

“Toda a gente falla ainda da Severa”: representações mediáticas e a construção do mito fundacional do fado

MARIA ESPÍRITO SANTO

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* N°20(1)

Palavras-chave: Fado, Maria Severa, mito fundacional, representações mediáticas, identidade nacional.

Keywords: *Fado, Maria Severa, foundational myth, media representations, national identity.*

Cita recomendada:

Espírito Santo, Maria. 2025. “Toda a gente falla ainda da Severa’: Representações mediáticas e a construção do mito fundacional do fado”. *Cuadernos de Etnomusicología* N°20(1), pp. 84-112. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

“TODA A GENTE FALLA AINDA DA SEVERA”: REPRESENTAÇÕES MEDIÁTICAS E A CONSTRUÇÃO DO MITO FUNDACIONAL DO FADO

Maria Espírito Santo

Resumo

Este artigo explora a construção do mito fundacional do fado através da análise de representações mediáticas da figura de Maria Severa Onofriana, figura incontornável no imaginário fadista desde o final do século XIX. Partindo da expressão “toda a gente falla ainda da Severa”, o estudo propõe o conceito de “produto Severa” para designar um conjunto de narrativas, imagens e discursos que, em suportes distintos e ao longo de mais de um século, contribuíram para fixar e difundir uma representação simbólica persistente do fado enquanto expressão identitária portuguesa. São analisadas quatro representações mediáticas centrais na consolidação desta figura mítica: o *Fado da Severa*, recolhido por Teófilo Braga em 1867; o drama e romance *A Severa*, de Júlio Dantas (1901); a pintura *O Fado*, de José Malhoa (1910); e o primeiro filme sonoro português, *A Severa* (1931), realizado por Leitão de Barros.

Através destas representações, constrói-se uma narrativa que associa Maria Severa à fundação do fado como categoria musical nacional, fixando-a a um conjunto de atributos físicos, sociais e simbólicos que se tornaram recorrentes no discurso identitário nacionalista ao longo do século XX. O estudo demonstra a forma como a figura de Severa serviu de veículo para a estetização da portugalidade e para a legitimação do fado como símbolo nacional, sendo convocada em diferentes momentos históricos —da monarquia à república, do Estado Novo à democracia, e até aos dias de hoje, como se comprova com a sua evocação recente no cinema internacional. Este percurso evidencia a eficácia simbólica da figura de Severa na memória cultural portuguesa e o seu papel determinante na mitificação do fado.

Palavras-chave: Fado, Maria Severa, mito fundacional, representações mediáticas, identidade nacional.

Abstract

This article explores the construction of fado's foundational myth through the analysis of media representations of Maria Severa Onofriana, an iconic figure in the popular imaginary of fado since the late 19th century. Drawing from the expression “toda a gente falla ainda da Severa” (“everyone still talks about Severa”), the study introduces the concept of the “Severa product” to designate a set of narratives, images, and discourses that, across various media and over more than a century, have contributed to solidifying and disseminating a persistent symbolic representation of fado as a marker of Portuguese national identity. The article focuses on four key media representations that played a decisive role in shaping the Severa myth: the Fado da Severa song, collected by Teófilo Braga in 1867; the drama and novel A Severa by Júlio Dantas (1901); José Malhoa's painting O Fado (1910); and the first Portuguese sound film A Severa (1931), directed by Leitão de Barros.

Through these representations, a narrative emerges that ties Maria Severa to the origins of fado as a national musical category, establishing a consistent set of symbolic, social, and physical attributes associated with her. The study demonstrates how Severa's figure has functioned as a powerful vehicle for the aestheticization of Portuguese identity and for the legitimation of fado as a national symbol. She has been invoked at different historical moments—from monarchy to republic, from Estado Novo dictatorship to democracy, and even into the present, as seen in her recent portrayal in international cinema. This trajectory highlights the symbolic efficacy of Severa in the Portuguese cultural memory and her decisive role in the mythologisation of fado.

Keywords: *Fado, Maria Severa, foundational myth, media representations, national identity.*

Introdução

Toda a gente falla ainda da Severa, porque o typo d'essa mulher perdida ficou como que personificando a época famosa do delírio n'uma sociedade de marialvas opulentos, que viviam para a guitarra (...) (Pimentel 1904, 140).

Maria Severa Onofriana, nascida em Lisboa em 1820, permanece até hoje como uma das figuras mais emblemáticas do fado. As primeiras monografias dedicadas ao fado, publicadas em 1903 e 1904, da autoria de Pinto de Carvalho e de Alberto Pimentel, evidenciam-na como assunto incontornável no campo de estudos desta categoria musical. Pimentel abre o quarto capítulo de *A Triste Canção do Sul* — “A Severa e o Conde de Vimioso” — referindo que *todos* falam dela pois, de todas as mulheres fadistas suas contemporâneas, “foi a Severa aquella cuja individualidade parece ter consubstanciado todas as lendas da bohemia fadista, da vida pitoresca de Lisboa” (Pimentel 1904: 140)¹. Pinto de Carvalho descreveu-a como “uma mulher popularizada pelo canto do fado e inspiradora de um dos mais antigos fados, mas cuja biographia tem sido muito deturpada” (1903: 45). Dentro do quadro simbólico utilizado para a representação e difusão da categoria musical fado, Maria Severa é ainda hoje indubitavelmente um dos símbolos mais fortes. A presente investigação analisa o modo como essa construção simbólica foi sendo consolidada ao longo do século XX, propondo o conceito de “produto Severa” para compreender a persistência e eficácia desta figura enquanto referência icónica da prática fadista.

A questão central que orienta este artigo é: de que forma Maria Severa se tornou o principal mito fundador do fado e como a sua imagem foi apropriada, modelada e disseminada ao longo do tempo por diferentes media e discursos culturais? Em articulação com esta questão, são mobilizados os seguintes objetivos:

1. Identificar os processos de mitificação da figura da Severa em articulação com a legitimação simbólica do fado;

¹ A grafia original da citação, de 1904, foi mantida. A ortografia portuguesa passou por reformas significativas ao longo do século XX, pelo que algumas palavras podem apresentar formas diferentes da norma atual (ex.: *aquella* por *aquela*, *bohemia* por *boémia*). A forma das palavras poderá, portanto, divergir da grafia atual do português europeu, que neste artigo segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

2. Analisar a forma como diferentes suportes — literatura, pintura, cinema, música — contribuíram para solidificar uma imagem consistente e reconhecível da fadista;
3. Explorar, a partir de uma abordagem etnosimbólica e ancorada nos estudos da memória cultural, como a figura de Severa atua como símbolo fundador do fado, articulando valores, narrativas e imaginários ligados à construção de uma identidade nacional portuguesa.

Do ponto de vista teórico, o artigo adota uma perspetiva etnomusicológica e etnosimbólica, entendendo a cultura como um espaço de disputa e construção de significados coletivos. Em particular, recorre-se ao etnosimbolismo de Anthony D. Smith (2009), que sublinha a importância dos mitos, símbolos e memórias partilhadas na formação das identidades nacionais. Para Smith, as nações não se fundam apenas em instituições políticas, mas também na persistência de códigos simbólicos que conferem coesão e continuidade histórica. A figura de Severa, convertida em mito fundador do fado, opera precisamente como um desses símbolos: reiterada em narrativas culturais, performada em diferentes media e reinscrita na memória coletiva como representante de uma identidade portuguesa popular. A abordagem da memória cultural segue autores como Halbwachs (1992) e Peralta (2007), assumindo que os processos de recordar são também formas de construir e performar identidades coletivas. O conceito de produto é aqui entendido segundo Appadurai (1986) como algo que circula e adquire valor simbólico dentro de regimes culturais específicos.

Metodologicamente, esta investigação articula análise documental, intertextual e etnográfica, baseada em fontes primárias (como recolhas musicais, obras literárias, pintura e cinema), artigos de imprensa, arquivos sonoros e visuais, e trabalhos anteriores de investigação. A escolha das quatro representações aqui analisadas — o *Fado da Severa* recolhido por Teófilo Braga (1867), a peça e o romance *A Severa* de Júlio Dantas (1901), a pintura *O Fado* de José Malhoa (1910) e o filme *A Severa* de Leitão de Barros (1931) — assenta na sua relevância histórica e na sua disseminação simbólica na consolidação do imaginário do fado.

Maria Severa tem-se revelado um recurso inesgotável, quer para as indústrias da música e entretenimento, quer, mais recentemente, para a indústria turística na cidade de Lisboa. Foi reproduzida em produtos diversos associados ao fado desde o final do século XIX, desde tema literário de repertório fadista, a protagonista de romance, peça de teatro lírico e musical, filme mudo e sonoro. Assim se tornou “representação concreta de uma significação socialmente reconhecida” (Mesquitela Lima 1983: 49). E porquê Severa e não outra, ou outro, fadista? Terá sido pela romantização da sua morte precoce aos vinte e seis anos? Será pela circulação de testemunhos acerca da sua beleza e talento musical? Terá sido ela a “mulher perdida” eleita em Portugal, seguindo a análoga tendência do romantismo europeu do século XIX, tal como o foi a parisiense Marguerite Gauthier de *A Dama das Camélias*?² Neste contexto, importa notar que a consolidação do culto de Severa ocorre num imaginário já familiarizado com figuras femininas associadas ao sofrimento e à redenção — moldadas, em grande parte, por uma tradição católica que consagrou o martírio como via simbólica de elevação e idealização (Nery 2004: 68).

Neste caso, o seu impacto estético foi “intensificado pela significação social do prestígio adquirido pelas atrizes, que alcançaram nesta época uma celebridade sem precedentes”, tais como Ângela Pinto e Dina Tereza, por exemplo (Silva 2022: 307). Este artigo propõe, assim, uma leitura crítica do percurso de mitificação da Severa, analisando como o seu nome e a sua imagem foram apropriados por diferentes discursos e linguagens artísticas. Nos processos de construção da eficácia simbólica deste produto, seleciono e apresento de seguida quatro representações mediáticas poderosas, que em suportes distintos influenciaram e continuam a influenciar a caracterização da categoria musical fado através de Severa.

² O romance *La dame aux camélias* foi escrito por Alexandre Dumas em 1848, traduzido em todas as línguas europeias, transformado em peça de teatro em 1852 e em ópera em 1853, com o título *La Traviata*, com música de Giuseppe Verdi.

O *Fado da Severa* e referências poéticas e literárias oitocentistas

A primeira referência associada a música como *Fado da Severa* foi recolhida por Teófilo Braga e publicada no *Cancioneiro Popular* (1867). Foi catalogada na secção “Fados e Canções da rua”, com a indicação “versão de Coimbra”. Iniciando-se com o verso “Chorae, fadistas, chorae / Que uma fadista morreu / Hoje mesmo faz um anno / Que a Severa faleceu (...)”, o poema é composto por oito quadras, cujo tema central é o luto coletivo pela morte de Severa e o impacto profundo da sua perda. Teófilo Braga atribuiu a autoria do texto a Souza do Casação e não apresenta transcrição musical. Três décadas e meia depois, Pinto de Carvalho refere o autor do poema como sargento de sapadores e exímio tocador de guitarra (1903: 63), mas nada mais se sabe sobre este indivíduo.

Segundo a historiografia do fado, este é o exemplar mais antigo de uma canção de que há registo sobre a Severa, datado, segundo o próprio texto, de um ano após a sua morte (Carvalho 1903: 86-91; Pimentel 2016 [1904]: 156-162). O *Fado da Severa* aparece reeditado no terceiro volume do *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos em 1898. Foi considerado pelos autores como “o typo primordial dos fados populares lamentosos” (1898: 127). Rui Vieira Nery sublinha a sua importância pioneira, referindo que a catalogação do *Fado da Severa* por Teófilo Braga surgiu como prelúdio à construção de uma representação narrativa e à disseminação do reportório musical sobre o tema.

Diversas quadras se escreveram, convergindo no mesmo fado por tradição oral, com variantes e acrescentos (2004: 85). No contexto performativo do fado tradicional, é comum uma mesma melodia base — ou “fado” — servir de suporte para múltiplas quadras (estrofes poéticas), muitas vezes transmitidas oralmente e sujeitas a variações. No caso do *Fado da Severa*, diferentes quadras foram sendo progressivamente associadas à mesma linha melódica, expandindo a narrativa em torno da personagem. Segundo Pimentel, que regista o tema quatro décadas depois da sua composição, foi com o surgimento deste fado — ao qual se foram agregando novas quadras — que “a lenda foi tomando vulto, propagada nas guitarras do povo e nas trovas dos fadistas” (1904: 162).

A redescoberta e a reapropriação da história de vida de Severa a partir do texto recolhido por Teófilo Braga, bem como as posteriores transcrições e modificações feitas ao mesmo, foram marcos determinantes para a construção da iconicidade do fado, sobretudo para a caracterização daquilo que veio a configurar-se como o seu mito de origem. Este, construindo-se ao longo do tempo, sustenta-se em três paradigmas principais que, tendo sido notados por alguns investigadores e historiógrafos, aqui considero: em primeiro lugar, a centralização da origem do fado em Lisboa, mais concretamente na Mouraria, já que, tendo lá nascido e morrido Maria Severa, esse espaço passou a ser simbolicamente identificado como o “berço” do fado (Marinho e Sardo 2012: 88); em segundo lugar, a elevação progressiva da figura da Severa — de “... uma fadista [que] morreu” à consagração, no poema, como “das fadistas a rainha”; e, por fim, a reconfiguração simbólica da sua morte, que funcionou como metáfora para a transformação moral do fado e da figura da fadista. A morte precoce de Severa foi interpretada como uma espécie de redenção, permitindo uma “purificação” simbólica da fadista-prostituta, figura marginal que, no imaginário popular, ascende a um estatuto quase beatificado — na versão deste poema até “acolhida por anjos e santos”. Esta representação metafórica operou como mecanismo de reconciliação entre a cultura popular urbana e os valores morais dominantes, contribuindo para a legitimação do fado enquanto prática respeitável e, mais tarde, patrimonial.

A gravação mais antiga do *Fado da Severa*, conhecida até à data, foi editada em 1906, gravada num disco de goma-laca de setenta e oito rotações, com a interpretação de Avelino Baptista. A versão gravada coincide com a versão recolhida e editada por Neves e Campos em 1898. Contudo, apenas as primeiras quatro quadras foram gravadas, possivelmente por limitação técnica do tempo de gravação disponível³. A sua circulação e posteriores gravações demonstram inequivocamente a persistência desta canção, nas vozes de Júlia Mendes, Avelino Batista, Manuel J. Carvalho, Medina de Sousa, entre outros (Félix 2022: 352). O início da icónica quadra do “Fado da Severa - Chorai, fadistas chorai /

³ A escuta deste fado pode hoje ser realizada online, no Arquivo Sonoro Digital do Museu do Fado, interface que constituiu um dos compromissos estratégicos do Plano de Salvaguarda da candidatura do Fado à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* (em <https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=fado+da+severa/>).

Que a Severa já morreu” – foi, aliás, a fórmula escolhida por Júlio Dantas para concluir tanto a peça teatral, como o romance *A Severa*, apresentados ao público com grande êxito em Lisboa em 1901.

Outros poemas para fado surgiram posteriormente utilizando referências literárias do *Fado da Severa*. Por exemplo, Pinto de Carvalho aponta, em 1907, o *Fado do José dos Cónegos* (segundo o autor, o primeiro *fado* político conhecido), como um dos exemplos que referencia este fado original da Severa, tendo surgido poucos anos após a sua morte⁴: “Oh cabralistas choraes / O ladrão emudeceu, Derramae copioso pranto / O Estandarte já morreu! (...)”. O seu conteúdo satírico dirigia-se aos cabralistas — apoiantes de Costa Cabral, figura central na política portuguesa da Regeneração — e expressava uma crítica ao poder vigente, marcada por sarcasmo e oposição popular⁵.

Já no século 20, João Linhares Barbosa, figura incontornável da poesia para fado, escreveu o fado “Chorai, fadistas, chorai”, que viria a tornar-se famoso no universo fadista. Foi com este mesmo fado que em 1959 António Rocha ganhou o título de *rei do Fado Menor*, num concurso no Café Luso⁶. O *Fado da Severa* revela-se, portanto, basilar, centralizando o nascimento do fado na Mouraria e coroando Maria Severa enquanto a *rainha das fadistas*, fixando-a no imaginário coletivo do fado de Lisboa.

A Severa de Júlio Dantas: uma instituição nacional

Se há peça que tenha dado para tudo – romances, operetas, revistas, filmes, mascaradas, cigarros, bolachas, botequins, caixas de fósforos – essa peça é

⁴ A *Ilustração Portuguesa*, 11 de fevereiro de 1907: 169-172.

⁵ Neste excerto, o “ladrão” refere-se alegoricamente a um político corrupto, provavelmente o próprio Costa Cabral ou um aliado próximo, enquanto “o Estandarte” simboliza a queda de um projeto ou partido dominante.

⁶ O *Fado Menor* é geralmente reconhecido como um dos três fados tradicionais mais antigos — a par do *Fado Mouraria* e do *Fado Corrido* — segundo autores como Castelo-Branco (1994: 133–135), embora a legitimidade dessa classificação esteja sujeita a debate. Enquanto fado tradicional, o *Fado Menor* corresponde a uma estrutura harmónico-melódica fixa, sobre a qual se podem cantar diferentes poemas, uma prática comum no universo do fado oral. Distingue-se assim do chamado *fado-canção*, em que uma melodia específica corresponde a uma letra única (geralmente com refrão), apresentando-se como composição fechada. O modo menor do *Fado Menor* está geralmente associado a atmosferas mais melancólicas ou introspectivas, sendo especialmente valorizado nos contextos performativos mais tradicionais.

A Severa. Já não é uma peça notável, é uma instituição nacional (Guimarães 1963: 136).

A par da circulação dos textos de fados, celebrando interesses e figuras populares, ao longo do século XIX a literatura de influência romântica francesa, bastante expressiva em Portugal, ajudou a preparar o público para o processo de mitificação e romantização da história da vida de Severa, que emergiu sobretudo no princípio do século XX. A peça de teatro *A Severa: drama em quatro actos* e o romance *A Severa*, em 1901, ambos da autoria de Júlio Dantas, destacaram-se neste contexto. A peça estreou no Teatro D. Amélia, em Lisboa, no dia 25 de janeiro de 1901, com Ângela Pinto como protagonista no papel de Maria Severa. O local escolhido para esta apresentação afirmava-se na época, afirma o musicólogo Manuel Deniz Silva, como um “polo essencial do panorama cultural lisboeta, capaz de oferecer produtos legitimados através dos circuitos internacionais, assim como as formas mais recentes de entretenimento” (2022: 306). O romance, no mesmo ano, apresentou uma narrativa mais completa da vida da protagonista. Enquanto a versão teatral dramatiza a idade adulta, o romance inicia na sua infância.

O enredo produzido por Júlio Dantas, tanto na peça como no romance *A Severa* (ambos de 1901), expõe para as massas uma representação cénica do que se pode considerar o primeiro mito narrativo no fado — reconstruindo o bairro da Mouraria do século XIX, as suas personagens-tipo e os seus costumes. Neste enredo, Maria Severa surge envolvida numa relação amorosa com um aristocrata, inspirada na figura real do 13.º Conde de Vimioso, com quem se dizia ter mantido um caso. Dantas, no entanto, escolhe não nomear diretamente o nobre, substituindo o título por *Marialva*, evocando o arquétipo do galanteador aristocrático. É também neste texto que, pela primeira vez, é atribuída a Severa uma origem étnica cigana, acrescentando uma camada de exotismo e marginalidade à personagem (Guinot, Carvalho e Osório 1999: 228-229). O carácter popular da peça, retratando cenários reconhecidos do bairro lisboeta e caracterizando a vida dos seus habitantes, obteve ampla visibilidade nacional, conferindo-lhe um êxito estrondoso.

A *Severa* manteve-se durante longo tempo em cartaz, conquistando um papel de destaque no panorama teatral lisboeta, não apenas pelo seu sucesso junto do público, mas também pela forma como contribuiu para a construção de uma identidade cultural associada ao fado e à figura da fadista. A peça passou a integrar um repertório de referência, simbolizando um ideal de tradição que viria a marcar o imaginário coletivo sobre o fado e os seus protagonistas. A *Paródia*, semanário humorístico fundado pelo pintor e cartoonista Rafael Bordallo Pinheiro em 1900, satirizou as apresentações desta peça nos teatros D. Amélia e Príncipe Real, notando que estas eram de grande agrado do público, que muito se interessava por “peças de heroínas, todas elas excelentes raparigas, e mais ou menos ... curiosas do amôr”⁷.

O interesse das audiências dos teatros lisboetas por estas mulheres retratadas no teatro, como referido n’ *A Paródia*, denota o sucesso das elites expondo a sua visão do universo popular à a curiosidade das massas de uma classe média em franca ascensão. O ambiente bairrista e de uma classe social sub-representada exibido, em especial representando relações amorosas, desafiando o *status quo* que anteriormente demarcava o relacionamento entre povo e nobreza, provou ser fonte de receita. O dueto “Bei Männern welche Liebe fühlen” (*Com homens que sentem amor*) de Pamina e Papageno de *A Flauta Mágica* de Mozart e Schikaneder já o havia feito em palco mais de duzentos anos antes. Contudo, o contexto era o da central e culturalmente iluminada Viena e não o da periférica e tradicionalista Lisboa meridional, na qual o fidalgo descobre o povo, os touros e as guitarradas, explorando o amor enquanto fruto de, afirma Luís Trindade, uma “forma de ser tipicamente portuguesa” (2008: 144).

Em 1909, o texto de Júlio Dantas foi musicado e transformado em opereta, com a interpretação de Júlia Mendes no papel principal. A atriz interpretou os fados originalmente compostos por Filipe Duarte, acompanhando-se a si própria na guitarra⁸. A opereta em três atos *A Severa* estreou a 2 de janeiro de 1909 no Teatro Avenida (Lisboa), como resultado de uma interseção entre a narrativa de

⁷ *A Paródia* 1901, n.º 55, p. 6 (30/1).

⁸ Curiosamente, à semelhança do que aconteceu com Maria Severa, Júlia Mendes morreu precocemente aos 26 anos, em 1911. Subiu ao palco pela última vez em 1910 na revista *Zig-Zag*. Também esta mulher foi imortalizada na letra de um fado – “Saudades da Júlia Mendes” - da autoria de João Nobre e César de Oliveira, Rogério Bracinha e Paulo Fonseca.

Dantas, o libreto do humorista André Brun e a música de Filipe Duarte, autor das operetas *O Fado* (1910) e *Mouraria* (1925) que ficaram também famosas na história do fado. A nova encenação reforçou a presença da figura de Severa no imaginário popular e nos circuitos culturais elitistas, recordando os “saudosos tempos idos” e nutrindo a “sobrevivência da sua lembrança”, como comentou a revista *A Ilustração Portuguesa*⁹. O sucesso d’ *A Severa* de Dantas estendeu-se a outros países europeus e o texto foi traduzido para catalão, espanhol e alemão¹⁰.

A figura literária de Severa criada por Dantas, sublinha Michael Colvin, representa, a partir da sua criação, um coletivo espaço-temporal incorporando a *Mouraria*, os seus habitantes, o seu estatuto social precário e os costumes populares de uma época em que o fado era ainda maioritariamente associado a contextos marginais. Afirma ainda que os poetas de fado, entre a década de 1930 e 1970, ergueram o fado na psique nacional através da reciclagem da dramatização de Dantas sobre a vida e a morte de Severa como elemento relevante da vida portuguesa (2011: 492). Não foram apenas poetas, mas também, como demonstrarei adiante, realizadores de cinema, produtores de teatro, pintores, entre outros decisores e agentes culturais. Nas suas várias representações ao longo do tempo, desmultiplicadas, perpetuar-se-ia a imagem de Dantas acerca da *Mouraria*, da figura de Maria Severa e de alguns dos seus contemporâneos.

O Fado: pintura naturalista de grandes dimensões

(...) um grande pintor, Malhoa, achou no fado que uns dedos dedilham e no fadário d’ uma perdida o motivo do seu mais recente quadro, que é uma obra-prima (...) as figuras d’essa tela forte e impressiva vão a desaparecer dia a dia, apaga-se aquele caráter que as tornava lisboetas e o artista fixando-as no seu quadro, com uma superior mestria, conservou-as para sempre (*A Ilustração Portuguesa*, 7 de março de 1910).

⁹ “A Severa! O que este nome recorda e quantas lembranças sugere de saudosos tempos idos, bem mais cheios de alegria ... Esse simples nome de ribalda, que a tradição conservou nimbado de legendas de amor e de guitarradas, concretiza em si quasi a evocação de uma época, com os seus costumes e o feitio especial de viver de certas camadas sociais. É essa tem sido a causa, facilmente compreensível, portanto, da sobrevivência da sua lembrança (...)” (*A Ilustração Portuguesa*, 1909, em Guinot, Carvalho e Osório 1999: 230).

¹⁰ Traduzida por Ribera y Rovira, José Palacios e Eugenio López Aydillo, e Louise Ey, respetivamente (Colvin 2011: 394).

A revista *A Ilustração Portuguesa* assim apresentava, a sete meses da proclamação da República em Portugal (5 de outubro de 1910), a icónica pintura *O Fado*, da autoria do pintor português José Malhoa (1855-1933). Este quadro é a terceira representação mediática do “produto Severa” aqui considerada, pelo impacto social que teve desde logo e que mantém até aos nossos dias. O quadro foi exibido pela primeira vez em Buenos Aires, em 1910, nas celebrações do centenário da República Argentina. Em Portugal a revista *A Ilustração Portuguesa* noticiou a obra do artista, declarando-a “obra-prima”. A previsão plasmada nesta notícia não podia ser mais significativa.

No centenário da primeira exibição da pintura, em 2010, o Museu do Fado, em Lisboa, preparava a candidatura do fado à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* da UNESCO e inaugurava, paralelamente, a exposição “Fado 1910”, na qual José Malhoa foi especialmente evocado, juntamente com a sua obra mais emblemática, *O Fado*, proclamado “imagem de um género musical que retrata a alma e o sentimento de um povo” (Nadal 2010: 7).



Figura 1. *O Fado*, José Malhoa, 1910. Fonte: museudofado.pt.

O quadro de grandes dimensões (1,52m x 1,85m) é categorizado pelo Historiador de Arte Nuno Saldanha como pintura de género, que representa cenas do quotidiano, retratando figuras envolvidas numa atividade comum, a socializar, tocando qualquer música num instrumento portátil, por norma não conferindo identidade individual (2006). São, no entanto, conhecidas, afirma a

historiografia, as pessoas retratadas: a Adelaide da facada e o Amâncio da Mouraria. No seu estudo de doutoramento sobre esta obra, o autor explica que *O Fado* se insere na tendência corrente dos artistas *sallonards* da época, que contribuíram para a globalização das correntes naturalistas e realistas da pintura oitocentista.

Saldanha nota o paradoxo implícito nesta tendência: apesar da importação destes modelos, as obras eram entendidas, nos países respetivos, como representantes da expressão e da essência nacional do seu povo (ibid.: 488).

A representação de cenas de sociabilidade popular — com figuras a beber, fumar e ouvir música em ambientes animados — tem uma longa tradição na pintura. Este tipo de iconografia inspirava-se no quotidiano e tornou-se particularmente recorrente durante a hegemonia das cortes reais ibéricas, influenciada fortemente pela pintura flamenga. Através dessa teia de influências, estas imagens espalharam-se pelo mundo ocidental, incluindo as Américas, do Norte e do Sul.

Nesta iconografia, Malhoa reproduz visualmente um possível contexto de fado, cujo universo simbólico é projetado na tela (Figura 1). Para tornar visualmente significativo o fenómeno acústico da música, o pintor envolveu códigos semióticos na produção da imagem. Os efeitos e significados produzidos, aural e visualmente, podem ser observados. Trata-se, sublinha Richard Leppert, de uma representação em que as imagens são produzidas de modo a incorporar a forma de ouvir, e de modo que os seus significados sejam congruentes com os produzidos pela visão e pelo som em conjunto (1993: xxii). A guitarra portuguesa, instrumento geralmente associado à categoria musical fado, é representada nas mãos de um homem, Amâncio, enquanto a mulher ao seu lado o contempla apenas, ou talvez o acompanhe cantando. Amâncio e Adelaide são personagens reais, ligadas às práticas do fado, que terão vivido na Mouraria. De acordo com várias fontes documentadas, o próprio José Malhoa os terá selecionado de entre os frequentadores do bairro para a sua representação.

O carácter anedótico das histórias que circularam acerca do processo de escolha dos modelos — incluindo as deslocações do pintor ao Bairro da Mouraria e as peripécias que ali ocorreram — alimentou e continua a alimentar o imaginário

fadista associado à produção da pintura. É importante lembrar que, à época, não era habitual que artistas provenientes das elites culturais e sociais frequentassem esses bairros populares, o que conferiu a este episódio um traço de exceção. Tal como na narrativa da relação entre Maria Severa e o Marialva, também aqui se observa a deslocação simbólica e literal de uma figura de classe elevada para um espaço social marginal. Amâncio seria um “rufia, fadista e tocador de guitarra, que acabaria como modelo e ‘consultor’ da sua obra” e Adelaide, “vendedora de cautelas, uma perfeita ‘Severa’, na opinião do Amâncio” (Saldanha 2006: 527). Saldanha refere ainda que embora a figura de Adelaide tenha sido esboçada depois da figura de Amâncio, foi esta a mais trabalhada pelo pintor, tal como sugerem os seis estudos individuais conhecidos sobre a mulher, datados de entre 1908 e 1910 (ibid.: 528).

Analisando as escolhas de Malhoa para a sua representação do fado, verifica-se a representação de Adelaide com uma saia vermelha e preta e um top branco de alças. Curiosamente, este tipo de indumentária coincide com a representação comum de Maria Severa. Se olharmos referências a Severa anteriores à pintura deste quadro, encontramos, por exemplo, a de Luís Augusto Palmeirim, que em 1891 publicou a descrição do seu encontro com Severa em *Os excêntricos do meu tempo* (1891):

Quando entrei em casa da Severa, modesta habitação do typo vulgar das que habitam as infelizes suas congéneres, estava ella fumando, recostada n’um camapé de palhinha, com chinelas de polimento ponteadas de retroz vermelho, com um lenço de seda de ramagens na cabeça, e as mangas do vestido arregaçadas até ao cotovello (Palmeirim 1891: 288).

Em comum detemos os detalhes de Adelaide estar a fumar, a posição recostada, e as chinelas de polimento. Sobre a casa de Severa, Palmeirim relata a existência de “uma péssima gravura, representando o Senhor dos Passos da Graça” pendente na parede (Ibidem), detalhe também apontado por Malhoa. Parece, portanto, manifesto, tal como afirmou Michael Colvin, que Dantas transformou os relatos de Palmeirim em folclore literário e que Malhoa terá divulgado a sua adaptação ainda anterior às artes plásticas (2011: 494).

A primeira aparição pública da pintura *O Fado* ocorreu fora de Portugal, de maio a novembro de 1910, na Exposição Universal do Centenário da República

Argentina em Buenos Aires, que acolheu congressos e exposições, competições, eventos académicos, eventos desportivos e militares (Veniard 2012: 192). O contexto liberal de Buenos Aires foi escolhido para a divulgação da pintura portuguesa, sob o título *Bajo el Encanto*, que neste certame conquistou o seu primeiro prémio: uma medalha de ouro.

Curiosamente, o quadro só foi apresentado ao público português em 1912, e mesmo assim fora de Lisboa, a cidade que, segundo a historiografia, era o principal centro da prática fadista. Ou seja, embora se tratasse de uma obra sobre o universo lisboeta, a sua primeira exibição em Portugal ocorreu fora da capital, o que reforça o seu percurso singular na construção do imaginário do fado. *O Fado* foi exibido no Porto, numa exposição inteiramente dedicada a José Malhoa, cuja receção foi de ótimo acolhimento pelos portuenses, segundo Caetano Alberto na sua revista *Occidente* a 30 de janeiro de 1912. Na primeira página, o fundador e proprietário do periódico refere a pintura estreada com um enorme elogio, caracterizando-a como a mais sentida, mais observada e mais portuguesa obra do pintor.

No contexto nacionalista do início do século XX, *O Fado* de Malhoa encontrou terreno fértil, cativou públicos, encantou e desafiou, usufruindo, e simultaneamente promovendo, a ligação entre a pintura e a canção popular. Este quadro assumiu um lugar central na iconografia da categoria musical que representa. Sublinho a importância do contexto internacional de exibição do quadro para o desenvolvimento do seu carácter simbólico. Nas sucessivas exposições em que participou, surgiu com designações distintas: *Bajo el Encanto* (Buenos Aires 1910); *Sous le Charme - Chanson Populaire Portugaise* (Paris 1912) e *The Native Song* (Liverpool 1914). Quando em 1917 foi exposto em Lisboa pela primeira vez na 14ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, a ligação simbólica entre o quadro e o fado estava já selada no seu nome – *O Fado*.

Após a exposição na Sociedade das Belas Artes, o quadro foi adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa e exposto nas suas instalações, celebrando a adoção do fado pelo município da capital. Uma causa apontada para justificar a sua apresentação tardia em Portugal poderá ser a desordem instalada em torno

da revolução republicana de outubro de 1910 e os períodos conturbados subsequentes, contexto que poderia levar a uma interpretação errónea da pintura, particularmente a nível político, uma vez que nos processos que precederam e sucederam o estabelecimento da República Portuguesa terá existido alguma apropriação da categoria musical pelo movimento republicano.

Após a sua exibição em Lisboa, em 1917, a pintura apareceu em várias exposições e tornou-se objeto de múltiplas críticas e referências: através de reproduções em jornais, edições de postais ilustrados, peças de teatro, canções, poemas e filmes. A sua receção foi ambígua. Alguns referiram que “o assunto não prima, nem pela beleza, nem pela moral”¹¹, outros caracterizaram-na como “uma composição realista, chocante mesmo”¹². Contudo, os primeiros anos do Estado Novo viriam a enaltecer José Malhoa enquanto artista e *O Fado*, em particular, enquanto pintura representativa da identidade nacional¹³. Em 1933, no ano da morte do pintor, foi criado um museu com o seu nome nas Caldas da Rainha, cidade onde nasceu.

A sua morte foi noticiada na imprensa especializada de fado com grande pesar. *A Canção do Sul* referiu Malhoa como “um dos poucos intelectuais que admiram o fado sem afirmarem: sabe a vinho, a moças, a taberna, a navalha, a porcos. [...] um homem que os soube compreender [os fadistas], que os elevou ao nível da humanidade, que silhuetou em óleo todo o bizarro *décor* do fatalismo fadista”¹⁴. Noutro exemplo, em 1934, o mesmo jornal expunha em primeira página “Eis o símbolo do Fado: o quadro de Malhoa”¹⁵. Especialmente a partir da década de 1930, *O Fado* tornou-se o mais recorrente dos elementos iconográficos das práticas expressivas da categoria musical, reproduzido na imprensa fadista, em publicidades de casas de fado e capas de livros (Guinot, Carvalho e Osório 1999:

¹¹ *Diário Nacional*, 4 de maio de 1917.

¹² *A Capital*, 5 de maio de 1917.

¹³ O Estado Novo foi o regime autoritário instituído em Portugal entre 1933 e 1974, liderado por António de Oliveira Salazar e, posteriormente, por Marcelo Caetano. Caracterizado por uma ideologia nacionalista, conservadora e repressiva, o regime promoveu uma visão unificadora e tradicionalista da identidade portuguesa, utilizando frequentemente a cultura — incluindo a música, as artes plásticas e a literatura — como instrumento de propaganda e construção simbólica da nação.

¹⁴ *A Canção do Sul*, 16 de novembro de 1933.

¹⁵ *A Canção do Sul*, 20 de agosto de 1934.

162), bem como em filmes e poemas de fado. De grande potencial turístico, é hoje uma imagem comum nos produtos do fado comercializados em Lisboa.

No processo de representação mediática simbólica d' *O Fado*, destaco ainda um dos subprodutos que mais terá valorizado a sua iconicidade: a curta-metragem de Augusto Fraga protagonizada por Amália Rodrigues, a grande diva do fado, em 1947. O filme deu vida ao quadro, personificando-o ao som do *Fado Malhoa*, composto para o efeito. A tão aclamada representação viva da pintura por Amália não surgiu, contudo, como uma novidade. Já acontecera anteriormente.

Em 1923, Maurice Mariaud, realizador francês em Portugal a convite de Raul Caldevilla, produziu o filme mudo *O Fado*, colocando pela primeira vez a obra de Malhoa no cinema. *O Fado*, de Mariaud, foi produzido durante a conturbada e instável Primeira República. O realizador francês, que veio para Portugal com o propósito de trabalhar com o produtor Raul de Caldevilla, realizou com ele três filmes no ano de 1923: *Os Faroleiros*, *As Pupilas do Senhor Reitor* e *O Fado*. O último cruza iconograficamente a homónima pintura de Malhoa com a narrativa da mítica Maria Severa de Júlio Dantas. Pela primeira o fado inspirou uma produção cinematográfica. O filme mudo estreou no Cinema Olympia, em Lisboa, acompanhado pelos guitarristas António Mouzon e Ernesto Lima.

Tal como na história de Dantas, o amor oculto do homem casado termina com os amantes ilegais separados. No entanto, embora o mito de Dantas termine com a morte prematura de Severa, aos 26 anos de idade, neste filme, a protagonista Ana, recriando Severa, abandonada pelo seu amante, cai num estado de profunda tristeza e melancolia. A cena culminante é retratada numa reconstituição da pintura de José Malhoa, onde a cantora prostituta chora o seu destino fatídico, enquanto escuta um fado ou uma guitarrada por um guitarrista, o seu antigo amigo e amante (Figura 2).

Distintas representações simbólicas fundem fronteiras neste filme: por um lado retrata-se o complexo mito de Severa de já longa duração, com cerca de cem anos, envolvendo relações amorosas ilícitas entre homem e mulher, retratando tensão de classe social no amor aristocrático/popular proibido ou mal visto, e por outro mostra-se a impressionante representação da pintura emocionante, menos

antiga e realista, de José Malhoa. Ficou aqui definitivamente associada, se já não estivesse, a imagem de Severa ao quadro de Malhoa.



Figura 2. Cena final do filme *O Fado*, Maurice Mariaud, 1923. Fonte: www.cinept.ubi.pt acedido a 12/03/2025.

O Fado de Malhoa viria, como atrás referido, a ganhar vida novamente em 1947, relacionando uma canção muito bem-sucedida e uma personagem de grande fama, na curta-metragem de Augusto Fraga. Amália Rodrigues personificou a pintura e na sua voz estreou o *Fado Malhoa*, com letra de José Galhardo e música de Frederico Valério, uma dupla já então reconhecida no universo da revista à portuguesa¹⁶.

Consagrava-se, assim, na voz de Amália, no grande ecrã, *O Fado* de Malhoa como “a mais portuguesa das pinturas a óleo” — expressão retirada da letra do *Fado Malhoa*, com texto de José Galhardo e música de Frederico Valério, escrito propositadamente para a cena e para a sua intérprete. A estreia do filme *Fado Malhoa* teve lugar no Teatro Éden, em Lisboa, a 2 de janeiro de 1948, juntamente com o filme *A Canção de Scheherazade* (1947). No início, uma mulher (Amália Rodrigues) entra num salão, talvez uma galeria de arte, e acede a uma sala escura onde estão expostos vários quadros. A sua atenção é imediatamente

¹⁶ A revista à portuguesa é um género de teatro musical popular que floresceu em Portugal a partir do final do século XIX e ao longo do século XX, composta por cenas cómicas, números musicais e quadros de crítica social e política, muitas vezes com humor satírico. Em Lisboa, em teatros como o Parque Mayer, teve um papel central na cultura urbana do país, sendo uma importante plataforma para compositores, letristas, atores e fadistas.

atraída pela pintura de Malhoa, enquanto os acordes iniciais do “Fado Malhoa” ressoam. Instantaneamente a pintura ganha vida (Figura 3).



Figura 3. Cena da curta-metragem *Fado Malhoa*, protagonizada por Amália Rodrigues, 1947. (Fonte: www.cinept.ubi.pt acedido a 13/03/3035).

A curta-metragem terá tido muito sucesso, levando muitas pessoas ao Cinema Éden apenas para ver e ouvir Amália Rodrigues na reprodução cinematográfica da pintura de Malhoa (Matos 2016). O *Fado Malhoa*, interpretado nesta curta-metragem, identifica Severa como a figura feminina representada na pintura: *O Fado: (...) Dali vos digo que ouvi / a voz que se esmera. / O som dum faia banal, / cantando a Severa (...)*.

Sobre Malhoa, a letra do fado evoca-o como *pintor consagrado*. Sobre a pintura, descreve-a intemporalmente como “o mais português dos quadros a óleo”. A escolha de Amália Rodrigues para interpretar a canção, e para encarnar a mulher retratada que funde Adelaide e Severa, terá sido essencial para o sucesso tanto da curta-metragem, como do próprio “Fado Malhoa”, concorrendo ainda para a revalorização do quadro década e meia após a morte do pintor. Este fado atingiu grande fama, continuando ainda hoje a ser regularmente cantado, quer por fadistas profissionais, quer em contextos amadores.

A Severa: primeiro fonofilme português

Em 1931, o primeiro filme sonoro realizado em Portugal usou como mote a obra de Júlio Dantas, lançando uma vez mais para a ribalta uma nova representação

mediática do “produto Severa”, a última que considero na lista das quatro selecionadas neste artigo. O drama usufruiu da vanguarda da associação entre som e imagem em movimento quando, três décadas após a sua estreia no teatro, Severa deu de novo motivo para o mediatismo de sucesso que foi o primeiro fonofilme português. O argumento baseou-se na obra original de Dantas, que foi convidado, aliás, para tomar parte na adaptação da peça da sua autoria para o cinema.

Após um período de decadência na produção cinematográfica nacional, sublinhada por Henrique Alves Costa, o realizador Leitão de Barros (1896-1967) apresentou *Maria do Mar* (1930), a primeira *docuficção* portuguesa, uma produção posicionada entre o documentário e a ficção. Superando com engenho os problemas da falta de meios técnicos, Leitão de Barros ganhou suficiente notoriedade para em 1931 ser o primeiro a perscrutar as potencialidades do cinema sonoro em Portugal (Costa 1978: 64-65). Com *A Severa* explorou as possibilidades de êxito do primeiro filme falado e cantado em português, introduzindo o fado novamente no cinema, agora com som. Numa entrevista publicada em 1930, o realizador tinha destacado “as quatro obras-primas da literatura portuguesa que mereciam uma adaptação cinematográfica” – *A Severa*, *Os Lusíadas*, a lenda de Inês de Castro e *o Frei Luís de Sousa* (Silva 2022: 334).

Os exteriores do filme de Leitão de Barros foram rodados em Portugal, sem som, no Palácio de Queluz e no Palácio Fronteira, na Praça de Touros de Algés e na Feira das Mercês¹⁷. Os interiores foram filmados em Paris, nos estúdios da Tóbis, em Epinay-sur-Seine, onde a película foi sonorizada, visto não existirem ainda os meios necessários para tratar o som em Portugal (Nery 2004: 216; Silva 2022: 334). A distribuição foi realizada pela Filmes Albuquerque, Internacional Filmes. A fita sonora foi apresentada à imprensa em Paris, nos estúdios Tobis de Epinay, a 16 de junho de 1931¹⁸, e no dia 18 de junho estreou em Lisboa, no São Luiz Cine, o primeiro cinema sonoro em Portugal. O *Diário de Lisboa* narrou a chegada do filme à capital, destacando que a cópia viera no Sud-Express — o comboio internacional que ligava Paris a Lisboa.

¹⁷ Revista *Imagem*, nº13, 24 de outubro de 1930.

¹⁸ *Diário de Lisboa*, 17 de junho de 1931.

Após a sua chegada à estação, o filme foi transportado para o São Luiz Cine-Teatro, onde passou por uma sessão de visionamento prévio da censura. Só depois dessa análise é que teve lugar a sua estreia oficial, numa récita de gala. A estreia foi referida na imprensa, dias depois, como “um acontecimento de cinema português”, um arauto da portugalidade: “o espetáculo mais eminentemente português que um realizador podia transplantar para a tela”, “obra inconfundivelmente portuguesa, realizada com a inteligência, os nervos o coração e a alma de um realizador português, rodeado por um núcleo de artistas portugueses”¹⁹.

A atriz Dina Tereza foi protagonista, no papel de Severa. Cerca de quatro décadas depois, num programa da Radiotelevisão Portuguesa (RTP) dedicado a Dina Tereza, gravado em 1972, a atriz recordou que concorreu ao elenco do filme *A Severa* através do envio de uma fotografia sua. Segundo as suas memórias, Leitão de Barros mandou-a chamar, afirmando que ela tinha semelhanças com Severa: “tinha o tipo da tal mulher que tinha existido, tinha o tamanho, tinha tudo, até tinha bexigas”²⁰.

A Severa de Leitão de Barros foi o maior êxito cinematográfico até então visto em Portugal: o filme esteve em exibição mais de seis meses e foi visualizado por cerca de 200 000 espectadores (Guinot, Carvalho e Osório 1999: 232). A sua estreia foi antecedida por uma eficaz campanha de promoção na imprensa periódica, acompanhando a produção, a rodagem e os atores. Paralelamente, o romance de Dantas foi também publicitado, assim como outros produtos e adaptações relacionados com Maria Severa, como por exemplo a estreia da peça *A Severa* no Coliseu, em janeiro de 1931²¹.

Evocado em cartaz como o “mais português dos filmes portugueses”, *A Severa* exibiu uma imagem de Portugal construída através da exploração de universos socioculturais polarizados. Representando “uma espécie de unidade nacional a partir da diversidade” (Marinho e Sardo 2012: 89), retratou festas aristocráticas, celebrações nos bairros populares, touradas, atuações de fado, entre outras

¹⁹ *Diário de Lisboa*, 19 de junho de 1931.

²⁰ Entrevista a Dina Tereza em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-dina-teresa/> (acedido a 24/02/21).

²¹ *Diário de Notícias*, 28 de janeiro de 1931.

práticas expressivas. A tentativa de representação nacional foi “sustentada pela fotografia de paisagens rurais quase idílicas” e, sobretudo, “pela inclusão frequente de retratos em grande plano de indivíduos supostamente representativos de fisionomias do ‘homem e da mulher portugueses’” (Ibidem). Henrique Alves Costa, em *Breve História do Cinema Português 1896-1962* destacou, em 1978, o êxito invulgar obtido por este filme, justificando-o particularmente pela estética popular, marcadamente nacionalista, de sublimação regional: “A Severa teve um êxito invulgar. O filme ia ao encontro do gosto popular, tinha de tudo: as belas imagens da lezíria, as faustosas festas da aristocracia, os fados, (...)” (1978: 67).

As emulações criadas através de categorizações performativas diversas, como a música e a dança, as touradas, ou os quadros regionais categoricamente definidos, envolvendo características-tipo da população portuguesa, conferiram ao filme uma “portugalidade exportável e exótica” (Marinho e Sardo 2012: 99), voltada para a representação da nação, para o exterior e para os próprios portugueses. Os discursos difundidos assemelham-se àqueles de estetização do nacionalismo português cultivados desde finais século XIX que perdurariam durante todo o regime do Estado Novo, associando características rurais e urbanas, a fabricação da portugalidade, o saudosismo e o fado: “A Severa é todo o Portugal alegre e luminoso, nas suas feiras, nas suas touradas, nas suas campinas, nos seus bailados e canções populares (...)”²².

A música, integralmente da autoria de Frederico de Freitas e editada pela prestigiada *His Master’s Voice*, constitui um dos elementos fundamentais que compõe a *portugalidade* representada. O *Diário de Lisboa* descreveu-a como “repassada de sentimento português”, “o mais belo poema musical que se escreveu até hoje”, de “sentido tão profundamente nacionalista”²³. Frederico de Freitas reiterou o discurso nacionalista pretendido [por quem], declarando que a partitura fora totalmente composta por música popular, toda ela “portuguesíssima”²⁴. As práticas expressivas representadas nas primeiras cenas

²² *Diário de Lisboa*, 17 de junho de 1931.

²³ *Diário de Lisboa*, 19 de junho de 1931.

²⁴ Entrevista à *Sonoarte*, 30 de abril de 1931 (Frederico de Freitas, 1931 em Marinho e Sardo 2012, 97).

do filme apresentam Portugal a partir da sua “paisagem musical” (ibid.: 97), apontando alguns traços anacrónicos do folclore, associados ao trabalho no campo ou a celebrações tradicionais. O fado e o folclore conduzem o espectador numa viagem sonora, entre os ambientes rurais e os cenários populares do Bairro da Mouraria²⁵. Os três fados posteriormente gravados por Dina Tereza — *Velho Fado da Severa*, *Novo Fado da Severa* e o *Vira da Severa* — foram particularmente reconfigurados e distanciaram-se da narrativa do filme *A Severa* (Idem: 101). Coincidindo com o período da expansão da rádio em Portugal, o *Novo Fado da Severa*, comumente conhecido como *Rua do Capelão* celebrizou-se na década de 1940 por Amália Rodrigues, e mais tarde por Ada de Castro, que gravou os três fados do filme a convite de Frederico de Freitas, em 1974. O lançamento dos discos foi acompanhado pela edição de partituras para voz e piano, destinadas à prática doméstica, e foram ainda publicados arranjos para banda, violino, guitarra e bandolim (Silva 2022: 345).

A Rua do Capelão e a Mouraria tornam-se, conseqüentemente, lugares relevantes para a audiência nacional. A obra de Júlio Dantas, espelhando a sua visão da Mouraria do século XIX, conduziu ao reconhecimento de Maria Severa como emblema da Mouraria e, conseqüentemente, de Portugal, desenvolvendo uma robusta ligação entre a nação e o bairro de Lisboa (Colvin 2011: 492). Severa passa, assim, a personificar tanto a Mouraria como o fado, estimulando, segundo Colvin, uma curiosidade nacional passiva pelo bairro de Lisboa até então considerado deplorável, bem como a simpatia nacional para com o fado (ibid.: 495).

O *Novo Fado da Severa* consagrou intemporalmente a “Rua do Capelão, juncada de rosmaninho”. Atualmente, a Rua do Capelão continua a ser uma das ruas mais turísticas da capital. Nos últimos anos foi lá reconstruída a Casa da Severa (onde se supõe que Severa terá habitado) e transformada na casa de fados Maria da Mouraria, localizada no também recentemente nomeado Largo da

²⁵ A partir deste momento o fado continuou a acompanhar o cinema português, assim como a representação pitoresca dos bairros de Lisboa, em filmes como *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pátio das Cantigas* (1942), *Costa do Castelo* (1943) *Fado*, *História d'uma Cantadeira* (1947), por exemplo.

Severa no final da Rua do Capelão²⁶. Na outra extremidade desta mesma rua foi colocada uma escultura em mármore simbolizando uma guitarra portuguesa, onde pode ler-se a inscrição “Mouraria berço do fado”, inaugurada em 2006.

Conclusões

Finalmente, a análise desenvolvida neste artigo permitiu compreender de que forma a figura de Maria Severa se afirmou como mito fundador do fado, não tanto pela sua atuação em vida, mas pelas sucessivas reinterpretações simbólicas que, ao longo de mais de um século, a fixaram no imaginário cultural português. Como se observa nas quatro representações analisadas, essa construção simbólica partiu de um fado e deu origem a muitos outros, que reiteraram e amplificaram o mito. Consolidou-se, assim, uma expressão repetida e carregada de sentido: “chorai, fadistas, chorai, que a Severa já morreu” — marca de um imaginário onde a sua morte não é apenas biográfica, mas também fundadora. Essa iconicidade foi reforçada, ao longo do século XX, por novas representações mediáticas do “produto Severa”. Cada uma destas interpretações contribuiu para a consolidação do mito, reafirmando-o em diferentes linguagens artísticas e momentos históricos.

Neste processo, foi notória a representação da mesma história em várias formas (romance, drama, filme), bem como o crescente e cumulativo mercado de bens culturais de produtos variados comercializados representando Severa. Outras representações poderiam ter sido aqui exploradas, mas estas quatro traçam, provavelmente, os principais alicerces do produto simbólico. No processo de preparação e concretização da candidatura do fado à *Lista do Património Cultural Imaterial da UNESCO*, Severa foi, sem surpresa, um dos produtos simbólicos destacados. O universo reproduzido fez ressurgir a mítica fadista da Mouraria e a sua carga simbólica na cidade de Lisboa foi revalorizada.

A recente representação hollywoodesca de Carminho sugerindo Severa a cantar e a tocar a icónica guitarra portuguesa no filme *Poor Things* de Yorgos Lanthimos

²⁶ Segundo Pinto de Carvalho, Severa terá vivido no “n.º 36 moderno, à esquina do beco do Forno”, mas também “num primeiro andar da rua da Amendoeira, num prédio que pertencia ao conde de Vimioso, e de que ela nunca pagou renda” (Pinto de Carvalho 1903, 68).

é talvez o mais evidente exemplo de tais representações na atualidade. “She's a prostitute and she plays the guitar and she wears these dresses”²⁷, descreve Carminho acerca da personagem que desempenhou no filme, em entrevista exclusiva à plataforma mediática norte americana *Wide Open Country*. Ainda acerca desta cena, explica: “It's the first time she [Bella, a protagonista do enredo] realizes there's pain in the world. She grows, she becomes more of a woman”, enfatizando, mais uma vez, o carácter trágico e lamentoso geralmente associado ao simbolismo de Maria Severa.

Do ponto de vista teórico, esta persistência simbólica da Severa ilustra de forma clara os mecanismos etnosimbólicos descritos por Anthony D. Smith (2009), segundo os quais a identidade nacional se ancora em mitos de origem, memórias partilhadas e símbolos reconhecíveis que conferem coesão ao grupo. Tal como outros mitos nacionais, também o mito da Severa articula temporalidades múltiplas, convocando um passado idealizado para responder a necessidades do presente. O “produto Severa” tornou-se um repositório de valores e imagens que representam, performam e perpetuam uma ideia de portugalidade — urbana, popular, nostálgica e feminina — que atravessa regimes políticos, linguagens artísticas e geografias culturais.

Neste sentido, a figura de Severa não é apenas uma personagem histórica transformada em ícone. É, sobretudo, um dispositivo performativo de identidade coletiva, cuja circulação e reatualização em diferentes contextos demonstra a vitalidade dos símbolos na construção da nação enquanto comunidade imaginada. Tal como preconiza a abordagem da memória cultural, recordar Severa é também um gesto de inscrição identitária, onde se entrelaçam género, classe, território e emoção. A sua longevidade simbólica não reside apenas na repetição, mas na sua capacidade de ser continuamente reinscrita, reencenada e ressignificada no presente.

²⁷ “She's a prostitute and she plays the guitar and she wears these dresses”, Carminho says of the late-Romantic interpretation of Severa's myth. If you've seen “Poor Things”, you'd recognize Severa's image in Carminho's costume — and the complex gender politics of sex work in Bella's character arc”. Em <https://www.wideopencountry.com/portuguese-fado-singer-carminho-poor-things-interview/> (acedido a 03/02/2025).

Referências

- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Artiaga, Maria José. 2017. “O Fado na composição erudita do final de oitocentos.” Em *Música e História: Estudos em Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, editado por Cristina Fernandes, Graça Boal-Palheiros e Susana Sardo, 383–402. Lisboa: Colibri / INET-md.
- Braga, Teófilo. 1867. *Cancioneiro Popular*. Vol. 2. Lisboa: Imprensa da Universidade.
- Carvalho, António Pinto de. (1903) 2016. *História do Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstro/Rapsódia Final.
- Colvin, Michael. 2011. “Sousa do Casacão's ‘Fado da Severa’ and Júlio Danta’s ‘A Severa’: The Genesis of National Folklore in the Death of a ‘Mouraria Fadista’.” *Portuguese Literary and Cultural Studies* (19/20): 491–505.
- Costa, Henrique Alves. 1978. *Breve História do Cinema Português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto De Cultura Portuguesa.
- Dantas, Júlio. 1968. *Páginas de Memórias*. Lisboa: Portugália Editora.
- Félix, Pedro. 2022. “Quem uma vez lhe ouviu a sua voz enternecida: ainda depois da morte aos seus ais recobra a vida” - A Voz da(s) Severa(s).” Em *Severa 1820*, ed. Paulo Lima. Vila do Conde: Tradisom.
- Gray, Lila Ellen. 2013. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press.
- Guimarães, Luís de Oliveira. 1963. *Júlio Dantas: Uma Vida, uma Obra, uma Época*. Lisboa: Romano Torres.
- Guinot, Maria, Ruben de Carvalho e José Manuel Osório. 1999. *Histórias do Fado*. Lisboa: Ediclube.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Editado e Traduzido por Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.

- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Lima, Paulo. 2022. “Maria”. Em *Severa 1820*, ed. Paulo Lima, 79–122. Vila do Conde: Tradisom.
- Marinho, Helena, e Susana Sardo. 2012. “Construir a Nação com Música: O Protagonismo do Compositor Frederico de Freitas no Primeiro Fonofilme Português: A Severa.” *Revista Música Hodie* 12 (1): 87–103.
- Matos, Paulo. 2016. “Da Tela à Tela: Para uma Leitura Intermedial de O Fado, de José Malhoa.” *Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 1 (8): 160–194.
- Mesquitela Lima, Guilherme. 1983. *Antropologia do Simbólico, ou, O Simbólico da Antropologia*. Lisboa: Presença.
- Nadal, Emília. 2010. *Fado 1910: Catálogo da Exposição*. Lisboa: Museu do Fado / EGEAC.
- Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público/Corda Seca.
- Nery, Rui Vieira. 2010. “Fado.” Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, direção de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 434–53. Lisboa: Círculo de Leitores Temas & Debates.
- Nery, Rui Vieira. 2022. “Do Mito Fundador da Severa à Consagração pela UNESCO: Etapas da Lenta Emergência de uma Historiografia do Fado”. Em *Severa 1820*, ed. Paulo Lima, 387–410. Tradisom.
- Neves, César das, e Gualdino Campos. 1893. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Typographia Occidental.
- Pais de Brito, Joaquim. 1983. “O Fado: Um Canto na Cidade”. Entrevistado por G. I. Cordeiro, C. Carvalho, e M. B. Fernandes. *Ethnologia* 1: 149–84.
- Palmeirim, Luís Augusto. 1879. *Galeria de Figuras Portuguezas: e A Poesia Popular nos Campos*. Livraria Internacional.

- Peralta, Elsa. 2007. “Abordagens Teóricas ao Estudo da Memória Social: Uma Resenha Crítica”. *Arquivos da Memória* 2: 4–23.
- Pimentel, Alberto. (1904) 2016. *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstro/Rapsódia Final.
- Saldanha, António. 2006. *José Vital Branco Malhoa (1855–1933): O Pintor, o Mestre e a Obra*. Tese de Doutoramento. Universidade Católica Portuguesa.
- Silva, Manuel Deniz. 2022. “O Cinema Sonoro, a Fonografia e a ‘Economia Nova’ das Indústrias da Música”. Em *Severa 1820*, editado por Paulo Lima, 333–48. Tradisom.
- Trindade, Luís. 2008. *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: O Salazarismo Entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Veniard, Juan María. 2012. “La Música en las Fiestas del Centenario Patrio de 1910.” *Temas de Historia Argentina y Americana* 20: 191–211.
- Vieira, Ernesto. 1900. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia Matos, Moreira & Pinheiro.