλλά έχοντας, την ίδια στιγμή,

συνείδηση τόσο της όλης διαδικασίας, όσο και της ουσίας των λεγομένων του συμμετέχοντα. Οι ερωτήσεις του ερευνητή αναδύονται από όσα λέει κάθε φορά ο συμμετέχων, ανταποκρινόμενες στη ροή και το περιεχόμενο της αφήγησής του, ζητώντας του διευκρινίσεις, αποσαφηνίσεις, ιστορίες. Με τον τρόπο αυτό η συνέντευξη οικοδομείται, βήμα προς βήμα, πάνω σε όσα αφηγείται ο συνεντευξιαζόμενος, ενώ, καθ'όλη τη διάρκειά της, ο ερευνητής μεριμνά για την αποφυγή της μετατόπισης της κατασκευής της αφήγησης και του νοήματός της από τον συμμετέχοντα στον ίδιο. Κάνοντας «αληθινές» ερωτήσεις, ήτοι τέτοιες τις απαντήσεις στις οποίες ο ίδιος δεν είναι σε θέση να προεξοφλήσει ούτε και να εικάσει, ο ερευνητής/συνεντευκτής αποφεύγει τη χειραγώγηση του συμμετέχοντα και δεν επηρεάζει την κατεύθυνση την οποία λαμβάνει η εκάστοτε απάντηση. Αντιθέτως, θέτοντας σαφή και άμεσα ερωτήματα, ο ερευνητής αφενός μεν προσδιορίζει επαρκώς το προς διερεύνηση πεδίο του, αφετέρου επιτρέπει στο συμμετέχοντα να πάρει εντός του πεδίου αυτού οποιαδήποτε κατεύθυνση επιθυμεί. Σύμφωνα με το Seidman, υπάρχουν δύο τουλάχιστον είδη τέτοιων σαφών ερωτήσεων: οι λεγόμενες "grand tour", κατά τις οποίες ο ερευνητής ζητά από το συμμετέχοντα να ανασυγκροτήσει ένα σημαντικό τμήμα της εμπειρίας του (πχ, μία πλήρη ημέρα της επαγγελματικής του ζωής), ή και οι "mini tour", όπου ο ερευνητής ζητά πληροφορίες για ένα πιο περιορισμένο χρονικά τμήμα συγκεκριμένης εμπειρίας του συμμετέχοντα (πχ, περιγραφή των προβών του)˙και, αφετέρου, οι ερωτήσεις που επικεντρώνονται στην υποκειμενική του εμπειρία μάλλον, παρά σε εξωτερικές δομές, δίνοντας έτσι στο συμμετέχοντα την ευκαιρία να την περιγράψει βάσει του τι είναι σημαντικό για τον ίδιο, χωρίς την

παρεμβολή καθοδήγησης ή άλλης υποβολής εκ μέρους του ερευνητή. Τέλος, ο Seidman (1997) υποδεικνύει τη λειτουργικότητα της προσέγγισης κατά την οποία ο ερευνητής ζητά ρητά από το συμμετέχοντα την αφήγηση μιας ιστορίας, ήτοι όχι την ανάμνηση, αλλά την ανασύσταση μιας εμπειρίας του· κι αυτό γιατί, ενώ η ανάκληση της εμπειρίας στη μνήμη συχνά εγείρει εμπόδια και ασάφειες, η ανασύστασή της βασίζεται εν μέρει μόνον στη μνήμη, ενώ, κατά τα λοιπά, στηρίζεται στο πώς ο συμμετέχων νιώθει σήμερα σχετικά με μία παρελθούσα εμπειρία του και πώς αποτιμά τη σημασία της κατά το χρόνο λήψης της συνέντευξης.

Ο Schostak (2006) προτείνει ότι η συνέντευξη δεν είναι μια σειρά αλληλοδιαδεχόμενων ερωτήσεων, αλλά μία μορφή συζήτησης που εγκαθιδρύει ένα χώρο συνάντησης με τον Άλλο: μία επιτέλεση, ή, μάλλον, μία εκδιπλούμενη σχέση ανάμεσα σε δύο πρόσωπα που δεν συνειδητοποιούν απαραιτήτως τον τρόπο που επηρεάζουν το ένα το άλλο κατά τη διενέργειά της. Η εκάστοτε αναδυόμενη μορφή μιας συνέντευξης δύναται να εκπλήξει και να διεγείρει, και αυτό οφείλεται στη θέση που καθένα από τα πρόσωπα (ερευνητής/συνεντευκτής και ερωτώμενος/συμμετέχων, αντίστοιχα) υιοθετεί, αλλά και τον τρόπο που η συνέντευξη επιτελείται, στοιχεία που αμφότερα εκλαμβάνονται ως πρόσθετα δεδομένα προς αποτίμηση. Κάθε συνέντευξη μπορεί να γίνει αντιληπτή ως σχέδιο (“project”) που έχει στόχο τη διερεύνηση των – αντίστοιχων πραγματικών, δυνητικών, οραματικών/επιθυμητών-σχεδίων/βλέψεων/πρακτικών του συμμετέχοντα. Με αυτόν τον τρόπο, η συνέντευξη καθίσταται μέσον ανάσυρσης, ανάδειξης και αξιολόγησης

δεδομένων, και, υπό αυτήν την έννοια, η υιοθετούμενη στρατηγική συζήτησης θα πρέπει να δημιουργεί μια αίσθηση διάδρασης και ανταλλαγής, όπου οι ιδέες που εκφράζονται από δύο ισότιμα μέρη (ερευνητή και συμμετέχοντα) είναι δυνατόν να ελεγχθούν. Ζητήματα πολιτικής και ηθικής της συνέντευξης ενδέχεται να επηρεάσουν τους τρόπους καταγραφής της, και, κατ'ακολουθίαν, τα παραγόμενα δεδομένα. Ο Schostak (2006) προτάσσει τη διαίσθηση του ερευνητή ως συμπληρωματικό εργαλείο εντοπισμού σημείων/κλειδών της συνέντευξης, όπως τυχόν αντίστασης του συμμετέχοντα, δυνητικής σύγκρουσης ή ανταγωνισμών ανάμεσα σε συμμετέχοντα και ερευνητή, τα οποία, αν παραμείνουν ανεντόπιστα από τον ίδιο, ενδεχομένως να συσκοτίσουν την αποτίμησή τους και να δυσχεράνουν την επαρκή χρήση και πειστικότητα των παραγόμενων δεδομένων. Σε κάθε συνέντευξη υπάρχει μια οργανωτική δομή που, σαν χάρτης, παρέχει τρόπους παραγωγής ενός δικτύου απευθύνσεων μέσω των οποίων τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτήν έχουν τη δυνατότητα να επικοινωνήσουν, να εντοπίσουν και να υιοθετήσουν διόδους προσέγγισης. Το να απευθύνει κανείς το λόγο, όπως και το να είναι δέκτης αυτής της απεύθυνσης, σημαίνει ότι μετατρέπεται σε έναν τόπο μέσα στο σύστημα απευθύνσεων του Άλλου. Κάθε απεύθυνση μπορεί να υιοθετεί συγκεκριμένη οπτική, από την οποία διαμορφώνονται στη συνέχεια σχέσεις (πραγματικοί ή φαντασιακοί σύνδεσμοι μεταξύ ερωτώμενου και ερευνητή), θέσεις και κατευθύνσεις. Η γλώσσα εξασφαλίζει μία ισχυρή προσέγγιση στην εννοιολόγηση της μελέτης των ατομικών περιπτώσεων ως θεμελιωδών μονάδων ανάλυσης, μέσω της θεώρησης της κάθε ατομικής περίπτωσης ως κόμβου απευθύνσεων· οι

απευθύνσεις αυτές ορίζονται μέσω μιας ιστορικής ανίχνευσης των σχέσεων ανάμεσα στα υποκείμενα και τα πράγματα εντός ενός συγκεκριμένου κόσμου. Κάθε υποκείμενο και αντικείμενο ορίζεται μέσα στα πλαίσια ενός σύνθετου συστήματος διαφορών, που συντίθεται από το μεταβαλλόμενο δίκτυο των σημείων, καθώς και από τα αρθρωμένα κείμενα ή έργα που συνθέτουν έναν κόσμο ή μία συγκεκριμένη κοινότητα ανθρώπων. Η απεύθυνση λοιπόν είναι ένα μέσον κατεύθυνσης ή συντονισμού της προσοχής και της προσπάθειας εντός αυτού του σύνθετου συστήματος σχέσεων (Schostak 2006).

Ο Schostak (2006) υπογραμμίζει τη σημασία της υιοθέτησης αρχών όπως η ανοιχτότητα, η δίκαιη αντιμετώπιση, η ακρίβεια και η ευθυκρισία, αλλά και συγκεκριμένων πρωτοκόλλων εκ μέρους του ερευνητή, όπως η ανωνυμοποίηση των συμμετεχόντων, η τήρηση εχεμύθειας και εμπιστευτικότητας, η διαπραγμάτευση της πρόσβασης του ερευνητή σε πρόσωπα ή χώρους που συνδέονται με το αντικείμενο της εργασίας του, η τήρηση της ανεξαρτησίας του, δηλ. της δυνατότητάς του να αναφέρει αυτούσιο ό,τι λέγεται ή παρατηρείται κατά τη διεξαγωγή της έρευνας, η ακριβής αναπαράσταση (άλλως: η αντικειμενική απόδοση) των αναδυόμενων οπτικών και των θέσεων του εκάστοτε συμμετέχοντα, χωρίς καμία προνομιακή μεταχείριση ή ερμηνεία κάποιων εξ αυτών έναντι κάποιων άλλων, τα οποία, από κοινού, συνθέτουν τη δεοντολογία της συνέντευξης.

Περαιτέρω, επικαλούμενος τους Laclau και Mouffe, που υποστηρίζουν ότι οι ατομικές ταυτότητες ορίζονται με τρόπους ανάλογους της σωσσυριανής γνωσσολογίας, δηλ. εντός ενός συστήματος διαφορών, ο Schostak (2006) καταδεικνύει ότι οι ατομικές ταυτότητες δεν κατασκευάζονται βάσει ενός θετικού περιεχομένου, αλλά αρνητικά, με όρους διαφοράς, δηλ. διάκρισης. Επομένως, αντί για μία σχέση που βασίζεται στην ταυτοποίηση, μία συνέντευξη θα μπορούσε, ορθότερα, να νοηθεί ως ένα παιχνίδι απευθύνσεων (που ορίζει πρόσωπα, πράγματα, τόπους, συλλογικότητες, βιόκοσμους, και) όπου οι ταυτότητες κατασκευάζονται ιστορικά, μέσα σε συγκεκριμένα συγκείμενα (όπως αυτό της συνέντευξης). Κατ'επέκταση, οι αρθρώσεις (ή συναρθρώσεις) των διαφορών μέσα σε κάποια ενότητα ή ταυτότητα, δεν προϋποθέτουν απλώς μία ορθολογική, συνειδητή κατασκευή και χειρισμό˙ προκειμένου να παράξουν αυτές αποτελέσματα, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη και να αξιολογηθούν οι ρητορικές ("discours") που κατασκευάζουν τις ατομικές ταυτότητες και συμπεριφορές.

Ο Schostak (2006) καταλήγει στο ότι αυτό που απευθύνει ο ερευνητής στο συμμετέχοντα είναι μία ακρόαση. Εάν ένα υποκείμενο ακούει το μήνυμα/απάντηση του άλλου, τότε εγκαθιδρύεται μία εμπιστευτική απεύθυνση εν είδει χώρου αναμονής μέσα στον ίδιο τον ακροατή, όπου ο τελευταίος αναμένει την απάντηση του συμμετέχοντα. Ο συμμετέχων δε, αναγνωρίζει από πλευράς του αυτήν την -εν είδει χώρου αναμονής- ακρόαση. Εφόσον λοιπόν υφίσταται η ως άνω αμοιβαία αναγνώριση και αποδοχή εκ μέρους αμφότερων των εμπλεκόμενων μερών, η συνέντευξη

δημιουργεί τον αναγκαίο χώρο ακρόασης, όπου τα εκατέρωθεν μηνύματα δύνανται, όχι μόνο να διατυπωθούν, αλλά και να ακουστούν. Σε κάθε περίπτωση όμως, οποιαδήποτε απόπειρα κατανόησης της (πολιτικής) γραμματικής μιας ρητορικής προϋποθέτει την ύπαρξη ενός συγκειμένου προς επεξήγηση, καθώς και της συλλογιστικής που καθιστά το συγκείμενο αυτό ορατό. Ως εκ τούτου, είναι σημαντικό η αναφορά που σχηματίζει/διατυπώνει ο ερευνητής να τηρεί δύο κεντρικές αρχές: αφενός να λαμβάνει σοβαρά υπόψη την αναλυόμενη ρητορική του συμμετέχοντα, και, αφετέρου, τα θεωρητικά εργαλεία που χρησιμοποιεί προκειμένου να προβεί σε αυτήν την ανάλυση, να μην προεξοφλούν τα αναδυόμενα ευρήματά του (Shostak 2006).

Για την ανάλυση του υλικού αφηγήσεων που συγκεντρώσαμε, υιοθετήσαμε τις εργαλειακές μεθόδους των Jørgensen και Phillips (2002, σελ.12-23, 144-154, 163-174), όπου, χάρη σε μια άρση των ορίων ανάμεσα στις τρεις κεντρικές προσεγγίσεις ανάλυσης λόγου, ήτοι της θεωρίας λόγου των Laclau και Mouffeis, της κριτικής ανάλυσης λόγου και της λογοψυχολογίας ("discursive psychology"), καθίσταται εφικτή η συνδιαλλαγή τους και υποδεικνύονται τρόποι συνδυασμού τους κατά τη διεξαγωγή της εμπειρικής έρευνας. Στο ίδιο συνεχές, υιοθετήσαμε τις μεθόδους συγκέντρωσης και ανάλυσης δεδομένων και θεωρητικοποίησης των ιστοριών ζωής του Plummer (1983 [ελληνική έκδοση 2000], σελ.119-147, 149-204, 207-230): ο Plummer εισηγείται, μεταξύ άλλων, πως όποια εμπειρία κι αν αποτελεί το αντικείμενο της έρευνάς του, η βασική θεώρηση που θα πρέπει πρωτίστως να εξετάζει ένας ερευνητής, είναι αυτή καθαυτή

η εμπειρία του υποκειμένου, αφού χωρίς δεδομένα για τη συγκεκριμένη εμπειρία των ανθρώπων και χωρίς την εξοικείωση μαζί τους και με το περιβάλλον τους, διατρέχει τον κίνδυνο να οδηγηθεί σε εσφαλμένες εκτιμήσεις, ολισθαίνοντας σε εικασίες και αφηρημένες εκλογικεύσεις, υποκαθιστώντας την οπτική των υποκειμένων του συγκεκριμένου βιόκοσμου, με την προσωπική του ερευνητική θεώρηση. Πώς θα ήταν σε θέση, εξάλλου, να θεωρητικοποιεί κανείς ή να ερμηνεύει μία εμπειρία, εάν ο ίδιος δεν έχει κάποια, στοιχειώδη έστω, εξοικείωση με το τι σημαίνει αυτή για εκείνους που τη βιώνουν; Παραπέμποντας στον Znaniecki και τη (νέο-καντιανή) διάκριση μεταξύ δύο συστημάτων, του φυσικού και του πολιτισμικού, (του τελευταίου αυτού όντος στενά συνυφασμένου με τις συνειδητές εμπειρίες των δρώντων και αλληλεπιδρώντων μεταξύ τους υποκειμένων), ο Plummer τονίζει τη σημασία της διερεύνησης των τρόπων με τους οποίους οι συμμετέχοντες στην κοινωνική ζωή κατασκευάζουν και κατανοούν τον ιδιαίτερο κόσμο όπου ζουν. Η χρήση της ποιοτικής συνέντευξης για την άντληση αυτοβιογραφικών αφηγήσεων υποστηρίζει ακριβώς το μοναδικό ρόλο της βιωμένης εμπειρίας, τους τρόπους με τους οποίους τα μέλη ενός βιόκοσμου ερμηνεύουν τις ατομικές τους ζωές αλλά και τον περιβάλλοντα κόσμο. Ενώ υπάρχουν πολλοί τρόποι για να οδηγηθούμε στη φαινομενολογία της εμπειρίας, ο Plummer προτείνει ως αναντικατάστατη την αφιέρωση χρόνου στην απευθείας συζήτηση με το υποκείμενο και την ενθάρρυνσή του να μιλήσει για τα βιώματα, τις επιλογές, τις επιρροές και τον κόσμο του. Η θεώρηση των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων είναι η ολότητα της βιογραφικής εμπειρίας, μια ολότητα που ελίσσεται ανάμεσα στη σωματικότητα του ατόμου, τον

άμεσο κοινωνικό του περίγυρο, τον ιδιαίτερο βιόκοσμο στον οποίο συμμετέχει, τους προσωπικούς ορισμούς που δίνει το ίδιο στην κατάστασή του, αλλά και την ιστορική αλλαγή τόσο στη ζωή του όσο και στον εξωτερικό κόσμο. Ως εκ τούτου, ο Plummer θεωρεί εσφαλμένο να βλέπει κανείς τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις ως τέλεια εξατομικευμένες, αφού οι ανθρώπινες ζωές κινούνται διαρκώς μέσα στην ιστορία και την κοινωνική δομή˙ως τέτοιες, οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις μας επιτρέπουν να συλλάβουμε την αίσθηση της ολότητας μιας ζωής και μας βοηθούν να διαπιστώσουμε πού διασταυρώνεται η ιστορία των συμμετεχόντων με την ιστορία της κοινωνίας τους, ώστε να μπορέσουμε εν συνεχεία να κατανοήσουμε τις επιλογές, τις ευρύτερες επιρροές, τα ενδεχόμενα και τα περιθώρια που τους διανοίγονται. Στην πραγματικότητα, οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις επιτρέπουν έναν διπλό εστιασμό στην κοινωνική (ενδεχομένως, και την ιστορική/πολιτική) αλλαγή, που κινείται ανάμεσα στη μεταβαλλόμενη βιογραφική ιστορία του ατόμου και την κοινωνική ιστορία του κύκλου ζωής του, αφού συνεπάγονται την παλινδρόμηση των συμμετεχόντων ανάμεσα στις εμπειρίες, τις επιλογές, τα γεγονότα και τις εξελίξεις του δικού του κύκλου ζωής και τις επιρροές από εξωτερικές (κοινωνικές, πολιτικές, ιστορικές, εθνικές) συγκυρίες και κρίσεις. Σε περιοχές έρευνας τις οποίες ελάχιστα γνωρίζουμε, οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις ενδέχεται να λειτουργήσουν και ως εργαλείο ευαισθητοποίησης για διάφορα είδη θεμάτων του υπό διερεύνηση πεδίου, δίνοντας στον ερευνητή μια διαφορετική ίσως αντίληψη των δεδομένων του και οδηγώντας τον να εντοπίσει τους αποδοτικότερους τρόπους εννοιολόγησης του ερευνώμενου ζητήματος. Οι ερευνητικές συνεντεύξεις

θα πρέπει να συνοδεύονται από ανάλυση των αναδυόμενων δεδομένων, καθώς αυτά θα πρέπει να σσχηματοποιούν τα ερευνητικά προβλήματα που έπονται. Η ανάλυση δε των δεδομένων, επικεντρώνεται σε τρία κυρίως επιμέρους ζητήματα, ήτοι στην εγκυρότητά τους, την αντιπροσωπευτικότητά τους και τη θεωρητικοποίηση/εννοιολόγηση του ερευνητικού υλικού. Σχετικά με την αντιπροσωπευτικότητα, μία από τις χαρακτηριστικές αιτιάσεις κατά της έρευνας που βασίζεται σε αυτοβιογραφικές αφηγήσεις, είναι ότι δεν παρουσιάζει κατ'ανάγκην αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να «εκσφενδονίζεται» στον εκκεντρικό κόσμο ενός ασυνήθιστου, αν όχι εξωτικού βιόκοσμου, σε μία ιστορία αυτούσια, ασύνδετη με το ευρύτερο κοινωνικό, ιστορικό (ή και εθνικό, κατά περίπτωση) συγκείμενο. Προκειμένου να αποφύγει τέτοιες αιτιάσεις, ο ερευνητής καλείται να επεξεργαστεί και να παρουσιάσει με σαφήνεια τη σχέση των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων με έναν ευρύτερο πληθυσμό. Από την άλλη πλευρά, η αυτοβιογραφική αφήγηση μιας μελετώμενης ατομικής περίπτωσης μπορεί να θεωρηθεί ως μοναδική, και, ως εκ τούτου, αναγκαία να ειπωθεί, στόχος του ερευνητή πάντως παραμένει ο εντοπισμός της σημασίας μιας τέτοιας περίπτωσης στα όσα μας αποκαλύπτει για μια ευρύτερη κατάσταση ή βιόκοσμο. Η αξιοπιστία αφορά κυρίως την ερευνητική τεχνική και συνέπεια, διασφαλίζοντας ότι η συγκεκριμένη μελέτη θα οδηγούσε σε σχετικά παρόμοια ευρήματα ακόμη κι αν διεξαγόταν από άλλον ερευνητή, ενώ η εγκυρότητα συνδέεται με τη διασφάλιση ότι η υιοθετούμενη μεθοδολογία της έρευνας όντως πραγματεύεται το αντικείμενό της (Plummer 1983). Ως προς τους

συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις, αυτοί θα πρέπει να είναι πολιτισμικά ενταγμένοι, δηλ.να έχουν επίγνωση, ενημέρωση και ουσιαστική συμμετοχή στο πολιτισμικό περιβάλλον όπου ζουν, να είναι δραστηριοποιημένοι, δηλ.η μαρτυρία τους να μη συνίσταται σε αξιολογικές κρίσεις ή ερμηνείες προηγούμενων εμπειριών τους, αλλά να αποτελεί κατάθεση της τρέχουσας ή παλαιότερης ενεργούς πρακτικής τους, και να μην είναι υπερβολικά αναλυτικοί, καθότι αυτό που πρωτίστως ενδιαφέρει τον ερευνητή είναι η αφήγηση των εμπειριών τους και όχι σχολιασμοί μέσω χρήσης αφηρημένων εννοιών (Plummer 1983).

Τέλος, υιοθετήσαμε προσεγγίσεις ζητημάτων υποκειμενικότητας και συ/στάθμισης ατομικών αφηγήσεων και κοινωνικοϊστορικών συγκειμένων, που συγκεντρώνουν και παραθέτουν οι Hatch και Wisniewski (1995): τόσο οι ιστορίες ζωής, όσο και οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις βασίζονται σε υποκειμενικές αναφορές, ήτοι σε νόημα που κατασκευάζεται από πρόσωπα που βρίσκονται μέσα σε συγκεκριμένες καταστάσεις, περιβάλλοντα ή (βιο)κόσμους, επικεντρώνοντας στη ζωή όπως αυτή βιώνεται, δηλ. σε μία εμπειρία που δύσκολα κατηγοριοποιείται, και προϋποθέτοντας ένα δυναμικό, ζωντανό παρελθόν που προσφέρεται σε ερμηνεία και επανερμηνεία, καθώς και την παραγωγή νοήματος στο (και για το) παρόν. Οι αφηγήσεις, ειδικότερα, επικεντρώνονται περισσότερο στο πώς οι ιστορίες διαμορφώνονται και δομούνται από την ευρύτερη κουλτούρα των συμμετεχόντων, και, συγκεκριμένα, στον τρόπο που οικοδομούνται κατά τη διάρκεια της άμεσης διάδρασης (μεταξύ ερευνητή και συμμετέχοντα) που τις ενεργοποιεί. Ο όρος «αφήγηση», υποβάλλει

επίσης έναν τρόπο γνώσης, δεδομένου ότι αντιλαμβάνεται κανείς τη ζωή όχι τόσο βάσει γεγονότων, όσο βάσει των ιστοριών που αφηγείται για τον εαυτό του και τα σημαντικά πρόσωπα της ζωής του, και, κατ'επέκταση, βάσει των άρρητων νοημάτων αυτών των ιστοριών, και ιδιαίτερα των νοημάτων που ο ίδιος προσδίδει στα γεγονότα της ζωής του. Η κατανόηση των ατομικών ζωών καθίσταται κεντρική για την ερευνητική διαδικασία που βασίζεται σε αυτοβιογραφικές αφηγήσεις. Τα δεδομένα μιας τέτοιας μελέτης θα πρέπει να παραχθούν από τη διάδραση του ερευνητή με τους «αφηγητές», και, επομένως, το κύριο υλικό τους δεν μπορεί παρά να προέρχεται από τους ίδιους τους συμμετέχοντες. Παρ'όλα αυτά, στην μελέτη περιπτώσεων βάσει συμμετοχικής παρατήρησης και συνεντεύξεων, είναι σκόπιμο για τον ερευνητή να επιχειρήσει να καταλάβει, μέσα από τις αφηγήσεις, πώς οι συμμετέχοντες ορίζουν και διαχειρίζονται ευρύτερες έννοιες, όπως κουλτούρα, κοινωνία, τόπος, μνήμη, χρόνος. Οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις, εξάλλου, συχνά αμφισβητούν την επίσημη ιστορία παρέχοντας μια πληρέστερη άποψη των κοινωνικών σχέσεων και της διάρθρωσής τους· δεδομένου ότι, έστω και άρρητα, κινούνται ανάμεσα στις μεταβαλλόμενες βιογραφικές ιστορίες των ατόμων (συνεντευξιαζόμενων/«αφηγητών») αφενός, και την κοινωνική ιστορία του χρόνου ζωής τους αφετέρου, δύνανται να παράσχουν στοιχεία για τις ευρύτερες κοινωνικές, ιστορικές, πολιτικές συνθήκες και αλλαγές. Η επικέντρωση στην υποκειμενικότητα έχει, μεταξύ άλλων, στόχο την αποκόμιση μιας βαθύτερης κατανόησης των σύνθετων σχέσεων ανάμεσα στην ιδεολογία και την κουλτούρα, την κοινωνία και τον Εαυτό. Για το λόγο αυτό, η αποτίμηση του υλικού των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων

προϋποθέτει την ένταξή τους σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό, πολιτισμικό, πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον ή συγκείμενο.

Β. ΠΕΔΙΟ

Εκκινώντας την εργασία μας με τα ερευνητικά μας ερωτήματα ανοιχτά και προσβλέποντας στην σταδιακή ανάδυση των υποθέσεών μας, βρεθήκαμε στο περιβάλλον των φάδος και εστιάσαμε στην ολότητα της περίστασης, έχοντας πρώτα επιλέξει ένα ευρύ εργαλειακό σύνολο θεωρητικών έργων αφετηριακής αναφοράς, αλλά και στοχαστικής (δι)έγερσης.

Ειδικότερα, για τους σκοπούς της εργασίας μας, επισκεφτήκαμε δύο διαφορετικές casas de fado, ως ενδεικτικές εκδοχές παράλληλων περιβαλλόντων επιτέλεσης του είδους, στη σύγχρονη Λισσαβόνα. Τα περιβάλλοντα αυτά, αν και αποτελούν δύο διακριτά συγκείμενα της φάδο ερμηνείας/πρόσληψης/πρακτικής -δεδομένου ότι διέπονται από σημαντικά διαφορετικές συμβάσεις και κώδικες, τόσο για τους ερμηνευτές, όσο και για τους ακροατές/θαμώνες τους- δεν είναι απολύτως διαχωρισμένα το ένα από το άλλο: αντιθέτως, οι κόσμοι τους τέμνονται πάνω στο ότι, σε αμφότερες τις υπό εξέταση περιπτώσεις: (i)επιτελείται και βιώνεται, άλλως (επι)κοινωνείται, η φάδο εμπειρία˙ (ii)ερμηνευτές που τραγουδούν/παίζουν στον ένα χώρο, δεν είναι απίθανο να ερμηνεύουν φάδος και στον άλλον˙ (iii)οι δύο διαφορετικοί αυτοί χώροι βρίσκονται αμφότεροι σε επίσημα χαρτογραφημένα σημεία /«γειτονιές του φάδο», ήτοι στις περιοχές του Bairro Alto και της Alfama, αντίστοιχα, και αποτελούν δύο μικρο/περιβάλλοντα που προσφέρουν διαφορετικές μα εξίσου δόκιμες και

(για διαφορετικούς λόγους) έγκυρες όψεις του μακρόκοσμου της φάδο πρακτικής όπως αυτή επιτελείται σήμερα στην πόλη της Λισσαβόνας.

Ειδικότερα, επισκεφτήκαμε την πρώτη casa de fado επί τρεις συναπτές ημέρες, κατά την ώρα λειτουργίας της, και παρατηρήσαμε τις ισχύουσες συνθήκες, όρους και συμβάσεις, τις οποίες και καταγράψαμε εν είδει προσωπικών σημειώσεων, ηχογραφήσαμε διαφορετικές στιγμές του ακουστικού περιβάλλοντος και προσεγγίσαμε καλλιτέχνες ώστε να εξασφαλίσουμε τη συναίνεση και συμμετοχή τους στη λήψη συνέντευξης (πρώτη ημέρα), που επακολούθησε και πραγματοποιήθηκε εκεί τμηματικά, ήτοι, σε μεγάλο μέρος, πριν από την έναρξη του προγράμματος, και, εν συνεχεία, στα διαλείμματά του, κατά τη διάρκεια των δύο επόμενων βραδιών. Στη συνέχεια, επισκεφθήκαμε την δεύτερη casa de fados, κατά τις ώρες λειτουργίας της, επί δύο συναπτές ημέρες, όπου, λόγω διαφορετικού συγκειμένου (βλ. ειδικότερα κατωτέρω υπό Δ.), περιοριστήκαμε στη λήψη σημειώσεων, την ηχογράφηση ερμηνειών και ηχητικού περιβάλλοντος εν γένει, και τη δημιουργία επαφών προς εξασφάλιση συμμετοχών σε συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν σε επόμενη ημέρα.

Γ. ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΤΟΥ ΦΑΔΟ

Στη Λισσαβόνα, η πρακτική των φάδος (δια)κινείται μέσα χώρους και κοινωνικά δίκτυα που αλληλεπιδρούν και πληροφορούνται αμοιβαία. Η συντριπτική πλειοψηφία των συμμετεχόντων στους βιόκοσμους του φάδο είναι λευκοί Πορτογάλοι (εξαιρουμένων των ακροατών σε casas de fado που απευθύνονται σε τουρίστες, γνωστές ως “casas típicas”). Οι χώροι

όπου ερμηνεύονται φάδος διαφοροποιούνται κυρίως βάσει της τάξης των θαμώνων/ακροατών αλλά και των κατά περίπτωση ισχυόντων πρωτοκόλλων ερμηνείας και ακρόασης, με κύρια διάκριση της φάδο πρακτικής, αυτήν ανάμεσα σε ερασιτεχνικό ("fado amador") και επαγγελματικό φάδο ("fado profissional"), αν και, σε πολλές περιπτώσεις, τα όρια αυτού του διαχωρισμού αποδεικνύονται ρευστά.

Ταυτόχρονα, τα φάδος υπάρχουν ως μουσικό φόντο σε αρκετά εστιατόρια, σε κεντρικούς εμπορικούς δρόμους ή ακόμη και σε τηλεοπτικές διαφημίσεις που προωθούν πορτογαλικά προϊόντα. Ο ήχος και το ύφος που υιοθετούν οι καλλιτέχνες του φάδο που διαπρέπουν στο χώρο της world music, συχνά επηρεάζουν τους ήχους και το ύφος, αντίστοιχα, με τα οποία οι άνθρωποι μαθαίνουν να τραγουδούν, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους μιλούν για το ίδιο το είδος και την πορτογαλική ταυτότητα. Όλοι αυτοί οι χώροι και οι φάδο πρακτικές διαμορφώνονται αμοιβαία, αλλά και επηρεάζουν τους κοινωνικούς κόσμους με τους οποίους συνδέονται (κόσμους που, συχνά, αλληλοεπικαλύπτονται, όπως θα δούμε στη συνέχεια). Αν και η παρούσα εργασία έχει αναπόφευκτα πληροφορηθεί από πολλαπλά «τοπία» (βιβλιογραφικά και ιστοριογραφικά discours περί φάδο, μουσεία και αρχεία[*], συναυλίες φάδο εκτός Πορτογαλίας, φάδο προϊόντα των μεγάλων δισκογραφικών εταιριών και φάδο ερμηνείες σε γωνιές των δρόμων ή του μετρό της Λισσαβόνας), επικεντρώνεται στη δειγματοληπτική προσέγγιση της φάδο πρακτικής (όπως αυτή επιτελείται στις δύο casas de fado που επισκεφθήκαμε) την

[*] Σε αυτά, περιλαμβάνονται το Museu Nacional de Etnologia, το Museu do Fado, η Biblioteca Nacional και το Centro de Documentação do Museu do Fado.

οποία θέτει σε «διάλογο» με τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων στις ληφθείσες συνεντεύξεις.

Η φάδο κοινότητα είναι κατά κανόνα αδιαπέραστη, τόσο για τους Πορτογάλους που δεν ανήκουν σε -ή δεν συνδέονται με- τα δίκτυα του φάδο, όσο και για τους ξένους, ενώ, συχνά, είναι μάλλον καχύποπτη απέναντι στους ερευνητές. Οι άνθρωποι εντός, όσο και εκτός του βιόκοσμου των φάδος, περιγράφουν το χώρο ως «κλειστό» ("fechado"). Αν και οι επαγγελματικές casas de fado είναι ανοιχτές και προσβάσιμες στους ξένους και συνήθως γεμάτες τουρίστες, η πρόσβαση ενός ερευνητή δεν είναι αυτονόητη και υπόκειται στους όρους και τις προϋποθέσεις εισόδου που ισχύουν για κάθε θαμώνα, σε αντίθεση με τις ερασιτεχνικές, όπου κυριαρχεί ο αυτοσχεδιασμός και η έντονη κοινωνική συναναστροφή και μια αίσθηση του ανήκειν και σύνδεσης των ακροατών που συσπειρώνονται γύρω από την επιτελεστική πράξη της φάδο ερμηνείας˙ στην περίπτωση αυτή όμως ο παρατηρητής εισδύει σε μια ήδη διαμορφωμένη συνεκτική κοινωνικότητα που συνδέει ερμηνευτές και ακροατές, και η οποία συχνά ορίζεται από τη συμμετοχή των τελευταίων στην ερμηνεία των φάδος.

Οι συμμετέχοντες στο βιόκοσμο των φάδος ορίζουν με διαφορετικούς τρόπους τη διάκριση του είδους σε επαγγελματικό και ερασιτεχνικό˙σε κάθε περίπτωση, μέσα στο συγκείμενο της φάδο πρακτικής, τέτοιες διακρίσεις συγχέονται. Ο όρος «ερασιτεχνικό φάδο» χρησιμοποιείται για να διακρίνει τη φάδο πρακτική κατά την οποία οι τραγουδιστές δεν



αμείβονται ή δεν καλύπτονται από κάποιο συμβόλαιο συνεργασίας με την casa, σε αντίθεση όμως με τους μουσικούς, οι οποίοι αμείβονται σε κάθε περίπτωση. Είναι σύνηθες όμως, οι επαγγελματίες φαδίστας (ήτοι αυτοί οι οποίοι συνεργάζονται επαγγελματικά, βάσει συμβολαίου, σε χώρους που επισήμως λειτουργούν ως casas de fado), να συμμετέχουν (και) σε ερασιτεχνικές βραδιές φάδο σε ερασιτεχνικούς (ή «ενδιάμεσους»: με ατμόσφαιρα συνάντησης ερασιτεχνών και επαγγελματικό -έως και δεξιοτεχνικό, συχνά- επίπεδο ερμηνείας) χώρους. Η διάκριση του είδους σε «ερασιτεχνικό» και «επαγγελματικό» χρησιμοποιείται και για να σημάνει το σύνολο των διαφορετικών κοινωνικών και επιτελεστικών πρακτικών που συνδέονται με συγκεκριμένα είδη χώρων όπου ερμηνεύονται τα φάδος, όπως θα καταδείξουμε κατωτέρω.

Δ. "CAFÉ LUSO" και "MESA de FRADES":
ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΦΑΔΟ ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΑΣ

Ο πρώτος χώρος που επισκεφθήκαμε βρίσκεται στην περιοχή του Bairro Alto, στεγάζεται στις εγκαταστάσεις των παλιών κελαριών και στάβλων ενός παλατιού του 17ου αιώνα, και είναι από τις πλέον τουριστικές και εμπορικές casas de fado της Λισσαβόνας˙ το "Café Luso" ιδρύθηκε το 1927, αμέσως μετά τη θέση σε ισχύ της νομοθεσίας που θεσμοποιούσε το είδος και τους χώρους πρακτικής του, και λειτούργησε ως σημείο αναφοράς των φαδίστας κατά τις επόμενες τρεις δεκαετίες, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μετά, μετατρέπεται σταδιακά σε "casa típica", αναπαράγοντας στερεότυπα πορτογαλικότητας με κύριο όχημα το τοπικό φολκλόρ και τα φάδος. Ενδεικτικό είναι ότι λειτουργεί όλες τις ημέρες του χρόνου,

ανεξάρτητα από τις τοπικές ή διεθνείς αργίες ή γιορτές, ενώ το τρέχον πρόγραμμά του έχει δύο μέρη: στο πρώτο παρουσιάζεται μια φολκλόρ ανθολογία παραδοσιακών λαϊκών χορών, και στο δεύτερο μέρος, μετά από διάλειμμα μίας ώρας περίπου, το ύφος ολόκληρου του χώρου αλλάζει· η σκηνή του προηγούμενου προγράμματος κλείνει, τα φώτα χαμηλώνουν και σε έναν χώρο στο κέντρο της -αχανούς και γεμάτης τραπέζια- αίθουσας, παίρνουν τη θέση τους οι φαδίστας. Κάθε βράδυ εμφανίζεται μία σειρά από συγκεκριμένους, επαγγελματίες ερμηνευτές που συνεργάζονται σταθερά με το χώρο. Συνήθως, ο καθένας τους ερμηνεύει τρία ή τέσσερα φάδος στη σειρά και αποχωρεί για να έρθει ο επόμενος, μετά από ένα (λιγότερο ή περισσότερο) σύντομο διάλειμμα, ανάλογα με την ατμόσφαιρα και τη δεκτικότητα του κοινού. Αυτό το κυλιόμενο πρόγραμμα συνεχίζεται, χωρίς προαποφασισμένη σειρά αλληλουχίας των εμφανιζομένων καλλιτεχνών, έως ότου έχουν τραγουδήσει όλοι, και, ενδεχομένως, κάποιοι να εμφανιστούν στη συνέχεια ξανά. Οι ερμηνευτές είναι διαφόρων ηλικιών, ως επί το πλείστον άνδρες και γυναίκες, κοντά στην ηλικία των τριάντα, αλλά και μεσήλικες· οι ερμηνείες τους, οι εντάσεις, το ύφος και τα είδη φάδος που ερμηνεύουν, ποικίλουν μεταξύ τους, όμως, καθένας τους έχει κάποια συγκεκριμένα τραγούδια που ερμηνεύει κάθε βράδυ, τονίζοντας την «χαρακτηριστικότητά» του και διαμορφώνοντας ένα μικρό «ιδιόλεκτο» ρεπερτόριο, σταθερό κι επαναλαμβανόμενο, με προτίμηση στα παραδοσιακά φάδος, αλλά και ιδιαίτερη κλίση στα πιο ανάλαφρα και ενίοτε αλέγρα φάδος-τραγούδια ("fado-canção"), με τα οποία επιδιώκουν να ψυχαγωγήσουν το κοινό. Μουσικοί και ερμηνευτές είναι υψηλού επιπέδου μεν, εντάσσονται όμως



στους κώδικες του χώρου που δεν περιορίζεται απλώς στην παροχή φολκλορικού θεάματος, αλλά λειτουργεί παράλληλα ως εστιατόριο· αυτό σημαίνει ότι η συνήθης σύμβαση που προϋποθέτει την πλήρη προσοχή και την προσήλωση των ακροατών, εδώ χαλαρώνει σημαντικά, με αποτέλεσμα το -επιβεβλημένο και απαράβατο σε άλλους χώρους- τελετουργικό της απόλυτης σιωπής όσο διαρκεί η ερμηνεία των τραγουδιών, να αναιρείται. Οι ακροατές είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία τουρίστες, υπάρχουν όμως και πορτογάλοι της μεσαίας αστικής τάξης που προτιμούν το χώρο αυτό για μικρές εξόδους ή πολυπληθή οικογενειακά γεύματα και συνευρέσεις. Στο εντόπιο δίκτυο του κόσμου των φάδος, το "Café Luso" πάντως, παρά την (κύρια) λειτουργία του ως τουριστικού εστιατορίου με φολκλορική ατραξιόν, διατηρεί το καλό του όνομα λόγω του επιπέδου των συνεργαζόμενων καλλιτεχνών και των απρόσμενων μυσταγωγικών στιγμών που, κάποιες φορές, ενδέχεται να προκύψουν αργά τη νύχτα, όταν ο περισσότερος κόσμος έχει πια φύγει, οι ερμηνευτές έχουν «ζεσταθεί» και οι θαμώνες που έχουν απομείνει βρίσκονται εκεί για ν'ακούσουν φάδος. Αξίζει, τέλος να σημειωθεί ότι οι μεγαλύτερης ηλικίας τραγουδιστές, στο διάλειμμα που ακολουθεί μετά το τέλος της ερμηνείας τους, προσεγγίζουν τους θαμώνες και προωθούν τη δισκογραφική τους δουλειά, πουλώντας, σε όποιον ενδιαφέρεται, οι ίδιοι τα cd τους επιτόπου, ενώ η παρακολούθηση του προγράμματος προϋποθέτει την κατανάλωση φαγητού ή ποτού σε τραπέζι.

Λίγα μόλις τετράγωνα πιο κάτω, στην περιοχή της Alfama, οι μουσικοί και οι φαδίστας βρίσκονται σε διαρκή δημιουργικό διάλογο και εμπλέκονται σε





αυθόρμητους συναγωνισμούς δεξιοτεχνίας, αυτοσχεδιασμού και δημιουργικότητας έως τις πρώτες πρωϊνές ώρες. Στεγασμένη στους χώρους ενός παλιού μικρού παρεκκλησιού, που διατηρεί ακόμα στους τοίχους του ανέπαφα τα azulejos* συμπλέγματα αγιογραφιών και θρησκευτικών σκηνών, και με δεκάδες μικρόσχημα ομοιώματα του Αγίου Αντωνίου (δημοφιλούς λαϊκού αγίου και πολιούχου της Λισσαβόνας) στο στενό πάγκο του μπαρ της, βρίσκεται η "Mesa de Frades" («Το Τραπέζι των Καλόγερων»), ο δεύτερος χώρος που επισκεφτήκαμε προκειμένου να συμπληρώσουμε το σύντομο στάδιο της συμμετοχικής παρατήρησής μας. Το κοινό αποτελείται αποκλειστικά από πορτογάλους «μυημένους» του είδους και βρίσκεται εκεί για να ακούσει «αυθεντικό» φάδο: στην πλειοψηφία τους, πρόκειται για ανθρώπους του χώρου, που, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο ανήκουν ή εμπλέκονται στο βιόκοσμο των φάδος, και, πρωτίστως, για γνώστες του είδους. Η "Mesa de Frades" είναι ένα άτυπο «σχολείο» ταλέντων, ένας τόπος καλλιτεχνικών ζυμώσεων όπου νέοι και ηλικιωμένοι, χαρισματικοί ερασιτέχνες, και, πολύ συχνά, διεθνώς καταξιωμένοι επαγγελματίες ερμηνευτές των φάδος συναντιούνται για να πειραματιστούν με τόνους και μέτρα, να δοκιμάσουν νέους στίχους σε παλιές παραδοσιακές μελωδίες, να ανταλλάξουν απόψεις επί τω έργω και

---

* [από την αραβική λέξη "Zellige" (زليج):] είδος πορτογαλικού (ή ισπανικού) ζωγραφισμένου κεραμικού πλακακιού. Τεχνική (και τέχνη) αραβικής προέλευσης, αποτελεί τυπική πλέον εκδήλωση της πορτογαλικής κουλτούρας όπου παράγεται και χρησιμοποιείται αδιάκοπα επί πέντε συνεχείς αιώνες. Στην Πορτογαλία μπορεί να δει κανείς *azulejos* στους εσωτερικούς χώρους και τις προσόψεις εκκλησιών, παλατιών, απλών σπιτιών ή ακόμη και σιδηροδρομικών σταθμών ή σταθμών του μετρό. Αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, αφού εφαρμόζονται σε τοίχους, δάπεδα, ακόμη και σε οροφές. Ενδέχεται να συνθέτουν απεικονίσεις θρησκευτικών, ιστορικών, κοινωνικών ή και απλώς διακοσμητικών θεμάτων, ενώ, πέρα από τον κοσμητικό τους χαρακτήρα, συχνά καλύπτουν και λειτουργικές ανάγκες όπως ο έλεγχος της θερμοκρασίας των χώρων που επενδύουν. [αποσπασματικές σημειώσεις της γράφουσας από το σύνδεσμο: http://en.wikipedia.org/wiki/Azulejo]




PERÍODO DE FUNCIONAMENTO

να αυτοσχεδιάσουν μουσικά και φωνητικά. Σε αυτό το ζωντανό δημιουργικό εργαστήριο, είδαμε να γράφονται τετράστιχα σε χαρτοπετσέτες για να ντύσουν παλιές μελωδίες, να παίζονται με φόβο κι επιφύλαξη νέα ακόρντα, ερμηνευτές να σταματούν το τραγούδι τους στη μέση και να αρχίζουν από την αρχή ή να διστάζουν σε μια λέξη, ακροατές να ζητούν συγκεκριμένα κομμάτια. Πρόκειται για ένα χώρο κοινωνικής συνύπαρξης και οικειότητας με άξονα την αυθόρμητη και αδιαμεσολάβητη πρακτική του είδους, όπου φαίνεται να μην υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα σε κοινό και ερμηνευτές, επαγγελματίες κι ερασιτέχνες, και όπου τα φάδος, εύθυμα ή λυπημένα, ερωτικά ή σατιρικά, σιγοτραγουδιούνται από όλους, επευφημούνται ή ακούγονται μέσα σε απόλυτη σιωπή. Καθ'όλη τη διάρκεια της ερμηνείας, ο χώρος φωτίζεται αποκλειστικά από κεριά ενώ οι πόρτες παραμένουν κλειστές, αφού μουσικοί και ερμηνευτές παίζουν και τραγουδούν ακριβώς μπροστά τους, καθιστώντας την είσοδο ή την έξοδο απαγορευτικές. Ας σημειωθεί ότι εκλείπει εντελώς ο όρος της υποχρεωτικής κατανάλωσης φαγητού ή ποτού ως προϋπόθεσης παραμονής στο χώρο.

Σε αμφότερους τους χώρους, οι ερμηνείες, οι συμβάσεις, οι κώδικες και οι όροι της φάδο πρακτικής αφηγούνται πολύ διαφορετικές ιστορίες για το ίδιο το είδος, τους μηχανισμούς παραγωγής, παράστασης ή (ανα)παράστασής του και, κυρίως, τους ανθρώπους του που είναι οι φορείς της ανεξάντλητης σχέσης ανάμεσα σε αυτόν που τραγουδάει και σε αυτόν που ακούει, σε αυτόν που βλέπει και σε αυτόν που παίζει.

Ε. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

Επιδιώκοντας να συγκεντρώσουμε κάποιο πρωτογενές υλικό, κατά τη διάρκεια της in situ έρευνάς μας, πήραμε τρεις συνολικά συνεντεύξεις, από δύο επαγγελματίες και έναν ερασιτέχνη του είδους, τις οποίες παρουσιάζουμε εξατομικευμένα στις σελίδες που ακολουθούν. Επιλέξαμε να εξετάσουμε, κατ'αρχάς, κάθε ατομική περίπτωση μεμονωμένα αποβλέποντας στην περιεκτικότερη δυνατή παρουσίαση και ερμηνεία των σχετικών ευρημάτων, επικεντρωνόμενοι αποκλειστικά σε αυτά και αποφεύγοντας την «πληροφόρησή» τους από τα ευρήματα των άλλων συνεντεύξεων, ούτως ώστε να αναδείξουμε, κατά τον αντικειμενικότερο δυνατό τρόπο, τα κύρια σχήματα, μοτίβα και κίνητρα που αναδύονται από τα δεδομένα της κάθε επιμέρους αφήγησης, ιδωμένης αυτούσιας. Η συγκριτική θεώρηση και ανάλυση, καθώς και η σύνθεση του συνόλου των ευρημάτων, επιχειρούνται στο αμέσως επόμενο (καταληκτικό) κεφάλαιο της εργασίας μας.

Η διάρκεια των συνεντεύξεων κυμάνθηκε από μία έως μιάμιση ώρα, και η λήψη τους πραγματοποιήθηκε, στη μεν πρώτη περίπτωση, στον επαγγελματικό χώρο της συμμετέχουσας και εντός του εργασιακού της ωραρίου, ενώ στις άλλες δύο στο αίθριο του Μουσείου του Φάδο. Στην αρχή κάθε επιμέρους υποκεφαλαίου, παρατίθενται κάποιες βασικές πληροφορίες για τους συμμετέχοντες, μαζί με παρατηρήσεις μας, ενώ στην συνέχεια παρουσιάζονται και αναλύονται οι απαντήσεις και οι αφηγήσεις τους κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων.

Ε.Ι. ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΣΑ Α: E.L.

Υπόβαθρο

Εκκινήσαμε την εργασία της in situ παρατήρησής μας επισκεπτόμενοι τον πρώτο χώρο, το Café Luso, έχοντας ενημερώσει τη διεύθυνση για το σκοπό της παρουσίας μας και για την χρεία λήψης κάποιων σύντομων συνεντεύξεων από τους εκεί εργαζόμενους φαδίστας. Μεταξύ άλλων αρχικών παρατηρήσεων, διαπιστώσαμε ότι κάποιοι από τους καλλιτέχνες, προσέγγιζαν, μετά το πέρας της ερμηνείας τους, τους θαμώνες και παρουσίαζαν τη δισκογραφική τους δουλειά. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν και η Α' Συμμετέχουσα (που εφεξής θα καλείται "E.L."), την οποία πληροφορήσαμε για την έρευνά μας και ζητήσαμε τη συμβολή της σε μία συνέντευξη, σε τόπο και χρόνο υπόδειξής της. Δέχθηκε, προτείνοντας να ξεκινήσουμε τη συζήτηση το αμέσως επόμενο βράδυ, ορίζοντας συγκεκριμένη ώρα συνάντησής μας εντός του ίδιου αυτού χώρου, και υπό τους όποιους περιορισμούς, φυσικά, συνεπαγόταν αυτό, κάτι που καθίσταται σαφές εξάλλου και στο απομαγνητοφωνημένο κείμενο της συνέντευξης που παρατίθεται (αυτούσιο και σε μετάφραση) στο Παράρτημα της παρούσας εργασίας. Ειδικότερα, ο κύριος περιορισμός ήταν ότι θα χρειαζόταν να διακόπτουμε τη συνομιλία μας κάθε φορά που εκκινούσε μια νέα αλληλουχία ("session") τραγουδιών και να τη συνεχίζουμε κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων ανάμεσα στις κυλιόμενες ερμηνείες των φάδος. Η συμμετοχή της ίδιας στο πρόγραμμα του Café Luso κατέστησε αναγκαία τη συνέχιση της συνέντευξης κατά τη διάρκεια δεύτερης συνάντησής μας, στον ίδιο χώρο, σε αμέσως επόμενη ημέρα.

Η E.L. είναι ηλικίας πενήντα ετών, επαγγελματίας φαδίστα, και συνεργάζεται με το Café Luso για εικοσιοχτώ συνολικά χρόνια.

Ανάλυση Συνέντευξης

Οι θεματικές που αναδύονται από το σώμα των απαντήσεων της E.L. είναι σαφείς από την πρώτη κιόλας ανάγνωση, ενώ εξετάζονται κατ'αρχάς σε συμμετρικά ζεύγη ή ομάδες, βάσει της συχνότητας εμφάνισής τους στο κείμενο της συνέντευξης. Ειδικότερα, η συχνότητα των αναφορών της E.L. στην οικογένεια είναι, από ποσοτικής άποψης, απολύτως συμμετρική με τις εν γένει αναφορές της στο κόσμο των φάδος, και αποτελεί το κύριο σώμα των απαντήσεών της˙ το ίδιο συμβαίνει και με το έτερο σημαντικό ζεύγος θεματικών υποσυνόλων, που αφορούν σε θέματα τέχνης και δημιουργικότητας, αντίστοιχα. Την αμέσως επόμενη σχηματιζόμενη συμμετρία, βάσει πάντα της συχνότητας σχετικών αναφορών της E.L., απαρτίζουν από κοινού οι θεματικές της παιδικής ηλικίας, των σημαντικών προσώπων και του επαγγέλματος, ενώ έπονται αυτές της καθημερινότητας και της εκπαίδευσης, με τελευταία σε συχνότητα και έκταση αυτήν της πρακτικής των επαγγελματικών χώρων των φάδος. Στο σημείο αυτό, κρίνεται αναγκαίο να διευκρινίσουμε ότι οι ως άνω θεματικές δεν προϋπήρχαν ως «καμβάς» της επιχειρούμενης ανάλυσης, αλλά –τόσο στην παρούσα, όσο και στις έτερες δύο μελετώμενες ατομικές περιπτώσεις που ακολουθούν κατωτέρω- αναδύθηκαν από το ίδιο το κείμενο της αφήγησής, κατά την επεξεργασία του και την ανάδειξη των κατηγοριών και των μονάδων ταξινόμησης, χωρίς να αποτελούν προαποφασισμένους τομείς επικέντρωσης του ερευνητικού και, κατ'επέκτασην, του αναλυτικού

μας ενδιαφέροντος. Πρόκειται δηλ. για ευρήματα που διαμόρφωσαν τον εκτιθέμενο, κατά περίπτωση, καμβά θεματικών ανάλυσης και ερμηνείας μας καθώς αντλούνταν από τα κείμενα των αφηγήσεων των συμμετεχόντων. Ως προς την προκείμενη περίπτωση, υιοθετήσαμε το πιο πάνω κριτήριο συχνότητας των αναφορών ως μία ένδειξη σημαντικότητας των θεματικών αυτών για την ίδια την E.L., αν όχι εν γένει, τουλάχιστον μέσα στα πλαίσια της συγκεκριμένης συζήτησής μας, στο δοσμένο τόπο και χρόνο, ενώ ακολουθούμε παρόμοια διαδικασία ομαδοποίησης και για το υλικό των έτερων δύο συνεντεύξεων, όπως αυτές παρουσιάζονται κατωτέρω. Στην ανάλυση που ακολουθεί, προσεγγίζουμε τα στοιχεία που προκύπτουν από τη συνέντευξη, τηρώντας ως κριτήριο για τη σειρά της παράθεσής τους τη συχνότητα των αναφορών της E.L. στις συγκεκριμένες θεματικές, επιχειρώντας, στο μέτρο του δυνατού, να αποκαταστήσουμε κάποια χρονολογική αλληλουχία. Μετά τη χαρτογράφηση του υλικού της συνέντευξης κατά τον πιο πάνω τρόπο, την ανάδειξη και το σχολιασμό των ευρημάτων που αφορούν την έρευνά μας, θα προβούμε σε μια συνοπτική ανάλυση της ρητορικής της συμμετέχουσας και των δυναμικών που αναπτύχθηκαν στον διανοιγέντα από τη συνθήκη της συνέντευξης χώρο (Schostak 2006˙ Jørgensen & Phillips 2002).

Οικογένεια και Κόσμος των Φάδος

Τα πρώτα ακούσματα φάδος τοποθετούνται στο οικογενειακό περιβάλλον, και συγκεκριμένα στο ραδιόφωνο και σε δίσκους που αγόραζαν οι γονείς της [βλ. παρ. (8) Α’ συνέντευξης]. Παράλληλα, η E.L. φέρεται να μεγαλώνει μέσα σε μία οικογένεια χαρισματικών ερασιτεχνών

μουσικών και τραγουδιστών [(17), (30), (32) και (34)]: η επαφή με τη μουσική και το τραγούδι ξεκινάει σαν παιχνίδι, ως πρακτική συμμετοχής στη συλλογικότητα και τη συναναστροφή των οικογενειακών συνευρέσεων και γιορτών [(34)], για να γίνει στη συνέχεια άτυπη παράσταση ενώπιον (επίσης άτυπου, αλλά πιστού) κοινού στα θέρετρα των καλοκαιρινών διακοπών της παιδικής και εφηβικής της ηλικίας [(28)]. Η μουσική, και ειδικότερα, τα φάδος, συνδέονται με τη γιορτή, την κοινωνικότητα, τη συναναστροφή, τη συνύπαρξη και την επικοινωνία στα πλαίσια της οικογένειας ως συλλογικότητας, ενώ, στην ηλικία των τεσσάρων ετών, το ανέβασμά της σε ένα σκαμνί για να ερμηνεύσει φάδος στην παραλία των διακοπών, εγκαθιδρύει μια (φαινομενικά ασήμαντη, αλλά εν τέλει καθοριστική) πρακτική που σηματοδοτεί τη μετάβαση από την πράξη του τραγουδιού ως αμιγή παιδική έκφραση και παιχνίδι, στα πρώτα βιωμένα τυπικά επιτελεστικότητας και σαγήνης. Αυτό που διαπιστώνουμε ευθύς εξαρχής είναι ότι τα πρωταρχικά πολιτιστικά βιώματα της E.L. συνδέονται με τη μουσική˙ ήδη, η οικογένεια και οι αρχικές συνθήκες ύπαρξης επιφέρουν απευθείας ένα αποτέλεσμα εγχάραξης, που ορίζει το σημείο απαρχής μιας τροχιάς, το σημείο αναφοράς με το οποίο προσδιορίζεται η κλίση της κοινωνικής σταδιοδρομίας (Bourdieu 1979: σελ.158). Ειδικότερα, ο Bourdieu υποστηρίζει ότι η επενέργεια των συνθηκών ύπαρξης της παιδικής ηλικίας συνιστά ένα πρωταρχικής σημασίας αφετηριακό σημείο ατομικής τροχιάς: τα άτομα δεν (μετα)κινούνται τυχαία στον κοινωνικό χώρο, αφενός επειδή τους επιβάλλονται οι δυνάμεις που χορηγούν στο χώρο αυτό τη δομή του (μέσα από ανικειμενικούς μηχανισμούς προσανατολισμού), αφετέρου

επειδή τα ίδια αντιτάσσουν τις ιδιότητές τους, που μπορεί να υπάρχουν είτε σε ενσωματωμένη κατάσταση (υπό μορφή [προ]διαθέσεων, κλίσεων), είτε σε αντικειμενική κατάσταση (ως αγαθά, τίτλοι κλπ) (Bourdieu 1979: σελ.155-156). Σε έναν καθορισμένο όγκο κληρονομημένου κεφαλαίου - που, στην περίπτωση της E.L., είναι πολιτιστικό, με την έννοια των εγγραφών που επιφέρουν στην ίδια τα πρώτα πολιτιστικά, φάδο βιώματα στα πλαίσια της οικογένειας- αντιστοιχεί μία δέσμη τροχιών περίπου ίσων πιθανοτήτων, οι οποίες οδηγούν σε περίπου ισοδύναμες θέσεις: αυτό ορίζεται από τον Bourdieu ως «πεδίο των δυνατοτήτων», και προσφέρεται αντικειμενικά σε κάθε δρώντα. Το πέρασμα από τη μια τροχιά στην άλλη ενδέχεται να εξαρτάται από γεγονότα συλλογικά ή ατομικά (συναντήσεις, διασυνδέσεις κλπ) που, ακριβώς όπως συμβαίνει στην περίπτωση της E.L., συνήθως περιγράφονται ως τυχαία, παρ'ότι εξαρτώνται και τα ίδια από τη θέση και τις διαθέσεις του ατόμου στο οποίο συμβαίνουν. Ως εκ τούτου, η θέση και η ατομική τροχιά δεν είναι ανεξάρτητες: ανάμεσα στη θέση και τη διάθεση του ατόμου που την καταλαμβάνει υπάρχει ισχυρότατη συσχέτιση. Η ομοιογένεια των διαθέσεων που συνδυάζονται με μια θέση (εν προκειμένω, αυτήν της επαγγελματία φαδίστα) και η φαινομενικά θαυματουργή προσαρμογή τους στις απαιτήσεις που είναι εγγεγραμμένες στη θέση αυτή, είναι προϊόν αφενός των (στην υπό εξέταση περίπτωση, οικογενειακών) μηχανισμών που προσανατολίζουν προς τη θέση αυτή άτομα εκ των προτέρων προσαρμοσμένα, επειδή αυτά τα ίδια νιώθουν φτιαγμένα για θέσεις που μοιάζουν να είναι φτιαγμένες για κείνα (βλ. στην περίπτωση της E.L, την «κλίση» ως εκ των προτέρων προσχώρηση στο αντικειμενικό πεπρωμένο, που (παραφράζοντας εδώ τον Bourdieu)

υποβάλλει η πρακτική αναφορά στην τροχιά μέσα στην τάξη καταγωγής), και, αφετέρου, είναι προϊόν της διαλεκτικής που εγκαθιδρύεται, σε όλη τη διάρκεια μιας ύπαρξης, ανάμεσα στις διαθέσεις και τις θέσεις, ανάμεσα στις βλέψεις και τις πραγματώσεις (Bourdieu 1979: σελ.156). Επομένως, η συσχέτιση ανάμεσα σε μία υιοθετούμενη πρακτική και την κοινωνική καταγωγή είναι η συνισταμένη δύο αποτελεσμάτων: αφενός του αποτελέσματος εγχάραξης που επιφέρει απευθείας η οικογένεια ή/και οι αρχικές συνθήκες ύπαρξης· αφετέρου του αποτελέσματος κοινωνικής τροχιάς με την κυριολεκτική έννοια, δηλ.του αποτελέσματος που επιφέρει στις διαθέσεις και τις γνώμες η εμπειρία της κοινωνικής πορείας του ατόμου (Bourdieu 1979: σελ.157-158).

Η ερμηνεία των φάδος εν είδει παιχνιδιού με σαφή στοιχεία επιτελεστικότητας που απευθύνονται στον Άλλον -(στον εντός ή εκτός οικογένειας, τον οικείο ή τον ξένο, τον γνωστό ή άγνωστο, τον, σε κάθε περίπτωση δε, ιδωμένο ως δέκτη/κοινό)- προσφέρει την εικόνα ενός καθαρού, αυτόνομου χώρου, μία νησίδα διαύγειας, απειροελάχιστη και πρόσκαιρη, πάντοτε όμως ανακλητή: αυτή η φευγαλέα διάρκεια και αυτός ο σπάνιος χώρος έχουν αξία προτύπου (Caillois 1958: σελ. 29)· η πράξη αυτής της επιτέλεσης προτρέπει και εθίζει, κινητοποιεί τις δεξιότητες και καλεί την E.L. σε μία (σταθερά επιβραβευόμενη ως εξαιρετική, εν τέλει) εκδήλωση προσωπικότητας. Όπως τα ανταγωνιστικά παιχνίδια καταλήγουν στα σπορ και τα παιχνίδια τύχης και συνδυασμού συνδέονται με τα μαθηματικά, το παιχνίδι που συνίσταται στη μίμηση, την αναπαράσταση και την ερμηνεία, προεικονίζει τις τέχνες του θεάματος,

παίζοντας κεφαλαιώδη ρόλο στο ιστορικό αυτοεπιβεβαίωσης του παιδιού και στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του (Caillois 1958: σελ. 30). Με τον τρόπο αυτό, εγγράφεται στην E.L. ένα πρωταρχικό σχήμα (pattern), που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, επαναλαμβάνεται στην τρέχουσα επαγγελματική φάδο πρακτική της. Ως εκ τούτου, η (πολιτιστική) ικανότητα, που αποκτήθηκε στα πλαίσια της σχέσης της με το πεδίο της μουσικής και του τραγουδιού ως σταθερών όρων των πρακτικών μιας (ενδο)οικογενειακής κοινωνικότητας, εξακολουθεί (όπως εξάλλου θα διαφανεί παρακάτω) και σήμερα να προσδιορίζεται από τις ίδιες αυτές συνθήκες της απόκτησής της, που λειτουργούν ως «σήμα προέλευσης»: ο Bourdieu (1979: σελ. 109) επισημαίνει πως ό,τι συλλαμβάνεται μέσα στη δομή της σχέσης που ενώνει το πολιτιστικό κεφάλαιο -(εν προκειμένω, το φάδο «κεφάλαιο» των πρώτων παιδικών και μεταγενέστερων εφηβικών συναφών προσλαμβανουσών και της εξακολουθητικής έκθεσης σε φάδο βιώματα που λειτούργησαν για την E.L. «εκπαιδευτικά»), και την κοινωνική καταγωγή (λαμβανομένου υπόψη, εν προκειμένω, και του ανήκειν σε μία οικογένεια, η κοινωνική θέση της οποίας διαμορφώνει, μεταξύ άλλων, τους τρόπους συγχρωτισμού, συναναστροφής, επικοινωνίας και ψυχαγωγίας των μελών της), αποτελεί τρόπο παραγωγής της καλλιεργημένης έξης και διαφοροποιεί τις, κατά περίπτωση, αποκτημένες ικανότητες και τους τρόπους της ενεργοποίησής τους. Επομένως, η πολιτιστική ικανότητα της E.L., αποκτημένη, κατ'αρχάς, στο πλαίσιο της οικογένειας που λειτουργεί ως υπηρεσία εγχάραξης τρόπων, «γνώσης», έξης, εξακολουθεί να ανάγεται στις πρωταρχικές αυτές συνθήκες απόκτησής της.

Τα φάδος και η πρακτική τους ανάγονται λοιπόν άμεσα στην παιδική ηλικία της E.L., τους οικογενειακούς δεσμούς, την αίσθηση ταυτότητας, προσωπικής χαρισματικότητας και ανήκειν στην κοινότητα της οικογένειας. Για τη μετάβαση από το θάμβος για τις διάσημες φωνές της εποχής [(7), (8)], στην γνωριμία με τον (και τη συνακόλουθη σταδιακή ένταξη στον) επαγγελματικό κόσμο των φάδος, αφορμή είναι ένας φιλικός αστεϊσμός [(1)]. Εισδύοντας σε αυτόν τον κόσμο, η E.L. γνωρίζεται με διάσημους και αφανείς (εξίσου όμως *«σημαντικούς»*) ερμηνευτές [(1), (8)], και αντιλαμβάνεται ότι τα πρόσωπα του φάδο είναι πολύ περισσότερα από όσα η ίδια γνώριζε ως τότε [(8)]. Η E.L. υπογραμμίζει τη διάσταση του λαμπερού κόσμου των εμβληματικών -(μυθικών παλαιότερων και διάσημων σύγχρονων)- φαδίστας [(1), (8)], ως προνομιακό δείκτη, αναφέρει τις φωτογραφίες της μαζί τους ως κατηγορήματα υπεροχής, ενώ η τριακοντατής σχεδόν επαγγελματική συνεργασία της με τον «καθεδρικό του φάδο» υποβάλλεται ως στοιχείο διάκρισης. Σύμφωνα με τον Bourdieu, ο τρόπος χρήσης (και επίκλησης, εν προκειμένω) των συμβολικών αγαθών, και ιδίως όσων θεωρούνται -από το φορέα τους έστω- κατηγορήματα υπεροχής, συνιστά το κατεξοχήν εργαλείο των στρατηγικών διάκρισης, με την έννοια της (κατά Προυστ) «ατέρμονα ποικίλλουσας τέχνης να σηματοδοτεί κανείς τις αποστάσεις» (1979: σελ.109).

Ο κόσμος των φάδος όμως, όπως τον αντιλαμβάνεται και τον βιώνει η E.L., έχει και μία άλλη διάσταση: αυτήν ενός μικρότερου, προσωπικού χώρου, όπου το φάδο είναι αφορμή για συγκίνηση, συναναστροφή και επικοινωνία [(2), (3), (13), (26), (41), (44)], και όπου το τραγούδι μπορεί να

είναι εξίσου συνθήκη έκθεσης και απομόνωσης [(13)]. Ο κόσμος της παιδικής ηλικίας και ο κόσμος της επαγγελματία φαδίστα συναντιούνται σε έναν κοινό ορίζοντα που είναι το πάλκο της φάδο ερμηνείας [(28), (13)], ένα πεδίο εκπομπής συγκίνησης [(13), (14), (44)] ένας τόπος έκθεσης όπου οι άνθρωποι την «ακούν», την «προσέχουν», της «κάνουν ερωτήσεις», την «χειροκροτούν» [(28)]. Άρα, η σημερινή φάδο ερμηνεία της, υπό τους όρους που επιτελείται, συνδέει το πάλκο του "Café Luso" με την παραλία/«σκηνή» της παιδικής ηλικίας, όπου «σκαμνί» ανάβασης (στην ορατότητα) είναι το φάδο (Holland 1998).

Δημιουργικότητα και Τέχνη

Για την E.L., η δημιουργικότητα είναι το υλικό οικοδόμησης των ανθρώπινων συναντήσεων:

«[…]τραγουδάγαμε, παίζαμε, λέγαμε ποιήματα, κάναμε, φτιάχναμε συναντήσεις απ'ό,τι ο καθένας μας ήξερε να κάνει, (απ'ό,τι καθένας μας) έκανε, έτσι διασκεδάζαμε» [(34)].

Οι συναντήσεις «φτιάχνονται», όπως και τα τραγούδια [(21), (22)]. Αν, υπό την έννοια που προσδίδει η E.L., δεχθούμε ότι τα τραγούδια και οι συναντήσεις είναι τεχνήματα, τότε είναι ταυτόχρονα και διαμεσολαβητικά εργαλεία επικοινωνίας (Holland 1998). Ειδικότερα, το ίδιο το φάδο, ως προσωπική ερμηνευτική πρακτική, είναι για την E.L. πρωτίστως ένας χώρος συνάντησης (της ίδιας με την παιδική της ηλικία [(28), (34)]˙της ίδιας με τους άλλους [(2), (3), (13)]). Δεδομένου λοιπόν ότι οι συναντήσεις οικοδομούνται με υλικό τη δημιουργικότητα, το στοιχείο αυτό δεν θα μπορούσε να λείπει από τη δική της πρακτική ως φαδίστα, με τη διαφορά

ότι, για τη συμμετέχουσα, το δημιουργικό στοιχείο του φάδο εντοπίζεται στη συγγραφή στίχων και την έκφραση μέσω της ποίησης [(20)], με έμπνευση, όχι την τραγουδιστική ερμηνεία, αλλά τη μουσική [(21)]˙ η συμμετέχουσα έχει επίσης «φτιάξει» τραγούδια, που δίνει στη συνέχεια σε συναδέλφους της μουσικούς για να τα ερμηνεύσουν και να τα ηχογραφήσουν [(22)], ενώ αυτό που η ίδια προτιμά να ακούει είναι *«μία ωραία ποίηση τραγουδισμένη και πολύ απολαυστική»,* στοιχείο που ορίζει ως το προσωπικό της γούστο στο φάδο [(23)]. Αν και η δημιουργικότητα διευκολύνεται από μια προϋπάρχουσα κλίση προς ένα συγκεκριμένο χώρο, είναι αδύνατο να είναι κανείς δημιουργικός χωρίς πρώτα να έχει εσωτερικεύσει ένα τομέα, και θα πρέπει να πιστεύει στη σημασία του ώστε να μάθει τους όρους και τους κανόνες του Csikszentmihalyi (1996): η δημιουργικότητα προϋποθέτει γνώση της παράδοσης και των ισχυουσών συμβάσεων/κανόνων, προκειμένου το άτομο να είναι όντως σε θέση να τις αλλάξει. Επομένως, σύμφωνα με τον Csikszentmihalyi, δεν είναι δυνατόν να είναι κανείς δημιουργικός χωρίς να είναι αφενός παραδοσιακός και συντηρητικός και, αφετέρου, επαναστατικός και εικονοκλάστης. Η E.L. γνωρίζει και αγαπά την παράδοση των φάδος [(21)]: γνωρίζει τη μετρική και τα διάφορα είδη των στίχων τους, το ρεπερτόριο των «ευέξαπτων» φάδος της γειτονιάς, που «λένε τα πράγματα με τ'όνομά τους», η ίδια όμως προτιμά τα φάδος που ντύνουν μουσικά την ποίηση παλαιότερων και σύγχρονων μεγάλων πορτογάλων ποιητών [(23)], κάτι που όταν πρώτη το αποτόλμησε η Amália Rodrígues, είχε θεωρηθεί ριζοσπαστικό.

Ο Csikszentmihalyi (1996) ορίζει τη δημιουργικότητα ως οποιαδήποτε πράξη, ιδέα ή προϊόν που μεταβάλλει ένα υπάρχον πεδίο ή που το μετασχηματίζει σε κάτι καινούργιο. Αυτό συνεπάγεται ότι η εκάστοτε τελούμενη δημιουργική συνεισφορά θα πρέπει να αναγνωριστεί από την κοινότητα του εν λόγω πεδίου ως σημαντική και μετασχηματιστική. Υπό αυτήν την οπτική, η δημιουργικότητα έχει σημαντικές κοινωνικές και πολιτισμικές συνέπειες χάρη στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στο δημιουργό, το πεδίο και τους υπάρχοντες πολιτιστικούς θεσμούς. Κατ'επέκταση, για τον Csikszentmihalyi (1996) ως δημιουργικότητα νοείται η διαδικασία με την οποία μεταβάλλεται ένα συμβολικό πολιτισμικό πεδίο, διαδικασία που, εκ των πραγμάτων, προϋποθέτει να είναι κανείς γνώστης του· για να κατέχει το πεδίο, θα πρέπει κανείς να επικεντρώνει την προσοχή του στις πληροφορίες που χρειάζεται να συγκεντρωθούν και στις γνώσεις που απαιτούνται να διαθέτει σε σχέση με αυτό: προϋπόθεση της δημιουργικότητας είναι ακριβώς η επικέντρωση και προσήλωση της προσοχής. Σύμφωνα με τον Csikszentmihalyi (1996), τη δημιουργικότητα συνιστούν τρία κύρια μέρη: ο τομέας, το πεδίο και το άτομο. Ο τομέας συνίσταται σε ένα σύνολο συμβολικών κανόνων και διαδικασιών. Το πεδίο συμπεριλαμβάνει όλα τα άτομα που ενεργούν ως «φρουροί» του τομέα, και αποφασίζουν εάν μία νέα ιδέα ή προϊόν είναι αποδεκτά και δύνανται να αναγωριστούν ως εμπίπτοντα σε αυτόν. Τέλος, το άτομο, χρησιμοποιώντας τα σύμβολα ενός τομέα, επινοεί μία νέα ιδέα ή διαβλέπει ένα σχήμα· οι σκέψεις ή οι ενέργειες/δράσεις του, μεταβάλλουν τον τομέα ή εγκαθιδρύουν έναν καινούργιο.

Περαιτέρω, με τον όρο “flow” («ρέουσα κίνηση», «ροή»), ο Csikszentmihalyi (1996) αναφέρεται στη νοητική κατάσταση κατά την οποία η ανθρώπινη συνείδηση βρίσκεται σε αρμονική τάξη και το άτομο ασχολείται με αυτό που επιθυμεί, για τη χαρά της ενασχόλησης και μόνο. Αυτό συμβαίνει όταν η ψυχική ενέργεια ή προσοχή επενδύεται σε ρεαλιστικούς στόχους και οι ικανότητες του ατόμου είναι σύστοιχες με τις παρεχόμενες σε αυτό ευκαιρίες δράσης. Η επιδίωξη ενός στόχου οργανώνει και επικεντρώνει τη συνείδηση, αφού το άτομο χρειάζεται να συγκεντρώσει την προσοχή του στη συγκεκριμένη δραστηριότητα και, προς στιγμήν έστω, να ξεχάσει ο,τιδήποτε άλλο. Ο Csikszentmihalyi (1996) κάνει λόγο για τα «στοιχεία της απόλαυσης» (“elements of enjoyment”) ως συστατικά που συνθέτουν τη βέλτιστη εμπειρία. Αυτά περιλαμβάνουν την αντιμετώπιση μιας πρόκλησης που προϋποθέτει ικανότητες που το άτομο διαθέτει, την απόλυτη απορρόφησή του ατόμου από τη δραστηριότητα, ξεκάθαρους στόχους και ανατροφοδότηση, αλλά και -όπως ήδη επισημάναμε ανωτέρω- πλήρη συγκέντρωση στη δραστηριότητα αυτή, τέτοια που το άτομο να ξεχνά ο,τιδήποτε άλλο, καθώς απώλεια της αίσθησης του χρόνου κατά τη διάρκεια της εμπειρίας. Το στοιχείο/κλειδί για μια τέτοια βέλτιστη εμπειρία είναι ότι η ίδια αποτελεί αυτοσκοπό: ακόμα κι αν το άτομο είχε εμπλακεί αρχικά σε αυτήν για κάποιους λόγους, η δραστηριότητα που το απορροφά καθίσταται επιβραβευτική αφ’εαυτής.

Μιλώντας για την τέχνη των φάδος, η E.L. επικεντρώνεται στην ποίηση και τη στιχουργική [(20), (21), (23), (24)], ενώ η δημιουργία, το «φτιάξιμο» των δικών της τραγουδιών, αποδίδεται σε ένα «*duende*» που «εμφανίζεται

ξαφνικά» [(22)]. Ο Elliott (2010), αναφερόμενος στην ισπανική λέξη *duende*, και επιχειρώντας μία αντιπαραβολή της με τη *saudade*, δανείζεται τον ορισμό της πρώτης από το Lorca ως «μυστηριακής δύναμης που όλοι μπορούν να νιώσουν, μα που καμιά φιλοσοφία δεν είναι σε θέση να εξηγήσει», και τοποθετεί το *duende* σε ένα ευρύτερο πλαίσιο επιθυμίας για μοναδικότητα και διαπραγμάτευση, στοιχείων κοινών σε όλες τις γραμματικές της νοσταλγίας, άρα και στη saudade, το («πορτογαλικό») ψυχικό ιδιόλεκτο που εκφράζεται μουσικά από τα φάδος (Leal 2000). Η E.L. ορίζει το φάδο ως «πάθος», όχι μόνον από πλευράς τραγουδιστικής ερμηνείας, αλλά στο μέτρο που εγκαθιδρύει έναν τόπο επικοινωνίας, ανταλλαγής, πληροφόρησης, αλλά και προνομιακής γνώσης: *«να μιλάς με τους ανθρώπους, να απαντάς, να αποσαφηνίζεις αμφιβολίες, να γνωρίζεις γεγονότα ώστε να απαντάς σε ερωτήσεις»* [(2)]. Επιπλέον, ως τέχνη, το φάδο προϋποθέτει την επένδυσή του με το δικό της εσωτερικό υλικό [(14)], ενώ είναι για κείνην τρόπος και τόπος κατανόησης των ανθρώπων [(39), (41)] και έκθεσης στη συγκίνηση, τη δική της και των άλλων [(13), (44)].

<u>Παιδική ηλικία, Σημαντικοί Άλλοι και Επάγγελμα</u>

Οι αναφορές της E.L. στην παιδική της ηλικία, τα σημαντικά πρόσωπα και το επάγγελμά της είναι ισάριθμες. Μία παιδική ηλικία γεμάτη ακούσματα φάδος, στο οικογενειακό σπίτι, στους δίσκους και στο ραδιόφωνο όπου κυριαρχεί η φωνή της Amália Rodrígues: βρισκόμαστε στα μέσα της δεκαετίας του ’60 και η Εθνική Ραδιοφωνία ελέγχεται απόλυτα από το σαλαζαρικό καθεστώς που εντάσσει τα φάδος στη ρητορική του, χρησιμοποιώντας τη -διεθνούς πλέον ακτινοβολίας- φιγούρα της

Rodrígues˙ η φωνή της Amália μονοπωλεί το εντόπιο ραδιόφωνο, περνάει τα σύνορα, γίνεται φορέας μιας στερεοτυπικής «πορτογαλικότητας» άρρηκτα συνδεδεμένης με τα φάδος (Leal 2000, Nery 2004, Elliott 2010), άλλως, η αναπαράσταση του κόσμου των φάδος οργανώνεται γύρω από ένα πολύ συγκεκριμένο είδος δημαγωγικής, λαϊκίστικης καθεστωτικής «αφήγησης», που τον οικειοποιείται και τον αντικειμενοποιεί προς «εξαγωγή» στις εγχώριες συνειδήσεις και τις διεθνείς σκηνές. Η E.L., που σε ηλικία τεσσάρων ετών ανακαλύπτει ότι μπορεί να τραγουδάει [(27)], επηρεάζεται καθοριστικά από αυτήν τη φιγούρα και την έχει σαν πρότυπο: ακούει και μαθαίνει τα τραγούδια της [(28)], θαυμάζει την εκφραστικότητά της και θέλει να τραγουδάει όπως αυτή [(8)], θαμπώνεται από τη σκηνική παρουσία της που, αφ'εαυτής, «*είναι φάδο*», και τον τρόπο που εκφέρει τις λέξεις [(12)]. Η Amália, δεν προσφέρει μόνον τις πρωταρχικές και κύριες εγγραφές φάδο, αλλά είναι αντικείμενο θαυμασμού για δύο ειδικότερα στοιχεία κεντρικής σημασίας στην φάδο πρακτική της E.L. δηλ. τη συγκινησιακή φόρτιση της παρουσίας [(12)] και την επιλογή ασυνήθιστων στίχων, την καινοτόμο χρήση στα φάδος ποίησης επικών και μοντέρνων ποιητών [(23)]. Τα άλλα σημαντικά πρόσωπα προέρχονται από το οικογενειακό της περιβάλλον και είναι ο πατέρας [(17), (18), (43), (44)] και τα λοιπά μέλη της ευρύτερης οικογένειας, ως ανθρώπινη συλλογικότητα εξαιρετικών μουσικών ικανοτήτων και ταλέντων [(30)].

Αν δεχθούμε ότι η saudade είναι το κύριο υλικό των φάδος (Leal 2000), και η saudade της E.L. ανάγεται στα πρόσωπα της παιδικής της ηλικίας, τους γονείς και τους παππούδες της [(43)], τότε για την ίδια τα φάδος είναι το

όχημα μιας διαρκούς μετάβασης από το παρόν στο παρελθόν, μιας επαναφήγησης της ιστορίας της παιδικής ηλικίας και επαναβίωσης των κεντρικών της στοιχείων: του σκαμνιού της παραλίας [(28), (34)] ως πρωταρχικού στοιχείου επιτελεστικότητας που εξακολουθεί να πληροφορεί την ερμηνεία, την έκθεση και την ορατότητά της ως επαγγελματία φαδίστα˙ και του μεγάλου σπιτιού των παππούδων, δηλ. ενός χώρου ευρείας κοινωνικής συναναστροφής, έκφρασης και δημιουργικότητας [(34)], που, ίσως, βρίσκει το τρέχον ισοδύναμό του στην casa de fados. Δηλ. φαίνεται πως τα φάδος για την E.L. είναι ένα όχημα πλεύσης από και προς την παιδική ηλικία. Υπό αυτήν την έννοια, θα μπορούσαμε, εκκινώντας από τη σχετική θεωρία του Bourdieu (1979), να δούμε τη saudade όχι μόνο ως γραμματική της νοσταλγίας, αλλά (και) ως έξη, δηλαδή ένα είδος γραμματικής μέσα στα όρια της οποίας η E.L. δημιουργεί και αναπαράγει συστηματικές και συγγενείς πρακτικές, που εμπεριέχουν (λιγότερο ή περισσότερο μετασχηματισμένα) κάποια πρωταρχικά σχήματα (patterns).

Αν όμως τα φάδος τη συνδέουν με το χώρο της παιδικής ηλικίας και των οικογενειακών δεσμών, την ίδια στιγμή την διαφοροποιούν και τη διακρίνουν αφού, από αυτήν την μικρογενεαλογία ταλαντούχων μουσικών, ήταν η μόνη που έγινε επαγγελματίας [(30)], επιλογή που, καθώς η ίδια αναφέρει, έπρεπε να κάνει για να *«οικοδομήσει»* αυτό που είναι [(34)]. Και αν, στη συνέχεια, δεχθούμε ως κριτήριο του ανήκειν σε έναν κόσμο της τέχνης, το βαθμό συμμετοχής σε και εξάρτησης από τις ισχύουσες σε αυτόν συμβάσεις και κώδικες συμπεριφοράς (Becker 1976), τότε η E.L. είναι μία πλήρως ενσωματωμένη επαγγελματίας: εδώ και

τριάντα χρόνια βιοπορίζεται ανελλιπώς από τα φάδος, εργάζεται στον ίδιο αυτό χώρο σταθερά πλέον τα τελευταία είκοσι χρόνια (και, συνολικά, είκοσι οχτώ), έχει κάνει δισκογραφικές δουλειές και η ερμηνευτική πρακτική των φάδος είναι το επάγγελμά της, το οποίο ασκείται μέσα στα πλαίσια των τρεχουσών συμβάσεων, και, πιο συγκεκριμένα, των ειδικότερων συμβάσεων μίας μεγάλης casa de fado, με σημαντική προϊστορία και σαφέστατο πλέον εμπορικό/τουριστικό προσανατολισμό, ήτοι ενός χώρου που δεν περιέχει κανένα αξιοπρόσεκτο στοιχείο καινοτομίας, και κείται στον αντίποδα του δημιουργικού μουσικού πειραματισμού. Η E.L. γνωρίζει, κατανοεί και διαχειρίζεται τις συμβάσεις του χώρου και παραμένει εντός των ορίων που το κοινό του θεωρεί συμβατά, ενώ αναφέρει ότι η φάδο πρακτική της είναι αναπόφευκτα μία «*επαναλαμβανόμενη καθημερινή χειρονομία*», που, συνακόλουθα, έχει *«μία ρουτίνα»* [(26)], αλλά *«ποτέ μονοτονία»*, αφού ο *«μεγάλος μυς»* της ζωής της παραμένει το φάδο [(26)] -το ίδιο το κείμενο των απαντήσεών της όμως εύλογα εγείρει τη διερώτηση: το φάδο αυτό καθαυτό, ή ως μέσον έκθεσης στο βλέμμα των άλλων, στη συναναστροφή και την επικοινωνία με τους ανθρώπους; Βάσει όσων εκτέθηκαν ήδη πιο πάνω, φαίνεται πως για τη συμμετέχουσα, η αμιγώς δημιουργική, επινοητική πλευρά της φάδο πρακτικής της είναι η ενασχόλησή της με την ποίηση και τη στιχουργική, ενώ η φάδο ερμηνεία, είναι *«πάθος»* στο μέτρο που επανεγκαθιδρύει τον πρωταρχικό τόπο επιτελεστικότητας (της παιδικής ηλικίας): που καλεί δηλαδή την ακρόαση, την προσοχή, τη συζήτηση, το χειροκρότημα των ανθρώπων.

Καθημερινότητα και Εκπαίδευση

Ως προς τη βίωση της καθημερινότητας, η επιρροή της επαγγελματικής της ενασχόλησης με τα φάδος, περιορίζεται στην ασυμβατότητα των ωραρίων της με αυτά της ευρύτερης οικογένειάς της, που, κάποιες φορές, την αποσυνδέει από την οικογενειακή κοινωνικότητα και τη συναναστροφή [(39)], ενώ, αντίθετα, σε επίπεδο εμπειρίας, η E.L. λέει:

«η επιρροή του φάδο […]μου έδωσε μία διαφορετική γαλήνη (στο) να βλέπω τα πράγματα με μία απλότητα αναπαυτική […] όλα αυτά τα χρόνια που ζω τραγουδώντας δεν μου αφαίρεσαν τη συγκίνηση των πραγμάτων, αντιθέτως μάλιστα, με βοήθησαν να καταλάβω τους ανθρώπους, τις συμπεριφορές των ανθρώπων, ίσως με κάποια μεγαλύτερη γενναιοδωρία, με υπομονή […]» [(39)].

Ως προς την εκπαίδευση, διατυπώνεται ένα σχήμα έλλειψης σε τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: πρώτον, στην εγκατάλειψη των ακαδημαϊκών της σπουδών προκειμένου να ασχοληθεί επαγγελματικά με το είδος [(1), (17), (34)]˙ δεύτερον, σε σχέση με τη φάδο πρακτική, όπου επισημαίνεται πως δεν προϋποτίθεται κάποια προηγούμενη μουσική εκπαίδευση, αλλά αρκεί μια ιδιαίτερης επιδεξιότητας φωνή [(9), (10)]˙ τέλος, σε σχέση με τις εξαιρετικές τραγουδιστικές ικανότητες των θείων της, που επίσης ουδέποτε είχαν σπουδάσει μουσική [(30)]. Εάν λοιπόν εξετάσουμε τη φάδο πρακτική, όπως προτείνεται από τις απαντήσεις της E.L., σε σχέση με την ύπαρξη προηγούμενου μουσικού εκπαιδευτικού κεφαλαίου (Bourdieu 1979), ως τέτοιο αναδύονται αποκλειστικά τα ακούσματα της παιδικής της ηλικίας, είτε ως φάδος σε δίσκους και στο ραδιόφωνο, είτε ως στοιχείο

σύμφυτο με τη βίωσή της μέσα σε ένα ζωντανό περιβάλλον ερασιτεχνών μουσικών.

Casas de Fado

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι η θεματική με τις λιγότερες αναφορές είναι αυτή των casas de fado και των μηχανισμών του ευρύτερου βιόκοσμου των φάδος στη σύγχρονη Λισσαβόνα: πέραν της επισήμανσης της εκκίνησης της επαγγελματικής της πορείας στο χώρο [(1)] και της μακρόχρονης συνεργασίας της με το Café Luso, δεν γίνεται καμία άλλη αναφορά στις casas de fado και στο τρέχον, ευρύ και πολύμορφο, φάσμα των φάδο πρακτικών. Από αυτά τα δύο σημεία, μαθαίνουμε μόνο ότι στις αρχές της δεκαετίας του ’70, μία νεαρή ερασιτέχνης τραγουδίστρια, χωρίς καμία προηγούμενη πείρα ή έκθεση στο χώρο, μπορούσε να αρχίσει να τραγουδάει σε μία casa de fados, αν ο ιδιοκτήτης έκρινε ότι ήταν ικανή˙ ότι συνηθιζόταν μεγάλες casas να καλούν νέους φαδίστας να αντικαταστήσουν παλαιότερους και ότι ο χώρος που εργάζεται σήμερα θεωρείται ως «ο καθεδρικός του φάδο». Στο σημείο αυτό, κρίνουμε πως θα πρέπει να συνυπολογιστεί ότι η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε μέσα στο χώρο και εντός του ωραρίου εργασίας της E.L., ενώ, αξιοσημείωτο είναι ότι κατά την εκκίνηση τουλάχιστον της συνέντευξης, σε αμφότερες τις συναντήσεις, ο ιδιοκτήτης του χώρου δειπνούσε σε διπλανό ή απέναντι τραπέζι.

Ρητορική και δυναμικές της συνέντευξης

Δεδομένου ότι η συνέντευξη διενεργήθηκε εντός του επαγγελματικού χώρου της E.L., υπήχθη αφενός στους όρους του χώρου και των συνθηκών του, αφετέρου δε στους όρους της ίδιας, όπως εντάσσεται και κινείται μέσα το χώρο αυτό.

Τα κύρια σχήματα που εντοπίζουμε ευθύς εξαρχής είναι αφενός η αξιοσημείωτα συχνή επανάληψη της ερώτησης *«έτσι δεν είναι;»*, που συνοδεύει δηλώσεις και αποφάνσεις της [(2), (10), (13), (15), (17), (20), (23), (24), (33), (39), (41), (43), (44)]· και, αφετέρου, η σταθερή αποφυγή να αναφερθεί άμεσα στον εαυτό της: ακόμα και όταν δηλώνουμε ρητά το ενδιαφέρον μας για τη δική της προσωπική εμπειρία, η E.L.τείνει να παρεκκλίνει (από τη συγκεκριμένη ερώτηση ή την κατεύθυνση της συνέντευξης εν γένει), είτε δίνοντας, αντί των δεδομένων που ζητάμε, γενικότερες πληροφορίες «εγκυκλοπαιδικού» τύπου για τα φάδος, χρησιμοποιώντας τα ως θεματικό όχημα που προσφέρεται ώστε να στραφεί η συζήτηση σε άλλες κατευθύνσεις [(21)], είτε κατασκευάζοντας μεγάλες περιόδους/«αναχώματα» λέξεων όπου παραθέτει μία ολόκληρη σειρά άλλων προσώπων που «κατοικούν» την απάντηση, καλύπτοντας έτσι τη δική της απουσία [(23), (39)], είτε μετέρχεται της σαγήνης [(24), (26), (30)]. Ανατρέχοντας στο σύνολο του κειμένου των απαντήσεων πάντως, διαπιστώνουμε ότι η (συμβολική) σκηνή/πάλκο της παιδικής ηλικίας υπάρχει μέσα στη σκηνή της συνέντευξης που, κατ'ουσίαν, λαμβάνει χώρα μέσα στην (πραγματική και συμβολική) σκηνή της casa de fados.

Περνώντας σε ειδικότερες αποχρώσεις της ρητορικής της E.L., όπως αυτή αναδύεται στο κείμενο των απαντήσεών της, επισημαίνουμε κατ'αρχάς ότι σκιαγραφεί την ιδιαιτερότητα της ψυχοσύνθεσης των φαδίστας, περιγράφοντας ένα χαρακτηριστικό σχήμα φέρεσθαι, ίδιον των ανθρώπων του χώρου, απέναντι στο οποίο η ίδια αρχικά είναι μάλλον αμφίθυμη, ενώ αμέσως μετά το ενδύεται, εντάσσοντας έτσι τον εαυτό της στην «ομάδα» [(15), (16)]. Η περιγραφή της οικογένειας ως *«μεγάλης»*, *«ενωμένης»*, *«πολύ συμπαθητικής»* και χαρισματικής κοινότητας, τα μέλη της οποίας συνδέονται (και) μέσω της μουσικής [(30), (31), (34), (35), (36)], η προσφυγή σε στερεότυπα περί «πορτογαλικής» ψυχής [(25)], «πορτογαλικής» οικογένειας [(34), (37)] και περί φαδίστας ως φορέων τρομερής συγκίνησης [(44)] είναι κάποια σημεία που αναγνωρίζουμε ως δείκτες που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, όχι προκειμένου να ελέγξουμε την αλήθεια και τη βασιμότητα των λεγομένων της E.L., (αφού κάτι τέτοιο, ούτως ή άλλως, βρίσκεται εκτός των στοχεύσεων και των ενδιαφερόντων της ερευνητικής μεθόδου που ακολουθήσαμε), αλλά για να καταδείξουμε περαιτέρω τις δυναμικές που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια της συνέντευξης.

Θεωρούμε ότι από το κείμενο των απαντήσεών της, γίνεται σαφές ότι η E.L. έχει τον έλεγχο της συνέντευξης, αφού καταφέρνει σταδιακά να μεταβάλλει -με μετατοπίσεις, κατασκευές και υπεκφυγές- τον προσανατολισμό της από τις βιωμένες εμπειρίες και τα γεγονότα της ζωής της, στη διατύπωση αξιολογικών κρίσεων και την παράθεση πληροφοριών. Κρίσιμο παράγοντα γι'αυτήν την τροπή απετέλεσαν οι όροι

υπό τους οποίους διενεργήθηκε η συνέντευξη (ήτοι, σε χώρο, χρόνο και συνθήκες που δεν άφηναν ιδιαίτερα περιθώρια ελιγμών στη γράφουσα, ενώ, εκ των πραγμάτων, ελέγχονταν πλήρως από την E.L. -ενδεικτικά αναφέρουμε τις ξαφνικές διακοπές της ροής της συνέντευξης από τις εμφανίσεις/αποχωρήσεις της και τη θέση της γράφουσας σε κατάσταση αναμονής). Ως έτερο παράγοντα αναφέρουμε τη γλώσσα, φέρνοντας ως παράδειγμα τις παραγράφους (37) και (38), όπου η E.L. διορθώνει τη λέξη της ερώτησης, την επαναδιατυπώνει και απαντά σύμφωνα με τη νέα, δική της διατύπωση. Σημειώνουμε επίσης το στοιχείο της υπογράμμισης του κύρους χάρη στη γνωριμία της με σπουδαία πρόσωπα [(1), (8)], της γνώσης ως δύναμη [(2), (23)] και της αυθεντίας [(3), (43)], που σε κάποια σημεία μετατρέπουν τον –επιδιωκόμενο από τη γράφουσα- εξομολογητικό χαρακτήρα των απαντήσεων της E.L. σε διδακτικό ύφος. Σε κάθε περίπτωση, πέραν των ανωτέρω, θα πρέπει να συνεκτιμήσουμε, αφενός την ικανότητα της E.L. να διαχειρίζεται και να κατασκευάζει την εικόνα της (στοιχείο που ενδέχεται να σχετίζεται με την προηγούμενη επαγγελματική της ιδιότητα ως διαφημίστριας), και αφετέρου ότι η συνέντευξη διενεργήθηκε εντός ενός χώρου που αναπαράγει και πωλεί ως ψυχαγωγικά προϊόντα, σε μη εντόπιο κοινό, τόσο τα στερεότυπα της «πορτογαλικότητας» όσο και τα (συνδεόμενα με αυτήν) στερεότυπα της «συγκίνησης».

<u>Αποτίμηση ευρημάτων σε σχέση με τα φάδος</u>

Υπάρχει μια γενεαλογία καλλιτεχνών του φάδο, φορέων και διαμορφωτών μίας παλαιότερης παράδοσης η οποία κληροδοτείται στους νεότερους

παρέχοντας ερμηνευτικά, ποιητικά, μουσικά πρότυπα ως σημεία αναφοράς αλλά και αφετηρίας για επανεπεξεργασία και μετεξέλιξή τους [(1),(8)]. Τα φάδος είναι μία μουσική πρακτική που αντλείται μεν από το παρελθόν, μα παραμένει ζωντανή, μεταβαλλόμενη, εν εξελίξει, και συνδέεται με την ανθρώπινη κοινωνικότητα και συναναστροφή, όντας τόσο τοπικό μουσικό ιδιόλεκτο, όσο και εθνικό τραγούδι, με την έννοια ότι, εκκινώντας από την έκφραση της βίωσης ενός τόπου (Λισσαβόνα), έφτασε να συμβολίζει και να εκφράζει την «ψυχή» ενός λαού [(25), (26)]. Για τη διάδοση του φάδο καθοριστικής σημασίας ήταν η μορφή της Amália Rodrígues [(5), (6)]· η περαιτέρω διάδοσή του και η αναγνώρισή του ως παγκόσμιας κληρονομιάς της ανθρωπότητας ήταν αποτέλεσμα μακρών, συντονισμένων προσπαθειών ανθρώπινων συλλογικοτήτων (καλλιτεχνών, φορέων) [(5)]. Η φάδο ερμηνεία δεν προϋποθέτει προηγούμενη μουσική εκπαίδευση, αλλά ιδιαιτερότητα (συγκεκριμένες επιδεξιότητες) στη φωνή [(10]. Τα φάδος είναι μία βιωματική εγγραφή που συνδέεται με τον τόπο, την οικογένεια, το ανήκειν, και επομένως, την ταυτότητα. Καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα εμπειρίας: του Εαυτού, του Άλλου, του Χρόνου, της Ιστορίας (προσωπικής και συλλογικής), του Τόπου. Είναι ένα μουσικό είδος πάντα συναισθηματικό, έντονα συγκινησιακό, που δεν μπορεί να τραγουδηθεί με ελαφρότητα, ανεξάρτητα από την εκάστοτε μορφή του [(12), (13), (17), (44)]. Η συγκινησιακή του δύναμη οφείλεται όχι (τόσο) στο νόημα των στίχων του, αλλά στον τρόπο ερμηνείας και, συγκεκριμένα, στην επένδυσή της με έντονα συναισθήματα [(13), (14)] που εκπέμπονται και επικοινωνούνται ως δόνηση διαμέσου της σωματικότητας του ερμηνευτή [(13), (44)]: το φάδο προτείνεται ως *«ο μεγάλος μυς»*, η μουσική που κάνει

την *καρδιά* να χτυπάει αλλιώς [(26)]. Ο ερμηνευτής θα πρέπει να εκπέμπει συγκίνηση στο κοινό, και ταυτόχρονα να δονείται ο ίδιος από αυτήν μόνο έως το σημείο που η συγκίνηση φορτίζει μεν, αλλά δεν υπερκαλύπτει την ερμηνεία του –άλλως: ο ερμηνευτής θα πρέπει να εμφορείται από συναισθηματική φόρτιση, να τη μεταγγίζει και, την ίδια στιγμή, να την ελέγχει [(18)]. Το αίσθημα της saudade είναι όχημα (δι)έγερσης και άντλησης αυτής της συγκίνησης [(43), (44)].

Ε.ΙΙ. ΣΥΜΜΕΤΕΧΩΝ Β: J.M.

Υπόβαθρο

Η συνάντηση με τον Β' συμμετέχοντα, (που εφεξής θα καλείται "J.M.") έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια μιας σύντομης διαδρομής με ταξί από το Café Luso στο Bairro Alto με κατεύθυνση προς την Alfama και τη "Mesa de Frades", τη δεύτερη casa de fados που επισκεφτήκαμε κατά την παραμονή μας στη Λισσαβόνα. Ο J.M. υπήρξε ενεργό μέλος του κόσμου των φάδος, τραγουδώντας ως ερασιτέχνης, με μεγάλη συστηματικότητα, από παιδί ακόμα, και συνοδεύοντας επαγγελματίες ερμηνευτές. Για λόγους υγείας, απέχει εντελώς από το τραγούδι τα τελευταία έντεκα χρόνια. Όντας ανιψιός ενός εμβληματικού φαδίστα, του Fernando Maurício, γνωρίζει εκ των ένδον τον κόσμο των φάδος των λαϊκών γειτονιών της πόλης. Μαθαίνοντας το σκοπό του ταξιδιού μας, προθυμοποιήθηκε να συνεισφέρει στην έρευνά μας με μία συνέντευξη, η οποία πραγματοποιήθηκε δύο ημέρες αργότερα, στο αίθριο του Μουσείου του Φάδο στην Alfama.

Ο J.M. είναι επαγγελματίας οδηγός ταξί. Γεννήθηκε στη Mouraria πριν από πενήντα έξι χρόνια, όπου μεγάλωσε και ζει μέχρι σήμερα.

Ανάλυση Συνέντευξης

Αδυνατώντας να ζήσουμε τις ζωές των άλλων, μπορούμε πάντα να ακούσουμε τι λένε οι ίδιοι γι'αυτές μέσα από τις λέξεις, τις εικόνες και τις δράσεις τους (Geertz 1986). Αν ο συνδυασμός μυθολογίας και

ιστοριογραφίας γεννά τη φαδολογία (Elliott 2010), ο J.M. εκκινεί το δικό του λόγο από το πρόσωπο του Fernando Maurício και την εμπειρία που απέκτησε κοντά του. Τόπος και ταυτότητα συμπλέκονται, και συναντιούνται στα φάδος ως ζωντανές δράσεις που επι/κοινωνούν την πραγματικότητα και τη ζωή των ανθρώπων, δηλαδή *«ό,τι»* για τον συμμετέχοντα *«είναι (Ι)/ιστορία»*. Το δεύτερο σταθερό σημείο αναφοράς είναι η γειτονιά, απ'όπου εκκινούν αλλά και καταλήγουν οι επιμέρους διαδρομές της αφήγησης του J.M., αφού περάσουν από την παιδική ηλικία και την οικογένεια, τις επιλογές, τα γεγονότα και την καθημερινή πρακτική, τα βιώματα και τις μαρτυρίες μουσικής συγκίνησης που υπερβαίνει τα όρια της γλώσσας.

Μία προσωπική Φαδολογία

Η γειτονιά, με τις εορταστικές λιτανείες και παρελάσεις των Λαϊκών Αγίων, τους συνοικιακούς συλλόγους και τις ταβέρνες, είναι το περιβάλλον όπου ο J.M. γεννιέται, μεγαλώνει και ζει ως παιδί τα φάδος [βλ. παρ. (5) και (6) Β' συνέντευξης]. Μας συστήνεται ως ανέκαθεν ερασιτέχνης, απομακρυσμένος πλέον από την ερμηνευτική πρακτική, πάντα όμως συνδεδεμένος με το είδος, μέλος μίας οικογένειας όπου όλοι τραγουδάνε και έχοντας ως μόνιμο σημείο αναφοράς τον «Βασιλιά του Φάδο», Fernando Maurício, που ήταν θείος του [(2), (3)]: αν *«το φάδο δεν διδάσκεται, αλλά γεννιέται αυθόρμητα μέσα στους ανθρώπους, όταν είναι ακόμη παιδιά»* [(15), (16)], ο θείος του *«δημιούργησε σχολή»* χάρη στο δικό του μοναδικό τρόπο ερμηνείας [(20), (21)].

Το φάδο είναι πρωτίστως μία σχέση, που μπορεί να συμβεί αυθόρμητα, οπουδήποτε, στις συναντήσεις των ανθρώπων [(40), (41)], ανάμεσα σε αυτόν που τραγουδά και σε αυτόν που ακούει, στον καλλιτέχνη και το κοινό [(35)], μέσα στο σπίτι σε οικογενειακές συγκεντρώσεις επ'ευκαιρία μεγάλων γιορτών:

«στο οικογενειακό σπίτι, ας πούμε, σε μία περίσταση όπως τα Χριστούγεννα, σε μια χριστουγεννιάτικη γιορτή, σε μια γιορτή όπως το Πάσχα, όπου η οικογένεια συναντιέται, κάποιες φορές, μετά το γεύμα, τραγουδάγαμε ένα φαδάκι» [(10)],

ή και ανάμεσα σε καλλιτέχνες που μαζεύονται, μετά το τέλος της βραδιάς, για να παίξουν και να τραγουδήσουν μεταξύ τους, κεκλεισμένων των θυρών:

«πολλές φορές σε μία casa típica, οι καλλιτέχνες της casa και άλλοι, που φτάνουν εκεί στο τέλος της βραδιάς, έκλειναν την πόρτα κι έπαιζαν φάδο, μόνο οι καλλιτέχνες (μεταξύ τους), και τραγουδούσαν καλλιτέχνες, κι έτσι έβγαινε η φωνή του φάδο -έτσι συμβαίνει το φάδο. Έχω παρακολουθήσει πολλές τέτοιες συνευρέσεις» [(42)].

Τα συμβάντα προϋποθέτουν μια σύνθετη λογική, γιατί δεν συνιστούν μία δεδομένη, πάγια, απαράλλαχτη κατάσταση πραγμάτων, κάτι δηλ. που μπορεί να λειτουργήσει ως σταθερό σημείο αναφοράς για έναν ισχυρισμό· με άλλα λόγια, προϋποθέτουν μια γραμματική με διαφορετικό τρόπο οργάνωσης, επικεντρωμένης στο ρήμα, δηλ. στη δράση και τη ρευστότητά της (Foucault 1977), στοιχεία που αμφότερα είναι σύμφυτα με την φάδο πρακτική. Ως δράση, το φάδο συνίσταται σε μία επι/κοινωνία προς τον

Άλλον, κατ'αρχάς της ίδιας της ιστορίας που αφηγούνται οι στίχοι [(23)], μέσα από μία πράξη μετάδοσης που είναι το τραγούδι [(22)], και με όχημα/εργαλείο τη φωνή [(22)]. Καλύπτοντας ένα εύρος αισθημάτων που συναπαρτίζουν ένα «όλον», σύμφωνα με τον J.M., προϋποθέτουν *«να έχει κανείς μέσα του το φάδο»* [(15)], να διαθέτει μία καλή φωνή και γνώση των τρόπων χειρισμού της ώστε, μέσα από αυτήν, να μεταγγίσει το συναίσθημα [(22)], την ιστορία που αφηγείται το φάδο [(23)]. Αυτό το «όλον» δεν εκφράζεται κατ'ανάγκην αποκλειστικά μόνο από το παραδοσιακό, νοσταλγικό φάδο (με προεξάρχον το φάδο Menor) [(51), (52), (53)], αλλά και από φάδος περισσότερο ή λιγότερο διασκευασμένα, χιουμοριστικά ή σατιρικά, φάδος/λαϊκά εμβατήρια των παρελάσεων στις γιορτές των αγίων [(48), (49), (50)], ή και στην πρακτική του "fado vadio" [(62)], όπου ερασιτέχνες συγκεντρώνονται σε μία ταβέρνα ή μπαρ και τραγουδούν εκ περιτροπής με σκοπό την ανάκληση, έκφραση και έγερση συναισθημάτων, με ή χωρίς το στοιχείο της saudade.

Παιδική ηλικία και Οικογένεια

Ο J.M. ξεκινά να τραγουδά φάδος *«γι'αστείο»* στις γιορτές των Λαϊκών Αγίων, στη γειτονιά του, τη Mouraria, όπου τον *«βάζουν»* πάνω σε μια σκηνή [(5)]· ακούει φάδος στις τοπικές συλλογικότητες* ("colectividades") και στις *«μηχανές»* (προφανώς ένα είδος juke-box) των ταβερνών και των καφενείων, όπου με ένα εσκούδο αποκτούσε κανείς πρόσβαση σε ένα

* Τοπικοί σύλλογοι των κατοίκων, άλλως οργανωμένες συλλογικότητες των γειτονιών της πόλης. Ο θεσμός των colectividades ως είδους τοπικών συλλόγων και συνεταιρισμών προσανατολισμένων στον πολιτισμό, τη ψυχαγωγία και τον αθλητισμό, δεν περιορίζεται στη Λισσαβόνα, αλλά υπάρχει σε όλη τη χώρα. Είναι ένας εθνικός θεσμός, που διαθέτει συλλογικό όργανο (Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto (CPCCRD), και ετήσια ημέρα εορτασμού. [Σημ. της γράφουσας]

πανόραμα φωνών [(6)]. Οι φωνές αυτές εμπεριέχουν την απουσία και την ίδια στιγμή προσφέρουν απόλαυση (Belsey 2005)· η παρέλασή τους ως ηχητικών φασμάτων στο φαντασιακό ενός παιδιού δίνει ικανοποίηση, όχι γιατί αναπαριστά το πραγματικό, ούτε επειδή απωθεί την επιθυμία γι'αυτό, αλλά επειδή σημαίνει ένα πραγματικό που είναι απόν, αποκλείοντας έτσι κάθε πιθανότητα άμεσης προσέγγισής του. Πέρα όμως από τα τραγούδια των μεγάλων φωνών, τα φάδος παραμένουν για τον J.M. μία απτή πραγματικότητα, αφού τραγουδιούνται από όλη την οικογένεια [(3)]: από τον πατέρα και τα αδέλφια που είναι ερασιτέχνες τραγουδιστές και δραστηριοποιούνται στις colectividades και στο fado vadio[**] [(7), (8),(9)].

Είναι ενδεικτικό ότι από την αφήγηση της προσωπικής φάδο εμπειρίας του J.M. λείπει κάθε αναφορά σε δίσκους ή σε πρακτικές ακρόασης που συνδέονται με τη δισκογραφία· εξαιρουμένων των *«μηχανών»* (που κι αυτές όμως βρίσκονται μέσα σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα κοινωνικής συναναστροφής όπως οι ταβέρνες και τα καφενεία της γειτονιάς), για τον J.M. το φάδο είναι μία άμεση, αδιαμεσολάβητη μουσική εμπειρία, πρωτίστως μία πρακτική των ανθρώπων, πλήρως ενταγμένη στην (και αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την) καθημερινότητά τους και τη βίωση της οικογενειακής και κοινωνικής τους ζωής. Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε μία από τις κύριες εκδηλώσεις της λαϊκής αισθητικής, δηλ. την καταδήλωση της συνέχειας της τέχνης και της ζωής, που συνεπάγεται την υποταγή της τέχνης στη λειτουργία και εμπεριέχει μια βαθιά προσδοκία

[**] Σε ελεύθερη μετάφραση, «περιπλανώμενο/αλήτικο φάδο»: με τον όρο αυτό αποδίδεται η πρακτική κατά την οποία ερασιτέχνες, ανεξαρτήτως φωνητικών ικανοτήτων, συγκεντρώνονται σε ταβέρνες ή μπαρ όπου τραγουδούν φάδο με σκοπό να ανακαλέσουν, εκφράσουν και εγείρουν συναισθήματα [Σημ. της γράφουσας]

συμμετοχής: η ερασιτεχνική φάδο πρακτική περιέχει αδιαχώριστα τόσο την ατομική συμμετοχή του θεατή/ακροατή, όσο και τη συλλογική συμμετοχή στη «γιορτή» εξ αφορμής της, σε πλήρη αντίθεση με την υλική ή συμβολική κατανάλωση του έργου τέχνης, που συνιστά μία από τις υπέρτατες εκδηλώσεις της άνεσης ως συνθήκης και διάθεσης και όπου τα αντικείμενα (τέχνης) γίνονται αντιληπτά σύμφωνα με μια καθαυτό αισθητική πρόθεση, δηλ. με κριτήριο τη μορφή τους μάλλον παρά τη λειτουργία τους (Bourdieu 1979).

Τα πιο πάνω στοιχεία φέρνουν τη φάδο πρακτική πολύ κοντά σε αυτές της λαϊκής τέχνης ("folk art"), όπου ό,τι επιτελείται στα πλαίσιά της δεν γίνεται αντιληπτό ως τέχνη, τουλάχιστον από τους ανθρώπους που συμμετέχουν στην επιτέλεσή του, και αυτό γιατί, εντός των πλαισίων της κοινότητας, οι περισσότεροι άνθρωποι που την απαρτίζουν, γνωρίζουν τις (ούτως ή άλλως, ευρέως διαδεδομένες εντός της) συμβάσεις και κώδικες και, ως εκ τούτου, είναι στοιχειωδώς, έστω, ικανοί να προβούν σε αυτήν την επιτέλεση. Στα δεδομένα αυτά πλαίσια, τα μέλη της κοινότητας (οικογένειας ή γειτονιάς) ενδέχεται να αναγνωρίζουν ότι κάποιοι ερμηνευτές είναι καλύτεροι ή ικανότεροί τους, όμως το στοιχείο αυτό παραμένει ήσσονος σημασίας: το σημαντικό είναι ότι κάθε μέλος της κοινότητας μπορεί να τραγουδήσει με αποδεκτό εν γένει τρόπο, ανεξαρτήτως ιδιαίτερης επιτελεστικής ικανότητας ή φωνητικών χαρισμάτων. Στα πλαίσια αυτά, η αντίληψη περί μοναδικής, καλλιτεχνικής σύνδεσης μεταξύ καλλιτέχνη και ερμηνείας/έργου τέχνης, απλώς δεν υφίσταται (Becker 1976). Αυτές οι λαϊκές κοινότητες λοιπόν δεν είναι

καλλιτεχνικές (άσχετα από το αν κάποιος, κείμενος εκτός του συγκεκριμένου κοινωνικού ή και πολιτιστικού συγκειμένου, ενδέχεται να θεωρήσει τις πρακτικές τους ως «τέχνη»), αφού η φάδο δραστηριότητά τους δεν έχει αισθητική στόχευση, και αφού κανένα από τα εμπλεκόμενα πρόσωπα δεν είναι «επαγγελματίας» καλλιτέχνης (Becker 1976), ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στην περίπτωση των φάδος συμβαίνει να υπάρχει ταυτόχρονα και μία επαγγελματική κοινότητα φαδίστας (με τους διαχωρισμούς και τα όρια όμως ανάμεσα στις δύο αυτές κοινότητες να παραμένουν, σε κάθε περίπτωση, ρευστά).

Αν το φάδο, πέρα από συμβάν, είναι (και) σχέση, ένας τρόπος δηλ. να «είσαι μαζί» [(35)], να συνδέεσαι, να συν/μετέχεις, ο J.M. ανέκαθέν ήταν συνδεδεμένος με το φάδο γιατί στο σπίτι του είχε «*ένα δημόσιο πρόσωπο από το χώρο του φάδο*» [(3)]: το πρόσωπο αυτό το ορίζει ως την πιο σημαντική σχέση που έχει και ως τον άνθρωπο που ακολούθησε περισσότερο στη ζωή του [(18)]. Αφηγείται την ιστορία του θείου του, την καταγωγή, τη δουλειά, την τροχιά και τις διακρίσεις του και τη σταδιακή του εξέλιξη σε «Βασιλιά» του είδους [(19), (77)], πάντα στο φόντο της ταπεινής γειτονιάς, όπου αναδύεται, ίσως, ως ένας δικός του λαϊκός άγιος, μέρος του εαυτού του [(47), (78), (79)], και σύμβολο μέσα από το οποίο κατανοεί και προσδιορίζει την ταυτότητά του (Holland 1998).

Στην περίπτωση του J.M., η πρακτική των φάδος είναι λοιπόν κατ'αρχάς ένα κληρονομημένο από την οικογένεια πολιτισμικό κεφάλαιο (Bourdieu 1979), αλλά και προνόμιο λόγω της εξέχουσας φιγούρας του Fernando

Maurício, ενώ πληροφορείται σταθερά από τη συγκεκριμένη πολιτιστική ατμόσφαιρα και τις εγγραφές του τόπου διαμονής του συμμετέχοντα.

Τόποι, Ιστορίες, Ταυτότητα

«Το φάδο έχει πολλά πραγματικά στοιχεία… Πολλά στοιχεία που έχουν να κάνουν με τη ζωή των ανθρώπων. Με… αυτό που είναι η προσωπική ζωή, η ζωή των γειτονιών, με ό,τι είναι ιστορία» [(58)].

Στο πιο πάνω απόσπασμα διαφαίνεται πως ως «ιστορία» δεν νοείται η επίσημη καταγεγραμμένη, αλλά αυτή των ανθρώπων και των γειτονιών, αυτή των ατομικοτήτων, των κοινοτήτων και των ευρύτερων συλλογικοτήτων της Λισσαβόνας. Αναπόδραστα, η ταυτότητα των υποκειμένων ορίζεται από τη βίωσή τους μέσα στο δίκτυο των γειτονιών της πόλης, και το στοιχείο αυτό προτείνεται ρητά (και ως ταυτότητα, και) ως προϋπόθεση: το να είσαι *"bairrista"*, άνθρωπος της γειτονιάς, το να έχεις μεγαλώσει μέσα της και να την αγαπάς, συνακόλουθα σημαίνει *«να έχεις συναίσθημα και να νιώθεις, να έχεις ψυχή για να τραγουδάς»* [(26)]. Επομένως, η υλική (μικρο)τοπογραφία της πόλης και της καθημερινής βίωσής της συνδέεται με την ψυχική (μύχια) τοπογραφία των κατοίκων της, συνιστώντας αμφότερες, από κοινού, το υπόστρωμα, την αναγκαία πρώτη ύλη της πράξης του τραγουδιού.

Η πρακτική του χώρου μιας κοινωνίας εμπεριέχει τον κοινωνικό χώρο· τον θέτει και τον προϋποθέτει, σε μία διαλεκτική αλληλεπίδραση. Είναι ο τρόπος που οι σχέσεις κοινωνίας και χώρου γίνονται εμπειρία και κατανέμονται υλικά. Οι αναπαραστατικοί χώροι (ή χώροι

αναπαράστασης) αναφέρονται στο χώρο ως κάτι που βιώνεται άμεσα μέσα από τα σύμβολα και τις εικόνες που συνδέονται με αυτόν, και, ως εκ τούτου, συμπίπτουν με το χώρο των «κατοίκων» και των «χρηστών» (Lefebvre). Οι καθημερινές διαδρομές του J.M. μέσα στους δρόμους των γειτονιών των φάδος, χαρτογραφούν την πόλη ως κείμενο, η αναγνωσιμότητα του οποίου μεταβάλλεται ανάλογα με την εκάστοτε προοπτική (De Certeau 1984), και όπου η πραγματική πόλη συνδέεται και συνδιαλέγεται με την εσωτερικευμένη φαντασιακή, θέτοντας σε αμφισβήτηση απλοϊκούς δίπολους διαχωρισμούς ανάμεσα στο «ενδότερο» και το «εξωτερικό», το νοούμενο ως «μέσα» και «έξω», αντίστοιχα (Elliott 2008).

Ένας από τους τρόπους χαρτογράφησης των φάδος είναι η μετατόπιση της θέασης από το τοπίο της πόλης στην ανθρώπινη ζωή μέσα σε αυτό, στις λαϊκές γειτονιές της, και, ειδικότερα, στις ταβέρνες και τα καπηλειά της Mouraria, όπου εντοπίζεται εξάλλου και το πρωταρχικό κοινωνικό περιβάλλον από όπου ξεπήδησαν τα πορτογαλικά φάδος στο πρώτο τρίτο του 19ου αιώνα και όπου το είδος διαμορφώθηκε ως συλλογική πρακτική ενός δικτύου ανθρώπων των κατώτερων τάξεων και του περιθωρίου. Η Mouraria είναι αυτό που ο J.M. αποκαλεί *«δική»* του Λισσαβόνα [(13)]. Οι κώδικες του φάδο περιβάλλοντος *αυτής* της Λισσαβόνας αναγνωρίζουν εξίσου ως φαδίστα αυτόν που τραγουδά και αυτόν που ακούει, κατηγόρημα που χρησιμοποιεί ο J.M. για να αυτοπροσδιοριστεί, παρά το ότι απέχει χρόνια από την ενεργό φάδο πρακτική [(12), (13)]. Δεν τραγουδά πια, ούτε πηγαίνει κάθε μέρα στα φάδος, αφενός όμως είναι

φαδίστας, και αφετέρου βρίσκεται *«συνεχώς μέσα τους»*, αφού κάθε βράδυ διανύει οδηγώντας τις γειτονιές τους [(31), (62)]. Αυτός ο διαρκής και βαθύς σύνδεσμος με το είδος υπάρχει λοιπόν ανεξάρτητα από την πολυετή πλέον απομάκρυνση του J.M. από την φάδο ερμηνευτική πρακτική: είναι *«ριζωμένος»* στα φάδος [(37)].

Τα φάδος *είναι* ιστορία (του τόπου και των ανθρώπινων κοινοτήτων του)˙ *μαρτυρούν* την ιστορία (τη δική τους ως είδους, των ανθρώπων, και της πόλης ως ολότητας που, σαν κάτοπτρο, απορροφά και αντανακλά τις εικόνες και τις εκδηλώσεις αυτής της μορφής λαϊκής έκφρασης)˙ ενίοτε δε, όπως στην περίπτωση του J.M., την *προλέγουν*, αφού το περιεχόμενο των στίχων των φάδος που τραγουδούσε, αργότερα λάμβανε χώρα στη ζωή του ως προσωπικό βίωμα. Τα φάδος δεν παύουν λοιπόν να είναι (και) προφορικές αφηγήσεις που χρειάζεται να επι/κοινωνηθούν με το τραγούδι, διαμεσολαβημένες από σώμα και φωνή, για να μπορούν να «*νιώσουν μαζί»* αυτός που τραγουδά με αυτόν που ακούει [(23)]. Επομένως, για τον J.M. τα φάδος νοούνται και, κυρίως, βιώνονται ταυτόχρονα ως *τόπος* (:είναι ριζωμένος στο φάδο [(37)], ενώ «επαναχαρτογραφεί» και διανύει καθημερινά τις γειτονιές των φάδος οδηγώντας)˙ ως (προσωπική) *ιστορία* (:όπου η λέξη “fado” ανακτά εδώ την πρωταρχική της έννοια ως “fatum”, ως ατομικού δηλαδή πεπρωμένου, αφού οι στίχοι των τραγουδιών φέρονται να συμβαίνουν εν είδει («χρησμικών») εκπληρώσεων [(55), (56)])˙ και ως *ταυτότητα* (που έχει κληροδοτηθεί από την οικογένεια, που συνδέεται με ένα εμβληματικό για τα φάδος τόπο γέννησης και βίωσης,

που προσδιορίζεται (και) από το ότι φαδίστας είναι εξίσου αυτός που τραγουδά και αυτός που ακούει [12], [13]).

Επιλογές, Γεγονότα, Αναγκαιότητες – Τα Φάδος ως Καθημερινή Πρακτική

Η ερασιτεχνική πρακτική των φάδος δεν έχει αισθητική στόχευση, και, ως εκ τούτου, δεν προϋποθέτει ιδιαίτερες φωνητικές ικανότητες, αλλά αρκείται σε διαδεδομένες, αναγνωρίσιμες συμβάσεις που διαμορφώνουν τη βάση της συλλογικής πρακτικής τους ως αστικού λαϊκού είδους (Becker 1976). Η *«ταπεινή»* φωνή του J.M., σε συνδυασμό με βιοποριστικούς λόγους που δεν του επέτρεψαν να την εξελίξει, σταδιακά τον απομακρύνουν από το τραγούδι [(2),(12)], το οποίο και εγκαταλείπει ήδη έντεκα χρόνια πριν για λόγους υγείας [(12)]. Τα φάδος όμως παραμένουν μια πρακτική της καθημερινής του ζωής: οποιαδήποτε μέρα έχει τη διάθεση να ακούσει [(45)], όποτε νιώθει μελαγχολικός ή λυπημένος [(36)], σταματάει το αυτοκίνητο και πηγαίνει στα φάδος μόνος [(43), (44)], αφού εκεί συναντά φίλους, συναναστρέφεται, συζητά. Επομένως, ο χώρος των φάδος εξακολουθεί να βιώνεται ως χώρος συνάντησης και κοινωνικής συναναστροφής, ίσως και επιβεβαίωσης ενός καταγωγικού τίτλου και μίας εντελώς προσωπικής αίσθησης του ανήκειν. Μοναδικό κριτήριο είναι η *«όρεξη»* (για φάδος) [(45)], η οποία συνήθως συνδέεται με τη μελαγχολική διάθεση [(36)], και όχι απαραίτητα το αίσθημα της saudade που δεν νοείται από τον J.M. ως απαραίτητο συστατικό του είδους [(48), (50)].

Ειδικότερα, η saudade βιώνεται πάντα σε σχέση με τον τόπο, και το αντικείμενό της διαφοροποιείται ανάλογα με το αν ο J.M. βρίσκεται ή

απέχει από αυτόν. Ειδικότερα, όταν απουσιάζει από τον τόπο του, η saudade βιώνεται ως έντονη νοσταλγία για το *«χώρο»* του, για το *«περιβάλλον»* του *«όπου συνυπάρχει»* [(46)], το οποίο ορίζει μάλιστα ως *habitat* [βλ. αντίστοιχα παρ. (46) της συνέντευξης στα πορτογαλικά]. Αντίθετα, όταν βρίσκεται εντός *habitat*, το αντικείμενο της saudade μεταβάλλεται στα σημαντικά πρόσωπα που έχουν φύγει από τη ζωή, *«παίρνοντας μαζί τους»* αντίστοιχα κομμάτια του εαυτού του. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε πως, αν τα φάδος είναι ενταγμένα στο σύστημα των ευρύτερων καθημερινών τελέσεων του J.M., άρα μία σταθερή πραγματική παρουσία στα πλαίσια της καθημερινής του βίωσης και πρακτικής (De Certeau 1984), η saudade είναι το σταθερό ενδότερο *habitat* του, που καθορίζεται από την απουσία, του τόπου ή των ανθρώπων του, και βιώνεται από τον J.M. ως νοσταλγία της έξης (Bourdieu 1979).

Μουσική Εκπαίδευση, Πρακτικές Διάδοσης και Θεσμοί

Αν και σήμερα λειτουργούν ήδη σχετικές μουσικές σχολές, ο J.M. αντιλαμβάνεται το φάδο ως φυσικό χάρισμα που γεννιέται αυθόρμητα στους ανθρώπους και δεν προϋποθέτει καμία μουσική εκπαίδευση [(14), (15), (16), (17)]. Οι μοναδικές προϋποθέσεις για να γίνει κάποιος επαγγελματίας, είναι να *«έχει μέσα του το φάδο»,* (δηλ. να προέρχεται από τις γειτονιές όπου γεννήθηκε το φάδο [(26)]) και να *«ξέρει να τραγουδάει»* [(15)], δηλ. να διαθέτει μια φωνή *«ικανή για το φάδο»,* που «εντυπωσιάζει» τους ανθρώπους [(16)] και επι/κοινωνεί τις ιστορίες των στίχων εγείροντας συναισθήματα. Οι προϋποθέσεις αυτές συναρμόζουν ένα σχήμα κοινωνικής καταγωγής και (έλλειψης μουσικού εκπαιδευτικού)

πολιτισμικού κεφαλαίου που παραπέμπει στην περίπτωση του Fernando Maurício, και όπου κύριο διαπιστευτήριο είναι το στοιχείο του ανήκειν σε/προέρχεσθαι από το περιβάλλον της εν/τόπιας λαϊκής γειτονιάς, που, συνακόλουθα, παραπέμπει σε σαφείς τρόπους και πλαίσια βίωσης και πράττειν, επιβεβαιώνοντας ότι τα κοινωνικά υποκείμενα περιλαμβάνουν, εν τέλει, τον κοινωνικό κόσμο που τα περιλαμβάνει (Bourdieu 1979).

Ο J.M. επισημαίνει ότι κατά τη διάρκεια του δικτατορικού καθεστώτος, δεν μπορούσε κανείς παρά να ακούει φάδος, αφού δεν υπήρχε επικοινωνία με άλλα μουσικά είδη [(28)]. Ακόμα παλιότερα, στις απαρχές του είδους και μέχρι πριν από την ευρεία κυκλοφορία εντύπων παρτιτούρων, και τη μετέπειτα έλευση της δισκογραφίας και του ραδιοφώνου, τα φάδος μεταδίδονταν αποκλειστικά προφορικά [(67)]· η τηλεόραση, ο εκδημοκρατισμός της χώρας, η τεχνολογική και ευρύτερη εξέλιξη, και, τέλος, το διαδίκτυο μετέβαλλαν άρδην τους όρους και τις δυναμικές, με αποτέλεσμα οι νέοι να έχουν πρόσβαση σήμερα σε μία πληθώρα μουσικών ειδών [(28)]. Τα φάδος είναι αντικείμενο τηλεοπτικών διαγωνισμών που επιδιώκουν να συγκεντρώσουν και να αναδείξουν νέους ερμηνευτές [(67)-(70)], ενώ την ίδια στιγμή, η τηλεοπτική μαγνητοσκόπηση και, (σύντομα ενδεχομένως), η απευθείας αναμετάδοση της ετήσιας διοργάνωσης της «Μεγάλης Βραδιάς του Φάδο», (ενός θεσμού που υπάρχει εδώ και εξήντα και πλέον χρόνια και λειτουργούσε ανέκαθεν ως ο κατ'εξοχήν χώρος ετήσιας συνάντησης, συνύπαρξης και συναναστροφής ενός πολυάριθμου και πολύμορφου κοινού που συσπειρωνόταν γύρω από αυτήν την επίσημη διαγωνιστική διοργάνωση), μεταβάλλει ένα συλλογικό, πολυσυμμετοχικό

γεγονός που δημιουργήθηκε για να βιώνεται, σε τηλεοπτικό θέαμα προς οίκοθεν κατανάλωση.

Για μια Οικουμενικότητα της Συγκίνησης;

Η ενεργός κοινωνική πράξη του ακούειν οδηγεί στη βαθιά συνειδητοποίηση της παρουσίας και της σημασίας του ήχου: για το συμμετέχοντα «*ριζωμένος στα φάδος*» [(37)] σημαίνει ότι *«(τα)»* αισθάνεται *«βαθύτερα»* [(38)]. Η κοινωνική διάσταση του ήχου πληροφορεί την αίσθηση αμφότερων ήχου και τόπου (Feld & Brenneis 2004). Τα φάδος έχουν μία συγκινησιακή δύναμη που υπερβαίνει τα γλωσσικά όρια˙ η επίδρασή τους είναι αδιαμφισβήτητη γιατί είναι άμεσα ορατή, και ως τέτοια λειτουργεί ως μαρτυρία:

«Φαίνεται στο, φαίνεται στο, στο… πρόσωπο των ανθρώπων ότι τους άρεσε, ότι αισθάνονται το φάδο, πέρα από την κατανόηση της γλώσσας, ότι μπήκε μέσα τους. Ότι ένιωσαν εκεί [βάζει το χέρι στο στήθος του] κάποιο πράγμα που είναι αίσθημα […] οι άνθρωποι αισθάνθηκαν, είναι αισθητό ότι το κοινό είναι μαζί με τον καλλιτέχνη» [(35)].

Οι αισθήσεις και η σωματικότητα είναι ζωτικής σημασίας για την αντίληψη των εκδηλώσεων εκφραστικού πολιτισμού (Bendix 2000): η μουσική των φάδος *«αγγίζει»* [(33)]˙ φέρνει *«δάκρυα»* [(34)] και *«ψυχική λύτρωση»* [(35)], ενώ το περιβάλλον της πρακτικής τους εγείρει ερωτήματα ακουστικής συνύπαρξης και διάδρασης: ίσως η έννοια του *habitus* θα έπρεπε, εν τέλει, να συμπεριλάβει και μια Ιστορία του Ακούειν, μία ιστορία για την υλικότητα και η κοινωνικότητα του ήχου (Feld & Brenneis 2004).

Το ότι τα φάδος μπορούν δυνητικά να συγκινήσουν όλους όμως, δεν συνεπάγεται ότι μπορούν εξίσου να τραγουδηθούν από όλους:

«(Όχι απαραιτήτως, αλλά) είναι ουσιαστικό να είναι (κανείς) πορτογάλος, για να έχει την ψυχή… για να έχει την καθαυτό ψυχή» [(24), (25)].

Ως καθαυτό ψυχή δε, νοείται αυτή που συνδέεται με τη γειτονιά, ήτοι η ψυχή του «bairrista» [(26)], η οποία εγγυάται την *«καλή»* φάδο ερμηνεία [(38), (39)], ενώ τα φάδος ορίζονται, μεταξύ άλλων, (και) ως διαπιστευτήριο της «πορτογαλικότητας» [(29)], της κουλτούρας και των αξιών της χώρας πέρα από τα εθνικά της σύνορα, προκαλώντας το διεθνές ενδιαφέρον [(32)]. Αν και οι θέσεις αυτές εγείρουν ευρύτερες διερωτήσεις, δεν αμφισβητείται ότι τα φάδος, υπό την τρέχουσα μορφή και πρακτική τους, όπως προσεγγίζονται στην παρούσα εργασία, είναι εν/τόπιο, αποκλειστικά πορτογαλικό μουσικό είδος· ακόμα και στις σπάνιες περιπτώσεις που ερμηνεύεται από μη πορτογάλους, φέρει εμφανή στοιχεία μίμησης ή αναζήτησης της πορτογαλικής ταυτότητας (Halpern 2004). Συμπληρωματικά δε, αν και οι αξιολογικές κρίσεις ή απόψεις του συμμετέχοντα εκφεύγουν των στοχεύσεων της συνέντευξης, θα μπορούσαν ενδεχομένως να λειτουργήσουν και ως δείκτες κληροδοτημένων εγγραφών που παραπέμπουν αφενός στο (πολύ παλαιότερο) κίνημα του saudosismo (1912-1926 –βλ. συναφώς Κεφ.3), αλλά και σε μία σχετικά πιο πρόσφατη ρητορική, που, όπως καταδείξαμε, αρχίζει να συνοδεύει συστηματικά τα φάδος ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, οπότε και το είδος γίνεται γνωστό εκτός εθνικών συνόρων, κυρίως χάρη στην διεθνή καριέρα της Amália Rodrígues (Leal 2000, Nery 2004). Σε κάθε περίπτωση, οι θέσεις αυτές υποβάλλουν ότι τα

φάδος είναι μία ισχυρή πολιτιστική μεταφορά που παρέχει μια πληθωρική αναπαράσταση της πορτογαλικής κουλτούρας, και, ως τέτοια, έχουν καθιερωθεί ως σταθερό σύμβολο εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας (Nielsen et al. 2008).

Ρητορική και δυναμικές της συνέντευξης

Οι περιορισμοί που αντιμετωπίσαμε κατά τη λήψη της συνέντευξης ήταν αποκλειστικά χρονικοί και αφορούσαν τη διαθεσιμότητα του J.M..

Από ένα σημείο κι έπειτα η μεταβολή της κατεύθυνσης των ερωτήσεών μας αποδεικνύεται προβληματική για τα ερευνώμενα ζητήματα: σε ένα μεγάλο μέρος της συνέντευξης, οι ερωτήσεις μας αποκτούν δημοσιογραφικό χαρακτήρα, καλούν δηλ. σε απαντήσεις που συνίστανται σε αξιολογικές κρίσεις, απόψεις, θέσεις και όχι σε γεγονότα, εμπειρίες, πράξεις και βιώματα, με αποτέλεσμα να περιορίσουμε κατά πολύ τα πραγματικά πρόσφορα δεδομένα μας. Ο J.M. ήταν ευθύς εξαρχής συνεργάσιμος και δεκτικός, και ανταποκρίθηκε επαρκώς στα εκάστοτε τιθέμενα ζητήματα. Ο λόγος του J.M. συνιστά μία κατεξοχήν ρητορική του βιώματος, χωρίς ίχνος θεωρητικοποίησης, διαπνεόμενη από σεβασμό και αίσθημα ευθύνης˙ από την άμεση αντίδρασή του εξάλλου κατά την πρώτη κιόλας αναφορά μας στο ερευνητικό ενδιαφέρον μας για το είδος, αντιληφθήκαμε ότι θεωρούσε αδιανόητο να «γνωρίζει» και να μην «πει», ενώ η στάση του αυτή ενισχύεται -αν δεν έχει διαμορφωθεί εξ ολοκλήρου από- την εγγύτητα της σχέσης του με (και την προσωπική και ευρύτερη, δημόσια/συμβολική σημασία που έχει) το πρόσωπο του Fernando Maurício. Αυτό το αίσθημα

ευθύνης, ένα είδος αγαπημένου «καθήκοντος», που εκδηλώνεται ως δέσμευση αφενός στην κατάθεση μίας μαρτυρίας, και αφετέρου στην περιήγηση στις υλικές μαρτυρίες/κείμενα των γειτονιών της πόλης, διατρέχει το λόγο του καθ'όλη τη διάρκεια της συνέντευξης. Το κεντρικό χαρακτηριστικό της φαδολογίας του J.M. είναι ότι συνδυάζει, με απολύτως πειστικό τρόπο, δύο εντελώς διαφορετικές αντιλήψεις του πολιτισμού, θεωρώντας τα φάδος εξίσου ως κληρονομιά και ως δυναμική διαδικασία.

Αποτίμηση ευρημάτων σε σχέση με τα φάδος

Τα φάδος είναι μία μουσική πρακτική που γεννήθηκε στις λαϊκές γειτονιές της Λισσαβόνας [(5), (6)]. Ως τέτοια, συνεχίζει να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη βίωση των γειτονιών αυτών, την καθημερινότητα και την κοινωνικότητα των κατοίκων της. Τα περιβάλλοντα της ερασιτεχνικής φάδο πρακτικής είναι οι οικογενειακές συνευρέσεις [(7), (8), (10)], οι λαϊκές γιορτές και παρελάσεις [(5), (48), (50)], οι τοπικοί σύλλογοι ("colectividades"), τα εστιατόρια όπου τελείται το "fado vadio" [(9)], ενώ χώροι της επαγγελματικής καλλιτεχνικής φάδο πρακτικής είναι οι casas de fado ή casas típicas [(41) (42)]· το φάδο, σε κάθε περίπτωση, είναι κάτι που μπορεί να *συμβεί* [(41)]. Η επαγγελματική πρακτική του δεν προϋποθέτει κάποια επίσημη μουσική εκπαίδευση [(14), (15), (17)]: βασική προϋπόθεση για να γίνει κανείς επαγγελματίας φαδίστας είναι να προέρχεται από το περιβάλλον των γειτονιών της πόλης, να διαθέτει καλή φωνή και να ξέρει να τραγουδά [(15), (22)]. Στον κόσμο των φάδος, φαδίστας νοείται εξίσου αυτός που τραγουδάει και αυτός που ακούει [(12), (13)]. Τα φάδος είναι λοιπόν κατ'αρχάς ένα κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο· ως τέτοιο,

αποτελεί μία ζωντανή πρώτη ύλη που μεταλλάσσεται μαζί με τους σημερινούς φορείς του και τα περιβάλλοντά τους. Τα φάδος είναι μια καθημερινή πρακτική ακρόασης και συναναστροφής [(36), (43), (44), (45)], αδιαχώριστη από την ανθρώπινη κοινωνικότητα. Η σωματικότητα της συγκίνησης, η κεντρικότητα του αισθάνεσαι και του αισθήματος ["*feeling*" (33)], υπερβαίνουν κάθε γλωσσικό περιορισμό ανάμεσα σε ερμηνευτή και κοινό, χωρίς αυτό να αναιρεί ή να κλονίζει στο ελάχιστο την ισχύ των φάδος ως αποκλειστικά πορτογαλικού μουσικού είδους και ως κατ'εξοχήν μεταφοράς μίας πορτογαλικότητας που πληροφορεί την προσωπική αίσθηση του τόπου, της ιστορίας και της ταυτότητας.

Ε.ΙΙΙ. ΣΥΜΜΕΤΕΧΩΝ Γ: P.C.

Υπόβαθρο

Ο Γ' Συμμετέχων (που εφεξής θα καλείται "P.C."), είναι επαγγελματίας φαδίστας και ανήκει στη νέα γενιά πρωταγωνιστών της φάδο σκηνής, ενώ, παράλληλα, δραστηριοποιείται δισκογραφικά και έχει διεθνή καριέρα, με συναυλίες σε μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις και συμμετοχή σε ταινίες και αφιερώματα για τα φάδος. Τον συναντήσαμε στο Café Luso, έναν από τους πολλούς χώρους όπου τραγουδάει, και ζητήσαμε τη συμμετοχή του στην έρευνά μας με μία συνέντευξη. Ανταποκρίθηκε θετικά και προθυμοποιήθηκε να μας δώσει οποιεσδήποτε επιπλέον πληροφορίες κρίναμε αναγκαίες. Μας συνέστησε να επισκεφθούμε, μεταξύ άλλων, διάφορα σημεία, αντιπροσωπευτικά της τρέχουσας φάδο πρακτικής στην πόλη, ένα εκ των οποίων ήταν η δεύτερη casa de fados της έρευνάς μας, η "Mesa de Frades", όπου επίσης εμφανίζεται. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στο αίθριο του Μουσείου του Φάδο.

Γιος παθιασμένων aficionados του είδους και αδελφός ενός από τους πιο σημαντικούς ερμηνευτές της σύγχρονης φάδο σκηνής, ο P.C. γεννήθηκε στο προάστιο Oeiras της Λισσαβόνας και είναι τριάντα έξι ετών.

Ανάλυση Συνέντευξης

Ταξινομήσαμε το υλικό μας και αναδείξαμε υποκατηγορίες και θεματικές, λαμβάνοντας υπόψη το κύριο μοτίβο της αφήγησης του P.C., σύμφωνα με το οποίο φάδος και ζωή εμφανίζονται αξεδιάλυτα· το μοτίβο αυτό

διατρέχει ολόκληρη τη συνέντευξή του, πληροφορώντας τις επιμέρους θεματικές της. Δεδομένου ότι η εξιστόρηση της ζωής του γίνεται με άξονα τα φάδος, εκκινούμε από αυτό το αυτοβιογραφικό υλικό, το οποίο συνοψίζουμε και παραθέτουμε στην αρχή της ανάλυσής μας. Τα επιμέρους ζητήματα που αναδύονται, όπως η εκπαίδευση και οι επιλογές, η καλλιτεχνική ταυτότητα και η δημιουργικότητα, το ταλέντο, τα φάδος ως συμβάν, η καθημερινότητα, η καριέρα και ο βιοπορισμός, εκτίθενται στη συνέχεια σε διακριτές ταξινομήσεις.

Μία Φάδο (Αυτο)Βιογραφία

Ο P.C. γεννήθηκε μέσα στα φάδος, σε ένα περιβάλλον αφοσιωμένων aficionados· στο οικογενειακό σπίτι τα φάδος ακούγονται στο ραδιόφωνο και σε δίσκους της γονεϊκής συλλογής [βλ. παρ. (2) Γ' συνέντευξης]. Τα μη ανακλητά τμήματα μιας πρώτης μνήμης, συμπληρώνονται από τη γονεϊκή αφήγησή της, που συνδέει τον P.C. με το είδος, ήδη από μία ηλικία βρεφική [(1)]: δεν πρόκειται για μία κατασκευή της ταυτότητας, αλλά για μία ύπαρξη εμβαπτισμένη στο συγκεκριμένο μουσικό είδος που καθίσταται συστατικό της. Αυτή η πρωταρχική «θρέψη» με τα φάδος, πληροφορεί τη σημερινή του πρακτική, αφού αυτά τα ακούσματα και οι χώροι της πρώτης και ύστερης παιδικής του ηλικίας, της *«κοινότητας»* όπου μεγάλωσε, είναι που τροφοδοτούν και εξελίσσουν την ερμηνεία του [(70), (72)], υποβάλλοντας την απευθείας σχέση που υπάρχει ανάμεσα στις πρωταρχικές συνθήκες ύπαρξης και στις μετέπειτα υιοθετούμενες πρακτικές και το νόημά τους. Στο οικογενειακό σπίτι συνυπάρχει με το μεγαλύτερο αδελφό του που, όταν γεννιέται ο P.C., είναι δέκα χρονών και

τραγουδάει ήδη [(1)]. Τα πρώτα λοιπόν πολιτισμικά βιώματα είναι εμποτισμένα από τους ήχους και τη βίωση των φάδος ως γονεϊκής μουσικής έξης (Bourdieu 1979) και καθημερινής, ή, έστω, συχνής, ψυχαγωγικής πρακτικής (De Certeau 1984): οι γονείς ακούνε φάδος˙ είναι η μουσική που περισσότερο ακουγόταν στο σπίτι [(1), (2)]˙ κάθε φορά που *«οι γονείς βγαίνουν ή πηγαίνουν βόλτα, είναι για να πάνε στα φάδος»,* κι εκείνος πηγαίνει μαζί τους[(3), (6)], *«πήγαιναν στα φάδος, στα εστιατόρια που είχαν φάδο»* και τον έπαιρναν μαζί τους από πολύ μικρό [(1)]˙ και, φυσικά, όπως επισημάναμε ήδη, *«οι γονείς θυμούνται την ύπαρξή»* του *«να συνδέεται πάντα με το φάδο»* [(1)]. Η (γονεϊκή) έξη των φάδος λειτουργεί για τον P.C. ως εστία της ψυχονοητικής δραστηριότητας όπου γεννιέται ο αρχικός λόγος (J.Rivière *ct.* Bourdieu 1979).

Αυτή η διαρκής πρακτική της έκθεσης σε φάδος ακούσματα και βιώματα εντός και εκτός του οικογενειακού σπιτιού, λειτουργεί «εκπαιδευτικά» και συνιστά τη μόνιμη πολιτιστική ατμόσφαιρα του P.C., (η οποία λειτουργεί αφενός ως βάση για την -ως ενός σημείου τουλάχιστον- απρόθετη εκμάθηση του P.C., και, αφετέρου, ως ακατάπαυστη ενίσχυση της καλλιεργημένης -από ένα σημείο και εντεύθεν- φάδο διάθεσής του (Bourdieu 1979)), με αποτέλεσμα, στην ηλικία των οχτώ ετών, να τραγουδήσει για πρώτη φορά μπροστά σε κοινό [(3)]. Οι γονεϊκές μουσικές προτιμήσεις και ψυχαγωγικές συνήθειες διαμορφώνουν και εγχαράσσουν συγκεκριμένα βιώματα παράγοντας το πρωταρχικό πολιτισμικό κεφάλαιο του P.C., που μεγαλώνει μέσα στους συγκεκριμένους αυτούς χώρους του φάδο, οι οποίοι εγγράφονται ως *«η κοινότητα»* της παιδικής του ηλικίας

[(69), (70)]. Ο P.C. τραγουδάει για πρώτη φορά ενώπιον κοινού σε μία casa de fados στο Estoril [(4), (5), (7)], όπου βρίσκεται συνοδευόμενος από τους γονείς του. Αυτό φαίνεται να είναι ένα πρώτο καταληκτικό, και, ταυτόχρονα, αφετηριακό σημείο: αφενός μεν, ένας πρώτος κύκλος ζωτικών εγγραφών, αποτέλεσμα όλων αυτών των σωρευθέντων βιωμάτων (πολιτισμική συσσώρευση (Bourdieu 1979)) έχει ως αποτέλεσμα την έκφραση του P.C. (που θα μπορούσε να ιδωθεί εδώ και ως ένα είδος «υπερχείλισης» εντυπώσεων, εγχαράξεων και ερεθισμάτων) και ολοκληρώνεται με μία δηλωτική πράξη (εν είδει πολιτισμικής πραγμάτωσης: δηλ. παραγωγής μιας συμπεριφοράς που προορίζεται να προσεγγίσει το πραγματικό είναι στο επίσημο είναι (Bourdieu 1979))˙ αφετέρου δε, διατυπώνεται η άτυπη επιβεβαίωση/δημοσιοποίηση μίας προτίμησης, μίας βαθιάς «κλίσης προς», την οποία ο ίδιος ο P.C. θέτει ως σημείο εκκίνησης της τροχιάς που ακολουθεί και που μετά από οχτώ χρόνια, σε ηλικία δεκαέξι ετών, τον οδηγεί στην επαγγελματική συνεργασία με τις καλύτερες casas de fado της εποχής [(8)]. Στα είκοσι χρόνια του, κι ενώ έχει ξεκινήσει το πανεπιστήμιο, δουλεύοντας ταυτόχρονα ως ερμηνευτής, αποφασίζει να εγκαταλείψει τις σπουδές του και να κάνει το φάδο επάγγελμά του [(8)]. Από τότε έως σήμερα εργάζεται ανελλιπώς στις casas de fado, αλλά εμφανίζεται και σε διάφορους άλλους χώρους της φάδο σκηνής, λιγότερο ή περισσότερο επίσημους, και, ως εκ τούτου, διεπόμενους από διαφορετικούς κώδικες και συμβάσεις [(68), (69)]: τραγουδάει σε casas típicas, σε casas de fado, σε χώρους όπου το φάδο *«συμβαίνει»,* σε ταβέρνες και μικρά μπαρ της Alfama και του Bairro Alto. Δίνει πολύ συχνά συναυλίες στο εξωτερικό [(68), (93), (98)], ετοιμάζει

δισκογραφικές δουλειές [(75)] και ζει μία καθημερινότητα που ορίζεται από τα ωράρια, τις διαδρομές και τους ρυθμούς της φάδο πρακτικής του [(45)].

Εκπαίδευση και Επιλογές

Υπό το φως των πιο πάνω στοιχείων, η αντίδραση των γονέων του P.C. στην επαγγελματική του επιλογή, μάλλον εκπλήσσει [(9), (10), (11)]. Ο P.C. εγκαταλείπει το πανεπιστήμιο και εργάζεται αποκλειστικά στις casas de fado, τις οποίες ορίζει ως κατεξοχήν χώρους της φάδο εκπαίδευσης [(11)]. Πέρα από την εκτενή άσκηση στην ακρόαση παλαιότερων ερμηνευτών [(15)], για τη δημιουργία μιας υποτυπώδους βάσης όπου θα αναπτυχθεί στη συνέχεια το προσωπικό ύφος, η φάδο μουσική εκπαίδευση συμπίπτει με την ίδια την πράξη του τραγουδιού εντός των χώρων της επαγγελματικής πρακτικής του [(11), (12), (13), (15)]. Για να αποκτήσει ολοκληρωμένη εκπαίδευση, ένας ερμηνευτής θα πρέπει να περάσει από όλες τις casas de fado, προκειμένου να:

«αναπτυχθεί σε επίπεδο ερμηνείας, να μάθει τα παραδοσιακά φάδος, να κατανοήσει τη διαίρεση των εκφορών, τη διαίρεση των ποιημάτων, το ποίημα πρέπει να είναι καλά ειπωμένο, με σωστή προφορά, καλά συλλαβισμένο, καλά ερμηνευμένο, και οι casas de fado είναι πολύ σημαντικές ως προς αυτό» [(12)].

Επομένως, η εκπαίδευση για το τραγούδι είναι το ίδιο το τραγούδι και η συνεχής έκθεση σε και ζύμωση εντός των διαφόρων περιβαλλόντων επιτέλεσής του. Λαμβάνοντας υπόψη, πέραν των οικογενειακών εγγραφών

που εκθέσαμε ήδη πιο πάνω, ότι ο P.C. ξεκίνησε να εργάζεται στις casas de fado στην ηλικία των δεκαέξι ετών, απέκτησε, ήδη σε νεαρή ηλικία, ένα ισχυρό «εκπαιδευτικό» κεφάλαιο που εξηγεί την επιτυχία του, την υψηλή του αυτοεκτίμηση και τις υψηλές του φιλοδοξίες (Bourdieu 1979).

Επάγγελμα και Βιοπορισμός

Ο P.C. δραστηριοποιείται σε ένα ευρύ δίκτυο χώρων της τρέχουσας φάδο πρακτικής: από τις πλέον εμπορικές casas [(27), (28)], έως τους χώρους του φάδο αυτοσχεδιασμού [(28), (30), (47)], και τα μικρά μπαρ της πόλης [(49)]. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί μία περίπτωση πολλαπλά απασχολούμενου επαγγελματία φαδίστα, που με αυτόν τον τρόπο «αγοράζει» την αυτονομία του (Abbing 2004), καταφέρνοντας να συνδέεται με τους σύγχρονούς του αλλά και την παράδοση των φάδος και την ιστορία τους, τόσο ως καλλιτεχνικής πρακτικής, όσο και ως επαγγέλματος, στοιχείο που ενισχύει συνακόλουθα το κύρος του.

Οι καλλιτέχνες των ευρύτερων παραστατικών τεχνών (συμπεριλαμβανομένων και των τραγουδιστών) λειτουργούν όλο και περισσότερο ως αυτόνομοι καλλιτέχνες, υιοθετώντας την ευελιξία των δημιουργικών καλλιτεχνών, ενώ η αυτονομία τους αυτή τείνει να αυξάνεται όσο αυξάνει η ηλικία τους. Στην περίπτωση του P.C., δεν υπάρχει μεν η πρόθεση να εγκαταλειφθεί το καλό εισόδημα που του προσφέρουν η συνεργασία με τις τουριστικές casas και οι συναυλίες [(72)], αφού, μέσω της παράλληλης καθημερινής τραγουδιστικής πρακτικής του σε χώρους δημιουργικών μουσικών ζυμώσεων, όπου η ερμηνεία παύει να

είναι ένα είδος «εφαρμοσμένης τέχνης» και καθίσταται αυθεντική, ο P.C. επιτυγχάνει την βίωση του ρομαντικού ιδεώδους του φαδίστα [(68), (69), (70), (72)], αποδεικνύοντας στην πράξη πως οι ορθολογικές στρατηγικές δεν είναι ασύμβατες με μία ρομαντική θεώρηση του εαυτού και της τέχνης. Στους χώρους αυτούς, όπου προτάσσονται συνήθως αυθεντικές ερμηνείες φάδος που ενισχύονται από την προσωπικότητα του ερμηνευτή, ο P.C. αντλεί τη δημιουργική δύναμη που θα τροφοδοτήσει την αυθεντικότητά του ως καλλιτέχνη και θα «πληροφορήσει» την ερμηνεία του στα πλαίσια μίας συναυλίας στο εξωτερικό [(68), (72)], προσφέροντας έτσι στο κοινό του ένα προσωπικό προϊόν που, καταδηλώνοντας την αντιεμπορική του στάση, αυξάνει το καλλιτεχνικό κύρος του και, συνακόλουθα, τα έσοδά του (Abbing 2004). Ειδικότερα, ως προς τις συναυλίες του P.C. στο εξωτερικό, αυτές οργανώνονται με τη μεσολάβηση πρακτορείου [(93)], και αγοράζονται από τον διοργανωτή/φορέα της χώρας υποδοχής ως συνολικό θέαμα (event), σε μία ενιαία τιμή που συμπεριλαμβάνει την αμοιβή του ίδιου, των μουσικών του και των τεχνικών, καθώς και την προμήθεια του μεσολαβούντος πρακτορείου [(98), (100)].

Καλλιτεχνική Ταυτότητα, Δημιουργικότητα και Ταλέντο

Ο επαγγελματίας τραγουδιστής διακρίνεται από το φαδίστα [(12), (25), (27), (28)]: ο μεν πρώτος θα χρησιμοποιήσει την τεχνική του προκειμένου να *«ακουστεί»* [(27)], σε αντίθεση με το φαδίστα που

«χρειάζεται πάρα πολύ την επιθυμία του αισθάνεσθαι, του αισθάνεσθαι για την ίδια την επιθυμία και μόνο. Κι αυτή η επιθυμία συμβαίνει πάντα όταν δουλεύεις» [(25)].

Αυτή η επιθυμία υπάρχει ήδη στην πρώτη τραγουδιστική εμπειρία του P.C. ενώπιον κοινού, σε ηλικία οχτώ ετών [(3)], η οποία συνοδεύεται από *«αίσθηση απελευθέρωσης»*, ικανοποίησης και αποδοχής του εαυτού [(7)], δηλ. μίας βαθιάς αίσθησης αρμονίας σύμφυτης με τη δημιουργική πράξη (Csikszentmihalyi 1996)˙ αυτή, και όχι το ταλέντο, είναι που οδηγεί τον P.C. στο τραγούδι, και αυτή παραμένει το σταθερό του κίνητρο. Αντίθετα, υπογραμμίζεται η ρευστότητα και η ευθραυστότητα του ταλέντου ως υλικού καλλιτεχνικής δημιουργίας [(37), (31)-(36)], και η χρεία της ευφυΐας ως καθοδηγητικής δύναμης στη διαχείριση και διατήρησή του [(37), (40)].

Σε αυτήν τη διάκριση ανάμεσα σε επαγγελματία τραγουδιστή και φαδίστα, διαπιστώνουμε αντιστοιχία με τη διάκριση ανάμεσα σε «εφαρμοσμένη» και «αυθεντική» τέχνη (Abbing 2004)˙ ο φαδίστας δεν περιορίζεται στην εφαρμογή της τραγουδιστικής του τεχνικής στην ερμηνεία του, αλλά τελεί σε διαρκή εξέλιξη, αναπτύσσοντας τις δυνατότητές του πέρα από τις ήδη «κατακτημένες» περιοχές. Αυτή η συνεχής εξέλιξη, η αποφυγή κάθε καλλωπισμού, η δοκιμή νέων ερμηνευτικών τρόπων, διαμορφώνουν την ερμηνευτική αλήθεια που ισοδυναμεί με μια τραγουδιστική ερμηνεία πάντα διαφορετική, που ανακαλύπτει νέες περιοχές, που πειραματίζεται κι εκπλήσσει [(12), (13), (15)]: καλλιτέχνης φαδίστας ορίζεται αυτός που ποτέ δεν τραγουδά με τον ίδιο τρόπο [(16)]. Αυτό όμως δεν συνεπάγεται ότι η μορφή της ερμηνείας χάνει τη σημασία της: ο P.C. επισημαίνει κατ'επανάληψη τη βαρύτητα των μορφικών στοιχείων της φάδο ερμηνείας στην αποτίμηση της καλλιτεχνικής της αξίας [(15), (16), (20)]. Για την αναγωγή της σε τέχνη, η φάδο ερμηνεία γίνεται αντιληπτή με μία αισθητική

πρόθεση, δηλ. κρίνεται με βάση τη μορφή της μάλλον, παρά τη λειτουργία της (Bourdieu 1979).

Αν το κίνητρο της φάδο πρακτικής του P.C. είναι η επιθυμία του αισθάνεσθαι, χάριν της επιθυμίας και μόνον, ως δημιουργικότερη πλευρά των φάδος ορίζεται η επιθυμία της επικοινωνίας [(85)] που νοείται (και) ως μετάδοση της -εσωτερικευμένης πρώτα- ποίησης των στίχων [(77)]. Η έννοια της δημιουργικότητας στην φάδο τραγουδιστική πρακτική συνδέεται με το στοιχείο της αυθεντικότητας [(15)], προσδιοριζόμενης περαιτέρω ως έλλειψης κάθε ερμηνευτικού καλλωπισμού που, μαζί με τα στοιχεία της δοκιμής, του πειραματισμού και της υπέρβασης των οικείων ορίων που εκθέσαμε ήδη πιο πάνω, οδηγεί στο αυθεντικό φάδο, το φάδο που συμβαίνει [(30)].

Τα Φάδος ως Συμβάν

Αν το φάδο *«δεν είναι μία φωνή που τραγουδάει και μια πορτογαλική κιθάρα»* [(11)], τότε πώς εξηγείται η συγκίνηση ενός εξάχρονου τυφλού παιδιού στο άκουσμά του; Στην ιστορία που επιλέγει να μας αφηγηθεί ο P.C. από τη ζωή του ως φαδίστα [(91), (92)], υπάρχει και κιθάρα και φωνή. Γιατί λοιπόν να μην αρκούν αυτά για να ορίσουν το φάδο;

Το συμβάν είναι ένα τυχαίο, απρόβλεπτο συμπλήρωμα που εισάγει κάτι «Άλλο» σε μία δεδομένη κατάσταση και εξαφανίζεται άμα τη εμφανίσει του˙συντελείται εντός πραγματικότητας, χωρίς όμως να συνίσταται σε αυτήν (: *"IN reality, but not OF reality"* -Badiou 1993). Η επιτέλεση της

φάδο ερμηνείας συντίθεται από ετερόκλητα συστατικά, υλικά και ιδεατά, τα οποία υπάρχουν μόνον εντός της αναπαράστασής τους, στα πλαίσια δηλ. της φάδο περφόρμανς. Αυτά τα συστατικά (που, εν προκειμένω, είναι στίχοι, τόπος, σώματα, φωνές, ακροατές/κοινό) συγκεντρώνονται όλα σε ένα συμβάν, την επιτέλεση του τραγουδιού (ως περφόρμανς), που ακόμα κι αν επαναληφθεί δεν δημιουργεί καμία αμφιβολία για τον γεγονοτικό, δηλ. κάθε φορά μοναδικό της χαρακτήρα (Badiou 1998). Αυτό ίσως εξηγεί εν μέρει το *«μυστήριο»* και την *«μεγάλη μαγεία»* των φάδος [(12), (69)], που σε κάθε περίπτωση, γεννιούνται από την πραγματικότητα της *«βίωσης ενός λαού»* [(56)] και *«αφηγούνται ιστορίες που για να τις πεις, θα πρέπει να είναι αληθινές […] Και αυτό είναι το φάδο. Το φάδο δεν έχει να κάνει με τη φωνή. Η φωνή έχει ελάχιστη σημασία»* [(57)].

Ένα από τα πεδία όπου, κατά τον Badiou, το υποκείμενο μπορεί να καταστεί μάρτυρας ενός συμβάντος, είναι η τέχνη. Εγκαθιδρύοντας την εμπιστοσύνη του στο συμβάν μέσα στο πεδίο της τέχνης, επιτελεί κανείς μία διαδικασία, που, λόγω της εγγενούς αβεβαιότητάς της, είναι κατ'ανάγκην πειραματική, και, ταυτόχρονα, δύναται να αναδιατυπώσει τη συνθήκη εντός της οποίας λαμβάνει χώρα η ύπαρξη. Μέσω της διατήρησης αυτής της εμπιστοσύνης στο αβέβαιο και το πειραματικό, μπορεί να αναδυθεί η αλήθεια. Αντίστοιχα, το φάδο «συμβαίνει» όταν ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει ρίσκα, τίθεται εκτός γνωστών και κατεκτημένων ερμηνευτικών τρόπων και περιοχών, αυτοσχεδιάζει και συμμετέχει στη δημιουργική διαδικασία που γεννά αλλαγές. Αν οι αλλαγές αυτές δεν εξακολουθήσουν να συντελούνται στο φάδο, το μόνο που θα

(ανα)δημιουργείται θα είναι συμβατικές και ασυνεπείς, εν τέλει, μουσικές μορφές. Η φάδο πρακτική χρειάζεται να απελευθερώνεται από τη συμβατικότητα, να επιτελείται σε χώρους ανοιχτής καλλιτεχνικής «διακινδύνευσης», δηλ. απελευθέρωσης από την ασφάλεια των τυποποιημένων ερμηνευτικών κωδίκων και σημάνσεων. Η φάδο μουσική δράση δεν θα πρέπει να λειτουργεί ως φορέας κωδικοποιημένων, απαράλλαχτων τρόπων και σημασιών: στον δημιουργικό μουσικό αυτοσχεδιασμό, το φάδο δεν αποκωδικοποιείται, ούτε «ερμηνεύεται», αλλά (συν)τελείται και βιώνεται. Τίθεται σε μία κατάσταση άρσης των συμβατικών συνθηκών, κατά την οποία, ανά πάσα στιγμή μπορούν να προκύψουν τα πάντα και όπου, ως εκ τούτου, το φάδο βίωμα καθίσταται αναπάντεχο και αταξινόμητο. Χειραφετείται από τις συμβάσεις των «προγραμμάτων» των casas de fado, και διανοίγεται στο πεδίο της δημιουργικής μουσικής έκφρασης και ζωντανής διάδρασης και επικοινωνίας, τις οποίες δέχεται ως μοναδική ζωτική συνθήκη του.

Ρητορική και δυναμικές της συνέντευξης

Καθ'όλη τη διάρκεια της συνέντευξης, παρατηρείται μία ταλάντευση ανάμεσα στην (όποια) «επισημότητα» της περίστασης και την φιλική, ανεπιτήδευτη οικειότητα ανάμεσα σε ανθρώπους που συνομιλούν για ένα θέμα αμοιβαίου ενδιαφέροντος. Το στοιχείο αυτό διαφαίνεται ήδη από την αρχή της συνέντευξης με την αμφιταλάντευση του P.C. ανάμεσα στην υιοθέτηση του ενικού ή πληθυντικού αριθμού προσφώνησης κατά τη διεξαγωγή της συνομιλίας, με επικράτηση του ενικού αριθμού, ήδη σε αρχικό σχετικά σημείο της συζήτησης. Αυτή η οικειότητα ενισχύεται από

τρία στοιχεία: πρώτον, την ύπαρξη ενός μουσικού βιώματος κοινού στον P.C. και τη γράφουσα, που συνίσταται στην εμπειρία μιας βραδιάς φάδο στη "Mesa de Frades", η οποία προηγήθηκε της συνέντευξης. Όπως προκύπτει, εξάλλου, από τις συχνές σχετικές αναφορές στο κείμενο, αυτή η φάδο εμπειρία είχε έναν άτυπο μεν, αλλά εξαιρετικά ατμοσφαιρικό έως μυσταγωγικό χαρακτήρα και μία βαθιά αίσθηση κοινότητας ανάμεσα σε όλους τους παρευρισκόμενους˙ ειδικότερα, ήταν μία «συνενοχική» σχεδόν συνάντηση ανθρώπων, σε έναν πολύ μικρό και απλό χώρο, με σκοπό την ακρόαση και τη βίωση των φάδος, ως συμβάντος, για το οποίο οι παρόντες θαμώνες είναι «μάρτυρες» (ήταν εκεί και μπορούν να πιστοποιήσουν ότι όντως «συνέβη»). Το μέγεθος του χώρου σε συνδυασμό με το μεγάλο αριθμό των παρευρισκομένων δεν επέτρεπαν παρά να τελεί κανείς σε πολύ μεγάλη σωματική εγγύτητα, τόσο με τους μουσικούς, όσο και με τους άλλους ακροατές, με αποτέλεσμα τα σώματα αυτής της κοινότητας να λειτουργούν ως ηχεία συγκίνησης, δονούμενα από την επιτελεστική πράξη των ερμηνευτών (που αναδύονταν κάθε φορά από το κοινό, πράγμα που σημαίνει ότι ο διπλανός θαμώνας θα μπορούσε, την αμέσως επόμενη στιγμή, να είναι ο φορέας μιας συγκλονιστικής φάδο ερμηνείας), από την ανταπόκριση των άλλων θαμώνων/ακροατών αλλά και την προσωπική συγκίνηση. Αυτή η συγκινησιακή δόνηση (της μουσικής και του χώρου, του Εαυτού και του Άλλου), λειτουργούσε αθροιστικά διαμορφώνοντας και εντείνοντας μία αίσθηση εύθυμης κοινωνικότητας, κοινότητας και ανήκειν, φορείς των οποίων ήταν όλοι, αφού όλοι βρίσκονταν εκεί για (να συμβεί) το φάδο. Η έκταση που δίνουμε στην πιο πάνω αναφορά είναι σκόπιμη, ώστε να διαφανεί αυτή η

προϋπάρχουσα βιωματική μονάδα, που επηρεάζει τις δυναμικές της συνέντευξης, η οποία διενεργήθηκε δύο μέρες μετά, καταδεικνύοντας, το πώς λειτούργησε το φάδο/συμβάν στη ρητορική που αναπτύσσεται ανάμεσα σε πρόσωπα άγνωστα μεταξύ τους, αλλά αμφότερα κοινωνούς της [(13), (27)-(34), (47)-(49), (68), (69), (70), (72), (73)]. Κατά δεύτερον, επισημαίνουμε την σταθερή κατά τη διάρκεια της συνέντευξης επίκληση από τον P.C. κάποιων στοιχείων, που, αφού διαπίστωνε πως αποτελούν (περισσότερο ή λιγότερο) γνωστά αντικείμενα για τη γράφουσα, τα έθετε ως σημεία αναφοράς/γέφυρες προκειμένου να βασίσει σε αυτά γνώμες, επεξηγήσεις, κρίσεις ή απόψεις του. Τέτοιες νοηματικές μονάδες αποτελούν τραγούδια ["Gaivota" (15), (16)· "Fado Preseguição" (18)-(20)]· πρόσωπα από το χώρο του φάδο, και, ειδικότερα, εμβληματικές παρουσίες και φωνές [Amália Rodrígues (15), (16), (18), (20)· Alfredo Marceneiro (60), (61)]· γνώσεις μας για το είδος [(19)]· ή, τέλος, ένας συνιστώμενος προς αγορά δίσκος [(78)-(80)], που όλα χρησιμοποιούνται, σε τακτούς χρόνους, ως «σκαλοπάτια» αποσαφήνισης, απτά παραδείγματα προς ενίσχυση μιας υιοθετούμενης θέσης ή επιχειρηματολογίας, ως κοινοί, εν τέλει, κώδικες με τους οποίους ενισχύονται νοηματικά οι απαντήσεις (και αντίστροφα). Και, τρίτον, πέρα από τις πιο πάνω (περισσότερο ή λιγότερο) συνειδητές στρατηγικές λόγου, επισημαίνουμε την εμφανή απόλαυση που ήταν για τον P.C. η συζήτηση με άξονα τα φάδος.

Εντύπωση προκαλεί το ότι, ενώ ήδη από την αρχή της συνέντευξης, με εντελώς αυθόρμητο τρόπο, δίνει ο ίδιος τον ορισμό του φάδο [(11), (12)], όταν, αργότερα, θέτουμε άμεσα το ερώτημα, ζητώντας, εν είδει

συγκεκριμένης ερώτησης, να διατυπώσει τον δικό του ορισμό του είδους [(54)], φαίνεται να δυσκολεύεται. Επίσης, υποπίπτει σε (φαινομενικές, τουλάχιστον) αντιφάσεις ως προς το ποιο είναι το σημαντικότερο στοιχείο του είδους, άλλοτε προτάσσοντας τη μελωδία [(20)], άλλοτε τις λέξεις [(67)] και άλλοτε την καρδιά [(62)]. Αν αναγνώσουμε όμως αυτήν την αντίφαση αλλιώς, ίσως να αναδειχθεί ως σύνθεση, δηλ. ως ένα σύνολο στοιχείων διαφορετικής μεν λειτουργικότητας, αλλά εξίσου καίριας σημασίας για τα φάδος. Τέλος, αναφέρουμε τα στοιχεία του γέλιου και των (ελάχιστων) αστεϊσμών ως ενδεικτικών της μάλλον ανάλαφρης και ανεπίσημης, εν τέλει, διάθεσης που επικράτησε κατά τη λήψη της συνέντευξης, χωρίς να επηρεαστεί στο ελάχιστο η ροή της διαδραστικής επικοινωνίας, η εγκυρότητα, η σοβαρότητα των απαντήσεων και η ουσιαστική δέσμευση του P.C. στη διεξαγωγή της.

Αποτίμηση ευρημάτων σε σχέση με τα φάδος

Στη φάδο πρακτική του P.C. κίνητρο είναι η επιθυμία [(3)]. Για να γίνει κάποιος φαδίστας, χρειάζεται να περάσει από όλες τις casas de fado προκειμένου να κατανοήσει μία σειρά ζωτικών στοιχείων του είδους [(11)]. Τα φάδος έχουν μία δυσεξήγητη, μυστηριακή πλευρά, μία *«μαγεία»* που *«συμβαίνει»* [(13), (30)]· δεν συνίστανται απλώς σε μία τραγουδιστική ερμηνεία, με συγκεκριμένους κανόνες τεχνικής, αλλά θα πρέπει να φτάσουν *«στην καρδιά των ακροατών»* [(13)]. Αυτό που διακρίνει το φαδίστα από τον τραγουδιστή φάδος είναι η βαθιά εξοικείωση και γνώση της παράδοσης του είδους [(12)]. Η εκπαίδευση του επαγγελματία φαδίστα συμπίπτει με μία μεγάλη εξοικείωση με τη δουλειά παλαιότερων

ερμηνευτών και την συνεχή ερμηνευτική πρακτική τις casas de fado [(11), (15)]˙ αυτή η αδιάκοπη τραγουδιστική πρακτική εγγυάται την ανάπτυξη των ικανοτήτων του και την εξέλιξή του ως ερμηνευτή, δεδομένου ότι η καταφυγή σε γνωστούς τρόπους και ήδη κατακτηθείσες ερμηνευτικές πρακτικέ είναι ασύμβατη με την ιδιότητα του φαδίστα: ο φαδίστας ποτέ δεν τραγουδάει με τον ίδιο τρόπο, αλλά πάντοτε εκπλήσσει [(15)]. Το Κράτος βοηθάει ελάχιστα τους καλλιτέχνες του φάδο, και, παραδόξως, ενισχύει εκείνους που δεν χρήζουν της βοήθειάς του [(21)-(23)]. Η διαφορά του επαγγελματία από τον απλό φαδίστα, είναι το κίνητρο: αυτό συνίσταται στην επιθυμία του αισθάνεσθαι, η οποία προκύπτει όταν κανείς δουλεύει [(25)]. Τα φάδος είναι ένα μουσικό είδος που γεννιέται από τη βίωση ενός λαού [(56)]˙ αυτή η βίωση είναι συστατικό στοιχείο της φάδο πρακτικής, η οποία αποδυναμώνεται όταν αυτό απουσιάζει [(67)]. Ταυτόχρονα όμως, τα φάδος είναι κάτι *«πολύ εσωτερικό, μέσα από την ψυχή»*, και αφηγούνται ιστορίες που, για να ειπωθούν, θα *«πρέπει να είναι αληθινές»* [(57)]. Αν και ο βιοπορισμός από την επαγγελματική δραστηριότητα σε εμπορικές casas de fado και τη διενέργεια συναυλιών, όχι μόνο είναι αναγκαίος και θεμιτός, αλλά και επιθυμητός, παρ'όλα αυτά ένας επαγγελματίας φαδίστας «θρέφεται» από την παρουσία και την ερμηνεία του στους μικρούς άτυπους χώρους/δημιουργικά μουσικά εργαστήρια του είδους, όπου το φάδο είναι αυθεντικό και πολύ καλής ποιότητας ([69], [70], [72]): οι χώροι αυτοί, που τροφοδοτούν την ερμηνεία και προάγουν την καλλιτεχνική ανάπτυξη και εξέλιξη των φαδίστας, θα πρέπει να κρατηθούν ζωντανοί από την παρουσία τους˙οι ίδιοι οι ερμηνευτές δηλ. θα πρέπει να εμψυχώσουν τους χώρους που τους

εμψυχώνουν. Σε μία δύσκολη κοινωνική κατάσταση, τα φάδος καταλήγουν να λειτουργούν ως απόδραση για τους ανθρώπους [(83)]. Η δημιουργικότερη πλευρά των φάδος συνίσταται στην επιθυμία της επικοινωνίας [(85)], μέσα από την πράξη του τραγουδιού. Δεν νοείται φάδο χωρίς το στοιχείο της saudade [(88)]. Η διαπολιτισμική δύναμη των φάδος οφείλεται στο σύμφυτο με αυτά στοιχείο της συγκίνησης και στην έλξη της μελωδίας, που, μαζί με την παράδοση των δεκτών στο άκουσμα, καταλήγει να αγγίζει τους ανθρώπους και να καταργεί τους γλωσσικούς περιορισμούς [(92)].

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΣΥΓΚΡΙΣΗ και ΣΥΝΘΕΣΗ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Α. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ

Προκειμένου να προβούμε σε μία συγκριτική αποτίμηση των ευρημάτων, όπως αυτά εκτέθηκαν στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο, χρησιμοποιήσαμε ταξινομητικούς δείκτες βάσει του υλικού των τριών αφηγήσεων και των εκεί αναδυόμενων ζητημάτων. Ειδικότερα, με κριτήριο κοινά και στις τρεις αφηγήσεις στοιχεία, ομαδοποιούμε και σχολιάζουμε συγκριτικά τα κύρια ευρήματά μας σε τέσσερις επιμέρους υποενότητες, ήτοι:

(1)στα Σταθερά Σχήματα και Μοτίβα Αναφοράς, όπου εξετάζουμε συγκριτικά το ρόλο της οικογένειας και τα φάδο βιώματα των περιβαλλόντων της παιδικής ηλικίας, τους σημαντικούς Άλλους και τη μορφή της Amália Rodrígues˙

(2)στις Θεματικές, όπου προσεγγίζουμε την προσωπική σχέση των συμμετεχόντων με τα φάδος, αλλά και ζητήματα εκπαίδευσης, δημιουργικότητας και συγκίνησης˙

(3)στις Επιλογές και τις Συμπεριφορές, όπου αναφερόμαστε, συγκριτικά πάντα, αφενός στον επαγγελματισμό και τον ερασιτεχνισμό, και αφετέρου στο βιοτικό ύφος και την καθημερινότητα των συμμετεχόντων˙ *Και,* τέλος,

(4)στις Έννοιες, όπου συγκρίνουμε τις προσωπικές σημασιοδοτήσεις των συμμετεχόντων για την πορτογαλικότητα και τη saudade.

(1) Σταθερά Σχήματα και Μοτίβα Αναφοράς

Και στις τρεις εξεταζόμενες ατομικές περιπτώσεις, το οικογενειακό περιβάλλον και τα εντός του πρώτα πολιτιστικά ή κοινωνικά φάδο βιώματα αναδεικνύονται ως το κύριο σταθερό και αναγνωρίσιμο σχήμα αναφοράς, ενώ καθίσταται σαφής η καθοριστική του σημασία για τη μετέπειτα σχέση των συμμετεχόντων με το είδος. Αυτός ο καθορισμός όμως συντελείται με διαφορετικά, ανά περίπτωση, υλικά και συσχετίσεις, που συνδέονται με τη σύνθεση, την κοινωνική θέση και τις πρακτικές κάθε μίας από τις οικογένειες αυτές, αλλά και την ηλικία των συμμετεχόντων, δηλ. την εκάστοτε δεδομένη χρονική και ιστορική στιγμή που συμπίπτει με την παιδική τους ηλικία και διαμορφώνει το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της βίωσής της.

Ειδικότερα, το περιβάλλον της παιδικής ηλικίας στην περίπτωση της E.L. είναι αυτό μίας μάλλον διευρυμένης οικογενειακής κοινότητας που συνδέει την κοινωνικότητα και τη συναναστροφή με μουσικές πρακτικές, φορείς των οποίων είναι τα μέλη της, τα περισσότερα με ιδιαίτερες μουσικές και φωνητικές δεξιότητες. Τα πρώτα φάδο ακούσματα είναι στο ραδιόφωνο και σε δίσκους που έφερναν στο σπίτι οι γονείς της E.L., ενώ η πρώτη τραγουδιστική της ερμηνεία γίνεται, χάριν παιδιάς, στην ηλικία των τεσσάρων ετών. Πέρα από τη μουσική πρακτική της ίδιας της οικογένειας όμως, η E.L. ακούει συστηματικά φάδος στο ραδιόφωνο, που την εποχή εκείνη προβάλλει, αποκλειστικά σχεδόν, την Amália Rodrígues. Η φάδο ερμηνεία ενώπιον άτυπου «κοινού» στην παραλία της παιδικής της ηλικίας είναι το πρωταρχικό επιτελεστικό σχήμα, που αναγνωρίζεται ως εγγραφή

και στην μετέπειτα φάδο πρακτική της, την οποία συνεχίζει, μέχρι σήμερα, να πληροφορεί.

Ο J.M. συνδέει την δική του παιδική ηλικία με το περιβάλλον της γειτονιάς της Mouraria, όπου τοποθετούνται ιστορικά οι απαρχές των πορτογαλικών φάδος. Τα πρόσωπα του εγγύτερου οικογενειακού περιβάλλοντός του είναι ερασιτέχνες τραγουδιστές που ερμηνεύουν φάδος στις οικογενειακές γιορτές, στις τοπικές συλλογικότητες ("colectividades") και στα εστιατόρια με "fado vadio"· αυτά είναι τα περιβάλλοντα όπου, μαζί με τα juke box των ταβερνών και των καφενείων και τους εορτασμούς των Λαϊκών Αγίων ("Santos Populares"), ο J.M. έρχεται σε επαφή, γνωρίζει και ακούει ως παιδί φάδος. Στα πλαίσια των λαϊκών θρησκευτικών γιορτών, και σε ηλικία πέντε έως έξι ετών, ξεκινά να τραγουδάει «γι'αστείο» πάνω σε μία σκηνή του δρόμου. Θεωρούμε ενδεικτικό της βαρύτητας αυτών των εγγραφών το ότι στην αρχή της συνέντευξής του, ο J.M. συστήνεται ως «(πρώην) ερασιτέχνης-παιδί».

Το μοτίβο των φάδο επικαθορισμών εντός ενός οικογενειακού περιβάλλοντος φανατικών ακροατών και αφοσιωμένων οπαδών του είδους συναντάμε και στην περίπτωση του P.C., όπου η γονεϊκή ψυχαγωγία και κοινωνικότητα βιώνονται κατ'αποκλειστικότητα στους επίσημους χώρους της φάδο επαγγελματικής ή/και δεξιοτεχνικής πρακτικής της πόλης και των προαστίων. Τα φάδο ακούσματα του P.C. συνδέονται με το ραδιόφωνο, τη γονεϊκή συλλογή δίσκων, πρωτίστως όμως, με τις οικογενειακές εξόδους στις casas de fado, τέτοιας συχνότητας

και συστηματικότητας, ώστε να γίνονται νοητές από τον P.C. ως η «κοινότητα» μέσα στην οποία μεγάλωσε. Ο P.C. τραγουδάει για πρώτη φορά ενώπιον κοινού σε ηλικία οχτώ ετών, χωρίς η πράξη του αυτή να έχει κάποιο στοιχείο αστεϊσμού ή παιχνιδιού, άσχετα με τη θεματολογία των στίχων που άγγιζε μάλλον ανώδυνα θέματα, τέτοια που θα μπορούσε να κατανοήσει, άρα και να αποδώσει τραγουδιστικά, ένα παιδί˙ η πρώτη αυτή φάδο ερμηνεία λαμβάνει χώρα μέσα σε μία casa de fados, ενώπιον θαμώνων, σε αντίθεση με τις περιπτώσεις των E.L. και J.M., τα περιβάλλοντα των πρώτων ερμηνειών των οποίων είναι ανεπίσημα και, σε κάθε περίπτωση μη επαγγελματικά (αφενός μεν περιβάλλον πολυπληθών οικογενειακών συνευρέσεων και διακοπών στην περίπτωση της E.L., και, αφετέρου, γιορτές των λαϊκών αγίων στη γειτονιά της Mouraria στην περίπτωση του J.M., αντίστοιχα). Επομένως, εάν το πρωταρχικό φάδο περιβάλλον είναι για την E.L. η οικογένεια και οι γιορτές της, στην περίπτωση του J.M. διαπιστώνουμε ήδη μία σαφή διαφοροποίηση ως προς την «εξωστρέφεια» της βίωσης των πρώτων φάδο εμπειριών, αφού το περιβάλλον τους δεν είναι πια αποκλειστικά οικογενειακό ή ενδο/οικιακό (όπως, αντιθέτως, συμβαίνει με την E.L.) αλλά περιλαμβάνει χώρους ευρύτερης κοινωνικής συναναστροφής όπως η γειτονιά, οι ταβέρνες, οι colectividades, οι γιορτές των Λαϊκών Αγίων, τα εστιατόρια με “fado vadio”. Η επισημότητα των φάδο περιβαλλόντων της παιδικής ηλικίας είναι ακόμη μεγαλύτερη στην περίπτωση του P.C., όπου αφενός η κύρια φάδο ψυχαγωγία της οικογένειας λαμβάνει χώρα εκτός σπιτιού (εκτός δηλ. ενός συγκειμένου οικογενειακών εορτασμών και συνευρέσεων) και εκτός γειτονιάς (συλλογικοτήτων, λαϊκών θρησκευτικών γιορτών), και, αφετέρου,

τοποθετείται αποκλειστικά στους επαγγελματικούς χώρους των φάδος, ήτοι στις casas de fado.

Εν συνεχεία, επισημαίνουμε ότι αν και οι E.L. και P.C. έχουν δεκαπέντε σχεδόν χρόνια ηλικιακής διαφοράς, χρόνια ιδιαίτερης σημασίας από άποψης κρατούσας, ανά περίπτωση, εντόπιας πολιτικής και πολιτειακής κατάστασης (οχτώ περίπου χρόνια προ της πτώσης του καθεστώτος (στην περίπτωση της E.L.) και δέκα χρόνια μετά την Επανάσταση των Γαρυφάλλων (στην περίπτωση του P.C.)), παρ'όλα αυτά οι πρακτικές της ραδιοφωνικής ακρόασης και της αγοράς δίσκων υιοθετούνται σε αμφότερες τις περιπτώσεις, κάτι που, ενδεχομένως, σχετίζεται όχι τόσο με τις συγκεκριμένες κάθε φορά πολιτικές συνθήκες, αλλά με την κοινωνική θέση, την τάξη και το βιοτικό ύφος των δύο αυτών οικογενειών, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση του J.M., όπου η ακρόαση δίσκων φαίνεται να είναι εφικτή στα juke box των συνοικιακών μαγειρείων και καφενείων, ενώ η φάδο πρακτική είναι κάτι που επιτελείται, μία συμμετοχική, συλλογική εκφραστική εκδήλωση ενταγμένη στην καθημερινότητα της γειτονιάς και των ανθρώπων της.

Επισημαίνουμε επιπλέον ότι όταν ο J.M. ήταν νέος, δεν υπήρχε δυνατότητα μουσικής επιλογής: το μόνο που ακουγόταν ήταν φάδο. Η E.L., που είναι έξι μόλις χρόνια νεότερή του, εμμέσως, πλην σαφώς, το επιβεβαιώνει, αφού ως παιδί, και συγκεκριμένα από την ηλικία των τεσσάρων ετών και εντεύθεν (ήτοι, στην Πορτογαλία του 1966) δηλώνει ότι άκουγε πάρα πολύ παραδοσιακό φάδο, και μόνο φάδο, επίσης στο ραδιόφωνο. Αντιθέτως, η

παιδική ηλικία του P.C. (αρχές της δεκαετίας του 1980), συμπίπτει με ένα χρονικό σημείο κατά το οποίο η μεταπολιτευτική εχθρότητα απέναντι στο είδος έχει κοπάσει, τα φάδος έχουν αρχίσει να ανακτούν τη θέση τους στην πολιτιστική και κοινωνική ζωή της χώρας, ενώ η Πορτογαλία, τις παραμονές της ένταξής της στην (τότε) E.O.K., βιώνει μία κρίση πολιτιστικής ταυτότητας, που, μεταξύ άλλων, αρχίζει να στρέφει, υπό την επιρροή της διεθνούς τότε ανάδυσης του κινήματος της *world music,* το ενδιαφέρον των νέων εντόπιων μουσικών στην αναζήτηση στοιχείων της λαϊκής αστικής αλλά και ευρύτερης εγχώριας μουσικής παράδοσης.

Έτερο σταθερό σχήμα που εμφανίζεται και στις τρεις ερευνώμενες περιπτώσεις είναι αυτό των σημαντικών προσώπων που στιγμάτισαν τη σχέση των συμμετεχόντων με το είδος: αν για την E.L. το πρόσωπο αυτό είναι η Amália Rodrígues, δηλαδή μία σταρ διεθνούς ακτινοβολίας, για τους J.M. και P.C. ο σημαντικός Άλλος βρίσκεται εντός της οικογένειας, και μάλιστα σε σχέσεις μέγιστης εγγύτητας (φυσικής και συγγενικής), ενώ, σε αμφότερες αυτές τις περιπτώσεις, τυγχάνει δημόσιο πρόσωπο, και, ειδικότερα, προσωπικότητα μεγάλης σπουδαιότητας για το χώρο του φάδο: πρόκειται αφενός για το θείο του J.M., Fernando Maurício, εμβληματικό φαδίστα μιας παλαιότερης γενιάς ερμηνευτών και αποκαλούμενο «Βασιλιά του Φάδο», και τον, κατά δέκα χρόνια μεγαλύτερο αδελφό του P.C., που σήμερα είναι ο, κατά γενική ομολογία, κορυφαίος ερμηνευτής της σύγχρονης νέας γενιάς φαδίστας, και που, κατά το χρόνο γέννησης του P.C., τραγουδούσε ήδη.

Το τρίτο σταθερό μοτίβο και στις τρεις αφηγήσεις είναι η αναφορά -με διαφορετικούς κατά περίπτωση τρόπους, που άλλοτε συγκλίνουν και άλλοτε όχι, όπως καταδεικνύουμε αμέσως κατωτέρω, στην Amália Rodrígues, τη σημασία της για την εισαγωγή καινοτομιών, την εξέλιξη και διάδοση του είδους και για την καθιέρωση ενός προτύπου φάδο παρουσίας, μεγάλης καλλιτεχνικής εμβέλειας και ιδιαίτερης ερμηνευτικής ιδιοσυγκρασίας. Για τη μεν E.L., πέρα από προσωπικό ίνδαλμα και πρότυπο φάδο ερμηνείας, παρουσίας και επιλογών, η Amália είναι το πρόσωπο/σταθμός στη διεθνή διάδοση των φάδος, το διαπιστευτήριο της Πορτογαλίας στον κόσμο, στη συμβολή της οποίας θεωρεί ότι οφείλεται κυρίως η πρόσφατη ανακήρυξη των φάδος ως παγκόσμιας κληρονομιάς της ανθρωπότητας από την UNESCO (το Νοέμβριο του 2011). Σε ένα παρόμοιο συνεχές τοποθετείται και η άποψη του P.C. που θεωρεί πως αν το είδος πέρασε τα σύνορα της χώρας και ήγειρε το διεθνές ενδιαφέρον, αυτό οφείλεται προεχόντως στην Amália, που περιγράφεται ως το πρόσωπο που «άνοιξε τις πόρτες», κι έτσι όλο και περισσότερος κόσμος άρχισε να εισδύει και να γνωρίζει τα φάδος. Επίσης, τόσο η E.L. όσο και ο P.C. υπογραμμίζουν αυτή τη συμβολή, όχι μόνον ως προς τη διεθνή διάδοση του είδους, αλλά και ως προς την εξέλιξή του, καθότι η Rodrígues πειραματίστηκε εισάγοντας άλλου είδους στίχους, τολμώντας να τραγουδήσει μεγάλους επικούς αλλά και μοντέρνους ποιητές (E.L.), και αποφεύγοντας κάθε ερμηνευτική ευκολία, αυτοσχεδιάζοντας, τραγουδώντας κάθε φορά διαφορετικά (P.C.), στοιχείο που προσιδιάζει στον «αληθινό φαδίστα» και την «αληθινή φαδίστα ψυχή». Μία τυραννικότερη όψη αυτής της «πρωτοκαθεδρίας» αναδεικνύει ο J.M.,

καθώς επισημαίνει πως όχι μόνον τα φάδος ήταν το μοναδικό προσβάσιμο μουσικό είδος, αποκλειομένης κάθε άλλης εναλλακτικής ή επιλογής, αλλά και πως η φωνή που ακουγόταν κυρίως από το εθνικό ραδιόφωνο ήταν η Rodrígues. Αυτή η επισήμανση εξηγείται, κατά τη γνώμη μας, και από δύο άλλα στοιχεία: πρώτον, από την ιδιότητα του J.M. ως ανέκαθεν ερασιτέχνη, σε αντίθεση με τους E.L. και P.C. που είναι επαγγελματίες φαδίστας, επομένως διαθέτουν μία άλλου είδους προσέγγιση της φάδο πρακτικής ως τέχνης, και, δεύτερον από την παρουσία στο άμεσο οικογενειακό περιβάλλον του J.M. μίας άλλης εμβληματικής μορφής των φάδος, του θείου του Fernando Maurício, που, αν και αδιαμφισβήτητης καλλιτεχνικής αξίας, κατ'ουσίαν, δεν είχε τύχει καμίας κρατικής προώθησης και προβολής.

Ως εκ τούτου, οι υπό εξέταση περιπτώσεις αναδεικνύουν τους όρους, τους χώρους και τους τρόπους βίωσης της φάδο εμπειρίας κατά τα πρώτα χρόνια της παιδικής ηλικίας, τη σημασία κάποιων συγκεκριμένων προσώπων, εντός ή εκτός οικογενειακού περιβάλλοντος, που καθόρισαν τη σχέση τους με το είδος, ενώ, με διαφορετικούς τρόπους και από διαφορετικές θέσεις, σχολιάζουν τη σπουδαιότητα της Amália Rodrígues ως «εγγραφής»/συμβόλου στο ατομικό αλλά και στο συλλογικό εντόπιο ασυνείδητο, και ως φορέα διάδοσης του είδους και μίας συγκεκριμένης εκδοχής πορτογαλικότητας ανά τον κόσμο.

(2) Θεματικές

Μία από τις κύριες θεματικές που αναδύονται είναι η προσωπική σχέση καθενός από τους τρεις συμμετέχοντες με τα φάδος. Για την E.L., η σχέση με το φάδο ορίζεται ως σχέση «πάθους». Τα φάδος και η πρακτική τους ανάγονται άμεσα στη βίωση και τη σφυρηλάτηση των οικογενειακών δεσμών, την αίσθηση προσωπικής χαρισματικότητας και του ανήκειν σε μία διευρυμένη οικογενειακή κοινότητα. Στα πλαίσια της φάδο πρακτικής και εξ'αφορμής της, η E.L. ικανοποιεί μία προσωπική ανάγκη έκθεσης, ορατότητας, επικοινωνίας και συναναστροφής. Όπως ήδη εκθέσαμε κατά την ανάλυση των ευρημάτων μας στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο, για την E.L. η πρακτική των φάδος είναι ένα όχημα συνεχών διελεύσεων από και προς την παιδική ηλικία˙ η πρωταρχική εγγραφή της ερμηνείας στην παραλία των παιδικών διακοπών επιβιώνει ως αποτύπωμα στην τρέχουσα επαγγελματική και ερμηνευτική της πρακτική, όπου τα φάδος, πέραν του βιοπορισμού, φαίνεται να ικανοποιούν, όχι τόσο τη δημιουργικότητα, όσο την βαθύτερη ανάγκη της προσοχής των άλλων (ακροατών/κοινού, που, όπως ακριβώς και στην παραλία της παιδικής ηλικίας, είναι στην πλειοψηφία τους ξένοι), και η πρακτική τους αποτελεί αφορμή για επικοινωνία, ανταλλαγή πληροφοριών και ευρύτερη ανθρώπινη διάδραση, μέσα σε ένα επαγγελματικό περιβάλλον ασφάλειας (λόγω του τουριστικού προφίλ και της εμπορικής επιτυχίας του χώρου), προβλέψιμων συνθηκών και μακρόχρονης, λειτουργικής συνεργασίας, που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το μεγάλο σπίτι της ευρείας οικογενειακής συνύπαρξης και συναναστροφής, συνοδεία τραγουδιών και μουσικής, της παιδικής της ηλικίας. Υπό τα δεδομένα αυτά, ίσως να μην ήταν παρακινδυνευμένο να

εικάσουμε -αν όχι ότι για την E.L. τα φάδος βιώνονται ως οικογένεια- πάντως ότι μπορεί κανείς να αναγνωρίσει στις συνθήκες της τρέχουσας πρακτικής της και στη ρητορική της E.L. στα πλαίσια της ληφθείσας συνέντευξης, την επιβίωση ενός πρωταρχικού σχήματος που συνδέεται με τις πρώτες εκείνες επιτελεστικές εκδηλώσεις και τη σημασία τους.

Για τον J.M. η πρακτική των φάδος, πέρα από κληρονομημένο από την οικογένεια πολιτισμικό κεφάλαιο (Bourdieu 1979) και προνόμιο, λόγω της εξέχουσας φιγούρας του Fernando Maurício, πληροφορείται σταθερά από τη συγκεκριμένη πολιτιστική ατμόσφαιρα και τις εγγραφές του τόπου γέννησης και κατοικίας του, έως του σημείου να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτόν: το να είναι κανείς "bairrista", άνθρωπος της γειτονιάς, προτείνεται ως βασική προϋπόθεση της επαγγελματικής ενασχόλησης με το είδος. Απέχοντας πολλά χρόνια ήδη από την ερασιτεχνική ερμηνευτική πρακτική, ο J.M. «βρίσκεται μέσα» στα φάδος και για έναν πρόσθετο λόγο που συνδέεται με το επάγγελμά του, αφού κάθε νύχτα η δραστηριότητά του ως οδηγού ταξί επικεντρώνεται στις φάδο περιοχές της πόλης. Μέσω της προσωπικής σύνδεσης των φάδος με τον τόπο, ως «ρίζα», γειτονιά, μνήμη ή διαδρομή που επαναχαρτογραφεί την ενδότερη σχέση με την πόλη ως φάδο υλικότητα αλλά και ως συγκινησιακή ηχητική οντότητα (Elliott 2010), με την Ι/ιστορία των συλλογικοτήτων, των γειτονιών, του Εαυτού, και με το πρόσωπο του Fernando Maurício, (όπου ιστορία και μύθος συναντώνται, παράγοντας την προσωπική φαδολογία του J.M.), τα φάδος αναγνωρίζονται, μα πρωτίστως βιώνονται από τον J.M. ως προσωπική ταυτότητα.

Για τον P.C. η προσωπική σχέση με τα φάδος ανάγεται ήδη στο χρόνο γέννησής του, και βιώνεται ως ένα στοίχημα διαρκούς ανάπτυξης και εξέλιξης μέσα από την ερμηνευτική πρακτική. Έχοντας μεγαλώσει μέσα στους επαγγελματικούς χώρους/κοινότητες των μουσικών και τραγουδιστών του είδους, δραστηριοποιούμενος ο ίδιος επαγγελματικά ως φαδίστας ήδη από την εφηβεία του, και τραγουδώντας κάθε μέρα σε περισσότερους από έναν φάδο χώρους της πόλης, αντιλαμβάνεται και βιώνει τη σχέση με τα φάδος υπαρξιακά. Ενδεικτικό θεωρούμε ότι κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ο P.C. ουδέποτε μίλησε «για τη σχέση» του με το είδος˙ μιλώντας για τη ζωή του, τις επιλογές, την προσωπική του διαδρομή, την καθημερινότητά του, αναπόδραστα μιλούσε για τα φάδος. Στην περίπτωση του P.C. λοιπόν η βίωση της ζωής είναι αδιαχώριστη από την φάδο πρακτική.

Προχωρώντας στα αναδυόμενα ζητήματα εκπαίδευσης και δημιουργικότητας, υπογραμμίζουμε ότι και για τους τρεις συμμετέχοντες η επαγγελματική φάδο τραγουδιστική ερμηνεία δεν προϋποθέτει προηγούμενη μουσική εκπαίδευση, τουλάχιστον όχι επίσημη. Για την E.L. αρκεί μία επιδέξια φωνή που να ανταποκρίνεται στις ιδιαιτερότητες του είδους, ενώ αυτό που διαμόρφωσε τη δική της φάδο μουσική παιδεία ήταν τα ακούσματα της παιδικής της ηλικίας. Ο J.M. είναι κατηγορηματικός στο ότι οποιαδήποτε προηγούμενη μουσική εκπαίδευση είναι αδιανόητη για το φάδο, είδος που, κατά τον ίδιο, γεννιέται αυθόρμητα στους ανθρώπους, σε πολύ νεαρή ηλικία, συνδέεται με τη βίωση και την κοινωνική συναναστροφή των γειτονιών και προϋποθέτει μια καλή φωνή, ικανή για

μετάδοση συναισθημάτων μέσω της φάδο ερμηνείας. Ο P.C. διαφοροποιείται από αυτόν τον κατηγορηματικό αποκλεισμό της χρείας οποιασδήποτε μουσικής παιδείας: για εκείνον η φάδο εκπαίδευση συνίσταται αφενός σε μία διαδρομή του ερμηνευτή μέσα από όλες τις casas de fado όπου κανείς εκπαιδεύεται, μεταξύ άλλων, και σε θέματα μετρικής, εκφοράς των στίχων, προφοράς, μαθαίνει την παράδοση των φάδος αλλά και το ευρύτερο ρεπερτόριό τους, ενώ παράλληλα έχει την ευκαιρία διαρκούς εξάσκησης στην πράξη του τραγουδιού. Αυτήν την εκπαίδευση συμπληρώνει η συστηματική ακρόαση και μελέτη παλαιότερων και σύγχρονων ερμηνευτών, που προσφέρεται για τη διαμόρφωση, μέσα από όλα αυτά τα ακούσματα, του προσωπικού ερμηνευτικού ύφος, και, κυρίως, μίας ισχυρής μουσικής βάσης πριν ακόμα αρχίσει κανείς να τραγουδά φάδος ενώπιον κοινού. Ο P.C. όμως, διαφοροποιείται πλήρως από τους E.L. και J.M. ως προς τη σημασία της φωνής, που για τον ίδιο είναι ελάχιστη. Τέλος, στα πλαίσια αυτής της θεματικής, αναφέρουμε ότι τόσο η E.L. όσο και ο P.C. εγκατέλειψαν τις ακαδημαϊκές τους σπουδές προκειμένου να ασχοληθούν με το είδος επαγγελματικά. Αντιθέτως, καμία αναφορά περί σπουδών ή/και άλλης προσωπικής εκπαίδευσης, μουσικής ή σχολικής/ακαδημαϊκής, δεν γίνεται από τον J.M.

Ως προς τη δημιουργικότητα, ενδιαφέρον είναι ότι για την E.L., που επί είκοσι οχτώ συνεργάζεται αποκλειστικά με το τουριστικό και εμπορικό "Café Luso", εντοπίζεται αποκλειστικά στη συγγραφή στίχων και ποιημάτων, ακόμη και τη σύνθεση φάδο μελωδιών, δραστηριότητες που δεν εντάσσονται στα πλαίσια της αμειβόμενης σταθερής απασχόλησης και

εμφάνισής της στον ως άνω χώρο, ενώ ο J.M. δεν κάνει καμία απολύτως αναφορά στο θέμα, εξαιρουμένης της μαρτυρίας του περί των συναντήσεων των φαδίστας που συγκεντρώνονται για να παίξουν και να τραγουδήσουν μόνοι, αργά τη νύχτα, κεκλεισμένων των θυρών, την οποία όμως ο ίδιος δεν φαίνεται να συνδέει, άμεσα τουλάχιστον, με την έννοια της δημιουργικότητας. Για τον P.C., το δημιουργικότερο στοιχείο της φάδο πρακτικής συνίσταται στην επικοινωνία, στην ικανότητα του να «δίνει» κανείς στο κοινό του μέσω της ερμηνείας του, κάτι που τροφοδοτείται από τους μικρότερους χώρους του φάδο που λειτουργούν ως άτυπα μουσικά δημιουργικά εργαστήρια και όπου το φάδο γίνεται πεδίο πειραματισμού που ακουμπάει μεν στην παράδοση αλλά ανοίγεται σε νέες δυνατότητες, και με αυτόν τον τρόπο διαρκώς ανανεώνεται (συνεχίζοντας δηλ. να «συμβαίνει»), ενώ η ζωτικότητα και η δυναμική του ενισχύονται χάρη στις (μικρο)συλλογικότητες των συναντήσεων μουσικών, ερμηνευτών και κοινού. Χαρακτηριστικό είναι, κρίνουμε, ότι, από τους τρεις συμμετέχοντες, μόνον ο P.C. αναφέρεται κατ'επανάληψη στο ταλέντο, τη σημασία του και τους τρόπους διασφάλισης, ή, αντίθετα, εξάντλησής του, και στην επιθυμία ως κίνητρο της φάδο πρακτικής: για να είναι κανείς φαδίστας χρειάζεται την επιθυμία του αισθάνεσθαι, του αισθάνεσθαι για την ίδια την επιθυμία και μόνο.

Ανάμεσα στις επιμέρους εξεταζόμενες θεματικές υπάρχει μία ως προς την κεντρικότητα και τη σημασία της οποίας συμφωνούν και οι τρεις συμμετέχοντες, παρότι την προσεγγίζουν μέσα από τις διαφορετικές θέσεις και πρακτικές τους: η συγκίνηση αναδύεται ως το κομβικό στοιχείο των

φάδος, ο κύριος λόγος της απήχησής τους και της υπέρβασης κάθε γλωσσικού περιορισμού. Για την E.L. η συγκίνηση συνιστά μια πρόκληση για τον ερμηνευτή, που θα πρέπει αφενός να τη μεταδίδει, να μεταγγίζει δηλ. μία ισχυρή συναισθηματική φόρτιση, έχοντας, αφετέρου, την ίδια στιγμή τον έλεγχο της δικής του συγκίνησης, η υπερχείλιση της οποίας αποβαίνει απαγορευτική (ενίοτε και ολέθρια) για κάθε δόκιμη φάδο ερμηνεία. Πρόκειται, άλλως ειπείν, για μία ιδιότυπη ισορροπία του ερμηνευτή που καλείται να λειτουργήσει ως διάμεσος, ανάμεσα στη δική του συγκίνηση και αυτήν των ακροατών του την οποία ο ίδιος προκαλεί, ελέγχοντας, ταυτόχρονα, τη δική του, εκπέμποντας και επι/κοινωνώντας συναισθήματα, μα παραμένοντας συγκεντρωμένος στην πράξη του τραγουδιού. Για την E.L., άλλα και για τον P.C. όπως θα καταδείξουμε ευθύς αμέσως, το φάδο είναι μουσική συναισθηματική και μύχια, που «αγγίζει πολύ την ψυχή» και, για το λόγο αυτό, δεν μπορεί να τραγουδηθεί με ελαφρότητα: υπάρχει μεγάλη συναισθηματική φόρτιση στα φάδος, και αντίστοιχη (συναισθηματική) απογύμνωση και έκθεση του ερμηνευτή. Στο προτεινόμενο από την E.L. σχήμα [βλ. «οι άνθρωποι κλαίνε κι εγώ ερμηνεύω»], η επιτελεστικότητα της ερμηνείας μοιάζει να προσεγγίζει την τελετουργία. Το πεδίο αυτής της φάδο συγκίνησης είναι το σώμα, ενώ, ειδικότερα, το όργανο/«έδρα» των φάδος είναι η καρδιά, κάτι που και οι τρεις συμμετέχοντες εξάλλου υπογραμμίζουν όταν αναφέρονται στη συγκίνηση, δείχνοντας, την ίδια στιγμή, ή ακουμπώντας το σημείο της καρδιάς στο σώμα τους καθώς εξηγούν ή διατυπώνουν την πεποίθησή τους. Ενδεικτικό είναι πως η E.L. ειδικότερα περιγράφει τα φάδος ως το «μεγάλο μυ της ζωής» της, ως αυτό που «κάνει την καρδιά της να χτυπάει».

Χωρίς να αμφισβητούμε την εκφραστική υπερβολή των διατυπώσεων, τις παραθέτουμε και τις επικαλούμαστε για να συνδέσουμε, μέσα από τα λόγια των ίδιων των συμμετεχόντων, τη συναισθηματική/ψυχική συγκίνηση με το σώμα και τις αισθήσεις: κατά τον P.C., το φάδο εκπληρώνει το στόχο του όχι μέσω μιας εξαίρετης φωνής, αλλά εισδύοντας, από την καρδιά του ερμηνευτή, στην καρδιά των ανθρώπων. Αυτή η επισήμανση μας παραπέμπει αυθόρμητα στην αντίστοιχη της E.L., σύμφωνα με την οποία, τη στιγμή της ερμηνείας, υπάρχει μια «αόρατη γραμμή» που ξεκινά από τον τραγουδιστή και φτάνει στους ακροατές του. Ανακύπτουν εν προκειμένω ζητήματα εξωτερικότητας/εσωτερικότητας της εμπειρίας, εξωγλωσσικών δομών της σχέσης σώματος/ψυχής που ενεργοποιούνται για την εκπομπή/μετάγγιση της συγκίνησης και τη βίωσή της, όπου η σωματικότητα των συμμετεχόντων στη φάδο εμπειρία είναι το κύριο «ηχείο» της. Θίγοντας θέματα σωματικότητας και συγκίνησης, αναφερόμαστε στην ιστορία που επιλέγει να μας αφηγηθεί ο P.C. όταν του ζητάμε να μας διηγηθεί ένα σημαντικό γεγονός που σχετίζεται με τη φάδο πρακτική του: η ηχητική, μουσική εμπειρία, ζωντανή ή ηχογραφημένη, εγείρει έντονη συναισθηματική φόρτιση σε ένα τυφλό αγόρι έξι ετών, προκαλώντας ένα «κούρδισμα» της ψυχής που συντελείται χάρη στις αισθήσεις και την ολικότητα της επικοινωνιακής και συγκινησιακής διαδικασίας που είναι η εμπειρία πρόσληψης της μουσικής, αποδεικνύοντας ότι ο ήχος δύναται να (δι)εγείρει την ανθρώπινη συγκίνηση με ισχυρότερο τρόπο και σε εντονότερο βαθμό απ’ό,τι η όραση (Bendix 2000). Εδώ ανακύπτει το θέμα της ακουστικής απόλαυσης, της βίωσης της μουσικής ως αισθητηριακής αλλά και αισθησιακής εμπειρίας

και της επίδρασης των «προφορικών τεχνών» στον ανθρώπινο ψυχισμό, όπου το αυτί αναδεικνύεται ως διάμεσος χώρος μείζονος σημασίας για τον καθορισμό του ποιοι είμαστε και του ποιοι θέλουμε να γίνουμε μέσα από την προτίμηση/επιλογή των ηχητικών μας ερεθισμάτων και τη διαμεσολάβηση που επιτελεί η ακουστική λειτουργία ανάμεσα σε εμάς και στο γιγαντιαίο ηχητικό τοπίο του κόσμου που μας περιβάλλει. Για τον P.C. η διαπολιτισμική δύναμη των φάδος έγκειται ακριβώς στη συγκίνηση που προκαλεί η μελωδικότητα του είδους˙η παράδοση των ακροατών στη μουσική οφείλεται στη γλώσσα των ήχων, χάρη στην οποία το αισθητηριακό βίωμα γίνεται καθολική συγκινησιακή εμπειρία, μία βιωματική ολότητα όπου ο διαχωρισμός ανάμεσα στις αισθήσεις και τα συναισθήματα, τη σωματικότητα και την ψυχή, το υλικό και το άϋλο, καθίσταται δυσδιάκριτος, αν όχι ατελέσφορος. Η γλώσσα του σώματος, εξάλλου, καθώς αρθρώνεται σε κινήσεις, είναι ασύγκριτα πιο αμφίσημη απ'ό,τι οι πιο υπερκαθορισμένες χρήσεις της κοινής γλώσσας. Γι'αυτό και οι «ρίζες» (καταβολές/απαρχές) των τελετουργικών είναι πάντα ευρύτερες και περισσότερο αόριστες απ'ό,τι οι γλωσσικές ρίζες (καταβολές), και γι'αυτό επίσης τα τελετουργικά, όπως και τα όνειρα, φαίνονται πάντα πλουσιότερα σε περιεχόμενο απ'ό,τι οι γλωσσικές τους αποδόσεις, κάτι που συμβαίνει εξάλλου με τη φάδο εμπειρία. Οι λέξεις, όπως κι αν έχουν χρεωθεί με συνδηλώσεις, δεν παύουν να περιορίζουν το εύρος των επιλογών και καθιστούν δύσκολες ή αδύνατες, και, σε κάθε περίπτωση ρητές και, ως εκ τούτου, διαστρεβλωμένα αποδιδόμενες τις σχέσεις που υποβάλλει η γλώσσα του σώματος του εμηνευτή, αλλά και του δέκτη. Αυτό συνεπάγεται ότι με την «εκφορά» της και μόνο σε επίπεδο λόγου -όπως

κανείς πρέπει εξάλλου να κάνει προκειμένου να μιλήσει για αυτήν επιστημονικά/ερευνητικά- μία πρακτική που οφείλει σειρά ποιοτήτων της ακριβώς στο ότι είναι άρρητη (που δεν σημαίνει παράλογη), υποβάλλεται σε μια οντολογική μεταβολή (Bourdieu 1977). Χαρακτηριστικό είναι πάντως ότι, τόσο για τον P.C. όσο και για τον J.M., η (άϋλη) μουσική προσκτά δυνατότητες και χαρακτηριστικά υλικότητας, αφού «αγγίζει» τους ανθρώπους, σε επίπεδο εξίσου αισθητηριακό και μύχιο. Και στην αφήγηση του J.M. βλέπουμε τη σημασιοδότηση και την αντίληψη των φάδος ως συναισθήματος που βιώνεται και μεταγγίζεται για να προκαλέσει εν συνεχεία άλλες βιώσεις συναισθημάτων, ενώ το σώμα, όπως έχουμε προαναφέρει, καθίσταται, έστω και στιγμιαία, τόπος μαρτυρίας της συγκίνησης, δέκτης του «αγγίγματος» του φάδο, και, συνάμα, τόπος εγκαθίδρυσης της σχέσης ανάμεσα σε αυτόν που ερμηνεύει και αυτόν που ακούει, αφού «είναι αισθητό ότι το κοινό είναι μαζί με τον καλλιτέχνη». Και για τον J.M. λοιπόν η συγκίνηση αποτελεί μαρτυρία της διαπολιτισμικής δύναμης και δυνατότητας των φάδος, με πεδίο εκδήλωσης το σώμα -του ερμηνευτή, αλλά, κυρίως, των ακροατών, ενώ ως υλική απόδειξή της ο J.M. αναφέρει τα δάκρυα.

Συνοψίζοντας τη συγκριτική έκθεση των ευρημάτων σε σχέση με τις κύριες θεματικές, για την E.L. τα φάδος βιώνονται ως οικογένεια, για τον J.M. ως ταυτότητα, ενώ για τον P.C. η σχέση με τα φάδος είναι υπαρξιακή. Τόσο η E.L. όσο και ο P.C., εγκατέλειψαν τις ακαδημαϊκές τους σπουδές προκειμένου να ασχοληθούν επαγγελματικά με το είδος. Για την E.L. το δημιουργικότερο στοιχείο των φάδος είναι η συγγραφή στίχων, ενώ για τον

P.C. η επικοινωνία, ως ειδικότερη έκφανση της επιθυμίας. Και οι τρεις συμμετέχοντες συμφωνούν ως προς την έλλειψη χρείας προηγούμενης (επίσημης, τουλάχιστον) μουσικής εκπαίδευσης ως προϋπόθεσης της επαγγελματικής φάδο πρακτικής, με τον P.C. να διαφοροποιείται στη συνέχεια, υποδεικνύοντας τη σημασία των casas de fado και της εκεί τραγουδιστικής πρακτικής για την εξέλιξη και ανάπτυξη των ερμηνευτών του είδους. Η συγκίνηση είναι, καθ'ομολογία και των τριών συμμετεχόντων, η γλώσσα των φάδος, με «έδρα» την καρδιά ως μύχιο και ζωτικό χώρο από όπου αντλείται και εκπέμπεται, αλλά και όπου βιώνεται η φάδο εμπειρία, χάρη στην αισθητηριακή αντίληψη. Επομένως, διαφαίνεται ήδη η κεντρικότητα της σωματικότητας στην φάδο εμπειρία, του σώματος ως ηχείου και ως φορέα (δέκτη/πομπού/μετασχηματιστή) της συγκίνησης.

(3) Επιλογές και Συμπεριφορές

Η E.L. είναι φοιτήτρια και εργάζεται ήδη ως διαφημίστρια, όταν της γίνεται η πρόταση να συνεργαστεί επαγγελματικά με μία casa de fado. Σύντομα αρχίζει να εργάζεται (και) ως φαδίστα, παράλληλα με την πρωϊνή της, εργασία˙ η διπλή αυτή απασχόληση θα διαρκέσει για δύο συνεχή χρόνια. Οι πρακτικές δυσκολίες και οι απαιτήσεις του διττού εργασιακού σχήματος, σε συνδυασμό με την απόφαση να κάνει το φάδο επάγγελμά της, την οδηγούν στην εγκατάλειψη των ακαδημαϊκών της σπουδών και της πρωϊνής δουλειάς της. Τα τελευταία δεκαεννέα χρόνια (και, συνολικά, είκοσι οχτώ από την αρχή της καριέρας της) συνεργάζεται αποκλειστικά με το Café Luso, μία casa de fado με σαφή πλέον εμπορικό και τουριστικό

προσανατολισμό. Έχει ηχογραφήσει και κυκλοφορήσει δύο προσωπικούς δίσκους και είναι η μοναδική επαγγελματίας φαδίστα στην οικογένειά της. Ορίζει την επιλογή της να ακολουθήσει επαγγελματική φάδο καριέρα ως «αυτό που έπρεπε να πράξει» για να «οικοδομήσει» αυτό που είναι. Ο J.M. υπήρξε πάντα ερασιτέχνης τραγουδιστής φάδος και βιοπορίζεται ως οδηγός ταξί. Ως ενεργός ερμηνευτής, τραγουδούσε συστηματικά, μεταξύ άλλων, και στο fado vadio, ενώ συχνά συνόδευε επαγγελματίες φαδίστας. Για λόγους βιοπορισμού και, κυρίως, υγείας, τα τελευταία έντεκα χρόνια έχει εγκαταλείψει την τραγουδιστική πρακτική. Εξαιρουμένου του θείου του Fernando Maurício, υπήρξε ερασιτέχνης φαδίστας, όπως και όλα τα μέλη της οικογένειάς του. Ο P.C. ξεκίνησε να συνεργάζεται με τις μεγαλύτερες casas de fado ήδη από την ηλικία των δεκαέξι ετών. Στην ηλικία των είκοσι, έχοντας ολοκληρώσει τη στρατιωτική του θητεία, αποφασίζει να εγκαταλείψει τις πανεπιστημιακές του σπουδές και να ασχοληθεί επαγγελματικά με τα φάδος. Περνάει από όλες τις casas de fado, τις οποίες θεωρεί τη μέγιστη εκπαιδευτική εμπειρία για έναν φαδίστα. Σήμερα συνεργάζεται με μεγάλους χώρους, εμπορικού προσανατολισμού, όπως το Café Luso, ενώ παράλληλα δραστηριοποιείται έντονα, και επί καθημερινής βάσης, ως φαδίστας σε μικρότερους χώρους δημιουργικού πειραματισμού, δίνει συστηματικά, και με μεγάλη συχνότητα, συναυλίες στο εξωτερικό, δισκογραφεί. Στην οικογένειά του υπάρχουν ακόμη δύο πρόσωπα που δραστηριοποιούνται επαγγελματικά στο χώρο του φάδο, ο κατά δέκα χρόνια μεγαλύτερος αδελφός του ως ερμηνευτής, και ο δεύτερος αδελφός του, ως επίσης φαδίστας δημιουργός και τραγουδιστής, κυρίως όμως ως

μάνατζερ και διοργανωτής συναυλιών, θεαμάτων και εκδηλώσεων με άξονα τα φάδος.

Στις επαγγελματικές επιλογές της E.L. επικρατεί το στοιχείο της μονιμότητας που ίσως, σε ερμηνευτικό τουλάχιστον επίπεδο, σε συνδυασμό με το συγκείμενο του Café Luso, να λειτουργεί μάλλον εφησυχαστικά, επιτρέποντάς της την προσφυγή σε μία ήδη διαμορφωμένη τραγουδιστική μανιέρα. Είναι αναπόφευκτο λοιπόν η φάδο πρακτική της να προσλαμβάνει το χαρακτήρα μιας «καθημερινής χειρονομίας», ενός είδους «ρουτίνας», όπως λέει η ίδια˙ αυτό που παραμένει ζωτικό, προκλητικό κι ενδιαφέρον πάντως είναι η διάδραση με το κοινό εξαφορμής της. Αντίθετα, ο P.C. τελεί σε μία διαδικασία συνεχούς αναζήτησης, πειραματισμού και συνδιαλλαγής με νέους ερμηνευτικούς τρόπους: έχοντας παγιώσει την επαγγελματική του συνεργασία με συγκεκριμένους χώρους, δραστηριοποιείται έντονα και σε πολλούς άλλους, εντελώς διαφορετικού προφίλ, εμπλουτίζοντας την πρακτική του και εξελίσσοντας συνεχώς τις ερμηνευτικές του δυνατότητες, καταφέρνοντας έτσι να συνδυάσει τον βιοπορισμό με τη ρομαντική βίωση του καλλιτέχνη φαδίστα, θέτοντας ουσιαστικά τον μεν στην υπηρεσία της δε, αλλά και αντίστροφα, διαμορφώνοντας έναν κύκλο επαγγελματικής δραστηριότητας και δημιουργικών δυναμικών που συνίστανται στην εξασφάλιση της αυτονομίας του και τον διαρκή καλλιτεχνικό του εμπλουτισμό. Με αυτόν τον τρόπο, ο ίδιος ισχυροποιείται από πλευράς υλικών απολαβών και καλλιτεχνικής εξέλιξης, ενώ, παράλληλα, τα δύο αυτά στοιχεία ενισχύουν περαιτέρω το ένα το άλλο, δίνοντας ακόμα μεγαλύτερη ώθηση στην

καριέρα του. Η κύρια διαφορά του με την E.L. είναι η ευρεία αναγνωρισιμότητα και η φιλοδοξία για ολοένα μεγαλύτερη καλλιτεχνική εξέλιξη, αλλά και υλική επάρκεια, τις οποίες ο P.C. οικοδομεί ανελλιπώς, με συνέπεια και υψηλό επαγγελματισμό, στην ουσία κάνοντας αυτό που περισσότερο του αρέσει, δηλ. τραγουδώντας. Σε ένα εντελώς διαφορετικό συνεχές έχει κινηθεί ο J.M., αφού ανέκαθεν υπήρξε ερασιτέχνης: στη δική του περίπτωση, φαίνεται πως οι αναγκαιότητες, σε συνδυασμό με μία ταπεινή φωνή που δεν μπόρεσε να εξελίξει, καθόρισαν τις επιλογές, αν και σε κανένα σημείο της συγκεκριμένης τουλάχιστον αφήγησής του δεν φαίνεται να προκύπτει η επιθυμία για επαγγελματική ενασχόληση με το είδος.

Ως προς την καθημερινότητα των συμμετεχόντων, η φάδο πρακτική της E.L. είναι αυτή μίας επαγγελματία φαδίστα, πλήρως ενταγμένης στους όρους και τις συμβάσεις της μεγάλης, τουριστικής casa de fados με την οποία συνεργάζεται μόνιμα. Ως εκ τούτου, η καθημερινότητά της «πληροφορείται» από το επάγγελμά της ως ερμηνεύτριας, στο μέτρο που αυτό επηρεάζει τα ωράριά της, συχνά αποσυνδέοντάς την από τους οικείους της, δηλ. αποκλείοντάς την από την ευρύτερη οικογενειακή συναναστροφή. Ο J.M., αν και απέχει πλήρως από το τραγούδι, αυτοπροσδιορίζεται ως φαδίστας και, λόγω του επαγγέλματός του, κινείται, επί καθημερινής βάσεως, στις φάδο γειτονιές της πόλης. Τα φάδος είναι ενταγμένα, με μεγαλύτερη ή μικρότερη συχνότητα, στην καθημερινή του πρακτική· με αποκλειστικό κριτήριο την προσωπική του διάθεση ακρόασης, πηγαίνει στους χώρους των φάδος, που για τον ίδιο είναι

χώροι συνάντησης με φίλους, συζήτησης και συναναστροφής, ενώ για τον P.C., η πρακτική του ως ερμηνευτή είναι αδιαχώριστη από τη ζωή του: κάθε βράδυ εμφανίζεται και τραγουδάει σε διάφορους χώρους της πόλης, από τους συμβατικότερους εμπορικούς μέχρι τους πλέον πειραματικούς. Στο σημείο αυτό, φωτίζουμε περισσότερο την περίπτωση του P.C. βάσει σημειώσεων και καταγραφών μας κατά τη συμμετοχική μας παρατήρηση˙ειδικότερα έχοντας παρατηρήσει τον P.C. σε δύο διαφορετικά φάδο περιβάλλοντα, διαπιστώσαμε ότι στον εμπορικό/τουριστικό χώρο του Luso ερμηνεύει ως τεχνικά άψογος επαγγελματίας, ενώ στο χώρο της Mesa de Frades γίνεται ένας πληθωρικός καλλιτέχνης, ευπροσήγορος, απλός και ιδιαίτερα αγαπητός, που, στον ίδιο αυτό χώρο της ερμηνείας του, βιώνει την κοινωνική συναναστροφή, την ανεμπόδιστη επικοινωνία και ανταλλαγή ως αδιαχώριστες πλευρές της ύπαρξής του ως φαδίστα. Ήτοι, οι χώροι της επαγγελματικής συμπίπτουν με τους χώρους της κοινωνικής δραστηριοποίησής του. Εν μέρει, και σε πολύ μικρότερη κλίμακα, με διαφορετικούς όρους, πολύ μετριοπαθέστερα έως και τυπικά, το στοιχείο της βίωσης της κοινωνικής διάδρασης στον επαγγελματικό χώρο διαπιστώνεται και στην περίπτωση της E.L.

(4) <u>Έννοιες</u>

Οι δύο έννοιες που κρίνουμε σκόπιμο να αναδείξουμε, συγκρίνοντας τις νοηματοδοτήσεις τους εκ μέρους των συμμετεχόντων, είναι αυτές της πορτογαλικότητας και της saudade.

Η E.L. μιλάει για την πορτογαλικότητα εν γένει, επικαλούμενη κάποια στερεοτυπικά σχήματα του φερομένου ως «εντόπιου» τρόπου ζωής, όπως

η προτίμηση στο «καλό και άφθονο φαγητό», οι «μεγάλες ενωμένες οικογένειες» και οι «βαθιοί σύνδεσμοι» μεταξύ των μελών τους. Ταυτόχρονα, αναφέρεται, έμμεσα, στην πορτογαλικότητα όταν μιλάει για τους μεγάλους ποιητές της χώρας, στίχοι των οποίων συναντώνται πλέον σε πολυάριθμα φάδος, και τη θεματολογία τους. Όταν, παραδείγματος χάριν, αναφέρεται στον Camões* ως τον μεγαλύτερο πορτογάλο ποιητή, αναφέρεται κατ'ουσίαν σε μία συγκεκριμένη εκδοχή της πορτογαλικότητας, που συνδέεται με τη χρυσή εποχή των θαλασσοπόρων και των μεγάλων ανακαλύψεων. Μιλώντας στην συνέχεια για τα φάδος ως μουσική, τα χαρακτηρίζει «ψυχή της Πορτογαλίας», «ψυχή ενός λαού», «πυρήνα» και «μύχια» της ψυχής του, ως τη «συμβολικότερη, εμβληματικότερη μουσική του, αυτή με το περισσότερο νόημα». Παρόμοια προσέγγιση διαπιστώνουμε και από την πλευρά του J.M. που υποστηρίζει ότι, ενώ δεν είναι απαραίτητο να είναι κανείς πορτογάλος για να τραγουδήσει φάδος, παραμένει, παρ'όλα αυτά, ουσιαστικό «προκειμένου να έχει την ψυχή, την καθαυτό ψυχή», δυνατότερο χαρακτηριστικό της οποίας ορίζει το να είναι κανείς "bairrista", δηλ. άνθρωπος της γειτονιάς, που συνεπάγεται το «να έχει το φάδο μέσα του». Τα φάδος είναι το μουσικό είδος που ακούει για να «συνδέεται» (με τον τόπο του), αφού πρόκειται για «πορτογαλική μουσική», «εθνικό τραγούδι» που μεταδίδει τις «εθνικές αξίες» της Πορτογαλίας και την «πορτογαλική κουλτούρα». Μετριοπαθέστερος αναδεικνύεται ο P.C., που όπως η E.L., (και, εμμέσως

* Luís Vaz de Camões (1524-1580): εθνικός ποιητής της Πορτογαλίας. Γνώρισε ελάχιστη φήμη ή δόξα κατά τη διάρκεια της ζωής του. Το έργο και η ιδιοφυΐα του αναγνωρίζονται μετά το θάνατό του, κυρίως χάρη στο μεγάλο επικό του ποίημα με τίτλο "Os Lusíadas" (1572), όπου περιγράφει τον θαλάσσιο πλου του Vasco da Gama προς την Ινδία. Το ποίημα αυτό είναι επίσης ένας υπέροχος λυρικός παιάνας για το Πορτογαλικό πνεύμα, γραμμένος την εποχή που η Πορτογαλία ήταν ακόμα μία από τις ισχυρότερες χώρες του δυτικού κόσμου. Τέσσερις αιώνες μετά την πρώτη, ταπεινή έκδοσή του, ανακηρύσσεται εθνικό έπος, ενώ ο ίδιος ο ποιητής, εθνικός ήρωας. [Σημ. της γράφουσας]

τουλάχιστον, ο J.M. που προτάσσει, όπως καταδείξαμε, το στοιχείο της γειτονιάς), ορίζει τα φάδος ως μουσικό είδος «που γεννιέται μέσα από μία βίωση, τη βίωση ενός λαού», ενώ ταυτόχρονα δίνει μία προέκταση βαθιάς εσωτερικότητας. Ως προς τη δυνατότητα της ερμηνείας φάδος από μη πορτογάλους, ο P.C. κατ'ουσίαν ισχυρίζεται ότι η μη πορτογαλικότητα του ερμηνευτή, εκ των πραγμάτων, καθίσταται σαφής στην ίδια του την ερμηνεία, από τον τρόπο και, ενδεχομένως, τη φόρτιση (ή μη) της εκφοράς των λέξεων των στίχων, που είναι διαφορετική στους ανθρώπους που δεν ζουν στη χώρα. Από τις θέσεις αυτές, προκύπτει ότι η πορτογαλικότητα, πολύ περισσότερο από μία ιδέα, είναι μια συγκεκριμένη εντοπιότητα μέσα στην οποία κανείς γεννιέται και βιώνει, και η οποία, εάν δεν υπάρχει ως τέτοια, δεν αντικαθίσταται ούτε αποκαθίσταται. Συνδέεται δηλ. με τον τόπο, τη γλώσσα και την αυτόχθονη βίωσή τους. Στο σημείο αυτό, θα θέλαμε να επισημάνουμε ως εξαιρετικά ενδιαφέρον το ότι ένα κατεξοχήν υβριδικό μουσικό είδος όπως τα φάδος, αποτέλεσμα ποικίλων πολιτισμικών προσμείξεων, πολιτιστικών ανταλλαγών και κοινωνικών διασταυρώσεων σε βάθος χρόνου και σε διαφορετικά χωρικά συγκείμενα (Αφρική-Βραζιλία-Πορτογαλία), έχει καθιερωθεί και αναγνωρίζεται ως «εθνικό τραγούδι» και «ψυχή» μιας χώρας και ενός λαού, στοιχείο το οποίο λειτουργεί, ενδεχομένως, περαιτέρω ως καίρια νύξη για τα στοιχεία που συνθέτουν την πορτογαλική εθνική ταυτότητα και την ατομική και συλλογική αίσθηση πορτογαλικότητας των φορέων της, που δεν είναι άμοιρες μίας έντονης πολυπολιτισμικότητας η οποία συνδέεται με το πορτογαλικό (και μέχρι σχετικά πρόσφατα) αποικιακό παρελθόν της χώρας.

Περνώντας στην έννοια της saudade, η E.L. την ορίζει ως ένα βαθύ συναίσθημα, ποτέ εξ ολοκλήρου θετικό, με το οποίο μαθαίνει κανείς να συνυπάρχει. Η πιο ιδιότυπη μορφή της είναι η saudade αυτού που φεύγει, με τη σημασία του οριστικού αποχωρισμού που μπορεί να είναι μία αποχώρηση ή ένας θάνατος. Εμμέσως, προκύπτει ότι η E.L. τη θεωρεί απαραίτητο στοιχείο των φάδος αφού εγείρει δυνατή συγκίνηση στον ερμηνευτή. Το κύριο αντικείμενο της δικής της saudade είναι η ευτυχισμένη παιδική ηλικία και τα πρόσωπα που την πλαισίωναν. Η προσωπική εκδοχή saudade του J.M. συνίσταται αφενός στη νοσταλγία του habitat όταν ο ίδιος βρίσκεται εκτός του οικείου περιβάλλοντός του, και, αφετέρου, όταν ο J.M. βρίσκεται στο καθημερινό του περιβάλλον, στη νοσταλγία των εκλιπόντων φίλων και συγγενών με τους οποίους είχε στο παρελθόν συνυπάρξει. Σε αντίθεση με τους E.L. και P.C. που τη θεωρούν ουσιαστικό στοιχείο του είδους, ο J.M. δεν θεωρεί τη saudade αναπόσπαστο στοιχείο των φάδος. Ο δε P.C. διαφοροποιείται πλήρως από τις ως άνω νοηματοδοτήσεις των E.L. και J.M.: για τον ίδιο η saudade ορίζεται ως καλές αναμνήσεις που «μένουν» και προχωράνε μπροστά, μαζί με τους ανθρώπους, δίνοντάς τους εμπιστοσύνη και δύναμη.

Αν λοιπόν για την E.L. η saudade είναι η νοσταλγία της παιδικής ηλικίας και των προσώπων της, και, ως εκ τούτου είναι στραμένη αποκλειστικά στο παρελθόν, για τον J.M. η saudade ορίζεται ως η νοσταλγία της έξης που εκδηλώνεται προς δύο χρονικές κατευθύνσεις: αφενός νοσταλγία των απόντων με τους οποίους είχε μάθει να συνυπάρχει (παρελθόν), και αφετέρου νοσταλγία του habitat, όταν βρίσκεται μακριά από αυτό

(παρόν). Για τον P.C., τέλος, η saudade λειτουργεί ως απόθεμα προσωπικής δύναμης που δείχνει προς το μέλλον, και ορίζεται ως το εφόδιο των θετικών εμπειριών και βιωμάτων από το οποίο αντλεί κανείς ή ενισχύει την εμπιστοσύνη του στην εξελικτική, διαρκώς μεταβαλλόμενη διαδικασία της ζωής.

Β. ΣΥΝΘΕΣΗ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ

Τα στοιχεία που αναδύονται από τις συνεντεύξεις των συμμετεχόντων, σε συνδυασμό με την σύντομη συμμετοχική παρατήρησή μας, αναδεικνύουν συγκεκριμένους σχηματισμούς και συνθετικές διαπιστώσεις που θα πρέπει να συνυπολογίσουμε κατά τη διατύπωση των ερευνητικών συμπερασμάτων μας.

Ειδικότερα, η πρακτική των φάδος είναι συνυφασμένη με μικρότερα ή ευρύτερα περιβάλλοντα ανθρώπινης συνύπαρξης και συναναστροφής και συνδέεται με την κοινωνικότητα και τη ζωή των συλλογικοτήτων τους. Είτε πρόκειται για οικογενειακά περιβάλλοντα, είτε για τοπικά (colectividades) ή επαγγελματικά (casas de fado), προϋποθέτει ένα υποτυπώδες σχήμα ανθρώπινης συλλογικότητας. Σε κάθε περίπτωση, ως πρωταρχικό περιβάλλον των πρώτων φάδο ακουσμάτων και βιωμάτων αναδεικνύεται, στα δικά μας ευρήματα, αυτό της οικογένειας και της παιδικής ηλικίας, που καθορίζει τη μετέπειτα διαμόρφωση της προσωπικής σχέσης με το είδος. Η έκθεση σε βιώματα, ακούσματα, οικογενειακές ή γονεϊκές πρακτικές διαμορφώνει ένα πρώτο υπόστρωμα φάδο εμπειριών, που καθορίζει στη συνέχεια τις ατομικές προτιμήσεις, έξεις και συμπεριφορές,

ενώ συνδέει το μουσικό είδος με συγκεκριμένες εκδηλώσεις κοινωνικότητας (Bourdieu 1979). Το οικογενειακό περιβάλλον επιφέρει τις πρώτες εγχαράξεις των τρόπων του ακούειν, εισάγει τα υλικά (δίσκους, ραδιόφωνο, συμμετοχή σε λαϊκές γιορτές, εξόδους σε χώρους επιτέλεσης του είδους) και άϋλα (επιθυμία, προνόμιο, έμμεσες νοηματοδοτήσεις της πρακτικής) μεσολαβητικά εργαλεία της φάδο ακρόασης, θέτει τα πλαίσια της βίωσής της, και διαθέτει τους μηχανισμούς μύησης των ατόμων σε αυτήν. Τα φάδος είναι ένα είδος κληροδοτήματος, ένα προϋπάρχον βιωματικό υλικό, έντεχνο ή απλώς συμμετοχικό, το οποίο παραδίδεται από τη μία γενιά στην άλλη, με συνδηλώσεις που διαφοροποιούνται ανάλογα με την κοινωνική θέση, την οικονομική ισχύ και το εκπαιδευτικό και ευρύτερο μορφωτικό κεφάλαιο των πρώτων αυτών, περισσότερο ή λιγότερο εισαγωγικών στη φάδο πρακτική, περιβαλλόντων, λαμβανομένων υπόψη και των τρεχουσών κάθε φορά ιστορικών και πολιτικών συνθηκών που διαμορφώνουν το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της εποχής. Πρόκειται για γενεαλογίες που φέρουν και παραδίδουν μία προϋπάρχουσα παράδοση εντόπιου εκφραστικού πολιτισμού, ζωντανή στην εκάστοτε τρέχουσα μορφή της που περικλείει καταβολές, εξελικτικά στάδια κι επιρροές, και που διαρκώς μεταβάλλεται χωρίς να χάνει ούτε τη συνέχεια, ούτε τη συνοχή της. Σημαντικά πρόσωπα, σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο, εντός ή εκτός των εισαγωγικών αυτών περιβαλλόντων δύνανται να επιφέρουν πρόσθετους επικαθορισμούς προτιμήσεων ή προσανατολισμών. Οι μεμονωμένες ατομικότητες είναι φορείς των φάδος στο μέτρο που εντάσσονται, κοινωνικοποιούνται και δραστηριοποιούνται εντός ευρύτερων ανθρώπινων δικτύων. Κομβικό στοιχείο της φάδο

πρακτικής, επαγγελματικής ή ερασιτεχνικής, είναι η συγκίνηση˙με αυτήν αναδύονται ζητήματα σωματικότητας, ερμηνείας, αισθητηριακής αντίληψης, αίσθησης και επικοινωνίας καθ'υπέρβαση των γλωσσικών περιορισμών. Τα ανθρώπινα αυτά δίκτυα και οι φάδο πρακτικές τους διασταυρώνονται καθημερινά διαμορφώνοντας έναν πολυσυλλεκτικό χάρτη χώρων, συμβάσεων, κωδίκων, έξεων, ερμηνευτικών τρόπων και τρόπων του ακροάσθαι, ενταγμένο στον ευρύτερο χάρτη της πόλης της Λισσαβόνας και μίας εσωτερικευμένης πορτογαλικότητας, περισσότερο ή λιγότερο νοσταλγικής, συχνά εφαρμόζουσας στα κατασκευασμένα στερεότυπά της, εγγεγραμμένα στο ατομικό και συλλογικό ασυνείδητο. Αυτές οι εγγραφές είναι επίσης γενεαλογίες, μυχιότερες, αλλά υπαρκτές, συνδεόμενες με τη βίωση του τόπου και της Ι/ιστορίας, και, ως εκ τούτου της ταυτότητας, και πληροφορούν με τη σειρά τους αμφότερες τις φάδο ερμηνείες και πρακτικές. Η saudade είναι μία επιτυχής επινοημένη παράδοση που, χάρη σε μία σειρά πρόσφορων συγκυριών (σύμπτωσης καλλιτεχνικών αναζητήσεων, πολιτικών επιλογών και των συνακόλουθων κοινωνικών συνεπειών τους), καθιερώθηκε ως τυπικά πορτογαλική γραμματική της νοσταλγίας, μουσική έκφραση της οποίας είναι το εντόπιο είδος των φάδος. Οι γενεαλογίες της πορτογαλικότητας ως saudade συναντώνται με τις φάδο γενεαλογίες, και συναρθρώνουν το υβριδικό αυτό μουσικό είδος ως εθνικό τραγούδι, έμβλημα της βίωσης και της ψυχής του πορτογαλικού λαού.

Γ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

(1) Τα Φάδος ως Αισθητηριακό Βίωμα

Η ζωντανή φάδο ερμηνεία και ακρόαση επικεντρώνονται γύρω από το στοιχείο της συγκίνησης. Το ισχυρό, κατά κανόνα, συναισθηματικό φορτίο του ερμηνευτή αγγίζει τον δέκτη/ακροατή μέσα από την πράξη επιτέλεσης με κύριο όχημα τη φωνή. Κατά την εργασία συμμετοχικής παρατήρησης στο πεδίο, επικεντρώσαμε το ενδιαφέρον μας, μεταξύ άλλων, στις μουσικές, ποιητικές και επιτελεστικές παραμέτρους της χροιάς (μετάλλου) της φωνής, των αυτοσχεδιασμών και των κινήσεων/σωματικών εκφράσεων των ερμηνευτών, για να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι το μέταλλο της φωνής είναι ίσως το μουσικό όχημα που συνδέεται μυχιότερα με την παραγωγή του ήχου και επίσης με τον τρόπο με τον οποίο οι ακροατές εμπειρώνται του αισθήματος μέσα από αυτόν. Είναι επίσης ένα από τα στοιχεία που δύσκολα αποδίδονται λεκτικά. Απαράβατη, κατά κανόνα, συνθήκη ακρόασης των φάδος είναι η απόλυτη σιωπή και η προσήλωση των ακροατών στην ερμηνεία. Η ισχυρή συγκινησιακή φόρτιση της ερμηνείας, σε συνδυασμό με τη γλυκύτητα και τη μελωδικότητα της μουσικής εγκαθιδρύουν μία σχέση συν/αίσθησης ανάμεσα στον τραγουδιστή και τους ακροατές, που υπερβαίνει τους γλωσσικούς περιορισμούς.

(2) Τα Φάδος ως Φάσμα Εμπειρίας

Αυτή η εγκαθιδρυόμενη σχέση ανάμεσα στον ερμηνευτή και τον ακροατή είναι η μικρότερη εμπειρική μονάδα της φάδο πρακτικής. Καθότι τελείται

πάντα σε ευρύτερα ανθρώπινα περιβάλλοντα, η φάδο πρακτική είναι κατ'εξοχήν κοινωνική και συνδέεται με τη συναναστροφή, την επικοινωνία και την συνάντηση γύρω από το συμβάν της μουσικής. Παρά τις αναντίρρητες αφροβραζιλιάνικες καταβολές τους, τα φάδος, εμφυτευόμενα στην Πορτογαλία, σταδιακά απέκτησαν όλο και περισσότερα στοιχεία προσιδιάζοντα στην κοινωνία και τις ιδιαιτερότητες του τόπου υποδοχής τους, φτάνοντας να ανακηρυχθούν εθνικό τραγούδι και σύμβολο της εντόπιας ψυχής. Ως εκ τούτου, νοούνται ως φορείς της πορτογαλικής κουλτούρας, και του (θεωρούμενου ως κατ'εξοχήν πορτογαλικού) ψυχικού ιδιώματος της saudade. Πέραν του καθαρά τοπικού χαρακτήρα τους, που τα συνδέει με την πόλη της Λισσαβόνας και την ιστορία της, αλλά και με μια στερεοτυπική ή εξωτική εκδοχή της πορτογαλικότητας, τα φάδος μπορούν να είναι, και είναι, μία εμπειρία διαπολιτισμική χάρη αφενός στον υβριδικό, πολυπολιτισμικό χαρακτήρα των καταβολών και των φορέων των απαρχών τους, και αφετέρου στο προεξάρχον στοιχείο της συγκίνησης που στοχεύει στο συναίσθημα των ακροατών, όπως συμπυκνώνεται σε μία μουσική στιγμή: στα πορτογαλικά φάδος, ερμηνευτές και ακροατές, η ποιητική της saudade, μουσικές και στιχουργικές παραδόσεις και τα ανα/παριστώμενα τελετουργικά ερμηνείας και ακρόασης δομούν τα αισθήματα, απελευθερώνοντας πολλαπλές και πολύμορφες ιστοριογραφίες, ιστορίες καταγωγής και φαντασιώσεις του παρελθόντος και του παρόντος που από κοινού διαμορφώνουν το τοπίο του ασιθήματος στη Λισσαβόνα του παρόντος.

(3) Τα Φάδος ως Βιόκοσμος

Η σύγχρονη κοινότητα των φορέων της φάδο κουλτούρας απαρτίζεται από επαγγελματικές και ερασιτεχνικές πρακτικές διαφόρων διαβαθμίσεων, συμβάσεων και κωδίκων. Επίσημοι χώροι της τρέχουσας επαγγελματικής φάδο πρακτικής είναι κυρίως οι casas de fado, εμπορικής/τουριστικής στόχευσης ή και αμιγώς δημιουργικής, ενώ φάδο βραδιές οργανώνονται και σε μπαρ ή πολιτιστικά κέντρα της πόλης. Οι επαγγελματικές συνεργασίες με τις μεγάλες casas de fado γίνονται βάσει συμβολαίου, ένας φαδίστας όμως έχει τη δυνατότητα να τραγουδάει σε περισσότερους από έναν χώρους επιλογής του. Στους χώρους των φάδο «συμβάντων», όπου κυριαρχεί ο αυτοσχεδιασμός και οι δημιουργικές ανταλλαγές και ζυμώσεις, συναντώνται δεξιοτέχνες μουσικοί και τραγουδιστές ανεξάρτητα από την επαγγελματική ή μη σχέση τους με το είδος. Το ερασιτεχνικό φάδο συνεχίζει να υπάρχει ως ατομική και κοινωνική έκφραση στις οικογενειακές συναντήσεις και εκδηλώσεις, στις φάδο βραδιές των τοπικών συλλογικοτήτων, στις λαϊκές θρησκευτικές γιορτές, επίσημος χώρος του όμως είναι το “fado vadio”, όπου ερασιτέχνες τραγουδιστές συγκεντρώνονται στα συγκεκριμένα εστιατόρια, μικρές ταβέρνες ή μπαρ που το φιλοξενούν, προκειμένου να τραγουδήσουν, ο καθένας με τη σειρά του, συμμετέχοντας σε ένα τελετουργικό μουσικής έκφρασης, κοινωνικότητας και επικοινωνίας με άξονα τα φάδος. Εξαιρουμένου του βιοποριστικού στοιχείου, και παρά την ισχύ διαφορετικών εσωτερικών συμβάσεων και κωδίκων, η διάκριση ανάμεσα σε ερασιτεχνικό και επαγγελματικό φάδο παραμένει ασαφής˙πρόκειται για δύο φάδο περιβάλλοντα που συχνά συναντώνται. Η φάδο πρακτική είναι πλήρως

ενταγμένη στην καθημερινότητα των κατοίκων της σύγχρονης Λισσαβόνας και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της. Η πρόσφατη ανακήρυξη του είδους ως Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς από την UNESCO, πέρα από το διεθνές, ενέτεινε σημαντικά και το εντόπιο ενδιαφέρον: εκδόσεις, αφιερώματα, συναυλίες, φεστιβάλ και εκθέσεις και ο ενεργός ρόλος του Μουσείου του Φάδο και του Κέντρου Τεκμηρίωσής του στην ενημέρωση και τη διοργάνωση σεμιναρίων, εκπαιδευτικών προγραμμάτων, ημερίδων και συνεδρίων, συμπληρώνουν το σύγχρονο τοπίο της (ευρύτερα νοούμενης) σύγχρονης φάδο πρακτικής. Τα φάδος, ως προφορική μορφή έκφρασης που υλοποιείται ως περφόρμανς και τελείται σε προσδιορισμένους, κατά κανόνα, χώρους και χρόνους, είναι, πρωτίστως οι ίδιοι οι φορείς της: οι άνθρωποι και οι επιθυμίες τους, η βίωση του τόπου και της Ι/ιστορίας, εγχαραγμένη στα πρόσωπα, τα σώματα, τις φωνές, οι ερμηνευτές και οι τραγουδιστές, επαγγελματίες ή ερασιτέχνες, οι ακροατές, aficionados ή περίεργοι περαστικοί, δημιουργοί και συνθέτες, χάρη στις συναντήσεις και τα δίκτυα των οποίων εξακολουθεί να ακούγεται η φωνή των φάδος, συνδέοντας εμπειρίες, μνήμες και ζωές στη δημιουργική πράξη του τραγουδιού.

Παράρτημα

Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

Στο παρόν Παράρτημα παρατίθενται τα απομαγνητοφωνημένα κείμενα των τριών ληφθεισών συνεντεύξεων.

-Οι φράσεις ή ερωτήσεις της γράφουσας κατά τη λήψη των συνεντεύξεων είναι όσες φέρουν έντονη (bold) γραφή, ώστε να διακρίνονται από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων.

-Τα σύμβολα ή λοιπά σημεία που χρησιμοποιούνται στα κείμενα των απομαγνητοφωνημένων συνεντεύξεων, εξηγούνται ως ακολούθως:

( ): συμπλήρωση κειμένου εκ μέρους της γράφουσας, κατά τη μετάφραση από τα πορτογαλικά στα ελληνικά, προκειμένου να παράγει εύληπτο νόημα για τους αναγνώστες.

[ ]: αναφορά σε πράγματα που συμβαίνουν κατά τη λήψη της συνέντευξης και στη συγκεκριμένη στιγμή της.

…: σύντομη παύση του συμμετέχοντα ή της λήπτριας της συνέντευξης

[…]: μακρά παύση του συμμετέχοντα

-Τέλος, οι μεταφράσεις των συνεντεύξεων των συμμετεχόντων από την πορτογαλική στην ελληνική γλώσσα, έχουν γίνει από τη γράφουσα, και συγκεντρώνονται, με τη σειρά λήψης τους και αναφοράς τους στο κυρίως σώμα της εργασίας, στο πρώτο μέρος του παρόντος Παραρτήματος προς διευκόλυνση της ανάγνωσης, ενώ ακολουθούν αυτούσια τα απομαγνητοφωνημένα κείμενα των συνεντεύξεων στην πορτογαλική γλώσσα.

Συνέντευξη Α' ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΣΑΣ: Ε.L.

1η ημέρα
CAFÉ LUSO - Bairro Alto. Πέμπτη, 05.04.2012

Η συνέντευξη αυτή δεν είναι δημοσιογραφική -γίνεται στα πλαίσια ακαδημαϊκής έρευνας˙γι'αυτό επιθυμώ να έχει χαρακτήρα φιλικής συζήτησης…

Ναι…

Αυτό που με ενδιαφέρει είναι μια δική σας αφήγηση για τη σχέση σας με το φάδο.

Μία αφήγηση;

Όχι μακρά, αλλά μια δική σας αφήγηση σχετικά με τα γεγονότα, τους ανθρώπους, τις επαγγελματικές σας

Ναι…

επιλογές.

(1)Μάλιστα… Θα προσπαθήσω να είμαι όσο το δυνατόν πιο επεξηγηματική, αλλά και σύντομη για να μην σας κουράσω. Ξεκίνησα να τραγουδάω πολύ νέα, είχα επισκεφθεί μία casa de fados με φίλους, κι εκείνο το βράδυ είπαμε στον ιδιοκτήτη του μαγαζιού πως αν μου επέτρεπε να τραγουδήσω θα μέναμε, διαφορετικά θα πηγαίναμε αλλού. Κι εκείνος είπε, όχι, θα μείνετε γιατί θα τραγουδήσεις. Τραγούδησα και αμέσως μετά ο ιδιοκτήτης μου πρότεινε να δουλέψω εκεί. Εγώ είπα πως κάτι τέτοιο είναι αδύνατο, γιατί εργαζόμουν ήδη, ήμουν διαφημίστρια, και ταυτόχρονα σπούδαζα ακόμη, όμως αυτή η πρόταση έμεινε στο μυαλό μου, γιατί, στην πραγματικότητα, πάντα μου άρεσε πολύ να τραγουδάω.

Κατέληξα να δεχτώ την πρόταση μετά από λίγες εβδομάδες, ξεκίνησα να τραγουδάω εκεί τρεις μέρες την εβδομάδα, μετά τέσσερις μέρες την εβδομάδα, μετά πέντε μέρες την εβδομάδα μέχρι που έγινε το επάγγελμά μου. Την ημέρα δούλευα όπως σας είπα, και για δύο χρόνια δούλευα ταυτόχρονα και στις δύο δουλειές, πρωϊ και βράδυ. Ήμουν διαφημίστρια, ήμουν διαφημίστρια κειμενογράφος, μέχρι που έφτασε η στιγμή που έπρεπε να επιλέξω, γιατί δεν μπορούσα πια να δουλεύω τόσο, και τότε έμεινα στο φάδο. Έμεινα στο φάδο, άρχισαν να μου ζητούν να αντικαθιστώ παλαιότερες φαδίστας, τότε με κάλεσαν να έρθω να τραγουδήσω εδώ, στο "Luso", ήταν μεγάλη τιμή για μένα γιατί (το "Luso") αποκαλείται «ο καθεδρικός του φάδο», και εδώ παρέμεινα. Είμαι εδώ για δεύτερη φορά, την πρώτη φορά έμεινα εννέα χρόνια, και τώρα είμαι εδώ ήδη από το '93, είναι πολλά χρόνια. Και σε αυτήν την casa διασταυρώθηκα με όλους τους φαδίστας, με πολλά διάσημα πρόσωπα, τόσο τραγουδιστές όσο και κοινό, είχα την τιμή να κάνω κάποτε την έναρξη μιας βραδιάς/αφιερώματος στην Amália Rodrígues, ε, και έχω… μπορώ αργότερα να σας στείλω μία φωτογραφία μέσω e-mail, έχω βγάλει αρκετές εδώ, και ίσως το βρείτε ενδιαφέρον, με τον Fernando Maurício, με τον Alfredo Marceneiro, την Κυρία Bertha Cardoso, την Κυρία Lucília do Carmo, την Κυρία Fernanda Maria, με πολλά σημαντικά ονόματα του παλιού φάδο αλλά και του πρόσφατου φάδο, όπως είναι η περίπτωση της… Micaela Tavares, της Teresa da Noronha, του Marco Rodrígues, του Pedro Moutinho -πολλά σημαντικά πρόσωπα μιας περασμένης αλλά και μιας σύγχρονης γενιάς. Θέλεις να σου πω τι είναι για μένα το φάδο;

Βεβαίως και θέλω, εννοείται.

(2)Είναι το πάθος της ζωής μου, το πάθος μου ενόσω δουλεύω -δεν είναι μια δουλειά, ποτέ δεν λέω «πάω να δουλέψω»· πάω να τραγουδήσω. Και αυτό είναι ενδιαφέρον γιατί αυτό είναι το επάγγελμά μου, από αυτό ζω, και δεν σκέφτομαι «αυτό είναι μια δουλειά», σκέφτομαι «εγώ είμαι πάντα απασχολημένη, πάω να τραγουδήσω», έτσι δεν είναι; Και, βέβαια, δεν είναι μόνο το τραγούδι, είναι η συνύπαρξη με τους ανθρώπους, να μιλάς με τους ανθρώπους,

να απαντάς, να αποσαφηνίζεις αμφιβολίες, να γνωρίζεις γεγονότα ώστε να απαντάς σε ερωτήσεις, έτσι δεν είναι;

Θα μπορούσατε να μιλήσετε περισσότερο σχετικά με αυτό το θέμα, για αυτήν την…

(3)Μου αρέσει επίσης πολύ αυτή η πλευρά του τραγουδιού, που συνδέεται με την προσέγγιση των ανθρώπων, όπως, παραδείγματος χάριν, όταν προσέγγισα τώρα τη Μάρα και μου είπε πως ήθελε να μιλήσει μαζί μου, υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που κάνουν πολλές ερωτήσεις σχετικά με την προέλευση του φάδο, σχετικά με το εδώ και πόσα χρόνια υπάρχει το φάδο, σχετικά με…

Εγώ θέλω τη δική σας προσωπική εμπειρία.

Τη δική μου προσωπική εμπειρία…

Τα πρόσωπα που ήταν πολύ σημαντικά για εσάς, για την επαγγελματική σας επιλογή.

(4)Η Amália –η Amália είναι πολύ σημαντική.

Με ποιο τρόπο;

(5)Είναι η σημαντικότερη. Η Amália, πράγματι, πιστεύω πως είναι το σημείο αφετηρίας για όλα όσα συμβαίνουν σήμερα, εεε, στο χώρο του φάδο, συμπεριλαμβανομένων… -αν και υπάρχει η συμβολή πολλών συγχρόνων, και μετά το θάνατό της, όπως είναι προφανές, πολλοί άνθρωποι αγωνίστηκαν γι'αυτό, ο Carlos do Carmo, η Mariza, βέβαια, υπάρχει μια γενιά, εεε, που συσπειρώθηκε, εκαντοντάδες ένωσαν τις δυνάμεις τους για να πετύχουν την ανακήρυξη του φάδο κληρονομιά (της ανθρωπότητας), και όντως, εεε, αναγνωρίστηκε, η Unesco το αναγνώρισε, όμως εγώ θεωρώ ότι θεμελιώδης για τη διάδοση του φάδο ήταν η συμβολή της Amália.

Και για εσάς προσωπικά;

(6)Για εμένα προσωπικά, και αυτή είναι η γνώμη μου, η παρουσία της Amália ήταν ζωτικής σημασίας για τη διάδοση του φάδο στον κόσμο.

Και για τη δική σας σχέση με το φάδο;

Για τη δική μου σχέση με το φάδο;

Ναι, με ποιον τρόπο η Amália...

Με ποιον τρόπο με επηρέασε;

Ναι.

(7)Με επηρέασε αρκετά. Όταν ήμουν μικρή, πάντα μου άρεσε η μουσική, όλα τα είδη μουσικής, εεε, αλλά από παιδί ακόμη *αυτή* η μουσική είχε για μένα μια ιδιαίτερη σημασία, υπερίσχυε όλων των άλλων. Και τότε ήταν που άκουγα πολύ Amália.

Πού;

(8)Στο ραδιόφωνο. Η Amália ήταν…, η Amália ήταν, ήταν το… επισκεπτήριο της ίδιας της Πορτογαλίας, και την ακούγαμε σε δίσκους, οι γονείς αγόραζαν δίσκους, ανοίγαμε το ραδιόφωνο και ακούγαμε την Amália σε εκείνη την… Όταν ήμουν δέκα, δώδεκα χρονών, και μικρότερη ακόμα, άκουγα, και πίστευα πως ήταν ομορφιά να την ακούω να τραγουδάει και η εκφραστικότητα που έδινε στο φάδο όταν τραγουδούσε με έκανε να θέλω να τραγουδήσω έτσι κι εγώ, εκείνη ήταν που με επηρέασε πάρα πολύ, εκείνη και άλλες φαδίστας επίσης, μα περισσότερο εκείνη. Αργότερα, όταν ξεκίνησα να τραγουδάω επαγγελματικά, ήταν, βέβαια, που είχα πρόσβαση σε άλλα ονόματα, σε άλλες τραγουδίστριες, σε άλλους τραγουδιστές, όταν ήμουν κοριτσάκι δεν μπορώ, δεν μπορούσα να γνωρίζω ότι υπήρχαν, γιατί στο ραδιόφωνο, εκ των πραγμάτων, ακούγονταν μόνο συγκεκριμένοι τραγουδιστές, οι πιο γνωστοί, γνώρισα πολλούς τραγουδιστές και τραγουδίστριες που δεν έγιναν τόσο διάσημοι όσο η ίδια, όσο άλλες, μα που επίσης ήταν πολύ

σημαντικές, με πολλή σπουδαιότητα για το φάδο, και νιώθω πολύ σεβασμό για αυτό που όλοι αυτοί οι παλιοί φαδίστας έφτιαξαν και κληροδότησαν στους νεότερους φαδίστας σήμερα, που έχουν, όπως λέμε στην Πορτογαλία, πού να πάνε για να πιούν ποίηση, να πιούνε μουσική, να πιούνε, εεε, ερμηνεία.

Αυτοί έδωσαν τις πηγές.

Ακριβώς, ακριβώς. Αυτό ακριβώς είναι.

Κάποιος που θέλει να γίνει φαδίστας, χρειάζεται να έχει μία ιδιαίτερη μουσική εκπαίδευση;

(9)Όχι. Δεν είναι έτσι, δεν είναι έτσι, ποτέ δεν ήταν έτσι.

Και ποιες είναι οι προϋπόθεσεις;

Οι προϋποθέσεις είναι…

Οι προϋποθέσεις, συγνώμη!

(10)Είναι να έχεις ένα, μία ιδιαιτερότητα στη φωνή, που να μπορεί να ενταχθεί στην…, σε αυτό που ονομάζεται τραγούδι φάδο, έτσι δεν είναι; Το φάδο είναι μια πολύ παραδοσιακή μουσική, λαϊκή μα πολύ παραδοσιακή, που προϋποθέτει συγκεκριμένα ακκίσματα στη φωνή, ορισμένες… ορισμένες επιδεξιότητες, ώστε να μπορέσει να τραγουδηθεί, είναι μια μουσική άμεση, δεν είναι μουσική πλάγια, είναι ευθεία, και είναι μια μουσική γεμάτη μικρούς ψιθύρους, γεμάτη γυρίσματα, γεμάτη… συμπεριλαμβανομένων των παύσεων, μικρών παύσεων, (και) των επιμηκύνσεων, έτσι δεν είναι; Υπάρχουν επιμηκύνσεις και μικρές παύσεις που δεν γίνεται να τις σπουδάσεις. Αποτελούν μέρος της προσωπικής ερμηνείας του καθενός, αυτής που κάθε τραγουδιστής κάνει ή όχι.

Αυτή είναι η τεχνική πλευρά, είναι η πλευρά…

(11)Ναι, η τεχνική, ακριβώς.

Και η ψυχική πλευρά;

(12)Η ψυχική πλευρά, πιστεύω, είναι ο τρόπος να λες τις λέξεις, αν και… παραδείγματος χάριν, η Amália είχε ήδη στη φωνή της τέτοια συγκινησιακή φόρτιση και η ίδια η παρουσία της… είθισται να λένε ότι όταν έβγαινε στη σκηνή, η ίδια η παρουσία της, η παρουσία της και μόνο γινόταν φάδο, ήταν φάδο. Όταν λέμε *φάδο* εννοούμε…, στην πραγματικότητα, το φάδο είναι μια μουσική πολύ συναισθηματική, πολύ μύχια, που αγγίζει πολύ την ψυχή και, εεε, δεν μπορεί να τραγουδηθεί με ελαφρότητα, δεν γίνεται να τραγουδηθεί με ελαφρότητα, αυτό δεν υπάρχει στο φάδο. Υπάρχουν τα εμβατήρια της Λισσαβόνας, υπάρχουν φάδος πιο εξυψωτικά, πιο χαρούμενα, μα ποτέ δεν υπάρχει ελαφριά ερμηνεία του φάδο˙το φάδο είναι πάντα…., πάντα, πάντα συναισθηματικό, υπάρχει μεγάλη συγκινησιακή φόρτιση στο φάδο.

Και αυτή η φόρτιση σε σχέση με τη δική σας έκθεση στη σκηνή, μπροστά σε τόσους ανθρώπους…

(13)Ποτέ δεν σκέφτηκα κάτι τέτοιο, ούτε όταν ξεκίνησα να τραγουδάω και έκανα το ντεμπούτο μου. Όμως, ακόμα και σήμερα έχω μεγάλο σεβασμό γι'αυτό το γεγονός, του να βρίσκομαι εκεί, εκτεθειμένη με αυτόν τον τρόπο, γιατί όποιος τραγουδά με αυτόν τον τρόπο, χωρίς… με αυτόν τον ήχο απευθείας εκεί, απλά με αυτά τα όργανα πίσω του, απογυμνώνει τα συναισθήματά του, τις συγκινήσεις του, τα… τις θλίψεις του, τα δάκρυά του, τα χαμόγελά του -η έκθεση είναι μεγάλη. Και λοιπόν, αυτό είναι…, και ίσως γι'αυτό να κλείνω τα μάτια, για να μπορέσω, τουλάχιστον, εκείνη τη στιγμή, εεε, να τραγουδήσω αλλά (και για) να περιμένω επίσης λίγο για αυτό που θα έπρεπε να μεταδώσουν τα μάτια μα που ακόμα παραμένει άγνωστο, και εγώ… Εγώ…, εγώ δεν μπορώ να τραγουδήσω αν κλαίω, αμέσως σταματώ να τραγουδώ. Υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν. Έτσι λοιπόν πιστεύω πως αν έχω τα μάτια μου ανοιχτά, μου έρχεται γρηγορότερα να κλάψω, εάν συγκινηθώ κλαίω ταχύτερα, ίσως γι'αυτό να μη μπορώ να έχω οπτική επαφή, γιατί πολλές φορές συμβαίνει. Οι άνθρωποι κλαίνε κι εγώ ερμηνεύω,

και τότε μοιάζει να υπάρχει εκεί μία αόρατη γραμμή από τον τραγουδιστή προς αυτούς τους ανθρώπους που είναι συγκινημένοι μαζί μας. Όταν, κάποιες φορές, τα βλέμματα συναντιούνται, έρχεται το δάκρυ, το να το οικειοποιηθείς λοιπόν (και να το συγκρατήσεις) πιστεύω πως είναι μία προστασία, είναι μία προστασία, είναι, στην περίπτωση αυτή, κάποια πιο μοναχική φόρμα που εκπέμπει ότι εγώ (αυτή τη στιγμή) τραγουδώ· είναι ένας τρόπος να μένω, όταν τραγουδώ, μέσα στο τραγουδάκι μόνο για μένα, έτσι δεν είναι;, πιστεύω πως είναι γι'αυτό.

Και μάλιστα ενώπιον κοινού, ε;

(14)Είναι αλήθεια. Είμαστε, είμαστε μπροστά στο κοινό με αυτόν τον τρόπο, αλλά άπαξ και τραγουδάς, βάζεις στο τραγούδι σου ό,τι έρχεται από μέσα σου, είναι περίπλοκο, δεν είναι, δεν είναι απλό.

Σίγουρα.

(15)Και γι'αυτό ίσως λένε ότι οι φαδίστας είναι μελαγχολικοί άνθρωποι, λίγο μελαγχολικοί κάποιες φορές, έτσι δεν είναι;, γιατί….

Είναι;

(16)Δεν ξέρω αν είναι, δεν ξέρω, νομίζω ότι είναι τόσο μελαγχολικοί όσο οποιοσδήποτε άλλος άνθρωπος, ή τόσο χαρούμενοι όσο οποιοσδήποτε άλλος άνθρωπος, εμένα μου αρέσει πάντως να γελάω με τον εαυτό μου, έχω έντονη αίσθηση του χιούμορ. Κάποιες φορές όμως περιοριζόμαστε στη σιωπή, εεε, μοιραζόμαστε στιγμές σιωπής όταν είμαστε μαζί (εν. οι φαδίστας) που…. Εντάξει, λένε ότι έχουμε την ικανότητα να παραμένουμε πολύ σιωπηλοί και ίσως να είναι έτσι… αποτελεί μέρος αυτής της συγκεκριμένης μελαγχολίας, έτσι δεν είναι;, δεν είναι μελαγχολία, είναι ένα κράτημα, ίσως είναι μια ξεκούραση των συναισθημάτων, μία ξεκούραση του πολεμιστή.

Η οικογένειά σας πώς αντέδρασε στην επιλογή σας;

(17)Οι γονείς μου, στην αρχή, και κυρίως η μητέρα μου δεν το εξέλαβε καλά γιατί φοβόταν αυτό που όντως συνέβη, που ήταν να εγκαταλείψω τις σπουδές μου, τις οποίες διέκοψα για να αρχίσω να τραγουδάω, όμως (εν τέλει) και την πρώτη και τη δεύτερη χρονιά η μητέρα μου συνθηκολόγησε…, εξάλλου, είναι παράξενο που η μητέρα μου… (γιατί) πολλά πρόσωπα της οικογένειάς μου τραγουδούσαν πολύ καλά. Ο μητρογραμμικός μου παππούς έπαιζε πολύ καλά κιθάρα, δεν ήταν λοιπόν κάτι καινούργιο, μόνο που κανένας δεν το έκανε επαγγελματικά, έτσι δεν είναι; Όταν συνέβη, η μητέρα μου ανησύχησε τόσο πολύ, παρέμεινε θυμωμένη μαζί μου για δύο, για δύο σχεδόν χρόνια δεν ήθελε να έρθει να με ακούσει, και όταν ήρθε, εεε, τη βραδιά που ήρθε, ήρθε γιατί ήταν ο πατέρας μου που είπε «απόψε θα πάω να ακούσω την κόρη μας, αν έρθεις μαζί μου έχει καλώς, εάν όχι, πάω μόνος μου», και ήρθε. Συγκινήθηκα τόσο πολύ όταν τους είδα, που εκείνο το βράδυ δεν μπόρεσα να τραγουδήσω (γέλια), δεν μπόρεσα!

Και ο πατέρας σας;

(18)Ο πατέρας μου… Ο πατέρας μου ίσως καταλάβαινε καλύτερα, κατόπιν όμως και οι δύο, και στους δύο άρεσε πολύ αυτό και έφτασαν να είναι πολύ περήφανοι γι'αυτό που έκανα, ήταν μόνο στην αρχή (που υπήρχε πρόβλημα). Μετά μελέτησαν το ρεπερτόριό μου, οι γείτονές μου με συνόδευαν, και ο πατέρας μου, δυστυχώς, έφυγε εδώ και είκοσι χρόνια…

Είναι πολύς καιρός.

[*Στο κέντρο της αίθουσας, ένας φαδίστας, συνοδευόμενος από δύο μουσικούς που έχουν ήδη παίξει την εισαγωγή του κομματιού, ξεκινά να τραγουδά*]

(19)Δεν μπορούμε να μιλήσουμε τώρα.

Σταματάμε εδώ ή μπορούμε να συνεχίσουμε;

Μπορούμε να συνεχίσουμε σε λιγάκι, είναι εντάξει; Τώρα άκουσε. Επιστρέφω αμέσως.

Υπάρχει κάποιο δημιουργικό στοιχείο στην πρακτική των φάδος, στη δική σας πρακτική ως φαδίστα;

Υπάρχει.

Και ποιο είναι αυτό;

(20)Πολύ, πολύ σημαντικό επίσης, γιατί εγώ είμαι και… εεε, γράφω επίσης… Κι έτσι, υπάρχουν φάδος που τραγουδώ και τα έχω γράψει η ίδια, και έχω επίσης τη χαρά να ακούω τους φίλους μου και τους συναδέλφους μου να τραγουδάνε πράγματα που έχω γράψει, όταν τους αρέσει κάποιο ποίημά μου το τραγουδούν και ηχογραφούν πράγματα δικά μου με τέτοιο τρόπο που αυτό είναι ένα… Είναι επίσης πολύ ενδιαφέρον για μένα ο…. είναι πολύ σημαντικό όταν ακούω τους νεότερους συναδέλφους μου, που τραγουδούν επίσης, να ερμηνεύουν πράγματα που έχω γράψει. Εξάλλου, αυτή είναι επίσης μία πλευρά του φάδο εεε… πολύ σημαντική για μένα, αυτή η ποιητική έκφραση, έτσι δεν είναι;

Με ποιον τρόπο η φωνητική σας ερμηνεία βοηθά την έμπνευση συγγραφής στίχων;

(21)Εεεμ…. Η φωνητική ερμηνεία με την έννοια του…, του…. Όχι, περισσότερο είναι, περισσότερο είναι…. η έμπνευση είναι περισσότερο μουσική όταν εμπνέομαι, και εμπνέομαι μέσα στη μουσική ή φτιάχνω τετράστιχα, ή φτιάχνω εξάστιχα, ή φτιάχνω πεντάστιχα… Το φάδο, το παραδοσιακό φάδο, έχει ιδιαίτερη μετρική. Υπάρχουν φάδος με τετράστιχες, με πεντάστιχες, με εξάστιχες στροφές, υπάρχουν φάδος με τετράστιχες στροφές σε δεκασύλλαβο στίχο, και, επομένως, τα φάδος αυτά είναι πολλές μουσικές, πολύ παλιές… αυτά που όλοι εμείς ερμηνεύουμε, είναι τα

ίδια μία μεγάλη πηγή έμπνευσης γιατί αν σκεφτούμε τη μουσική ενός συγκεκριμένου φάδο, εγώ μπορώ να αρχίσω αμέσως να φτιάχνω μια… ένα ποίημα γι'αυτήν τη μουσική, αλλά μπορεί να συμβεί εξίσου εγώ να φτιάξω τη μουσική του, ήδη, ήδη μου έχει συμβεί να φτιάξω και τη μουσική και το ποίημα.

Οπότε συνθέτετε επίσης;

(22)Δεν μπορώ να πω ότι συνθέτω, ήδη μου συνέβη να φτιάξω, και να ηχογραφήσω ακόμη, μία μουσική, έχω φτιάξει αφενός μία μουσική και αφετέρου μία μουσική με ποίημα, τα έκανα όλα ταυτόχρονα, όταν ξεκίνησα να φτιάχνω, όταν ξεκίνησα να φαντάζομαι αυτό το τραγούδι, αυτό το φάδο, στίχοι και τραγούδι ήρθαν την ίδια στιγμή, μορφή που κατόπιν οι συνάδελφοί μου, μουσικοί, θεώρησαν πολύ…, έπαιξαν, έκαναν… θεώρησαν ότι ήταν μία μουσική που άξιζε να ηχογραφηθεί, κι έτσι έγινε. Κάποιες φορές συμβαίνει. Εεε, δηλαδή να σκέφτεσαι ένα ποίημα, μια ποίηση, και (να) υπάρχει κάποιο μικρό duende που έρχεται ξαφνικά να μου πει μία μουσική, κι αυτό είναι. Όμως δεν συμβαίνει πάντα.

Και ποια είναι τα αγαπημένα σας θέματα, στους στίχους;

Μιλώντας για φάδο…

Ναι.

(23)Εεε, υπάρχουν πολύ όμορφα φάδος και θα ήμουν πολύ άδικη εάν έπρεπε να επιλέξω δύο ή τρία. Θα προτιμήσω λοιπόν να σας πω ότι μου αρέσουν πολύ όλα του… ενός ποιητή, που σήμερα δεν υπάρχει πια, αλλά που ήταν ένας μεγάλος, σπουδαίος ποιητής του 20ου αιώνα, είναι η περίπτωση του Ary dos Santos. Μου αρέσουν επίσης τα φάδος που η Κυρία Amália, που η Amália τραγούδησε, εεε, όπου μας φέρνει σε επαφή με την ποίηση του Camões, μου αρέσει πολύ ο Camões, ο Camões είναι, χωρίς αμφιβολία, ο μεγαλύτερος πορτογάλος ποιητής, μάλιστα. Τραγούδησε τον έρωτα όπως κανείς σε αυτά τα πανέμορφα σονέτα που έφτιαξε, δεν είναι;, και η Amália έκανε αυτήν την πολύ σημαντική παρέμβαση, που ήταν να μας

παρουσιάσει έναν πολύ διαφορετικό τρόπο να τραγουδά κανείς φάδο, τραγουδώντας επικούς ποιητές, τραγουδώντας ποιητές μοντέρνους… με χαρακτηριστικά πολύ συγκεκριμένα και πολύ διαφορετικά από αυτά που συνηθιζόταν έως τότε να ακούγονται στο λαϊκό τραγούδι, έτσι δεν είναι; Επομένως, δεν θα εεε… δεν θα μπορούσα ανάμεσα στα φάδος που υπάρχουν, εεε, να ορίσω ένα ή δύο ή τρία που προτιμώ… γιατί στην πραγματικότητα υπάρχουν πολύ ωραία φάδος, υπάρχουν φάδος πανέμορφα. Επομένως, μου αρέσει να λέω ότι, ναι, μου αρέσουν όλα όσα έχουν αυτό το στοιχείο, σημαντικούς πορτογάλους ποιητές όπως ο Fernando Pessoa˙ μέχρι σήμερα υπάρχουν λίγα φάδος εεε…, που έντυσαν με μουσικές ποιήματα του Fernando Pessoa, αλλά… είναι πανέμορφα φάδος. Έχω μία φίλη, μία συνάδελφο, την Isabel, που τραγουδά ένα πολύ όμορφο φάδο που είναι του Fernando Pessoa και είναι πολύ όμορφο, εεε… Η Florbela Espanca, επίσης μεγάλη πορτογαλίδα ποιήτρια, έτσι δεν είναι;, δεν είναι πολυτραγουδισμένη, μα ό,τι δικό της τραγουδιέται, είναι πανέμορφο, έτσι δεν είναι; Εξάλλου, υπάρχουν μετά οι σημαντικοί ποιητές του φάδο, μου αρέσει ο Lino Couto, ο João Peses Frutal και…. αυτός ήταν ένα αντιφατικό πρόσωπο και… έγραψε για πράγματα που περισσότερο… πολλοί άνθρωποι δεν είχαν το κουράγιο να γράψουν, έτσι δεν είναι; Επομένως, εγώ πιστεύω πως η ποίηση είναι… όταν είναι… ωραία, καλής ποιότητας… κι εμένα μου αρέσουν τα χαρακτηριστικά (παραδοσιακά) φάδος, μ'αρέσουν. Μου αρέσουν τα πολύ παλιά φάδος, τα λίγο… λίγο, (τα φάδος) της γειτονιάς, έτσι δεν είναι;, (τα ευέξαπτα), αυτά που λένε τα πράγματα με τ'όνομά τους, έτσι δεν είναι; είναι πολύ χαριτωμένα, σε τετράστιχες στροφές σε κάποιες περιπτώσεις, μα, στην πραγματικότητα, αυτό που εγώ προτιμώ είναι μία ωραία ποίηση τραγουδισμένη και πολύ απολαυστική, αυτό είναι το δικό μου γούστο στο φάδο.

Αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο είναι τα θέματα της δικής σας ποίησης.

(24)Αααα! Τα θέματα είναι τόσα, μπορούν να είναι πολλά. Μπορούν να είναι… εεε… ο έρωτας είναι πάντα παρών, με τη μία μορφή ή την άλλη, η πόλη της Λισσαβόνας συναντάται πολύ στο φάδο και πάντα

θα συναντάται επίσης, έτσι δεν είναι;.... Μπορείς να βρεις τα πάντα. Η ποίηση εεε... Εγώ έχω, εγώ έχω... βρίσκω μεγάλη έμπνευση στη θάλασσα, πολλά από τα πράγματα που γράφω… εεε… έχουν σαν έμπνευση τη θάλασσα. Αα…, με μια κάποια γεύση επίσης, εεε, χωρίς να θέλω να τονίσω τη δική μου πλευρά, μα η μεγάλη ποιήτρια Sophia de Melo Breyner μιλάει πολύ για τη θάλασσα, κι εγώ, μέσα στην απλοϊκότητά μου, επίσης˙ έτσι συμβαίνει. Οι γυναίκες όμως τραγουδάνε για την αγάπη, για τον έρωτα, για τη ζήλεια, για… για ένα πράσινο σάλι, εγώ, εγώ έχω, τραγουδάω ένα μικρό πολύ όμορφο φάδο που μιλάει… μιλάει για ένα πράσινο σάλι, χρώμα, χρώμα πράσινο της μολόχας, μπορεί εξίσου να μιλάει για ένα σκουλαρίκι από κεράσια, που είναι φτιαγμένο από κεράσια [*στο βάθος, αρχίζουν να παίζουν φάδο*], πολλά πράγματα… εεε

Αυτό είναι κάτι πολύ δημιουργικό, ε;

Είναι, ακριβώς.

[*αρχίζει η μουσική*]
Μπορούμε να συνεχίσουμε ή πρέπει να σταματήσουμε;

Μπορούμε να συνεχίσουμε μετά.

Επομένως, σας περιμένω.

……..

Θα ήθελα να ρωτήσω ποιος είναι ο προσωπικός σας ορισμός του φάδο.

Ο *δικός μου* ορισμός.

Μάλιστα.

(25)Εεε… Ως λόγια ή ως μουσική; Ως μουσική είναι ψυχή, είναι η ψυχή της Πορτογαλίας, για μένα, είναι η ψυχή ενός λαού γιατί είναι…

είναι η συμβολικότερη μουσική αυτού του λαού, αυτή με το περισσότερο νόημα.

Θα μπορούσατε…

Ως *μουσική.*

…να εξηγήσετε περισσότερο;

(26)Ναι, βεβαίως… Δεν είναι εύκολο, γιατί έτσι είναι, το φάδο, η λέξη «φάδο» σημαίνει «πεπρωμένο», πεπρωμένο, ή «τύχη», τύχη με την έννοια του… εεε αυτού που μας είναι γραμμένο. […] Επομένως, ως έκφραση ενός λαού, ως η πιο εμβληματική εκφραστική μουσική ενός λαού, εγώ θα έλεγα ότι το φάδο είναι ουσιαστικά ο πυρήνας, τα μύχια της ψυχής του πορτογαλικού λαού […] εν γένει, παρότι το φάδο είναι μια συγκεκριμένη (μουσική) μορφή που είναι συνηθέστερο να ακούσει κανείς στη Λισσαβόνα ή σε συγκεκριμένες…, αλλά πιστεύω πως δεν υπάρχει σημείο στην Πορτογαλία όπου θα μπορούσε να πιστέψει κανείς πως το φάδο δεν αρέσει στους ανθρώπους. Με τη μία μορφή ή την άλλη, ακόμα κι αν δεν τους αρέσει, είναι εδώ μέσα τους, είναι ένα πράγμα που υπάρχει μέσα τους. Για μένα […] είναι η μουσική μορφή που κάνει την καρδιά μου να χτυπάει αλλιώς, που με κάνει να μην κουράζομαι να τραγουδάω κάθε βράδυ, σχεδόν κάθε βράδυ εδώ και τριάντα χρόνια, που κάνει να μην σκέφτομαι ποτέ τη μονοτονία, ποτέ δεν σκέφτομαι πως είναι μονότονο να έρχομαι εδώ να τραγουδήσω γιατί…, αν και είναι μία επαναλαμβανόμενη καθημερινή χειρονομία, εεε…, αν και έχει μια καθημερινή ρουτίνα, έτσι δεν είναι;, πάνω από όλα είναι κάτι που αγαπώ να κάνω, που, που πάντα παθιάζομαι να κάνω, ακόμα κι αν κάποιες φορές δε νιώθω καλά, κάποιες μέρες ή άλλες, ακόμα κι αν δεν…, ακόμα κι αν… έχει κρύο και (θα'θελα) να μείνω σπίτι, μου συμβαίνει κάποιες φορές, γιατί ήδη είμαι πενήντα ετών. Παλαιότερα ήμουν πάντοτε έτοιμη να…, να ξεσηκωθώ, και σήμερα ακόμη είναι έτσι, μάλιστα, μα υπάρχουν βράδια που φτάνει η ώρα να έρθω να τραγουδήσω και σκέφτομαι αν, αχ, αν μπορούσα να μείνω στο σπίτι… κάνει κρύο, θέλω να μείνω σπίτι, μετά όμως φτάνω εδώ και αμέσως σκέφτομαι «όχι, καθόλου δεν θα μου άρεσε να μείνω στο

σπίτι, εδώ ακριβώς πρέπει να βρίσκομαι, να βγω να τραγουδήσω εκεί, για να με ακούσουν οι άνθρωποι, να με προσέξουν, να μου κάνουν ερωτήσεις, να με χειροκροτήσουν»… Επομένως, θα έλεγα ότι ο μεγάλος μυς της ζωής μου είναι το φάδο, πράγματι. Αυτό που κάνει την καρδιά μου να χτυπάει και με κάνει να ζω, γεμάτη από…καλή ενέργεια. Είναι ένα…, είναι… το Φάδο είναι κυριολεκτικά η μεγάλη, η μεγάλη, η μεγάλη παρόρμηση τα ζωής μου, μ'αρέσει. Λατρεύω το φάδο.

Πότε και πώς ανακαλύψατε, εεε, ότι μπορούσατε να τραγουδήσετε;

(27)Νομίζω, νομίζω όταν ήμουν τεσσάρων ετών.

Πώς;

(28)Γιατί… Δεν ξέρω, το μόνο που ξέρω είναι πως τραγουδούσα, και τραγουδούσα στην παραλία, οι γονείς μου συνήθως μπορούσαν, δόξα τω Θεώ, να μας προσφέρουν πάντα διακοπές στο Algarve, όπου λατρεύω να βρίσκομαι και (όπου) καθόλου δεν θα με πείραζε να περάσω τα γεράματά μου, μάλιστα… Και όταν ήμουν τεσσάρων ετών, εκεί είναι αυτά τα φάδος της Amália, όταν ήμουν πολύ μικρούλα και τα άκουγα, και τα μάθαινα και τα τραγουδούσα, τραγουδούσα φάδο της Coimbra, τραγουδούσα ό, τι άκουγα, κι αυτό ήταν, μάθαινα αμέσως. Και όταν άρχιζα λοιπόν να τραγουδάω, υπήρχαν εκεί άνθρωποι, ακόμα και ξένοι…, υπήρχε ένας κύριος πολύ φίλος μου κατά τη διάρκεια της εφηβείας μου, τον έλεγα «ο Κύριος Άγγλος», δεν ήξερα να πω το όνομά του, μα ήταν ένας κύριος που με λάτρευε γιατί με είχε ακούσει να τραγουδάω, και μετά εγώ τραγούδαγα και ήθελε πάντα να μου προσφέρει ένα παγωτό μετά το τραγούδι μου, κάτι που μου άρεσε, ήμουν λαίμαργη [*γέλια*], πολύ λαίμαργη πάντα, μου αρέσουν τα παγωτά, οι σοκολάτες και…, εκείνος λοιπόν, μετά το τραγούδι μου (έλεγε) «Ε., πάμε να φάμε ένα παγωτό;», ρωτούσα τους γονείς μου αν μπορούσαμε να πάμε, και λοιπόν [*διακόπτει για να χαιρετήσει μια φίλη της*] …και λοιπόν, εεε….

Υπήρχαν άλλοι άνθρωποι…

(29)Πολλοί άνθρωποι!

…που τραγουδούσαν, που τραγουδούσαν εεε μέσα στα πλαίσια της οικογένειάς σας;

(30)Εεε η, η μητέρα μου, οι αδελφές της και ο… ένας από τους αδελφούς της ήταν εξαίρετοι… είχαν εξαιρετικές φωνές. Η μητέρα μου ήταν μία κοντράλτο καλύτερη από μένα. Η μητέρα μου είχε εξαιρετική φωνή˙ και έχω δύο θείες, αυτές τις μικρότερες αδελφές της μητέρας μου, που ζούνε ακόμη, έξοχες σοπράνο, χωρίς όμως ποτέ, χωρίς ποτέ να λάβουν κάποια εκπαίδευση, χωρίς ποτέ να έχουν σπουδάσει γι'αυτό, εκείνες, για παράδειγμα, τραγουδούσαν με φωνή –αυτές οι νεότερες θείες μου- εεε, τραγουδούσαν με φωνές (τέτοιες) σα να, σα να (σπούδαζαν) πάντα, σα να μην έκαναν τίποτε άλλο στη ζωή τους, όταν ξεκινούσαν να τραγουδάνε μαζί, ήταν, ήταν το πιο υπέροχο πράγμα, εγώ… στο σπίτι υπάρχουν ηχογραφήσεις που έκαναν, γιατί τότε ηχογραφούσαν, η μητέρα μου ήταν εξαιρετική κοντράλτο, και ένας από τους θείους μου ήταν πολύ καλός τενόρος, και ο παππούς μου ήταν ένας άνθρωπος γεμάτος μουσικότητα που… έπαιζε αμέσως οποιοδήποτε όργανο έπιανε στα χέρια του, ο μητρογραμμικός μου παππούς, ο πατέρας της μητέρας μου, ήταν ο παππούς μου ο Augusto. Έπαιζε πολύ καλά πιάνο, έπαιζε πολύ καλά πορτογαλική κιθάρα, μα έπαιζε κι άλλα όργανα, ο παππούς μου ήταν ένας άνθρωπος γεμάτος μουσικότητα που… οποιοδήποτε άλλο όργανο έπιανε (στα χέρια του), ξεκινούσε να παίζει, έτσι. Και λοιπόν, από όλα τα εγγόνια, από τόσα εγγόνια που είχαν, εγώ ακολούθησα αυτήν την…, αυτήν την πορεία στη ζωή, έτσι δεν είναι;, έγινα επαγγελματίας. Εεε, έχω μια ξαδέλφη που έτυχε μάλιστα να με επισκεφθεί εδώ αυτήν την εβδομάδα, που επίσης είναι αρκετά, είναι πολύ επιτυχημένη στον καλλιτεχνικό χώρο, εκείνη είχε επίσης μεγάλη κλίση για, για το θέατρο, για, για το δράμα, και τραγουδά επίσης πολύ καλά και γράφει πολύ καλά, έκανε δημοσιογραφία, έκανε πολλά πράγματα, είναι πολύ καλλιτεχνικός άνθρωπος. Και από τα αγόρια, υπάρχουν δύο, ένας που κληρονόμησε τις κιθάρες του παππού μου, είναι πάνω, στο βορρά, ήταν ο μόνος που ξεκίνησε να παίζει πορτογαλική κιθάρα, κι έχω κι

άλλον, γιο μιας από αυτές τις θείες μου και επιπλέον νεότερης αδελφής της μητέρας μου, που παίζει κλασική κιθάρα. Πολύ καλά. Η αδελφή μου επίσης τραγουδά πολύ καλά, είναι… είναι σοπράνο.

Όλη η οικογένεια!

(31)Έτσι είναι, βέβαια, αλλά, επομένως οι γιορτές της οικογένειας ήταν γιορτές μουσικής, τραγουδιών, πιάνου…

Μπορείτε να μιλήσετε λίγο περισσότερο για… για αυτές τις γιορτές;

(32)Τις γιορτές της οικογένειας; Γιορτές, όταν υπήρχαν γιορτές, τα Χριστούγεννα, όταν είχαμε διακ…, όταν βρισκόμασταν, για το Πάσχα όπως τώρα, την παραμονή της Πρωτοχρονιάς…

Τι συνέβαινε;

(33)Συνέβαινε πολύ ωραίο φαγητό, γιατί στους Πορτογάλους αρέσει να τρώνε πολύ καλά, όπως και στην Ελλάδα, έτσι δεν είναι;

Βέβαια.

(34)Και πολλά, πολύ καλή γαστρονομία που στο… η οικογένειά μου είναι από το Alentejo, στο Alentejo υπάρχει πολ… εξάλλου η Πορτογαλία έχει πολύ πλούσια γαστρονομία, στο Alentejo το φαγητό είναι πολύ καλό, πολύ χορταστικό, αρέσει, μας αρέσει να βλέπουμε το τραπέζι γεμάτο. Και συνέβ…, το σπίτι των παππούδων μου ήταν πολύ μεγάλο, πηγαίναμε όλοι εκεί, μέναμε, πολλά παιδιά, πολλοί… πολλοί ενήλικες, τραγουδάγαμε, παίζαμε, λέγαμε ποιήματα, κάναμε, φτιάχναμε συναντήσεις απ'ό,τι ο καθένας μας ήξερε να κάνει, (απ'ό,τι καθένας μας) έκανε, έτσι διασκεδάζαμε. Ήμουν…, μάλιστα, και λοιπόν, πώς να πω, από πολύ μικρούλα εεε… εγώ ξεκίνησα να τραγουδάω…, ξεκίνησα να τραγουδάω! Μου άρεσε να τραγουδάω, έτσι δεν είναι; Κι επομένως το θεωρούσα, και η μητέρα μου το θεωρούσε, αστείο, που οι άνθρωποι στην παραλία έρχονταν να με ακούσουν να τραγουδάω, λοιπόν εγώ είχα ένα μικρό σκαμνάκι, και με έβαζα, με έβαζαν πάνω στο σκαμνάκι, για να με

ακούνε οι άνθρωποι, αλλά ήταν όλο ένα παιχνίδι, είναι βέβαιο πως αν….., ποτέ δεν κέρδιζα χρήματα τότε, ούτε οι γονείς μου έκαναν κάποια, κάποιο… τρόμαξαν όταν ξεκίνησα να τραγουδάω τη νύχτα γιατί φοβόντουσαν αυτό που συνέβη, που ήταν να σταματήσω τις σπουδές μου, αλλά, μάλιστα, αλλά…, αλλά έτσι ήταν η ζωή κι εγώ δεν έχω μετανιώσει καθόλου, καθόλου για ό,τι έκανα. Και μάλιστα είναι αυτό, είναι αυτό που εγώ, που εγώ έπρεπε να κάνω στη ζωή για να χτίσω αυτό που είμαι, μμμ;

Και τώρα εξακολουθούν αυτές οι γιορτές να γίνονται στα πλαίσια της οικογένειας;

(35)Εξακολουθούν σε ένα.. σε μια πιο περιορισμένη έκταση γιατί, δυστυχώς, ήδη πολλοί έχουν φύγει, ήδη ούτε… οι παππούδες δεν ζουν, εγώ, δυστυχώς, δεν έχω πια τους γονείς μου, μα όλοι αυτοί που… έχω πολύ μεγάλη οικογένεια και είμαστε όλοι πολύ ενωμένοι. Ακόμα κι αυτά τα Χριστούγεννα, είμαστε όλα τα Χριστούγεννα στο Alentejo, διάφοροι από μας, στο σπίτι μιας από τις θείες μου, αδελφής της μητέρας μου, ήμασταν δεκαεννέα άτομα, μείναμε εκεί, τραγουδήσαμε…

Αα!

(36)Διασκεδάσαμε αλλιώς, τα πράγματα είναι διαφορετικά… Είμαστε πιο μεγάλοι, αλλά εξακολουθούμε να συναντιόμαστε και να βρισκόμαστε, και κάθε φορά που βρισκόμαστε θα πρέπει να συμβεί κάποιο είδος μουσικής φιλίας.

Αυτή η πολύ βαθιά κοινότητα συνεχίζει να υπάρχει μέσα στην οικογένεια…;

(37)Στην οικογένειά μου, ναααι, και, και στην Πορτογαλία είναι κάπως έτσι, οι άνθρωποι είναι πολύ δεμένοι με τις οικογένειές τους.

Και, επομένως, πώς η πρακτική των φάδος πληροφορεί την καθημερινότητα, την καθημερινότητά σας, και πώς η ζωή, η καθημερινότητά σας πληροφορεί την πρακτική των φάδος;

Αα… Μπορείτε σας παρακαλώ να επαναδιατυπώσετε την ερώτηση, γιατί… Μπορείτε να ξανακάνετε την ερώτηση;

Μάλιστα. Με ποιο τρόπο η πρακτική (σας ως) φαδίστα πληροφορεί την υπόλοιπη…

«Πληροφορεί» ή «επηρεάζει»;

Όπως θέλετε. Πληρ…, πληροφορεί ή επηρεάζει την υπόλοιπη ζωή σας.

(38)Επηρεάζει, σε αυτήν την περίπτωση… είναι «επηρεάζει», γιατί «πληροφορώ» σημαίνει «λέω». «Επηρεάζω» σημαίνει «αλληλεπιδρώ».

Μάλιστα.

(39)Επηρεάζει στο επίπεδο των ωραρίων, εεε… εδώ και πολλά χρόνια έχω εντελώς διαφορετικό ωράριο από αυτό της πλειοψηφίας των ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένης της οικογένειάς μου, […] κάτι που πολλές φορές μου στέρησε την παρουσία μου σε ορισμένες οικογενειακές συγκεντρώσεις, αφού κάποια ώρα όλες οι συγκεντρώσεις τελειώνουν, το να φτάνεις εκείνη την ώρα… υπάρχει μία αποσύνδεση σε αυτό το στοιχείο, υπάρχει κάποια αποσύνδεση, κάποια… κάποια μικρή πίκρα στο ότι δεν μπορείς να παρευρίσκεσαι σε κάποιες συγκεκριμένες περιστάσεις. Μα στο επίπεδο της προσωπικής μου ζωής εεε, δεν υπάρχουν αποσυνδέσεις. Γιατί συνήθισα, εδώ και πολλά χρόνια, να ζω περισσότερο τη νύχτα παρά τη μέρα. Τις τελευτ…, την τελευταία δεκαετία, …τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Κατάφερα να συνδυάσω με τον καλύτερο τρόπο (από τη μία) το γεγονός ότι δουλεύω νύχτα και την ανάγκη (μου) να ξεκουράζομαι σε διαφορετικές ώρες, με την καθημερινότητά μου (από την άλλη), γιατί επίσης μου αρέσει το φως, χρειάζομαι φως, χρειάζομαι ήλιο, εεε, ο ήλιος δίνει πολλή ενέργεια, κι έτσι πιστεύω πως η ηλικία, εκ των πραγμάτων, μας φέρνει επίσης κάποια πλεονεκτήματα. Ποτέ δεν χρειαζόμουν να κοιμάμαι πολλές ώρες, επτά ώρες μόνο να κοιμηθώ είμαι καλά. Τα τελευταία χρόνια

κοιμάμαι έξι, πέντε ώρες κάθε νύχτα και είμαι καλά. Γιατί έτσι είναι: ξαπλώνω αργά αλλά δεν θέλω να σηκώνομαι πολύ αργά. [...] αυτό, αυτό ήταν ίσως το... το κύριο εεμ... το κύριο εεε... πράγμα που επηρέασε την καθημερινότητά μου. Έτσι δούλευα τη μέρα, δύο χρόνια δούλευα και τη μέρα και τη νύχτα, ξεκινούσα συνήθως τον απόγευμα μέχρι τις επτά το πρωϊ, έτσι δεν είναι;, πολλές φορές τώρα πηγαίνω για ύπνο στις επτά, τώρα ξαπλώνω στις επτά…, όχι, όχι πάντα, αλλά μπορεί να υπάρξει κάποια μέρα που…, κάθομαι να διαβάσω μέχρι πιο αργά, έχει κάποια ταινία μέχρι πιο αργά, ο,τιδήποτε, έτσι δεν είναι; Συνήθως όμως ξαπλώνω στις πέντε, πέντε το πρωϊ, μετά σηκώνομαι, αν μπορώ στις δέκα ή στις έντεκα, μου αρέσει να μη σηκώνομαι αργά για να μπορώ να έχω (και) ώρες ημέρας επίσης, εεμ […] η επιρροή του φάδο… πιστεύω πως μου έδωσε τεράστια…, τα τελευταία κυρίως χρόνια, εεεε… μου έδωσε μία διαφορετική γαλήνη (στο) να βλέπω τα πράγματα […] με… με μία απλότητα, ανα… εεε... αναπαυτική. Εγώ δεν είμαι πολύπλοκος άνθρωπος, και πιστεύω πως… όλα αυτά τα χρόνια που ζω τραγουδώντας δεν μου αφαίρεσαν τη συγκίνηση των πραγμάτων, αντιθέτως μάλιστα, εεε, με βοήθησαν να καταλάβω εεεε… τους ανθρώπους, τις συμπεριφορές των ανθρώπων, ίσως με κάποια μεγαλύτερη… γενναιοδωρία, με υπομονή… δεν μου αρέσει να κρίνω τους ανθρώπους, και…

Επομένως, ήταν μια πλευρά πιο «εκπαιδευτική» του φάδο…

(40)Η εμπειρία που μου έδωσε η νύχτα, σε επίπεδο ανάλυσης των ανθρώπων, γιατί όταν ερχόμαστε σε επαφή με τόσα πρόσωπα βλέπουμε πολλά πράγματα, γνωρίζουμε ανθρώπους πολύ διαφορετικούς.

(Οι άνθρωποι) Είναι διαφορετικοί τη νύχτα;

(41)Όχι. Πιστεύω πως τη νύχτα οι άνθρωποι αποβάλλουν τις προκαταλήψεις (τους), έτσι δεν είναι;, και γίνονται πιο ευάλωτοι, εξάλλου στο φάδο… έρχονται, όταν έρχονται εδώ, έρχονται διατεθειμένοι να πάρουν τη συγκίνησή μου, αλλά να δώσουν κι εκείνοι τη δική τους, έτσι δεν είναι; Πιστεύω πως αυτή… αυτή η

ανταλλαγή συγκίνησης είναι αποτέλεσμα, σε μεγάλο μέρος οφείλεται σε αυτήν την πλευρά, ιδιαιτέρως, στην μεγάλη κατανόηση του πόσο ευάλωτοι είμαστε στην πραγματικότητα ως ανθρώπινες υπάρξεις, ε; Κι επομένως, πόσο δεν πρέπει, για λόγους αρχής, να κρινόμαστε από αυτές ή τις άλλες συμπεριφορές, πόσο χρειάζεται να υπάρχει πάντα ένας χώρος…, πόσο πρέπει να δίνουμε πάντα χώρο στους ανθρώπους, για να προσπαθήσουμε να τους καταλάβουμε. Και πιστεύω πως το φάδο με βοήθησε πολύ σ'αυτό.

Είναι πολύ ουσιαστικό, πολύ σημαντικό.

(42)Είναι πολύ ουσιαστικό.

Επομένως, και κάτι ακόμα, τι πιστεύετε για το φάδο…

Μάρα, σταματείστε λίγο μόνο… Θα πρέπει να διακόψουμε μόνο για λιγάκι. Επιστρέφω αμέσως, εντάξει;

Ναι, ναι, ναι.

Είναι εντάξει;

Σας περιμένω, ευχαριστώ.

[*Εν τέλει, συνεννοήσεις της συμμετέχουσας με τους συναδέλφους της και η επακολουθήσασα συμμετοχή της στο πρόγραμμα της βραδιάς, είχαν σαν αποτέλεσμα να συνεχιστεί η συνέντευξη στον ίδιο αυτό χώρο, την αμέσως επόμενη ημέρα, ως ακολούθως:*]

2η ημέρα
CAFÉ LUSO -Bairro Alto. Παρασκευή, 06.04.2012

Ας ξεκινήσουμε…

Παρακαλώ.

Μάλιστα. Θα ήθελα να ρωτήσω…

Πόσες ερωτήσεις σας απομένουν;

Δεν υπάρχουν ερωτήσεις!

Ναι.

Δεν υπάρχουν προαποφασισμένες ερωτήσεις.

Μάλιστα, μάλιστα.

Μπορείτε να αφηγηθείτε ό,τι θέλετε.

Ναι.

Εγώ ήθελα μόνο να σας ρωτήσω προηγουμένως τι σημαίνει για εσάς η saudade.

(43)Η saudade... Είναι ένα συναίσθημα πολύ βαθύ, με το οποίο μαθαίνουμε να συνυπάρχουμε κατά τη διάρκεια της ζωής (μας). Η saudade δεν είναι μόνο συναίσθημα. Αλλά, πιστεύω πως, πράγματι, η saudade αυτού που φεύγει είναι εκείνο που πονάει περισσότερο, κάτι που πονάει περισσότερο. Γιατί πολλές φορές, καθώς είμαστε με saudade για… -δεν έχουμε saudade γι'αυτόν που είναι κοντά μας, έτσι δεν είναι; Μα όταν υπάρχει πραγματικά ο αποχωρισμός κάποιου, εεε, που αγαπάμε πολύ, ένας αποχωρισμός, μάλιστα…, γνωρίζουμε ότι δεν θα τον ξαναδούμε ποτέ, ότι δεν θα ξαναμιλήσουμε ποτέ με αυτόν τον άνθρωπο, και δεν θα ακούμε άλλο τη φωνή αυτού του ανθρώπου, αυτή για μένα είναι η πιο παράξενη saudade γιατί δεν εξαφανίζεται ποτέ, αλλάζει μορφή, αλλάζει… αλλάζει ένταση, εεε… με την έννοια ότι εεε, εεε, ο χρόνος γαληνεύει λιγάκι τη saudade, εγώ, για παράδειγμα, έχασα τον πατέρα μου εδώ και είκοσι χρόνια, και θυμάμαι τον πατέρα μου κάθε μέρα και με διάφορες αφορμές […] η επίδρασή του σημάδεψε τη ζωή μου. Καλά, ο πατέρας μου και η μητέρα μου (επίσης), μα ο πατέρας μου ως άντρας -ήταν ένας άνδρας πολύ καλός- σημάδεψε τη ζωή μου με τη θετικότερη έννοια

και… και επομένως τον θυμάμαι, με πολλές αφορμές τον θυμάμαι καθημερινά. Τον…, τον πρώτο καιρό ήταν που… ήταν περίπλοκο για μένα, πολύ περίπλοκο, εγώ δεν ήμουν, δεν ένιωθα πολύ καλά, τα πρώτα δύο-τρία χρόνια… μέχρι τον (πρώτο) ενάμιση χρόνο, μέχρι για, για… για…περισσότερο από ενάμιση χρόνο…δεν θυμάμαι, υπάρχουν πράγματα που δεν θυμάμαι, εεε… συναισθηματικά μούδιασα ολοκληρωτικά. Σήμερα όμως, έχοντας περάσει είκοσι χρόνια, μπορώ να πω πως εξακολουθώ να αισθάνομαι την ίδια έλλειψή του με αυτήν που ένιωθα τότε, μόνο που έμαθα να ζω μ'αυτό. Έμαθα πως… μέχρι πως μ'έναν αόριστο τρόπο είναι εκεί… με άλλη μορφή, σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου, σε οποιοδήποτε μέρος του σύμπαντος, και με βλέπει, μας βλέπει, όλους αυτούς που αγαπούσε, αλλά με άλλη μορφή, βεβαίως. Αυτό το αίσθημα της saudade είναι… πολύ παράξενο γιατί… Η μητέρα μου, εε…, (έφυγε) εδώ και έξι χρόνια… αυτό εξακολουθεί ακόμα, πολλές φορές, να με πονάει πολύ, ακόμα, αλλά επίσης… υποφέρω μ'εκείνον, μα έχω, εξίσου, τόσες saudades για τους ανθρώπους που ήδη έφυγαν απ'τη ζωή μου, από την παιδική μου ηλικία, τους παππούδες μου, την πολύ ευτυχισμένη παιδική μου ηλικία, την πολύ μεγάλη πολύ συμπαθητική οικογένειά μου και μου λείπουν, μέχρι που νιώθω πως μου λείπουν πολλοί άνθρωποι. Και επίσης, βέβαια, στη ζωή, οι έρωτές μας, έτσι δεν είναι;, ακόμη και τα ζώα μας… Η saudade είναι ένα πολύ παράξενο συναίσθημα. Εχμ, εγώ δεν πιστεύω πως η saudade έχει μία…, έχει μία πλευρά εξ ολοκλήρου θετική. Φέρνει πάντα, φέρνει πάντα εεε… μαζί της ένα… […] συγνώμη! [*διακόπτει στιγμιαία για να μιλήσει με κάποιον*]. Όπως σας λέω, η saudade για μένα είναι, βασικά, να νιώθεις την έλλειψη κάποιου, εεε…, κάποιων τόπων στη ζωή μας, έτσι δεν είναι;, επίσης νιώθω saudade για τόπους της παιδικής μου ηλικίας, τόπους όπου πέρασα την παιδική μου ηλικία, το Alentejo, στο Algarve πηγαίνω, πάω και μένω εκεί… πολλά, πολλά χρόνια και υπάρχουν ορισμένες περιοχές σ'αυτή τη χώρα όπου αμέσως συγκινούμαι με την παιδική μου ηλικία, με την εφηβεία μου, με τη ζωή μου, φτάνω εκεί, περνάω και βλέπω αυτά τα πρόσωπα, (και σκέφτομαι) «από εκεί είχα κάνει βόλτα με…». Η saudade… δεν ξέρω αν διαχειρίζομαι πολύ καλά τη saudade. Αφού εγώ… Αν τύχει, τη διαχειρίζομαι, δεν καταφέρνω (όμως) να διαχειριστώ τη saudade για… Είμαι, δόξα τω Θεώ, συναισθηματικά

ισορροπημένη. Όμως υποφέρω πολύ με τη sauda… Αχμ, όπως σας λέω, υποφέρω πολύ με τη saudade, κυρίως τη saudade, εεε, για τους γονείς μου, για τους παππούδες μου…

Πώς επηρεάζει αυτό το συναίσθημα την ερμηνεία σας ως φαδίστα;

(44)Κοιτάξτε, επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό που, θα πω στη Μάρα ότι: γράφω ποίηση, όπως ήδη σας είπα, έτσι δεν είναι;, και δεν είμαι πάντα σε θέση να τραγουδήσω τα ποιήματα που γράφω, δεν είμαι σε θέση να τα τραγουδήσω. Γιατί αν ξεκινήσω να τα τραγουδάω, κάποιο… σε λίγο θα αρχίσω να κλαίω, και επομένως δεν (θα) μπορώ να τραγουδήσω περισσότερο. Αχμ, υπάρχει ένα φάδο που εγώ, εγώ έγραψα για τον πατέρα μου όταν έφυγε, και που κατάφερα, μέχρι σήμερα, να το τραγουδήσω δύο φορές. Εεε, μία φορά ήταν εδώ, όλος ο κόσμος έκλαιγε, όλη η αίθουσα, και, (μια) άλλη φορά ήταν, πριν λίγο καιρό, στο ραδιόφωνο, σε ζωντανή μετάδοση, μέχρι που εξεπλάγην πώς έγινε και κατάφερα να τραγουδήσω˙ αλλά τα κατάφερα. Στο στούντιο μόνο σιωπή, και είμαστε…, όλος ο κόσμος ήταν «Αααααχ!»…., πάρα πολύ συγκινημένος, γιατί δέχεται ένα πολύ μεγάλο συναισθηματικό φορτίο, επομένως αυτό παρεμβαίνει στην ερμηνεία μου, στις ερμηνείες μου. Εν τέλει, επιλέγω άλλα ποιήματα και, και… ακόμη κι αν έχω ηχογραφήσει, και ηχογράφησα –έχω φτιάξει ένα cd με ποιήματα που είναι όλα δικά μου, όλα είναι αφιερωμένα σε ένα σημαντικό πρόσωπο της ζωής μου, εεε, αλλά είναι περίπλοκο να τραγουδώ αυτό που γράφω. Είναι περίπλοκο γιατί εγείρει πολλή συγκίνηση από την πλευρά μου, οπότε περιορίζει την… τη δική μου εκτέλεση γιατί γίνομαι απολύτως ευσυγκίνητη˙ και τώρα θα πρέπει να τραγουδήσω – εντάξει; Οκ;

Ορίστε τα στοιχεία επικοινωνίας μου, και… θα επικοινωνήσω κι εγώ μαζί σας.

Ευχαριστώ πολύ!

Θα πάρω τα στοιχεία επικοινωνίας σας, από εδώ, από την casa, και θα σας στείλω mail ή γράμμα… ή

Α, ωραία! Θα σας δώσω τα στοιχεία επικοινωνίας μου. Μου αρέσει πολύ μια ελληνίδα τραγουδίστρια, η Χάρις Αλεξίου.

Ναι…

Γνωρίζω αυτήν την τραγουδίστρια, και γνωρίζω και κάποιους άλλους έλληνες τραγουδιστές, αλλά θα… Μα φεύγεις ήδη;

(Εννοείτε) απόψε;

Ναι, (εννοώ) τώρα, αυτή τη στιγμή.

Θα σας ακούσω και μετά…

Και μετά φεύγετε…

Φεύγω γιατί … με περιμένει ο P.C.

Οκ! Ένα μεγάλο… (φιλί).

Έχω κανονισμένη συνάντηση μαζί του…

Οκ! Εντάξει!

Θα σας ακούσω και μετά θα φύγω. Σας ευχαριστώ πολύ!

Εγώ σε ευχαριστώ, κρατώ τα στοιχεία σας. Έχω εδώ τα στοιχεία σας. Σημειώστε τα δικά μου.

Μάλιστα.

Ευχαριστώ πολύ για την προσοχή σας Μάρα, ευχαριστώ πολύ!

Εγώ σας ευχαριστώ!

Συνέντευξη Β' ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΑ: J.M.

ΜΟΥΣΕΙΟ του ΦΑΔΟ -Alfama. Κυριακή, 08.04.2012

Ας ξεκινήσουμε.
Εε.. όπως σας εξήγησα ήδη, αυτό που με ενδιαφέρει είναι η δική σας αφήγηση βάσει ενός τριπλού άξονα: ζωής, τέχνης και επαγγελματικής καριέρας σας στο είδος, και, εφόσον είστε ερασιτέχνης, της σχέσης σας με το είδος.

(1)Κοιτάξτε, εγώ ήμουν… εγώ τραγουδούσα ως ερασιτέχνης, παιδί.

Αα. Είστε ερασιτέχνης τραγουδιστής. Παίζετε και πορτογαλική κιθάρα;

Όχι, όχι, όχι.

Όχι˙ είστε τραγουδιστής.

(2)Αυτή τη στιγμή έχω απομακρυνθεί από το φάδο. Έπρεπε, λόγω του επαγγέλματός μου, μα έχοντας το φάδο… όντας πάντοτε συνδεδεμένος με το φάδο…

Με ποιον τρόπο;

(3)Ήμουν πάντοτε συνδεδεμένος με το φάδο και όλη μου η οικογένεια τραγουδάει φάδο. Οφείλεται στο ότι… είχαμε στο σπίτι έναν θείο μου που είναι ο Fernando Maurício, είναι δημόσιο πρόσωπο εεε… στο χώρο του φάδο, εε.

[*Σερβίρεται καφές*].
Και πότε ξεκινήσατε να τραγουδάτε;

(4)Κοιτάξτε, εγώ… γι'αστείο, στους Santos Populares (Λαϊκούς Αγίους) –γνωρίζετε τι είναι οι Santos Populares;

Ναι, γνωρίζω!

(5)Εεε, ο Άγιος Αντώνιος…, όλες οι γειτονιές έχουνε, στη δική μου γειτονιά, στη Mouraria, όταν ήμουνα παιδί, ή…πέντε-έξι χρονών, με βάζανε πάνω σε μια σκηνή να τραγουδήσω φάδο. Και διαπίστωσα ότι μ'αρέσει το φάδο και… ο έρωτας που είναι για μένα αυτή η μουσική που πάντοτε μ'άρεσε…Και την άκουγα.

Πού ακούγατε φάδο;

(6)Πού; Εεεε… όταν ήμουν παιδί άκουγα περισσότερο στις colectividades* και επίσης υπήρχε κόσμος που είχε παλιά στις ταβέρνες μηχανές, όπου έβαζες ένα εσκούδο… κι εγώ καθόμουν να ακούσω αυτές τις μηχανές, είχε στα καφενεία, στις ταβέρνες, έβαζα ένα εσκούδο και άκουγα πολύ. Fernando Farinho..., Amália Rodrigues, Cristão da Silva, Fernando Maurício....

Και μέσα στην οικογένεια;

(7)Και μέσα στην οικογένεια…

Υπήρχαν πρόσωπα που τραγουδούσαν;

(8)Τραγουδούσε ο πατέρας μου…

..(Εννοώ) εκτός από τον κύριο (Fernando) Maurício;

(9)Ο πατέρας μου˙ ο πατέρας μου τραγουδούσε πάντα ερασιτεχνικό φάδο, πάντα ερασιτεχνικό φάδο. Και… οι αδελφοί μου τραγουδούν επίσης, ερασιτεχνικό, ερασιτεχνικό φάδο, τραγουδάνε στις colectividades, στην.., (και) στα εστιατόρια (όπου έχει) το καλούμενο "fado vadio". Έχετε ακούσει ποτέ για το fado vadio**;

* Τοπικοί σύλλογοι των κατοίκων, άλλως οργανωμένες συλλογικότητες των γειτονιών της πόλης της Λισσαβόνας [Σημ. της γράφουσας]

** Σε μετάφραση, «περιπλανώμενο/αλήτικο φάδο»: με τον όρο αυτό αποδίδεται η πρακτική κατά την οποία ερασιτέχνες, ανεξαρτήτως φωνητικών ικανοτήτων, συγκεντρώνονται σε ταβέρνες ή μπαρ όπου τραγουδούν φάδο προκειμένου να ανακαλέσουν, εκφράσουν και εγείρουν συναισθήματα [Σημ. της γράφουσας]

Ναι, ναι.

Μάλιστα, εεε…

Σε ποιες περιστάσεις τραγουδούσαν οι οικείοι σας -στο σπίτι;

Στο σπίτι…

Ναι στο σπίτι, σε τι είδους καταστάσεις;

Σε ποιο σπίτι; Στο σπίτι μας;

Μάλιστα, στο οικογενειακό σπίτι.

(10)Στο οικογενειακό σπίτι, ας πούμε, σε μία περίσταση όπως τα Χριστούγεννα, σε μια χριστουγεννιάτικη γιορτή, σε μια τέτοια γιορτή όπως το Πάσχα, όπου η οικογένεια συναντιέται, κάποιες φορές, μετά το γεύμα, τραγουδάγαμε ένα φαδάκι.

Επομένως, ήσασταν πάντοτε ερασιτέχνης.

(11)Πάντα ήμουν ερασιτέχνης, ήμουν ερασιτέχνης.

Μάλιστα, και τώρα εξακολουθείτε να τραγουδάτε στο σπίτι, στα οικογενειακά γεύματα, στις συνευρέσεις;

(12)Όχι, εδώ και έντεκα χρόνια δεν τραγουδάω εξαιτίας… υποβλήθηκα σε μια επέμβαση στις φωνητικές χορδές, εεε… σχεδόν σταμάτησα να τραγουδάω, σταμάτησα να τραγουδάω. Και εξαιτίας της επαγγελματικής μου ζωής. Σταμάτησα να τραγουδάω. Επομένως, ήμουν λίγο… για να τραγουδήσω, δεν εξελίχθηκα. Γιατί φαδίστας είναι εξίσου αυτός που τραγουδάει, όσο κι αυτός που ακούει. Και εξακολουθώ να είμαι φαδίστας, όπως και οι άνθρωποι που ακούνε φάδο είναι επίσης φαδίστες.

Α! Δεν το γνώριζα.

Έτσι είναι!

Οι aficionados του φάδο…

Είναι φαδίστες.

…θεωρούνται φαδίστες επίσης;

Είστε φαδίστα!

Αχά.

Είστε φαδίστα!

Επομένως, …

(13)Γιατί εδώ, στην Πορτογαλία, (και) περισσότερο στη δική μου Λισσαβόνα, λέγεται πάντα, στο περιβάλλον των φάδος, ότι φαδίστας είναι εξίσου αυτός που τραγουδάει, όσο κι αυτός που ακούει.

Για κάποιον…, για να γίνει κάποιος επαγγελματίας φαδίστας - μουσικός ή τραγουδιστής/τραγουδίστρια, χρειάζεται κάποια ιδιαίτερη μουσική εκπαίδευση;

(14)Όχι -όχι, όχι.

Όχι;

Όχι, όχι, όχι!

Τι χρειάζεται; Ποιες είναι οι… οι προϋποθέσεις;

(15)Οι προϋποθέσεις, κοίτα, είναι να έχει μέσα του το φάδο και να ξέρει να τραγουδάει. Το φάδο γεννιέται αυθόρμητα στους ανθρώπους. Γεννιέται νωρίς, όταν είναι ακόμη παιδιά.

Δεν χρειάζεται να έχει κάποιος μία φωνή… μία καλή φωνή; Μία φωνή ικανή;

(16)Σίγουρα, πρέπει να έχει μια φωνή ικανή για το φάδο. Εάν δεν την έχει, μπορεί επίσης να τραγουδάει στο fado vadio, αλλά για να φτάσει σε ένα άλλο επίπεδο χρειάζεται να έχει μία φωνή που εντυπωσιάζει τους ανθρώπους και που κάνει τους ανθρώπους να λένε «Μάλιστα κύριε! Τραγουδάτε πολύ καλά!». Γενικά όμως, αυτό γεννιέται στον άνθρωπο. Αυτό γεννιέται.

Πιστεύετε ότι…

(17)Στο φάδο, στο φάδο δεν υπάρχει σχολείο. Τώρα υπάρχουν σχολές φάδο. Όμως αυτό γεννιέται φυσικά… γεννιέται φυσικά.

Ποιες ήταν λοιπόν οι εμπειρίες σας ή τα πιο καθοριστικά, τα πιο σημαντικά γεγονότα σε σχ.., εεε, σε σχέση με το φάδο;

Εε, τα πιο σημαντικά γεγονότα σε επίπεδο καλλιτεχνών;

Σε οποιοδήποτε επίπεδο. Σε οποιοδήποτε επίπεδο θέλετε.

(18)Η πιο σημαντική σχέση που εγώ έχω και… εεε… ήταν ο θείος μου Fernando Maurício, που τον ακολουθούσα πάντα, από παιδί, παντού, ήταν από τα πρόσωπα που ακολούθησα περισσότερο και… είναι η πιο σημαντική σχέση που έχω.

Εεε… Θα θέλατε να μιλήσετε λίγο περισσότερο για εκείνον;

Για το θείο μου;

Μάλιστα. Για το θείο σας.

Για το θείο μου… Από ποια άποψη; Ως φαδίστα; Εε… Ως…

Όπως εσείς θέλετε!

…άνθρωπο;

Μπορείτε να πείτε ό,τι θέλετε.

(19)Ο θείος μου, εάν μπορώ να τον περιγράψω με λίγα λόγια, ήταν ένας άνθρωπος που μεγάλωσε σε μια ταπεινή γειτονιά, που ξεκίνησε να τραγουδάει από πολύ μικρός και σταδιακά άρχισε να βιοπορίζεται ως φαδίστας. Εεε… Έκανε… είχε, είχε τσαγκαράδικο, ήταν υποδηματοποιός, και μετά….. μα ανέκαθεν ήταν τραγουδιστής, ανέκαθεν τραγουδιστής. Και μετά, έγινε επαγγελματίας σε μία casa, στην casa [*μη αποκωδικοποιήσιμο όνομα κατά την απομαγνητοφώνηση*], και από εκεί κι έπειτα άρχισε να κερδίζει σε διαγωνισμούς και ακολούθησε μια τροχιά, μία καριέρα, ήταν ένας φαδίστας που τραγουδούσε «ΦΑ – Α», *καθαρό φάδο* που είναι το αληθινό φάδο. Και…, και γι'αυτό θεωρείται ο Βασιλιάς του Φάδο, γιατί έχει έναν τρόπο να τραγουδάει, είναι στυλίστας, δεν τραγουδούσε μονόχορδα, δεν ήταν μονόχορδος. Μονόχορδος είναι κάποιος που τραγουδάει πάντα… που τραγουδάει τετράγωνα. Εκείνος όχι. Και ποτέ δεν τραγουδούσε με τον ίδιο τρόπο, μα στο φάδο τραγουδούσε πάντα, πάντα διαφορετικά.

«Estilar» σημαίνει να έχει κανείς ένα δικό του (προσωπικό) τρόπο να τραγουδά;

(20)Δικό του τρόπο να τραγουδά.

Δικό του τρόπο.

(21)Όπου δημιούργησε μια πολύ μεγάλη σχολή, η πλειοψηφία των τραγουδιστών τραγουδούν σύμφωνα με τη σχολή του, με τον τρόπο που είχε (εκείνος) να τραγουδά. Ήταν… Ο φαδίστας που άφησε τη μεγαλύτερη σχολή φάδο ήταν εκείνος. Μία σχολή με…. τους περισσότερους οπαδούς, τους περισσότερους οπαδούς.

Επομένως, τι είναι, ποιος είναι ο προσωπικός σας ορισμός του φάδο;

Ο δικός μου προσωπικός ορισμός του φάδο;…

Μάλιστα.

Τι είναι το φάδο;

Μάλιστα.

[…]

Τι είναι το φάδο για εσάς.

(22)Το φάδο για μένα είναι…, είναι τα πάντα, κοιτάξτε, είναι χαρά, λύπη, είναι αγάπη, είναι συναίσθημα. Ε, το φάδο τα έχει όλα. Όλες αυτές τις προϋποθέσεις. Και μετά χρειάζεται, επίσης, να συμπληρώσει κανείς αυτό το όλον, να (το) συμπληρώσει (με) μια καλή φωνή, να πληροί κανείς όλες τις προϋποθέσεις, να ξέρει να τραγουδάει, γιατί τώρα υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που τραγουδάνε, μα…. ε, τραγουδάνε για γούστο, εε, δεν είναι έτσι, αυτές οι φωνές… Εε…, μα το φάδο για μένα είναι αυτό, να έχεις μια καλή φωνή, να ξέρεις να τη μεταδώσεις στους άλλους ανθρώπους που (σε) ακούνε… Να μεταδώσεις το συναίσθημα…

Να επικοινωνήσεις;

(23)Την ιστορία που λέει το φάδο να επικοινωνήσεις, εε, για να νιώσουν οι άνθρωποι μαζί με αυτόν που τραγουδά.

Επομένως, πρέπει κανείς να είναι πορτογάλος για να τραγουδήσει φάδο;

[...]

Ή όχι;

(24)Όχι απαραιτήτως πορτογάλος, αλλά…

Είναι ουσιαστικό;

(25)Είναι ουσιαστικό να είναι πορτογάλος, για να έχει την ψυχή… για να έχει την καθαυτό ψυχή.

Τι είναι η «πορτογαλική ψυχή»; Ποια είναι τα πιο δυνατά χαρακτηριστικά της πορτογαλικής ψυχής;

(26)Κοιτάξτε, εεε… Τα χαρακτηριστικά είναι… να αγαπάς πολύ τη γειτονιά, να είσαι άνθρωπος της γειτονιάς, να είσαι πολύ bairrista γιατί το φάδο έρχεται από… τις ταβέρνες, τις γειτονιές… Να είσαι bairrista σημαίνει να έχεις συναίσθημα και να νιώθεις, να έχεις ψυχή για να τραγουδάς. Οι άνθρωποι της γειτονιάς, δεν τραγουδούν όλοι, αλλά τους αρέσει το φάδο, τους αρέσει να ακούνε φάδο. Πρωτίστως όμως το να είσαι bairrista (άνθρωπος που αγαπά τη γειτονιά του) σημαίνει να έχεις το φάδο μέσα σου.

Αυτή η ψυχή της Λισσαβόνας…

Η ψυχή…

αυτή η ψυχή της Alfama ή της Mouraria...

Mouraria...

…άλλαξε; Αυτά τα…, είναι σήμερα διαφορετικά απ' ό,τι...;

(27)Είναι πολύ διαφορετικά.

Με ποιο τρόπο;

(28)Είναι διαφορετικά. Τι να πω, εξελίχθηκε, εξελίχθηκε επομένως, γιατί παλιά, δεκαπέντε χρόνια πίσω, δεν ακουγόταν τόση ροκ σε

αυτά τα… το επίπεδο της επικοιν… έρχεται τώρα η τηλεόραση, έρχεται το διαδίκτυο, έρχονται αυτά τα πράγματα, κι έτσι οι νέοι έχουν επιλογές ανάμεσα σε όλα τα είδη μουσικής. Υπάρχει επιλογή. Όταν ήμουν νέος εγώ, όταν ήμουν μικρός, ακουγόταν μόνο φάδο, φάδο, φάδο… δεν υπήρχε επικοινωνία με άλλα πράγματα, οπότε το πράγμα ριζωνόταν περισσότερο, γινόταν πιο τυραννικό. Πιο τυραννικό…

Πιο τυραννικό.

Βέβαια!

Το έχω διαβάσει αυτό, σ'ένα βιβλίο για την ιστορία του φάδο το αναφέρουν, αναφέρουν αυτό που είπατε.

Α, το λένε;

Ναι!

Κοιτάξτε, σας το λέω επίσης κι εγώ.

Είναι έτσι…

(29)Είναι. Σήμερα οι νέοι βλέπουν όλα όσα τους αρέσουν και ακόμη περισσότερα. Εεε… ροκ, και... αυτό το είδος μουσικής. Εμένα, αν τύχει, μου αρέσουν όλα τα είδη μουσικής, το φάδο, το φάδο για μένα είναι αυτό που έχω για να συνδέομαι, είναι πορτογαλική μουσική, εθνικό τραγούδι. Μ'αρέσουν όλα τα είδη μουσικής, καθετί που με κάνει να τραγουδάω˙ μ'αρέσει να ακούω, μ'αρέσει ν'ακούω.

Σας λείπει το τραγούδι;

(30)Αχ, πολύ, πολύ! Πολύ, πολύ. Κάποιες φορές μάλιστα, τραγουδάω για μένα, χαμηλόφωνα, θα τραγουδήσω, ναι. Μα μου λείπει πολύ το τραγούδι!

Και…πόσα χρόνια είναι που δεν τραγουδάτε πια συχνά, συχνότερα απ'ό,τι σήμερα;

(31)Εεε, είναι… είναι ήδη πολλά χρόνια, είναι ήδη πολλά χρόνια. Μα συνεχίζω να είμαι πολύ συνδεδεμένος με το φάδο.

Τόσο στην Πορτογαλία, όσο και στην Ελλάδα, αυτ.. αυτές.. αυτές οι δύο χώρες, αμφότερες αυτές οι χώρες αντιμετωπίζουν σήμερα μια πολύ σοβαρή κρίση κοινωνική, οικονομική, πολιτική… Πώς μπορεί να συμβάλει το φάδο στην έκφραση των αισθημάτων, των αντιδράσεων, εε… των σκέψεων των ανθρώπων σε αυτήν την περίοδο της κρίσης;

(32)Λοιπόν, το φάδο, όλο και περισσότερο κάθε φορά, επεκτείνεται όλο και περισσότερο, σε παγκόσμιο επίπεδο. Επομένως, μπορεί να μεταδίδει εε… τις εθνικές αξίες της Πορτογαλίας, την πορτογαλική κουλτούρα, ενδιαφέρονται περισσότερο οι άνθρωποι, όπως η Μάρα που είναι από μία χώρα, από μία χώρα τόσο μακρινή από εδώ, και σήμερα βρισκόμαστε εδώ και μιλάμε… Γιατί στην Πορτογαλία το φάδο κατάφερε να περάσει τα σύνορα. Επομένως, υπό αυτήν, υπό αυτήν την έννοια, πιστεύω πως κάνει πολλά πράγματα, είναι πολύ δυνατό.

Και ποια είναι… Πώς αντιλαμβάνεστε αυτήν την οικουμενικότητα του φάδο –θέλω να πω πως είναι ένα είδος που είναι… εε, γεννήθηκε εδώ, είναι ένα τοπικό, αστικό είδος, της, της πόλης της Λισσαβόνας, όμως τι είναι αυτό που έχει και που ακουμπά τόσο τις ψυχές των ανθρώπων που είναι από ξένες χώρες και προέρχονται από άλλες κουλτούρες…

(33)Και που δεν καταλαβαίνουν τη γλώσσα μας! Και όμως φτάνουν (να κατανοούν)… Έχω ακούσει συνεντεύξεις… καλλιτεχνών όπως η Mariza, όπως ο Carlos do Carmo -του θείου μου που ήταν στις Ηνωμένες Πολιτείες˙ ανθρώπους που χωρίς να καταλαβαίνουν την πορτογαλική γλώσσα, κι εδώ ακόμα, στις ίδιες τις casas típicas* της Λισσαβόνας, έρχονται ιάπωνες, εε… αμερικάνοι, χωρίς να

* [Σημ. της γράφουσας:] οι χαρακτηριστικές, τυπικά παραδοσιακές "casas de fado"

γνωρίζουν την πορτογαλική γλώσσα, εε… λένε «δεν κατάλαβα τίποτα, μιλάω αγγλικά, μα με άγγιξε η μουσική, ο τρόπος που τραγουδήθηκε, το feeling, κάποιο πράγμα (μου) προκάλεσε δάκρυα», και βλέπεις τα δάκρυα στα μάτια των ανθρώπων.

Αυτό συμβαίνει και στην Ελλάδα, όταν πορτογάλοι καλλιτέχνες έρχονται και τραγουδούν, οι άνθρωποι συγκινούνται.

(34)Μάλιστα. Τώρα, τι είναι αυτό, μιας που τέθηκε η ερώτηση, που άνθρωποι από την Ελλάδα, άνθρωποι από την Ιαπωνία… τι είναι αυτό που μπορεί να νιώσει ένας άγγλος (από το φάδο);

Ναι. Ναι, έχετε δίκιο. Μα ήθελα να μάθω πώς εσείς, ως άνθρωπος με πορτογαλική ταυτότητα, που γεννήθηκε εδώ, μένει εδώ, αντιλαμβάνεστε αυτή αυτήν την αντίδραση των ξένων όταν ακούνε το είδος.

(35)Φαίνεται στο, φαίνεται στο, στο… πρόσωπο των ανθρώπων ότι τους άρεσε, ότι αισθάνονται το φάδο, πέρα από την κατανοήση της γλώσσας, ότι μπήκε μέσα τους. Ότι ένιωσαν εκεί [*βάζει το χέρι στο στήθος του*] κάποιο πράγμα που είναι αίσθημα. Και…, επομένως, είναι μία σχέση, τη στιγμή που ο καλλιτέχνης τραγουδάει να νιώθει επίσης και την άλλη πλευρά, που είναι αυτό, τους αρέσει. Και… και το πιο… το πιο ιδιαίτερο πράγμα υπό αυτήν… υπό αυτήν την έννοια είναι όταν τελειώσει το τραγούδι, είναι που βλέπει μια ψυχική λύτρωση, γιατί άρεσε στους ανθρώπους, αισθάνθηκαν, είναι αισθητό ότι το κοινό είναι… είναι μαζί με τον καλλιτέχνη.

Με ποιο…, πώς επηρεάζει τη ζωή σας το φάδο;

(36)Α… Τη ζωή μου, κοιτάξτε, την επηρεάζει υπό πολλές έννοιες, όταν είμαι έτσι πιο… εεε… μελαγχολικός, πιο λυπημένος, μου αρέσει το φάδο, (μου αρέσει) να ακούσω ένα φάδο.

Γιατί;

Αααα… εεε… στο φάδο…

Γιατί το φάδο και όχι οποιοδήποτε άλλο είδος, για παράδειγμα;

(37)Γιατί επίσης είμαι ριζωμένος στο φάδο, είμαι περισσότερο ριζωμένος στο φάδο. Υπάρχουν (κι) άλλες μουσικές, μα εγώ είμαι πιο ριζωμένος, αισθάνομαι περισσότερο το φάδο.

Τι εννοείτε;

(38) (Το αισθάνομαι) Βαθύτερα, βαθύτερα. Είμαι άνθρωπος που τραγουδάει και δεν πηγαίνω οπουδήποτε να ακούσω φάδο. Δεν έχω την υπομονή, σήμερα όλοι τραγουδάνε φάδο, τραγουδάνε οι έλληνες, τραγουδάνε οι ιάπωνες, τραγουδάνε, τραγουδάνε…

[*Γέλια*] Αλήθεια είναι!

(39)…ο, οι ταβερνιάρηδες, τραγουδάνε… ο καθένας θέλει να γίνει φαδίστας! Κι εγώ δεν έχω την υπομονή γι'αυτό. Όταν ακούω φάδο, θέλω ν'ακούω καλό φάδο.

Και πού πηγαίνετε για να ακούσετε «καλό φάδο»;

(40)Κοίταξε, το φάδο κάποιες φορές συμβαίνει.

Πού;

(41)Πού; Το φάδο συμβαίνει˙ για παράδειγμα, τώρα είμαστε εδώ, εάν είχα εδώ μια πορτογαλική κιθάρα, μια (ακουστική) κιθάρα, κι εμφανιζόταν ένας φαδίστας, θα είχαμε εδώ ένα περιβάλλον, θα ήμασταν (έτοιμοι να)… το φάδο συμβαίνει. Κάποιες φορές στις casas típicas…

Ναι…

(42)…καταλήγουν… έχω, έχω βρεθεί πολλές φορές σε μία casa típica, οι καλλιτέχνες της casa και άλλοι που φτάνουν εκεί, στο τέλος της βραδιάς, έκλειναν την πόρτα κι έπαιζαν φάδο μόνο οι καλλιτέχνες

(μεταξύ τους) και τραγουδούσαν καλλιτέχνες, κι έτσι έβγαινε η φωνή του φάδο –έτσι συμβαίνει το φάδο. Έχω παρακολουθήσει πολλές τέτοιες συνευρέσεις.

Και στις casas de fado πηγαίνετε με την οικογένειά σας;

(43)Όοοχι, όχι. Όχι. Συνήθως όταν πηγαίνω, πηγαίνω…

Μόνος;

(44)Μόνος, αφού εκεί έχω, εκεί συναντώ τους φίλους μου… ποτέ δεν πηγαίνω έτσι, με την οικογένεια, σε τραπέζια, όχι. Πηγαίνω, σταματάω το αυτοκίνητο, πηγαίνω, πηγαίνω λοιπόν στο φάδο. Πηγαίνω, συζητάω, κάθομαι λιγάκι, αν έχει ατμόσφαιρα μένω λίγο παραπάνω, έτσι πηγαίνω εγώ στο φάδο.

Με ποια ευκαιρία; Με κάποια ιδιαίτερη ευκαιρία ή μπορεί να συμβεί οποιαδήποτε μέρα;

(45)Όχι, συμβαίνει οποιαδήποτε μέρα. Οποιαδήποτε μέρα. Υπάρχουν μέρες που έχω όρεξη να ακούσω φάδο. Κοιτάξτε, θα μείνω εδώ λίγο ακόμη. Εκείνη την ημέρα που σε πήγα εκεί, μου έλειπε, είχα όρεξη, είχα όρεξη να μείνω ν'ακούσω κι εγώ, είχα όρεξη γι'αυτό.

Λοιπόν, εεε… Ποιος είναι ο προσωπικός σας ορισμός για τη saudade;

Saudade;

Τι είναι η saudade;

(46)Κοίτα, εγώ είμαι από εκείνους… είμαι ένας άνθρωπος πολύ νοσταλγικός. Η δική μου saudade είναι ότι όταν φεύγω από το περιβάλλον μου -είτε πάω στο Porto, είτε πάω στο εξωτερικό- ….νιώθω πάντα μία μεγάλη νοσταλγία για το περιβάλλον όπου ζω. Για… για το χώρο μου. Για την οικογένειά μου, για το περιβάλλον όπου συνυπάρχω…

Και όταν βρίσκεστε εδώ, νιώθετε saudade για άλλα πράγματα; Για καταστάσεις ή πρόσωπα;

(47)Νιώθω, νιώθω πολλές saudades. Άνθρωποι που δεν είναι πια εδώ, όπως (είναι) η περίπτωση του θείου μου –νιώθω πολλές saudades για εκείνον, και για άλλους φίλους που ζήσαμε μαζί και …, μου λείπουν πολύ, άνθρωποι που έφυγαν ήδη, πολλές saudades. ...Ήταν, ήταν μέρος του εαυτού μου αυτοί οι άνθρωποι, κι επομένως, όταν έφυγαν, πιστεύω πως έφυγε επίσης και κάτι από μένα.

Το φάδο μπορεί να υπάρχει χωρίς το αίσθημα της saudade; Θα μπορούσαμε να έχουμε φάδο χωρίς saudade;

Μπορεί.

Μπορεί;

(48)Μπορεί να υπάρχει φάδο, ναι, ένα φάδο πιο αλέγρο, ένα εμβατήριο, ένα εμβατήριο, ένα εμβατήριο λαϊκό, μπορεί, μπορεί να υπάρχει.

Μα τα εμβ… τα λαϊκά εμβατήρια θεωρούνται επίσης φάδος, ή υπάρχουν φάδος στον τύπο του λαϊκού εμβατηρίου;

(49)Υπάρχουν φάδος στον τύπο του λαϊκού εμβατηρίου.

Υπάρχουν.

(50)Υπάρχει φάδο, υπάρχει φάδο στον τύπο του λαϊκού εμβατηρίου. Υπάρχει φάδο, υπάρχει φάδο περισσότερο διασκευασμένο, χωρίς αίσθημα, είναι ένα χιουμοριστικό φάδο, υπάρχει και χιουμοριστικό φάδο που… που είναι μόνο για να γελάς… Υπάρχουν όλα τα είδη. Και χρειάζεται επίσης το κατάλληλο περιβάλλον… σήμερα για να τραγουδηθεί αυτό το φάδο.

Όμως φάδο φάδο είναι μόνο το καθαρό φάδο…

(51)Είναι το καθαρό φάδο. Για μένα αυτό είναι το φάδο που μ'αρέσει.

Το Corrido, το Menor και το Mouraria.

Mouraria...

Αυτοί οι τρεις τύποι είναι οι…

(52)Υπάγονται στο καθαρό φάδο,…αυτοί οι τρεις τύποι υπάγονται (εκεί). Και είθισται να λένε πως όποιος δεν ξέρει να τραγουδάει το Menor, δεν ξέρει να τραγουδάει φάδο.

Μμ.

(53)Όποιος φαδίστας δεν ξέρει να τραγουδάει σε Menor (σε μινόρε), δεν ξέρει να τραγουδάει φάδο. Τουλάχιστον οι επαγγελματίες, οι άνθρωποι (που είναι) στο φάδο από παιδιά, αυτό λένε.

Έχετε, ενδεχομένως, να μου αφηγηθείτε, μία ιστορία, ένα χαρακτηριστικό προσωπικό γεγονός σε σχέση με το φάδο;

[...]

Κάτι… που συνέβη…

Σε σχέση με το φάδο…

Μάλιστα.

(54)… Γιατί δεν μπορώ να καταλάβω την ερώτηση.

Ένα γεγονός στη ζωή σας, ή κάτι… μία ιστορία…

(55)Αααα, μία ιστορία! Έχω, έχω, έχω, έχω, έχω.

Διαλέξτε λοιπόν μια ιστορία και πείτε μου.

Σε τι επίπεδο –κοίταξε, συναισθηματικό, της…;

Σε όποιο επίπεδο θέλετε, σε οποιοδήποτε επίπεδο.

(56)Κοιτάξτε, σε επίπεδο… Υπήρχαν ιστορίες στα φάδος που τραγουδούσα, και που κατόπιν, αργότερα, συνέβαιναν, συνέβαιναν στη ζωή μου. Ιστορίες.

Αα! Ενδιαφέρον!

(57)Ιστορίες!

Πολύ ενδιαφέρον.

(58)Ιστορίες που αργότερα… ιστορίες χωρισμού, του… γάμου μου, των επιλογών μου… Τα φάδος έχουν να κάνουν, κοιτάξτε, τα φάδος έχουν να κάνουν, γενικά, με τη ζωή του καθενός. Έχουν, έχουν, έχουν πάντα, έχουν πάντα να κάνουν… το φάδο έχει πολλά πραγματικά στοιχεία… Πολλά στοιχεία που έχουν να κάνουν με τη ζωή των ανθρώπων. Με… αυτό που είναι η προσωπική ζωή, η ζωή των γειτονιών, με ό,τι είναι ιστορία.

Με ποιον τρόπο τα τραγούδια, τα φάδος που τραγουδούσατε, κατόπιν εεε… συνέβαιναν, εεε το περιεχόμενο των στίχων συνέβαινε στη ζωή σας;

(59)Εεε… σε συναισθηματικό επίπεδο, σε… σε (επίπεδο)… σχέσης ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα… αργότερα, συνέβαιναν. Εεε.. υπάρχει κι άλλο φάδο… έχει, έχει ένωση, έχει χωρισμό, έχει κακοτυχία, έχει ευτυχία… Και όλα αυτά τα πράγματα…

Ζωή.

(60)Είναι η ζωή! Το φάδο είναι η ζωή.

…

(61)Η ζωή είναι όλα αυτά. Η ζωή είναι όλα αυτά.

Και τα παιδιά σας, τραγουδάνε;

Όχι –όχι.

Δεν τους αρέσει;

(62)Τους αρέσει, τους αρέσει, τους αρέσει το φάδο μα ποτέ δεν είχαν… εγώ είχα ξαδέλφια, έχω μία ξαδέλφη, τραγουδά εδώ, στην «Parreirinha da Alfama», στην Argentina Santos, είναι η A.M. Και έχει μία κόρη, κι εκείνη επίσης τραγουδάει. Και τα υπόλοιπα αδέλφια μου τραγουδάνε ερασιτεχνικά, fado vadio, έχω αδελφούς που πάνε στο fado vadio -εγώ όχι. Εγώ σταμάτησα να πηγαίνω σε αυτό το είδος φάδο, στο fado vadio, [*μη αποκρυπτογραφήσιμη φράση κατά την απομαγνητοφώνηση*]… ζωή και δουλεύω και το Σάββατο, και… Μα βρίσκομαι μέσα στο φάδο, κυριολεκτικά˙ στο Bairro Alto, κάθε, κάθε μέρα είμαι στο φάδο λόγω της δουλειάς μου. Μα δεν πηγαίνω, ας πούμε, κάθε μέρα στο φάδο.

Εεε, μπορείτε λοιπόν να προσθέσετε ό,τι θέλετε, εγώ δεν έχω, εεε, κάποια…εε κάποια… εε… ερώτηση να σας κάνω, κάποια συγκεκριμένη ερώτηση. Μπορείτε να προσθέσετε ό,τι θέλετε.

Εεε…

Στην αφήγησή σας για το φάδο. Θέλετε να πείτε κάτι ακόμα -θέλετε να προσθέσετε κάτι;

(63)…Αυτό που μπορώ να προσθέσω είναι ότι το φάδο έχει πορευτεί πολύ καλά. Έχει πορευτεί πολύ καλά.

Και συνεχίζει!

(64)Συνεχίζει, και πιστεύω πως κάθε φορά θ'αρχίσει ν'αρέσει σε όλο και περισσότερες χώρες.

Γιατί; Τι είναι αυτό που θα ανακαλύψουν στο είδος;

(65)Γιατί το φάδο πηγαίνει καλά σε πολλές χώρες που δεν γνωρίζουν τι είναι το φάδο, τι είναι η πορτογαλική κουλτούρα. Και κάθε φορά, εεε…, το φάδο περνάει περισσότερα σύνορα, περνάει περισσότερα σύνορα. Γιατί η φωνή πηγαίνει, εεε, πηγαίνει στη Γερμανία, στην Ιαπωνία, στις Ηνωμένες Πολιτείες, στην…. Αυστραλία… το φάδο είναι διαδεδομένο σε διάφορες χώρες του κόσμου, και (διαδίδεται) ολοένα και περισσότερο.

Και το μέλλον του φάδο μέσα στη χώρα;

(66)Έχει, έχει μέλλον εδώ. Όλο και περισσότερο. Θα έχει μεγάλο μέλλον. Όλο και περισσότερο.

Πώς νιώθουν οι πορτογάλοι σχετικά με αυτήν την… εξέλιξη;

(67)Όλο και περισσότερο, όλο και περισσότερο αισθάνομαι ότι οι άνθρωποι, σήμερα, είναι… επίσης είναι πιο εξελιγμένοι, έχουν περισσότερο…, η χώρα ολόκληρη είναι πιο ανοιχτή, και τους αρέσει περισσότερο το φάδο, σε όλους τους πορτογάλους, όλο και περισσότερο. Παλιά ήταν μόνο στο επίπεδο… εεε… της γειτονιάς, ο ένας το γνώριζε στον άλλον, και μετά ήρθε το ραδιόφωνο. Το πρόσωπο που χρησιμοποιούσαν στην αρχή ήταν μόνο η Amália, η Amália, και από τους άλλους καλλιτέχνες τίποτα, μένανε λίγο πίσω. Τώρα όμως όχι. Τώρα υπάρχουν πολλοί, πολλοί άνθρωποι, τόσο γυναίκες όσο και άνδρες, νέοι, πάνε στην τηλεόραση, ήδη…, ήδη εξελίσσεται.

Επομένως, υπάρχουν στην τηλεόραση εκπομπές για το φάδο;

(68)Έχει, για το φάδο, υπάρχουν ήδη, ήδη, ήδη, ήδη. Εγώ παρακολουθούσα πολύ.

Είναι συχνές;

(69)Συχνές… όχι πολύ, (παλιά) βλέπαμε περισσότερες. Δεν είναι πολύ (συχνές), βλέπαμε περισσότερες. Μιας και είναι κάτι που είναι εθνικό τραγούδι, εναπόκειται περισσότερο στην τηλεόραση να διαδώσει περισσότερο το φάδο. Μα ήδη το κάνουν αυτό.

Και τι γίνεται κατά τη διάρκεια αυτών των εκπομπών; Ακούμε ανθρώπους, ακούμε και βλέπουμε ανθρώπους να τραγουδάνε; Υπάρχουν, εεε… είναι εκπομπές που μιλάνε για το φάδο, τι (ακριβώς) συμβαίνει;

(70)Όχι. Είναι σε επίπεδο διαγωνισμού, η τηλεόραση επιδιώκει να συγκεντρώσει νέους, υπάρχουν (τηλεοπτικοί) διαγωνισμοί φάδο. Και αυτό είναι πολύ καλό, γιατί θα περάσει νέες αξίες (στο είδος).

Και η «Μεγάλη Βραδιά του Φάδο» συνεχίζεται;

(71)Συνεχίζεται, συνεχίζεται, συνεχίζεται. Και είναι καλό που συνεχίζεται. Συνεχίζεται, μα δεν είναι πια αυτό που ήταν. Γιατί παλιά, εεε …, συγκεντρώνονταν τρεις, τέσσερις χιλιάδες άνθρωποι στη Βραδιά του Φάδο. Σήμερα πια όχι, πια όχι. Σήμερα πια όχι, γιατί; Γιατί επίσης είναι εκεί η τηλεόραση –εεε …για να καταγράψει (και) αν σήμερα δεν είναι απευθείας (η μετάδοση), αργότερα θα γίνει απευθείας και οι άνθρωποι θα έχουν την ευκαιρία να… […]

Εσείς έχετε πάει;

(72)Όχι, δεν πήγα ποτέ σε Βραδιά του Φάδο. Ποτέ δεν πήγα σε Βραδιά του Φάδο.

Θα θέλατε να πάτε ή όχι;

(73)Όχι, εε, δεν θέλω γιατί επίσης υπάρχουν πράγματα που…

Γιατί;

(74)Γιατί εγώ ξεκίνησα να τραγουδάω, και μετά, επειδή είχα μια ταπεινή φωνή και ήδη τότε τραγουδούσα καλά, ποτέ δεν ένιωσα την

ανάγκη να πάω να τραγουδήσω σε μια Βραδιά του Φάδο, αφού είχα αρχίσει να τραγουδάω δίπλα σε επαγγελματίες.

Και έχετε ηχογραφήσει τη φωνή σας;

(75)Όχι, όχι, δεν έχω τίποτα. Ποτέ δεν είχα. Λυπάμαι γι'αυτό. Ειλικρινά, πολύ, λυπάμαι γι'αυτό.

Τίποτα, ούτε ένα τραγούδι; Είναι κρίμα.

(76)Είναι κρίμα… Κρίμα, αλλά ποτέ δεν ηχογράφησα. Ποτέ δεν ηχογράφησα. […]

Προσωπικά είμαι πολύ ευχαριστημένη με τη συζήτησή μας. Εάν θέλετε να πείτε κάτι, κάτι ακόμα…

(77)Όχι, … να.. δεν έχω κάτι άλλο να προσθέσω. Μάλιστα, θα ήθελα να…, αυτό που είχα να πω, και εφόσον δεν γνωρίζετε για την καριέρα του Fernando Maurício, κοιτάξτε, εάν,…. μάλιστα ψάχνατε περισσότερο την καριέρα του και ακούγατε τον τρόπο με τον οποίο τραγουδούσε, βλέπετε, θα δείτε τη διαφορά του από τους άλλους… Πότε φεύγετε για την Ελλάδα;

Απόψε.

(78)Α, απόψε. Είναι που δεν έχω -θα σας προσέφερα ένα cd του... Μα … ο εκδοτικός οίκος θα ανοίξει αύριο…

Δεν πειράζει, την επόμενη φορά.

Την επόμενη φορά. Έχετε τα στοιχεία μου.

Μάλιστα.

Κι εγώ έχω τα δικά σας. Όταν έρθετε, με ειδοποιείτε.

Μπορώ να έχω την ηλεκτρονική σας διεύθυνση;

Έχετε το χαρτί που σας έδωσα;

Μάλιστα.

Το έχετε, το έχετε;

Το έχω.

Θα επικοινωνήσουμε.

Θα επικοινωνήσουμε -επίσης θέλω να σας ρωτήσω κάτι: μπορώ, αν χρειαστεί, να αναφέρω το όνομά σας, το πλήρες σας όνομα στην έρευνά μου;

Μπορείτε.

Μπορώ.

(79)Μπορείτε. Μπορείτε. Κι εγώ την ερχόμενη φορά θα σας προσφέρω το cd του θείου μου.

Ας μείνουμε σε επαφή.

Ok!

Είμαστε σύμφωνοι.

Είμαστε σύμφωνοι.

Τέλεια.

Μπορείτε να επικοινωνήσετε μαζί μου.

Θα επικοινωνήσω οπωσδήποτε.

(80)Και όταν έρθετε (πάλι) εδώ, κι έχετε περισσότερο χρόνο, θα περιδιαβούμε για να σας πω περισσότερα για τις απαρχές των γειτονιών, για τα αδιέξοδα, τα στενά, τους δρόμους, εεε… για να ζήσετε περισσότερο την πορτογαλική ψυχή.

Για μένα η συζήτηση μαζί σας ήταν ευτυχής συγκυρία και… η προσφορά του χρόνου σας είναι πολύ ευγενική, δεδομένου ότι σήμερα είναι αργία, έχετε να δείτε τους οικείους, τους φίλους σας… εεε… σας ευχαριστώ πολύ για το χρόνο σας.

Δεν υπάρχει κανένας λόγος να ευχαριστείτε, ήταν ευχαρίστησή μου. Εντάξει λοιπόν, και μιλάμε περισσότερο στο μέλλον…

Σας ευχαριστώ πολύ!

(81)…για την πορτογαλική κουλτούρα και για το φάδο. Εντάξει. Εντάξει λοιπόν, Μάρα. Ήταν χαρά και για μένα.

Για μένα επίσης, μεγάλη χαρά.

(82)Εκ των πραγμάτων, και αφού θα επικοινωνήσουμε στο μέλλον, όταν επιστρέψετε (εδώ) κι έχετε περισσότερο χρόνο, θα περπατήσουμε στις γειτονιές και θα σας συστήσω σε ανθρώπους μου στις casas de fado.

Σας ευχαριστώ πολύ.

Συνέντευξη Γ' ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΑ: P.C.

ΜΟΥΣΕΙΟ του ΦΑΔΟ -Alfama. Κυριακή, 08.04.2012

Θα ήθελα να σας επισημάνω πως (αυτή) δεν είναι δημοσιογραφική συνέντευξη, αλλά ερευνητική…

Ναι, ναι, ναι.

….και, όπως σας ανέφερα ήδη εξάλλου, μπορείτε να πείτε ό,τι θέλετε σχετικά με το φάδο, εε, (από πλευράς μου) χρειάζομαι μια αυτοβιογραφική αφήγηση για τη σχέση σας με το φάδο.

[*τη στιγμή αυτή κάνει την εμφάνισή της μια μέλισσα*]
Ξέρεις τι είναι;

Όχι.

Μία μέλισσα: «Abelha».

«Abelha».

Abelha Abelha [*αμφότεροι επαναλαμβάνουμε τη λέξη στα πορτογαλικά*]

[*Γέλια*]

Εγώ…

Για παράδειγμα….

Εντάξει.

…για να ξεκινήσουμε, ποιες ήταν οι πρώτες σας επαφές με το είδος; Πότε, πώς, υπό ποιες συνθήκες;

(1)Εεεμ… Ο πατέρας μου και η μητέρα μου, εεε…, παρακολουθούν το φάδο από παλιά. Το φάδο φτάνει σε μένα γιατί… από τότε που ήμουν μωρό, γιατί ο μεγαλύτερος αδελφός μου τραγουδούσε ήδη, κι εγώ είμαι δέκα χρόνια μικρότερος και…
[*Σερβίρεται καφές -η σερβιτόρα: «Επιτρέπεται;»*] Ναι, ναι.
[…] Και όλα άρχισαν φυσικά, εεε… Οι γονείς μου λένε πως με θυμούνται, (θυμούνται) την ύπαρξή μου να συνδέεται πάντοτε με το φάδο. Οι γονείς μου πήγαιναν στα φάδος, στα εστιατόρια που είχαν φάδο, (και μ'έπαιρναν μαζί τους) από πολύ μικρό, και στο σπίτι, η μουσική που ακουγόταν περισσότερο στο σπίτι ήταν φάδο.

Εεε… παίζατε κιόλας ή…

Όχι…

…ακούγατε φάδο στο ραδιόφωνο;

(2)Ακούγαμε -ακούγαμε φάδο στο ραδιόφωνο και είχαμε δίσκους, δίσκους φάδο, βινύλια.

Και πώς ανακαλύψατε ότι είχατε ταλέντο στο τραγούδι ;

(3)Δεν έχει να κάνει με το ταλέντο, έχει να κάνει με την επιθυμία. Εεε, εγώ είχα… την πρώτη φορά που τραγούδησα…. ήταν έτσι: μέχρι τη στιγμή που τραγούδησα για πρώτη φορά, (οπότε) ήμουν οχτώ χρονών εεε… μέχρι εκείνη τη στι.. μέχρι εκείνη τη στιγμή ήδη άκουγα πολύ φάδο, το φάδο ήταν ήδη πολύ στ'αυτί μου, γιατί όταν οι γονείς μου έβγαιναν ή όταν πήγαιναν βόλτα, ήταν για να πάνε στα φάδος. Κι εγώ πήγαινα μαζί τους. Και στα οχτώ μου χρόνια δοκίμασα να τραγουδήσω για πρώτη φορά.

Εεε… ενώπιον κοινού;

(4)Ναι. Σε κοινό. Στα οχτώ μου χρόνια.

Πού;

(5)Σε μία casa de fados στο Estoril, που λεγόταν... «Morengueiro».

Σας συνόδευαν οι γονείς σας;

(6)Με συνόδευαν οι γονείς μου. Οι γονείς μου μ'έπαιρναν μαζί τους, κι εγώ πήγαινα!

Και πώς νιώσατε;

(7)Τότε ένιωσα… ήταν καλά, ήταν, ήταν μια αίσθηση… ότι μου αρέσει ο εαυτός μου, (μία αίσθηση) απελευθέρωσης… Οι στίχοι, οι στίχοι των παραδοσιακών φάδος που τραγουδούσα ήταν στίχοι για παιδιά, τίποτε το σοβαρό. Τίποτε το βαρύ ή δυνατό. Ήταν πράγματα… τραγουδούσα ποιήματα παιχνιδιού, ποιήματα αστεϊσμών, δεν ήταν τίποτε… (στίχοι) για τον έρωτα και για….γιατί ήμουν παιδί… δεν θα καταλάβαινα τι έλεγα αν τους τραγουδούσα…

Σίγουρα. Και πότε και πώς αποφασίσατε ότι θα ακολουθούσατε επαγγελματική καριέρα ως φαδίστας;

(8)Α.. όλα συνέβησαν… ήμουν, ήμουν στο στρατό… εεε δεκαενιά χρονών, μα ήδη από τα δεκαέξι μου με είχαν καλέσει να τραγουδήσω στις καλύτερες casas de fado. Εεε… Πήγαινα πολύ στο Cascais σε casas όπως η «Rodrigo», η «Forte Dom Rodrigo», η «Maleco do Fado», κι ερχόμουν στη Λισσαβόνα, σε casas όπως η «Timpanas», η Timpanas στην Alcântara, και μετά, στα δεκαεννιά μου, τέλειωσα το στρατό και σκεφτόμουν τι θα κάνω τώρα, θα συνεχίσω να σπουδάζω ή θα… -στα είκοσι, στα είκοσι- αποφάσισα να κάνω καριέρα στο φάδο, να γίνω τραγουδιστής του φάδο, …στο Bairro Alto, στο «Café Luso», κι έτσι αποφάσισα να κάνω επάγγελμά μου το φάδο.

Και πώς αντέδρασε η οικογένειά σας σε αυτή σας την απόφαση;

(9)Α δεν, δεν θέλανε.

Δεν θέλανε.

(10)Όχι. Γιατί είναι μια ζωή μουσικού, μια ζωή σίγουρα πολύ περίπλοκη, έτσι δεν είναι; Οι γονείς μου θέλανε, για εκείνους, θέλανε να έχω σπουδάσει, και είχα ξεκινήσει το πανεπιστήμιο και τραγουδούσα ως… Αλλά, εντάξει, στη συνέχεια το αποδέχθηκαν κι αυτό έφτασε να μεγαλώνει, να μεγαλώνει, να μεγαλώνει.

Στην αρχή, είχατε προβλήματα μαζί τους;

(11)Όχι, όχι… Όχι. Εκείνοι θα'θελαν να είχα… εε… παρακολουθήσει το πανεπιστήμιο μαζί με το τραγούδι, είχα ξεκινήσει το πανεπιστήμιο… τελείωσα το λύκειο, τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, πήγα στρατό και ξεκίνησα να εργάζομαι σ'αυτές τις casas de fado.

Για να γίνει κάποιος φαδίστας, θα πρέπει -πέρα από το ταλέντο, την επιθυμία να τραγουδήσει- να έχει κάποια ιδιαίτερη μουσική εκπαίδευση; Μία «επίσημη» εκπαίδευση;

(11)Όχι, εγώ πιστεύω πως για να γίνει κάποιος φαδίστας, θα πρέπει να περάσει από τις casas de fado. Και θα πρέπει να τις γυρίσει όλες. Γιατί, γιατί χρειάζεται να καταλάβει μια σειρά από πράγματα για το φάδο, το φάδο δεν είναι μια πορτογαλική κιθάρα, μια φωνή που τραγουδάει, κι αυτό είναι όλο. Το φάδο είναι άλλο πράγμα.

Τι είναι;

(12)Το φάδο είναι κάτι… εεε που μπαίνει, πρέπει να μπει, πρέπει να φτάσει στην καρδιά των ανθρώπων και είναι ένα… πρέπει να υπάρχει αυτό το feeling για να τραγουδηθεί το φάδο σε επίπεδο να… Εγώ όταν τραγουδάω πρέπει να νιώθω ότι με ακούνε. Οι άνθρωποι μπορεί να είναι έλληνες, εεε… μπορεί να είναι… ο,τιδήποτε… μα εγώ πρέπει να νιώσω ότι ακούγομαι. Εεε… Το φάδο έχει ένα, ένα μυστήριο, μια πολύ μεγάλη μαγεία που κάποιες φορές δεν συμβαίνει, ή κάποιες φορές πάω να τραγουδήσω και ξεχ… δεν μου βγαίνει, δεν βγαίνει, δεν βγαίνει κάθε μέρα. Δεν είμαι μηχανή, εε, έτσι δεν είναι; Και δεν είναι το ίδιο πράγμα με το να είσαι τραγουδιστής φάδο -το

να είσαι τραγουδιστής είναι ένα πράγμα, και το να είσαι φαδίστας άλλο. Ένας φαδίστας πρέπει να περάσει από τις casas de fado για να αναπτυχθεί σε επίπεδο ερμηνείας, για να μάθει τα παραδοσιακά φάδος, για να κατανοήσει τη διαίρεση των εκφορών, τη διαίρεση των ποιημάτων, το ποίημα πρέπει να είναι καλά ειπωμένο, με σωστή προφορά, καλά συλλαβισμένο, καλά ερμηνευμένο, και οι casas de fado είναι πολύ σημαντικές ως προς αυτό.

Όμως, προτού εμφανιστεί σε μια casa de fado, δεν θα πρέπει κανείς να τα έχει μελετήσει όλα αυτά μόνος του, ή να έχει εξασκηθεί με άλλους φαδίστας προτού ερμηνεύσει ενώπιον κοινού;

(13)Εεε… Όπως ήδη καταλάβατε εκεί[*], το φάδο είναι κάτι που οι άνθρωποι ακούνε καθισμένοι, πειραματίζονται και τραγουδάνε –δεν ξέρω αν το καταλάβατε αυτό…

Ναι, το κατάλαβα.

(14)Στην "Tasca do Chico"... Έχετε πάει στην "Tasca do Chico";

Όχι.

(15)Δεν έχετε πάει ακόμη, αλλά πρέπει να πάτε. Είναι επίσης απαραίτητο να ακούσει κανείς πολύ φάδο στο σπίτι του, άλλους φαδίστας, μεγάλους φαδίστας, για να δημιουργήσει ένα δικό του… για να ξεκινήσει να τραγουδάει. Τώρα, ένας φαδίστας που θα τραγουδήσει για πρώτη φορά, σε γενικές γραμμές δεν τραγουδάει καλά. Τραγουδάει, τραγουδάει καλά για σένα, τραγουδάει καλά για κάποιον άλλο κύριο που δεν καταλαβαίνει, αλλά για άλλους ανθρώπους, ανθρώπους που…, δεν τραγουδάει καλά, κι εκεί θέλω να καταλήξω: εεε… δεν υπάρχει σχολείο στο φάδο. Το φάδο είναι οι casas de fado και να τραγουδάς, να τραγουδάς, να τραγουδάς, να τραγουδάς, να τραγουδάς και να εξελίσσεσαι, να εξελίσσεσαι. Γιατί όποιος δεν εξελίσσεται, δεν ανεβαίνει, δεν είναι φαδίστας. …Όσο διατηρείται (στο ίδιο επίπεδο), τραγουδάει πάντα το ίδιο. Όταν δεν

[*] εννοεί τη "Mesa de Frades".

εκπλήσσει, είναι ένα πράγμα…, για παράδειγμα, ακούω κάποιον που τραγουδάει φάδο μια μέρα, και την άλλη τραγουδάει ίδια… είναι τίποτα. Ο φαδίστας ποτέ δεν τραγουδάει με τον ίδιο τρόπο. Ο φαδίστας πάντοτε εκπλήσσει, καταλαβαίνεις; Γιατί δεν καλλωπίζεται, δεν είναι… είναι όπως βγαίνει εκείνη τη στιγμή. Η Amália ηχογραφούσε, ηχογραφούσε μια μέρα τη «Gaivota»... –γνωρίζετε τη «Gaivota»;

Ναι, βεβαίως τη γνωρίζω.

(16)Και την άλλη μέρα δεν θυμόταν πώς είχε τραγουδήσει την «Gaivota». Δεν την τραγουδούσε πια με τον ίδιο τρόπο. Και αυτό είναι η αληθινή ερμηνεία και η αληθινή φαδίστα ψυχή. Είναι κάτι που… είναι… μια μέρα βγαίνει έτσι, την άλλη βγαίνει αλλιώς, δεν εννοώ, όπως είπα… κάποιες φορές, στο… όταν ο φαδίστας είναι καλός, βγαίνει πάντα πολύ καλά, πάντα, βγαίνει πάντα διαφορετικά κάθε μέρα, καταλαβαίνεις; Και η Amália ήταν μία περίπτωση που το είχε αυτό, ποτέ δεν ήταν ίδια. Υπάρχουν πολλές (διαφορετικές ηχογραφήσεις) και... εάν άκουγες την Amália να τραγουδάει τη «Gaivota» σε μία ηχογράφηση, και την άκουγες μετά σε μια άλλη, δεν είχε τίποτα κοινό με την πρώτη ηχογράφηση, είναι διαφορετικό, καταλαβαίνεις;

Ναι, ναι. Πώς εξηγείται αυτό;

(17)Δεν εξηγείται και γι'αυτό είναι μαγεία, είναι μαγικό. Πώς εξηγείς την ψυχή σου;

Τι χρειάζεται για να τραγουδάει κανείς με το δικό του προσωπικό τρόπο («estilar»), τι σημαίνει «estilar», να είσαι φαδίστας και τραγουδάς έτσι;

(18)«Estilar» είναι… Το φάδο έχει μία μελωδία. Οι μελωδίες των παραδοσιακών φάδος έχουν φτιαχτεί με βάση αυτήν τη μελωδία που είναι, θα σου δώσω ένα παράδειγμα: γνωρίζεις το "Fado Preseguição";

Όχι.

(19)Όχι. Γιατί «estilar», μπορείς να κάνεις στα παραδοσιακά φάδος, όχι σε αυτά που έχουν συντεθεί, γνωρίζεις τη διαφορά;

Ναι.

(20)Τα φάδος εεε που έχουν συντεθεί, τα τραγουδάς σεβόμενος τη μελωδία ως έχει, είναι το καλύτερο που μπορείς να κάνεις, αν και υπάρχει πολύς κόσμος που δεν το ακολουθεί αυτό. Για μένα, δεν προσδίδει κανείς τίποτα με το να… επομένως, όταν παρεκκλίνεις από τη μελωδία, το κάνεις για καλύτερα, όχι για χειρότερα. Στο παραδοσιακό φάδο, «estilar» είναι… (ας πάρουμε τ)η μελωδία ενός παραδοσιακού φάδο, για παράδειγμα: …σ'εκείνο το φάδο της Amália [*τραγουδάει*], κι επομένως «estilar» είναι: [*τραγουδάει*]: αυτό ήδη είναι «estilar», ήδη είναι, κατάλαβες; Το «estilar» είναι ένας αυτοσχεδιασμός, είναι ένας αυτοσχεδιασμός μέσα σ'αυτή τη μελωδία. Όμως, στο παραδοσιακό φάδο, πρέπει να το κάνεις αυτό μόνο μια φορά, είναι τρεις εξάστιχες στροφές. Αυτό πρέπει να το κάνεις μόνο μία φορά, αν όχι, δεν δίνεις μελωδία στο φάδο, και η μελωδία του φάδο είναι το σημαντικότερο, και αυτή θα πρέπει να είναι ευθεία, γιατί αλλιώς δεν γοητεύεις και παύεις να, παύεις να έχεις… για κάποιον που γνωρίζει καλά αυτό είναι που…, γιατί σε όποιον γνωρίζει καλά αρέσει ή δεν αρέσει. Εάν αρχίσεις να επινοείς τα πάντα μέσα στη μελωδία, τότε είσαι λαδάς.

Το Κράτος βοηθάει τους καλλιτέχνες του φάδο…

(21)Ελάχιστα.

…τους φαδίστας, τους τραγουδιστές, τις τραγουδίστριες;

(22)Όχι. Ελάχιστα.

Πώς, με ποιο τρόπο;

(23)Το Κράτος βοηθάει κάποιους. Σε γενικές γραμμές, το Κράτος, εεε… έχει ένα πρόβλημα που είναι ότι βοηθά αυτούς που δεν χρειάζονται βοήθεια. Βοηθούσε, κάποτε. Αλλά σήμερα, ελάχιστα. Κρίση στην Πορτογαλία, όπως και στην Ελλάδα, η Ελλάδα βοηθάει τους καλλιτέχνες; Τώρα έχουν γίνει πολύ περίπλοκα τα πράγματα.

Τι σημαίνει για εσάς να εργάζεστε ως φαδίστας και να είστε φαδίστας –υπάρχει διαφορά; Έχει διαφορά να είναι κανείς επαγγελματίας φαδίστας από το να είναι απλώς φαδίστας;

(24)Έχει.

Ποια είναι η διαφορά…

Εεεε…

…η κύρια διαφορά τουλάχιστον;

(25)Για να είναι κανείς φαδίστας χρειάζεται πάρα πολύ αυτήν την επιθυμία του αισθάνεσθαι, του αισθάνεσθαι για την ίδια την επιθυμία και μόνο. Κι αυτή η επιθυμία συμβαίνει πάντα όταν δουλεύεις. Καταλαβαίνεις;

Ναι, απολύτως.

(26)Είναι λίγο… Και το να είσαι φαδίστας είναι… Τώρα: υπάρχουνε κόλπα. Είναι το ίδιο πράγμα που κάνεις κι εσύ… είσαι γιατρός, έτσι δεν είναι;

Είμαι δικηγόρος. [*Γέλια*]

(27)Είσαι δικηγόρος, είσαι δικηγόρος και δεν θέλεις να υπερασπιστείς κάποιον, αλλά θα τον υπερασπιστείς γιατί είναι η δουλειά σου. Κάπως έτσι είναι. Γιατί πολλές φορές αυτό που συμβαίνει…, θα σου δώσω ένα παράδειγμα: τραγουδάω σε μία casa de fados γεμάτη τουρίστες, έχει φασαρία… Και βγαίνω, τραγουδάω, χρησιμοποιώ την τεχνική μου, γιατί (αλλιώς) είναι αδύνατον, δεν πρόκειται να με

ακούσουν, έτσι δεν είναι; Και μετά πηγαίνω σε ένα χώρο με φάδος, όπου η ατμόσφαιρα είναι καταπληκτική όπως είναι η "Mesa de Frades", είναι απίστευτο…

Τι ήταν αυτό; Πραγματικά απίστευτο!

(28)Απίστευτο! Κι εκεί, κι εκεί ξαφνικά, ενώ πίστευα πως η βραδιά πήγε πολύ άσχημα και πως δεν κατάφερα να τραγουδήσω γιατί δεν με άφησαν, φτάνω εκεί και δεν μπορώ να κρατηθώ, καταλαβαίνεις;

Αυτό που συνέβη εκείνη τη μέρα στη…

(29)Στη"Mesa de Frades".

Στη"Mesa de Frades", ήταν "fado vadio"; Όχι.

(30)Όχι. Εκεί είναι… πώς να το εξηγήσω… εκεί -θα διακινδυνεύσω να το πω αυτό- εκεί το φάδο συμβαίνει… Αυθεντικό και πολύ καλής ποιότητας, καλής ποιότητας.

Αυτή η κοπέλα, η μικρούλα…!

(31)Η μικρούλα, φανταστική δεν είναι;

Είναι απίστευτη, απίστευτη!

(32)Είναι η βαφτιστήρα μου. Είναι δεκαπέντε χρονών.

Εντυπωσιακή! Πολύ δυνατή!

(33)Είναι!

Δεν πίστευα ότι άκουγα κάτι τέτοιο από αυτό το κοριτσάκι!

(34)Αλήθεια είναι.

Τόση δύναμη!

(35)Ελπίζω να μην τη χάσει. Καταλαβαίνετε;

Ναι, ναι. Δεν πιστεύω ότι θα τη χάσει!

(36)Ούτε εγώ το πιστεύω. Οι άνθρωποι χρειαζόμαστε την ευφυΐα, το ταλέντο, το ταλέντο μπορεί να χαθεί. Το ταλέντο χάνεται.

Συμφωνώ.

(37)Θα σου εξηγήσω, θα σου εξηγήσω… Πάρε ως παράδειγμα μία (συγκεκριμένη) φαδίστα του παρελθόντος, αν την άκουγες, και μπορώ να σου δείξω (δουλειά της), ήταν ένα θαύμα. Αν την ακούσεις σήμερα, έχει χάσει την ψυχή της. Γιατί, προβλήματα της ζωής, απογοητεύσεις, προβλήματα του μυαλού, (υπερβολικό) εγώ, τα πάντα, μπορούν να εξοντώσουν το ταλέντο.

Μα για να μη χάσει κάποιος την ψυχή του χρειάζεται μια πολύ ιδιαίτερη ισορροπία.

Έτσι είναι.

Και πώς μπορεί κανείς να καταφέρει να διατηρήσει αυτήν την ισορροπία;

(38)Πώς τα καταφέρνουν εκείνοι;

Ναι.

(39)Πιστεύω όπως τα καταφέρνω κι εγώ, η ισορροπία μου είναι να μην ξεχνάω τις ρίζες μου. Και να μην ξεχνάω αυτό… αυτό που είμαι, αυτό που συνίσταται στο να είμαι ειλικρινής με τον εαυτό μου, να πατάω στη γη.

Είναι εύκολο να συμβεί αυτό όταν κάποιος με πολύ ταλέντο ξεκινά καριέρα ως φαδίστας –είναι εύκολο…

(40)Εάν είναι εύκολο να συμβεί… Ναι, ναι, αν έχει ταλέντο, όλα καλά, θα πετύχει με το ταλέντο. Το θέμα είναι να το διατηρήσει, καταλαβαίνεις; Είναι πιο περίπλοκο, πιο περίπλοκο. Είναι όπως σου λέω, πρέπει να είσαι πολύ ταπεινός, γιατί έτσι είναι, εγώ «κάρφωσα» αυτή τη φαδίστα που ανεβαίνει, ανεβαίνει, ανεβαίνει˙ εάν αρχίσει να τραγουδά κακά, ακόμη κι αν είναι εκεί πάνω, η παράστασή της για μένα είναι κακή. Και σίγουρα, όταν πηγαίνει για ύπνο, δεν κοιμάται ήσυχη γιατί δεν έχει κάνει καλή δουλειά.

Και το γνωρίζει.

(41)Το γνωρίζει. Καταλαβαίνεις, ε;

Ναι!

(42)Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις, δεν θα σου πω ονόματα.

Δεν είναι απαραίτητο. Μπορείτε να μου περιγράψετε μια χαρακτηριστική μέρα της καθημερινότητάς σας ως φαδίστα;

(43)Μία χαρακτηριστική μέρα…

Ναι.

(44)[…]

Πώς ξεκινάτε το πρωϊ και τι κάνετε μετά.

(45)Μία χαρακτηριστική μέρα: σηκώνομαι το πρωϊ, θα πάρω πρωϊνό, το απόγευμα θα πάω μια μικρή βόλτα στη θάλασσα, θα βρεθώ με τους φίλους μου, θα τους τηλεφωνήσω, μιλάω συνέχεια στο τηλέφωνο με τους φίλους μου…, όλο το απόγευμα, φτάνει έξι η ώρα, ξεκινάω να κάνω μπάνιο, να ξυρίζομαι –σήμερα δεν ξυρίστηκα, αλλά…, ξυρίζομαι, τρώω και πάω στην casa de fados, μία χαρακτηριστική μέρα. Και μετά την casa de fados ακόμα, είμαι ικανός να πάω και σε άλλες, καταλαβαίνεις;

Τι ώρα ξεκινάει αυτό, τι ώρα πηγαίνετε στις casas de fado, και μέχρι ποια ώρα…

(46)Μέχρι τις τρεις το πρωϊ! Χθες ήμουν σε μία casa de fado έως τις τέσσερις το πρωϊ! Απίθανα.

Και τραγουδάγατε;

(47)Ναι. Όλος ο κόσμος τραγουδούσε. Όλοι τραγουδούσαν –και έπαιζαν επίσης. Εκείνη τη μέρα*, δεν το πετυχαίνεις αυτό (συχνά), είναι αδύνατο να το πετύχεις, υπήρχε αυτό το είδος ατμόσφαιρας… τόσο διαφορετικό απ'ό,τι στις casas típicas, καταλαβαίνεις; Είναι πιο εξεζητημένο.

Δεν έχει καμία σχέση. Είναι διαφορετικό.

(48)Είναι διαφορετικό. Όχι ότι έχω κάτι εναντίον της δουλειάς των άλλων ταβερνών.

Το γνωρίζω, καταλαβαίνω απολύτως.

(49)Αλλά είναι δύσκολο (να συμβεί)…, και σήμερα θα τραγουδήσω σ'ένα χώρο εδώ, πολύ αστείο, που ονομάζεται "Fora de Moda", εάν θέλεις αργότερα και μπορείς, έλα.

Απόψε φεύγω για την Αθήνα.

(50)Α, σήμερα φεύγεις για την Αθήνα.

Ναι, είναι η τελευταία μου μέρα.

(51)Είναι η τελευταία σου μέρα. Φεύγεις το βράδυ;

Ναι. Στις εντεκάμιση.

(52)Εντεκάμιση.

---

* εννοεί στη "Mesa de Frades"

Τι ώρα ξεκινάει το πρόγραμμά σας;

(53)Α, ξεκινά στις δέκα. Μα μετά θα ξανάρθεις, θα ξανάρθεις στην Πορτογαλία…;

Θα ξανάρθω, βέβαια, βέβαια!
Ποιος είναι ο προσωπικός σας ορισμός του φάδο; Τι είναι το φάδο;

(54)Αυτή η ερώτηση είναι πολύ δύσκολο να απαντηθεί.

Εάν δεν θέλετε…

(55)Όχι, θα απαντήσω.

…δεν υπάρχει πρόβλημα.

(56)Για μένα το φάδο είναι… είναι ένα μουσικό είδος που γεννιέται, που γεννιέται μέσα από μία βίωση, τη βίωση ενός λαού, και φτάνει μέσα… συμβαίνει κάτι πολύ μαγικό, είναι δύσκολο να το εξηγήσω, γιατί λένε ότι το φάδο προέρχεται από τους ναύτες...

Η διαμάχη για τις απαρχές!

(57)… ότι παιζόταν από τους πορτογάλους ναύτες… στην πραγματικότητα έρχεται από… το φάδο είναι κάτι πολύ εσωτερικό, πολύ μέσα από την ψυχή, πολύ… πολύ… που αφηγείται ιστορίες που για να τις πεις, θα πρέπει να είναι αληθινές, για να τραγουδήσεις ένα πολύ παθιασμένο φάδο, καταλαβαίνεις; Και αυτό, αυτό είναι το φάδο. Το φάδο δεν έχει να κάνει με τη φωνή. Η φωνή είναι μία… έχει ελάχιστη σημασία. Το υπόλοιπο, το σημαντικότερο είναι εδώ [*δείχνει την καρδιά του*].

Εντάξει, καταλαβαίνω πολύ καλά, όμως χρειάζεται να έχεις μια καλή φωνή, έτσι δεν είναι;

(58)Όχι.

Όχι;

(59)Για μένα, όχι.

Μα έχει… το φάδο είναι ένα είδος που έχει όλα αυτά τα μελισματικά στοιχεία...

(60)Γνωρίζεις τον Alfredo Marceneiro;

Τον γνωρίζω.

(61)Έχει ωραία φωνή;

Έχει μια ιδιαίτερη φωνή -μοναδική. Και μία μεγάλη προσωπικότητα.

(62)Για μένα, μπορεί κάποιος να κραυγάζει τραγουδώντας, αυτό δεν μου λέει τίποτα, δεν μου λέει τίποτα. Επομένως, αν έχει και τα δύο πράγματα… αυτό είναι φανταστικό. Υπέροχο. Μα για μένα, το πιο σημαντικό δεν είναι η φωνή. Το πιο σημαντικό είναι να έχεις καρδιά.

Μπορεί κάποιος που δεν είναι πορτογάλος να τραγουδήσει φάδο;

(63)Υπάρχουν, υπάρχουν [*Χαμόγελα*]. Υπάρχουν, υπάρχουν.

Έχετε ακούσει;

(64)Έχω, έχω -ελληνίδα. Υπήρχε μία ελληνίδα που τραγουδούσε φάδο, μάλιστα. Έκανε…

Εδώ στην Πορτογαλία;

(65)Ναι, στην Πορτογαλία. Έκανε κι εκείνη μια εργασία για τα φάδος.

Πολύ τολμηρή! Να τραγουδήσει φάδο στην Πορτογαλία όντας ξένη…

(66)Όμως είναι έτσι, πώς να το εξηγήσω αυτό;… είναι… […]

Έλειπε κάτι;

(67)Βεβαίως κι έλειπε κάτι γιατί το φάδο είναι οι λέξεις, πάνω απ'όλα είναι οι λέξεις, έτσι δεν είναι;, τα ποιήματα, οι λέξεις, ο τρόπ… η ερμηνεία είναι πολύ σημαντική, και όταν κάποια ξένη, που δεν ζει εδώ ερμηνεύει τα λόγια στο φάδο, καθένας αντιλαμβάνεται ότι είναι μία τραγουδίστρια που τραγουδάει μία μουσική φάδο… όμως δεν το καταδικάζω, και πιστεύω πως, σε όποιον αρέσει, πρέπει να τραγουδά. Αυτό είναι το σημαντικότερο. Ακόμα κι αυτός που τραγουδάει κακά, που είναι παράφωνος, που λέει άσχημα τις λέξεις, αν του αρέσει να τραγουδάει, ας τραγουδήσει. Καταλαβαίνεις;

Η «ψυχή» αυτού, αυτού του είδους –η ψυχή της Λισσαβόνας που ζει μέσα στο φάδο, παραμένει η ίδια ή πιστεύετε ότι έχει αλλάξει;

(68)Εγώ πιστεύω πως εξακολουθεί, εξακολουθεί να είναι η ίδια. Οι άνθρωποι αλλάζουν, έτσι δεν είναι;, οι άνθρωποι, ζούμε σε καιρούς καταναλωτισμού, καταλαβαίνεις, πολύ… πολλή σύγχυση στο μυαλό των ανθρώπων… έλλειψη ικανοποίησης, καταλαβαίνεις; Πιστεύω ότι από εκεί (από τον καταναλωτισμό) επίσης έρχεται άλλο είδος στο φάδο, καταλαβαίνεις;,, γιατί δεν είναι φάδο φάδο, είναι κάτι περισσότερο…ποπ, καταλαβαίνεις; Τώρα, εγώ ως φαδίστας και ως πορτογάλος και… έχω ανάγκη από συμβάντα σαν αυτό που είδες εκεί πάνω, ανεξάρτητα από το αν τον περασμένο μήνα τραγούδησα, έδωσα δύο συναυλίες σε μία από τις καλύτερες αίθουσες της Βαρσοβίας, και στο Παλάτι των Καλών Τεχνών στη Μαδρίτη, ενώπιον κοινού που με αγαπά πολύ, που ήδη με γνωρίζει και αγαπά πολύ τη δουλειά μου, μα για μένα αυτά τα μέρη εκεί* είναι που μου δίνουν δύναμη για να βγω μετά στη σκηνή και να μπορέσω να δώσω σε κάποιον που δεν καταλαβαίνει τη γλώσσα μου μα που του αρέσει, του αρέσει να με ακούει, καταλαβαίνεις;

* (εννοεί μέρη όπως η "Mesa de Frades")

Ναι. Θέλετε να μιλήσετε λίγο περισσότερο για αυτά τα μέρη και για το πώς αισθάνεστε όταν τραγουδάτε εκεί;

(69)Αυτά τα μέρη, εγώ μεγάλωσα σ'αυτά τα μέρη. Εγώ όταν ξεκίνησα να τραγουδάω, και δεν πήγαινα στο "Café Luso", ούτε πήγαινα στο "Faia", ούτε πήγαινα στο "Senhor Vinho", καταλαβαίνεις;, ήμουνα ένα αγοράκι, παρότι, εκείνη την εποχή, σε αυτές τις casas οι ερμηνευτές ήταν ό,τι καλύτερο υπήρχε, και σήμερα ακόμα εξακολουθούν, οι casas de fado έχουν μεγάλους ερμηνευτές. Όμως εγώ μεγάλωσα, εγώ μεγάλωσα νιώθοντας αυτήν τη μαγική ατμόσφαιρα που είδες εκεί, κατάλαβες;, αυτό το πράγμα του να τραγουδάει ο ένας, να τραγουδάει ο άλλος, άλλος να τραγουδάει καλύτερα…

Και της κοινότητας.

(70)Και της κοινότητας, όπου μεγάλωσα. Επομένως εγώ αυτό το χρειάζομαι. Όπως την τροφή. Γιατί, γιατί έχει σχεδόν εξαφανιστεί, και έχει την τάση να εξαφανιστεί, ναι, δεν θα, δεν θα εξαφανιστεί όσο εγώ και άλλοι άνθρωποι που τους αρέσει πολύ το φάδο, αυτό που είναι το πραγματικό φάδο, εξακολουθούμε να πηγαίνουμε, καταλαβαίνεις; Και αυτό είναι πολύ σημαντικό, γιατί αλλιώς μετατρέπεται σε μία μουσική όπως κάθε άλλη που υπάρχει στο διαδίκτυο, όπως… καταλαβαίνεις;

Ένα προϊόν

(71)Ένα προϊόν.

προς κατανάλωση…

(72)Προς κατανάλωση, για την οποία είμαι υπέρ, γιατί θέλω να ζήσω και θέλω να έχω μια ωραία ζωή, και γι'αυτό έχω τις casas, γι'αυτό χρειάζομαι τις συναυλίες, οι συναυλίες δίνουν πολλά λεφτά, κι εγώ τα χρειάζομαι, θέλω μια ωραία ζωή για μένα, όπως κάθε άνθρωπος,

μα αυτό*… είναι απαραίτητο γιατί… θρέφει το φάδο και θρέφει την ψυχή των φαδίστας. Θρέφει την ψυχή.

Παίζετε επίσης πορτογαλική κιθάρα;

(73)Α, αυτό ήταν για πλάκα, μόνο αυτό (το κομμάτι παίζω), παίζω μόνο, μόνο ένα ξέρω να παίζω, μόνο ένα ξέρω να παίζω.

Και πώς είναι να παίζεις;

(74)Είναι αστείο! Ξέρεις τι λένε, υπάρχει ένας μεγάλος κιθαρίστας που είπε ότι αν ξεκινούσα να παίζω, θα μπορούσα να γίνω πολύ καλός κιθαρίστας, γιατί, επειδή γνωρίζω πολύ καλά τα παραδοσιακά φάδος, γνωρίζω τα ακομπανιαμέντα, θα μπορούσα αλλά δεν έχω χρόνο.

Γιατί χρειάζεται πολύς χρόνος για μελέτη, ε;

(75)Έχω πολλά πράγματα, για το καινούργιο άλμπουμ, που έχει πολλή δουλειά, το μυαλό μου δεν, το μυαλό δεν… αντέχει. [*Γέλια*] Όχι, έχω πολλά πράγματα στο μυαλό μου.

Επομένως, τώρα είστε στο στούντιο και ηχογραφείτε καινούργια τραγούδια;

(76)Ακόμα όχι, αλλά θα μπω, θα μπω.

Αυτή τη στιγμή μελετάτε το καινούργιο υλικό;

(77)Εσωτερικεύω τα ποιήματα, είμαι σε διαδικασία εσωτερίκευσης των ποιημάτων και όλων αυτών των πραγμάτων.

* εννοεί το «αυθεντικό» φάδο, το φάδο που «συμβαίνει», αναφερόμενος στη βραδιά στη "Mesa de Frades"

Στην Πορτογαλία, εε -τόσο στην Πορτογαλία, όσο και στην Ελλάδα, υπάρχει μία κρίση πολύ…

(78)Άκουσες τελικά την Amélia Muge στο "PERÍPLUS" στο Fnac, έψαξες (το cd) στο Fnac;

Όχι.

(79)Όχι; Είναι κρίμα.

Α! Εννοείτε εκείνο το δίσκο συνεργασίας της με τον έλληνα;

Ναι.

Θα το πάρω τώρα, πιστεύω πως είναι ανοιχτό το Fnac, θα το πάρω.

(80)(Ο τίτλος του είναι) "Périplus", "Périplus".

Λοιπόν, (έλεγα) πως τόσο στην Ελλάδα, όσο και…

(81)Η κρίση.

…στην Πορτογαλία, βρισκόμαστε σε μία πολύ δύσκολη κατάσταση οικονομική, κοινωνική, πολιτική… -πιστεύετε ότι το φάδο μπορεί να συμβάλλει στην έκφραση, εεε των σκέψεων, των αντιδράσεων των ανθρώπων που ζουν εδώ, σε σχέση με την τρέχουσα…

(82)Ναι, πιστεύω πως ναι.

…κατάσταση.

(83)Θα σου πω ένα πράγμα. Εεμ.., υπάρχουν άνθρωποι που…, πώς να το εξηγήσω… το φάδο… εγώ πιστεύω, εγώ πιστεύω ότι, μέσα σε κρίσεις, μέσα σε.. –και αυτή δεν είναι η πρώτη, έτσι δεν είναι;- μέσα στις κρίσεις το φάδο καταλήγει να είναι μία απόδραση για τους ανθρώπους, έτσι δεν είναι;, τραγουδάνε και ακούνε για να ξεχάσουνε. Είναι κατά κάποιο τρόπο ένα από τα πράγματα που…

εγώ πιστεύω ότι αργότερα αυτή η κρίση θα ξεπεραστεί και θα σηκωθούμε (πάλι), έτσι δεν είναι; Όμως πιστεύω πως είναι πάντα καλό να έχουμε ωραία πράγματα, έτσι δεν είναι; Ιδιαίτερα όταν δεν υπάρχει τίποτα καλό (γύρω μας), όταν δεν ακούμε (τίποτα καλό), οπότε πιστεύω πως ναι.

Υπάρχει δημιουργικότητα στο είδος;

(84)Ναι.

Ποια είναι για εσάς η δημιουργικότερη πλευρά του;

Στο φάδο…

Ναι, στο να είναι κανείς φαδίστας. Ποια είναι η πιο δημιουργική πλευρά, η πιο έντονα δημιουργική πλευρά;

(85)Εγώ πιστεύω ότι είναι… είναι, η πιο δημιουργική πλευρά είναι… είναι η επιθυμία να τραγουδήσεις, η επιθυμία να δώσεις και να επικοινωνήσεις. Η επικοινωνία -ναι, ναι, ναι, αυτή είναι η πιο δημιουργική πλευρά. Τα υπόλοιπα έρχονται από… έρχονται από… συμβαίνουν, καταλαβαίνεις; Και αναπτύσσονται ακόμα: τα ποιήματα, η επιλογή των ποιημάτων, η επιλογή των μουσικών, τώρα, αν εμείς θέλουμε, εάν μας αρέσει και να τραγουδήσουμε ακόμα, τα πράγματα συμβαίνουν.

Με ποιο τρόπο είναι κανείς δημιουργικός όταν ερμηνεύει φάδο; Τι κάνει για να είναι δημιουργικός, για να επικοινωνήσει τους στίχους, για να επικοινωνήσει την ποίηση στους ανθρώπους; Τι σκέφτεται τη στιγμή της ερμηνείας;

(86)Τι κάνει;

Ναι.

(87)Δεν σκέφτεται τίποτα. Έχει το μυαλό… εάν εγώ σκεφτόμουν τη στιγμή που… -πρέπει να έχει το μυαλό του εντελώς καθαρό, άδειο, για να τραγουδήσει το ποίημα.

Και μπορεί να υπάρχει φάδο χωρίς saudade;

(88)Όχι, όχι. Χρειάζεται μια νοσταλγία, έτσι δεν είναι; Η νοσταλγία είναι πολύ ουσιαστική για το φάδο.

Και ποιος είναι ο δικός σας ορισμός για τη νοσταλγία, για τη saudade;

(89)Εεε… […] είναι λίγο…, ο δικός μου ορισμός, εε;, να είσαι…

Τι είναι η saudade για σας;

(90) Saudade για μένα είναι… είναι οι καλές αναμνήσεις, που μένουν και πορεύονται μπροστά, μαζί με τους ανθρώπους, για να τους θυμίζουν καλά πράγματα, για να προχωρήσουν με μεγαλύτερη σιγουριά, με περισσότερη… για να πιστέψουν περισσότερο στη ζωή.

Μπορείτε να θυμηθείτε κάτι, ένα γεγονός, μία πολύ ουσιαστική εμπειρία για σας, που να έχει να κάνει με το φάδο; Θέλετε να αφηγηθείτε κάτι, μία ιστορία -της παιδικής σας ηλικίας, της εφηβείας σας;

(91)Μία ιστορία… [*ανάβει τσιγάρο*] Μία από τις ιστορίες που είχα ήταν ένα τυφλό αγοράκι, …έξι χρονών, που ανάγκαζε τη μητέρα του, το πρωϊ, όταν πήγαινε στο σχολείο, να ακούει δέκα φορές ένα τραγούδι μου γιατί του άρεσε πολύ. Και το αγοράκι είχε γενέθλια και η μητέρα του ζήτησε από έναν κύριο που γνώριζε έναν μουσικό μου… ζήτησε αν μπορούσα να πάω να του κάνω έκπληξη˙ και πήγα εκεί και ξεκίνησαν να λένε στο αγοράκι ότι ήμουν εκεί, και το αγοράκι δεν το πίστευε, ένα αγοράκι έξι χρονών, και ξαφνικά αρχίζουν να παίζουν, κι εγώ ξεκίνησα να τραγουδάω κι έκλαιγε, έκλαιγε, έκλαιγε από συγκίνηση. Αυτό για μένα είναι ένα από τα καλύτερα πράγματα που μου έχουν συμβεί. Ήταν μία μοναδική

στιγμή, έτσι δεν είναι; Εεε, γιατί σε γενικές γραμμές ένα παιδί έξι ετών, να βάλει τα κλάματα, κλαίει όταν η μητέρα του δεν του δίνει σοκολάτα, καταλαβαίνεις;, (ή) όταν υπάρχει ένας καβγάς ανάμεσα στους γονείς, έτσι δεν είναι; Το να κλάψει από ευτυχία είναι πολύ πιο περίπλοκο. Αυτό ήταν ένα από τα καλύτερα πράγματα… Και σήμερα ακόμα, υποχρεώνει τη μητέρα του, στο αυτοκίνητο, όταν πηγαίνει στο σχολείο, μένει στην Alamada, στην άλλη πλευρά, και το σχολείο, το σχολείο για τα τυφλά παιδιά, είναι στο Bélem, κάνει περίπου, με κίνηση, κάνει περίπου μισή ώρα να φτάσει…, το κομμάτι διαρκεί τρία λεπτά κι εκείνος (λέει) «πάλι!», «πάλι!», «πάλι!», «πάλι!». Είναι πολύ ωραίο.

Τι είναι αυτό που κάνει το φάδο -ένα τοπικό (μουσικό) είδος, ένα είδος αστικό, της Λισσαβόνας- να είναι, την ίδια στιγμή, κάτι παγκόσμιο, γιατί, όπως είπατε, μπορεί να αγγίξει ανθρώπους που είναι από.. από την Ελλάδα, την Ιταλία, την Κίνα, την Ιαπωνία, από πολύ διαφορετικές χώρες και κουλτούρες, πώς είναι δυνατόν;

(92)Η συγκίνηση. Και (το ότι) είναι πολύ όμορφο από πλευράς μελωδίας. Οι μελωδίες των φάδος, στην πλειοψηφία τους είναι πολύ όμορφες. Αυτό, αυτό καταλήγει να… να συγκινήσει, επομένως, μαζί με τη συγκίνηση και την παράδοση αυτού που ακούει (εν. στη μουσική), εεε…, καταλήγει να αγγίξει. Κάνει να μην υπάρχουν γλωσσικά εμπόδια, κανένα γλωσσικό εμπόδιο.

Ακόμα και οι άνθρωποι που δεν γνωρίζουν πορτογαλικά, που δεν μιλάνε πορτογαλικά, μοιάζει σα να καταλαβαίνουν όλα (όσα λέγονται).

(93)Ναι, ναι, ναι. Είναι αλήθεια. Εγώ είχα πολλές, μου έχει συμβεί πολλές φορές. Την προηγούμενη βδομάδα ήμουν στη Βαρκελώνη για μια συναυλία -και έχω πάει (επίσης) στην Πολωνία πολλές φορές- για να δώσω μια συναυλία στο Palácio da Cultura, η αίθουσα χωρούσε τετρακόσια πενήντα άτομα, και η συναυλία… μέσα σε τέσσερις μέρες απ'όταν άρχισε η προπώληση, τα εισιτήρια είχαν εξαντληθεί. Και υποχρέωσαν το πρακτορείο εδώ να οργανώσει ακόμα μία matinée, στις έξι το απόγευμα, με φρόντισαν, «αν τα

καταφέρεις», εντάξει, άνοιξαν (την προπώληση), μέσα σε τρεις μέρες τα εισιτήρια είχαν εξαντληθεί. Εεε… τους αρέσει πολύ.

Επομένως, υπάρχει πολύ μεγάλο μέλλον για το φάδο, σε διεθνές επίπεδο.

(94)Υπάρχει. Υπάρχει. Υπάρχει γιατί όλο αυτό ξεκίνησε με την Amália, το να ανοίξουν οι πόρτες, η Amália ξεκίνησε να ανοίγει, και μετά άρχισε να μπαίνει όλος ο κόσμος. Και σήμερα, με… από την Ανακήρυξή (του ως) Κληρονομιάς (της Ανθρωπότητας), εεε… θα… νομίζω πως έχει πολύ μεγάλο μέλλον.

Στην Ελλάδα υπάρχει κοινό που εκτιμά πολύ το Φάδο.

(95)Το ξέρω, το ξέρω.

Και όλες σχεδόν οι συναυλίες είναι εξαντλημένες, οι συναυλίες των φαδίστας.

(96)Ναι, μα τώρα τα πράγματα είναι δύσκολα. Έχω μια φίλη που πήγε να τραγουδήσει στην Ελλάδα, πριν τρεις εβδομάδες, ένα μήνα, πριν ένα μήνα. Μα όταν μου είπε την τιμή του…, ήταν τόσο χαμηλή, δεν μπορούσα να πιστέψω.

Πήγα εκεί, σε αυτή τη συναυλία. Ήταν στην Αθήνα, σχεδόν ένα μήνα πριν.

(97)Ναι, ναι, ναι. Ήταν η Χ. Όταν μου είπε (την τιμή), δεν μπορούσα να το πιστέψω.

Η τιμή του εισιτηρίου πάντως ήταν δεκαπέντε ευρώ –δεκαπέντε ευρώ και δέκα ευρώ για τους φοιτητές.

(98)Ναι, όμως αυτό είναι ένα πράγμα και τιμή πώλησης της συναυλίας είναι άλλο, καταλαβαίνεις; Γιατί, όταν μου λέει, μου είπε την τιμή, μου ήταν αδύνατο να την πιστέψω. Εγώ, μπορώ να σου πω ότι πηγαίνω στη Βαρσοβία και κάθε φορά που πηγαίνω στη

Βαρσοβία η συναυλία πωλείται… εγώ, οι τεχνικοί, τρεις μουσικοί από τους καλύτερους (που υπάρχουν), η συναυλία πωλείται στις τέσσερις χιλιάδες, τέσσερις χιλιάδες ευρώ, που δεν είναι πολύ ακριβά. Εκείνη μου είπε ότι πήγε (στην Ελλάδα) για χίλια (ευρώ). Πώς το κάνει, πώς το έκανε αυτό; Γιατί… Γιατί, εγώ, στη δική μου περίπτωση δεν μπορώ να το κάνω… γιατί φτάνει να είναι λίγο… Ξέρεις πώς είναι αυτά τα πράγματα, μετά οι άλλοι το ξέρουν και μετά σου μένει…

Καταλαβαίνω, έχει επίσης να κάνει με την αξιοπρέπειά σας ως καλλιτέχνη…

(99)Εγώ δεν θα μπορούσα να πάω, δεν αξίζει, είναι αδύνατον.

Συμφωνώ απολύτως.

(100)Εεε, μα βέβαια… Δεν έχω τίποτα εναντίον, και καθένας γνωρίζει τον εαυτό του, μα έτσι έγινε και δεν μεσολάβησε καν πρακτορείο. Εάν είχε μεσολαβήσει και πρακτορείο, τότε να έβλεπες! Να τραγουδήσεις για πενήντα ευρώ είναι κάπως… Υπάρχουν όρια. Υπάρχουν όρια.
Τώρα θα πρέπει να σε αφήσω, πρέπει να πάω για δουλειά.

Για μένα, είμαστε εντάξει. Όσα μου είπατε με καλύπτουν.

(101)Ευτυχώς!

Εάν θέλετε να προσθέσετε κάτι, να πείτε κάτι ακόμα…

Ε, όχι. Όχι, δε νομίζω ότι…

Κάτι που θεωρείτε σημαντικό…

Όχι.

Θα μπορούσα, εφόσον κριθεί απαραίτητο, να αναφέρω το όνομά σας στην εργασία μου;

Ναι. (Λέει το όνομά του:) P..... C..... [*Γέλια*]
Μπορείς, μπορείς!

Σας ευχαριστώ πολύ!

1ªEntrevista: E.L.

Dia (i)
CAFÉ LUSO -Bairro Alto. Quinta-feira, 05.04.2012

Essa não é uma entravista jornalística -é parte de uma pesquisa académica; então, quero ter uma dicussão como entre amigos...

Sim...

Quero uma narrativa sua sobre a sua relação com o fado.

Uma narrativa?

Não longa, mas uma narrativa própria sobre os acontecimentos, as pessoas, as escolhas...

Sim...

...profissionais

(1)Sim... Até eu vou tentar ser o mais explicativa possível, mas também tentar ser breve para não cansar. Eu comecei a cantar muito nova, eem, fui visitar uma casa de fados, com amigos, e nessa noite nós dissemos ao dono da casa que se eu pudesse cantar ficavamos, se não iríamos para outra casa. E ele disse não, vai ficar que vai cantar. Eu sei que cantei e depois de cantar o dono daquela casa convidou me para eu trabalhar lá. Eu disse, isto não é possível, eu tenho o meu trabalho, era publicitária e ainda estudava, mas aquela proposta ficou na minha cabeça porque, na verdade, sempre gostei muito de cantar. Acabei por aceitar, passadas algumas semanas, comecei a cantar lá, três vezes por semana, depois quatro vezes por semana, depois cinco vezes por semana, até que passei a fazer disso também a minha profissão. Trabalhei durante o dia, com a forma que já disse, durante dois anos, acumulei com o trabalho da noite. Era publicitário, era redactora publicitária, até que num dado momento tive de escolher, porque não podia já trabalhar tanto, e então fiquei no fado. Fiquei no fado, comecei a ser chamada para sunbstituir

fadistas mais antigas, que chamavam-me na altura para vir cantar aqui, no "Luso", era uma honra muito grande para mim porque é chamada "catedral do fado", e aqui fui ficando. E como tive já pela segunda vez cá, da primeira vez foram nove anos, e agora já desde '93 cá estou, já faz muitos anos. E nesta casa já me cruzei com todos os fadistas, com muitas pessoas conhecidas, tanto cantores como público, tive a honra aqui de abrir uma vez o espectáculo para Amália Rodrígues, ah, e tenho... depois posso lhe facultar uma fotografía por e-mail, tenho aqui tiradas, é interessante talvez, com Fernando Maurício, com Alfredo Marceneiro, com Dona Bertha Cardoso, com Dona Lucília do Carmo, com Dona Fernanda Maria, com muitos nomes importantes do fado antigo e também do fado recente, como o caso de .... Micaela Tavares, Teresa da Noronha, Marco Rodrígues, Pedro Moutinho, muitas pessoas de uma geração passada e muitas pessoas de uma geração moderna, importantes. Queres te dizer o quê o fado é para mim?

Sim, claro que sim.

(2)É a minha paixão de vida, a minha paixão enquanto trabalho –não é um trabalho, eu nunca digo "eu vou trabalhar"; eu vou cantar. E isso é interessante porque sendo isto o meu trabalho, é disso que vivo e não considero "isso é um trabalho", eu considero "eu sempre emprego have, eu vou cantar", não é? E é claro que não é só cantar, é conviver com as pessoas, falar com as pessoas, responder, esclarecer dúvidas, saber factos para responder a perguntas, não é?

Podia falar mais sobre este assunto, essa ....

(3)Eu gosto muito também deste lado de cantar que é na abordagem com as pessoas, como, por exemplo, quando abordei agora e a Mara me disse que queria falar comigo, há muitas pessoas que fazem muitas perguntas sobre as origens do fado, sobre o que é que eu penso de há quantos anos que existe o fado, sobre...

Eu quero a sua experiência pessoal.

A minha experiência pessoal...

As pessoas que eram muito importantes para a senhora, para a escolha profissional da senhora.

(4)Amália -Amália é muito importante...

De quê maneira?

(5)A mais importante. Amália, efectivamente, eu penso que é o ponto de partida para tudo o que se passa hoje, ehh, ao nível de fado, inclusivamente –ainda que tenha havido muitos intervenientes actuais, e após a morte dela, como é óbvio, muitas pessoas se bateram disso , o Carlos do Carmo, a Mariza, pronto, existe uma geração, ehh, que se juntou, duzenas se juntaram para convencer o fado património, e, efectivamente, ahh, isso foi reconhecido, Unesco o reconheceu, mas eu penso que importantíssimo foi o papel que a Amália teve na divulgação do fado.

E para a senhora pessoalmente?

(6)Para mim, pessoalmente, é essa a minha opinião, que Amália teve importância vital na divulgação do fado no mundo.

E na relação da senhora com o fado?

Com a minha relação com o fado?

Sim, como é que Amália...

Como me influenciou?

Sim.

(7)Influenciou-me bastante. Quando era pequena, eu sempre gostei muito da música, todo tipo de música, ehh, mas mesmo em criança, esta música tinha para mim uma importância especial sob todas as outras. E naquela altura eu escutava muito Amália.

Onde?

(8) Na rádio. Amália era... Amália era uma, era uma... um cartão de visita de Portugal mesmo, e nós escutavamos em discos, os pais compravam discos, nós acendiamos a rádio e ouviamos a Amália naquela..., quando tinha dez, onze, doze anos, e mais nova ainda ouvia, e eu achava que era uma beleza ouvi-la cantar e a expressão que ela dava ao cantar o fado fazia-me querer também eu, fazia-me querer cantar assim, falo, foi ela que me influenciou muitíssimo, ela e outras fadistas também, mas mais ela. Depois, quando comecei a cantar profissionalmente, claro, é que eu tive acesso a outras nomes, a outras cantoras, a outros cantores, quando era miúda eu não posso, eu não podia saber que existiam porque na rádio, efectivamenete, passavam só certos cantores mais conhecidos, eu conheci muitos cantores e cantoras que não ficaram tão famosos quanto ela, quanto outras, mas com muita importância também, com muita relevância ao fado, e eu tenho muito respeito por todo aquilo que todos estes fadistas antigos fizeram e legaram aos fadistas mais jovens agora, que têm muito por onde, como nós dizemos em Portugal, ir beber poesia, ir beber música, ir beber, ehm, interpretação.

Deram as fontes.

Exactamente, exactamente. É isso mesmo.

Alguem que quer ser fadista, precisa ter uma educação musical particular?

(9)Não. Não era assim, não era assim, nunca foi assim.

E quê são os requ<u>i</u>sitos?

Os requis<u>i</u>tos são...

Os requis<u>i</u>tos, desculpa!

(10)É ter um, é ter uma particularidade na voz, que se possa enquadrar na...., naquilo que se chama cantar o fado, não é? O fado é uma música muito tradicional, popular mas muito tradicional, e que requere certos requebros na voz, certos, certos jeitos na voz, para que se possa cantar, é uma música directa, não é uma música indirecta, é recta, é uma música cheia de segredinhos, cheia de torneados, cheia de, inclusivamente, de pausas, pequenas pausas, de alongamentos, não é? Há alongamentos e pequenas pausas que não se podem estudar. Fazem parte da interpretação de cada um pessoal, que cada cantor faz ou não faz.

E esta é a parte técnica, é a parte...

(11)Técnica, exactamente.

E a parte da alma?

(12)A parte da alma é a forma de dizer as palavras, eu penso, ainda que... por exemplo, a Amália já tinha na voz dela uma carga emocional tal e até a própria presença dela... costuma-se dizer que quando ela chegava no palco, a própria presença dela, só a presença dela já estava a ser fado, já era fado. Quando se dizem *fado* é..., efectivamente o fado é uma música muito emocional, muito intimista, vai muito á alma, e, ehm..., não se pode cantar levianamente, não se pode cantar levemente, isto não esxiste no fado. Existem marchas de Lisboa, existem fados mais altitantes, mais alegres, mas nunca há uma forma leve de se cantar o fado; fado é sempre ..., sempre , sempre emocional, existe uma carga grande de emoção do fado.

E essa carga em relação com a exposição da senhora no palco, em frente de todas essas pessoas...

(13)Nunca pensei, e não pensava quando comecei a cantar e comecei a debutar-me a isso. Porém, ainda hoje eu tenho muito respeito por esse facto, eu estar alí expôr-me dessa forma, porque quem canta desta forma, sem..., com esse som pronto alí, simplesmente com aqueles instrumentos atrás, há por nu seus sentimentos, as suas emoções, as...,

os seus desgostos, as suas lágrimas, os seus sorrisos -é muita exposição. E então, isso é..., é talvez por isso que ás vezes eu fecho os olhos, para que, pelo menos, posso, nesse momento, eeh, estar a cantar mas aguardar também um pouco de aquilo que os olhos teriam ainda de transmitir mas não se sabe, e eu ..... Eu..., eu não consigo cantar se estiver a chorar, parto a cantar imediatamente. Há pessoas que conseguem. E então acho que se eu tiver os olhos abertos é mais rápido, eeh, chorar, se me emocionar choro mais rápido, talvez por isso eu não possa haver um contacto visual, porque muitas vezes acontece. As pessoas choraram e estou a executar, e então parece que existe alí uma linha invisível do cantor para essas pessoas que estão emocionadas connosco. Quando ás vezes os olhares se tocam, a lágrima vem, então apróprias-se disso, e então eu acho que é uma protecção, é uma protecção, é alguma forma, neste caso, eeh, mais solitária, transmitindo eu que estou a cantar, é uma forma de ficar dentro do cantinho só para mim, não é, quando estou a cantar, penso que é por isso.

E quando está no público, eh?

(14)É verdade. Estamos, e estamos postos ao público dessa forma, mas assim que cantas, pões ao cantar tudo que nos vem cá dentro, é complicado, não é, não é simples.

Claro.

(15)É por isso que, se calhar, dizem que os fadistas são pessoas tristes ás vezes um pouco tristes, não é, pourque...

São?

(16)Não sei se são, não sei, acho que são tão tristes como outra pessoa qualquer, ou tão alegre como outra pessoa qualquer, eu gosto mesmo de me rir, tenho o sentido de humor até aporado. Mas reservamo-nos ao silêncio de vez em quanto, ahh, partilhamos até momentos de silêncio quanto nóa estamos juntos que..., pronto, dizem que ficamos capazes de ficar muito calados e talvez isso seja... faz parte dessa certa

tristeza, não é?, não é uma tristeza, é uma reserva, é um descanso das emoções talvez, um descanso de guerreiro.

Como é que a sua família reacionou á sua escolha?

(17) Os meus pais, ao princípio, principalmente a minha mãe não o recebeu bem, não o recebeu bem porque temeu o que na verdade aconteceu, que era que eu parasse os meus estudos, que parei para começar a cantar, mas também e no primeiro e no segundo ano a minha mãe rendeu-se...., aliás, é curioso que a minha mãe, e na minha família muitas pessoas cantavam muito bem. O meu avô materno tocava muito bem guitarra, então não era uma coisa nova, só que ninguem o fez profissionalmente, não é? Quando isso aconteceu a minha mãe ficou tão preocupada, ficou zangada comigo durante dois, quase dois anos não quis vir ouvir-me, e quando veio, eeh, em noite que veio foi porque o meu pai que disse "hoje eu vou ouvir a nossa filha, se vens comigo, vens, se não vejo eu só", e ela foi. Eu fiquei tão emocionada quando os vi, que não consegui cantar nessa noite (risos), não consegui!

E o pai da senhora?

(18) Meu pai... Meu pai percebeu talvez melhor, mas depois os dois, os dois passaram a gostar muito disso e passaram a ter muito orgulho daquilo que eu fazia, foi só ao princípio. Depois estudaram o meu ...., os meus vizinhos acompanharam-me e o meu pai, infelizmente, já partiou há vinte anos...

Aaa, há muito tempo.

[*No centro da sala, um fadista,, acompanhado por dois músicos que já têm tocado a introdução da peça, começa a cantar*]
(19)Não podemos falar agora.

Acabamos aqui ou podemos continuar?

Podemos retomar daqui a um poquinho, está bem? Agora vai ouvir. Já venho.

Há um aspecto criativo na prática fadista, na própria prática fadista da senhora?

Há.

E quê é isto?

(20)(E é) muito, muito importante também, porque eu também sou... eeh, eu também escrevo... E então, há fados que eu canto que eu escrevi, e tenho o prazer de ouvir os meus amigos e colegas cantarem coises que eu escrevi também, quando eles gostam de algum poema meu eles cantam e gravaram coisas minhas de forma que isso é um... É muito interessante também para mim o..., é importantíssimo quando eu oiço os meus colegas mais jovens, que cantam também, interpretarem coisas que eu escrevi. Portanto, é uma parte também eeh... muito importante no fado para mi essa vertente poética, não é?

Como é que a sua execução vocal ajuda a inspiração de escrever letra?

(21) Eehm.... A execução vocal em termos de..., de... Não, é mais, é mais... a inspiração é mais música quando me inspiro e inspiro-me na música ou faço quadras, ou faço sextilhas, ou faço quintilhas... O fado, o fado tradicional, tem uma métrica especial. Há fados de quadras, de quintilhas, de sextilhas, há fados de quadras em decasílabos, e, portanto, esses fados que são muitas músicas, muito antigas... os que todos nós interpretamos, são os próprios uma grande fonte de inspiração porque se pensamos na música de um certo fado, eu posso imediatamente começar a fazer uma... um poema para essa música, mas também pode acontecer eu fazer a própria música, já, já me aconteceu eu fazer a música e o poema também.

Então, a senhora compõe também?

(22)Não posso dizer que eu compohno, já me aconteceu fazer, e até gravei uma música, tá a música que eu fiz e tá uma música com a letra que eu fiz, fiz tudo ao mesmo tempo, quando comecei a fazer, quando comecei a imaginar essa canção, esse fado, vêm ao mesmo tempo, letra e canção, forma que depois os meus colegas, músicos, acharam ter muito..., tocaram, fizeram, acharam que era uma música que merecia aparecer gravada e assim se fez. Ás vezes acontece. Eeh, estar a pensar a um poema, uma poesia, e há qualquer pequeno duende que vem dizer-me uma música, pronto. Mas não sempre acontece.

E quais são os temas preferidos da senhora, na letra?

Em termos de fado...

Sim.

(23)Eeh, existem fados muito bonitos e eu seria muito injusta se eu fosse a escolher dois ou três. Vou então preferir dizer-lhe que gosto muito de tudo que o... um poeta, que hoje também não existe, mas que foi um poeta grande, importante do século XX, é o caso de Ary dos Santos, escreveu... Gosto também dos fados que Dona Amália, que Amália cantou, eeh, em que nos presente com a poesia de Camões, gosto muito de Camões, Camões é sem dúvida o grande poeta, o maior poeta português, pronto. Cantou o amor como ninguem nesses sonetos lindissimos que fez, não é, e então Amália teve essa também intervenência muito importante que foi a de nos apresentar uma forma diferente de se cantar fado, cantando poetas épicos, cantando poetas modernos ... com características muito eeh... muito definidas e muito diferentes de aqueles que costumavam ouvir-se na canção popular até a altura, não é? Então, eu não vou eeh..... nem poderia definir efectivamente entre os fados que existem eeh, um ou dois ou três que eu preferisse... porque na verdade há fados muito bonitos, há fados lindíssimos. Então, gosto de dizer que, sim, gosto de tudo que tem este efeito, de pôr, de aplicar poetas importantes portugueses como Fernando Pessoa, existem poucos fados eeh..., onde até hoje vestiram músicas quanto á poesias de Fernando Pessoa, mas..... são fados lindíssimos. Tenho uma amiga, uma colega que é Isabel que canta um

fado que é muito bonito que é de Fernando Pessoa e é muito bonito, eeh.... Florbela Espanca, uma grande poetisa portuguesa também, não é, não é muito cantada, mas do que se canta dela é lindíssimo, não é? Portanto, depois, há poetas de fado importantes, gosto de Lino Couto, João Peses Frutal e ..... ele era uma pessoa controversa e... escreveu sobre coisas que mais... muitas pessoas não tinham coragem de escrever, não é? Então, eu acho que a poesia é... quando é... bonita, de boa qualidade.... também eu gosto do tipicismo dos fados, gosto. Gosto dos fados muito antigos, um pouco... um pouco bairristas, não é, que eu gosto mesmo dizer que põem a faca na liga, não é, têm muita graça, em quadras em certas circonstâncias, mas, na verdade, o que eu gosto muito é uma boa poesia cantada é muito bem desfrutada, é o meu gosto de fado.

O que me interessa mais é, são os temas na poesia própria da senhora.

(24) Aah! Os temas são tantos, podem ser muitos. Podem ser...eeh O amor está sempre lá, de uma forma ou de outra, a cidade de Lisboa também se encontra muito no fado e também sempre vai se encontrar, não é... Pode se encontrar de tudo. A poesia eeh... Eu tenho, eu tenho... eu encontro muita inspiração no mar, muitas das coisas que eu escrevo... eeh.. têm como inspiração o mar. Ah..., um pouco também com sabor, eeh, sem ser pontuante da minha parte, mas a grande poetisa Sophia de Melo Breyner fala muito do mar, e eu, na minha simplicidade também, também assim acontece. Mas as mulheres cantam sobre o amor, sobre a paixão, sobre a ciúme, sobre... sobre um xaile verde, eu, eu tenho, canto um pequeno fado muito bonito que é... é sobre um xaile verde, cor, cor verde malva, tanto pode ser sobre um brinco de cereja, que são de cerejas, [*começa a ouvir-se o fado, no fundo*], muitas coisas...eeh

Então isso é muito criativo, eh?

É, exactamente.

Podemos continuar ou temos que acabar?

Podemos continuar depois.

Então, espero pela senhora.

.....

Queria perguntar que é a definição pessoal do fado, da senhora.

A *minha* definição.

Sim.

(25) Eeh... Como palavra ou como música? Como música é alma, é alma de Portugal, para mim, é alma de um povo porque é... é a música mais simbólica deste povo, com o mais significado.

Poderia...

Como *música.*

....explicar mais?

(26)É, pois é... Não é fácil porque é assim, o fado, a palavra "fado" significa "destino", destino, ou "sorte", sorte no sentido de... eeh aquilo que nos está destinado. […] Então, enquanto a expressão de um povo, enquanto música expressiva e mais emblemática de um povo, eu diria o fado é efectivamente o âmago da alma do povo português[…] na generalidade, ainda que o fado esteja certa forma mais patente a ser ouvida em Lisboa e em certas..., mas não há ponto em Portugal onde eu penso que, que... onde pudesse acreditar que as pessoas não, não gostassem do fado. De uma forma ou de outra, mesmo que não gostem, aqui tá nelas, é uma coisa que está nelas. Para mim […] é a forma musical que faz bombear no meu coração de forma diferente, que faz com que eu não me canse de cantar há trinta anos todas as noites, quase todas as noites, faz com que eu não, nunca pense que é monotonia, eu nunca penso que é uma monotonia vir para aqui cantar porque..., ainda que seja um gesto repetido diário, ahh... que tenha uma

rotina diária, não é?, é antes de mais nada uma coisa que eu amo fazer, que, que estou sempre apaixonada por fazer, mesmo que não esteja tão bem disposta ás vezes, em ums dias como em outros, mesmo que não esteja..., mesmo que estará.... se tivesse frio ficar em casa, já me acontece de vez em quanto, porque já tenho cinquenta anos. Antigamente estava sempre pronta para..., para me decartar, e hoje também ainda é assim, pronto, mas há noites em que chega a hora de vir cantar e eu penso se, ah, hoje, eu se calhar ficava em casa... há frio, quero ficar em casa, mas depois eu chego aqui e logo penso "não, não me apetecia nada ficar em casa, aqui mesmo é que eu tenho que estar, vir cantar alí, para as pessoas me ouvirem, me escutarem, me fazerem perguntas, me aplaudirem... Portanto, eu diria é o grande músculo da mihna vida, é o fado, efectivamente. Aquilo que faz bombear o meu coração e que me faz viver, cheia de... energia boa. É um..., é.... Fado é literalmente a grande, a grande, o grande impulso da minha vida, eu gosto. Adoro o fado.

Quando e como é que a senhora descobriu, eeh, que podia cantar ?

(27)Acho, acho que quando tinha quatro anos de idade.

Como?

(28)Porque... Não sei, só sei que eu cantava, e cantava tava na praia, os meus pais normalmente puderam, graças á Deus, sempre oferecer-nos férias no Algarve, onde eu adoro estar e não me importaria nada de estar para o final de meus dias, pronto..... E quando tinha quatro anos, lá está, estes fados de Amália quando era muito pequenita que eu ouvia, e que eu aprendi-los e cantava-os, cantava fado de Coimbra, cantava tudo que eu ouvisse, é isso, aprendia logo. E então, quando eu começava a cantar havia pessoas alí, estrangeiros até..., ficou um senhor durante a minha adolescência, muito meu amigo, chamava-lhe "o Senhor Inglês", não sabia dizer o nome dele, mas era um senhor que me adorava por me ouvir de cantar e depois eu cantava e queria sempre oferecer-me um gelado depois de eu cantar, que gostava, era gulosa, [risos] sempre muito gulosa, gosto dos gelados, de chocolates e..., ele então, depois de eu cantar "E., vamos comer um gelado?",

perguntava os meus pais se pudemos ir lá, e então [*interrompe para falar com uma amiga dela*] e então, eeh....

Havia outras pessoas...

(29) Muitas pessoas!

...**que cantavam, que cantavam eeh... dentro da família da senhora?**

(30) Eeh a, a minha mãe, a suas irmãs e o seu... um dos seus irmãos eram excelentes... tinham excelentes voz. A minha mãe era uma contralto melhor do que eu. A minha mãe tinha uma excelente voz; e tenho duas tias, essas irmãs mais jovens da minha mãe, que ainda estão vivas, belissimas sopranos mas sem nunca, sem nunca terem cursado, sem nunca terem estudado para isso, elas, por exemplo, cantavam á voz, estas minhas tias mais novas, eeh, cantavam vozes como se, como sempre tivessem, como só não fizessem outra coisa na vida, elas começavam a cantar as duas, era, era a coisa mais maravilhosa, eu, para casa existem registros de disco que gravaram, que gravaram pois na altura, a minha mãe era uma excelente contralto, e um dos meus tios era um óptimo tenor, e o meu avô era uma pessoa cheia de musicalidade que... instrumento que pegasse, ele tocava logo, meu avô materno, o pai da minha mãe, era o meu avô Augusto. Tocava muito bem piano, tocava muito bem guitarra portuguesa, mas pegasse de outros intsrumentos, ele começava a tocar, assim, E então, de todos os netos, de tantos netos que tiveram, eu persegui esta... este rumo na vida, não é?, profesionalizei-me. Eeee, tenho uma prima que por acaso me visitou aqui esta semana, que também é bastante muito faustada na vale artística, essa então timha uma grande queda também para, para o teatro, para, para o drama, e canta também muito bem e escreve muito bem, fez jornalismo, fez muita coisa, é uma pessoa muito artística. E dos rapazes, há dois, um que ficou até com as guitarras do meu avô, tá lá no norte, foi o único que começou a tocar guitarra portuguesa, e tenho outro, filho duma dessas minhas tias de, aliás da irmã mais nova da minha mãe, que toca guitarra clássica. Muito bem. A minha irmã canta muito bem também, é… é soprano.

Toda a família!

(31)Pois é, é, mas, portanto, ás festas de família eram festas de música, de canções, de pianos, de…

Pode falar um pouco mais sobre… sobre essas festas?

(32)Festas de família? Festas, quando havia festas, Natal, quando havia fe…, quando nós juntavamos, para Pascoa como agora, quando havia final do ano…

O quê acontecia?

(33)Acontecia muito boa comida, porque os portugueses gostam de comer muito bem, como na Grécia também, não é?

Claro.

(34)E muitos, muito boa gastronomia que no.., a minha família é alentejana, no Alentejo existe mu…, aliás Portugal tem uma gastronomia rica, no Alemtejo a comida é muito boa, muito farta, gosta-se, gostamos de ver a mesa cheia. E acont…, a casa dos meus avôs era muito grande, nós iamos todos para lá, ficavamos, muitas crianças, muitos… muitos adultos, cantavamos, jogavamos, diziamos poesia, fizemos, faziamos pequenas tertúlias de aquilo que cada um sabia fazer fazia, divertíamos assim. Era…, pronto, e então, como dizer, desde muito pequenina eeh… eu começava a cantar…, começava a cantar! Gostava cantar, não é? E então, achava, a minha mãe achava piada porque as pessoas na praia tinham chegado para me ouvirem cantar, então eu tinha um banquinho pequenino, e acabava por me pôr, acabavam pôr-me em cima do banco, para as pessoas me ouvirem, mas era tudo da brincadeira, claro que se, nunca ganhei dinheiro nessa altura mesmo, nem os meus pais fizeram alguma, algum, como... ficaram assustados quando comecei a cantar á noite porque tinham receio do que aconteceu, que foi parar os estudos, mas, pronto, mas…, mas a vida foi assim e eu não estou arrependida nada, nada que fiz,

nada do que fiz. É mesmo, é mesmo isto o que eu, que eu tinha que fazer na vida por contsruir aquilo que estou, mmm?

E agora estas festas continuam a acontecer dentro da família?

(35)Continuam a um… num âmbito mais restrito porque infelizmente já muitos partiram, já nem… os avôs não existem, eu, infelizmente, já não temho pais também, mas todos aqueles que… eu tenho uma família muito grande e somos todos muito unidos. E ainda neste Natal, somos todo o Natal no Alentejo, vários de nós, na casa de uma das minhas tias, irmã da minha mãe, eramos dezanove pessoas, lá estivemos, cantámos…

Aah!

(36)Divertimos de outra forma, as coisas são diferentes… Somos mais velhos, mas continuamos se reunirmos e sempre que nós reunimos, alguma coisa tem que acontecer de… amiga musical.

Esta comunidade muito profunda continua a existir entre família…?

(37)Na minha família, siiim, e, e em Portugal é um pouco assim, as pessoas são muito ligadas á sua família.

E, então, como é que a prática fadista informa o dia-a-dia, o dia-ao-dia da senhora, a vida da senhora, e como é que a vida, o quotidiano da senhora, informa a prática fadista?

Aah.. Pode reformular a pergunta por favor, porque… Pode voltar a fazer a pergunta?

Sim. Como é que a prática fadista da senhora informa o resto…

«Informa» ou «influencia»?

Como quiser. Inf…, informa ou influencia, o resto da vida da senhora.

(38)Influencia, neste caso …é «influenciar», porque «informar» é «dizer». «Influenciar» é «interagir».

Sim.

(39)Influencia ao nível de horários, eeh…há muitos anos que eu tenho horário totalmente diferente da maior parte das pessoas, inclusivamente da minha família, […] o que muitas vezes me privou de estar em certas reuniões familiares, em que de certas horas as reuniões todas acabam, chegar aquela hora... existe um desajuste nesse aspecto, existe algum desajuste, alguma.... alguma pequena mágoa em que ás certas ocasiões não se pode estar. Mas ao nível da minha vida particular, eeh... não há desajustos. Porque habituei-me, há muitos anos, a viver mais de noite do que de dia. Nas últim..., na última década, ... nos últimos quinze anos. Eu consegui conjugar da melhor forma o facto de trabalhar á noite e precisar a descansar em horas diferentes com meu dia-a-dia porque eu também gosto da claridade, eu preciso claridade, preciso sol, eeh o sol da muita energia, e então eu penso que a idade, efectivamente, nos traz algumas vantagens também. Eu nunca precisei de dormir muitas horas, eu só dormir sete horas estou bem. Os últimos anos durmo seis, cinco horas toda noite e tou bem. Porque lá está: eu deito-me tarde mas não quero levantar muito tarde. De forma que […], essa, essa foi talvez a... a principal eem… a principal eeh... coisa eeh a ajustar o meu quotidiano. Trabalhei de dia conforme disso, trabalhei dois anos de dia e de noite, começava habitualmente á tarde até ás sete de manhã, não é?, ora muitas vezes eu vou para a cama ás sete, hoje em dia eu me deitava ás sete..., não, não sempre, mas pode haver um dia que.... , ficar ler até mais tarde, haver um filme até mais tarde, qualquer coisa, não é? Mas normalmente ás cinco horas me deito, cinco da manhã, depois levanto-me, se puder ás dez ou ás onze, gosto não me levantar tarde para poder ter horas de dia também, eem […] a influência do fado... acho que me deu imensa , principalmente nos últimos anos, aaah... me trouxe uma serenidade diferente de olhar para as coisas […] com... com a simplicidade, com... eeh... comfortável. Eu não sou uma pessoa complicada, e penso que... estes anos todos de... a cantar não tiraram a emoção das coisas, antes, pelo contrário, eeh, me ajudaram para compreender eeeh.... as pessoas,

as atitudes das pessoas, talvez com um pouco mais de... generosidade, de paciência... eu não gosto de julgar as pessoas, e...

Então, foi uma parte mais «educativa» do fado...

(40)A experiência que me deu a noite, á nível de analisar as pessoas, porque quando nós estamos em contacto com tantas pessoas nós vimos muita coisa, nós conhecemos muitas pessoas muito diferentes.

(As pessoas) São diferentes á noite?

(41)Não. Eu penso que á noite as pessoas se despem de preconceitos, não é?, e ficam mais vulneráveis, portanto no... vêm, quando vêm aqui vêm dispostas a tomar a minha emoção, mas dar também a delas, não é? Eu penso que esse... essa troca de emoção resultou, em boa parte, da parte desse aspecto, particularmente, numa grande compreensão do quanto vulneráveis realmente somos todos enquanto seres humanos, eh? E portanto como não devemos por princípios julgar-nos por estas ou aquelas atitudes, como deve sempre existir um espaço..., como devemos sempre dar o espaço ás pessoas, para os tentarmos compreender. E eu penso que o fado ajudou-me muito nisso.

É muito essencial, é muito importante

(42)É muito essencial.

Então, e algo mais: que pensa a senhora do fado...

Mara, para só um poquinho... Vai ter que interromper só um bocadinho. Já volto, tá bem?

Sim, sim, sim.

Está bem?

Fico a sua espera, obrigada!

Dia (ii)
CAFÉ LUSO --Bairro Alto. Quarta-feira, 06.04.2012

Começamos.

Por favor.

Sim. Queria perguntar...

Quantas perguntas lhe faltam?

Não há perguntas!

Sim.

Não há perguntas marcadas.

Pois, pois.

A senhora pode narrar o que quiser.

Sim.

Eu só queria perguntar-lhe antes que significa a saudade para a senhora.

(43)A saudade... É um sentimento muito profundo e com o qual ao longo da vida nós aprendemos de viver com ele. Não é só sentimento a saudade. Mas, eu penso que efectivamente a saudade de quem parte é aquilo que mais dõe, algo que mais dõe. Porque muitas vezes como estamos com saudade de... não temos saudade de quem está perto, não é? Mas quando há realmente a despedida de alguem, eeh, que amamos muito, uma despedida, pronto... sabemos que não o vamos encontrar mais, que não vamos falar mais com essa pessoa, que não vamos escutar mais a voz dessa pessoa, essa para mim é a saudade mais estranha porque não desaparece nunca, muda de forma, muda de... muda de intensidade, eeh... no sentido que eeh, eeh, o tempo apazigua um

bocadinho a saudade, eu, por exemplo, fiquei sem o mei pai, há vinte anos, e recordo-me do meu pai todos os dias, e por muitos motivos […] o impacto dele era marcante na minha vida. Bem, meu pai e a minha mãe, mas meu pai enquanto homem -era um homem muito bom- marcou, marcou a minha vida no sentido mais positivo e..... e portanto eu recordo, com muitos motivos eu recordo-o diariamente. No...., no primeiro tempo é que... foi complicado para mim, muito complicado, eu não estive, não fiquei muito bem, nos primeiros dois-três anos... até a um ano e meio, até a, a... há ....mais de um ano e meio... que não recordo, há coisas que não recordo, eeh... fiquei toda embalada emocionalmente. Mas hoje, passados vinte anos, eu posso dizer que continuo a sentir exactamente a mesma falta dele que senti nesse tempo, só que aprendi a viver com isso. Aprendi que... que até vagamente está... sob autra forma em quelquer parte do mundo, em qualquer parte do universo, a olhar para mim, a olhar para nós, todos que ele amava, mas de outra forma, pronto. Esse sentimento de saudade é... muito estranho porque... A minha mãe, ahh..., há seis anos... ainda está, muitas vezes, a doer muito ainda, mas também.... passo com ele, mas tanto há muitas saudades das pessoas que já partiram da minha vida, da minha infância, os meus avôs, da minha infância muito feliz, da minha família muito grande, muito simpática e faltam-me, até sinto que faltam-me muitas pessoas. E também, pronto, na vida, os nossos amores, não é, os nossos animais até... Saudade é um sentimento estranhíssimo. Ahm, eu não penso que a saudade tenha uma..., tenha um lado totalmente positivo. Traz sempre, traz sempre eeh... com ela um... […] perdão! [*interrompe para falar com alguém*] Até como lhe digo, saudade para mim é, basicamente, sentir a falta de alguem, ehh..., de alguns sítios da nossa vida, não é, também sinto saudade de, de... lugares da minha infância, onde passei a minha infância, o Alentejo, ao Algarve vou, lá vou ficando... muitos, muitos anos, e existem algumas terras neste país que eu imediatamente me emociono com a minha infância, a minha adolescência, com a minha vida, eu chego lá, passo a ver essas pessoas, por alí passear com..., a saudade... eu não sei se eu lido muito bem por saudade. Pois eu... Se calhar, lido, não chego lidar com a saudade... Eu estou, graças á Deus, emocionalmente equilibrada. Mas sofro muito com sauda... Ahm, como

lhe digo, eu sofro muito com a saudade, principalmente a saudade, eeh, dos meus pais, dos meus avôs....

Como é que esse sentimento influencia a sua performação como fadista?

(44) Olhe, influencia a tal ponto que, eu vou dizer á Mara que: eu escrevo poesia, conforme já lhe disse, não é?, e eu não sou capaz de cantar sempre as poemas que eu escrevo, não sou capaz de os cantar. Porque se eu começar a canta-los, algum... começar a chorar logo, e então não posso cantar mais. Ahm, há um fado que eu, eu escrevi para o meu pai quando ele partiu, que eu só consegui, até hoje, canta-lo duas vezes. Eeh, uma vez foi aqui, toda a gente ficou a chorar, a sala toda, e, outra vez foi, há pouco tempo, na rádio, em directo até eu fiquei surpreendida como é que consegui cantar; mas consegui. Só calar no estúdio e estarmos..., ficou toda a gente "Aaaaaah!" … emocionadíssima, porque admite uma carga emocional muito grande, então isso intefere-se com a minha actuação, com as minhas actuações. Em todo, escolho outras poesias, e, e... ainda que tenha gravado e gravei –tem regulado um cd com poesias que todas são minhas todas, todas estão dedicadas a alguem importante na minha vida, eeh, mas é complicado cantar aquilo que escrevo. É complicado porque leva muita emoção da minha parte, e então compromete a minha... a minha actuação porque fico totalmente emotiva, e agora vou ter que cantar – tá bem? Ok?

Aqui tem os meus contactos, e... vou contactar a senhora...

Muito obrigada!

E vou achar os contactos dela, da senhora aqui em casa, e escrever um mail ou uma carta... ou

Ah, bom! Eu vou lhe dar o meu contacto. Eu gosto muito de uma cantora grega que é Haris Alexiou.

Sim…

Conheço essa cantora, e conheço poucos outros cantores gregos, mas vou… Mas vais já embora?

Eeh, está noite?

Sim, agora, neste momento.

Vou ouvir a senhora cantar e depois…

E depois vai embora…

Parto porque… o P.M. espera por mim.

Ok! Um grande… (beijo).

Tenho, tenho um encontro marcado com ele…

Ok! Tá bem!

Vou, eeh, vou ouvir a senhora e depois partirei.

Ok.

Muito obrigada!

Sou eu que te agradeço, guardo o seu contacto…Tenho aqui o seu contacto. Escreve o meu…

Sim.

Obrigada pela sua atenção, Mara, muito obrigada!

Muito obrigada eu!

2ª Entrevista: J.M.

MUSEU DO FADO -Alfama. Domingo, 08.04.2012

Vamos.
Eeh... o que me interessa é a própria narrativa do senhor, como já lhe disse, num aixe triplo: Vida, Arte e Carreira profissional no género, e, se o senhor é amador, a sua Relação com o género.

(1)Olhe, eu fui... eu, praticamente, fui a cantar amador, criança.

Aa. O senhor é um cantor amador. Toca também guitarra portuguesa?

Não, não, não.

Não -é um cantor.

(2)Eu actualmente estou afastado do fado. Tudo porque diverado a minha profissão, mas tendo o fado, mas estive sepmre ligado ao fado...

De quê maneira?

(3)Estive sepmre ligado ao fado o fado e a minha família toda canta o fado. E diverado a..... teve em casa um tio meu que é o Fernando Maurício, é uma figura pública eeh... no fado, eh.

[*Serve-se o café*]
E quando é que o senhor começou a cantar?

(4)Olhe, eu.. de brincadeira, nos Santos Populares -sabe o que é os Santos Populares?

Sim, sei!

(5)Eeh, Santo Antônio, todos os bairros têm, no meu bairro, na Mouraria, quando era criança, ouu..., com cinco-seis anos, já me ponham em cima de um palco a cantar o fado. E muito achei até que eu

gosto do fado, e... a paixão que é uma música que eu sempre gostei-na... E a ouvia.

O senhor ouvia o fado aonde?

(6) Aonde? Eeeeh... mais quando era criança, ouvia nas colectividades e também havia mundo que havia antigamente máquinas nas tabernas, onde se ponha um escudo ..... onde eu estava a sentar a ouvir essas máquinas, pois havia nos cafés, nas tabernas, ponha um escudo e eu ouvia muito. Fernando Farinho..., Amália Rodrigues, Cristão da Silva, Fernando Maurício....

E dentro da família?

(7)E dentro da família...

Há pessoas que cantavam?

(8) Cantava o meu pai...

..A parte do sr. Fernando Maurício?

(9) Meu pai –meu pai cantou sempre fado amador, sempre fado amador. E... os meus irmãos também cantam, amador, fado amador, cantam nas colectividades, na, nos restaurantes assim, o tal chamado "fado vadio". Já ouviu falar do fado vadio?

Sim, sim.

Pronto, eeh...

Em que oportunidade é que os seus familiares cantaram -em casa?

Em casa....

Em casa sim, em quê situaçôes?

Em casa quê? Na nossa casa?

Sim, na casa familiar.

(10)Na casa familiar, sei, numa situação de Natal, festa de Natal, numa assim como a Pascoa, onde a família tá reunida, havia de vez enquanto, depois o almoço, cantava-se um fadinho.

Então, o senhor sempre era um amador.

(11)Sempre fui amador, fui amador.

Sim, e agora continua a cantar em casa, nos jantares familiares, em reuniões?

(12)Não, há onze anos que não canto diverado a... tive uma operação que fiz ás cordas vocais, eeh... praticamente deixei de cantar, deixei de cantar. E diverado a minha vida profissional. Deixei de cantar. Então, estava um bocadinho.... de cantar, não evolvi. Porque tanto fadista é quem canta como quem escuta. E continuo a ser fadista, como as pessoas que ouvem fado são fadistas também.

Ah! Não o sabia.

É!

Os aficionados do fado...

São fadistas.

...consideram-se fadistas também?

É uma fadista!

Aha.

É uma fadista!

Então, eeh...

(13) Porque aqui, em Portugal, mais na... na minha Lisboa, diz-se sempre, no ambiente fado tanto fadista é aquele que canta como aquele que escuta.

Para alguem..., para ser fadista profissional -tocador ou cantor/cantadeira- alguem precisa de uma educação musical particular?

(14)Não –não, não.

Não?

Não, não, não!

Do quê precisa? Quais são os... os requisitos?

(15) Os requisitos, olha, é ter fado dentro de si e saber cantar. O fado nasce espontaneamente nas pessoas. Nasce logo com criança.

Alguem não tem que ter uma voz.. uma boa voz? Uma voz capaz?

(16) Certo, tem que ter uma voz capaz para o fado. Se a não tiver, também pode cantar no fado vadio, mas para assumir mais outro patamar tem que ter uma voz que impressiona as pessoas e que as pessoas digam «Sim, senhor! Canta muito bem!». Mas geralmente isso nasce qu'á pessoa. Isso nasce.

Pensa que ele...

(17) No fado, no fado não tem escola. Agora tem escolas de fado. Mas isso nasce naturalmente... nasce naturalmente.

Então, quais eram as suas experiências ou acontecimentos mais determinantes, mais marcantes com a rela.., eeh, com relação ao fado?

Eeh, os acontecimentos mais marcantes a nível dos artistas?

A qualquer nível. A qualquer nível eeh... o senhor quiser.

(18)O relacionamento mais marcante que eu tenho e.... aah... era o meu tio Fernando Maurício, que eu sempre acompanhei, desde criança, ao todo lado, foi das pessoas que eu acompanhei mais, e... é a relação mais marcante que eu tenho.

Eeh... Queria falar um pouco mais sobre ele?

Do meu tio?

Sim. Sobre o seu tio.

Meu tio... Em quê aspecto? Como fadista? Ah.... Como...

Como o senhor quiser!

...homem?

O senhor pode dizer o que quiser.

(19)O meu tio, se eu posso o desvrever em poucas palavras, era uma pessoa que cresceu num bairro humilde, que começou a cantar pequenino, e que gradualmente começou–se a profissionar como fadista. Eeh... Fez… teve, teve sapateiro, manufactor de calçar, e depoi.. mas já é sempre cantor, sempre cantor. E depois, ficou profissional numa casa, em casa [*....?....*], e a partir daí começou a ganhar concursos e seguiu um carril, uma carreira, foi um fadista que cantava «FA - A», fado castiço que é o verdadeiro fado. E..., e é por isso que ele é considerado o Rei do Fado, porque tem uma forma de cantar, é um estilista, não cantava monocórdio, não era monocórdio. Monocórdio é uma pessoa que canta sempre... canta quadrado. Ele, não. E nunca cantava sempre igual. Mas no fado cantava sempre, sempre diferente.

«Estilar» quer dizer ter um estilo próprio de cantar?

(20) Estilo próprio, de cantar.

Estilo próprio.

(21) Onde ele criou uma escola muito grande, a maioria de todos os cantores cantam á seguida da escola dele, á maneira de cantar dele. Foi.., o fadista que deixou a maior escola do fado foi ele. Uma escola com, ...os mais seguidores, os mais seguidores.

Então, quê é, qual é a sua definição profission....aah, uhm... a sua definição pessoal do fado?

A minha definição pessoal do fado?...

Sim.

O quê é o fado?

Sim.

…

O quê é o fado para o senhor.

(22)O fado para mim é..., é tudo, olhe, é alegria, tristeza, é amor, é sentimento. Eh o fado tem tudo. Todos esses requisitos. E depois é preciso, também, a preencher esse tudo, a preencher uma boa voz, a preencher os requisitos todos, saber cantar, porque fica muita gente agora a cantar, mas..., eh, canta para gostar, eh, não é assim, aqueles vozes... Eh..., mas o fado para mim é isso, ter uma boa voz, sabe-la transmitir ás outras pessoas que tão a ouvir... Transimitir o sentimento...

Comunicar?

(23)A história que o fado tem, comunicar, eeh, para as pessoas sentirem com aquele que tá a cantar.

Então, alguem tem que ser português para cantar o fado?

....

Ou não?

(24)Não propriamente português, mas...

É essencial?

(25)É essencial ser português, para ter a alma... para ter a própria alma.

E o quê é a "alma portuguesa"? Quais são os característicos mais fortes da "alma portuguesa"?

(26)Olhe, eeh... Os característicos é... ser bem bairrista, bem bairrista que o fado vem de... das tabernas, dos bairros... Ser bairrista é ter sentimento, e sentir, ter alma de cantar. As pessoas do bairro, não todas cantam, mas gostam do fado, gostam ouvir fado. Mas principalmente ser bairrista é ter fado dentro de si.

Esta alma lisboeta...

A alma...

esta alma de Alfama ou de Mouraria...

Mouraria...

...mudou? Estes..., de hoje-em-dia é diferente do que...?

(27)É muito diferente.

Em quê maneira?

(28)Tá diferente. Sei-lá, evoluiu, portanto evoliu, porque antigamente, há quinze anos atrás, não se ouvia tanta rock nesses… a nível de comunic... agora vai a televisão, vai a internet, vai essas coisas, então os jovens têm escolha de todo tipo de música. Tá escolha... Quando eu era novo, quando era pequeno, só se ouvia fado, fado, fado .... não havia comunicação com outras coisas, então a coisa ficava mais entranhada, mais garra. Mais garra...

Mais garra.

É!

Já, já li isto, no meu livro de História de Fado dizem assim... ... o que disse o senhor.

Ah, dizem?

Sim!

Olhe, eu também te digo.

É assim…

(29)É. Hoje os jovens vêem de tudo que gostam e demais. Eeh... rock, e... esse tipo de música. Eu, por acaso, gosto de todo tipo de música, o fado, o fado para mim é o que eu tenho para me ligar, é música portuguesa. Canção nacional. Gosto todo tipo de música, tudo que me faz cantar, eu gosto de ouvir, gosto de ouvir.

Tem saudades de cantar?

(30) Ah, muitas, muitas! Muitas, muitas. De vez em quanto, para mim, sim, canto baixinho, eu vou cantar. Mas tenho muitas saudades de cantar!

E... há quantos anos que o senhor não cantou de...manei..., de maneira mais frequente do que hoje-em-dia?

(31) Eh, há... há muitos anos já, há muitos anos. Mas continuo a ser muito ligado ao fado.

Tanto no Portugal, como na Grécia, est... estes... esses países, ambos estes países emfrentem hoje-em-dia uma crise muito grave, uma crise social, económica, política... O quê é que o fado pode contribuir na expressão dos sentimentos, das reacções, eh... dos pensamentos das pessoas nesse período de crise?

(32) Bom, o fado, cada vez mais, está a se expandir mais, a nível mundial. Portanto, pode transmitir aahh… os valores nacionais de Portugal, a cultura portuguesa, as pessoas interessaram-se mais, como a Mara que é de um país tão, tão distante de aqui, e hoje tamos aqui a falar... Porque em Portugal o fado consegui a passar fronteiras. Portanto, nesse, nesse sentido, acho que faz muita coisa, é muito forte.

E qual é... Como o senhor compreende essa universalidade do fado – quero dizer que é um género que é... eh, nasceu aqui, é um género local, urbano, de, da cidade de Lisboa, mas o quê é que tem que toque tão fortemente nas almas de pessoas que são de paises estrangeiros e provêm de outras culturas...

(33)E que não percebem nossa língua! Mas cheguem... Eu tenho ouvido entrevistas de... de artistas como a Mariza, como o Carlos do Carmo - do meu tio que esteve nos Estados Unidos; pessoas sem perceberem a língua portuguesa, ate aqui, nas proprias casas típicas de Lisboa, vão lá japoneses, eh... americanos, sem conhecer a língua portuguesa, eh… dizem «eu não percebi nada, falo inglês, mas tocou-me a música, a forma com que se cantou, o feeling, qualquer coisa desse lágrima», e vês as lágrimas nos olhos das pessoas.

Isso acontece na Grécia também, quando artistas portugueses visitam, e cantam, ...as pessoas emocionam-se.

(34) Sim. Agora, o quê é, e ser uma pergunta feita, as pessoas da Grécia e as pessoas da Inglaterra, as pessoas de Japão, quê possa sentir o inglês?

Sim. Sim, tem razão. Mas eu queria saber como o senhor, como uma pessoa com nacionalidade portuguesa, que nasceu aqui, vive aqui, compreende esta relaç.. esta reacção dos estrangeiros ouvindo o género.

(35)Vê-se na, vê-se na, na… na cara das pessoas que gostaram, que sentem o fado, além de perceber e a língua, mas que entrou-se dentro deles. Que sentiram alí [*põe a mão no peito*] qualquer coisa que é sentimento. E..., pronto, é uma relação que o artista quando está a cantar também sentir o outro lado, que é isto, estão a gostar. E... e a coisa mais... particular, nessa... nesse sentido, é quando ele acaba de cantar, ele vai ver uma salvação de almas, porque as pessoas gostaram, sentem, sente-se que o público tá... tá com o artista.

Em quê.., como é que o fado influencia a sua vida?

(36) Aah.. A minha vida, olhe, a influencia em vários sentidos, quando estou assim mais... eeh... melancólico, assim mais tristonho, apetece-me o fado, a ouvir um fado.

Porquê?

Aah.. eeh... no fado...

Porquê o fado e não qualquer outro género, por exemplo?

(37) Porque também tou enraizado com o fado, tou mais enraizado com o fado. Há outras músicas, mas eu tou mais enraizado, sinto mais o fado.

O quê é que o senhor quer dizer com isso?

(38)Mais profundamente, mais profundamente. Estou a pessoa que eu canto e não vou a qualquer lado a ouvir fado. Não tenho paciência, hoje-em-dia tudo o mundo canta o fado, canta gregos, cantam japoneses, cantam, cantam...

[*Risos*] **É verdade!**

(39)...o, os taberneiros, cantam... cada um quer ser fadista! E eu não tenho paciência para isso. Quando ouvir o fado, quero ouvir bom fado.

E onde é que o senhor vai para ouvir «bom fado»?

(40)Olha, o fado ás vezes acontece.

Onde?

(41)Onde? O fado acontece; por exemplo, agora estavamos aqui, se tivesse aqui uma guitarra, uma viola, aparecesse um fadista, havia aqui, um ambiente, estavamos para..... o fado acontece. Ás vezes nas casas típicas...

Sim...

(42)...acabam... eu, eu estive muitas vezes numa casa típica, os artistas da casa e outros que vão chegando, fechava-se já a porta ao fim da noite e tocava-se o fado só com artistas, com artistas a cantar, e saía a voz de fado –o fado acontece assim. Eu assisti em muitas sessões assim.

E o senhor vai em casas de fado com a sua família?

(43)Nnnão, não. Não. Normalmente quando vou, vou...

Sozinho?

(44)Sozinho, que tenho, pois, lá encontro os meus amigos... nunca vou assim, com família, jantares, não. Eu vou, paro o carro, vou, pois vou ao

fado. Eu vou, converso, sento-me um bocadinho, se houver ambiente fico mais um pouco, e é assim que eu vou ao fado.

Com quê oportunidade? Com oportunidade especial ou pode acontecer qualquer dia?

(45)Não, acontece qualquer dia. Qualquer dia. Há dia em que me apetece ouvir o fado. Olhe, eu vai ficar aqui mais um bocado. Eu naquele dia que te trouxe alí, estive para faltar, tava a me apetecer, tava a me apetecer ficar ouvir, tava a me apetecer isso.

Então, eeh... Qual é a sua definição pessoal da saudade?

Saudade?

Quê é a saudade?

(46) Olha, sou um deles... sou uma pessoa muito saudasista. A minha saudade é o fingir do meu habitat, pode ser para o Porto, pode ser para o estrangeiro, ..., sempre sento uma nostalgia grande do ambiente onde vivo. De... do meu espaço. Da minha família, do meio onde eu convivo...

E quando o senhor é aqui, sente saudade de outras coisas? De situações ou pessoas?

(47) Sinto, sinto muitas saudades. Pessoas que já não estão cá, caso do meu tio –sinto muitas saudades dele, e de outros amigos com que eu convivi e… , sinto muitas saudades, pessoas que já partiram, muitas saudades. ...Faziam, faziam parte de mim essas pessoas, e então, quando partiram, acho que já partiu também um pouco de mim também.

Pode existir o fado sem o sentimento de saudade? Poderiamos ter fado sem saudade?

Pode.

Pode?

(48) Pode ter fado, sim, num fado mais alegre, num marcha, numa marcha numa marcha popular, pode, pode ter.

Mas a mar... as marchas populares consideram-se fados também, ou há fados no tipo de marcha popular?

(49)Há fado tipo marcha popular.

Há.

(50)Há fado, fado tipo marcha popular. Há fado, há fado mais reparado, menos o sentimento, é um fado humorístico, há também fado humorístico, que... que é só para rir... Há todo tipo. E é preciso o ambiente próprio… hoje-em-dia para se cantar esse fado.

Mas fado *fado* é só o fado castiço...

(51)É o fado castiço. Esse para mim é o fado que eu gosto.

Corrido, Menor e Mouraria.

Mouraria...

Estes três tipos são os...

(52) Entram no fado castiço, ...esses três entram. E acostuma-se dizer, quem não sabe cantar o Menor, não sabe cantar fado.

Mm.

(53) Todo fadista que não sabe cantar á Menor, não sabe cantar fado. Pelo menos os profissionais, as pessoas com fado desde criança, falam nisso.

O senhor tem que me contar, talvez, uma história, um, um acontecimento pessoal, característico, que tem a ver com o fado?

....
Algo... que aconteceu...

Que tem a ver com o fado...

Sim.

(54).... Que eu não consigo entender a pergunta.

Um acontecimento na vida do senhor, ou algo... uma história...

(55) Aah, uma história! Tenho, tenho, tenho, tenho, tenho.

Então, escolhe uma história e diz.

Em quê nível –olha, a sentimental, de...?

Em que nível o senhor quiser, qualquer nível.

(56) Olhe, a nível de... Houve histórias de fados que eu cantava, e depois, mais tarde, aconteciam, aconteciam na minha vida. Histórias.

Aa! Interessante!

(57) Histórias!

Muito interessante.

(58) Histórias que mais tarde... ...histórias de separação, de... meu casamento, minhas escolhas... Os fados têm a ver, olhe, os fados têm a ver, geralmente, com a vida de cada um. Tem, tem, tem semp, tem sempre a ter... o fado tem muita coisa real... Muita coisa a ver com a vida das pessoas. Com... que é a vida pessoal, que á nível de bairros, que tudo que é história.

Como é que os cantos, que os fados que o senhor cantava, depois eeh..., aconteceram, eeh o conteúdo das letras acontecera na vida do senhor?

(59)Eeh... á nível sentimental, de... de... relacionamento entre homem e mulher... mais tarde, aconteceram. Eeh... ha de outro fado... tem, tem união, tem desunião, tem desgraça, tem felicidade... E essas coisas todas...

Vida.

(60)É a vida! Fado é a vida.

…

(61) Que a vida é tudo isto. A vida é tudo isto.

E os filhos do senhor, cantam?

Não –não.

Não gostam?

(62)Gostam, gostam, gostam do fado mas nunca tiveram... eu tinha primos, tenho uma prima, canta aqui, na «Parreirinha da Alfama» já, na Argentina Santos, que é Ana Maurício. E tem uma filha, que ela também canta. E os restos dos meus irmãos cantam amador, fado vadio, tenho irmãos que vão ao fado vadio –eu não. Eu deixei de ir a esse tipo fado, fado vadio, [*μη αποκρυπτογραφήσιμη φράση κατά την απομαγνητοφώνηση*] vida… e tou a trabalhar no sábado também, e.... Mas eu não, frequentemente não vou ao fado. Mas tou sempre no fado, praticamente; ao Bairro Alto, todos, todos os dias, tou no fado diverado ao meu trabalho. Mais não sou, de dizer, todos os dias ao fado.

Eeh, então o senhor pode adicionar qualquer coisa quiser –eu não tenho uma, eeh, uma... eh... pergunta para lhe fazer, uma pergunta particular. Pode adicionar quelquer (coisa) quiser.

Eeh...

Na sua narrativa sobre o fado. Quer dizer algo mais –quer adicionar algo?

(63).... O que eu posso adicionar é que o fado tem muito bem caminhado. Tem muito bem caminhado.

E continua!

(64) Continua, e acho que cada vez mais países vão começar a gostar do fado.

Porquê? O quê é que eles vão descubrir no género?

(65) Porque o fado dá em muitos países onde não sabem o que é o fado, que é a cultura portuguesa. E cada vez, eeh..., o fado tá, está a passar mais fronteiras... a passar mais fronteiras. Porque a voz tá a ir eeh, ir para Alemanha, o Japão, para os Estados Unidos, para... a Austrália... o fado já é divulgado em vários países do mundo, e cada vez mais.

E o futuro do fado dentro do pa, do país?

(66) Tem, tem futuro aqui. Cada vez mais. Vai ter um grande futuro. Cada vez mais.

Como é que os portugueses sentem sobre esta... evolução?

(67) Cada vez mais, cada vez mais eu sinto que as pessoas, hoje, tão... também tão mais divulgadas, têm mais..., o país todo tem mais abertura, e tão mais a gostar do fado, todos os portugueses, cada vez mais. Antigamente era só ao nível de... eeh... de bairro, um conhecia o seu nome ao outro, e depois chegou a rádio. A pessoa que mais

utilizou ao princípio era só Amália, Amália, mais nada dos outros artistas, ficavam pouco para trás. Agora já não. Agora há vários, varias pessoas, a nível tanto mulheres como homens, jovens, já vão á televisão, já..., já está a divulgar.

Então, há emissões na televisão sobre o fado?

(68) Tem, sobre fado há, já, já, já, já, já. Já, eu via muito.

São frequentes?

(69) Frequentes... não muito, via-se mais. Não é muito, via-se mais. Como é uma coisa que é canção nacional, junte mais na televisão mais divulgar o fado. Mas já estão a fazer isso.

E o quê é que acontece durante essas emissões? Ouvimos pessoas, ouvimos e vemos pessoas cantar? Há, eeh, são emissões que falam sobre o fado, o quê acontece?

(70)Não. É a nível de concurso, a televisão já, já procura juntar jovens, há concursos do fado. E isso é muito bom, que vai a passar de novos valores.

E a «Grande Noite de Fado» continua?

(71) Continua, continua, continua. E é bom continuar. Continua, mas já não é o que era. Já não é o que era. Que antigamente, eeh... juntavam-se três, quatro mil pessoas na Noite de Fado. Hoje já não, já não. Hoje já não, porquê? Porque também a televisão já lá está –eeh..a fazer se hoje não está em directo, vai mais tarde a passar em directo e as pessoas têm a oportunidade de..

O senhor já foi?

(72)Não, nunca tive numa Noite de Fado. Nunca estive numa Noite de Fado.

Queria ir ou não?

(73)Não, eh, não quero porque também há coisa que...

Porquê?

(74) Porque eu comecei a cantar, e depois, como tinha uma voz humilde e já cantava bem na altura, nunca tinha necessidade de ir se ter numa Noite de Fado cantar, até eu comecei cantar ao lado dos profissionáis.

E tem gravado sua voz..?

(75)Não, não, não tenho nada. Nunca tive. Tenho pena disso. Realmente, bastante, tenho pena disso.

Nada, nem uma canção? É uma pena.

(76)É uma pena... Uma pena, mas nunca gravei. Nunca gravei. […]

Eu pessoalmente sou muito satisfeita com essa conversa nossa. Se você quiser algo, dizer algo mais...

(77)Não, nada mais acrescentar. Pronto, eu gostava que..., o que tinha a dizer, e se não está dentro da carreira de Fernando Maurício, ora, se.... pronto, para ver se, se.... pesquisava mais sobre a carreira dele e ouvir a forma de que ele cantava, ver, vai ver a diferença dos outros....
Quando é que a Mara vai embora, á Gré..?

Esta noite.

(78) Ah, esta noite. É que não tenho –estava a oferecer um cd dele... Más... Só amanhã que vai estar a editora aberta...

Não faz mal, a próxima vez.

A próxima vez. Já tem o meu contacto.

Sim.

Eu também tenho o seu. Quando vier, diga-me.

Posso ter o seu endereço e-mail?

Tem um papel que lhe dei?

Sim.

Tem, tem?

Tenho.

A gente vai comunicar.

Vamos comunicar -também, quero perguntar-lhe uma coisa: posso, se for necessário, pôr o nome do senhor, o nome inteiro do senhor, na minha pesquisa académica?

Pode.

Posso.

(79) Pode. Pode. E eu para a próxima oferece-lhe o cd do meu tio.

Vamos manter o contacto.

Ok!

Tá combinado.

Tá combinado.

Perfeito.

Pode, contacte comigo.

Vou, vou com certeza.

(80)E, quando vier cá, com mais tempo, eu vou passear consigo a dizer mais dos raízes dos bairros, becos, travessas, ruas, eeh... viver mais a alma portuguesa.

Para mim era um acontecimento felíz de ter falado consigo e.... a oferta do seu tempo é algo muito amável porque hoje é um dia feriado, o senhor tem que ver os seus familiares, os amigos... eeh.. agradeço-lhe muito pelo seu tempo.

Não tem nada que.. que agradecer, foi um prazer. Tá, e futuramente, falamos mais…

Muito obrigada!

(81)...sobre a cultura portuguesa e sobre fado. Tá. Tá bem, Mara. Foi um prazer também para mim.

Para mim também, um grande prazer.

(82) Efectivamente, e como já vamos comunicando futuramente, quando cá vier com mais tempo, nós vamos eeh... caminhando á pê por bairros, e vou te apresentar ás minhas pessoas nas casas de fado.

Muito obrigada.

3ª Entrevista: P.C.

MUSEU DO FADO -Alfama. Domingo, 08.04.2012

Então, quero dizer-lhe que (esta) não é uma entrevista jornalística –é uma entrevista académica...

Sim, sim, sim.

...como já lhe-disse, então o senhor pode dizer o que quiser sobre o fado, eh, preciso de uma narrativa autobiográfica sobre a relação do senhor com o fado.

[*nesse momento aparace uma abelha*]
Sabes o que é?

Não.

Uma abelha.

«Abelha» .

Abelha Abelha [*repetimos ambos juntos*]

[*Risos*]

Eu.....

Por exemplo...

Tudo bem.

...para começar, quais eram os seus primeiros contactos com o género? Quando, como, em quê circunstâncias?

(1)Eeehm... Meu pai e minha mãe, eeh..., são seguidores de fado desde o passado. O fado vai até a mim porque... desde bébé, porque o meu irmão mais velho já cantava, e tenho menos dez anos e...
[*Serve-se o café; diz a empregada: "Posso?"*] Pode, pode.
[…] E tudo começou naturalmente, eeh... Os meus pais dissem que me lembram, da minha existência... sempre ligada ao fado. Os meus pais andavam para os fados, para os restaurantes que davam fado desde muito pequeno, e em casa, a música mais ouvida em casa era fado.

Eeh... tocavam também ou...

Não...

...ou ouviam fado na rádio?

(2)Ouviamos –ouvíamos fado na rádio e tinhamos discos, discos, vinyl, de fado.

E como é que o senhor descobriu que tinha um talento para cantar?

(3)Não tem a ver com o telento, tem a ver com a vontade. Eeh... eu tinha a primeira vez que cantei... é assim, eu até a primeira vez que cantei que foi com oito anos eeh... até esse mo... até esse momento já ouvia muito fado, fado, já entrava muito no meu ouvido, porque já os meus pais quando iam sair, passear, era para ir para os fados. E eu ia com eles. E aos oito anos experimentei a primeira vez de cantar.

Eeh... ao público?

(4)Sim. Com público. Aos oito anos.

Onde?

(5)Numa casa de fados... eeh... no Estoril, chamada... «Morengueiro».

E era acompanhado pelos seus pais?

(6)Era acompanhado pelos meus pais. Meus pais levavam-me com eles, eu ia!

E como é que sentiu?

(7)Na altura, senti... era bom, era, era uma sensação de, de...de gostar-me, de libertação, de.... As letras que, as letras que eu cantava em fados tradicionais, eram letras para criança, não era nada sério. Não era nada pesado, forte. Era coisas... eu cantava poemas de brincar, poemas de brincadeira, não era nada... do amor e de... porque era uma criança.... eu não percebia o que estava a dizer se os cantei...

Claro. E quando e como é que o senhor decidiu que ia seguir uma carreira profissional como fadista?

(8)Aah... tudo aconteceu... eu fui, fui para a tropa... eeh... com dezanove anos, mas aos meus dezasseis anos eu já era convidado para cantar nas melhores casas de fado. Eeh... Ia muito a Cascais para casas como «Rodrigo», «Forte Dom Rodrigo», a «Maleco do Fado», e vinha para Lisboa, para casas como «Timpanas», em Timpanas em Alcântara, e depois, aos dezanove anos saí da tropa e pensei o quê é que eu vou fazer agora, vou continuar de estudar ou vou.... –com vinte, com vinte- eu optei por... por passar fazer carreira de fado, ser cantor de fado, ...Bairro Alto, no «Café Luso», e.... foi que eu decidi fazer de fado a minha, a minha profissão.

E como é que a sua família reacionou nesta decisão do senhor?

(9)Ah não, não queriam.

Não queriam.

(10)Não. Não porque é uma vida de músico é, certo, uma vida muito complicada, não é? Que os meus pais, por eles, queriam eu ter estudado, e tinha tirado um curso e cantava como ..... Mas, pronto, pois aceitaram e isto é vindo a crescer, a crescer, a crescer.

No início, teve problemas com eles?

(11)Não, não... Não. Eles gostavam mesmo que eu tivesse... eh... tirado um curso além de cantar, tive tirado um curso… acabei o licéu, secondário, tropa, e comecei a trabalhar nessas casas de fado.

E alguem que quer ser fadista, tem que ter –além do talento, da vontade para cantar- tem que ter uma educação musical particular? Uma educação oficial entre aspas?

(11)Não, eu acho que alguem para ser fadista tem que passar pelas casas de fado. E tem de fazer o percurso das casas de fado. Porque, porque tem que perceber uma dada de coisas a nível de fado, o fado não é uma guitarra portuguesa, uma voz a cantar, não é só isso. O fado é outra coisa.

O quê é?

(12)Fado é algo... eeh que entra, tem de entrar, tem de chegar ao coração das pessoas e é um... tem que ter aquele feeling o... para se cantar o fado a nível de... Eu, quando canto tenho de sentir que me estão a ouvir. A pessoa pode ser grega, eeh... pode ser..., qualquer coisa... mas eu tenho de sentir que estou a ser ouvido. Eeh... O fado é que tem, tem um mistério, uma magía muito grande que por vezes não acontece, ou que por vezes vou cantar e esc.. não me sai, não sai, não sai todos os dias. Não sou máquina, eeh, não é? E não é a mesma coisa com o ser um cantor de fado -uma coisa é ser cantor, outra coisa é ser

fadista. Um fadista tem que passar pelas casas de fado para crescer a nível de interpretação, para aprender os fados tradicionais, para perceber a divis.. a divisão das orações, a divisão dos poemas, o poema tem que ser bem dito á pronúncia, bem dividido, bem interpretado, e as casas de fado são muito importantes para isso.

Mas, antes de fazer uma performance numa casa de fado, alguem não tem que estudar tudo isso sozinho, ou praticar com outros fadistas antes de apresentar uma interpretação em frente de um público?

(13) Eeh... Como, como já percebeu lá*, o fado é uma coisa que as pessoas tão sentadas a ouvir, experimentam e vão cantar –não sei se já percebeu isso...

Sim, percebi.

(14) Na Tasca do Chico... Já foi na Tasca do Chico?

Não.

(15) Ainda não foi, mas há de ir. É preciso ouvir muito fado em casa também, outros fadistas, grandes fadistas, para se criar um próprio... para começar a cantar. Agora, um fadista que vai cantar a primeira vez, geralmente não canta bem. Canta, canta bem para ti, canta bem para outro senhor que não percebe, mas quer para... outras pessoas, pessoas que..., não canta bem, e é aí que está: eeh... fado não há uma escola. Fado é as casas de fado e cantando, cantando, cantando, cantando, cantando e evoluindo, evoluindo. Porque quem não evolui, não sobe, não é fadista. ...Quando mantem, canta sempre igual. Quando não surpreende, uma coisa é... por exemplo, tou a ouvir alguem que canta o fado um dia, e noutro dia canta igual.... é nada. O fadista nunca canta igual. O fadista surpreende sempre, entendes? Porque não é decorado,

* na "Mesa de Frades"

não é.... é como sai no momento. A Amália gravava, um dia gravava a «Gaivota»... -conhece a «Gaivota»?

Sim, claro que sim.

(16)E outro dia não se lembrava como tinha cantado a «Gaivota». Já não cantava igual. E isso é a verdadeira interpretação e a verdadeira alma fadista. É algo que... é... num dia, num dia sai assim, num outro dia sai assim, não quer dizer, como disse... ás vezes, no... quando o fadista é bom, sai sempre muito bem, sempre, sai sempre diferente todos os dias, entendes? E Amália é um caso que tinha isso, nunca era igual. Há várias e... se fores a ouvir Amália cantar a «Gaivota» numa gravação, se a ouvisses numa outra gravação ela já não tinha nada igual com a primeira gravação, é diferente, entendes?

Sim, sim. Como é que isso se explica?

(17)Não se explica é por isso que é magia, é mágico. Como é que explicas a tua alma?

O quê é que precisa alguem para estilar, o quê significa "estilar", ser fadista e estilar?

(18)Estilar é… Fado tem uma melodia. As melodies dos fados tradicionais foram feitas com aquela melodia que é, vou dar um exemplo: conheces "Fado Preseguição"?

Não.

(19)Não. Porque estilar, tu estilas nos fados tradicionais, não estilas nos musicados, sabes a diferença?

Sim.

(20)Os fados musicados tu cantas respeitando a melodia tal como ela é, é o melhor que se deve fazer, apesar de haver muita gente que não faz isso. Para mim não traz nada com, então, quando fazes diferente do que é a melodia, o fazes que seja para o melhor, não para o pior. No fado tradicional, estilar é… a melodia de um fado tradicional, por exemplo: … naquele fado da Amália [*canta*] –então estilar é: [*canta*], e isso já está estilar, já está estilando, entendes? Estilar é um improviso, é um improvisar dentro daquela melodia. Mas, no fado tradicional, só deves fazer isso uma vez, são três sextilhas. Só deves fazer uma vez, se não não das a melodia do fado, é a melodia do fado é o mais importante, é que aquela seja recta, porque já não estas a encantar e deixa de, deixas de ter… para quem conhece bem é isto que…, porque quem conhece bem gosta, ou não gosta. Se começares a fazer tudo inventado naquela melodia, tás a ser azeiteiro.

O Estado apoia os artistas do fado…

(21)Pouco.

…os fadistas, os cantores, cantadeiras?

(22)Não. Pouco.

Como, de quê maneira?

(23)O Estado apoia alguns. Geralmente, o Estado, eeh…tem um problema que é que apoia já eles que não precisam. Apoiava, há algum tempo. Mas hoje em dia, muito pouco. Crise em Portugal, como na Grécia, a Grécia apoia os artistas? Agora tá muito complicado.

O quê significa para você trabalhar como fadista e ser fadista –há diferença? É diferente ser um fadista profissional do que ser fadista simplesmente?

(24)É.

Qual é a diferença…

Eeeh…

…principal, pelo menos?

(25) Para ser fadista precisa muito daquela vontade de sentir, de sentir que é para a vontade própria. E essa vontade sempre acontece quando estás a trabalhar. Entendes?

Sim, completamente.

(26)É um pouco…E ser fadsista é… Agora, há truques. É a mesma coisa que tu …és médica, não é?

Sou advogada. [*Risos*]

(27)És advogada, és advogada e não queres ir defender aquele, mas vais o defender porque é o teu trabalho. É um pouco assim. Porque muitas vezes o que acontece…, vou dar um exemplo: estou a cantar numa casa de fados cheia de turistas, há barulho... E eu chego, canto, uso a minha técnica, mais técnica, porque não é possível, não vou ser ouvido, não é? E depois vou para um lugar de fado onde o ambiente é formidável como a "Mesa de Frades", é incrível...

Quê era isso? Réalmente incrível!

(28)Incrível! E aí, e aí de repente, eu achar que a noite correu muito mal e que não consegui cantar porque não me deixaram, chego alí e não estou a ser..., entendes?

Isto que aconteceu neste dia…

(29)Na "Mesa de Frades".

Na "Mesa de Frades", era "fado vadio"? Não.

(30)Não. Alí já é... como é que explicar... alí já –eu posso arriscar a dizer isto- é fado que acontece... Autêntico e de muito boa qualidade, boa qualidade.

Essa rapariga, pequenina...!

(31)A pequenina, fantástica não é?

É incrível, incrível!

(32)É a minha afilhada. Tem quinze anos.

Impressionante! Muito forte!

(33)Ela é!

Não acreditava que ouvia isso, daquela menina!

(34)É verdade.

Tanta força!

(35)Espero que ela não perca. Entende?

Sim, sim. Não acho que ela vai perder!

(36)Também acho que não. A gente precisa de inteligência, o talento, pode se perder o talento. O talento perde-se.

Concordo.

(37)Mostro-te, mostro-te... Dou-te um exemplo de uma fadista do passado, se a ouvires, eu mostro-te, que é uma maravilha. Se a ouvires hoje, perdeu a alma. Porque, problemas de vida, desgostos, problemas de cabeça, ego, tudo, pode acabar com o talento.

Mas para não perder a alma acho que uma pessoa precisa de uma eh.., de um equilíbrio muito particular.

É.

E como é que, sim, pode conseguir a manter este equilíbrio?

(38)Como que eles conseguem?

Sim.

(39)Eu penso como consigo eu, meu equilíbrio é não esquecer das minhas raízes. E não esquecer de... de aquilo que eu sou, de aquilo que é ser honesto comigo, não levantar os pés da terra.

Isto é fácil acontecer quando alguem com muito talento começa a ter uma carreira fadista –é fácil...

(40) Se é fácil acontecer... Sim, sim, se tem talento, tudo bem, vai conseguir com o talento. O problema é manter, entendes? Mas assim, é mais complicado, mais complicado. É como te digo, tens de ser muito humilde, porque é assim, eu preguei aquela fadista que tá a subir, a subir, a subir, se ela começa a cantar mal, mesmo se ela tá alí em cima, seu espectaculo para mim é mal. E ela com certeza quando chega á cama, não dorme uma noite descansada porque não fez um trabalho bom.

E ela sabe.

(41) Ela sabe. Entendes, eh?

Sim!

(42)Há vários casos, não te vou dizer nomes.

Não é preciso. Eeh, pode descrever-me um dia típico do seu quotidiano, como fadista?

(43) Um dia típico...

Sim.

(44)[…]

Como começa de manhã, e depois o quê é que faz.

(45) Um dia típico: acordo-me dia, vou tomar pequeno almoço, á tarde vou passear um pouco, vou passear pelo mar, vou ter com amigos, ligo aos meus amigos, tou sempre a falar ao telefone com os meus amigos... durante toda a tarde, chegam seis a tarde, começo a tomar banho, fazer a barba –a barba hoje não fiz, mas..., faço a barba, e vou jantar e vou

para a casa de fados, um dia típico. E depois da casa de fados ainda eu sou capaz de ir ás outras, entendes?

A quê horas começa isso, começa a ir nas casas de fado, e até quê horas...

(46) Até ás três de manhã! Ontem, tive numa casa de fado até quatro horas de manhã! Muito giro.

E cantava?

(47) Sim. Toda a gente cantava. Tudos cantavam -e também tocavam. Aquele dia, até não consegues, é impossível a conseguir, teve esse género de ambiente... muito diferente das casas típicas, entendes? É mais... sofisticado.

Não tem nada a ver. É diferente.

(48)É diferente. Porque não tenho nada contra o trabalho nas outras tabernas.

Eu sei, compreendo absolutamente.

(49) Mas é difícil..., e hoje vou cantar num sítio aqui, muito engraçado, que se chama "Fora de Moda", se quiseres mais tarde e podes, vem.

Hoje parto para Atenas.

(50) Ah,vais hoje para Atenas.

Sim, é o meu último dia.

(51)É o teu último dia. Vais á noite?

Sim. Ás onze e meia.

(52) Onze e meia.

E a quê horas é que começa o seu programa?

(53) Ah, começa ás dez. Mas depois voltas, voltas em Portugal...?

Volto, claro, claro!
Quê é a sua definição pessoal do fado? O quê é o fado?

(54) Essa é uma pergunta muito difícil a responder.

Se não quiser...

(55)Não, respondo.

...não há problema.

(56) Para mim o fado é... é um género musical que nasce, nasce de uma vivência, de uma vivência de um povo, e ele vai dentro... acontece algo muito mágico, ele é difícil a explicar porque estar a dizer que o fado vem dos marinheiros...

O debate sobre as origens!

(57)...tocado pelos marinheiros portugueses... ele realmente vem de... o fado é algo muito interior, muito da alma, muito... muito de contar as histórias que têm que ser verdadeiras a dizer, a cantar um fado que é super-apaixonado, entendes? E isso, isso é o fado. Fado não tem a ver com a voz. A voz é uma... é um pouco de que é importante. O resto, o mais importante, é aquí *[mostra o seu coração*].

Tá bem, entendo muito bem, mas também é preciso ter uma boa voz, não é?

(58)Não.

Não?

(59) Para mim, não.

Mas o fado é um género que tem todos esses aspectos melismáticos...

(60) Conheces Alfredo Marceneiro?

Sim, conheço.

(61) Tem uma boa voz?

Tem uma voz particular –única. E uma grande personalidade.

(62) Para mim, pode ser alguem a fazer gritos cantando, á mim não me diz nada, não me diz nada. Portanto, se tivesse as duas coisas... fantástico. Espectacular.Mas para mim, o mais importante não é a voz. Ter coração é o que é importante.

Pode alguem que não é português cantar o fado?

(63)Há, há. [*Sorrisos*]. Existem, existem.

Já ouviu?

(64)Já, já –grega. Havia uma a grega cantar o fado, sim. Ela tava a...

Aquí em Portugal?

(65) Sim, em Portugal. Ela tava a fazer um trabalho também sobre o fado.

Muito ousada! Cantar o fado, em Portugal, sendo estrangeira...

(66) Mas é assim, como explico isso?... é.... […]

Faltava algo?

(67) Claro, que fa... falta algo porque o fado são as palavras, acima de tudo as palavras, não é?, os poemas, as palavras, a maneir.... a interpretação é mais importante, e quando alguem estrangeira que não vive aqui está a fazer uma interpretação de palavras ao fado a cada um perceber que é uma cantora cantando uma música do fado... mas não condeno, e acho que, acho que quem gosta tem de cantar. É o mais importante. Mesmo aquele que canta mal, que desafina, que diz mal as palavras, ele gosta de cantar, cante. Entendes?

A alma desse, desse género –alma lisboeta, que existe dentro do fado, permanece a mesma do que antes, ou acha que já mudou?

(68) Eu acho que continua, continua a ser igual. As pessoas mudam, não é?, as pessoas, nos ligamos nos tempos de.. de consumo, entendes, muito... muita confusão na cabeça das pessoas... insatisfação, entendes? E acho que o... daí também é a chegar outro género de fado ao fado, entendes, porque não é bem fado fado, é algo mais... pop, entendes? Agora, eu como fadista e português e... eu preciso de aqueles acontecimentos como tu viste lá em cima, independentemente de ter dado o mês passado cantando, fazendo dois concertos numa das melhores salas de Varsóvia, no Palácio das Belas Artes em Madrid, com pessoas que gostam muito de mim, que já me conhecem e que gostam muito do meu trabalho, mas para mim aqueles lugares alí é para me dar força para depois chegar ao palco e poder dar a alguem que não

compreende a minha língua mas que gosta, gosta de me ouvir, entendes?

Sim. Quer falar um bocadinho mais sobre estes lugares e seu sentimento quando está lá cantando?

(69) Esses lugares, eu cresci nesses lugares. Eu quando comecei a cantar e não ia para o "Café Luso", nem ia para o "Faia", nem ia para o "Senhor Vinho", entendes, era um miúdo, apesar de, nessa altura, nessas casas, estavam elencos de passar do melhor que há, e ainda hoje continuam, as casas de fado têm grandes elencos. Mas eu cresci a, eu cresci a sentir aquele ambiente de magia que tu viste alí, entendes, aquela coisa de cantar um e cantar outro, de outro canta bem e...

E de comunidade.

(70)E de comunidade, (onde) eu cresci. Então eu preciso disso. Como o alimento. Porque, porque se tá quase extinto, e tem tendência de ser extinto, sim, não se, não vai, não vai extinguir enquanto eu e outras pessoas que gostam muito de fado, do que é fado que é real, continuamos a ir, entendes? E isso é muito importante, porque se não, torna-se uma música como as outras quaisqueres de internet, de... entendes?

Um produto

(71) Um produto

para consumir...

(72) Para consumir, que eu sou á favor, porque eu quero viver e quero ter uma boa vida, e eu tenho as casas, eu preciso dos concertos, os concertos dão muito dinheiro, e eu preciso, quero uma boa vida para mim, como qualquer pessoa, mas aquilo... é preciso porque... alimenta o fado e alimenta a alma dos fadistas. Alimenta a alma.

Toca também a guitarra portuguesa?

(73) Ah, era brincadeira, só toco aquele, só toco, só sei tocar um, só sei tocar um.

E como é tocar?

(74)É engraçado! Sabes que dizem, há um grande guitarrista que disse que se eu começasse a tocar, poderia ser muito bom guitarrista, porque, como conheço muito bem os fados tradicionais, conheço os acompanhamentos, podia mas eu não tenho tempo.

Porque precisa muito tempo para estudar, eh?

(75) Tenho muitas coisas, para o novo album, há muito trabalho, a cabeça não, a cabeça não... aguente. [*Risos*] Não, pois é muita coisa na cabeça.

Então, agora o senhor está no estúdio gravar novas canções?

(76) Ainda não, mas vou, vou.

Tá a estudar o novo material?

(77) Interiorisar os poemas, tou a interiorisar poemas e estas coisas todas.

Portugal, ee -tanto em Portugal, como na Grécia, há uma crise muito..

(78) Chegaste a ouvir Amélia Muge no PERÍPLUS na Fnac, achaste na Fnac?

Não.

(79)Não? É pena.

Ah! Está falar sobre o disco da colaboração dela com o grego?

Sim.

Vou achar agora, acho que é aberta a Fnac, vou achar.

(80)"Périplus", "Périplus".

Então, tanto na Grécia, como em…

(81)A crise.

...Portugal, estamos num estado de, numa situação muito dura económica, social, política... –acha que o fado pode contribuir na expressão eee de... dos pensamentos, das reacções das pessoas aquí, sobre esta situação...

(82) Sim, eu acho que sim.

...actual.

(83) Vou te dizer uma coisa. Eem..., há pessoas que..., como que é que explicar... o fado... eu acho, eu acho que, no meio das crises, no meio de... -que não é a primeira, não é?- no meio das crises o fado acaba por

ser um escape das pessoas, não é?, um pouco o cantarem e o ouvirem para esquecer. É um pouco uma das coisas que... eu acredito que mais tarde esta crise até ser ultrapassada e nós vamos erguer, não é? Mas acho que é sempre bom haver coisas boas, não é?, quando a gente está, quando está com nada de igual- de bom a ouvir, pois acho que sim.

Há criatividade no género?

(84) Sim.

Qual é a parte mais criativa para si?

No fado...

Sim, sendo fadista. Qual é a parte mais criativa, mais fortemente criativa?

(85) Eu acho que é... é..., a parte mais criativa é... é a vontade com que.. é a vontade de cantar, a vontade de dar e de comunicar. Comunicar – sim, sim, sim, essa é a parte mais criativa. O resto vem de... vem de... acontece, entendes? E ainda cresce: de poemas, a escolha de poemas, a escolha das músicas, agora se nós quisemos, se nós gostamos mesmo de cantar, as coisas acontecem.

E como é que alguem é criativo quando actua o fado? O quê é que faz para ser criativo, para comunicar a letra, para comunicar a poesia ás pessoas? O quê é que pensa neste momento de... actuação?

(86)O quê é que ele está a fazer?

Sim.

(87)Não pensa em nada. Tem a cabeça... se eu tiver a pensar neste momento em que... -tem que ter a cabeça completamente limpa, vazia, para cantar o poema.

E pode existir fado sem saudade?

(88)Não, não. É essencial uma nostalgia, não é? Nostalgia é muito essencial no fado.

É quê é a própria, a sua definição da nostalgia, da saudade?

(89) Eee.... […] é um pouco…, a minha definição, eh?, ser...

O quê é saudade para si?

(90) Saudades para mim é..... são boas recordações que ficam e que caminham em frente com a gente a lembrar as coisas boas, para ir em frente com mais segurança, com mais... acreditar mais na vida.

Pode recordar algo, um acontecimento, uma experiência muito essencial para sim que tenha a ver com o fado? Quer narrar algo, uma história –da sua infância, da sua adolescência;

(91) Uma história... [*acende um cigarro*] ...uma das histórias que tive foi um menino cego, com... seis anos, que obrigava a mãe, de manhã, quando ia para a escola, a ouvir dez vezes um tema meu porque gostava muito. E o menino fez anos e a mãe pediu a um senhor que conhecia um músico meu... pediu se eu podia ir fazer uma sorpresa; e eu fui lá e começaram a dizer ao menino que tava lá, e o menino não acreditava, um menino de seis anos, e de repente eles começaram a tocar, e eu comecei a cantar e ficou a chorar, a chorar, a chorar de emoção. Isso para mim é uma das melhores coisas que me aconteceram. Foi um momento único, não é? Eeh, porque geralmente uma criança com seis anos, emocionar-se, emociona-se quando a mãe não lhe da o xocolate, entendes?, quando há uma briga entre os pais, não é?, para emocionar-se com a felicidade é muito mais complicado. Isso foi uma das melhores

coisas... Ele, ainda hoje, obriga a mãe, no carro, quando vai para a escola, ele mora em Alamada, ao outro lado, e a escola, escola das crianças cegas, é em Bélem, demora cerca, com trânsito demora cerca meia hora a chegar... a música tem três minutos e ele (diz) "outra vez!", "outra vez!", "outra vez!", "outra vez!". É muito giro.

O quê é que faz o fado -um género local, urbano, de Lisboa- ser ao mesmo tempo, algo universal- porque, como já disse, pode tocar pessoas que são de... da Grécia, da Italia, da China, do Japão, de países e culturas muito diferentes- como é possível?

(92) Emoção. E é muito bonito melodicamente. As melodias dos fados, á maioria são muito bonitas, são melodias muito bonitas. Isso, isso acaba por... por tocar, então, juntamente com a emoção e com a entrega, eeh.., acaba por tocar. Faz que não existem barreiras linguísticas, nenhuma barreira linguística.

Mesmo que as pessoas não conheçam português, não falam português, é como se elas compreendessem tudo.

(93) Sim, sim, sim. É verdade. Eu tenho tido muitas, me tem acontecido muitas vezes. Estive em Barcelona na semana passada dar um concerto, eu tinha ido á Polónia muitas vezes, e fazer um concerto no Palácio da Cultura em Barcelona, a sala leva quatro centas e cinquenta pessoas, e o concerto de... abriu a venda em quatro dias estava esgotado. E eles obrigaram para a agência cá, fazer mais uma matinée, seis da tarde, cuidassam, "se consegues", tá bem, abriram, passadas três dias estava esgotado. Eee... elas gostam muito.

Então, há um futuro muito grande para o fado, num nível internacional.

(94)Há. Há. Há porque isto tudo começou com a Amália, abrir as portas, Amália começou a abrir, e pois começou toda gente a entrar. E

hoje, com.. desde Património, eeh... vai... acho que tem um futuro muito grande.

Temos uma audiência, um público na Grécia que aprecia muito o Fado.

(95)Já sei, já sei.

E quase todos os concertos tão esgotados, os concertos de fadistas.

(96) Sim, mas agora tá complicado. Eu tenho uma amiga que foi a cantar na Grécia, há três semanas, um mês, um mês. Mas não queria acreditar quando ela me disse o preço de... que foi assim... muito baixo.

Fui lá, nesse concerto. Era em Atenas, quase um mês atrás.

(97) Sim, sim, sim. A X. Ela quando me disse, não queria acreditar.

O preço do bilhete era quinze euros –quinze e dez euros para os estudantes.

(98) Sim, mas isso é uma coisa e o précio em que é vendido o concerto é outra, entendes? Porque, quando ela me diz, ela disse-me, era impossível acreditar. Eu, posso te dizer que vou á Varsóvia e que cada vez que eu vou á Varsóvia o concerto é vendido... eu, técnicos, três músicos dos melhores, o concerto tá vendido por quatro mil, quatro mil euros, que já não é muito caro. Ela me disse que foi por mil. Como é que consegue, como é que conseguiu isso? Porque... Porque, eu, no meu caso já o não posso fazer porque... acaba por ser um pouco... Sabes como são estas coisas, depois os outros sabem e depois fica...

Entendo, tem a ver com a sua dignidade também como artista...

(99) Eu não poderia ir, não da, é impossível.

Concordo absolutamente.

(100) Eeh, mas pronto.. Não tenho nada contra, e cada um sabe de si, mas foi assim e não passou por agência. Se tivesse passado por agência, então, espera! Cantar para cinquenta euros é um pouco... Há limites. Há limites.
Agora terei de ir, tenho que ir trabalhar.

Para mim, tá tudo bem. Estou completa com essas coisas que já me disse.

(101) Ainda bem!

Se o senhor quiser adicionar algo, dizer algo mais...

E, não. Não, acho que...

Algo que acha importante...

Não.

Poderia, se for necessário, adicionar, mencionar o seu nome no estudo académico?

Sim. (Diz o nome dele:) P.. C..... [*Risos*]
Pode, pode!

Muito obrigada!

Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

Abbing, Hans. 2004. "The Autonomous Artist still Rules the World of Culture". *A Portrait of the Artist in 2005. Artists, Careers and Higher Education in Europe.* I.Jansen. Amsterdam: Boekmanstudies. Σελ.55-66.

Appadurai, Arjun. 1996. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation. Mineappolis: University of Minnesota Press.

Arenas, Fernando. 2003. Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brasil. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Badiou, Alain. 1993. Ethics: An Essay on the Understanding of Evil. London: Verso (έκδοση του 2002)

Badiou, Alain. 1998. Handbook of Inaesthetics. Stanford: Stanford University Press (έκδοση του 2005).

Bateson, Gregory. 1972. Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology. San Francisco: Chandler.

Baumann, Max Peter. 1990. The Ear as Organ of Cognition. Prolegomenon to the Anthropology of Listening. *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends. Intercultural Music Studies* 4. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag Σελ. 123-141.

Becker, Howard S. 1974. Art as Collective Action. *American Sociological Review*. Vol.39(6). Northwestern University. Σελ.767-776.

Becker, Howard S. 1976. Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist.* Vol.19(6). SAGE Publications. Σελ.703-718.

Belsey, Catherine. 2005. Culture and the Real: Theorising Cultural Criticism. London & New York: Routledge

Bendix, Regina. 2000. “The Pleasures of the Ear: Toward an Ethnography of Listening”. *Cultural Analysis*, 1. The University of California. Σελ. 33-50.

Bloch, Maurice E.F. 1998. How We Think They Think: Anthropological Approaches to Cognition, Memory and Literacy. Boulder, Colo: Westview Press.

Bourdieu, Pierre. 1977. Outline of a Theory of Practice. Cambridge, UK: Cambridge University Press

Bourdieu, Pierre. 1979. Η Διάκριση. Αθήνα, 2009. Εκδόσεις Πατάκη.

Caillois, Roger. 1958. Τα Παιγνίδια και οι Άνθρωποι. Αθήνα, 2001. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Carvalho, Pinto de (Tinop). 1903. História do Fado. (5ª Edição 2003) Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Connerton, Paul. 1989. How Societies Remember. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Csikszentmihalyi, Mihalyi. 1990. “Why We Need Things”. Από τη συλλογή δοκιμίων History from Things: Essays on Material Culture (Eds. S. Lubar & W.D.Kingery). (1st Edition 1993) Washington: Smithsonian Institution Press.

Csikszentmihalyi, Mihalyi. 1996. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York: HarperCollins Publishers.

De Certeau, Michel. 1984. Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική. Αθήνα 2010: Εκδόσεις Σμίλη.

Elliott, Richard. 2008. “Fado’s Invisible Cities: Lisbon Sounded and Silenced”. International Centre for Music Studies. Newcastle University.

Elliott, Richard. 2009. "'Trago Fado nos Sentidos': Witnessing and Testimony in Fado Songs". Newcastle University.

Elliott, Richard. 2010. Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City. London: Ashgate.

Feld, Steven. 1994. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. *The Soundscape Newsletter,* No. 08/Ιούνιος 1994. http://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html [Το άρθρο αυτό είναι μια σύντομη περίληψη της παρουσίασης (ομιλίας/προβολής slides και ηχητικών δεδομένων) στο The Tuning of the World Conference on Acoustic Ecology, που έλαβε χώρα στο Banff Centre for the Arts, στο Banff του Καναδά, τον Αύγουστο του1993].

Feld, Steven & Keith Basso (eds.). 1996. Senses of Place. Santa Fe: SAR Press.

Feld, Steven & Brenneis, Donald. (2004). "Doing Anthropology in Sound". *American Ethnologist.* Vol. 31, No.4. Σελ. 461-474

Foucault, Michel. 1967. "Περί Αλλοτινών Χώρων: Ετεροτοπίες". *Architecture, Mouvement, Continuité (AMC Le Moniteur Architecture).* Τευχος 5ο, Οκτώβριος 1984. Paris: Groupe Moniteur. Σελ.46-49.

Foucault, Michel. 1977. Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews (Ed. Donald F. Bouchard). New York: Cornell University Press.

Geertz, Clifford. 1973. The Interpretation of Cultures: Selected Essays. New York: Basic Books (2000 Edition).

Glover, Michael. 2001. The Peninsular War 1807-1814: A Concise Military History. London: Penguin Books.

Gray, Lila Ellen. 2005. "Re-sounding History, Embodying Place: Fado Performance in Lisbon, Portugal". Διδακτορική διατριβή, Duke University.

Gray, Lila Ellen. 2007. Memories of the Empire, Mythologies of the Soul: Fado Performance and the Shaping of Saudade. *Ethnomusicology,* Vol.51, No.1 (Winter 2007). University of Illinois Press. Σελ. 106-130.

Halpern, Manuel. 2004. O Futuro da Saudade: O Novo Fado e os Novos Fadistas. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Hebdidge, Dick. 1979. Subculture: The Meaning of Style. New York: Routledge.

Holland, Dorothy et al. 1998. Identity and Agency in Cultural Worlds. Harvard University Press.

Leal, João. 2000. "The Making of Saudade: National Identity and Ethnic Psychology in Portugal". Στη συλλογική έκδοση *Roots and Rituals: The Construction of Ethnic Identities* (Ed. T.Dekker, J.Helslot & C.Witjers). Amsterdam: Het Spinhuis. Σελ.267-287.

Lefebvre, Henri. 1996. Writings on Cities (Ed. & tr. Eleonore Kofman & Elizabeth Lebas). Oxford and Cambridge, MA: Blackwell.

Lyotard, Jean-François. 1991. "Representation, Presentation, Unpresentable" στο *The Inhuman: Reflections on Time* (trans. G.Bennigton & R.Bowlby). Stanford: Stanford University Press.

Merriam, Alan. 1964. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

Moita, Luiz. 1936. O Fado, Canção de Vencidos. Lisboa: Emissora Nacional.

Nery, Rui Vieira. 2004. Para Uma História do Fado. Lisboa: Público/Corda Seca.

Nielsen, Christine-Sarah et al. 2008. "The Cultural Metaphor Revisited: Exploring Dimensions, Complexities and Paradoxes through the Portuguese Fado". [Άρθρο Υπό Αναθεώρηση ενόψει της επικείμενης τότε, (κατά το χρόνο

πρόσβασής μας), δημοσίευσής του στην ειδική έκδοση του *International Journal of Cross-Cultural Management* με τίτλο «Multiple Views for Enhanced Understandings»]

Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*" (transl. by Marc Roudebush). *Representations* 26 (Spring). University of California Press. Σελ.7-24.

Pais, José Machado. 1985. A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX aos Inícios do Século XX. Lisboa: Editorial Querco.

Pellerin, Agnès. 2009. Le Fado. Paris: Éditions Chandeigne.

Roach, Joseph. 1996. Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. New York: Columbia University Press.

Taylor, Diana. 2003. The Archive and the Repertoire. Durham: Duke University Press.

Urban, Greg. 1991. A Discourse-Centered Approach to Culture. Austin: University of Texas Press.

Van Dyke, Ruth M. and Alcock, Susan E. 2003. Archaeologies of Memory (Eds). "Archaeologies of Memory: An Introduction". UK: Blackwell Publishers Ltd.

Williams, Raymond. 1977. Marxism and Literature. Oxford, UK: Oxford University Press.

Williams, Raymond. 1981. The Sociology of Culture. Chicago: The University of Chicago Press.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Geertz, Clifford. Making Experiences, Authoring Selves. Στο *"The Anthropology of Experience"* (Eds. V.W.Turner & E.M. Bruner). Urbana: University of Illinois Press. Σελ. 373-380.

Glaser, Barney G. και Strauss, Anselm L. 1967. The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research. USA: Aldine Transaction. (Reprinted 2006)

Hatch, Amos J. και Wisniewki, Richard. 1995. Life History and Narrative: Questions, Issues and Exemplary Works. Στο *"Life History and Narrative"* (J.A.Hatch & R.Wisniewski Eds.). London: The Falmer Press. Σελ.113-135.

Jørgensen, Marianne και Phillips, Louise. 2002. Discourse Analysis as Theory and Method. London: SAGE Publications. (2011 Edition).

Καλφόπουλος, Κώστας (Εισαγωγή & Επιμέλεια). 2003. Η Ποιοτική Παράδοση στις Κοινωνικές Επιστήμες. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Mason, Jennifer. 2002. Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας. Αθήνα, 2011: Εκδόσεις Πεδίο

Plummer, Ken. 1983. Τεκμήρια Ζωής: Εισαγωγή στα Προβλήματα και τη Βιβλιογραφία μιας Ανθρωπιστικής Μεθόδου. Αθήνα, 2000: Εκδόσεις Gutenberg.

Schostak, John F. 2006. Interviewing and Representation in Qualitiative Research Projects. Berkshire, UK: Open University Press.

Seidman, Irving. 1997. Interviewing as Qualitative Research. New York: Teachers College Press (3rd Edition 2006).

Ευχαριστίες

Θα ήθελα πρωτίστως να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα μου, καθηγητή Κωστή Δάλλα, για την αμέριστη συμπαράστασή του, τη συνεχή ενθάρρυνση, την εμπιστοσύνη του, την κατανόησή του, τις οδηγίες, υποδείξεις και πολύτιμες συμβουλές του και την εμπειρία που μου πρόσφερε καλώντας με να συμμετάσχω στο Πολιτιστικό Εργαστήριο V των προπτυχιακών του φοιτητών (χειμερινό εξάμηνο ακαδημ. έτους 2011-12): οι γνώσεις που αποκόμισα κατά την παρακολούθησή του, διευκόλυναν σημαντικά την εργασία μου και τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας. Επίσης ευχαριστώ θερμά τους Victor Rodrígues Santos και Pedro Moutinho για το χρόνο, τη βοήθεια και τις πληροφορίες τους που, κυριολεκτικά, μου άνοιξαν τις πόρτες του κόσμου των φάδος κατά τη διάρκεια του ερευνητικού μου ταξιδιού στη Λισσαβόνα: η παρουσία, οι συστάσεις και οι υποδείξεις τους χαρτογράφησαν καίριες φάδο διαδρομές, συναντήσεις και μουσικές εμπειρίες. Ευχαριστώ τους συμμετέχοντες στις διεξαχθείσες συνεντεύξεις για το χρόνο τους, τον ενθουσιασμό και το ενδιαφέρον τους, καθώς και για την προθυμία, την εμπιστοσύνη και τη γενναιοδωρία τους να μοιραστούν μαζί μου τις φάδο εμπειρίες τους που απετέλεσαν το υλικό της έρευνας. Τέλος, ευχαριστώ τον καθηγητή Jean Seröen για τη φιλία του και την ενθουσιώδη ενθάρρυνση, τον ιδιοκτήτη του βιβλιοπωλείου Fabula Urbis στη Λισσαβόνα, το Museu do Fado και, ειδικότερα, τους ανθρώπους του Κέντρου Τεκμηρίωσης του μουσείου (Centro de Documentação do Museu do Fado) που με φιλοξένησαν στους χώρους του φροντίζοντας προσωπικά για την πολύωρη και ανεμπόδιστη πρόσβασή μου σε εξαντλημένη βιβλιογραφία και σε σπάνια αρχεία του.