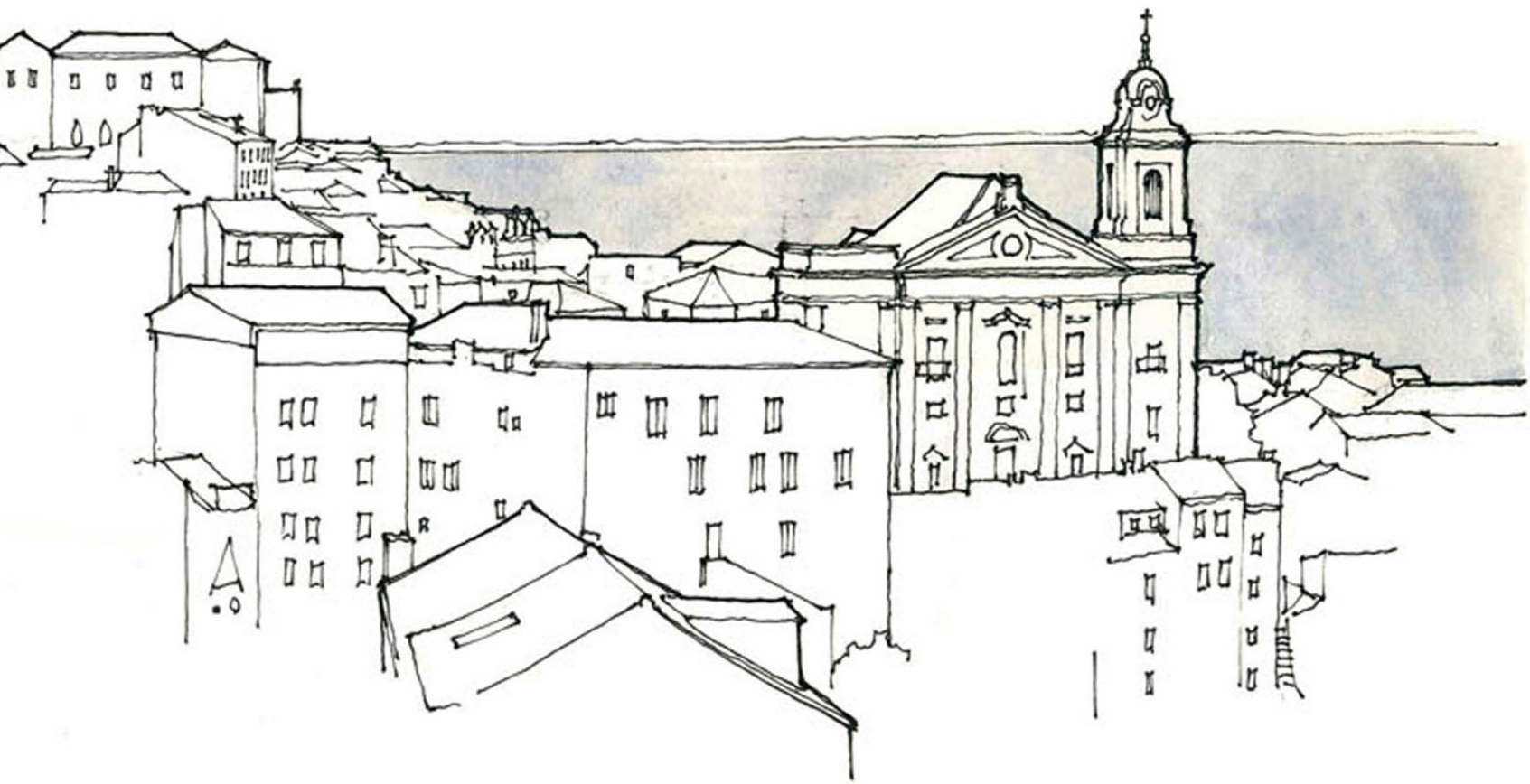


Αντί Mouraria.
Μνήμη και νοσταλγία για τη Λισαβόνα μέσα από τα fados.



	Περιεχόμενα
1. Εισαγωγή	5
2. Fado: Μυθολογία, Οντολογία	16
2.1. Ο μύθος “A Severa” του Julio Dantas	17
2.2. Καταβολές του Fado	24
2.2.1. “Tudo isto é Fado” ¹ («Όλα αυτά είναι Fado»)	24
2.2.2. Μουσική	28
2.2.3. Ρίζες/ Ιστορία Fado	29
2.2.4. Άνθρωποι	32
2.2.5. Σχέση με «πορτογαλικότητα»	34
3. Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados	40
3.1. Εισαγωγή/ Τα Fados «αφηγούνται» την πόλη	41
3.2. Χώρος και τόπος στην πόλη/ 3 κοινωνικοί γεωγράφοι και το fado	45
3.3. Η πόλη που «ακούγεται»	51
3.4. Το Fado ως μέσο χαρτογράφησης της Λισαβόνας	53
3.5. “Um Homem na cidade” ² («Ένας άνδρας στην πόλη»)/ Ο Certeau συναντάει τον Carmo	58
4. “Saudade” στο Fado	64
4.1. “Saudade”	65
4.2. Απώλεια, Μνήμη, Θρήνος και σχέση με τον τόπο	67

1. “Tudo isto é Fado”, στίχοι Anibal Nazare, μουσική Fernando de Carvalho, ηχογράφηση Amalia Rodrigues, “Tudo isto é Fado”: O Melhor de Amalia Vol. 2 (CD, EMI/Valenti, de Carvalho, 2000)

2. “Um Homen na cidade” ,Carlos do Carmo, Um Homem na Cidade, (Philips 5189182, 1995)

Περιεχόμενα

5. Μνήμη και νοσταλγία για την «παλιά» Mouraria μέσα από τραγούδια Fado: Το παλίμψηστο της πόλης	72
5.1. “Lisboa é testemunha” ³ («Η Λισαβόνα είναι μάρτυρας»)	71
5.2. Πρόοδος, παράδοση και κατεδαφίσεις στη Mouraria	76
5.3. Fado και Estado Novo	84
5.4. Ο θάνατος της Severa: Το fado θρηνεί για τη Mouraria	92
5.5. Η Mouraria των αντιθέσεων	96
5.6. Η χριστιανική Mouraria	99
6. Επίλογος/ “Adeus Mouraria”? («Αντίο Mouraria» ;)	106
7. Βιβλιογραφία	113

3. “Lisboa e testemunha”, Beatriz da Conceicao, Classicos da Renascenca (Movieplay MOV, 2000)

1. Εισαγωγή.



Το fado, που συχνά αναφέρεται ως “urban folk music” («αστική λαϊκή μουσική», ξεπήδησε από τους δρόμους της Λισαβόνας στα μέσα του 19ου αιώνα και έγινε η «εθνική μουσική της Πορτογαλίας κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Οι αναφορές του στην απώλεια, τη μνήμη και τη νοσταλγία για απόντες ανθρώπους και τόπους, συνοψίζονται στον πορτογαλικό όρο «saudade», το όνομα που οι Πορτογάλοι έδωσαν στην νοσταλγία και στην λαχτάρα να ξαναβρούν αυτό που έχει χαθεί ανεπιστρεπτί. Ένα από τα κεντρικά θέματα του fado είναι η πόλη και κυρίως οι γειτονιές εκείνες που σχετίζονται με τις ρίζες του, όπως η Mouraria, η Alfama και το Bairro Alto. Το fado μέσα από τους στίχους και τη μουσική του, περιγράφει, εξυμνεί, νοσταλγεί, χαρτογραφεί και θρηνεί τη «μήτρα» του, ενώ η φανταστική πόλη της μνήμης ακτινοβολεί, αλλά ταυτόχρονα στοιχειώνει τους στίχους του. Συγχρόνως όμως μέσα από τα fado οικοδομείται και η πραγματική πόλη, όπως συντίθεται από συγκεκριμένες τοπικότητες, που επιβεβαιώνουν την ταυτότητα της πόλης. Το fado έτσι μπορεί να ειπωθεί σαν ένας μάρτυρας, που καταγράφει και αναπαράγει τη δυναμική διαδικασία των αλλαγών της πόλης. Στους στίχους του, η πόλη που το γέννησε παρακαμάζει και αναγεννιέται, σε μια ατέρμονη διαδικασία, που υφαίνει το δικό της παλίμψηστο. Η πόλη και η μουσική αλληλοπροσδιορίζονται.

Η αμφίδρομη σχέση της πόλης και των fados, η εικόνα της πόλης όπως προβάλλεται από συγκεκριμένα τραγούδια fados αλλά και ο τρόπος που η πόλη έχει επιδράσει στα fados αποτυπώνονται στους στίχους του είδους. Δεδομένου του ενδιαφέροντος για τα ζητήματα αυτά θα επικεντρώσουμε στην αναφορική λειτουργία του μουσικού έργου και όχι στη συνθετική του ανάλυση. Η ματιά των στιχουργών για τη Λισαβόνα, αλλά και των ερμηνευτών του που καταφέρνουν να μεταδώσουν στον ακροατή την αντίληψη των στιχουργών για την πόλη, φιλτράρονται από το θεωρητικό πρίσμα της εποχής τους. Παράλληλα όμως οι κοινωνικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής δεν παραμένουν εγκλωβισμένες στο στενό πλαίσιο της χρονικής περιόδου στην οποία αναφέρονται, αλλά με

Fado, Luna Gael, 1996.



τη βοήθεια και των θεωρητικών αναλύσεων υπερβαίνουν αυτά τα όρια για να δημιουργήσουν διαχρονικότερες σχέσεις. Άλλωστε, όπως θα διαπιστωθεί και από αυτήν την μελέτη μπορούν να διευρυνθούν για να επαληθεύσουν στοιχεία που στοιχειώνουν τον πορτογαλικό λαό, όπως την έννοια της «πορτογαλικότητας» και της «saudade», τα δίπολα «παράδοσης- νεωτερισμού», «παρελθόν- παρόν» κτλ. Ακόμα συνεχίζοντας την αφαιρετική αυτή διαδικασία, τα στοιχεία αποκτούν καθολική έννοια και επεκτείνονται σε οποιοδήποτε τόπο.

Η έννοια του τόπου γίνεται αντιληπτή τόσο με την κυριολεκτική σημασία του ρόλου του τόπου στο fado –η σημασία των τοπόσημων στους στίχους του fado και η αίσθηση του τόπου με την οποία είναι εμποτισμένο το fado– όσο και στην ευρύτερη σφαίρα του τόπου του fado –η τοποθέτηση του fado στο μουσικό τοπίο. Οι δύο αυτές θεωρήσεις αλληλοσχετίζονται και αποκαλύπτονται σε πολλά επίπεδα. Παρότι η ιστορία παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του είδους, η απόδοση του fado που επιχειρείται σε αυτή τη μελέτη είναι περισσότερο χωρική παρά ιστορική. Εντούτοις επικαλούμενοι τις μελέτες ιστορικών και θεωρητικών της μνήμης και του τόπου, και σκιαγραφώντας την έννοια του τόπου και των «χωρικών πρακτικών», όπως της αναπαράστασης και της κατηγοριοποίησης αποκαλύπτεται ο τρόπος που το fado μπορεί να διαβαστεί σαν «θέατρο της μνήμης».

Τα fados διαθέτουν δηλωμένη θεματολογία και συνεπώς είναι απαραίτητο να συνεξετασθούν οι κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες λειτουργεί ο δημιουργός, και κατ' επέκταση και η ερμηνεία γίνεται μέσα από τη θεώρηση της φαντασιακής λειτουργίας στο συλλογικό επίπεδο. Προκειμένου να ανιχνευθεί ο ρόλος του fado στην «πόλη της συλλογικής μνήμης», με την έννοια που της έδωσε η Christine Boyer, θα διαβαστεί μέσα από θεωρίες κοινωνικής γεωγραφίας, αλλά και ανθρωπογεωγραφίας. Τα θεωρητικά στοιχεία που επικαλούνται και αφορούν στην ανάγνωση του αστικού χώρου, διεισδύουν στην μελέτη, σε μια απόπειρα πληρέστερης κατανόησης της μουσικής σύνθεσης.

Η διαδικασία της καταγραφής και της μετάπλασης του τόπου στο



Fado Amarelo, Rodolfo Passaporte.

fado, όπως και σε οποιοδήποτε μουσικό είδος, εμπειρικλείει την επιθυμία του δημιουργού να θυμάται, αλλά και την ανάγκη να καταθέσει όσα θυμάται. Η μαρτυρία και η αποκάλυψη της μνήμης έχει καθαρτική δύναμη για τους δημιουργούς του fado, ενώ η μετάπλαση του τόπου που παρίσταται, σε έναν τόπο που αναπαρίσταται καθιστά την μαρτυρία αυτή παραγωγική δύναμη. Η σύνθεση, η στιχουργία και η ηχογράφηση συνιστούν παραδείγματα της μετάπλασης του βιωμένου τόπου σε ένα τόπο που αναπαριστάται: κάτι από την αρχική μορφή του αναπόφευκτα χάνεται κατά τη διαδικασία της καταγραφής του. Δεδομένου ότι η ηχογράφηση απομακρύνει το τραγούδι από τον τόπο του, θα μπορούσε να θεωρηθεί «εχθρός» της τοπικής παράδοσης. Αντί αυτού όμως οι δίσκοι μπορούν να γίνουν αντιληπτοί ως αντικείμενα που αποκαλύπτουν τις δικές τους ιστορίες, αναμνήσεις και λησμονιές.

Παράλληλα στη διαδικασία της μετάπλασης γίνεται φανερό ότι ενυπάρχει η σύγκρουση του αντικειμενισμού και του υποκειμενισμού. Ο Thomas Nagel αναρωτιέται «Πως, δεδομένης της προσωπικής, βιωματικής οπτικής μου, μπορώ να δημιουργήσω μια αντίληψη του κόσμου σαν να είναι ανεξάρτητος από την αντίληψή μου; Και πως μπορώ να ξέρω ότι αυτή η αντίληψη είναι σωστή;»¹ Το πρόβλημα έγκειται στο «πώς να τοποθετήσει κανείς σε έναν κόσμο που απλά δεν έχει ένα κοινό σημείο φυγής καθένα από τα εξής πράγματα: (α) τον εαυτό του, (β) το κέντρο της οπτικής του, (γ) το σημείο οπτικής των άλλων και (δ) τα αντικείμενα διαφόρων τύπων, που κρίνονται και μοιάζουν να πηγάζουν από αυτές τις οπτικές;»². Τόσο οι ίδιοι οι στίχοι των fados όσο και η θεωρία του Michel de Certeau στέκονται απέναντι σε αυτά τα ερωτήματα, αλλάζοντας συνεχώς την κλίμακα από την οποία διαβάζεται ο τόπος. Η εναλλαγή της εστιασμένης ανάγνωσης της πόλης με την απομακρυσμένη, εποπτική θέα της, καθώς και η διαρκής μετάβαση από τους ηχητικούς χώρους του «μουσικού κειμένου», στο χώρο των ιδεών και των νοημάτων που κινείται η μουσική μπορεί να απαντήσουν στο πρόβλημα της αντικειμενικότητας. Στην περιγραφή του αποικισμού της Αυστραλίας, από τον Paul Carter, ο υποκειμενισμός παίζει σημαντικό ρόλο στην



Fado, Mário Fresco, 2004

1,2. Thomas Nagel, *The View from Nowhere* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1986), σ. 27.

αντίληψη του τόπου:

Αυτό που βλέπουμε είναι αυτό που αυτοί που ήρθαν πριν από μας δεν είδαν: έναν τόπο και όχι ένα ιστορικό χώρο. Έναν τόπο, ένα ιστορικό γεγονός, αποσπασμένο από τους ταξιδιώτες του. Στατικό, αγκυροβολημένο, σαν να ήταν πάντα εκεί, ευγενικό, ορατό. Στέκοντας εκεί, αυτό το οικείο σημείο, το χωρικό γεγονός αντικαθίσταται από μία σκηνή ιστορίας. Μόνο οι ηθοποιοί λείπουν. Ακόμα και όταν κοιτάμε προς τον ορίζοντα ή ακολουθούμε με το βλέμμα μας καθορισμένες διαδρομές, το βλέμμα μας βλέπει μέσα από τον χώρο της ιστορίας, σαν να μην ήταν ποτέ εκεί. Στη θέση της, νοσταλγία για το ομιχλώδες παρελθόν, η επανάληψη των γεγονότων. Το γεγονός ότι εκεί που στεκόμαστε και το πως πηγαίνουμε είναι ιστορία: αυτό δεν το βλέπουμε.³

Πέρα όμως από τις παραπάνω τροχιές, η μελέτη αυτή θα κινηθεί με μια σειρά από διαρκείς παλινδρομήσεις. Μία από αυτές είναι και η διαρκής εναλλαγή από τη θεωρία στη μουσική και αντίστροφα. Μία δεύτερη παλινδρόμηση είναι η μετάβαση από τις πιο λογοτεχνικές αναπαραστάσεις και στις πιο «ηχητικές», με την πρώτη να επικρατεί αναπόφευκτα και να αφήνει στους στίχους τον ρόλο της αφήγησης. Ακόμα κινούμαστε ατέρμονα μεταξύ ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη και του συνόλου της καλλιτεχνικής δημιουργίας του είδους. Το έργο της Amália Rodrigues, του Carlos do Carmo, της Maria Teresa de Noronha, του Marceneiro και άλλων fadistas λειτουργεί σαν τεκμήριο των θεωριών, ενώ μέσα από αυτά διαβάζεται η Λισαβόνα. Τέλος στο πλαίσιο της αλλαγής της κλίμακας στην αναπαράσταση της πόλης, ο βαθμός εστίασης του πρίσματος μέσα από τον οποίο διαβάζεται εναλλάσσεται, για να εστιάσει όμως στο τέλος της αφήγησης σε μία συγκεκριμένη γειτονιά, τη Mouraria.

3. Paul Carter, *The Road to Botany Bay: An exploration of Landscape and History* (New York: Alfred A. Knopf, 1988), σ. Xiv.

Αριστερά: *Fado Vadio*.



Έτσι το θέμα προσεγγίζεται μέσα από τα εξής στάδια:

Αρχικά επιχειρείται μια πρώτη τοποθέτηση του Fado στο χώρο και στο χρόνο μέσα από την ανάλυση των αρχικών στίχων της πρώτης σκηνής του έργου του Julio Dantas “A Severa”, το οποίο σηματοδότησε την γέννηση της μυθολογίας του Fado. Αναλύοντας συγκεκριμένες φράσεις των στίχων αυτών θα τεθούν οι πρώτοι προβληματισμοί γύρω από τις ρίζες του Fado, τη σχέση του με τα πολιτικά καθεστώτα, τις κοινωνικές τάξεις που σχετίζονται με αυτό και την τοποθέτησή του στο χώρο και στο χρόνο. Στην συνέχεια προσπαθώντας να οριστεί το «τι είναι το Fado;», το τραγούδι της Amalia Rodrigues “Tudo isto e Fado” («Όλα αυτά είναι Fado») μπορεί να αποτελέσει μια πρώτη απάντηση αλλά και αφετηρία της διερεύνησης της οντολογίας του Fado. Στην αναζήτηση αυτή γύρω από την οντολογία του Fado, πρόθεσή μας είναι προσδιορίσουμε τις ρίζες του fado, τα θέματα που απασχολούν το fado, την σχέση του με την «πορτογαλικότητα», δηλαδή την θέση του ως στοιχείο προσδιορισμού της ταυτότητας της Πορτογαλίας και κατ’ επέκταση της πόλης της Λισαβόνας, καθώς και τη μουσική ως αδιάσπαστο κομμάτι του Fado αναλύοντας τα όργανα, την φωνή (τραγουδιστής- fadista) και τις διάφορες κατηγορίες Fado. Εν γένει θα γίνει μια (συνοπτική) εισαγωγή στην έννοια του Fado, απαραίτητη προκειμένου να κατανοηθεί στη συνέχεια η θεώρηση του ως μέσο χαρτογράφησης της πόλης, αλλά και μια οποιαδήποτε σύνδεση του με άλλες έννοιες όπως της μνήμης της πόλης, της νοσταλγίας για την «παλιά πόλη» και της σχέσης του με το παλιμνηστο της Λισαβόνας.

Η σχέση της πόλης και των fados θα μελετηθεί στη συνέχεια. Η εικόνα της πόλης όπως προβάλλεται από τραγούδια fados θα αποτελέσουν ζητήματα που θα μας απασχολήσουν. Προκειμένου να καταλήξουμε στην χαρτογράφηση της πόλης μέσα από το Fado θα αναφερθούμε σε έργα θεωρητικών που θίγουν στο έργο τους τρόπους ανάλυσης της πόλης, όπως του Michel de Certeau και του Kevin Lynch, της Christine Boyer και του Lefebvre. Τέλος συνδέεται ένας

Self Portait in a group, Jose Sobral de Almada Negreiros, 1925.



«άνδρας στην πόλη», τραγουδιστής Fado, με τον «περιπατητή» στην πόλη που περιγράφει ο Michel de Certeau, δένοντας έτσι μέσα από ένα συγκεκριμένο παράδειγμα τις έννοιες της χαρτογράφησης της πόλης και του Fado.

Ακολουθεί μια εισαγωγή στην έννοια της “saudade”, μιας έννοιας άρρηκτα συνυφασμένης με το fado αλλά και τον προσδιορισμό της ταυτότητας της Πορτογαλίας. Για το λόγο αυτό η μετάφρασή της ως «νοσταλγία» ή «απώλεια» ή «μνήμη» ή «θρήνος» δεν αρκεί για να κατανοηθεί, αφού είναι όλα αυτά μαζί και ίσως εμπεριέχει και πολλές άλλες έννοιες. Έτσι προσεγγίζονται οι έννοιες τις μνήμης της πόλης, της ατομικής και συλλογικής μνήμης, της συσχέτισης του θρήνου και της απώλειας με ένα συγκεκριμένο τόπο, της αλλαγής στην πόλη που μεταφράζεται σε θρήνο για την απώλεια του παλιού.

Έχοντας αναλύσει τις παραπάνω έννοιες και έχοντας καταλήξει στη θεώρηση του fado ως ένα μέσο χαρτογράφησης της Λισαβόνας θα προσπαθήσουν να απαντηθούν ερωτήματα όπως «Τι είναι αυτό που χάθηκε στην Λισαβόνα για το οποίο «θρηνούν» οι fadistas;», «Ποιες είναι οι αλλαγές στην πόλη που έθεσε τα όρια στις «φτωχογειτονιές» που συνθέτουν το ιστορικό κέντρο της Λισαβόνας;», «Πως η πολεοδομική εξέλιξη της Λισαβόνας ξεχώρισε τις γειτονιές εκείνες από τις οποίες προέρχονται οι fadistas(και επομένως και το κοινό τους) και για τις οποίες τραγουδούν και θρηνούν οι fadistas;», «Ποια είναι τα πολιτικά καθεστώτα κάτω από τα οποία τέθηκαν τα όρια αυτών των γειτονιών;», «Πως τα Fados αντανakλούν την νοσταλγία για την «παλιά» Λισαβόνα;». Αυτά είναι κάποια από τα ερωτήματα που θα διερευνηθούν εστιάζοντας στην γειτονιά της Mouraria, η οποία γέννησε το fado ενώ η ανάλυση αυτή έχει ως αφετηρία συγκεκριμένα τραγούδια Fado. Τα fados θα μας «μιλήσουν» για τη Mouraria προσπαθώντας να απαντήσουν σε πιο εστιασμένα ερωτήματα, που καταλήγουν στην ίδια τη Mouraria, όπως «Γιατί η Mouraria είναι ακόμα μία γειτονιά τόσο έντονα συνδεδεμένη με την μνήμη της πόλης, παρότι σχεδόν απαλλοτριώθηκε κατά την αστική ανάπτυξη «Salvação Barreto» του εικοστού αιώνα;», «Μπορεί οι κατεδαφίσεις στη Mouraria από το CML να δημιούργησαν την ανάγκη



οικοδόμησης μιας συλλογικής μνήμης σε μία γειτονιά που μεταμορφώθηκε;» Η “saudade”(νοσταλγία, απώλεια, θρήνος, μνήμη) για την παλιά γειτονιά της Mouraria θα αποκαλυφθεί μέσα από παραδείγματα τραγουδιών Fado.



Πάνω: *Violin and Candlestick*, George Braque, 1910.

Αριστερά: *Mariza, Isaura*.



Στην απέναντι σελίδα: *Tudo isto é Fado*, Mineke Reinders

2. Fado: Μυθολογία, Οντολογία.



Απεικόνιση της Severa, μυθικής fadista, στη Rua do Capelão.

2.1. Ο μύθος “A Severa” του Júlio Dantas.

Ένα φτηνό καφέ στην περιοχή της Mouraria, στην αρχή της Rua do Capelão. Ένα ανακάτεμα από βοσκούς, εμπόρους αγελάδων, μικρέμπορους και πόρνες. Στα αριστερά, μια μικρή σκάλα που οδηγεί στους ξενώνες, όπου ο δούκας του Marialva έχει βρει καταφύγιο. Ένα μπαλκόνι στα δεξιά. Στο βάθος ένα κατώφλι με τρία πέτρινα σκαλιά που οδηγεί στο σοκάκι. Πάνω σε ένα από τα τραπέζια βρίσκεται μια κιθάρα.

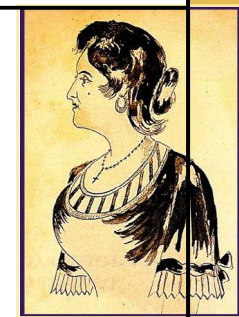
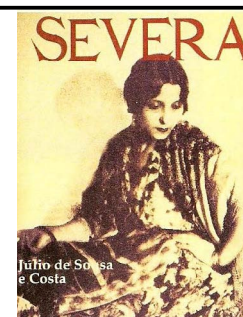
- Júlio Dantas¹

Με αυτά τα λόγια ξεκινάει η πρώτη σκηνή της παράστασης “A Severa” του Júlio Dantas (1901), που αφηγείται την ιστορία της fadista Maria Severa από τη Λισαβόνα και την σχέση της με τον δούκα του Marialva. Ο μύθος που ξεδιπλώνεται μέσα από την ιστορία τους, στον οποίο έχουν γίνει ποικίλες αναφορές σε βιβλία, τραγούδια, ταινίες, μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία για την μελέτη του πορτογαλικού fado. Ο χαρακτήρας της Severa, όπως τον έπλασε ο Dantas – αρχικά μίας ηρωίδας της ομώνυμης νουβέλας του που προηγήθηκε της ενσάρκωσής της στη σκηνή - στηρίχτηκε σε μία υπαρκτή fadista² του 19ου αιώνα, της οποίας η σχέση με έναν δούκα (τον Vimiosa και όχι τον Marialva³) και ο τραγικός θάνατος αποτυπώθηκαν αρχικά στην τοπική και στην συνέχεια στην εθνική μνήμη ως επιτομή του fado και του κόσμου των fadistas. Η παράσταση αυτή αποτέλεσε την αρχή για την καταξίωση της Severa ως μίας διαρκώς επαναλαμβανόμενης φιγούρας στα πολιτιστικά δρώμενα της Λισαβόνας, συνιστώντας το κεντρικό θέμα ενός μεγάλου αριθμού τραγουδιών,

1. Júlio Dantas, A Severa, 4η έκδοση (Lisbon: Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1920), σ. 9.

2. Η λέξη fadista επιδέχεται πολλές ερμηνίες και χρησιμοποιείται με ποικίλους τρόπους στο fado και κατ' επέκταση και σε αυτό το κείμενο: αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τους «αγροίκους» (έναν παραλληλισμό που έγινε αρχικά από έναν από τους πρώτους ιστορικούς του fado, το 1903), τους εγκληματίες, τις πόρνες και τους αριστοκράτες φιλελεύθερους που αποτέλεσαν τον πυρήνα του μποέμ fado του 19ου αιώνα, ενώ κατά την εξέλιξη του fado η σημασία της λέξης επεκτάθηκε για να υπονοήσει τόσο τους εκτελεστές και τους δημιουργούς του fado όσο και τους ακροατές του.

3. O Sucena (Lisboa, o Fado e os Fadistas, 23) και o Morais (Fado e Tauromaquia no Seculo XIX, 169-70) εξηγούν ότι το 1900, ενώ ο Dantas προετοίμαζε την δραματοποίηση της A Severa: Peca em Quatro Actos για να κάνει το ντεμπούτο του στο θέατρο D. Amelia (S. Luis), του ζητήθηκε από τον Hintze Ribeiro, εκ μέρους της οικογένειας του δούκα του Vimioso να παραλείψει τον χαρακτήρα του δούκα από την παράσταση και συνεπώς ο συγγραφέας έδωσε στον ήρωα την προσφώνηση «Ο δούκας του Marialva».



4. Η Amália στο βιβλίο του Pavao dos Santos, *Amália*, 115, αναφέρει για τον ρόλο της ως Severa: «Αφού δεν υπήρχε κανείς να μου δώσει σκηνοθετικές οδηγίες, έκανα πρόβατς σκηνοθετικές μεταπόδια ανοιχτά, όπως η Severa, αλλά δεν ήξερα τι έκανα. Η όλη εμπειρία μιας άξεστης γυναίκας με τριχωτές μασχάλες και φλογισμένα μάτια μου ήταν εντελώς ανοικεία. Μετά από μερικές μέρες ήθελα να τα παρατήσω... Αποφάσισα να συνεχίσω και «να το κάνω με τον τρόπο της Amália» (fazer uma amaliazada). Έκανα την Severa να έρθει σε μένα. Δεν είχα ιδέα πως ήταν η Severa!»



Πάνω αφίσα της κινηματογραφικής ταινίας "A Severa" του Leitão de Barros.

ενώ η ίδια η παράσταση του Dantas παρουσιάστηκε σε μία σειρά από διαφορετικές περιστάσεις, με επιφανείς ηθοποιούς στον ρόλο της Severa, συμπεριλαμβανομένης και της γνωστής fadista, που θα μας απασχολήσει στην συνέχεια, Amalia Rodrigues⁴. Επιπλέον η μεταφορά της Severa στην μεγάλη οθόνη, από τον σκηνοθέτη Leitao de Barros⁵, το 1931, συντέλεσε στο να κρατηθεί ο μύθος της Severa ζωντανός, δεδομένου ότι από την ταινία αυτήν προέκυψαν πολλά τραγούδια που εκτελέστηκαν από την Amalia ("Rua do Capelao", "O timpanas", "Novo Fado da Severa") και στην συνέχεια από «νέους fadistas», όπως τη Dolce Pontes ("Novo Fado da Severa") και τη Lula Pena ("Rua do Capela") παραπέμποντας άμεσα στην ιστορία και τον μύθο της Severa.⁴ Ήδη από την σύντομη εισαγωγή της A Severa του Dantas γίνεται μια πρώτη τοποθέτηση του fado στον χώρο και τον χρόνο, συνδέεται με συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις, οι οποίες οριοθετούνται στο χάρτη της Λισαβόνας, ενώ αποκαλύπτονται τα πρώτα στοιχεία του αστικού τοπίου της πόλης τα οποία γέννησαν, απασχόλησαν και στοίχειωσαν την θεματολογία του fado.

Ο Τόπος αποκαλύπτεται σταδιακά:

Το φτηνό καφέ.

Είναι διττός ο ρόλος του φτηνού καφέ : για τον Marialva το καφέ συνιστά έναν «μποέμ» χώρο, έναν τόπο πιθανώς απαγορευμένο, τόπο έκφρασης της παραβατικής, σκοτεινής του φύσης, ενώ για τις αστικές φιγούρες της μικρό/μεσοαστικής κοινωνίας της Λισαβόνας λειτουργείσαν ένα σημείο συνάντησης, όπου μπορούν να έρθουν σε επαφή με ποικίλες απολαύσεις, με το fado να αποτελεί μία από αυτές⁶.

5. Ήταν η πρώτη ομιλούσα ταινία του πορτογαλικού κινηματογράφου και η παραγωγή έγινε εν μέρει στην Γαλλία. Το 1933 η ταινία Canção de Lisboa («Τραγούδι της Λισαβόνας») (Jose Cottineli Telmo, Πορτογαλία, 1933) αποτέλεσε την πρώτη πορτογαλική ομιλούσα ταινία που γυρίστηκε εξ ολοκλήρου στην Πορτογαλία. Από τη θεματολογία που απασχολούσε τον πορτογαλικό κινηματογράφο της εποχής συμπεραίνουμε την θεώρηση της μουσικής ως ένα στοιχείο προσδιορισμού της πορτογαλικής ταυτότητας, αλλά και συγκεκριμένα της ταυτότητας της πόλης της Λισαβόνας.

Mouraria.

Απομεινάρια της μαυριτανικής κατοχής⁷ της πόλης, οι γειτονιές τις Mouraria και της Alfama, με τα στενά σοκάκια και τα απότομα σκαλιά, καταλαμβάνουν τους λόφους κάτω από το Castelo de São Jorge («κάστρο του São Jorge»). Οι περιοχές αυτές είναι άρρηκτα συνυφασμένες με το fado, ήδη από τη γέννηση του στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Rodney Gallop γράφοντας για το fado, αναφέρει:

Το πραγματικό σπίτι του fado είναι η Alfama και η Mouraria, οι φτωχογειτονιές της πόλης, που επιδεικνύουν την γραφική τους εξαθλίωση στους λόφους κάτω από το κάστρο του São Jorge. Ένας περίπατος σ' αυτά τα απότομα, στενά δρομάκια μια νύχτα με φεγγάρι, είναι πιθανόν να ανταμειφθεί με τους ήχους μιας κιθάρας ή ενός μοιρολογιού του «triste canção do sul» («θλιμμένο τραγούδι του νότου»). Αλλά για να το ακούσει κανείς σίγουρα, είναι καλύτερο να πάει σε ένα από τα διάσημα καφέ, όπως το «Luso» και τη «Victoria», όπου συνήθως εκτελείται από «ήμι-επαγγελματίες» fadistas. ⁸

Η εποχή που έγραφε ο Gallop για το fado συμπίπτει με την απαγόρευση του ερασιτεχνικού fado, το οποίο αντικαταστάθηκε από το «επαγγελματικό» fado, από την δικτατορία του António Salazar. Η ενέργεια αυτή ευνόησε την μετακίνηση του τόπου του fado, από το «πραγματικό του σπίτι», σε τόπους όπου συχνάζε η μπουρζουαζία της εποχής, όπως η Avenida da Liberdade, όπου βρισκόταν και το Luso που αναφέρει ο συγγραφέας. Η διαφοροποίηση μεταξύ του «ερασιτεχνικού» και του «επαγγελματικού» fado υποδηλώνει την σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ του fado και του τόπου του. Το fado περιορίστηκε σημαντικά την εποχή εκείνη από την Mouraria και την Alfama και κανείς έπρεπε να το αναζητήσει σε δημοφιλή καφέ της Avenida da Liberdade. Το fado και οι γειτονιές της Alfama και της Mouraria ήταν τόσο στενά συνδεδεμένα, που ο ξεριζωμός του από τον τόπο που το γέννησε, σήμανε

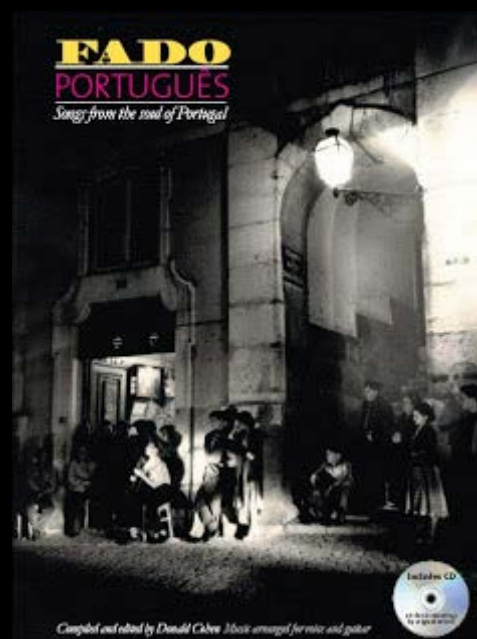
7. Ο όρος Μαυριτανοί («Moors»), αναφέρεται στους Μουσουλμάνους του μεσαίωνα, κατοίκους του Μαρόκου, της δυτικής Αλγερίας, της δυτικής Σαχάρα, της Μαυριτανίας, της ιβηρικής χερσονήσου, της Σεπτιμανίας, της Σικελίας και της Μάλτας, δεν πρόκειται δηλαδή για τους κατοίκους της σημερινής Μαυριτανίας. Οι Μαυριτανοί αποκαλούσαν την αυτοκρατορία τους «Al-Andalus».

8. Rodney Gallop, "The Fado: The Portuguese Song of Fate", The Musical Quarterly, 19/2, (1933), σ. 199.

6. Ο Sucena, στο βιβλίο του O Fado e os Fadistas, σ.121, περιγράφει τα cafes de camareiras, τα οποία συναντώνται στο αστικό περιβάλλον της Λισαβόνας του τέλους του 19ου αιώνα: «Σε αυτά τα καφέ-οίκους ανοχής που φωτίζονται από λάμπες υγραερίου, οι γυναίκες του «εμπορίου» σέρβιραν έναν σκέτο, λασπώδη καφέ, ευρέως γνωστό ως "caroche" και τραγουδάγαν το fado, συχνά συνοδευόμενο είτε από την πορτογαλική κιθάρα είτε από το πιάνο... Το τελευταίο από τα cafes de camareiras, η Boemia -όπου μέχρι και το 1925/1926 το fado, συνοδευόμενο από το πιάνο ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος για το καφέ- κατάντησε να είναι μία αποτυχημένη αίθουσα χωρού, που έκλεισε τη δεκαετία του '50.» Ο Vieira Nery εξηγεί στο Para uma História do Fado, 180-81, ότι μεταξύ του 1910 και του 1920 εμφανίστηκαν στην Λισαβόνα τα καφέ και τα μπαρ όπου τραγουδιόταν το fado. Τα καφέ αυτά προσέλκυαν μία πελατεία μεσοαστικής τάξης, που δεν ήταν συνηθισμένη στο να ακούει το fado στα καφέ και τα μπαρ γνωστών γειτονιών της Λισαβόνας.

Mouraria, 1932





Στο εξώφυλλο του δίσκου «Fado portugues: Songs from the Soul of Portugal» του της συλλογής γνωστών τραγουδιών fado του Donald Cohen (London: Wise Publications, 2003), τονίζεται η αντίθεση «φως-σκιά» σε ένα σοκάκι της Λισαβόνας.

αυτόματα την αλλαγή του κοινού στο οποίο απευθύνεται, του περιεχομένου του, σε βαθμό μάλιστα που από πολλούς θεωρήθηκε νέο είδος και ακόμα του στόχου του, αφού συχνά χρησιμοποιήθηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας ως τρόπος χειραγώγησης του λαού.⁹ Παράλληλα η αλλαγή του τύπου του fado συνετέλεσε στην δημιουργία μιας «ρομαντικής μυθολογίας», γύρω από τις ιστορικές αυτές γειτονιές της Λισαβόνας, που ξεπήδησε μέσα από την μυθοποίηση της γραφικής τους εξαθλίωσης, η οποία διογκώθηκε με την κυριολεκτική κατεδάφιση των κάτω περιοχών της Mouraria, στο πλαίσιο των αστικών αναπλάσεων που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του Estado Novo («νέο κράτος»), όπως ονομάστηκε το κράτος της δικτατορίας του Salazar το 1933.

Τα σοκάκια το βράδυ.

Παρουσιάζονται συχνά στους στίχους του fado, όπως και σε πολλές σύγχρονες αφηγήσεις ως τόποι ενός «αστικού μυστικισμού», τόποι παραβατικότητας, όπου μπορούν να αναπτυχθούν σχέσεις που ο άγραφος νόμος της μέρας θα απαγόρευε. Ο ρόλος του μυστήριου μισοσκοτεινού μπαρ και του πολύβουου δημόσιου δρόμου αντιστρέφονται την νύχτα, όταν συμβαίνουν όλες αυτές οι διηγήσεις που συναντώνται στη μυθολογία του fado. Το σοκάκι βυθίζεται στο σκοτάδι και μέσα από την αντίθεσή του με τα φώτα του δρόμου λειτουργεί σαν έναν τόπο μυστηρίου που γοητεύει το fado. Τα δίπολα φως-σκιά, δημόσιο-ιδιωτικό, ασφαλές- επικίνδυνο, ζωή- θάνατος, που μεταφράζονται σε χώρο, με τα σοκάκια της Alfama και της Mouraria και τα μπαρ όπου παράγεται το fado να συνιστούν τα χωρικά αντίστοιχα των δίπολων αυτών, έχουν απασχολήσει τη βιβλιογραφία και την φιλμογραφία γύρω από το fado, όπως το βιβλίο Fado: Vozes e Sombras¹⁰ («Fado: Φωνές και Σκιές») και την ταινία Fado: Ombre et Lumière¹¹ («Fado: σκιά και φως»).

9. Ο ιστορικός του fado, Rui Viera, αναφέρει στην ταινία “Mariza and the story of Fado”, Songlines/MWTV (United Kingdom), 2006: «Το καθεστώς της δικτατορίας χρησιμοποίησε το fado σαν μέσο επικοινωνίας με τον λαό. Αποφεύγοντας την προπαγάνδα, αυτό έγινε εύκολα, προωθώντας αξίες όπως η οικογένεια».

10. Fado: Vozes e Sombras, Joaquim Pais de Brito, Milan/ Lisbon: Electa/Museu Nacionak de Etnologia, 1994

11. Η ταινία Fado: Ombre et Lumière, Yves Billon, Γαλλία, 1989 είναι ένα ντοκιμαντέρ για το fado της Λισαβόνας.

Οι κοινωνικές τάξεις:

Οι βοσκοί, οι έμποροι αγελάδων, οι μικρέμποροι και οι πόρνες. Μέσα από τις κοινωνικές αυτές ομάδες της Λισαβόνας, είτε προέρχονταν από τον «υπόκοσμο» της Λισαβόνας, είτε μετανάστευσαν την εποχή εκείνη στην Λισαβόνα, από γειτονικά χωριά, ή από τις αποικίες της Πορτογαλίας, γεννήθηκε το fado. Τα σοκάκια της Mouraria και της Alfama του 19ου αιώνα, χωνευτήρι εμπόρων κάθε είδους παρέμειναν στην «σκιά» του φροντισμένου και καθαρά ανασχεδιασμένου κέντρου της «μετασεισμικής» Λισαβόνας, της μοντέρνας πόλης, όπως την συνέλαβε ο Marques de Pombal τον 18ο αιώνα.¹²

Το σύμβολο του πλανόδιου εμπόρου, τουπραματευτή, επανεμφανίζεται σε πολλές αστικές διηγήσεις γύρω από την πόλη της Λισαβόνας και το fado, σε αντίθεση με αυτό της πόρνης που συνδέθηκε μόνο με τις ρίζες του fado. Ακόμα και η διάσημη fadista Amália Rodrigues, πριν την καταξίωσή της στον κόσμο του fado, εμφανίζεται να πουλάει φρούτα, στην βιογραφία της από τον Roland Barthes. Αντίθετα, η φιγούρα της πόρνης του fado, έχοντας ως αρχετυπική μορφή αυτήν της Severa, παρότι «χρωμάτιζε» τις αρχικές ιστορίες γύρω από την απαρχή του, φαίνεται να εξασθενεί με το πέρασμα του χρόνου και την εδραίωσή του ως μουσικό είδος. Εντούτοις από τη σύντομη κιόλας αυτή εισαγωγή του μύθου της Severa, γίνεται φανερό ότι το fado, έχοντας απήχηση ακόμα και στην τάξη της αριστοκρατίας, από την οποία προέρχεται ο δούκας του Marialva, καταργεί τα αυστηρά όρια των κοινωνικών ομάδων. Η σχέση της Severa με τον Vimioso, φέρνει κοντά την αριστοκρατία της εποχής με την μικρο/μεσοαστική τάξη από την οποία προέρχεται το fado και αποτελεί την πρώτη, μυθική συνάντηση των δύο τάξεων, εγκαινιάζοντας το πάντρεμά τους μέσα από τον κόσμο του fado.

12. Ο καταστροφικός σεισμός του 1755 που έπληξε την Λισαβόνα, οδήγησε στην μαζική καταστροφή της πόλης και της ζωής. Ο Marques de Pombal, τότε πρωθυπουργός της Λισαβόνας, ανέλαβε τον ανασχεδιασμό και την ανοικοδόμησή της. Εφαρμόζοντας έναν αυστηρό κανόνα, υιοθέτησε αρχές σχεδιασμού που χρησιμοποιήθηκαν στην σύνθεση νέων πόλεων της Νότιας Αμερικής και μετέτρεψε το κομμάτι αυτό του κέντρου της Λισαβόνας σε ένα πολύ πιο καθαρό και «ευανάγνωστο» κέντρο πόλης σε σχέση με τις γειτονικές Mouraria και Alfama, οι οποίες παραμελήθηκαν. Η δυσανάλογη αυτή ανάπτυξη του κέντρου της Λισαβόνας και ο αντίκτυπός της στην εικόνα της πόλης, αλλά και στην σχέση της με το fado θα μας απασχολήσει εκτενώς στο 5ο κεφάλαιο.



Η fadista Severa με τον δούκα Malialva. Σκηνή από την ομώνυμη ταινία.

13. Ο όρος «σεμπασιανισμός» αναφέρεται σε μία δοξασία ότι ο νεκρός βασιλιάς Sebastião, που έπεσε στη μάχη του Alcácer-Quibir, το 1578 και του οποίου το σώμα δεν βρέθηκε ποτέ, θα επιστρέψει μια μέρα για να οδηγήσει την Πορτογαλία στην δόξα. Είναι ξεκάθαρη η σχέση του με τον μύθο του βασιλιά Αρθούρου και άλλες μεσσιανικές αντιλήψεις.

14. Miguel Vale da Almeida, "Marialvismo: A Portuguese Moral Discourse on Masculinity, Social Hierarchy and Nationhood in the Transition to Modernity", 1995, Série Anthropologia, No. 184, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, σ. 2-3.

Μαριαλβισμός:

Ο όρος αυτός δεν συνιστά επινόηση του Dantas, αλλά προέρχεται από τον Marques de Marialva, του 18ου αιώνα, γνωστό για την συγγραφή μιας πραγματείας πάνω στην ιππασία. Ο γιος του Marialva, ταυρομάχος, του οποίου ο θάνατος μέσα στην αρένα τιμήθηκε από τον Marques, ήταν γνωστός, όπως και ο Vimiosa για το ότι σύχναζε σε μπαρ και στα στενά σοκάκια της Mouraria. Συνεπώς ο όρος Μαριαλβισμός έγινε συνώνυμο του ανδρισμού στην πορτογαλική συνείδηση, ενώ σύμφωνα με τον Miguel Vale de Almeida συνδέθηκε και με τις εσωτερικές ζυμώσεις και διεργασίες που άλλαξαν την Πορτογαλία:

Ο Μαριαλβισμός είναι ένας πολιτιστικός όρος, πολύ σημαντικός για την μετάβαση από το «ancien régime» στον μοντερνισμό στην Πορτογαλία... Εδραιώνει μια στενή σχέση μεταξύ της θεώρησης μιας κοινωνικής ιεραρχίας και της θεώρησης του γένους, δημιουργώντας έναν κάναβο για την κατανόηση του οικοδομήματος του ανδρισμού, των συναισθημάτων, της κοινωνικής ιεραρχίας και της εθνικής ταυτότητας. Συχνά επικαλείται σε καταστάσεις κρίσης και αλλαγής της κοινωνικής οργάνωσης αυτών των στοιχείων. Είναι ο μόνος σχετικός όρος στον νότιο πορτογαλικό πολιτισμό που τα δένει, αλλά μπορεί να θεωρηθεί και σαν περιθώριο, με την έννοια ότι πολεμάτε από σύγχρονους προβληματισμούς της μπουρζουαζίας. Εντούτοις, ακόμα και σύγχρονες θεωρήσεις της μπουρζουαζίας για το έθνος, τα ήθη, τα συναισθήματα και το γένος επικαλούνται περιστασιακά τον Μαριαλβισμό (και τους τομείς στους οποίους συναντάται: το Fado, τις ταυρομαχίες και τους μεσσιανικούς προβληματισμούς για τον «σεμπασιανισμό»¹³), ως επιτομή της εθνικής ταυτότητας, σαν κρίκο μεταξύ του «τώρα» (μια σύγχρονη χώρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης) και του «πάντα» («Πορτογαλικότητα»)¹⁴.



Η μουσική:

Η κιθάρα.

Η guitarra portuguesa («πορτογαλική κιθάρα») είναι ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του fado, ώστε ακόμα και η εικόνα της θεωρείται συνώνυμο του fado. Από την σύντομη αυτή αναφορά στην εισαγωγή του Dantas, αφήνεται να εννοηθεί ότι το fado έχει/θα ακουστεί. Από την εδραίωση του fado ως μουσικό είδος το μουσικό αυτό όργανο έχει απασχολήσει εκτενώς τους ιστορικούς του fado προκαλώντας διαφωνίες γύρω από τις καταβολές του. Παρότι σε αρχικές αναπαραστάσεις μουσικών fado, εμφανίζονται συχνά γυναίκες να κρατούν την guitarra, όπως η Severa¹⁵, οι γυναίκες που παίζουν guitarra είναι τόσο ασυνήθιστες όσο και οι γυναίκες κιθαρίστριες στο φλαμένγκο.

15. O Sousa e Costa, στο βιβλίο A Severa, σ. 69, αναφέρει ότι ενώ ήταν άρρωστη το 1846, η Severa είπε στον Joaquim António da Silva: «Joaquim, άσε με να ακολουθήσω την μοίρα μου... Δεν μπορώ να ζήσω χωρίς τις κιθάρες, τις ταυρομαχίες, τα χαρούμενα δείπνα και τις κούρσες με άμαξες!... Άσε με μόνη μου, άσε με μόνη μου Joaquim!... Ακολούθησε τον δικό σου δρόμο. Δεν είμαι η κατάλληλη γυναίκα για σένα- φύγε μακριά από μένα γιατί δεν μπορώ να κάνω κανέναν χαρούμενο», κάνοντας σαφές ότι διέπεται από χαρακτηριστικά που μετέπειτα συνδέθηκαν με τον ανδρισμό και τον μαριαλβισμό.



Αριστερά: Η guitarra portuguesa είναι το κεντρικό θέμα του πίνακα του José Malhoa «O Fado» (Óleo s/ tela 1910, Temporariamente em exposição no Museu do Fado). Το βιβλίο "Fado Malhoa" του José Galhardo, περιγράφει το έργο ως «η πιο πορτογαλική από όλες τις ελαιογραφίες» και τον κιθαρίστα ως έναν «αληθινό τοπικό μποέμ Λισαβονέζο και fadista». Το 1947, μία ταινία μικρού μήκους γυρίστηκε από την Amália και τον guitarrista Jaime Santos, αναπαράγοντας την σκηνή αυτή του Malhoa. Ένα απόσπασμα αυτής της ταινίας συμπεριλαμβάνεται στο ντοκιμαντέρ "Te Art of Amália", Bruno de Almeida, Portugal/USA, 2000).

2.2. Καταβολές του Fado

2.2.1. “Tudo isto é Fado”¹⁶ («Όλα αυτά είναι Fado»)

16. “Tudo isto é Fado”, στίχοι Anibal Nazare, μουσική Fernando de Carvalho, ηχογράφηση Amalia Rodrigues, “Tudo isto é Fado”: O Melhor de Amalia Vol. 2 (CD, EMI/ Valenti, de Carvalho, 2000). Το τραγούδι αυτό, που ηχογραφήθηκε στο Abbey Road, το 1952, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της τέχνης της Amália Rodrigues και είναι ένα από τα τραγούδια που εδραίωσαν την φήμη της ως «βασιλίσα του fado».

17. Το τραγούδι αυτό μπορεί να λειτουργήσει παράλληλα και ως εισαγωγή στην μουσική του fado, με το καθαρό κουδούνισμα της guitarra να εισάγει τη μελωδία του τραγουδιού, οδηγώντας στην ανάμιξη της guitarra και της viola (η πορτογαλική ονομασία της ισπανικής κιθάρας, που μαζί με την guitarra portuguesa συνιστούν τα δύο βασικά όργανα του fado).

O fado não se ve nem se ouve; Simplesmente acontece. («Το fado δεν μπορεί να ειπωθεί ή να ακουστεί, απλά συμβαίνει.»)

Η ασαφής αυτή λαϊκή πορτογαλική ρήση ταιριάζει απόλυτα στον προσδιορισμό της οντολογίας του fado, αφού το ίδιο το fado στερείται ορισμού, ενώ παρά τις προσπάθειες των μελετητών του ακόμα και οι ρίζες του παραμένουν εν μέρει στο σκοτάδι. Στην προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα «Τι είναι το fado» το τραγούδι της Amália Rodrigues, «Tudo isto é Fado» («Όλα αυτά είναι fado»), μπορεί να θέσει τις πρώτες βάσεις για την κατανόησή του. Η Amália πριν αρχίσει να απαριθμεί κάποια από τα χαρακτηριστικά του fado: «νικημένες ψυχές, χαμένες νύχτες, παράξενες σκιές στην Mouraria», αναρωτιέται τι είναι το fado. Η απαρίθμηση συνεχίζεται οδηγώντας στο γνωστό ρεφρέν:

*Amor, ciúme
Cinas e lume
Dor e pecado
Tudo isto existe
Tudo isto é triste
Tudo isto é fado.*

*(Αγάπη, ζήλια
Στάχτες και φωτιά
Θλίψη και αμαρτία
Όλα αυτά υπάρχουν
Όλα αυτά είναι θλίψη
Όλα αυτά είναι fado)*¹⁷

Δεξιά: Φωτογραφία- Αυτόγραφο της Amália Rodrigues



Προκειμένου να κατανοηθεί η οντολογία του fado είναι απαραίτητο να απαντηθεί αρχικά το ερώτημα «Ποια είναι τα θέματα που απασχολούν το fado;», ενώ στην ερώτηση αυτή μια πρώτη απάντηση μπορούν να μας δώσουν οι τίτλοι των κεφαλαίων του βιβλίου του Mascarenha Barreto, Fado: Lyrical Origins and Poetic Motivation : «Saudade», ταυρομαχίες, Τόποι, θρήνοι δρόμων, Παράθυρα/Δρόμοι/Φιλιά, Ναύτες, Ζήλεια, Guitarras, Μοίρα. Ακόμα στο βιβλίο *Fado*¹⁹, της Guerra διερευνάται και αποσαφηνίζεται η θεματολογία του fado: αγάπη, μίσος, ντροπή, χωρισμός, στεναχώρια, θλίψη, απόγνωση, προδοσία, μοίρα, ατίμωση, απομόνωση, τύχη, ταξίδι, μνήμη, αγωνία, πικρία, μοιραίο, λήθη, πολιτική, δάκρυα, ελπίδα, πάθος, ευτυχία, ανθρώπινη κατάσταση, χρόνος, ζωή, θάνατος, saudade και το ίδιο το fado. Εύλογη είναι η απορία που μπορεί να ανακύψει από αυτόν τον ομολογουμένως ευρύ ορισμό της θεματολογίας του fado, εάν υπάρχει κάτι που να μην εμπερικλείεται. Απαντώντας σε αυτόν τον προβληματισμό η Guerra δηλώνει ότι «Το Fado αναπαριστά μια φαινομενολογία της ζωής»²⁰. Στον εκτεταμένο αυτό προσδιορισμό της θεματολογίας του fado, θα πρόσθετα την εμμονή του με την πόλη, λειτουργώντας ως ένα μέσο αποκάλυψής της, χαρτογράφησης της, μάρτυρας των αλλαγών της και καμβάς πάνω στον οποίο υφαίνεται η σχέση της με όλα τα παραπάνω θέματα. Τα ζητήματα αυτά θα απασχολήσουν τα παρακάτω κεφάλαια. Τέλος μια πρώτη προσέγγιση στο ερώτημα «Τι είναι το fado» μπορεί να δώσει και ο Fernando Pessoa:

*Όλη η ποίηση –και το τραγούδι είναι μία μορφή ποίησης- αντανακλά αυτό που λείπει στην ψυχή. Για αυτό το λόγο, το τραγούδι των θλιμμένων ανθρώπων είναι χαρούμενο και των χαρούμενων ανθρώπων είναι λυπημένο. Το fado δεν είναι ούτε χαρούμενο ούτε λυπημένο. Είναι κάτι στο μεσοδιάστημα... Το fado είναι η φθορά της δυνατής ψυχής, του βλέμματος περιφρόνησης που η Πορτογαλία στρέφει στο Θεό, στον οποίον πίστεψε και την εγκατέλειψε.*²¹

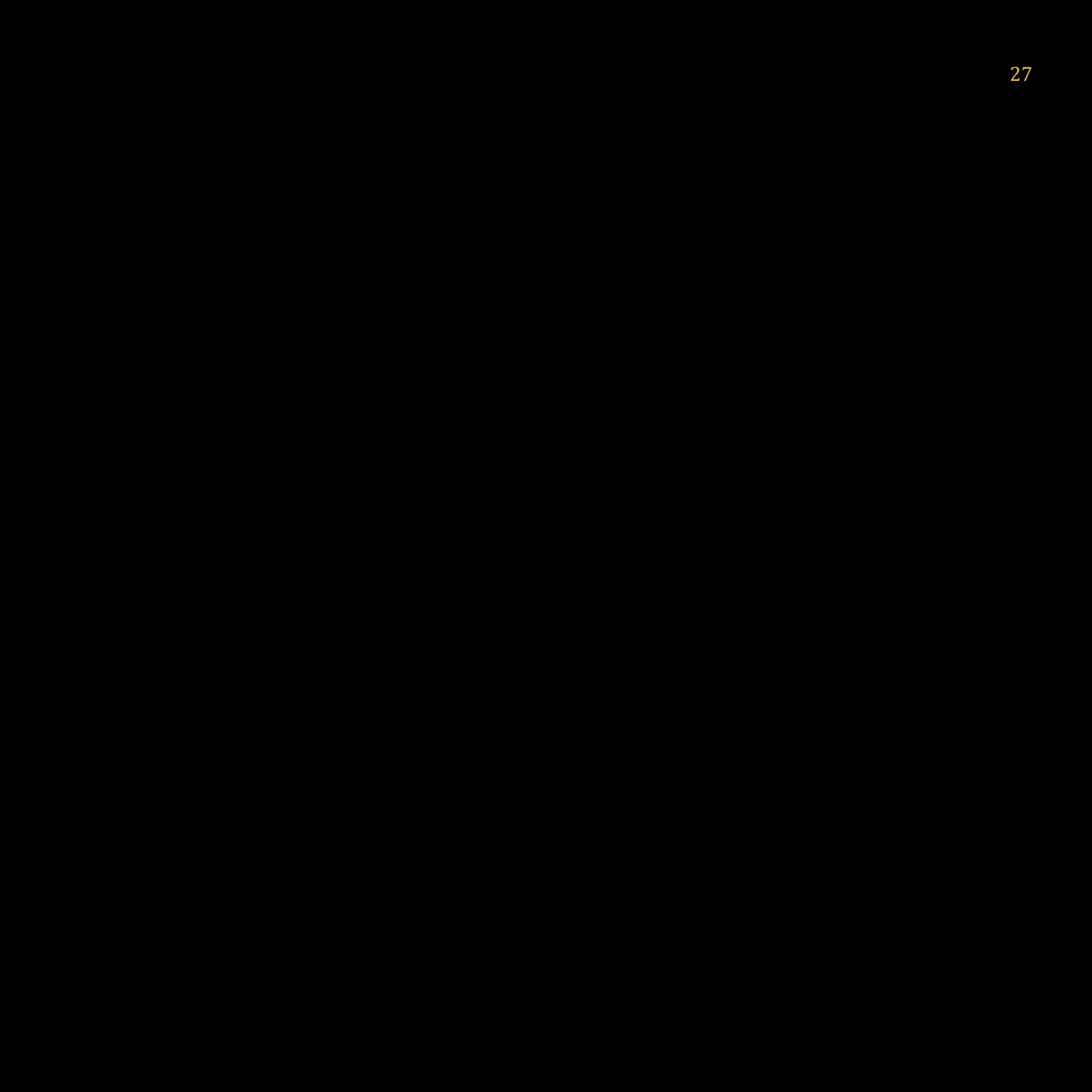
19. Fado, Guerra, σ. 130-131.

20. Fado, Guerra, σ. 172.

21. Notícias Ilustrado (14 Απριλίου 1929), συμπεριλήφθηκε στο Fado: Ombre et Lumière.

Αριστερά: Σκίτσο του Álvaro do Campos, ετερόνυμου του Fernando Pessoa, από τον Almada





2.2.2. Μουσική

Όπως προαναφέρθηκε οι στίχοι, και κατ' επέκταση η φωνή κατέχουν κυρίαρχη θέση στο fado ενώ από το τέλος του 19ου αιώνα, περίοδο η οποία κατά κύριο λόγο θα απασχολήσει αυτή τη μελέτη στη συνέχεια, κυριαρχούν επί της ενορχήστρωσης. Ο/Η τραγουδιστής/ρια του fado, ή αλλιώς fadista, τοποθετούνται συνήθως κεντρικά στην σκηνή, ενώ την ερμηνεία τους συνοδεύουν χειρονομίες και άλλες θεατρικές εκφράσεις που αποσκοπούν στην κορύφωση της λυρικής δραματουργίας. Οι στίχοι, όντας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του κόσμου του fado, συνιστούν συνήθως δημιουργήματα στιχουργών fado, ενώ σε λίγες περιπτώσεις, κυρίως στο ερασιτεχνικό fado, είναι αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού. Συχνά η λυρική ποίηση τροφοδοτεί τους στίχους των τραγουδιών, ενώ συμπλέκεται με μια πληθώρα κοινών θεμάτων, όπως αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω, με την έννοια της saudade να διαποτίζει σχεδόν κάθε τραγούδι fado.

Η τυπική ορχηστρική συνοδεία του fado είναι αρκετά φτωχή, αποτελούμενη κυρίως από έγχορδα, όπως την κλασική, ισπανική κιθάρα, γνωστή ως viola στα πορτογαλικά, που κυρίως δίνει την αρμονία και το ρυθμό, αλλά περιστασιακά μπορεί να οδηγεί και την guitarra portuguesa, αποτελούμενη από δώδεκα χορδές. Η τελευταία αν και στις απαρχές του είδους έδινε μόνο την αρμονία στο τραγούδι, από τις αρχές του 20ου αιώνα, προσδιορίζει, μαζί με την φωνή, την μελωδία το fado, ενώ συχνά παίζει τον «ρόλο του δεύτερου solo»²². Στις πιο σύγχρονες εκτελέσεις του fado προστέθηκαν επιπλέον η μπάσα κιθάρα, επονομαζόμενη viola-baixo, που χρησιμοποιείται συχνά για να τονίσει το ρυθμό, ενώ σε λίγες περιπτώσεις η φωνή συνοδεύεται από κρουστά ή πνευστά ή και από μία ολόκληρη ορχήστρα²³.

Στυλιστικά το fado της Λισαβόνας μπορεί να χωριστεί στο fado castiço («αυθεντικό fado»), γνωστό και ως fado fado, fado clássico και fado



Πάνω: η guitarra portuguesa.

22. Στην ταινία *Mariza and the story of Fado*, 2006, ο Rui Viera Nery, ιστορικός του fado, δηλώνει για την guitarra portuguesa ότι «από την εποχή του Armandinho (γνωστού κιθαρίστα), η guitarra παίζει το ρόλο του δεύτερου solo».

23. Χαρακτηριστικός είναι ο δίσκος *Amália & Don Byas- Encontro*, EMI Columbia, Portugal, 1976, όπου την φωνή της Amália συνοδεύει με το σαξόφωνό του ο Don Byas.

tradicional και στο fado canção («τραγούδι fado»). Τα είδη του fado castiço²⁴, συγκεκριμενοποιήθηκαν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και είναι το fado corrido («fado που τρέχει»), το fado mouraria (που πήρε το όνομά του από την ομώνυμη περιοχή της Λισαβόνας) και το fado menor («μικρότερο fado»), μαζί με πολλές παραλλαγές αυτών των τριών βασικών ειδών που πήραν το όνομά τους συχνά από συγκεκριμένους κιθαρίστες και συνθέτες. Το Fado canção γεννήθηκε στο τέλος του 19ου αιώνα και άνθισε μέσα από τα θεατρικά revistas («παραστάσεις»). Το είδος αυτό συσχετίστηκε με την Amália Rodrigues και όσους επηρεάστηκαν από αυτήν, παρότι τόσο η Amália όσο και οι «νέοι fadistas» συνέχισαν να εκτελούν τα πιο παραδοσιακά είδη. Γίνεται φανερό ότι προκειμένου να κατανοηθεί η οντολογία του fado είναι αναγκαίο αφού μελετήθηκε η θεματολογία του και η μουσική του, να αναζητηθούν οι ρίζες του και η σχέση του με την «πορτογαλικότητα», όπως αποκαλύφθηκε και στον παραπάνω ορισμό του Pessoa.

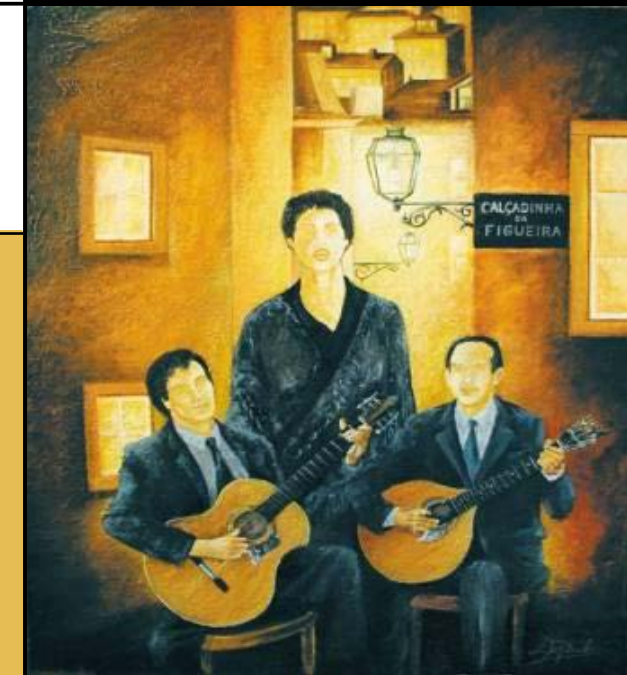
2.2.3. Ρίζες/ Ιστορία Fado

Στην προσπάθεια αναζήτησης της προέλευσης του fado εμπλέκεται εν πολύ ο μύθος, ο οποίος αλληλοσυμπληρώνεται με την ιστορία, συνεχώς ανατροφοδοτούμενη από αυτόν με αποτέλεσμα να καθίσταται δύσκολος και ενδεχομένως ανώφελος ο απόλυτος διαχωρισμός τους. Οι καταβολές του fado δεν είναι ξεκάθαρες, καθώς πολλοί μελετητές του fado δίνουν τις δικές τους ερμηνείες πάνω στο ζήτημα αυτό.

Στην Βραζιλία ανιχνεύει ο José Ramos Tinhorão με την μελέτη του, *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa* (2004) την πρώτη μουσικολογική χρήση της λέξης «fado», ενώ προηγούμενα η χρήση της σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της άποψης, περιοριζόταν στην κυριολεκτική σημασία της («μοίρα»). Το fado έκανε την εμφάνισή του στην Πορτογαλία, κατά την

24. Τρία παραδείγματα όπου μπορούν να ανιχνευτούν τα χαρακτηριστικά του fado castiço είναι: «*Maria Madalena*» (fado mouraria), *Lucília do Carmo*, «*Por Morrer uma Andoriha*» (fado menor), *Carlos do Carmo*, «*Corrido em Cinco Estilos*» (fado corrido), *Maria Teresa de Noronha*.

Κάτω: Πίνακας που απεικονίζει τη fadista με τους δύο μουσικούς που τη συνοδεύουν (guitarra portuguesa και ισπανική κιθάρα).



θεωρία αυτή, μετά την επιστροφή της βασιλικής οικογένειας, το 1821, που ακολούθησε την περίοδο εξορίας στο Rio de Janeiro, που χρονολογείται στην ναπολεόντεια εισβολή, το 1807²⁵. Ο Sucena εντούτοις, υποστηρίζοντας την «πορτογαλικότητα» του fado, επικαλείται την παρατήρηση του de Freitas, ότι ενώ το fado μπορεί να γεννήθηκε στην Βραζιλία, είναι «γνήσια πορτογαλικό», καθώς κατάφερε να ριζώσει στην Πορτογαλία και αφομοιώθηκε από τον πορτογαλικό πολιτισμό. Ο Sucena καταλήγει στο ότι «το fado ήταν πάντα πορτογαλικό, δεδομένου ότι η Βραζιλία δεν ήταν ακόμα ανεξάρτητη» την εποχή της επιστροφής της βασιλικής οικογένειας, υποδηλώνοντας ότι η Πορτογαλία και η Βραζιλία ήταν πολιτιστικά ταυτόσημες²⁶.

Σύμφωνα με μία άλλη θεωρία, που πρωτοειπώθηκε από τον Teófilo Braga, το 1885, οι ρίζες του είδους αναζητούνται στα τοπικά παραδοσιακά τραγούδια των Αράβων που εγκαταστάθηκαν στην Πορτογαλία κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα. Αυτή η θεωρία ωστόσο συγκρούεται με το γεγονός ότι το fado εμφανίστηκε στην Πορτογαλία και όχι στην νότια Ισπανία ή στην Algarve, οι οποίες κατοικήθηκαν επίσης από τους Μαυριτανούς κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου. ότι το fado εμφανίστηκε στην Πορτογαλία και όχι στην νότια Ισπανία ή στην Algarve, οι οποίες κατοικήθηκαν επίσης από τους Μαυριτανούς κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου.

Η θεωρία που αναπτύχθηκε από τον ιστορικό του fado, Pinto de Carvalho στην πραγματεία του Historia do fado (1903), υποστηρίζει ότι το είδος προέρχεται από το τραγούδι των ναυτικών, γνωστό ως lundum, που γεννήθηκε από τα μακρινά τους ταξίδια και διαδόθηκε στην Πορτογαλία από αυτούς. Πράγματι η Πορτογαλία είχε πάντα στενή σχέση με τη θάλασσα και αυτός ο ισχυρισμός μπορεί να δικαιολογήσει το γεγονός ότι κυρίαρχη θέση στην πρώιμη θεματολογία του fado κατείχαν τα θέματα σχετικά με αυτήν. Εντούτοις, ούτε η θεωρία αυτή, παρά την ρομαντική ανάπτυξή της, είναι ευρέως αποδεκτή.

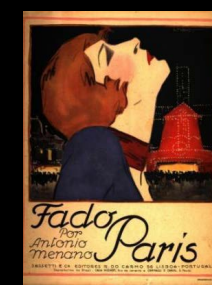
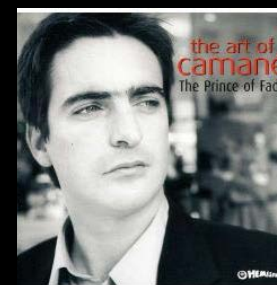
Πάνω: Βραζιλιάνικος χορός, από τον οποίο ενδέχεται να προέρχεται το fado.

Κάτω: Ο βραζιλιάνικος χορός του 18ου αιώνα *lundu*, όπως αποτυπώνεται σε πίνακα του 1835 από τον ζωγράφο Ruggendas



Ανεξάρτητα από τις ρίζες του fado, ο Sucena χωρίζει την ιστορία του fado σε τρεις περιόδους. Η πρώτη περίοδος ξεκινάει με την εμφάνιση του fado στην Λισαβόνα το 1822, κατά την οποία η ορχηστρική σύνθεση και ο χορός παίζουν σημαντικότερο ρόλο από τους στίχους και το τραγούδι. Η δεύτερη περίοδος χρονολογείται στο 1840, όταν η χρήση της κιθάρας έγινε κυρίαρχη και το τραγούδι έχει μεγαλύτερη απήχηση από τον χορό. Η μετάδοση του fado στην Coimbra και η αποδοχή του από την τάξη της αριστοκρατίας, το 1888, σηματοδοτούν την αρχή της τρίτης περιόδου.

Πρέπει να επισημανθεί όμως ότι η έναρξη της περιόδου των ηχογραφήσεων, του ραδιοφώνου και του κινηματογράφου, κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, άλλαξε ραγδαία την εξέλιξη του fado, αποκρυσταλλώνοντας τον ήχο και τους εκτελεστές του και δημιουργώντας μια πάγια εικόνα για το είδος, ενώ η απήχηση του ξεπέρασε τα εθνικά σύνορα. Οι ερμηνευτές του, όπως ο Alfredo Marceneiro, o Carlos do Carmo, o Armandinho, η Amália Rodrigues, o Frutuoso França, απέκτησαν διεθνή απήχηση τραγουδώντας στο ραδιόφωνο, σε ταινίες, σε θέατρα και ηχογραφώντας, ενώ το fado απέκτησε τον δικό του τόπο στον αστικό ιστό, γνωστό ως «σπίτι του fado» («casa do fado»). Κατά την εποχή εκείνη καθιερώθηκε επίσης η σκηνική παρουσία του/της fadista με το μαύρο να συνιστά το κυρίαρχο χρώμα της εμφάνισής του, ενώ το «σπίτι του fado» απέκτησε ένα σοβαρό, μισό-σκότεινο, στωικό ύφος. Τα στοιχεία αυτά εγγράφηκαν τόσο βαθιά στην πορτογαλική συνείδηση και συσχετίστηκαν με τέτοιο τρόπο με το fado, ώστε υιοθετούνται σε μεγάλο βαθμό ακόμα και σήμερα από τους πιο πρωτοποριακούς καλλιτέχνες του είδους, όπως τη Mariza, τη Katia Guerreiro και τον Camane.



Πάνω (από πάνω προς τα κάτω): Δίσκοι σύγχρονων fadistas: «Fados de Coimbra», Mariza, Misia.

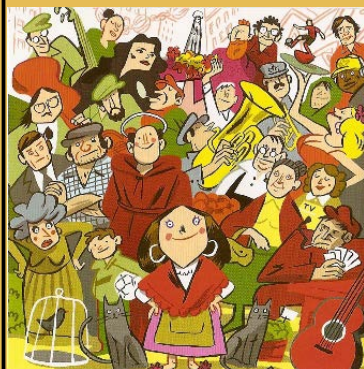
Αριστερά (από αριστερα προς τα δεξιά): Δίσκοι σύγχρονων fadistas: Camane, «Novas Vozes» («Νέες Φωνές»).

2.2.4. Άνθρωποι

Στην κατανόηση των καταβολών του fado μπορεί να συνδράμει η συνεξέταση του κοινωνικού παρονομαστή καθ' όλη τη διάρκεια του είδους, που μετράει πάνω από 150 χρόνια. Η κοινωνική διαστρωμάτωση της Λισαβόνας των fados αποκρυσταλλώθηκε σε μεγάλο βαθμό κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα, ενώ ο ίδιος πυρήνας των ομάδων και τρων μεταξύ τους σχέσεων αναμορφώθηκε και μετασηματιζόμενος καθόρισε το κοινωνικό τοπίο της Λισαβόνας καθ' όλη την ιστορία του fado. Η αλληλεπίδραση των κοινωνικών ομάδων υπήρξε ακόμα η γενεσιουργός αιτία του μύθου της αρχετυπικής μορφής της Severa, όπως καταγράφηκε από τον Dantas, όπου ο κοινωνικός παράγοντας αποτυπώθηκε ως στοιχείο που καθορίζει την ανθρώπινη μοίρα, ακόμα και την μοίρα του ίδιου του fado, ενώ κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτόν, όπως διαφαίνεται από τον τραγικό θάνατο της γνωστής fadista και τον χωρισμό της από τον δούκα του Marialva. Ο Joaquim Pais de Brito εντοπίζοντας την ανάγκη ακριβούς προσδιορισμού του κοινωνικού τοπίου της Λισαβόνας του 19ου αιώνα προκειμένου να μελετήσει την εθνογραφία στην πόλη των fados, χωρίζει το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής σε τέσσερις κοινωνικές ομάδες.²⁷

Ο αναλφάβητος πληθυσμός του περιθωρίου, του δρόμου και της παραποτάμιας ζώνης της πόλης, άποροι χωρίς μόνιμη εργασία, που άγονται και φέρονται από το τυχαίο του δρόμου, αλήτες και ράθυμοι που περιφέρονται στις ταβέρνες και στους οίκους ανοχής, στις γιορτές του δρόμου και στους τόπους συναναστροφής με την αριστοκρατία, συναντώνται στις μαρτυρίες της λογοτεχνίας της μνήμης, στις ρομαντικές αφηγήσεις και στο χρονικά του τύπου.

Στο άλλο άκρο της κοινωνικής διαστρωμάτωσης βρισκόταν η ταχύτατα φθίνουσα αριστοκρατία, που άρχισε να αντιλαμβάνεται τις



27. Joaquim Pais de Brito, "O fado: etnografia na cidade", κεφάλαιο στο βιβλίο του Gilberto Velho, *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*, σ. 26-28.



Αριστερά (από πάνω προς τα κάτω): Γελιογραφία όπου απεικονίζονται οι διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Απεικόνιση του casa do Fados του 19ου αιώνα.

αλλαγές που έφερε ο φιλελευθερισμός. Η οπισθοδρομική αυτή κοινωνική ομάδα, που βίωσε την απώλεια των σταθερών αξιών της εν όψει του φιλελευθερισμού και του κοινοβουλευτισμού, έχασε σταδιακά την παλιά της αίγλη και βίωσε τις τελευταίες αναλαμπές ενός όψιμου ρομαντισμού σε συνδυασμό όμως με έναν μποέμικο τρόπο ζωής, που επεκτάθηκε σε όλον τον 19ο αιώνα.

Η σχέση μεταξύ της βάσης και της κορυφής της κοινωνικής πυραμίδας είναι ταυτόχρονα και ένας τρόπος οικοδόμησης μιας εγγύτητας αυτών των δύο, συνεχώς ανατροφοδοτούμενης από τον διάλογο μεταξύ των «ευεργετών» του λαού και των «επενδυτών» που ενδιαφέρονταν για την ευημερία των αριθμών. Παράλληλα αυτή ακριβώς η σχέση που αλληλοβοήθησε και συντήρησε τις δύο αυτές κοινωνικές ομάδες, συντέλεσε στην εδραίωση μιας συντηρητικής, πατριαρχικής και εθνικιστικής ιδεολογίας, εκφραστή των αξιών του «Antigo Regime» («Παλιό Καθεστώς»), θραύσματα του οποίου επιβιώνουν ακόμα και σήμερα.

Μεταξύ αυτών των δύο κοινωνικών ομάδων έκανε την εμφάνισή του το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα η κοινωνική τάξη των εργατών, μέσα από την οποία ξεπήδησαν οι πρώτοι πρωταγωνιστές των απεργιών στις βιομηχανίες. Χρησιμοποιώντας το fado σαν καταλύτη της εδραίωσης της θέσης τους στην κοινωνία της Λισαβόνας, προσπάθησαν να αρθρώσουν μια φωνή διεκδίκησης των δικαιωμάτων και των αξιών τους και ταυτόχρονα να δημιουργήσουν μια διευρυμένη και εμβριθή κοινωνική συνείδηση. Η κοινωνική αυτή ομάδα, που αυτό-οργανώθηκε στα πρώτα συνδικάτα, κόμματα, αναρχικές οργανώσεις, ομάδες αναρχοσυνδικαλιστών και κοινωνικών απεργών, δραστηριοποιήθηκε κυρίως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, την περίοδο που προηγήθηκε της εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας το 1910 και εκτείνεται μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ έφτασε στο απόγειο της ιδεολογικής και οργανωτικής της



έκφρασης μέσω εθελοντών πρωταγωνιστών της κοινωνικής σκηνής της πόλης. Κάποιοι από αυτούς, ανήκοντας στον χώρο της τυπογραφία και των μέσων, άσκησαν έντονη προπαγάνδα. Μεταξύ αυτών, ο Avelino de Sousa, στιχουργός τραγουδιών fado, άσκησε καυστική κριτική στο «Παλιό Καθεστώς» και χρησιμοποίησε το είδος σαν όχημα του μετασχηματισμού.

Τέλος μία ακόμα κοινωνική ομάδα της εποχής ήταν αυτής της μικρο-μεσοαστικής μπουρζουαζίας, που συνέρρεε στα θέατρα για να δει τις νέες παραστάσεις, απέκτησε οικονομική δύναμη και μπορούσε να αγοράσει δίσκους και ραδιόφωνο και άκουγε το fado. Συνεπώς κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '30- '50 η κοινωνική αυτή ομάδα αγκάλιασε το fado και δεδομένης της προσαρμογής της στις επιταγές της φωνογραφικής εποχής, το fado μπόρεσε να διαδοθεί σε όλη τη χώρα και να συμμετάσχει στην διαδικασία προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας.

2.2.5. Σχέση fado με “πορτογαλικότητα”

Ανεξάρτητα από τις καταβολές του fado, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, το fado είναι στην ουσία του πορτογαλικό²⁸. Εντούτοις η λειτουργία του σαν μουσικό σύμβολο της Πορτογαλίας και η αποτύπωσή του στη πορτογαλική συνείδηση ως «αληθινή έκφραση της πορτογαλικής ψυχής» δεν μπορούν να γίνουν a priori και ευρέως αποδεχτά, αφού έχει συνδεθεί με πολλούς αλληλοσυγκρουόμενους τρόπους με την οικοδόμηση της πορτογαλικής ταυτότητας.²⁹

Συγκεκριμένα ο Joaquim Pais de Brito στην εισαγωγή του στην επανέκδοση του História do Fado, του Pinto de Carvalho, του 1903, χωρίζει τις μελέτες γύρω από το fado σε αυτές που προσπαθούν να υποστηρίξουν μία θετική σχέση μεταξύ του fado και της «πορτογαλικότητας», και σε αυτές που



Avelino da Sousa

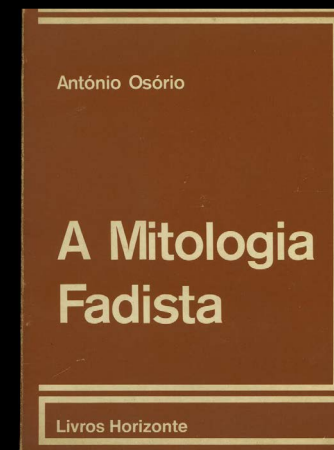
28. Παρά τις αντιπαράθεσεις γύρω από την ιστορία του fado, ο Rodney Gallop, στο βιβλίο του Cantares do Povo Portugues, σ. 20, αποκαλεί το fado «ένα απόλυτα αυθεντικό, αστικό τραγούδι».

29. Joaquim de Brito, στην εισαγωγή του História do Fado, Pinto de Carvalho, 1903

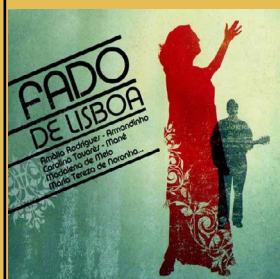


Αριστερά: *Guitarra de Portugal*, 15 Σεπτεμβρίου 1943, πρωτοσέλιδο

προσπαθούν να απομακρύνουν τις δύο έννοιες. Σε αυτούς που δίνουν στο fado το βάρος του στοιχείου που φέρει έντονα την πορτογαλική ταυτότητα συμπεριλαμβάνονται ο Avelino de Sousa, με το βιβλίο του *O Fado e os Seus Censores* να αποτελεί μια προσπάθεια σκιαγράφησης του fado ως μία «αυθεντική σοσιαλιστική μουσική», που απειλείται από την «ελιτίστικη δημοκρατική κουλτούρα», και ο Álvaro Ribeiro, με την θεώρηση του fado ως «την αποκρυστάλλωση της ουσίας της εθνικής ψυχής». Αντίθετα, για κάποιους άλλους μελετητές το fado αποτέλεσε μια αρνητική αντανάκλαση της εθνικής ταυτότητας της Πορτογαλίας, έναν ατυχή λεκέ που αμαυρώνει τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν της χώρας. Αυτή η άποψη συναντάται σε εκπροσώπους εκ διαμέτρου αντίθετων πολιτικών πεποιθήσεων. Ο Luís Moita, μεταδίδοντας μια σειρά από διαλέξεις στο εθνικό ραδιόφωνο στο ξεκίνημα του καθεστώτος του Salazar, αναφέρθηκε στο fado, ως «το τραγούδι των ηττημένων³⁰». Η υπόνοια της ήττας καθρεφτίζει την ιδεολογία του Estado Novo την εποχή εκείνη, που προσπαθούσε να εξαλείψει ό,τι γινόταν αντιληπτό ως μέρος μιας διαδικασίας παρακμής, που πήγαινε από την ηττοπάθεια του saudism, της νοσταλγικής άποψης ότι οι μέρες της Πορτογαλικής δόξας έχουν περάσει ανεπιστρεπτή. Στην αντίπερα όχθη της πολιτικής σφαίρας και σχεδόν σαράντα χρόνια μετά την έκδοση των διαλέξεων του Moita, κατά το εξαιρετικά κρίσιμο έτος της επανάστασης του 1974, ο António Osório εκδίδει το βιβλίο *A Mitologia Fadista*, όπου καταδικάζει το fado και τους ακροατές του, ως εκφραστές της ίδιας ηττοπάθειας. Εντούτοις για τον Osório αυτή η ηττοπάθεια συνδεόταν με το πρόσφατο καθεστώς και δεν συνάδει με ένα νεοϊδρυθέν δημοκρατικό κράτος, όπου η φτώχεια πρέπει να περιοριστεί αντί να εξυμνείται και όπου οι γυναίκες πρέπει να αντιμετωπίζονται ισότιμα και όχι σαν σεξουαλικά αντικείμενα. Η σύνδεση του fado με προηγούμενα, ανατραπέντα καθεστώτα και ως εκ τούτου η καταδίκη του, τόσο από τον Moita όσο και



30. Η φράση αυτή έδωσε τον τίτλο σε μία συλλογή από διαλέξεις, που εκδόθηκε το 1936 και αφιερώθηκε στο φασιστικό κίνημα Mocidade Portuguesa («πορτογαλική νεολαία»).



από τον Οσόριο, είναι ενδεικτική των αλλαγών που υπέστη το είδος κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, όπως της λογοκρισίας που δέχτηκαν οι στίχοι του και της σταδιακής, εξαναγκασμένης μετατροπής του σε «επάγγελμα» που αποσκοπεί στην χειραγώγηση του λαού.

Συνεπώς από τον προβληματισμό γύρω από ζητήματα που σχετίζονται με την «πορτογαλικότητα», διαφαίνεται ότι το fado φορτίζεται με τον ρόλο της αναπαράστασης, αλλά και της «εκπροσώπησης» του τόπου του, όπως άλλωστε συμβαίνει και με άλλες λαϊκές μουσικές. Στην συνέχεια της μελέτης, θα επιστρέψουμε σε ζητήματα που αφορούν τον τόπο, τα οποία όμως εγκαταλείπουν την ιδέα της ενδεχόμενης σχέσης με την οικοδόμηση της εθνικής ταυτότητας για να εστιάσουν στην μυθολογία του fado και την σχέση του με την πόλη της Λισαβόνας. Παρότι το fado της πόλης της Coimbra, όπως και του Porto έχοντας εξελιχθεί σε ένα διαφορετικό είδος, έχουν παίξει καθοριστικό ρόλο στην ιστορία του fado, το fado της Λισαβόνας είναι αυτό που προκάλεσε τις παραπάνω αντιπαραθέσεις, αποτύπωσε όσο κανένα άλλο τις φωνές των κατοίκων της πόλης, και γέννησε την μυθολογία του fado και τους κεντρικούς πρωταγωνιστές της καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της, από την απαρχή του, τον 19ο αιώνα και την «κλασσική» περίοδό του κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα μέχρι την «αναγέννησή» του, μέσα από το έργο της Amália Rodrigues και τους σύγχρονους fadistas που επηρεάστηκαν από το έργο της.

Στην απέναντι σελίδα: Αποτύπωση του γνωστού πίνακα του Malho σε azulejos.





Στην απέναντι σελίδα: Amália Rodrigues - 23 Ιουλίου 1920 - 6 Οκτωβρίου 1999.

3. Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados



Πάνω: Bairro Alto, Λισαβόνα.

Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

3.1. Εισαγωγή/ Τα Fados «αφηγούνται» την πόλη

*Não há Lisboa sem fado,
Não há fado sem Lisboa*

*Δεν υπάρχει Λισαβόνα χωρίς fado,
Δεν υπάρχει fado χωρίς Λισαβόνα.
-«A fado menor»¹*

Ο Carlos do Carmo και η μητέρα του Lucília τραγουδούν για την πόλη αποκαλύπτοντας την σχέση αλληλεπίδρασής της με τα fados. Τα τελευταία προβάλλουν την πόλη σαν «το αντικείμενο του πόθου» σαν κάτι το ανεκπλήρωτο ή την μετατρέπουν σε φόντο ενός χαμένου αντικειμένου διαποτισμένου με νοσταλγία, μνήμη και ανεκπλήρωτη επιθυμία. Το fado μπορεί να είναι ένας «χάρτης της απώλειας στην πόλη», μία αντίδραση του κόσμου των fado στις αλλαγές που έγιναν στην πόλη, μία αστική αφήγηση για την πόλη, μία περιήγηση στους δρόμους της πόλης ή ένα φανταστικό ταξίδι στα τοπόσημα της πόλης. Είτε αναφέρονται στην πόλη ως σύνολο είτε σε μία από τις γειτονιές που συσχετίστηκαν περισσότερο με το είδος – την Alfama, τη Mouraria, το Bairro Alto και τη Madragoa- οι στίχοι του fado δημιουργούν μία σχέση έντονων συναισθημάτων με την πόλη.

Το «Fado Lisboa»² είναι ένα τραγούδι που εξυμνεί την πόλη στο σύνολό της. Με τον μεγαλόπρεπο τόνο του αναφέρεται στην Λισαβόνα σαν «casta princesa» («αγνή πριγκίπισσα»), ενώ είναι τόσο όμορφη που «Que tens de rastos aos pés/ A majestade do Tejo» («Πρέπει να γονατίσεις/ Στην μαγεία του Τάγου(το ποτάμι της Λισαβόνας)»). Όπως σε πολλά από τα τραγούδια για τη Λισαβόνα η πόλη μετατρέπεται σε γυναίκα και τοποθετείται στο επίκεντρο της αυτοκρατορίας, εξυμνώντας τους εξερευνητές που βρήκαν «τόσες πολλές έρημες εκτάσεις» και τους ήρωες που γεννήθηκαν στη Madragoa, μία από τις ιστορικές γειτονιές της Λισαβόνας. Εν γένει η περίοδος των ανακαλύψεων, η οποία έφερε την



1. «A fado menor», στίχοι João Linhares Barbosa, εκτέλεση Lucília και Carlos do Carmo, Fado Lisboa: An Evening at the "Faia"(Polygram/ Universal 066 933-2, 2003 (1974))

2. «Fado Lisboa», στίχοι Álvaro Leal, μουσική Raul Ferrão, εκτέλεση Lucília do Carmo ως «Sete Colinas» στον δίσκο Lucília & Carlos do Carmo, Fado Lisboa: An Evening at the "Faia"(Polygram/ Universal 066 933-2, 2003 (1974))



Πάνω: Εξώφυλλο δίσκου "Ai Mouraria".

3. «É Noite na Mouraria», στίχοι José Maria Rodrigues, μουσική António Mestre, εκτέλεση Katia Guerreiro, στο Fado Maior (Ocarina OCA 002, 2001).

4. «Ai Mouraria», στίχοι Amadeu do Vale, μουσική Frederico Valério, εκτέλεση Amalia Rodrigues στο άλμπουμ Estranha Forma de Vida: O Melhor de Amália (Valentim de Carvalho/ EMI 724383444229, 1995)



Από αριστερά: Είσοδος της Rua do Capelão, Επιγραφή στην είσοδο της Rua do Capelão.

αυτοκρατορία στο απόγειο της δύναμής της, αποτελεί για τον πορτογαλικό λαό τον πυρήνα της *saudade*, όπως θα αναλυθεί εκτενώς στα επόμενα κεφάλαια, προκαλώντας στον κόσμο των fadistas μια νοσταλγική διάθεση.

Αντίθετα το «É Noite na Mouraria»³ («Είναι νύχτα στην Mouraria»), ένα fado που εκτελέστηκε από την Amália Rodrigues και την αδερφή της Celeste, μας πηγαίνει σε έναν σαφέστερα ορισμένο τόπο στην **Λισαβόνα**. Ο σιγανός ήχος μιας guitarra, το fado που τραγουδιέται σε ένα σκοτεινό σοκάκι, το σφύριγμα ενός πλοίου στον Τάγο, ένας περαστικός «αλήτης», είναι κοινά στοιχεία που μπορεί κανείς να συναντήσει στην **Mouraria** των fados και κατ' επέκταση στους στίχους τους. Το τραγούδι αυτό μπορεί να αποτελέσει μια εισαγωγή στην οντολογία και τη θεματολογία του fado δηλώνοντας ότι «όλα είναι fado/ όλα είναι ζωή» και να λειτουργήσει συμπληρωματικά με το fado «Tudo Isto É Fado», που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αναφορά στην πόλη του παρελθόντος κάνει το «Ai Mouraria»⁴ («Αχ Mouraria») μιλώντας για «την Mouraria των αηδονιών κάτω από τα γείσα», «των ροζ φορεμάτων» και «της Severa», όπου η προσωπική ανάμνηση μετατρέπεται σε συλλογική μνήμη και εκφράζει την πορτογαλική ταυτότητα. Η Mouraria και ο δρόμος της Rua do Capelão, γενέτειρα του fado στοιχειώνει τους στίχους του είδους, ενώ αντίστροφα και ο δρόμος φαίνεται να στοιχειώνεται από την παρουσία του fado από την εποχή της Severa. Η εμμονική αυτή σχέση του δρόμου αυτού με τα fados μπορεί να γίνει αντιληπτή από τον περιπατητή ή τον τουρίστα καθώς είναι αποτυπωμένη στο χώρο με την αλλαγή της calçada (τυπικής πλακόστρωσης της Λισαβόνας) αλλά και το γλυπτό μιας guitarra στην αρχή του δρόμου, ενώ σημαίνεται και με τις λέξεις, καθώς οι επιγραφές «Mouraria/ Berço do Fado» («Mouraria/ λίκνο του Fado»), «Rua do Capelão/ Simbolo da Mouraria/ Matriz do Fado» («Rua do Capelão/ σύμβολο της Mouraria/ μήτρα του Fado») αλλά και η επιγραφή πάνω από την πόρτα της κατοικίας της Severa,

είναι εκεί για να θυμίζουν την σχέση του δρόμου αλλά και όλης της Mouraria με το fado.

Η Lucília do Carmo μας ξεναγεί στην **Madragoa**, τραγουδώντας στο ομώνυμο fado⁵ για την γειτονιά «των φουρνάρηδων και των ψαράδων/ της παράδοσης», για τη Λισαβόνα που «μας μιλάει/ Από μία άλλη εποχή». Παρατηρώντας την πόλη σε μεγαλύτερη κλίμακα, στην **Alfama** και τα σοκάκια της μας μεταφέρει το fado «Vielas de Alfama»⁶, που εξυμνεί την «παλιά Λισαβόνα» και δηλώνει ότι «Não há Fado que não diga/ Coisas do vosso passado» («Δεν υπάρχει fado που να μην λέει/ πράγματα για το παρελθόν μας»), ενώ στο τέλος του ρεφρέν η τραγουδίστρια εύχεται «Quem me dera lá morar/ P'ra viver junto do fado» («Αχ και να μπορούσα να ζω εκεί/ Για να ζω κοντά στο fado») τονίζοντας την σχέση της Alfama με το fado. Τα σοκάκια της Alfama που «φιλιούνται από το σεληνόφως», αποτελούν εδώ έναν τόπο που ξελογιάζει τον περιπατητή, ενώ στην «A Severa» του Dantas συνιστούν τόπο παραβατικότητας. Για έναν τυπικό αστικό περιπατητή που βαδίζει από σοκάκι σε σοκάκι, όπου συναντάει μια «χαμένη γυναίκα» τραγουδάει ο Alfredo Duarte, γνωστός ως «Marceneiro» («ξυλουργός») στο fado «A Viela» («το σοκάκι»).

Πέρα από συγκεκριμένα τραγούδια fado, τρεις fadistas που συσχετίστηκαν ιδιαίτερα με την πόλη είναι ο Marceneiro, ο Fernando Farinha και ο Carlos do Carmo. Ο τελευταίος με τον δίσκο του «Um Homen na Cidade» («Ένας άνδρας στην πόλη») θα μας απασχολήσει εκτενώς στο κεφάλαιο αυτό, ενώ και οι τρεις τραγούδησαν για την πόλη, έγιναν γνωστοί κυρίως μέσα σ' αυτήν και ακόμα ταυτίστηκαν με την Λισαβόνα, με μια συγκεκριμένη εικόνα της ή με μια γειτονιά της, πολύ περισσότερο από την κοσμοπολίτισσα Amália Rodrigues.

Ο **Marceneiro** δεδομένης της απέχθειάς του για τον κόσμο των ηχογραφήσεων σύχναζε στα casa do fados. Αν «κανείς πρέπει να πάει στο

Κάτω: Alfama, 2013

5. «Mardagoa», στίχοι José Galhardo, μουσική Raul Ferrão, εκτέλεση Lucília do Carmo, Lucília & Carlos do Carmo, στο άλμπουμ Fado Lisboa: An Evening at the "Faia" (Polygram/ Universal 066 933-2, 2003 (1974)).

6. «Vielas de Alfama», Arthur Ribeiro, Maximiano de Sousa, Mariza, Fado Curvo (World Connection/ Valentim de Carvalho/ EMI 724358423723, 2003)



Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.



Luso για να είναι σίγουρος ότι θα ακούσει το fado», όπως διατύπωσε ο Rodney Gallop τη δεκαετία του '30, τότε το πιο πιθανό είναι να συναντήσει εκεί τον «βασιλιά του fado», όπως «χειροτονήθηκε» ο Marceneiro το 1948. Ο Marceneiro τραγουδάει για τα «Bairros de Lisboa»⁷ («γειτονίες της Λισαβόνας») και αφού ολοκληρώνει τον διαμελισμό της πόλης στις διάφορες περιοχές της, καταλήγει ότι η πόλη θα έπρεπε να διαβάζεται σαν ολότητα: «Γιατί να προχωρήσουμε παραπέρα/ Αφού ολόκληρη η Λισαβόνα είναι όμορφη/ Και η Λισαβόνα είναι η γειτονιά μας».

Το «παιδί από την Bica» («Miúdo da Bica»), όπως ήταν γνωστός ο **Farinha** από την γειτονιά στην οποία γεννήθηκε και έζησε, τραγούδησε κυρίως για την ζωή και την πόλη του. Την επιθυμία του να γυρίσει πίσω στην εποχή της Maria Severa εκφράζει το γεμάτο νοσταλγία τραγούδι του «Belos Tempos». Η παρουσία του στην γειτονιά με την οποία ταυτίστηκε σημάνθηκε, όπως και της Severa, με μία επιγραφή στην Bica. Ο Farinha ήταν «του λαού» («do rono»), αλλά και «της Bica» («da Bica»), «της Λισαβόνας» («de Lisboa»), και τέλος «του fado» («do fado»), ενώ κατέχοντας αυτούς τους τίτλους μπορούσε να εκφράζει τις θέσεις του για την πόλη και την μουσική της.

Συνεπώς μέσα από συγκεκριμένες αναφορές τόσο σε fados όσο και σε fadistas, γίνεται φανερή η σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ των fados και της πόλης. Το fado ιχνογραφεί την φανταστική πόλη της μνήμης, αλλά ταυτόχρονα αναπαριστά συγκεκριμένες τοπικότητες της πραγματικής πόλης και (ανά)παράγοντας μελωδίες από το μουσικό παρελθόν της Πορτογαλίας αποσκοπεί στον προσδιορισμό της ταυτότητας της πόλης. Εναλλάσσοντας διάφορες κλίμακες, αναπαριστώντας την πόλη στο σύνολό της αλλά και επιμέρους κομμάτια της και μεταπηδώντας συνεχώς από το παρόν στο παρελθόν της πόλης και αντίστροφα, τα fados, διαποτισμένα πάντα με το συναίσθημα της νοσταλγίας, μπορούν να αποτελέσουν έναν

7. «Bairros de Lisboa», Carlos Conde, Alfredo Marceneiro, Fernanda Maria, Alfredo Marceneiro, Biografia do Fado (Valentim de Carvalho/ EMI 72438592822, 1997)



Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

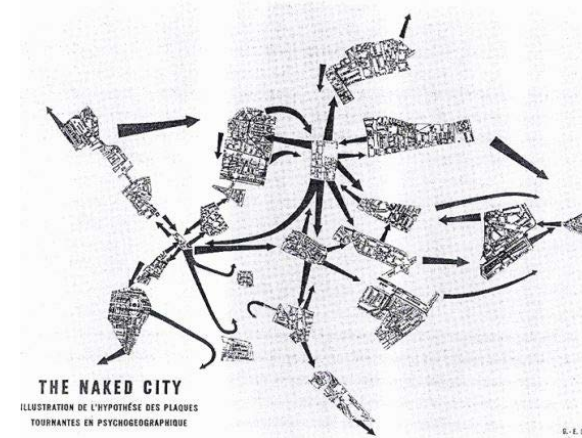
τρόπο χαρτογράφησης της πόλης που τα γέννησε. Σε αυτό το κεφάλαιο ανατρέχοντας σε ζητήματα αναπαράστασης της πόλης και αφού παρουσιαστεί η πόλη που μας απασχολεί μέσα από εναλλακτικούς τρόπους χαρτογράφησης της, όπως την λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, θα καταλήξουμε στην θεώρηση των fados ως έναν τρόπο χαρτογράφησης της. Τέλος θα γίνει προσπάθεια να συνδεθεί το έργο ενός θεωρητικού γύρω από ζητήματα ανθρωπογεωγραφίας και κοινωνικής γεωγραφίας με το έργο ενός fadista σε μία ακόμη προσπάθεια ανάγνωσης της πόλης μέσα από τα fados και αντίστροφα.

3.2. Χώρος και τόπος στην πόλη/ 3 κοινωνικοί γεωγράφοι και το fado

Τα fados συνιστούν τοπογραφίες της απώλειας με φόντο την πόλη, αφήνοντας όμως τον κόσμο των fadistas να επαναδιαπραγματευθεί την σημασία των ονομάτων των δρόμων και των γειτονιών. Αυτό που διατυπώνει ο Michel de Certeau για άλλες πόλεις μπορεί κάλλιστα να ειπωθεί και για την Λισαβόνα:

Saints- Peres, Corentin Celton, Red Square... αυτά τα ονόματα... αποσπώνται από τους τόπους που προορίζονταν να προσδιορίσουν και λειτουργούν σαν φανταστικά σημεία συνάντησης σε διαδρομές, που μεταφορικά, προσδιορίζουν, για λόγους που είναι ξένοι προς τον αρχικό τους προορισμό και μπορεί να αναγνωρίζονται ή και όχι από τους περαστικούς... Μετατρέπονται σε ελεύθερους χώρους που μπορούν να καταληφθούν. Μία βαθιά ασάφεια τους δίνει, μέσω μιας σημασιολογικής αφαίρεσης, την λειτουργία της άρθρωσης μιας δεύτερης, ποιητικής γεωγραφίας, πάνω από την κυριολεκτική, απαγορευμένη ή περιορισμένη σημασία.⁸

8. Certeau, Practice of Everyday Life, σ. 104-5.



Αριστερά: "The Naked City", Guy Debord, 1957.

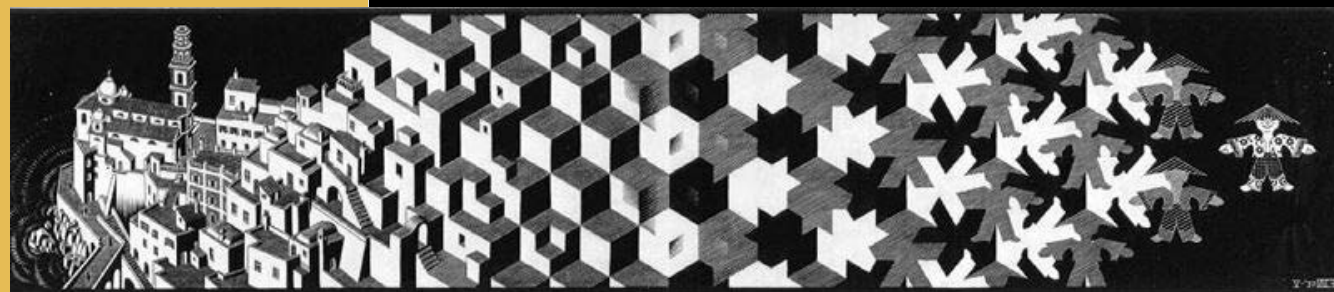
Παρότι ο Certeau αναφέρεται σε λέξεις-ονόματα, μπορούμε να συσχετίσουμε την παρατήρησή του με τη μουσική, η οποία επίσης λειτουργεί μεταφορικά και αποσπώμενη από τον κυριολεκτικό τόπο δημιουργεί χώρους που μπορούν να καταληφθούν, αλλά ακόμα και η ίδια μπορεί να αποτελέσει έναν τέτοιο φανταστικό χώρο.

Αναπαριστά την πόλη ως κείμενο, καθιστώντας το τρόπο ανάγνωσης της πόλης, η οποία όμως αλλάζει συνεχώς σύμφωνα με την προοπτική. Η εικόνα της Νέας Υόρκης, ιδωμένη από τον 110ο όροφο του World Trade Center, μια εικόνα που φυσικά έχει χαθεί, αποτελεί την εισαγωγή της μελέτης του πάνω στην πόλη της Νέας Υόρκης. Εντούτοις κατά τον Certeau, αυτή η εικόνα της πόλης είναι παραπλανητική και λανθασμένη. Ενώ η θέαση της πόλης «με το μάτι του Θεού» από έναν ουρανοξύστη, μια αεροφωτογραφία ή ένας χάρτης μπορεί να αναπαραστήσουν την πόλη σαν ένα είδος «τυπωμένου κειμένου», στην πραγματικότητα οι πολίτες δεν διαβάζουν την πόλη κατ' αυτόν τον τρόπο, παρά την αυξανόμενη ευκολία πρόσβασης σε αυτά τα μέσα χαρτογράφησης της πόλης. Ο κάτοικος της πόλης «γράφει το κείμενο» ως περιπατητής χωρίς να μπορεί να διαβάσει τι έχει γράψει:

Οι χρήστες χρησιμοποιούν χώρους που δεν μπορούν να ιδωθούν. Η γνώση τους για αυτούς είναι τόσο τυφλή όσο αυτή των αγκαλιασμένων εραστών. Τα μονοπάτια τα οποία αντιστοιχούν σε αυτά τα μπλεγμένα, αγνώριστα ποιήματα, όπου κάθε σώμα είναι ένα στοιχείο που σημαίνεται από πολλά άλλα, διαφεύγουν αναγνωσιμότητας. Αυτοί οι χρήστες είναι σαν να διακατέχονται από την τυφλότητά τους.⁹

Εντούτοις στο μεσοδιάστημα μεταξύ της ανάγνωσης και της

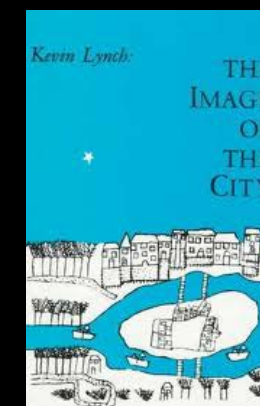
Κάτω: Escher, *Metamorphosis*



9. Certeau, *Practice*, σ. 93.

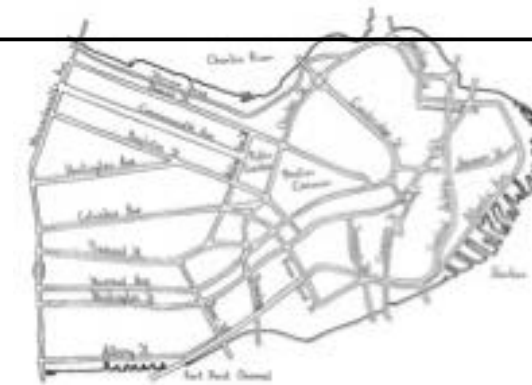
αναπαράστασης της πόλης βρίσκεται η δυνατότητα του περιηγητή να ερμηνεύσει υποκειμενικά την πόλη. Η διαδικασία της κατάκτησης του χώρου γίνεται αντιληπτή μέσω μιας «άλλης τοπικότητας» όπου «η φανταστική πόλη γλιστράει στο καθαρό κείμενο μιας σχεδιασμένης και ευανάγνωστης πόλης»¹⁰. Τα ονόματα που δίνονται σε αυτούς τους τόπους, όπως μπορούν να ακουστούν μέσα από τα fados, κληρονομούν ένα μέρος αυτού του μυστηρίου της διαπραγμάτευσης μεταξύ της πραγματικής και της φανταστικής πόλης. Το άκουσμα και μόνο του ονόματος μιας από τις γειτονιές της πραγματικής πόλης που μνημονεύονται συχνά στα fados, αρκεί για να μεταβεί ο κάτοικος της πόλης στις φανταστικές γειτονιές της και να ανακαλέσει συγκεκριμένες εικόνες. Ο Marceneiro αναλαμβάνοντας το ρόλο του αστικού παρατηρητή και δημιουργώντας τον δικό του φανταστικό χάρτη της Λισαβόνας, τραγουδάει για τα «Bairros de Lisboa¹¹» («γειτονιές της Λισαβόνας»), όπου η πόλη παρουσιάζεται μέσα από έναν περίπατο στις γειτονιές της, ενώ η μία ανταγωνίζεται την άλλη και νοηματοδοτεί έτσι με την δική του ερμηνεία τα ονόματα των τόπων: το Campo de Ourique είναι το πιο επικλινές, η Alfama είναι η πιο γνωστή, η πιο fadista και σχετίζεται εντονότερα με τη ναυτική ζωή της πόλης, το Bairro Alto εξυμνείται για τους κατοίκους του, η Madragoa για την νεανική αισιοδοξία της και η Mouraria ξυπνάει την περισσότερη νοσταλγία.

Η διαπραγμάτευση αυτή και ο διάλογος μεταξύ του κατοίκου της πόλης και της πόλης συνιστά το αντικείμενο και του βιβλίου του Kevin Lynch, *The Image of the City* (1960). Ο Lynch σκιαγραφώντας την σχέση μεταξύ των επίσημων χαρτών και των «γνωστικών χαρτών» που έφεραν οι κάτοικοι της πόλης για την πόλη που ζούσαν, ζήτησε από τους τελευταίους να σχεδιάσουν τους δικούς τους χάρτες για την πόλη και των διαδρομών που ακολουθούν, υποστηρίζοντας αυτήν την πληροφορία με ερωτήσεις που αφορούσαν τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν την πόλη και της γειτονιές της.



10. Certeau, *Practice*, σ. 93.

11. «Bairros de Lisboa», Carlos Conde, Alfredo Marceneiro, Fernanda Maria, Alfredo Marceneiro, *Biografia do Fado* (Valentim de Carvalho/ EMI 72438592822, 1997)



Outline map of Boston



Visual form of Boston

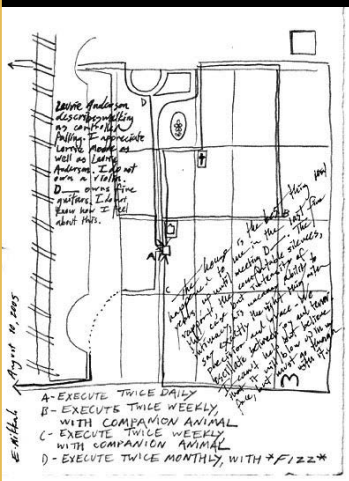
Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

Οι διαφορετικοί τρόποι αναπαράστασης της πόλης, παρότι οδήγησαν στην αναπαραγωγή συνήθων συζητήσεων γύρω από την πόλη που υπόκειται σε προσωπική ερμηνεία, διαμόρφωσαν ένα υπόβαθρο για την μετάβαση από τους πιο αντικειμενικούς στους πιο υποκειμενικούς χάρτες, δημιουργώντας ένα ευρύ φάσμα με κριτήριο το βαθμό αντικειμενικότητας.

Συνδυάζοντας τις διαφορετικές απαντήσεις, ο Lynch εντόπισε πέντε βασικά στοιχεία της πόλης:

- Τις διαδρομές. «Κανάλια μέσα στα οποία συνήθως, περιστασιακά ή πιθανόν κινείται ο παρατηρητής... δρόμοι, πεζοδρόμια, διαβάσεις, κανάλια, σιδηροδρομικές γραμμές». Σύμφωνα με τον Lynch αυτά είναι κυρίαρχα στοιχεία που οικοδομούν την «φανταστική εικόνα της πόλης».
- Τα όρια. «Γραμμικά στοιχεία που δεν λειτουργούν ή γίνονται αντιληπτά σαν μονοπάτια», όπως «οι ακτές, το χάσμα που δημιουργούν οι σιδηροδρομικές γραμμές, όρια ανάπτυξης (οικισμών), τοίχοι». Τα στοιχεία αυτά βοηθούν τον άνθρωπο να οργανώνει και να αντιλαμβάνεται το χώρο.
- Τις περιοχές. «Μεσαία προς μεγάλα τμήματα της πόλης», τα οποία ενδεχομένως είναι νοητά και διακρίνονται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που τα κάνουν να ξεχωρίζουν από άλλα κομμάτια της πόλης.
- Τα σημεία. «Στρατηγικά σημεία σε μια πόλη, όπου μπορεί να εισέλθει ο παρατηρητής», όπως οι κόμβοι, οι διασταυρώσεις, οι πλατείες ή άλλα σημεία συγκέντρωσης.
- Τα τοπόσημα. Εξωτερικά σημεία αναφοράς των οποίων «η χρήση προϋποθέτει τον διαχωρισμό ενός στοιχείου από ένα σύνολο δυνατοτήτων».¹²

Εξετάζοντας για παράδειγμα την περίπτωση της Λισαβόνας, μπορούμε να



Πάνω: Σκίτσο του Kevin Lynch για τον περιπατητή στην πόλη, "The image of the city", 1960.

Κάτω: Σκίτσο του Kevin Lynch για τα 5 βασικά στοιχεία της πόλης, "The image of the city", 1960.

Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

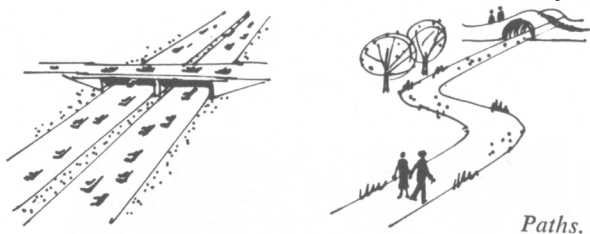
θεωρήσουμε: τη Rua Augusta, την Avenida da Liberdade και τις γραμμές του μετρό ή του τραμ ως διαδρομές. Τον ποταμό Τάγο, το πάρκο Monsanto και τις γραμμές του τρένου στην Alcantara, όρια. Την Alfama, την Mouraria, ή το Chiado περιοχές που έχουν μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Την Praça da Figueira, το Largo do Camões και την πλατεία του Martim Moniz, ως σημεία συγκέντρωσης. Το Castelo do São Jorge, την γέφυρα Ponte 25 Abril και το Elevador da Santa Justa, τοπόσημα που μπορούν να ξεχωρίσουν στην πόλη. Όλα αυτά τα στοιχεία βρίσκονται στους στίχους του fado, ενώ εξυμνεί και άλλα λιγότερο επιφανή, όπως τα σοκάκια, τα παράθυρα, τα γείσα και τις στέγες, χαρτογραφώντας την πόλη με τους δικούς του «γνωστικούς χάρτες», προερχόμενους από τον κόσμο των fadistas.

Η συσχέτιση της νοητικής και της υλικής υπόστασης της πόλης απασχόλησε και τον Lefebvre, ο οποίος όρισε τρεις διαφορετικούς τρόπους θεώρησης του χώρου: την «χρήση του χώρου», τις αναπαραστάσεις του χώρου και τους αναπαραστατικούς χώρους. Ο πρώτος σχετίζεται με τον χώρο όπως γίνεται αντιληπτός και τον τρόπο που βιώνονται και αποκωδικοποιούνται οι κοινωνικό-χωρικές σχέσεις. Οι αναπαραστάσεις του χώρου αναφέρονται στην χωρική αντίληψη που τείνει στο αφηρημένο (η γεωμετρία για παράδειγμα) ή σε μία συγκεκριμένη καλλιτεχνική οπτική ή στον φανταστικό χώρο. Είναι «ο αντιληπτικός χώρος, ο χώρος των επιστημόνων, των χαρτογράφων, των πολεοδόμων, των τοπογράφων και των μηχανικών»¹³. Για τον Lefebvre αυτό το είδος του χώρου είναι ο κυρίαρχος τρόπος με τον οποίο κάθε κοινωνία αντιλαμβάνεται το χώρο. Τέλος οι αναπαραστατικοί χώροι σχετίζονται με τον χώρο όπως «βιώνεται άμεσα μέσα από τις εικόνες και τα σύμβολα που συσχετίζονται με αυτόν και επομένως τον χώρο των «κατοίκων» και των «χρηστών» του»¹⁴. Αυτός ο βιωμένος χώρος είναι επίσης ο χώρος που οικειοποιείται από τον φανταστικό κόσμο και την τέχνη και προσπαθεί «να περιγράψει και



Πάνω: Praça da Figueira

13,14. Henri Lefebvre, The Production of Space(Oxford and Cambridge, MA: Blackwell, 1991), σ. 38-9



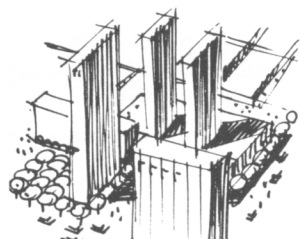
Paths.



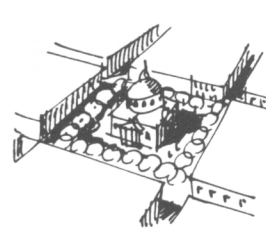
Edges.



Districts.



Nodes.

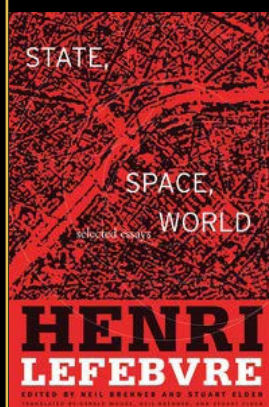
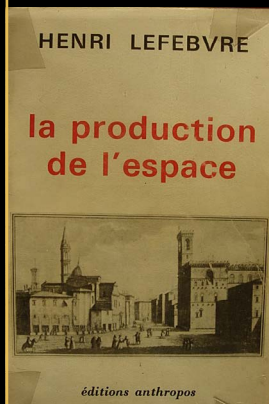


Landmarks.



να κάνει περισσότερα από το να περιγράψει»¹⁵. Σύμφωνα με τον Lefebvre οι τρεις αυτές μορφές του χώρου διαπλέκονται για να παράγουν τον κοινωνικό χώρο.

Το fado, ίσως πιο αποτελεσματικά και πιο πεισματικά από κάθε άλλο καλλιτεχνικό είδος στην Πορτογαλία, συνδέει τον αναπαραστατικό χώρο με την αναπαράσταση του χώρου. Εντούτοις από τα παραπάνω εύλογα μπορεί να προκύψει ο προβληματισμός κατά πόσο το fado αναμοχλεύει τις αλλαγές στην πόλη ή εάν περιορίζεται στην εξύμνηση της πόλης που έχει γίνει εικόνα. Ο Lefebvre επικαλούμενος το παράδειγμα της Τοσκάνης, αποδεικνύει πως οι «δημιουργοί» των πόλεων και οι καλλιτέχνες που αναπαριστούν αυτές τις πόλεις έχουν αναπτύξει μια διαλεκτική σχέση. Ο «προοπτικισμός» αναπτύχθηκε στην ιταλική ζωγραφική σαν αντίδραση στους καινούριους κοινωνικούς χώρους αλλά και αντίστροφα οι κοινωνικοί χώροι στηρίχτηκαν στον «προοπτικισμό». Αντίστοιχα το fado μπορεί να αναλάβει έναν παρόμοιο ρόλο. Αδιαμφισβήτητα μπορεί παράγει χώρο εξυμνώντας την (ωραιοποιημένη) εικόνα της πόλης αλλά ταυτόχρονα αντιδρώντας στις αλλαγές στην πόλη, όπως θα αποδειχτεί στο πέμπτο κεφάλαιο, και επομένως επηρεάζοντας τους μηχανισμούς παραγωγής του χώρου.



15. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford and Cambridge, MA: Blackwell, 1991), σ. 38-9

3.3. Η πόλη που «ακούγεται»

Ο Lefebvre γράφει για την πόλη ότι «ακούγεται σαν ένα τραγούδι, όπως διαβάζεται σαν ένα ασυνάρτητο κείμενο»¹⁶. Η φράση αυτή μπορεί να λειτουργήσει μεταβατικά από την «πόλη- κείμενο» του Certeau στην πόλη- ήχο, ενώ και για τον Ángel Crespo είναι απαραίτητο να γνωρίσουμε την πόλη μέσα από τις γεύσεις, τις μυρωδιές και την μουσική. Εντούτοις υπάρχει μία ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στην ηχητική εικόνα της πόλης και στην οπτική. Η οπτική εικόνα της πόλης μπορεί να ειπωθεί μέσα από διάφορες κλίμακες και απόσταση σε αντίθεση με την ηχητική που είναι περιορισμένη σε συγκεκριμένη απόσταση, ενώ ο ήχος δεν προϋποθέτει την εικόνα αφού μπορούμε να ακούσουμε τους ήχους της πόλης μέσα από τοίχους και άλλα αδιαφανή στοιχεία-«εμπόδια». Επιπλέον υπάρχουν ήχοι που μπορούν να ξεχωρίσουμε στην πόλη οργανώνοντας τον χαώδη ηχητικό χώρο της πόλης, που έχουμε συνηθίσει τόσο πολύ που σχεδόν δεν προσέχουμε, όπως ακριβώς λειτουργούν και τα πέντε διαφορετικά στοιχεία του χώρου που διέκρινε ο Lefebvre. Η μουσική μπορεί να αναλάβει αυτόν τον ρόλο αποτελώντας παράλληλα ένα μέσο οικειοποίησης του χώρου. Η Diane Ackerman γράφει για την «γεωγραφική ταυτότητα» του ήχου, ο οποίος είναι στενά συνυφασμένος με τον τόπο ότι «Οι ήχοι πρέπει να τοποθετούνται στο χώρο, να αναγνωρίζονται από το είδος, την ένταση και άλλα χαρακτηριστικά. Υπάρχει μια γεωγραφική ποιότητα στην ακρόαση.»¹⁷

Η χωρική ταυτότητα του ήχου και συγκεκριμένα της μουσικής, μπορεί να εντοπιστεί και στους χώρους όπου ακούγεται το fado, από τα casa do fados μέχρι τις γιορτές της πόλης, *Festas de Lisboa*¹⁸. Το ευρύ χωρικό φάσμα όπου ακούγεται το fado διακρίνεται για τις διαφορετικές του ποιότητες και η ίδια η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως στοιχείο



Πάνω: εξώφυλλο άλμπουμ Amália Rodrigues, «Em que Voz»

16. Lefebvre, "The Right to the City", σ. 109.

17. Diane Ackerman, *A Natural History of the Senses* (London: Phoenix, 1996 (1990)), σ. 178.

18. Τα Festas de Lisboa είναι μια σειρά από φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στη Λισαβόνα κατά τη διάρκεια του Ιουνίου για των εορτασμό των «κοινών Αγίων» στα πλαίσια του οποίου οργανώνονται συναυλίες, παρελάσεις, προβολές και εκθέσεις, ενώ στους δρόμους της πόλης ψήνονται σαρδέλες και ακούγεται η μουσική rímba. Η Rímba είναι ένα μουσικό είδος που έχει τις ρίζες του στην πορτογαλική επαρχία και δεν διακρίνεται από την ποιητική διάθεση και το λυρισμό του fado (αν και οι καταβολές του fado, όπως προαναφέρθηκε είναι μάλλον «άξεστες»).

Αριστερά: Εικονογράφηση της σαρδέλας, Σύμβολο της Alfama και των Festas de Lisboa, από την Susana Carvalhinhos, για το Festas de Lisboa 2012

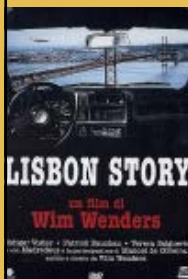


διαφοροποίησης του ιδιωτικού από το δημόσιο και του «μέσα» από το «έξω». Κατά την διάρκεια των Festas de Lisboa, το fado «βγαίνει έξω από το σπίτι του» (τα «casa do fado») για να πλημυρίσει τους δρόμους της πόλης και οι ήχοι του να συναντήσουν και να καταλάβουν τους χώρους της πόλης που τους γέννησε και που τόσο πολύ εξύμνησαν διεκδικώντας την θέση τους στην πόλη.

Η πόλη «ακούγεται» και στην ταινία «Lisbon Story»¹⁹, του Wim Wenders, η οποία συνιστά σχόλιο πάνω στην χαρτογράφηση της πόλης από έναν τουρίστα- αστικό παρατηρητή, που ανακαλύπτει την Λισαβόνα μέσα από την μουσική της, τους ήχους της πόλης και της πορτογαλικής γλώσσας. Ένας Γερμανός προσπαθεί να καταλάβει την πόλη διαβάζοντας Pessoa, ενώ προκειμένου να αιχμαλωτίσει την εικόνα της, ηχογραφεί τους ήχους και τη μουσική της. Η μουσική ως στοιχείο προσδιορισμού της ταυτότητας της πόλης, παρουσιάζεται ήδη από την πρώτη σκηνή. Από το ραδιόφωνο, που παίζει συνεχώς στο αυτοκίνητο με το οποίο έρχεται από την Γερμανία στην Λισαβόνα, ακούγονται οι τοπικές μουσικές, σηματοδοτώντας την μετάβαση από την μία χώρα στην άλλη. Στην Λισαβόνα ο Philip Winter, ηχογραφεί τα παιδιά που παίζουν στα σοκάκια της Alfama, τα πουλιά που φτερουγίζουν στο λιμάνι, τον τοίχο που βάφεται στην Alfama, το τραμ που περνάει και τα αυτοκίνητα, τους ήχους της γέφυρας 25 Abril. Γνωρίζει την πόλη και τον έρωτα μέσα από τους ήχους και την μουσική. Βλέπει την Λισαβόνα μέσα από μαυρόασπρες εικόνες του παρελθόντος, που έχει βιντεοσκοπήσει ο φίλος του Fritz και μέσα από cardpostal που λαμβάνει από τον Fritz και την τραγουδίστρια Teresa, που ερωτεύεται, ενώ ο ίδιος συλλαμβάνει την σημερινή εικόνα της πόλης μέσα από τις ηχογραφήσεις του.

Η νοσταλγική αυτή διάθεση και η ερμηνεία της πόλης μέσα από το παρελθόν είναι η ίδια που συναντάται και στο fado, το οποίο βλέπει την πόλη μέσα από τις φανταστικές εικόνες του παρελθόντος, που είναι

9. Wim Wenders, Lisbon Story, 1994. Ο Wim Wenders γύρισε το Lisbon Story όταν του ζητήθηκε από την πόλη της Λισαβόνας να δημιουργήσει μία ταινία που θα πρόβαλε την εικόνα της Λισαβόνας διεθνώς στα πλαίσια της ανακήρυξης της Λισαβόνας σε Ευρωπαϊκή πολιτιστική πρωτεύουσα το 1994. Ο Wenders όμως αποφάσισε να προσθέσει μια φανταστική αφήγηση, για να προσδώσει δυναμισμό στην ταινία.

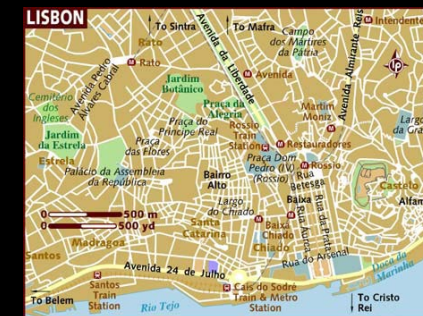


πάντα καλύτερο από το παρόν, παρότι στο τελευταίο παράγονται και ηχογραφούνται οι ήχοι της πόλης.

Για τον Winter «Το τραγούδι και η μουσική πάνε μαζί», όπως άλλωστε και για τα fados, όπου οι ήχοι και η πόλη γίνονται ένα, ο ήχος μετατρέπεται σε εικόνα σε μία πόλη όπου «Στο φως της μέρας, ακόμα και ο ήχος λάμπει»²⁰.

3.4. Το Fado ως μέσο χαρτογράφησης της Λισαβόνας

Ο Tamen στον «περίπατό του στην Λισαβόνα» υπογραμμίζει την απουσία οτιδήποτε για να δει κανείς στην Λισαβόνα, την δυσκολία να κινηθεί κανείς στην πόλη εξαιτίας των απότομων λόφων και των άνισων πεζοδρομίων και το μπέρδεμα που προκύπτει από τα διαφορετικά ονόματα που έχουν δοθεί στον ίδιο τόπο από τους «επίσημους» χάρτες και την καθημερινή τοπική χρήση²¹. Αδιαμφισβήτητα έξω από τον επίπεδο, ορθοκανονικό κάναβο της Baixa, ο προσανατολισμός στα στενά, δαιδαλώδη δρομάκια καθίσταται συχνά δύσκολος, ενώ μπορεί να επισημανθεί και η απουσία «προφανών» μνημείων στην πόλη, παρότι αυτό δεν σταμάτησε τον Pessoa από το να συντάξει έναν τουριστικό οδηγό²², όπως και όλους τους συγγραφείς των σύγχρονων τουριστικών οδηγών. Ίσως σε αυτήν την έλλειψη προφανών σημείων να έγκειται η ομορφιά της πόλης για τον Ángel Crespo, ο οποίος περιπλανιέται στην πόλη προκειμένου να ανακαλύψει τις λογοτεχνικές και μυθικές συσχετίσεις σε αυτήν καθώς και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες από όπου μπορεί να ιδωθεί η πόλη²³. Ακόμα και αν αποφασίσει κανείς να ανακαλύψει την πόλη μέσω μιας σύγχρονης τουριστικής επιχείρησης, η διαδρομή στην «παλιά πόλη της Λισαβόνας» υπόσχεται να περιλαμβάνει «λαβυρινθώδη δρομάκια», «κρυμμένες θέες», «μετανάστευση και λιμενεργάτες» και «Fado ως το soundtrack της πόλης»²⁴. Οι δαιδαλώδεις



20. Τα λόγια αυτά ακούγονται από τον Philip Winters στην ταινία του Wim Wenders, Lisbon Story, 1994.

21. Miguel Tamen, "A Walk about Lisbon", στο βιβλίο Iberian Cities (New York & London: Routledge, 2001), σ. 33-40.

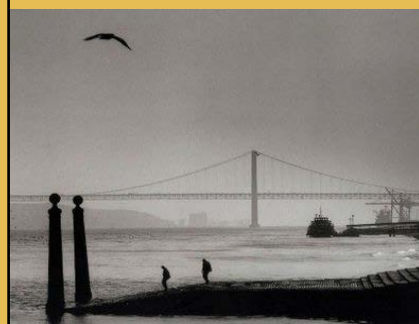
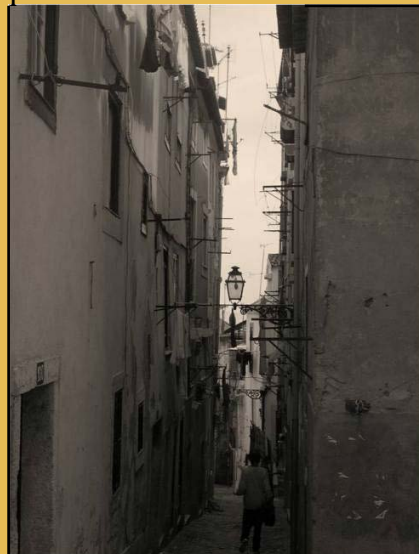
22. Fernando Pessoa, Lisbon: What the Tourist Should See (Shearsman Books, 2008)

23. Ángel Crespo, Lisboa Mítica e Literária (Lisbon: Livros Horizonte, 1990 (1987)).

24. Διαφημιστικό υλικό από την ιστοσελίδα Lisbon Walker, www.lisbonwalker.com (τελευταία επίσκεψη 20/04/13)

Πάνω: Τουριστικός χάρτης Λισαβόνας, Lonely Planet. Κάτω (από αριστερά): Καταγραφή των σύγχρονων casas dos fados. Γκραβούρα 18ου αιώνα που αποτυπώνει τον καταστροφικό σεισμό του 1755. Χαρτογράφηση Λισαβόνας, το 1634, από τον Pedro Texeira, El Atlas del Rey Planeta





Από πάνω προς τα κάτω: Alfama, ποταμός Τάγος. Η γέφυρα 25 Απριλίου στο βάθος. Μικροπωλητές («Varinas») στη Madragoa (συνοικία της Λισαβόνας), στις αρχές του 20ου αιώνα. (Πηγή: Arquivo Fotografico da CML)



Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

δρόμοι είναι η αποτύπωση στο χώρο αυτού που ο Certeau αποκαλεί «τυφλότητα στην πόλη», ενώ οι «κρυμμένες θέες» εμφανίζονται ξαφνικά για να συνεισφέρουν στην εποπτεία του χώρου. Συνεπώς δεδομένης της δυσκολίας ακριβούς χαρτογράφησης του ιστορικού κέντρου της Λισαβόνας με οποιοδήποτε συμβατικό μέσο, η μουσική μπορεί ενδεχομένως να αναλάβει αυτόν τον ρόλο καλύτερα από κάθε μέσο. Εντούτοις η λύση προκειμένου να χαρτογραφηθεί η πόλη δεν έγκειται στην απάρνηση της αναπαράστασης του χώρου, αλλά όπως προτείνει ο Lefebvre με το προαναφερθέν του τρίπτυχο, στο συνδυασμό της με την «λειτουργία του χώρου» και τους αναπαραστατικούς χώρους. Όπως αναφέρει ο Victor Burgin, «Η πόλη όπως βιώνεται πραγματικά είναι συγχρόνως ένα πραγματικά υπαρκτό φυσικό περιβάλλον, και μια πόλη σε ένα βιβλίο, μια ταινία, μια φωτογραφία, μια πόλη στην τηλεόραση, μια πόλη σε ένα τεύχος κόμικ, μια πόλη σε ένα κυκλικό διάγραμμα κλπ». Η πόλη είναι επίσης μια πόλη σε ένα τραγούδι και συγκεκριμένα στην περίπτωση της Λισαβόνας, σε ένα fado.

Οι αναφορές στην πόλη γίνονται ακόμα και στα πιο μεταφορικά fados. Η Amália Rodrigues τραγουδάει για παράδειγμα για μια «παγωμένη θάλασσα» που την διαπερνάει όταν ο αγαπημένος της είναι απών, οπότε και είναι «ένα καράβι ναυαγημένο/ που δεν φεύγει καν από τον Τάγο» («um barco naufragado/ Mesmo sem sair do Tejo»²⁵), αλλά και για έναν «γλάρο» («Gaiivota»²⁶) που μπορεί να έρθει και να την «πάει στον ουρανό της Λισαβόνας» («trazer-me o céu de Lisboa»). Ο γλάρος, όπως και σε πολλά άλλα fados μπορεί να συμβολίζει την ίδια την πόλη της Λισαβόνας. Ως σύμβολο της πόλης μπορεί να λειτουργήσουν και οι «Varinas», δηλαδή οι γυναίκες που πωλούν ψάρια και κρατούν καλάθια με ψάρια πάνω στα κεφάλια τους ενώ περπατούν στους δρόμους της Λισαβόνας. Η εικόνα αυτή του παρελθόντος συναντάται σε τραγούδια fados καθώς και στις μυθολογικές αστικές αφηγήσεις του Ángel Crespo²⁷.

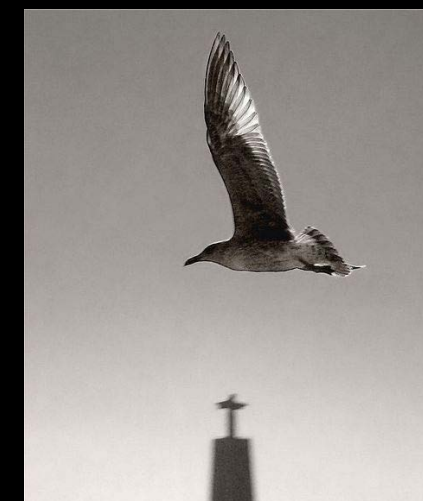
25. «Se Deixas de Ser Quem És», στίχοι Amália Rodrigues, μουσική Carlos Gonçalves, εκτέλεση Amália Rodrigues, δίσκος Gostava de Ser Quem Era (Valentim de Carvalho/ EMI 724383546527, 1995 (1980))

26. «Gaiivota», στίχοι Alexandre O'Neill, μουσική Alain Oulman, εκτέλεση Amália Rodrigues, δίσκος Estranha Forma de Vida.

27. Crespo, Lisboa, σ. 7-9.

Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

Την επιθυμία να δούμε την πόλη από ψηλά καθρεφτίζει επιπλέον το σύμβολο του γλάρου. Η θέα της πόλης από το «μάτι του Θεού» αποτελεί μία οπτική της πόλης η οποία εμπεριέχει δύναμη και εξουσία, αλλά συγχρόνως είναι χρήσιμη για τον περιπατητή αλλά και τον κάτοικο της πόλης προκειμένου να κατανοήσουν την πόλη. Τα σημεία από όπου η πόλη έχει θέα του εαυτού της, τα «Miradouros», συνιστούν σημεία ενδιαφέροντος για τον τουρίστα που επισκέπτεται την Λισαβόνα, ενώ γοητεύουν και τον κόσμο των fados. Οι στιχουργοί του είδους, γράφοντας για την Alfama, αναφέρονται όχι μόνο στα στενά σοκάκια και στους λαβύρινθους της γειτονιάς, αλλά και στα σημεία από όπου μπορεί κανείς να κοιτάξει κάτω στην πόλη και το ποτάμι. Η Hermínia Silva τραγουδάει για τις «στέγες της Λισαβόνας» («Telhados de Lisboa») και ο Tristão da Silva για την θέα «από το δωμάτιό του» («Da Janela do Meu Quarto»²⁸), από όπου μπορεί να δει την Alfama, τους επτά λόφους της πόλης, τις varinas, τον καθεδρικό και τον Τάγο.

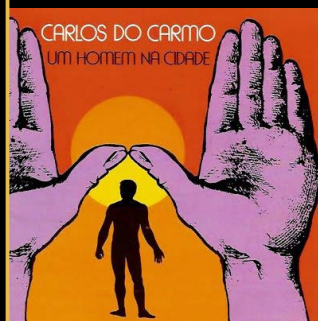


28. Tristão da Silva, «Da Janela do Meu Quarto», Património (Companhia Nacional de Música NM-218CD, 2009).

Πάνω: Γλάρος, στο βάθος το άγαλμα Christo Reis, Λισαβόνα.
Κάτω: Θέα της πόλης από τη Graça.
Αριστερά: Θέα της πόλης από το Miradouro portas do sol.







Πάνω: Εξώφυλλα του δίσκου «Um Homem na Cidade»
Κάτω: Graça, Λισαβόνα.

3.5. «Um Homem na Cidade»²⁹ («Ένας άνδρας στην πόλη»)/ Ο Certeau συναντάει τον Carmo

Μέσα από το πρίσμα «ενός από τα σημαντικότερα άλμπουμ σε όλη τη δισκογραφία του fado»³⁰, του Um Homem na Cidade («Ένας άνδρας στην πόλη») θα εξεταστούν οι θεωρίες που αναπτύχθηκαν παραπάνω. Ο Carlos do Carmo ηχογράφησε το δίσκο αυτό το 1977, ένα χρόνο μετά την κυκλοφορία του τραγουδιού «Lisboa, Menina e Moça», όπου η Λισαβόνα αποκτά θηλυκό γένος και αποτυπώνεται σαν «ένα μικρό κοριτσάκι». Ο δίσκος, που συμπεριέλαβε μελοποιημένα ποιήματα του José Carlos Ary dos Santos, αποτέλεσε έναν ύμνο για τη μετά-επαναστατική μητρόπολη της Λισαβόνας αποκαλύπτοντας τις νέες δυνατότητές της, οι οποίες θα βασιζόνταν σε αρετές της που προηγούνταν της πρόσφατα ανατραπέισας δικτατορίας, και ως εκ τούτου είχαν αποφύγει την αμαύρωσή τους από αυτή. Ο Carmo είναι ένας «άνδρας στην πόλη», ένας αστικός περιηγητής που τραγουδάει για την σχέση του με την πόλη της Λισαβόνας. Στην εισαγωγή του The Practice of Everyday Life του Certeau μπορούμε επίσης να συναντήσουμε τον «άνδρα στην πόλη»:

Στον καθημερινό άνθρωπο.

Στον κοινό ήρωα, έναν καθολικό χαρακτήρα, που περπατάει ανάμεσα σε αμέτρητες χιλιάδες ανθρώπους στους δρόμους. Επικαλούμενος εδώ, στο ξεκίνημα των αφηγήσεών μου, την απύσχα φιγούρα που παρέχει τόσο την αρχή όσο και την αναγκαιότητά τους, διερευνώ την επιθυμία, της οποίας το αδύνατο αντικείμενο αναπαριστά.³¹

Τα λόγια του Certeau, απηχούν την βιωματική εμπειρία που εμπερικλείεται στους αναπαραστατικούς χώρους, όπως τους αντιλαμβάνεται ο Lefebvre. Η θέαση της πόλης από ψηλά, από μία θέση εξουσίας, το «μάτι του θεού»

29. Carlos do Carmo, Um Homem na Cidade, (Philips 5189182, 1995)

30. Rui Vieira Nery, Para uma História do Fado, σ. 258.

31. Certeau, Practice, πρόλογος.

συνιστά εξίσου σημαντικούς τρόπους ανάγνωσης της πόλης για την Certeau, με αυτόν της καθημερινής, ασυνείδητης αντίληψής και περιγραφής της. Αντίστοιχα και στο άλμπουμ του Carlos do Carmo, η καθημερινή περιγραφή της πόλης αναμειγνύεται με μια αφήγηση που φαντασιώνεται το μετασχηματισμό της πόλης. Σχεδόν όλα τα τραγούδια του δίσκου έχουν αναφορές στην πόλη της Λισαβόνας. Το τραγούδι του τίτλου μνημονεύει τον ποταμό Τάγο και τη γειτονιά του Rossio, το «Fado do Campo Grande» («Το fado του Campo Grande») αναφέρεται στην ομώνυμη περιοχή, ενώ στο «O Homem das Castanhas» («Ο άνδρας με τα κάστανα») η Praça da Figueira και ο Jardim da Estrela λειτουργούν σαν φόντο του τραγουδιού του καστανά. Τα δημόσια μέσα μεταφοράς που συνδέουν τις γειτονιές της πόλης μεταξύ τους, αλλά και την πόλη με τον υπόλοιπο κόσμο αποτελούν το αντικείμενο των τραγουδιών «O Cacilheiro» και «O Amarelo da Carris» (Carris είναι η εταιρεία δημόσιων μέσων μεταφοράς της Λισαβόνας, αναγνωρίσιμη από το χαρακτηριστικό κίτρινο χρώμα στα λεωφορεία και τα τραμ). Το πρώτο περιγράφει τα πλοία που διασχίζουν τον Τάγο και συνδέουν τις αποβάθρες της πόλης και μεταφέρουν «εραστές, στρατιώτες, ναύτες, και εργάτες» στον προορισμό τους, ενώ τα παραδοσιακά τραμ, σύμβολο της Λισαβόνας απασχολούν το δεύτερο.

Στο τραγούδι «O Amarelo da Carris» («το κίτρινο (τραμ) του Carris») βρίσκουν εφαρμογή οι θεωρίες που αναπτύχθηκαν παραπάνω σχετικά με την παθητικότητα, και τον βαθμό συνειδητότητας της κίνηση στην πόλη. Στην πρώτη στροφή του τραγουδιού το κίτρινο τραμ, που πηγαίνει από την Alfama στη Mouraria και από τη Baixa στο Bairro Alto, και «σκαρφαλώνει τρεμάμενο στην Graça/ χωρίς να ξέρει γεωγραφία». ³² Το τραμ λειτουργώντας μεταφορικά για τη θέση της μοίρας στην ανθρώπινη ζωή, εκτελεί πιστά το προκαθορισμένο δρομολόγιό του, ενώ οι επιβάτες είναι οι παθητικοί κάτοικοι της πόλης, που αδυνατούν να αλλάξουν το κείμενο της πόλης, όπως το εννόησε ο Certeau, αυστηρά χαραγμένο στις

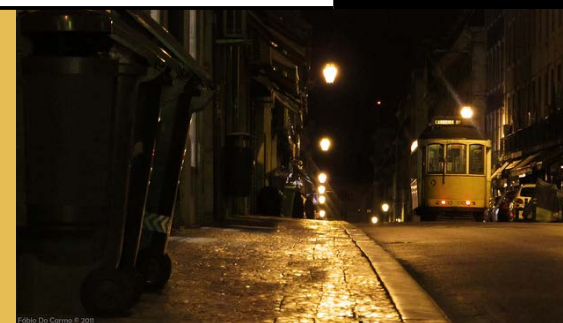


THE
PRACTICE
OF
EVERYDAY
LIFE

MICHEL de CERTEAU

1925 1986

1980





32. «O Amarelo da Carris», στίχοι José Carlos Ary dos Santos, μουσική José Luis Tinoco, εκτέλεση Carlos do Carmo, Homen na Cidade.

33. Carlos do Carmo, «Um Homem na Cidade».

34. «Rosa da Noite», José Carlos Ary dos Santos, Joaquim Luís Gomes, Carlos do Carmo, Homem na Cidade.

ράγες του. Όπως το τραμ που «δεν ξέρει γεωγραφία», έτσι και οι επιβάτες του, εμπιστεύονται την κίνησή τους στην πόλη στο προγραμματισμένο δίκτυο μεταφορών. Από την άλλη πλευρά όμως, οι ίδιοι οι επιβάτες έχουν επιλέξει τον τρόπο μεταφοράς τους στην πόλη έχοντας μία αφετηρία και έναν συγκεκριμένο προορισμό. Συνεπώς το τραμ μπορεί να γίνει αντιληπτό έτσι μόνο σαν το μέσο με τη βοήθεια του οποίου οι κάτοικοι της πόλης φτάνουν στον προορισμό τους.

Αντίστοιχα οι εραστές στο «Namorados da Cidade»³² («Ερωτευμένοι στην πόλη») είναι σαν τους «αγκαλιασμένους εραστές» του Certeau, «τυφλοί» να δουν οτιδήποτε άλλο πέρα από τους ίδιους. Ο πρωταγωνιστής του τραγουδιού του τίτλου του άλμπουμ είναι το αντίστοιχο του περιπατητή στην πόλη του Certeau, που «περπατάει στο δρόμο κάτω από το σεληνόφως/ που φωτίζει τον Τάγο του/ περπατάει στη Λισαβόνα γυμνή παλίρροια/ που ξεχύνεται στο Rossio»³³. Στο fado «Rosa da Noite», «κάθε δρόμος είναι μια βασική φλέβα/ όπου το τραγούδι κυλάει/ από τη θηριώδη φωνή μου»³⁴ και έτσι η πόλη γίνεται ένα σώμα και αντίστροφα. Η πόλη είναι σώμα αλλά και κανάλι, μέσα στο οποίο ρέουν άλλα σώματα. Τα τραγούδια του άλμπουμ αποτελούν ξεχωριστές εικόνες- αποτυπώσεις της πόλης της Λισαβόνας, που πρέπει όμως να διαβαστούν όλες μαζί για να συνθέσουν μια κοινή συλλογή, ένα «άλμπουμ».

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, οι στίχοι των fados προσφέρουν στον ακροατή έναν περίπατο, μια ξενάγηση στην πόλη της Λισαβόνας, απελευθερώνοντας τα ονόματα των τόπων από την κυριολεκτική τους σημασία και εισάγοντας τα σε ένα μεταφορικό λεξιλόγιο. Καθότι όμως εξετάζουμε ένα μουσικό είδος είναι απαραίτητη η συνεξέταση της λειτουργίας του ίδιου του ήχου, που στα fados παίζει το ρόλο της αναπαράστασης του χώρου, αλλά και του αναπαραστατικού χώρου, αφού συχνά απομονώνουν και αναπαράγουν τους ήχους της πόλης, αλλά αποτελούν και τα ίδια τον ηχητικό χώρο της



πόλης.

Τόσο η κιθάρα όσο και οι στίχοι και σε αυτή την περίπτωση καταφέρνουν να αιχμαλωτίσουν σε πολλά από τα τραγούδια του δίσκου του Carlos do Carmo τους ήχους της πόλης. Η guitarra αναπαριστά τον ήχο του τραμ στο «O Amarelo da Carris»³⁵, αλλά και την κραυγή του καστανά στο «O Homem das Castanhas», ενώ η οχλοβοή και οι ήχοι της πόλης αποτυπώνονται στις κραυγές της «varina» («γυναίκας που πουλάει ψάρια»): «Os teus pregões/ são iguais á claridade/ caldeirada de canções/ que se entorna na cidade» («Οι κραυγές σου/ είναι σαν λάμψη/ μίγμα θαλασσινών από τραγούδια/ που ξεχύνονται στην πόλη»)³⁶.

Πέρα όμως από τα τραγούδια, είτε πρόκειται για τους στίχους τους είτε για τη μουσική τους, την έννοια της περιήγησης στην πόλη υπαινίσσεται και η κινηματογράφηση του τραγουδιού «Um Homem na Cidade» από τον Carlos Saura για την ταινία του, Fados (2007). Στην ταινία, ο fadista στέκεται μπροστά από τους τρεις μουσικούς που τον συνοδεύουν, ενώ στο βάθος βρίσκεται μια οθόνη, όπου προβάλλονται εικόνες της Λισαβόνας, ενώ στη συνέχεια εμφανίζεται ένα τρίπτυχο προβολών, όπου εναλλάσσονται στατικές κυρίως, αλλά και κινούμενες οθόνες. Η εστίαση όμως γίνεται στον fadista, η πόλη της Λισαβόνας λειτουργεί μόνο ως φόντο και ο Carlos do Carmo προβάλλεται ίσως ως ο μόνος «άνδρας στην πόλη». Η απόφασή αυτή του σκηνοθέτη να υπερπροβάλει τον τραγουδιστή fado σε σχέση με την πόλη ή τους υπόλοιπους μουσικούς του fado, είναι αντίθεση με την άποψη που εκφράζει ο Certeau σε σχέση με την εστίαση στη μάζα της σύγχρονης πόλης και όχι στην μονάδα, που σε αυτήν την περίπτωση είναι ο fadistas:

Οι προβολείς έχουν απομακρυνθεί από τους ηθοποιούς που κατέχουν τα κατάλληλα ονόματα και κοινωνικά οικόσημα, στρεφόμενοι πρώτα στον χορό των δευτερευόντων χαρακτήρων και στη συνέχεια στη μάζα του κοινού... Σιγά-σιγά οι αντιπρόσωποι που προηγουμένως συμβόλιζαν τις οικογένειες,



35. Η εκδοχή του τραγουδιού «O Amarelo da Carris» από την Mariza εισήγαγε ακόμα εντονότερα τον ήχο του τραμ στο fado. Στο μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού την βασική μελωδία του τραγουδιού συνοδεύει ο ήχος ενός πνευστού που θυμίζει τον ρυθμικό ήχο του τραμ που περνάει, ενώ το τέλος του τραγουδιού σημαίνει η αναπαραγωγή της ηχογράφησης του τραμ, των φωνών των επιβατών της πόρτας που ανοιγοκλείνει και εν γένει του φυσικού δρόμου.

36. «Fado Varina», στίχοι José Carlos Ary dos Santos, μουσική Moniz Pereira, εκτέλεση Carlos do Carmo, Um Homem na Cidade.



Χαρτογράφηση της Λισαβόνας μέσα από τα Fados.

τις ομάδες και την τάξη, εξαφανίζονται από την σκηνή που κυριαρχούσαν κατά τη διάρκεια της εποχής του ονόματος. Είμαστε μάρτυρες της κυριαρχίας των αριθμών.³⁷

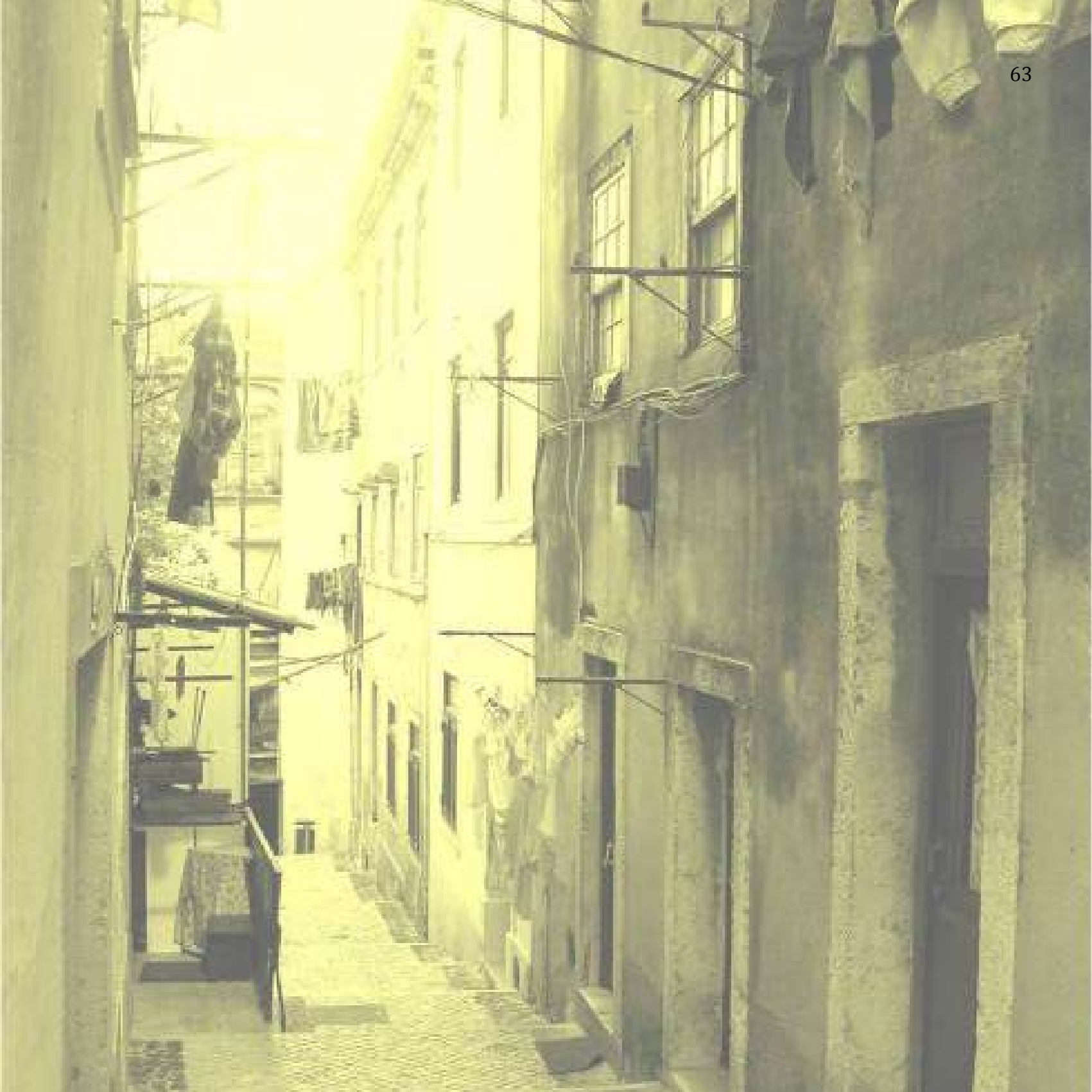
Εντούτοις η παραπάνω τοποθέτηση του Certeau δεν λαμβάνει υπ' όψιν, στην περίπτωση των fados, την ανάγκη του κοινού να ταυτιστεί με τον fadista, που εκφράζει την σχέση του με την πόλη ή με οποιονδήποτε άλλον μπορεί να νιώθει ότι τον «αντιπροσωπεύει» πάνω στη σκηνή, σε κάποια casa dos fados ή σε κάποια tasca, ενώ η ταύτιση αυτή δεν είναι δυνατή με την προβολή της μάζας στην πόλη.

Συνεπώς στο άλμπουμ «Um Homem na cidade», η πόλη χαρτογραφείται τόσο μέσα από τους στίχους και την μουσική, όσο και μέσα από την οπτική απόδοση της μουσικής. Στην αποτύπωση της πόλης μέσα από την φωνή του Carmo η κλίμακα εστίασης συνεχώς αλλάζει, καθώς και το αντικείμενο στο οποίο εστιάζουμε. Εικόνες μεγάλης κλίμακας κλίμακας, όπως η εικόνα του τραμ, «ενός άνδρα στην πόλη» ή «μερικών σκαλοπατιών που τους δίνουν χρώμα τα azulejos»³⁸, εναλλάσσονται με φευγαλέες εικόνες μικρής κλίμακας, που φτάνει «στο μάτι του θεού», όπως το εννόησε ο Certeau. Το άλμπουμ αυτό συνιστά έναν τόπο συνάντησης του κόσμου των fadistas με τον κόσμο των θεωρητικών της ανθρωπογεωγραφίας και της κοινωνικής γεωγραφίας.



37. Certeau, Practice, πρόλογος.

38. «Fado Varina», στίχοι José Carlos Ary dos Santos, μουσική Moniz Pereira, εκτέλεση Carlos do Carmo, Um Homem na Cidade. Τα azulejos είναι τα χαρακτηριστικά πλακάκια που χρησιμοποιούνται στην πορτογαλική αρχιτεκτονική για την επίστρωση των όψεων.



4. "Saudade" στο Fado.



Πάνω: Rossio, Λισαβόνα, 1926.

"Saudade" στο Fado.

4.1. "Saudade"

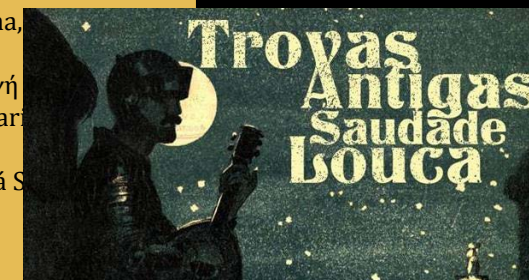
<i>Quando por vezes me invades</i>	(Όταν μερικές φορές νιώθω να με τρυπάει
<i>O espinho de uma saudade</i>	Το αγκάθι της Saudade
<i>Que no passado se agarra</i>	Καρφωμένο στο παρελθόν
<i>A cantar mesmo sem querer</i>	Τραγουδάω και χωρίς να το θέλω
<i>Consigo a vida prender</i>	Μπερδεύω τη ζωή μου
<i>Nas cordas de uma guitarra</i>	Στις χορδές μιας κιθάρας.) ¹

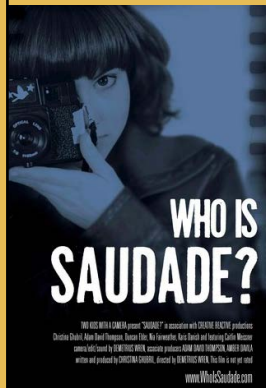
«Κύριε πότε θα έρθει αυτή η μέρα;»²

Η Maria Teresa de Noronha, τραγουδάει για την saudade σαν να είναι αυτή η ενδόμυχη ανάγκη που την αναγκάζει να τραγουδήσει fado. Πράγματι η saudade είναι ίσως η γενεσιουργός δύναμη του fado. Τι είναι όμως η saudade; Αδιαμφισβήτητη είναι η δυσκολία μετάφρασης της πορτογαλικής λέξης, που διαποτίζει όχι μόνο το fado, αλλά και την «πορτογαλική ψυχή». Ο Ισπανός ποιητής Miguel de Unamuno, αναζητώντας τις ρίζες της λέξης saudade ανάμεσα σε ισπανικούς όρους θέτει την ρητορική ερώτηση «Κύριε πότε θα έρθει αυτή η μέρα;», λειτουργώντας σαν προσπάθεια μετάφρασης της λέξης που είναι ενδεχομένως ο πυρήνας του fado. Με το ποίημά του "Soidade+ Saúde= Saudade", μια ποιητική ετυμολογία της λέξης, συσχετίζει τις λέξεις του τίτλου με τις ισπανικές λέξεις soledad (μοναξιά) και salud (υγεία) συμμετέχοντας έτσι σε έναν διάλογο για την αντιστοιχία (ή μη) του όρου με λέξεις άλλων γλωσσών. Σε αυτό το πλαίσιο ο Aniceto dos Reis Gonçaves Viana γράφοντας μια κριτική για το έργο Die Cantes Flamencos του Hugo Schuchardt το 1882 διατύπωσε την εξής άποψη για τον εν λόγω προβληματισμό:



1. «Choro cantando», στίχοι- εκτέλεση Maria Teresa de Noronha, (Valentim de Carvalho, 1972)
2. Miguel de Unamuno, ποιήματα χωρίς τίτλο στην συλλογή Unamuno sobre Portugal (1928) , εκδότης Ángel Marcos de Dios (Partido Comunista de Portugal, 1985), σ. 96.
3. Αυτός ο ορισμός της saudade αναφέρεται στο Introdução á Saudade: Teoria e Aproximação Crítica (Porto & Irmão, 1976), σ. 10





“Saudade” στο Fado.

Η ισπανική λέξη *soledad* παρουσιάζεται (από τον Schuchardt) σαν να ανταποκρίνεται άψογα στην ουσία του στην πορτογαλική *saudade*... Εξετάζοντας το *soleá*, η λέξη *soledade* δεν αντιστοιχεί στην *saudade*, αλλά μάλλον στην «μοναξιά», *solidão*. Η *Saudade* δεν έχει να κάνει με αυτό. Η *Saudade* είναι «η θλίψη του να μην έχουμε απολαύσει αυτό που ήταν εκεί για να το απολαύσουμε, είναι η παράφορη αλλά ανεκπλήρωτη επιθυμία να απολαύσουμε κάτι με το οποίο είμαστε βαθιά συνδεδεμένοι, και ακόμα η λαχτάρα να δούμε ή να είμαστε στην συντροφιά κάποιου που έχουμε αποχωριστεί παρά τη θέλησή μας».³

Σχολιάζοντας την δυσκολία μετάφρασης της λέξης, ο Aubrey Bell αναφέρει ότι «η λέξη δεν μπορεί να μεταφραστεί ακριβώς, αλλά αντιστοιχεί στην ελληνική λέξη πόθος, στην λατινική *desiderium*, στην καταλανική *anyoranza*, στην ισπανική *morriña*, στην γερμανική *Sehnsucht*, στην ρωσική *toscka*. Είναι το «πάθος για το οποίο δεν μπορώ να βρω όνομα»⁴. Παράλληλα ο Rodney Gallop στον ορισμό του για την *saudade*, την τοποθετεί στο επίκεντρο του *fado*:

Με μία λέξη *saudade* είναι λαχτάρα: λαχτάρα για κάτι τόσο αόριστο ώστε δεν μπορεί να οριστεί: μία απεριόριστη ανοχή στη λαχτάρα. Είναι ένα μίγμα της Γερμανική *Sehnsucht*, της γαλλικής *nostalgie* και κάτι ακόμα εκτός αυτών. Παντρεύει την ομιχλώδη κέλτικη επιθυμία για το ακατόρθωτο με την λατινική αίσθηση της πραγματικότητας που ωθεί την πραγματοποίηση αυτού που είναι εντελώς αδύνατο και με την επακόλουθη αποθάρρυνση και παραίτηση. Όλα αυτά υπονοούνται στα ρυθμικά μέτρα του *fado*, στα άτονά του τρίστιχα και στον κουρασμένο του ρυθμό.⁵

Δεδομένης της πολυσημίας της λέξης *saudade*, προβάλλει αδήριτη η ανάγκη της προσωπικής ερμηνείας της λέξης, χρησιμοποιώντας την «μετάφραση

4. Aubrey Bell, *Portuguese Literature* (Oxford University Press, 1970), σ. 135

5. Gallop, “The Fado”, 211-2.



“Saudade” στο Fado.

ως διαπραγμάτευση»⁶. Αν το *fado* περιέχει *saudade* και η *saudade* δεν μπορεί να μεταφραστεί, τότε πως αντιλαμβάνεται κάποιος που δεν μιλάει πορτογαλικά το *fado*; Στην συνέχεια του κεφαλαίου θα γίνει προσπάθεια να προσεγγιστεί η έννοια αυτή μέσα από πιο συγκεκριμένες συσχετίσεις: τον τόπο, προκειμένου να εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο η σχέση της με την Λισαβόνα. Η έκφραση της μνήμης της πόλης που άλλαξε, η απώλεια, η νοσταλγία και ο θρήνος είναι όλα θραύσματα της *saudade* που ο κόσμος του *fado* βιώνει για την αγαπημένη του πόλη.

4.2. Απώλεια, Μνήμη, Θρήνος και σχέση με τον τόπο

Απώλεια.

Για τον Tuan η απώλεια και κατ’ επέκταση η νοσταλγία δεν είναι απλά μια παθητική διαδικασία άρνησης της υποταγής στις χωρικές αλλαγές. Αντίθετα το ερώτημα εάν κανείς νιώθει νοσταλγία σχετίζεται με τον βαθμό που μπορεί να την ελέγξει:

Γενικά μπορούμε να πούμε ότι όποτε ένας άνθρωπος (νέος ή γέρος) νιώθει ότι ο κόσμος αλλάζει υπερβολικά γρήγορα, η χαρακτηριστική αντίδρασή του είναι να δημιουργήσει ένα ωραιοποιημένο και σταθερό παρελθόν. Από την άλλη, όταν ένας άνθρωπος νιώθει ότι καθοδηγεί την αλλαγή και τις υποθέσεις που είναι σημαντικές για αυτόν, τότε η νοσταλγία δεν χωράει στην ζωή του: η δράση παρά οι αναμνήσεις του παρελθόντος θα στηρίξουν την αίσθηση της ταυτότητάς του.⁷

Το κατά πόσο ο άνθρωπος είναι κύριος της μοίρας του και συνεπώς μπορεί να καθορίσει τις χωρικές αλλαγές είναι ένας προβληματισμός που απασχολεί τον κόσμο των *fadistas*, όπως θα εξεταστεί στο επόμενο

6. Στο συμπέρασμα αυτό φαίνεται να καταλήγει ο Umberto Eco στο βιβλίο του *Mouse or Rat?* : Translation as Negotiation (London: Weidenfield & Nicolson, 2003).

7. Tuan, *Space and Place*, σ. 188.



“Saudade” στο Fado.

κεφάλαιο, ο οποίος βλέπει την Λισαβόνα να αλλάζει ανεπιστρεπτί με τις αποφάσεις του δικτατορικού καθεστώτος του Estado Novo χωρίς να μπορεί να τις αποτρέψει και νιώθει νοσταλγία εκφραζόμενη φυσικά μέσα από την μουσική.

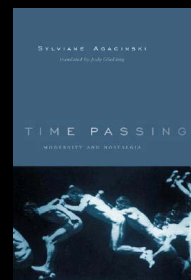
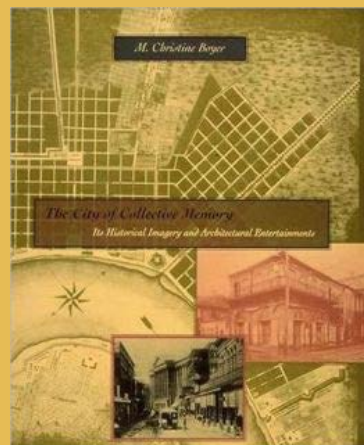
Το βιβλίο *Time Passing: Modernity and Nostalgia* (2000) της Sylviane Agacinski αποτελεί έναν φιλοσοφικό στοχασμό πάνω στην εμονική σχέση με την νοσταλγία και έχοντας ως άξονα την ανάγκη να ξεχάσουμε χρησιμοποιεί την φιγούρα του φιλοσόφου Walter Benjamin σαν ένα παράδειγμα αστικού περιπατητή που χάνεται σκόπιμα μέσα στην πόλη. Οι συσχετίσεις μεταξύ της αστικοποίησης, της μετανάστευσης, της μνήμης, της απώλειας και της νοσταλγίας στην πόλη απασχολούν και την Christine Boyer στο βιβλίο της *The City of Collective Memory* (1994), περιστρεφόμενο γύρω από τις συνέπειες που προκύπτουν από τις προσπάθειες των πολεοδόμων να (ανα)πλάσουν τη συλλογική μνήμη στην πόλη. Την απώλεια της μνήμης στον (μέτα)μοντέρνο κόσμο και την αδιάσπαστη σχέση μεταξύ της μνήμης και του τόπου εξετάζει και ο Edward S. Casey, στο βιβλίο του *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place- World* (1993).

Μνήμη.

<i>Tinha uma louca esperança</i>	<i>Είχα μια τρελή ελπίδα</i>
<i>Tinha fé no meu destino</i>	<i>Είχα πίστη στη μοίρα μου</i>
<i>Tinha sonhos de criança</i>	<i>Είχα παιδικά όνειρα</i>
<i>Tinha um mundo pequenino.</i>	<i>Είχα έναν μικρό κόσμο</i>

<i>Tinha toda a minha rua</i>	<i>Είχα όλο το δρόμο μου</i>
<i>Tinha as outras raparigas</i>	<i>Είχα τα άλλα κορίτσια</i>
<i>Tinha estrelas, tinha a lua</i>	<i>Είχα αστέρια, είχα το φεγγάρι</i>

Avenida da Libertade, 1905.
Λιθογραφία του João Christino.



“Saudade” στο Fado.

<i>Tinha rodas de cantigas.</i>	<i>Είχα μουσικές ρόδες (παιδικό παιχνίδι)</i>
<i>Gostava de ser quem era</i>	<i>Θα ήθελα να είμαι αυτή που ήμουν</i>
<i>Pois quando eu era menina</i>	<i>Όταν ήμουν μικρό κορίτσι</i>
<i>Tinha toda a Primavera</i>	<i>Είχα όλη την άνοιξη</i>
<i>Só numa flor pequenina.</i>	<i>Μέσα σε ένα μόνο μικρό λουλούδι.⁸</i>

Μέσα από μια σχεδόν λιτανευτική επανάληψη της λέξης «είχα» η γνωστή fadista θυμάται εικόνες του παρελθόντος της υπονοώντας ότι έχουν περάσει ανεπιστρεπτί. Τελετουργικά επαναλαμβάνει την ίδια λέξη καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού και λειτουργεί όπως η μνήμη που τροφοδοτείται από την επανάληψη για να εκφράσει την νοσταλγία της για όλα αυτά που χάθηκαν αλλά θα ήθελε να ξαναβρεί («θα ήθελα να ήμουν αυτή που ήμουν»). Παράλληλα και μόνο η εκφορά της λέξης «δρόμος», τον οποίο «είχε όλο», αρκεί για να συνδέσει την μνήμη με ένα συγκεκριμένο τόπο που είχε οικειοποιηθεί.

Είτε πρόκειται για την ατομική μνήμη που ανακαλεί η Amália στο τραγούδι της, είτε για την συλλογική μνήμη στην πόλη, ο τόπος και συνεπώς η μερική ή ολική απώλεια ή αλλαγή του είναι στοιχεία άρρηκτα συνυφασμένα με αυτήν. Αναφερόμενη στην συλλογική μνήμη και στην σχέση της με τον τόπο, η Christine Boyer υποστηρίζει ότι «οι αναμνήσεις ανακαλούνται από χρονικές περιόδους, από την θύμηση τόπων που έχουμε επισκεφτεί ή τοποθετώντας ιδέες ή εικόνες σε σχήματα της σκέψης που ανήκουν σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες».⁹

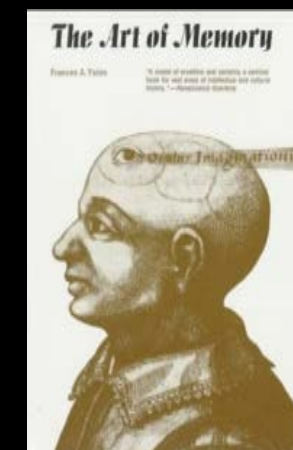
Θρήνος.

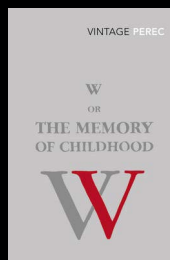
Ο Perec στο βιβλίο του *W, or, The Memory of Childhood*, γράφει ότι «Η μητέρα μου δεν έχει κανένα τάφο». Ο θρήνος για τον Perec γίνεται μεγαλύτερος



8. «Gostava de Ser Quem Era» Amália Rodrigues, Carlos Gonçalves, Amália, Gostava de Ser Quem Era (Valentim de Carvalho/ EMI 1995 (1980)).

9. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Legacy and Architectural Entertainments* (Cambridge, MA & London: The MIT Press, 1996 (1994)), σ. 26.





“Saudade” στο Fado.

στην σκέψη του μη-τόπου του αγαπημένου του προσώπου που χάθηκε στον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο και το βιβλίο του αποτελεί ίσως μια προσπάθεια να κατασκευάσει έναν φαντασιακό τόπο όπου θα ταφεί η μητέρα του. Για τον Derrida η γαλήνη κατά την απώλεια ενός αντικειμένου μπορεί να επέλθει μόνο αφού έχει βρεθεί ένα σταθερό μέρος όπου θα τοποθετηθεί:

Ο θρήνος... συνίσταται πάντοτε στην προσπάθεια να δοθεί μια οντότητα σε ότι απέμεινε, να γίνουν παρόντα, σε πρώτη φάση ταυτοποιώντας τα σωματικά απομεινάρια και τοποθετώντας στο χώρο το νεκρό... Κανείς πρέπει να ξέρει... Τώρα το να ξέρει είναι να ξέρει ποιος και που, να ξέρει ποιανού το σώμα είναι πραγματικά και ποιον τόπο καταλαμβάνει- για αυτό πρέπει να μείνει στον τόπο του. Σε ένα ασφαλές μέρος. Ο Αμιλετ δεν ρωτάει μόνο σε ποιον ανήκει το κρανίο... Απαιτεί να μάθει σε ποιον ανήκει ο τάφος («Ποιανού είναι αυτός ο τάφος, κύριε;») Τίποτα δεν μπορεί να είναι χειρότερο για την διαδικασία του θρήνου, από το μπερδεμα ή την αμφιβολία: Κανείς πρέπει να ξέρει ποιος είναι θαμμένος που- και είναι απαραίτητο (να ξέρει- να σιγουρέψει) ότι σε ότι απομένει από κείνον, απομένει εκεί. Άσ' τον να μείνει εκεί και να μην ξαναφύγει!¹⁰



10. Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, μετάφραση στα Αγγλικά Peggy Kamuf (New York and London: Routledge, 1994), σ. 9



5. Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado: Το παλίμψηστο της πόλης



Πάνω: Rua da Palma, Mouraria, Λισαβόνα, 1940.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

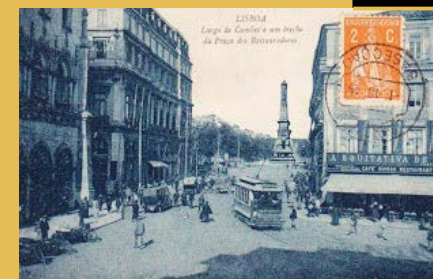
5.1. “Lisboa é testemunha”¹ («Η Λισαβόνα είναι μάρτυρας»)

Ο Italo Calvino γράφει για την «αόρατη πόλη» Maurilia, που διαβάζεται μέσα από την εικόνα ενός παλιού cardpostal και τις αναμνήσεις:

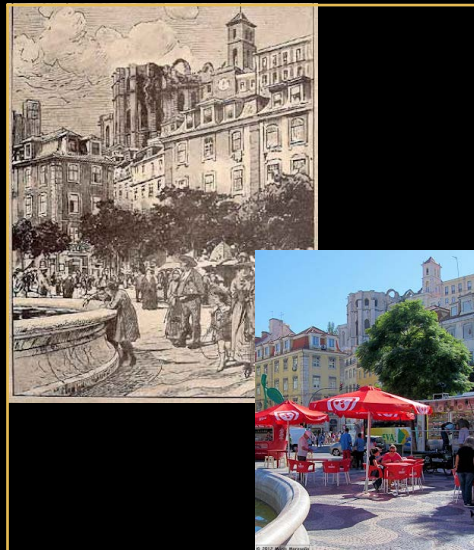
Στην Maurilia ο ταξιδιώτης καλείται να επισκεφτεί την πόλη και παράλληλα να εξετάσει κάποια παλιά cardpostal που τη δείχνουν όπως ήταν κάποτε: η ίδια ακριβώς πλατεία με μία κότα στη θέση του σταθμού λεωφορείων, μία εξέδρα ορχήστρας στη θέση της διάβασης, δύο νεαρές γυναίκες με λευκό πέπλο στη θέση του εργοστασίου πρώτων υλών. Αν ο ταξιδιώτης δεν θέλει να απογοητεύσει τους κατοίκους, πρέπει να εξάρει την πόλη της cardpostal και να την προτιμήσει από την σημερινή, παρότι πρέπει να είναι προσεκτικός να διατηρήσει την λύπη του για τις αλλαγές μέσα σε καθορισμένα όρια: παραδεχόμενος την ομορφιά και την ευημερία της Maurilia-μητρόπολης συγκρινόμενης με την παλιά επαρχιακή Maurilia, δεν μπορεί να αποζημιώσει την παλιά χαμένη χάρη της, η οποία εντούτοις μπορεί να εκτιμηθεί μόνο στις παλιές cardpostal, ενώ πριν, όταν αυτή η Maurilia ήταν μπροστά στα μάτια κάποιου, κανείς δεν έβλεπε απολύτως τίποτα με χάρη και θα το έβλεπε ακόμα λιγότερο σήμερα εάν η Maurilia είχε παραμείνει ίδια. Και σε κάθε περίπτωση η μητρόπολη έχει την επιπλέον γοητεία ότι μέσα από ότι έχει γίνει, κανείς μπορεί να δει με νοσταλγία ότι ήταν.²

Η πόλη του παρελθόντος επιβιώνοντας ως θραύσμα μόνο της πόλης του παρόντος και ως εκ' τούτου με την έννοια της απώλειας να στοιχειώνει τους κατοίκους της πόλης, είναι πάντα μία πηγή νοσταλγίας για τους κατοίκους της Λισαβόνας. Η πόλη δεν είναι ποτέ στατική. Η επιθυμία να παραμείνουν όλα όπως ήταν, που συχνά συνδέεται με την παραποιημένη και ωραιοποιημένη μέσα στη μνήμη εικόνα της εξοχής, μπορεί να αποδοθεί και

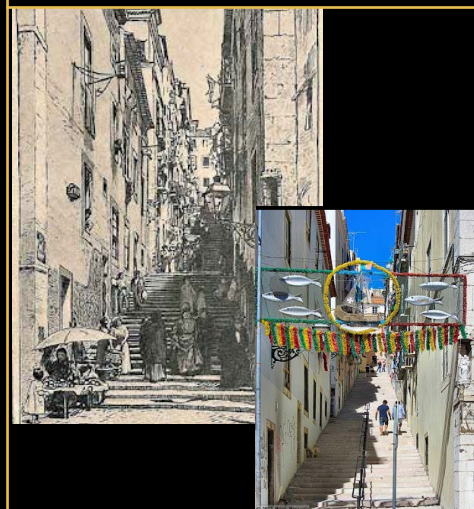
Δεξιά (από πάνω προς τα κάτω): εκκλησία του Socorro, πριν την κατεδάφιση. Αεροφωτογραφία της Λισαβόνας, όπου φαίνεται η Baixa Mouraria Rua da Palma πριν τις κατεδαφίσεις. Restauradores, Avenida da Libertade. Cardpostal του 1956.



1. “Lisboa e testemunha”, Beatriz da Conceicao, Classicos da Renascenca (Movieplay MOV, 2000)
2. Italo Calvino, Invisible Cities, σ. 30



Γκραβούρες από τη φωτογραφική συλλογή *Lisboa Velha*, που αντιπαραβάλλονται με σημερινές φωτογραφίες στον ίδιο τόπο. Πάνω: Rossio. Κάτω: Calçada da Bica Grande. Δεξιά: Escadinhas dos Remédios.



3. «Lisboa Antiga», στίχοι José Galhardo & Amadeu do Vale, μουσική Raul Portela, εκτέλεση Herminia Silva, o Melhor de (iPlay/Edições Valentim de Carvalho IPV 12162, 2008)

στην παραποιημένη και ωραιοποιημένη εικόνα της πόλης του παρελθόντος. Η επιθυμία αυτή μπορεί να μεταφραστεί στην επιθυμία να δούμε μέσα από το παλίμψηστο της μοντέρνας πόλης.

Τα fados μπορούν να λειτουργήσουν σαν μάρτυρες της παλιάς, ωραιοποιημένης Λισαβόνας. Η fadista Beatriz de Conceição τραγουδάει ότι «Η Λισαβόνα είναι μάρτυρας» της ζωής των κατοίκων της αλλά και της αλλαγής στους δρόμους και έτσι και το ίδιο το τραγούδι της μετατρέπεται σε ένα είδος μαρτυρίας της ζωής της πόλης που αποτυπώνει νοσταλγικά και αντιδράει στις αλλαγές. Με τις συνεχείς του αναφορές στην παλιά πόλη, την χαμένη πόλη του παρελθόντος, θύμα των κατεδαφίσεων και της ανανέωσης, οι στίχοι του fado φωτογραφίζουν το παρελθόν που πάντα κινδυνεύει να εξαφανιστεί. Όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το fado, γεμάτο saudade, μνημονεύει πάντα την πόλη του παρελθόντος συγκρίνοντας την με την σύγχρονη πόλη για να καταλήξει στην ανωτερότητα της πρώτης.

Ο κόσμος των fados αν και εξυμνεί το παρελθόν στο σύνολό του σε σχέση με το παρόν και το μέλλον, έγινε μάρτυρας μεγάλων αλλαγών στο αστικό περιβάλλον από τις απαρχές κιάλας του είδους. Κατά το τέλος του 19ου αιώνα, οπότε και γεννήθηκε, βλέπει την πόλη συνεχώς να αλλάζει, γεγονός που τονώνει την νοσταλγική του διάθεση. Η περίοδος της δικτατορίας, γεμάτη πολιτικές και κοινωνικές ανισορροπίες και αναταράξεις, που φυσικά μεταφράστηκαν και χωρικά μέσα στην πόλη, δεν θα μπορούσε παρά να αποτυπωθεί στους στίχους του fado. Η πόλη της μνήμης αναβιώνει μέσα από τους στίχους των τραγουδιών fado και τη συνοδεία της κιθάρας. Το τραγούδι «Lisboa Antiga»³ («Παλιά Λισαβόνα») προσωποποιεί την πόλη και της αποδίδει θηλυκό γένος, ενώ αναφέρεται στην ομορφιά της πόλης του παρελθόντος και την αναγορεύει πριγκίπισσα. Γεμάτο νοσταλγία, ζητάει από τους ακροατές να θυμηθούν «Την Λισαβόνα άλλων καιρών/ Των βασιλικών ταυρομαχιών/ Των γιορτών, των κοσμικών παρελάσεων/ Των αγαπητών πρωινών κραυγών στους δρόμους/ Που δεν



θα γυρίσουν ποτέ ξανά». («Esta Lisboa de outras eras/ Das toiradas reais/ Das festas, das seculares processões/ Dos populares pregões matinais/ Que não voltam mais»)

Το fado ανέπτυξε μία ιδιαίτερη, ανομοιόμορφη σχέση με το Estado Novo, αφού παρότι χρησιμοποιήθηκε απ' αυτό ως μέσο προπαγάνδας σε μεγάλο βαθμό, με σκοπό να εκφράσει στο λαό τη νέα ιδεολογία, κατάφερε να αποτυπώσει στους στίχους του τον θρήνο για την Λισαβόνα που χάθηκε και κυρίως για την παλιά Mouraria, την γειτονιά της Λισαβόνας που το γέννησε, κατακεραυνώνοντας τις κατεδαφίσεις και τις πολεοδομικές αλλαγές που επέβαλε το καθεστώς του Estado Novo. Έτσι η εικόνα της Mouraria της Severa, η οποία εξαιτίας των αποφάσεων του Estado Novo έχει χαθεί ανεπιστρεπτί, παρουσιάζεται ωραιοποιημένη μέσα από τους στίχους του fado, ενώ τα τραγούδια της εποχής γεμίζουν από saudade και θρήνο για την πόλη του παρελθόντος.



Η μνήμη των παλιών κατοίκων και του τόπου παραμένει ζωντανή στις φωτογραφίες κατοίκων της Mouraria, σε δρόμο της συνοικίας.



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

5.2. Πρόδος, παράδοση και κατεδαφίσεις στη Mouraria

Δεν είναι εύκολο να τοποθετήσεις δίπλα-δίπλα το αρχαίο και το μοντέρνο.

-Anónio de Oliveira Salazar.

Ποιοι ήταν οι παράγοντες μέσα στο χρόνο που έδωσαν το στίγμα στην γειτονιά της Mouraria, χωνευτήρι διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και πολιτισμών; Πως και γιατί έδρασε το καθεστώς του Estado Novo πάνω στο παλίμψηστο της γενέτειρας του fado; Ποιοι ήταν οι παράγοντες που διαμόρφωσαν το σκηνικό για τους πολεοδομικούς μετασχηματισμούς υπό τη σκιά του Estado Novo;

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.



Martim Moniz



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

4. Ο Duarte Pacheco (1900-43) διατέλεσε δήμαρχος της Λισαβόνας για την περίοδο μεταξύ 1938 και του ξαφνικού θανάτου του το 1943. Στο βιβλίο Salazar in Portugal: An Intimate Portrait, του Garnier ο Salazar αναφέρει για τον Pacheco: «Όταν αποφάσιζε ότι ένα σημείο στη Λισαβόνα έπρεπε να γίνει μοντέρνο, χωρίς δισταγμό θα γκρέμιζε ολόκληρη τη γειτονιά». Μεταξύ 1938 και 1940 ο developer E. Groer υπήρξε σύμβουλος του Pacheco, ενώ ο João Guilherme Faria da Costa (1906-71) προσελήφθη από το CML ως μέλος της ομάδας πολεοδομικών μελετών που συμπεριλάμβανε επίσης και τον Francisco Keil Amaral και τον Inácio Peres Fernandes ως συνεχιστές του σχεδίου «Plano de Remodelação da Baixa» (1944).



Δεξιά: Χάρτης της Λισαβόνας πριν τις κατεδαφίσεις στη Mouraria.
Αριστερά: Χάρτης της Λισαβόνας μετά τις κατεδαφίσεις στη Mouraria.



Τα σχέδια του Estado Novo για την αστική ανάπτυξη της Λισαβόνας, που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του «Plano de Urbanização e Expansão da Cidade» και του «Plano de Remodelação da Baixa» του Duarte Pacheco και του προγράμματος «Salvação Barreto», δικαιολογούσαν την κατεδάφιση των ιστορικών γειτονιών που «ήταν καταδικασμένες στην πρόοδο», συμπεριλαμβανομένων και των παλιότερων γειτονιών της πρωτεύουσας, της Mouraria και της Alfama.⁴ Το δικτατορικό καθεστώς προώθησε εν γένει την αισθητική του μοντερνισμού για την πόλη της Λισαβόνας, η υλική μετάφραση της οποίας εντοπίζεται στην κατεδάφιση του παρηκμασμένου κέντρου της, προκειμένου να αντικατασταθεί από τα λευκά μονολιθικά συγκροτήματα του μοντερνισμού, που για το καθεστώς αντανάκλασαν την ανανέωση και τον προοδευτισμό. Παράλληλα η διατήρηση της ιστορικής μνήμης αποδεσμεύτηκε από το κτισμένο αστικό περιβάλλον, και συνεπώς το fado επωμίστηκε την ευθύνη του θεματοφύλακα της μνήμης και της παράδοσης, μέσα από την ιδέα της νοσταλγίας.

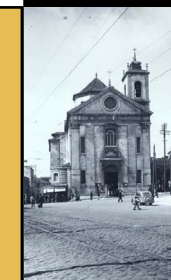
Απαραίτητη είναι η εξέταση των στόχων και των γενικότερων πολεοδομικών πολιτικών του δικτατορικού καθεστώτος, προκειμένου να κατανοηθούν οι ισχυρές μεταβολές στην Baixa Mouraria, που προκάλεσαν την αντίδραση του κόσμου των fados. Οι επιλογές στον πολεοδομικό σχεδιασμό της Λισαβόνας αντανάκλασαν αδιαμφισβήτητα την ιδεολογία του καθεστώτος: υλοποίησαν την προσπάθεια να καθυστερήσουν την αστικοποίηση και να προβάλλουν την Πορτογαλία σαν μία αγροτική, καθολική, αποικιακή χώρα. Τα σχέδια που προτάθηκαν στόχευαν στην επέκταση της πόλης, στον καθορισμό του δικτύου μεταφορών και στη διάκριση των περιοχών εργασίας και κατοικίας. Η παλιά μεσαιωνική πόλη ενδυναμώθηκε με τη μορφή του ακτινωτού κέντρου, συνδεδεμένου με τα διοικητικά του όρια μέσω μεγάλων λεωφόρων. Παράλληλα οι απαλλοτριώσεις, ο περιορισμός της ιδιωτικής ιδιοκτησίας και οι επενδύσεις στα δημόσια έργα ως μέσο οικονομικής παλινόρθωσης του κράτους οδήγησαν στην διαπλάτυνση των

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

ιστορικών λεωφόρων της πόλης.

Έτσι τα σχέδια για την διαπλάτυνση της Rua da Palma και της Avenida do Almirante Reis, που παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το 1852, πραγματοποιήθηκαν τη δεκαετία του '30. Προκειμένου όμως να υλοποιηθούν ήταν απαραίτητη η κατεδάφιση της ιστορικής γειτονιάς, που γέννησε το fado. Η Baixa Mouraria («κάτω Mouraria») κατεδαφίστηκε μεταξύ της δεκαετίας του '30 και του '60: το παλάτι του Marques de Alegrete το 1946, το θέατρο Apolo το 1949, η εκκλησία Socorro και τα κτίρια δυτικά της Rua da Mouraria το 1956. Στην «ξυρισμένη» Baixa Mouraria, η εκκλησία της Nossa Senhora da Saúde και τα ερείπια ενός πύργου του τοίχους του Fernandine του 1373 στην Rua da Palma έχουν μείνει για να θυμίζουν την Mouraria του παρελθόντος.

Παράλληλα το γενικευμένο πλαίσιο απαλλοτριώσεων και η ανάγκη ομογενοποίησης της κοινωνικής διαστρωμάτωσης στον αστικό χώρο επέτρεψαν την βορειοανατολική επέκταση της πόλης με βασικές χρήσεις αυτή της βιομηχανίας, της κατοικίας αλλά και με εγκαταστάσεις που διευκόλυναν τις συνδέσεις της πόλης, όπως αυτή του αεροδρομίου καθώς και την γέφυρα στον ποταμό Τάγο. Τα σχέδια για τη διαμόρφωση του Bairro da Alvalade, βόρεια της Mouraria, από τον αρχιτέκτονα Faria da Costa, το 1945 αποσκοπούσαν στην επίλυση του στεγαστικού προβλήματος που θα προκαλούταν από την κατεδάφιση της Mouraria μέσω της ανέγερσης κατοικιών όπου θα ενσωματώνονταν διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Όπως επισημαίνει ο França, «Ανάμεσα στα πολυτελή ψηλά κτίρια με τα ψηλά νοίκια ή τη στενάχωρη μετριοφροσύνη των μικρών σπιτιών που ασφυκτιούν στην ξένη πόλη, αυτές οι γειτονίες αποσκοπούσαν στο να συμφιλιώσουν τα γούστα και τα ενδιαφέροντα, τις ανάγκες και τα όρια, με διαφορετική επιτυχία, που θα όριζε την ζώνη σαν μία ανεξάρτητη πόλη, ανεξάρτητη από τη Λισαβόνα του 19ου αιώνα, από πολλές κοινωνικό-



Δεξιά: Κατεδαφίσεις. (από πάνω προς τα κάτω):
Palácio do marquês do Alegrete Λισαβόνα, πριν το 1946.
Το κενό που προέκυψε από τις κατεδαφίσεις στη θέση της σημερινής πλατείας του Martim Moniz, πριν το 1946.
Θεάτρο Apolo, πριν το 1949
Εκκλησία Socorro, πριν το 1956. (Όλες οι φωτογραφίες: Mário de Novaes, Arquivo Fotográfico da C.M.L.)



οικονομικές απόψεις, μία εικόνα που θα υποβίβαζε τους κατοίκους και τους καταναλωτές της σε μία δευτερεύουσα θέση.» Εντούτοις η Maria Júlia Ferreira αναφέρει ότι «οι ιδιοκτησίες με τη μεγαλύτερη αξία τοποθετήθηκαν κοντά στους κεντρικούς δρόμους και όλα τα άλλα σε πιο απομακρυσμένες περιοχές, το οποίο οδήγησε σε μία εμφανή κοινωνική διαστρωμάτωση». Και ενώ η Λισαβόνα επεκτεινόταν στο πλαίσιο του μοντερνισμού, της κοινωνικής κατοικίας, των καλύτερων συνθηκών υγιεινής και των κοινωνικό-οικονομικών παραγόντων, η Mouraria του Dantas και των fados απειλούνταν υπό εξαφάνιση.

Εντούτοις το πρόγραμμα αστικών αναπλάσεων «Salação Barreto», υπεύθυνο για την κατεδάφιση της παλιάς Mouraria, αμφισβητήθηκε παράλληλα με την αμφισβήτηση του πολιτικού καθεστώτος με αποκορύφωμα τα χρόνια που ακολούθησαν τον θάνατο του Salazar το 1970 και την επακόλουθη αλλαγή του πολιτικού καθεστώτος που οδήγησε στην επανάσταση της 25ης Απριλίου (1974). Το σπέρμα όμως για την προστασία των μνημείων και τη διατήρηση της παλιάς πόλης της Λισαβόνας προϋπήρχε χωρίς όμως να προλάβει την καταστροφή της Baixa Mouraria από την ανανεωτική πνοή του Estado Novo. Το 1940 το εθνικό ενδιαφέρον στράφηκε στην αποκατάσταση του Sé (του καθεδρικού της Λισαβόνας) και του Torre de Belém (πύργου της Belém) κατά τις προετοιμασίες της πόλης για την Exposição do Mundo Portuguese (Portuguese World Expo). Εντούτοις η Camara Municipal de Lisboa (CML, ο δήμος της Λισαβόνας) δεν είχε προτείνει κανένα σχέδιο για την προστασία της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς της πρωτεύουσας μέχρι το 1967 όταν πλέον ήταν αργά για την διάσωση της Mouraria από την κατεδάφιση.

Μόνο όταν το 1961 κατεδαφίστηκαν οι πύλες στο τοίχος Fernandine του 14ου αιώνα («Portas de São Vicente da Mouraria/Arco do Marques de Alegrete» οι κάτοικοι της Λισαβόνας αντέδρασαν για πρώτη φορά στην αδιαφορία του CML για την αρχιτεκτονική κληρονομιά της Λισαβόνας. Η

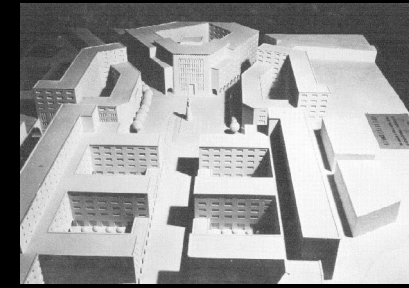
Αριστερά(από πάνω προς τα κάτω): Αεροφωτογραφία των Casas de Renda Económica ("Σχέδια των κατοικιών με χαμηλό νοίκι"), Bairro de Alvalade [Arquivo Fotográfico da CML].

Alvalade, Planta de apresentação, 1945, Arquivo Municipal de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.



πτώση του Salazar το 1968 πυροδότησε σφοδρή κριτική των ιδανικών του Estado Novo και της έκφρασής τους στον πολεοδομικό σχεδιασμό. Ήδη το 1967 το CML είχε καταλάβει το λάθος του σχετικά με την κατεδάφιση της Baixa Mouraria. Ο δήμαρχος της Λισαβόνας, França Borges και το σχέδιό του «Plano Director de Lisboa» του 1967, που πρότεινε τον καθορισμό διατηρητέων περιοχών στην πρωτεύουσα, εγκρίθηκε το 1970.⁵ Η «Empresaria Pública de Urbanização de Lisboa» (EPUL) ιδρύθηκε το 1971 και το «Serviço de Apoio Ambulatório Local» (SAAL) το 1974. Εντούτοις το «Plano Director de Lisboa» αγνόησε το πρόβλημα του αστικού κενού στο κενό του Martim Moniz όταν το 1972 το CML εγκατέλειψε τα σχέδια του Faria da Costa, του Eduardo Paiva Lopes και του A. Barros de Fonseca για την ανέγερση μιας πλατείας στην Baixa Mouraria. Το 1974 το «Plano de Renovação Urbana de Martim Moniz» ανέλαβε το EPUL και το οποίο δούλεψε μεταξύ του 1970 και του 1990 με τον μηχανικό Ferro Gomes και τους αρχιτέκτονες Francisco Silva, Carlos Duarte και José Lamas προκειμένου να αντικαταστήσει το κενό που είχαν αφήσει οι κατεδαφίσεις του «Salvação Barreto» με το «Centro Comercial de Martim Moniz» και το αντικριστό του «Centro Comercial Mouraria» πίσω από την εκκλησία Nossa Senhora da Saúde. Μέχρι το 1998 η πλατεία του Martim Moniz, εκφράζοντας το πρόσωπο που θέλησε να ακτινοβολήσει η πρωτεύουσα για την EXPO του 1998, απέκτησε σιντριβάνια και ταυτόχρονα αναφορές στις μαυριτανικές καταβολές της.

Η επιστροφή σε αραβικά μοτίβα συνάδει σε μία γειτονιά όπου τα τοπωνύμια είναι φαντάσματα του παρελθόντος, στην Mouraria που σύμφωνα με τον Norberto de Araújo «οι Μαυριτανοί («Moors») πήραν την εκδίκησή τους αφήνοντας πίσω το όνομά τους»⁶. Έτσι η ενορία της Mouraria είναι γνωστή με το όνομα Socorro, παρά την κατεδάφιση της ομώνυμης εκκλησίας το 1956, ενώ η είσοδος στην πλατεία της Mouraria γίνεται από την Rua do Arco do Marques de Alegrete, παρότι η αψίδα κατεδαφίστηκε



Προτάσεις για την ανάπλαση της Baixa Mouraria. Εμφανείς είναι οι επιρροές του μοντερνισμού.

5. França, Lisboa, σ. 117.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.



Η πλατεία του Martim Moniz σήμερα.



το 1961. Ακόμα και σήμερα οι κάτοικοι της Λισαβόνας αναφέρονται στην προβληματική περιοχή της Baixa Mouraria γύρω από το σταθμό του μετρό του Martim Moniz ως ο buraco, παρότι η «τρύπα» που άφησαν πίσω τους οι κατεδαφίσεις του «Salvação Barreto» έχει καλυφθεί. Αυτά τα νοσταλγικά ονόματα αποκαλύπτουν τη θέση του παρελθόντος της Mouraria στη μνήμη των κατοίκων της πόλης, στην οποία έχει καταδικαστεί να παραμείνει λόγω των αποφάσεων του Estado Novo να περιοριστεί σε μια (ανα) κατασκευασμένη ανάμνηση της παλιάς πόλης.

Αναμφισβήτητα η περιγραφή του Jorge Malheiros για τη Λισαβόνα μπορεί να αποδοθεί επιτυχώς στην γειτονιά της Mouraria: «Η Λισαβόνα-μητρόπολη, που συνδέεται με το περιβάλλον της με τον ποταμό Τάγο και ανοίγεται στον Ατλαντικό, χαρακτηρίζεται από την εποχή της Reconquista⁷ (και πρωτύτερα) από την συστηματική συνάντηση ανθρώπων, χρωμάτων και κουλτούρων, που έχουν αφήσει το σημάδι τους στο παλίμψηστο του αστικού τοπίου». Πράγματι στην μαυριτανική Lixbuna η Mouraria συνιστούσε προάστιο των Αράβων, ενώ οι κατοικίες της, αποτελώντας το βόρειο όριο της οχυρωματικής πόλης, κήκαν κατά την κατάκτηση της Λισαβόνας το 1147. Μετά τον όρκο υποταγής των Μαυριτανών στον βασιλιά Afonso Henriques το 1179, τους παραχωρήθηκε η περιοχή όχι μόνο λόγω της ιστορικής σύνδεσης τους με τον τόπο (αφού και άλλες περιοχές τις πόλεις κατοικούνταν πριν την κατάκτηση των χριστιανών από τους Μαυριτανούς), αλλά και δεδομένης της λιγότερο ευνοϊκής της θέσης στις σκιές του λόφου κάτω από το κάστρο, ενώ δεν επωφελούνταν της θέας στον Τάγο ποταμό, όπως άλλα σημεία της πόλης. Στην Baixa Mouraria («κάτω Mouraria») της εποχής μπορούσε να συναντήσει κανείς τις αγροτικές εκτάσεις τους. Αργότερα αποτέλεσε μια πυκνοδομημένη περιοχή κατοικίας των φτωχών, γνωστή ως Socorro, αλλά συγχρόνως χτίστηκαν και παλάτια γεγονός που οδήγησε στην μίξη των κοινωνικών ομάδων και την δημιουργία ενός μωσαϊκού υφασμένου από όλα



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

τα κοινωνικά στρώματα που, όπως θα αναλυθεί παρακάτω διατηρήθηκε μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα. Μετά την απέλαση των Μαυριτανών από τον Dom Manuel I, η χριστιανική Mouraria του 16ου αιώνα, πολέμησε την πανώλη επικαλούμενη τον São Sebastiao και τη Nossa Senhora de Saúde σε μια θρησκευτική παρέλαση και είδε τον Camões να πεθαίνει από την πείνα λίγους μήνες προτού κατακτηθεί από τους Καστελάνους. Την καταστροφή της Mouraria, όπως και όλης της Λισαβόνας από το σεισμό του 1755 ακολούθησε η ανοικοδόμησή της. Σε αντίθεση όμως με την Baixa, όπου εφαρμόστηκε ένας καθαρός και ευανάγνωστος κάναβος, οι γειτονιές της Mouraria και της Alfama οικοδομήθηκαν πρόχειρα από τους ίδιους τους κατοίκους πάνω στα μεσαιωνικά ίχνη της πόλης, χωρίς να προηγηθεί κάποιο σχέδιο, όπως στην περίπτωση της Baixa. Συνεπώς η χάραξη του αστικού ιστού στις γειτονιές αυτές διατήρησε τον χαοτικό χαρακτήρα της με τους στενούς, δαιδαλώδεις δρόμους, την πυκνή δόμηση και τις μικρές πλατείες, που προέκυπταν ως αρνητικό του χτισμένου χώρου. Ταυτόχρονα τον 19ο αιώνα η συνοικία μετατράπηκε σε χώρο έκφρασης παραβατικών συμπεριφορών, όπως της πορνείας και του εγκλήματος και τέλος τον 20ο αιώνα αποτέλεσε ένα παράδειγμα αστικής ανάπλασης που δεν σεβάστηκε την ιστορική συνέχεια της πόλης.

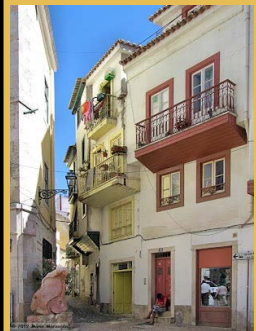
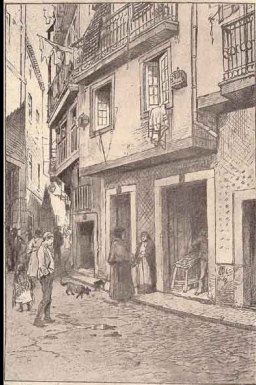
Η Mouraria του 19ου αιώνα, των αριστοκρατών που συμμετείχαν στις ταυρομαχίες και σύχναζαν σε οίκους ανοχής, παρότι υπήρξε θύμα των κατεδαφίσεων του Estado Novo, αναβιώνει μέσα από το fado. Ήδη το 1938, ο Araújo κάνει λόγο για την αναχρονιστική θεώρηση της Mouraria από τους σύγχρονους του: «Από καιρό έχει παρέλθει ο διεφθαρμένος χαρακτήρας της «κάτω ζωής», που εκτεινόταν μέχρι την μεγάλη αρτηρία της Rua da Mouraria, πάνω στην οποία η επονείδιστη «Rua Suja» («βρώμικη οδός») του προηγούμενου αιώνα «κραύγαζε» τα fados» και προσθέτει: «Η Mouraria του σήμερα... συνδεδεμένη με τις guitarras portuguesas, τα μαχαιρώματα,

Πάνω: Χαρτης της Λισαβόνας πριν το σεισμό του 1755.

Κάτω: Σχέδια για την πολεοδόμηση της Λισαβόνας μετά το σεισμό του 1755. Εμφανής είναι ο καθαρός ορθοκανονικός κάναβος στην Baixa και το Bairro Alto (κίτρινο χρώμα) σε αντίθεση με την ακανόνιστη χάραξη της Mouraria και της Alfama (κόκκινο χρώμα). Αρχείο CML.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

τις πόρνες και τα πιάνο στη σάλα, δεν υπάρχει πια». Γιατί όμως η Mouraria είναι ακόμα μία γειτονιά τόσο έντονα συνδεδεμένη με την μνήμη της πόλης, παρότι σχεδόν απαλλοτριώθηκε κατά την αστική ανάπτυξη «Salvação Barreto» του εικοστού αιώνα; Μπορεί οι κατεδαφίσεις στη Mouraria από το CML να δημιούργησαν την ανάγκη οικοδόμησης μιας συλλογικής μνήμης σε μία γειτονιά που μεταμορφώθηκε; Τις απαντήσεις μπορούμε να εντοπίσουμε στους στίχους τραγουδιών fado του εικοστού αιώνα οι οποίοι «ανακατασκευάζουν» την fadista Mouraria, την αριστοκρατική και την χριστιανική, που έχει τις ρίζες της στην «κατασκευή» της Λισαβόνας της Severa των αρχών του 19ου αιώνα από τον Júlio Dantas.



5.3. Fado και Estado Novo

Η σχέση του fado με το δικτατορικό καθεστώς της Πορτογαλίας του Salazar είναι μία σχέση περίπλοκη, γεμάτη αντιφάσεις, παγιωμένη από την ισορρόπηση των κινήτρων των δύο πλευρών, που κατάφεραν να βρουν κοινές συνισταμένες, προωθώντας όμως διαφορετικά συμφέροντα, στους στίχους του fado. Πρόκειται για μία σχέση που παράπαιε καθ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας μεταξύ των εννοιών της παράδοσης και της προόδου και καθορίστηκε από την μεταξύ τους διαπραγματεύση. Το fado κατηγορήθηκε από τους επικριτές του ότι προωθούσε τα ιδανικά του Salazar και διαιώνιζε τις καταπιεστικές απόψεις του καθεστώτος για τον πατριωτισμό, όπως εκφράστηκαν και από τον Ανόπιο Ferro, διευθυντή του Secretariado de Propaganda Nacional (SPN, Γραμματεία Εθνικής Προπαγάνδας): «Η τέχνη, η λογοτεχνία και οι επιστήμες αποτελούν την καλύτερη βιτρίνα της εθνικής



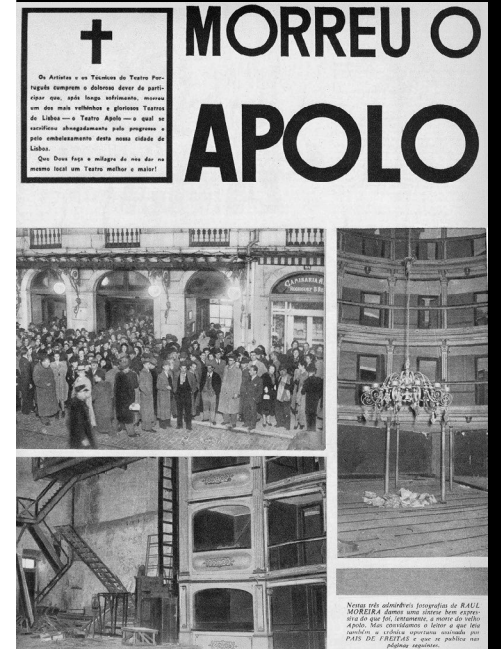
Γκραβούρες από τη φωτογραφική συλλογή *Lisboa Velha*, που αντιπαραβάλλονται με σημερινές φωτογραφίες στον ίδιο τόπο. (από πάνω προς τα κάτω): Αρχή της Rua do Capelão.
Rua do São Pedro Mártir.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

ταυτότητας, είναι αυτό που βλέπει ο «απέξω» όταν κοιτάει μέσα».

Πράγματι, για μια σύντομη περίοδο μεταξύ του τέλους της δεκαετίας του 20 και της δεκαετίας του '30, το fado συμμορφώθηκε με την εικόνα μιας μοντέρνας Λισαβόνας και έτσι θετικά προσκείμενο προς την παραμέληση της Mouraria, έγινε η μουσική υπόκρουση των αστικών αναπλάσεων της Λισαβόνας. Εξάλλου η υποσχόμενη πρόοδος που υπονοούσαν στις επικείμενες κατεδαφίσεις, θα ωφελούσαν φαινομενικά το fado επιτρέποντάς του να συνδεθεί ακόμη στενότερα με το ρομαντικό παρελθόν μιας γειτονιάς που θα αλλάξει και αναζωπυρώνοντας τον μύθο. Κατά την περίοδο αυτή μετακινήθηκε και ο τόπος που ακουγόταν το fado από την Mouraria και Alfama στο Bairro Alto και την Avenida. Εντούτοις το fado ποτέ δεν έπαψε να διατηρεί τον «αντικοινωνικό» χαρακτήρα του 19ου αιώνα και να σχολιάζει τους παραλογισμούς της κοινωνίας του 20ου αιώνα. Οι στιχουργοί όμως έπρεπε να καταφύγουν στην αλληγορία και τη μεταφορά προκειμένου να ασκήσουν την υποδόρια κριτική τους στο Estado Novo, δεδομένης της λογοκρισίας που υπέστησαν οι στίχοι της «εθνικής μουσικής της Πορτογαλίας» από το καθεστώς.

Η αποδοχή του fado από το καθεστώς δέχτηκε κλυδωνισμούς καθ' όλη τη διάρκεια της 48ους παραμονής της δικτατορίας στην Πορτογαλία. Κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, το κράτος δεν είχε τοποθετηθεί ως προς το μουσικό είδος. Σύντομα όμως το καθεστώς κατάλαβε ότι προκειμένου να διαδώσει τα ιδανικά του, θα έπρεπε να αγκαλιάσει το fado. Το τελευταίο έπρεπε να απαλλαγεί από την αίσθηση «μετριοπάθειας» που το χαρακτήριζε και να προσαρμοστεί στην αισθητική του σαλαζαρικού κράτους και της φασιστικής προπαγάνδας. Ο Vieira Nery υποστηρίζει ότι «το καθεστώς, στο αποκορύφωμά του, είναι ανεκτικό με τις παραστάσεις fado... όταν είναι ελεγχόμενες με σεβασμό στον τόπο και το πρόγραμμά του, και στο ποιητικό και ιδεολογικό τους περιεχόμενο.» Εντούτοις ο Salazar



Πάνω: Εφημερίδα του 1957, με την είδηση “Morreu o Apolo” (“πέθανε το (θέατρο) Apolo”), το οποίο κατεδαφίστηκε την ίδια χρονιά. Κάτω: Διαφήμιση της παράστασης fado “Fado da Navalha na Liga”, που παρουσιάστηκε στο κατεδαφισθέν θέατρο Apolo. Από περιοδικό πριν το 1957.



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

παραδέχεται στον βιογράφο του, το 1952, ότι δεν του αρέσει το fado γιατί «είναι καταθλιπτικό και ρουφάει όλη την ενέργεια από την ψυχή και οδηγεί στη αδράνεια.» Πέρα όμως από το Salazar, πολλοί από τους εκπροσώπους του δικτατορικού καθεστώτος εξέφρασαν την δυσαρέσκειά τους ως προς το είδος, καθώς κατηγορήθηκε ότι διαιώνιζε την κατωτερότητα. Πάραυτα το Estado Novo ενέκρινε την διάδοση του fado ακόμα και στον κινηματογράφο του '30 και του '60, προωθώντας την καθεστωτική αντίληψη για το baigtismo («παραδόσεις της γειτονιάς») και τους robretes mas alegretes («φτωχού αλλά χαρούμενους») κατοίκους της Λισαβόνας. Οι τέχνες που χρησιμοποίησε το Estado Novo σαν όπλο για να ασκήσει προπαγάνδα, φιλοδοξούσαν να αποσπάσουν τους κατοίκους της πόλης από τα κοινωνικά προβλήματα, χρησιμοποιώντας το αντιφατικό θέλημα του μύθου της παράδοσης που παντρεύεται με την υπόσχεση της προόδου.

Αδιαμφισβήτητα το καθεστώς χρησιμοποίησε την ιδέα του saudosismo⁸ ως στρατηγική αποπροσανατολισμού του λαού από τις οικονομικές δυσκολίες, ενώ λογόκρινε τους στίχους του fado που δεν συμβάδιζαν με την ιδεολογία του κράτους του Salazar. Ο Vieira Nery διακρίνει την επιστροφή στην Mouraria του 19ου αιώνα ως μια προσπάθεια επιβεβλημένης νοσταλγίας: «Τώρα το fado ξυπνάει τη Severa, τη Cesária, τη Júlia Florista, τη Rosa Maria και όλες τις μεγάλες μυθικές φιγούρες μιας περασμένης εποχής». Εντούτοις αυτή η saudade εμπεριέχει μία άρνηση του παρόντος και μια ταυτόχρονη εξιδανίκευση του παρελθόντος. Επιπλέον καθώς η έννοια της saudade κατέχει πρωταρχική σημασία στο είδος, η χρήση της στα πλαίσια της Mouraria που εξαφανίζεται, φάνηκε αθώα και σε μεγάλο βαθμό δεν λογοκρίθηκε. Όπως αναφέρει ο Vieira Nery, «το fado επιμένει να αυτοχαρακτηρίζεται ως ένα είδος τελευταίας ευκαιρίας για μία εξιδανικευμένη ιστορική παράδοση, αντίθετη εξ ορισμού προς το μοντερνισμό και την σύγχρονη πολιτική παρέμβαση.»

Το fado εκμεταλλεύτηκε σε πολλές περιπτώσεις την ευνοϊκή

8. Ο όρος saudosismo αναφέρεται στην ιδέα της saudade, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Απλουστευτικά μπορούμε να το μεταφράσουμε εδώ ως «νοσταλγία».



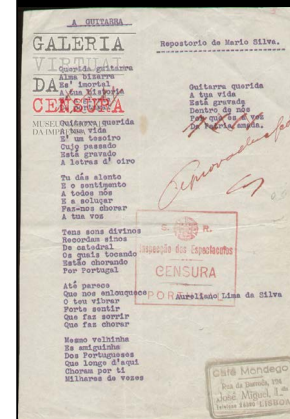
Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

αντιμετώπιση του Estado Novo και αγνόησε τις επιταγές του, καταδικάζοντας τον μοντερνισμό και την αντίληψη του καθεστώτος για την πρόοδο, που μεταφράστηκε χωρικά στην Λισαβόνα σε κατεδαφίσεις, μέσα από την εξύμνηση της προ-ρεπουμπλικανικής Mouraria. Προκειμένου να καλύψει το κενό που άφησαν οι κατεδαφίσεις από το Estado Novo προσπάθησε μέσα από τους στίχους του να ξαναγράψει την ιστορία της Mouraria και κατ' επέκταση του fado και των παραδόσεων: μέσα από τους στίχους του fado αναβιώνει η Mouraria της πορνείας, των μαχαιρωμάτων, του εγκλήματος και των fadistas. Οι συγκαλυμμένοι στίχοι του fado που ακούστηκε μεταξύ του 1931 και του 1974, είναι ίσως υπεύθυνοι για την ανακατασκευή της Mouraria του 19ου αιώνα, που συνεχίζει να γίνεται αποδεκτή ως ένα μέρος της πολιτιστικής ταυτότητας της Λισαβόνας. Το τραγούδι «Mataram a Mouraria»⁸ («Σκότωσαν την Mouraria») αμφισβητεί τη σχέση μεταξύ της παράδοσης και της προόδου προσωποποιώντας το θρήνο του Fado για τον θάνατο της Mouraria, η οποία αποδίδεται σε «Αυτούς»:

*Já tarde quando passava
Ouvi alguém a gemer
Naquela rua sombria
Era o fado que chorava
Porque lhe foram dizer
Mataram a Mouraria.*

*Ήταν αργά όταν συνέβη
Άκουσα κάποιον να θρηνεί
Σε κάποιο δρόμο σκοτεινό
Ήταν το fado που έκλεγε
Επειδή είχαν έρθει να του πουν
Ότι σκότωσαν τη Mouraria.*

Με το πρώτο άκουσμα αυτού του fado οι στίχοι φαίνεται να κατηγορούν σφοδρά το πρόγραμμα «Salvação Barreto» για την «δολοφονία» της Mouraria. Στη δεύτερη στροφή όμως η προσωποποίηση της παράδοσης



«Mataram a Mouraria» στίχοι José Mariano, μουσική D. José António Serodio, εκτέλεση Maria Teresa de Noronha, Biografias de Fado, (EMI Music Distribution 1999)



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

προσπαθεί να παρηγορήσει το Fado:

<i>A tradição condoída</i>	<i>Η παράδοση συμπάσχουσα</i>
<i>Também chorava por ver</i>	<i>Έκλαιγε επίσης όταν είδε</i>
<i>O amigo desolado</i>	<i>Τον φίλο της πληγωμένο</i>
<i>E dizia «é lei da vida</i>	<i>Και είπε «έτσι είναι η ζωή</i>
<i>Vem o futuro nascer</i>	<i>Το μέλλον γεννιέται</i>
<i>E vai morrendo o passado.»</i>	<i>Και το παρελθόν πεθαίνει.»</i>

Εντούτοις το fado δεν μπορεί να παρηγορηθεί και εξακολουθεί να βιώνει την απώλεια:

<i>O fado já mal se ouvia</i>	<i>Το Fado μετά βίας μπορούσε να μιλήσει</i>
<i>Mas teve forças ainda</i>	<i>Αλλά συγκέντρωσε τη δύναμή του</i>
<i>Pra dizer á companheira</i>	<i>Για να πει στη φίλη του</i>
<i>«Mataram a Mouraria</i>	<i>«Σκότωσαν τη Mouraria</i>
<i>Velhinha que foi tão linda</i>	<i>Αυτή την γριά αλλά όμορφη κυρία</i>
<i>Já não tenho quem me queirira.»</i>	<i>Τώρα δεν έχω κανέναν που να μ' αγαπάει.»</i>

Εντούτοις η τελευταία στροφή κατευνάζει την οργή του fado για το πρόγραμμα κατεδαφίσεων «Salvação Barreto» και κατ' επέκταση για το Estado Novo, εναποθέτοντας την ευθύνη για την διατήρηση της παράδοσης στον πορτογαλικό λαό, παρά τις κατεδαφίσεις. Έτσι στην στροφή αυτή γεννιέται η ελπίδα ότι παράδοση και πρόοδος μπορούν ίσως να συνυπάρξουν:

<i>Enquanto houver portugueses</i>	<i>Όσο υπάρχουν Πορτογάλοι</i>
<i>Ninguém diga em Portugal</i>	<i>Κανείς να μην πει στην Πορτογαλία</i>
<i>Que vai morrendo o passado.</i>	<i>Ότι πεθαίνει το παρελθόν.</i>

Maria Teresa de Noronha

melancholy, 'morbid' fado has more or less not only its permanence but its complete immovability as regards the morale of the nation, and its necessity to some strange atavistic jangler in the 'Lisbonese, who, despite the melancholy of its, are full of gaiety and fun?'. This very lucid made by Roy Campbell in his scintillating book 'Fado', published not long ago by Messrs. Reinhardt, is well to the most representative of the fado we know, and certainly to Maria Teresa de Noronha. This aristocrat, who sings the fado with fervour and an awareness of the tragic meaning of it, is a gay, healthy person with nothing about her that is morbid. She is from a family where fado, bullfighting and traditional values are a culture in themselves (not a religion) and there is a genuineness in her art which one should not expect to find everywhere in Portugal. Such ascetic approach to her art finds its justification not only in the acknowledgment by a minority of the masses. Maria Teresa de Noronha is one of the Count of Sabrosa, who is regarded as one of the three outstanding fadistas in Portugal.

Copyright by C. B. C., 1959)

Já o poeta Roy Campbell, ao escrever um livro sobre Portugal, notava a aparente oposição que existe entre a alegria e a «normalidade» de Lisboa e a melancolia, às vezes «morbid» fado. A grande artista que é Maria Teresa de Noronha é um exemplo deste paradoxo. Com efeito nada de «mórbido», nem mesmo de melancolia aristocrata que herdou dos seus antepassados do fado a par com o melancólico feiticeiro. O estilo de Maria Teresa de Noronha é, com o «rigoroso» e tradicional estilo fadista, personalidade forte enriquecida com lirismo. Aquele peninsular sentido trágico da existência de Maria Teresa de Noronha, que é casada com o melhor guitarrista português, o «Sabrosa», pertence a uma família de fadistas. Era seu tio João do Carmo (ou D. João do Carmo) que deu brado no seu tempo. Vicente da Câmara pertence, pelo lado da mesma família. Apesar de se ter conservado muito tempo como amadora, Maria Teresa de Noronha já cantou em Espanha, em França e Bélgica. Também tem sido convidada com o intuito de apresentar-se no Brasil, o que espera fazer um dia.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

Ενώ το fado επικαλούμενο την παράδοση, κατακεραύνωσε τα σχέδια του Estado Novo που προωθούσαν την εξέλιξη, το καθεστώς επωφελούνταν ταυτόχρονα από αυτήν την επίθεση εναντίον του. Το SIN¹⁰ προώθησε την έννοια που το fado έδωσε στην εξέλιξη, η οποία σχετιζόταν με την διατήρηση ή την ανακατασκευή της μνήμης της Mouraria η οποία είχε καταστραφεί από το ίδιο το καθεστώς. Το Estado Novo υποστήριξε ότι η Πορτογαλία πρέπει να διατηρήσει τις εθνικές της παραδόσεις εξυμνώντας την μνήμη της παραποτάμιας περιοχής, παρά την κατεδάφιση της υλικής της υπόστασης. Το fado καταφέρνει να κάνει μια υποβόσκουσα κριτική της εκμετάλλευσης των ιδεών των αστικών και των εθνικών παραδόσεων, από το καθεστώς, αποδίδοντας στην καταστροφή της Mouraria όχι μόνο την υλική απώλεια, αλλά και το θάνατο της Mouraria, της εθνικής μουσικής και των πορτογαλικών παραδόσεων. Για το fado ο θάνατος της Severa αποδίδει την παρανόηση του Estado Novo ότι παράδοση και πρόοδος μπορούν να συνυπάρξουν, όταν αυτή η πρόοδος προϋποθέτει το σβήσιμο των υλικών τεκμηρίων της πορτογαλικής ιστορίας.

10. Το SNI, «Secretariado Nacional de Informação» («Εθνική Γραμματεία Πληροφοριών») είναι το μετονομασμένο SPN, «Secretariado de Propaganda Nacional».





5.4. Ο θάνατος της Severa: Το fado θρηνεί για τη Mouraria

*Chorai fadistas, chorai,
Que uma fadista morreu.
Hoje mesmo faz um ano
Que a Severa faleceu.*

*Κλάψτε fadistas, κλάψτε
Που πέθανε μία fadista.
Σήμερα πάει ένας χρόνος
Από όταν πέθανε η Severa.*

*Chorai, fadistas, chorai
Que a Severa já morreu:
E fadista como ela
O fado nunca conheceu
(...)*

*Κλάψτε fadistas, κλάψτε
Που η Severa πέθανε:
Και fadista σαν αυτήν
Ποτέ δεν γνώρισε το fado.
(...)*

*Chorai, fadistas, chorai,
E chore toda a nação
Morreu a Severa, a flor
Da Rua do Capelão.¹¹*

*Κλάψτε, fadistas, κλάψτε
Και κλαίει όλο το έθνος
Πέθανε η Severa, το λουλούδι
Της Rua do Capelão.*

Με αυτούς τους στίχους του «Fado da Severa», του Sousa do Casacão, κλείνει η τελευταία σκηνή της δραματοποίησης της A Severa. Στο έργο του ο Dantas εγκαθιδρύει έναν μεταφορικό συσχετισμό ανάμεσα στη Maria Severa, τη Mouraria, το fado και την Πορτογαλία, όταν η μυθική ηρωίδα του πεθαίνει «στα χέρια του fado», προδιαγράφοντας τη μοίρα όλης της Πορτογαλίας. Οι στιχουργοί του fado των δεκαετιών μεταξύ '30 και του '70 επαναπροσδιορίζουν τους στίχους του Sousa do Casacão και τα λόγια του έργου του Dantas για να ανυψώσουν το είδος στην πορτογαλική συνείδηση και να μιλήσουν για το θάνατο της Severa, του fado και ακόμα και της ίδιας

11. Sousa do Casacão, "Fado da Severa", 1848. Καταγράφηκε από τον Teófilo Braga στο "Cancioneiro Popular", το 1867.



της Πορτογαλίας. Το Estado Novo όμως κατεδαφίζοντας μέρος της Mouraria, λίκνου του fado, στέρησε από την Πορτογαλία τη δυνατότητα να «πεθάνει στα χέρια του fado», όπως η Severa.

Οι στίχοι του Sousa do Casacão παραφράζονται το 1952 από τον Eduardo Faria για να κάνουν κριτική στο πρόγραμμα κατεδαφίσεων μέσα από ένα καρτούν. Το σκίτσο απεικονίζει μια fadista που περιπλανιέται στα ερείπια της Baixa Mouraria του 19ου αιώνα, ενώ τραγουδάει τους στίχους του «Fado da Severa»:

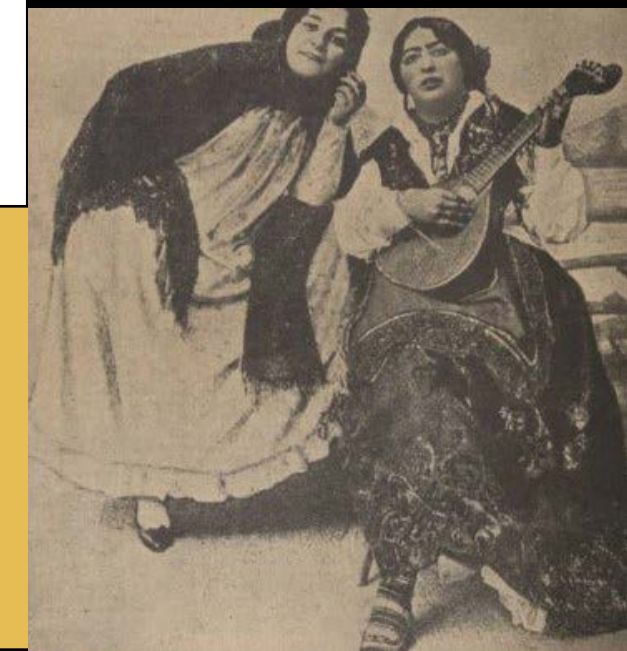
*Chorai, fadistas, chorai
Que a Mouraria lá vai
E está quase no 'squeleto
Apesar da tradição
É bairro sem salvação
Com o Salvação Barreto.*

*Κλάψτε, fadistas, κλάψτε
Που έφυγε η Mouraria
Είναι μόνο ένας σκελετός
Αντί για την παράδοση
Είναι μια γειτονιά χωρίς σωτηρία
Με το Salvação Barreto.*

Η κινηματογράφηση της A Severa συνέπεσε με την πρώτη κατεδάφιση στη Baixa Mouraria από το CML. Ενώ οι Πορτογάλοι έβλεπαν να εκτελούνται τα σχέδια για την διεύρυνση της Rua da Palma και της επέκτασής της, Avenida do Almirante Reis, άκουγαν την Dina Teresa να τραγουδάει την πιο σύγχρονη εκδοχή του «Fado da Severa», το «Novo Fado da Severa» («καινούριο fado της Severa») και μέσα από τη φωνή και την προβολή της στην μεγάλη οθόνη έβλεπαν την Mouraria του 19ου αιώνα να αναβιώνει:

*Ó, Rua do Capelão
Juncada de rosmaninho
Se o meu amor vier cedinho
Eu beijo as pedras do chão*

*Ω, Rua do Capelão
Πλημμυρισμένη με δενδρολίβανο
Εάν έρθει ο αγαπημένος μου νωρίς
Θα φιλήσω τις πέτρες*



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

Que ele pisar no caminho. Στο έδαφος που θα περπατήσει.

*Telho o destino marcado
Desde a hora em que te vi
Ó meu cigano adorador
Viver abraçada ao fado
Morrer abraçada a ti.* Έχω μία μοίρα στιγματισμένη
Από την ώρα που σε είδα
Ω αγαπημένε μου τσιγγάνε
Το να ζω στην αγκαλιά του fado
Το να πεθαίνω στην αγκαλιά σου.

Οι παραπάνω στίχοι απηχούν τα λόγια του δούκα Marialva στην τελευταία σκηνή της παράστασης του Dantas, όταν αυτός δίνει γεμάτος δάκρυα μία κιθάρα στην Severa και λέει: «Είναι η μοίρα της Πορτογαλίας να πεθάνει στην αγκαλιά του fado». Στην παράσταση του Dantas όπως και στην ταινία του Leitão de Barros, η μορφή της Severa, η Mouraria, τα fados και η Πορτογαλία συνιστούν μία ολότητα αφού η Severa πριν από τα παραπάνω λόγια του Marialva έχει δηλώσει: «Εγώ είμαι η Mouraria, εγώ είμαι το fado».

Πέρα όμως από την κινηματογράφηση της Severa, το fado και η ζωή των fadistas απασχόλησαν τον πορτογαλικό κινηματογράφο του '30 μέχρι του '50. Η παρουσία και η ανακατασκευή της Alfama και της Mouraria στον κινηματογράφο, δημιούργησε την ψευδαίσθηση της αναλλοίωτης ύπαρξης τους και της αλώβητης σχέσης τους με το fado. Ο Bénard da Costa εφιστά την προσοχή των Πορτογάλων για την εκμετάλλευση του nacional-canonetismo («πορτογαλικές μουσικές ταινίες») μεταξύ 1939 και 1947 σαν προπαγάνδα από το καθεστώς, προκειμένου να τραβήξει την προσοχή του λαού από τα προβλήματα και να μετατρέψει το fado σε ένα «όπιο για τις μάζες».

Το τραγούδι «Ai Mouraria»¹², διαποτισμένο με νοσταλγία για την Mouraria της Severa αναφέρεται επίσης υπαινικτικά στο πρόγραμμα «Salvação Bareto» που ήταν υπεύθυνο για την διαπλάτυνση της Rua da Palma και το σβήσιμο του ηρωικού παρελθόντος της Πορτογαλίας. Ενδεχομένως

Foto: Cinemateca Portuguesa



Σκηνή από την ταινία «A Severa», με την Amália Rodrigues στο ρόλο της Maria Severa.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

το fado εκμεταλλεύεται την εμμονή του Estado Novo με την εποχή της Reconquista, υπενθυμίζοντας στο καθεστώς ότι σβήνει τα ίχνη του πρώτου θαύματος της κατάκτησης της Λισαβόνας: τη Rua da Palma («δρόμος του φοίνικα»), όπου το 1147 φύτεψε ένας φοίνικας στον τόπο όπου έπεσε ένας Αγγλο-Νορμανδός προσκυνητής:

*Ai Mouraria
Das procissões a passar
Da Severa em voz saudosa
Na guitarra a soluçar*

*Ah Mouraria
Των παρελάσεων που περνούν
Της Severa με την νοσταλγική φωνή
Σε μια guitarra που αναστενάζει*

*Ai Mouraria
Da velha rua da Palma
Onde eu um dia
Deixei presa a minha alma*

*Ah Mouraria
Της παλιάς Rua da Palma
όπου μια μέρα
φυλάκισα την ψυχή μου.*

Η Mouraria του παρελθόντος που «δεν υπάρχει πια», έχει στιγματίσει τόσο βαθιά τον κόσμο των fadistas που μπορεί να εντοπιστεί ακόμα και σε πιο σύγχρονες εκτελέσεις του fado, όπως στο τραγούδι «Já Não Vou à Mouraria»¹³ («Δεν πάω πια στη Mouraria»):

*Já não vou à Mouraria
Pra não ver certa janela
Onde não estou dentro dela
Que triste verdade.*

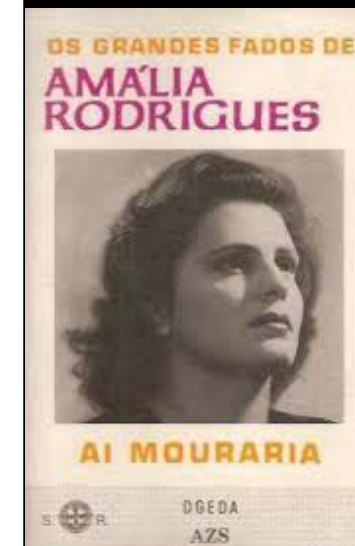
*Δεν πάω πια στη Mouraria
Για να μην δω ένα συγκεκριμένο παράθυρο
Δεν είμαι πια μέσα σ' αυτό
Τι θλιβερή πραγματικότητα.*

*Pode ser que eu algum dia
Volte lá mas muito tarde*

*Ίσως μια μέρα
Να επιστρέψω εκεί, αλλά όχι σύντομα*

12. «Ai Mouraria», Amadeu do Vale, Frederico Valério, Amália Rodrigues, Estranha Forma de Vida: O Melhor de Amália (Valentim de Carvalho/EMI 724383444229, 1995)

13. «Já não vou à Mouraria», στίχοι António José, μουσική Ferrer Trindade, εκτέλεση Alice Costa Franco, Sonhos, 2012



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

*Deixou de ser Mouraria
Pra mim é saudade.*

*Η Mouraria δεν υπάρχει πια
Για μένα είναι μια νοσταλγική ανάμνηση.*

Οι στιχουργοί fado μέσα από τραγούδια που μιλούν για την αγάπη, συνδέουν την Mouraria της Severa και το fado, με την πορτογαλική ψυχή, προκειμένου να προκαλέσουν τη συμπόνια ή ακόμα και την οργή του πορτογαλικού λαού για την καταστροφή της Mouraria. Θρηνούν για την Mouraria που χάθηκε, αλλά συγχρόνως ανακατασκευάζουν τα τρία πρόσωπα της Mouraria του 19ου αιώνα: τη fadista, την αριστοκρατική και τη χριστιανική.

5.5. Η Mouraria των αντιθέσεων

Η ρομαντική ιστορία της Severa και του δούκα Marialva είναι ενδεικτική της ανάμιξης των διαφορετικών κοινωνικών τάξεων στη Mouraria. Η κοινωνική διαστρωμάτωση, που θρυμματίζεται το 19ο αιώνα και αποκαλύπτεται μέσα από την σχέση των αντιπροσώπων του κόσμου του fado και της αριστοκρατίας, απασχόλησε τους στιχουργούς του fado του 20ου αιώνα. Έτσι καταδεικνύονται οι αντιφατικοί στόχοι του Estado Novo: η υλική κατεδάφιση μιας κοινωνικά εξισωμένης Mouraria, προκειμένου να παραχωρήσει τη θέση της σε μία αρχιτεκτονική που θα ενοποιήσει τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα με την μπουρζουαζία μέσα από τα μοντέρνα συγκροτήματα κατοικιών.

Στη Mouraria του 19ου αιώνα, που αναβιώνει μέσα από τους στίχους του 20ου αιώνα, οι τάξεις των fadistas και των αριστοκρατών συνθηκολογούν. Η συνθηκολόγηση αυτή φαίνεται ίσως αδύνατη έξω από τα σύνορα της διάσημης γειτονιά του fado, όπου οι fadistas αντιμετωπίζονται σαν ένα ξενόφερτο στοιχείο, προερχόμενο από μία παρηκμασμένη περιοχή, όπου όλες οι διαφορές μεταξύ των διαφορετικών κοινωνικών τάξεων



Η Mouraria της αριστοκρατίας και των fadistas. Rua do Capelão, 1846.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

λύνονται με την λεπίδα του μαχαιριού. Στην Mouraria συναντιούνται οι ήρωες του Dantas, εκπρόσωποι διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, οι άμαξες της αριστοκρατίας συγκρούονται με το κάρο με το οποίο δραπετεύει η Severa από τη φυλάκισή της στο παλάτι του Marialva και η όπερα του θεάτρου São Carlos βρίσκεται πλησίον της ταβέρνας που τραγουδάει η Severa στην Travessa do Poço da Cidade. Εκεί μπορεί κανείς να ακούσει την άξεστη αργκό των οδηγών των κάρων και των τσιγγάνων ιπποκόμων παράλληλα με τον εκλεπτυσμένο λόγο των αριστοκρατών. Για το fado ως ενοποιητικό στοιχείο στην Mouraria, όπου όμως εξακολουθούν να γίνονται εμφανείς οι κοινωνικές διαφοροποιήσεις, γράφει ο Pimentel: «(Η fadista) κολακεύεται από τις ψηλότερες τάξεις που παίζουν το fado σε πολυτελή σαλόνια, όπως ένας ξένος που μπορεί να νιώσει κολακευμένος ακούγοντας τον εθνικό ύμνο της χώρας του να εκτιμάται σε μία χώρα που δεν είναι η δικιά του.»¹⁴ Έτσι η Severa, για τον Pimentel, «θα προτιμούσε να περάσει όλη της τη ζωή τρώγοντας ψητές σαρδέλες, από το να απολαύσει foie gras για μία μόνο ώρα»¹⁵, αποτυπώνοντας έτσι την πεισματική εμμονή στις προϋπάρχουσες κοινωνικές τάξεις.

Το αστικό φαινόμενο της ανάμιξης των κοινωνικών τάξεων έχει επεκτάσεις στον δομημένο χώρο. Στην Mouraria, χωνευτήρι πολιτισμών, η εγγύτητα του παλατιού του Marques de Alegrete και του Marques de Ponte de Lima (Palácio da Rosa) με το οικοδομικό τετράγωνο του fado της Rua do Capelão και της Rua da Amandoeira συνιστά την χωρική απόδειξη της συνύπαρξης των διαφορετικών τάξεων.

Εντούτοις η θέση της Mouraria στο περιθώριο στο χάρτη της ηθικής της Λισαβόνας, πριν ακόμα και από το φιλελεύθερο καθεστώς του 1833, καθώς και οι κακές συνθήκες υγιεινής, την κατέστησαν εύκολο στόχο των κατεδαφίσεων του δικτατορικού καθεστώτος. Οι αποκαλυπτικές απεικονίσεις της Suzanne Chantal, της Λισαβόνας του 18ου αιώνα, όπου οι

Palacio da Rosa.



14. Pimentel, A triste Canção do Sul, σ. 87-88.

15. Pimentel, A triste Canção do Sul, σ. 155.



Πάνω: Εξώφυλλο βιβλίου “A Arquitectura no Estado Novo”, Pedro Vieira de Almeida.

Κάτω: Rua Garret, Baixa, 1900.

δρόμοι ήταν γεμάτοι κόπρانا ζώων, αλλά και του José Inácio dos Santos, ο οποίος περιγράφει την Mouraria του 19ου αιώνα, ως πηγή των αφροδίσιων νοσημάτων, καθρεφτίζουν την εικόνα της γειτονιάς του fado. Το CML, στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές του '30, έχοντας δεχτεί τις επιρροές του μοντερνισμού, που μεταμόρφωνε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, προσπάθησε να αλλάξει την εικόνα της Λισαβόνας ως μίας βρώμικης, εγκαταλειμμένης πρωτεύουσας. Συνεπώς υπερασπίστηκε την απόφαση του Estado Novo να κατεδαφίσει μέρος της Mouraria, προκειμένου να πλατύνει την κεντρική λεωφόρο που κατέληγε στην κεντρική πλατεία της Baixa Mouraria και να αλλάξει τις συνθήκες υγιεινής της περιοχής που απλώνεται στην σκιά του λόφου του κάστρου του São Jorge.

Εντούτοις τα ουτοπικά συγκροτήματα κατοικιών του Duarte Pacheco και του Faria da Costa, που αποσκοπούσαν στον εξαναγκασμό της μπουρζουαζίας να μοιραστεί τις αναπλασμένες γειτονιές με τους φτωχούς –αναπαράγοντας έτσι το πρότυπο της Mouraria του 19ου- δεν ήταν ικανά να δικαιολογήσουν την θυσία της Mouraria, στο βωμό της προόδου. Ο Norberto Araújo αναφέρεται στην κατεδάφιση της Mouraria στο όνομα της υγιεινής και της αρχιτεκτονικής προόδου: Η Mouraria της Λισαβόνας... υπάρχει ακόμα. Αυτό το «ακόμα» καταφέρει να μας παρηγορεί, αυτούς από μας που θέλουν μία υγιεινή και μοντέρνα Λισαβόνα, αλλά φοβούνται ότι θα αφαιρέσουν ότι παραμένει από μία γραφική Mouraria, που ποτέ δεν πείραξε κανέναν». ¹⁶ Συνεπώς έκδηλη είναι η αντίφαση που ενυπάρχει στην υλική μετάφραση των στόχων του Estado Novo. Προκειμένου το Estado Novo να οικοδομήσει την κοινωνική ουτοπία της ανάμιξης των διαφορετικών κοινωνικών τάξεων σε μία «μοντέρνα» γειτονιά, που θα εξέφραζε τις ιδεολογίες του, το πρόγραμμα «Salvação Barreto» εξάλειψε ένα κομμάτι της Baixa Mouraria, μία περιοχή που με τους όρους της αρχιτεκτονικής αλλά και του κοινωνικού κώδικα, κατάργησε τα αυστηρά όρια της κοινωνικής διαστρωμάτωσης στη Λισαβόνα, συνθέτοντας τη

16. Norberto Araújo, *Peregrinações*, 3ος τόμος, σ. 59-60.

«Mouraria των αντιθέσεων».

5.6. Η χριστιανική Mouraria

Πάω στον καθεδρικό, ανεβαίνω και κατεβαίνω την Rua da Madalena, περνάω την Rua do Roso do Borratém, περνάω από το Arco do Marques de Alegrete και μπαίνω στη Mouraria. Αυτά τα λίγα που απομένουν από αυτή τη μαγεμένη συνοικία δεν είναι τίποτα συγκριτικά με την ομορφιά της πριν είκοσι χρόνια. Η αφίδα έχει φύγει και εκεί στη Largo da Guia, ξεχασμένη σαν μια γριούλα χωρίς οικογένεια, είναι η αξιαγάπητη μικρή εκκλησία της Nossa Senhora da Saúde! Είναι το μόνο πράγμα που παραμένει από όλα όσα υπήρχαν στη δυτική πλευρά της Mouraria... Τα υπόλοιπα έχουν κατεδαφιστεί. Δεν ξέρω ποιος ήταν υπεύθυνος για αυτό το έγκλημα που κατέστρεψε μια από τις αγαπημένες μου γωνιές, αλλά του δίνω την κατάρα μου: Να ζήσει μέχρι τα ενενήντα χρόνια στο σπίτι της νύφης του.

-Beatriz Costa

Προτού ο αναγνώστης γνωρίσει την πόρνη Severa, που τραγουδάει fado και συχνάζει ανάμεσα στους κύκλους της αριστοκρατίας και στις ταβέρνες της Mouraria, στις πρώτες εκατό περίπου σελίδες του βιβλίου του Dantas συναντάει την οχτάχρονη αθώα Severa, που δραπετεύει από την άτυχη ζωή της μητέρας της στη γειτονιά των fadistas για να βρει καταφύγιο στην χριστιανική Mouraria, έγκλειστη σε ένα εκκλησιαστικό σχολείο. Εντούτοις όταν ο ηγούμενος πεθαίνει, αναγκάζεται να επιστρέψει στο σπίτι της μητέρας της, στη Rua do Capelão, όπου διαφθείρεται από τους οίκους ανοχής και το fado και μετατρέπεται στη fadista Severa.

Στη Mouraria των αντιθέσεων, που είναι συγχρόνως αμαρτωλή,



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

αριστοκρατική, fadista αλλά και ευσεβής, τα παλάτια συνυπάρχουν με τις εκκλησίες, τα μοναστήρια και τους οίκους ανοχής και η Severa είναι το θύμα της ειδικής ζωής της Mouraria. Το ενάρετο πρόσωπο της Severa, που βρίσκεται κάτω από τη μάσκα της αμαρτίας και των fados, προβάλλεται στους στίχους του fado, όπως στο τραγούδι «Maria Severa»¹⁷, όπου η γνωστή fadista λυτρώνεται όταν πηγαίνει στον παράδεισο:

<i>Bem longe onde o luar</i>	<i>Μακριά, εκεί που το φεγγάρι,</i>
<i>O azul tem mais luz</i>	<i>Με την μπλε λάμψη είναι πιο λαμπερό</i>
<i>Eu vejo- a rezar</i>	<i>Την βλέπω να προσκυνά</i>
<i>Aos pés duma cruz.</i>	<i>Με τα πόδια σταυρωμένα.</i>

Στο fado «Quando a Severa Morreu»¹⁸(«Όταν πέθανε η Severa»), όταν πεθαίνει η fadista:

<i>Tangeram sinos</i>	<i>Χτύπησαν οι καμπάνες</i>
<i>Na Capelinha da Guia</i>	<i>Στην εκκλησούλα της Guia</i>
<i>E dois anjos pequeninos</i>	<i>Και δύο μικροί άγγελοι</i>
<i>Desceram a Mouraria.</i>	<i>Κατέβηκαν στη Mouraria.</i>

Η φιγούρα που γεννιέται μέσα από τους στίχους του Gabriel de Oliveira στο fado «Há festa na Mouraria»¹⁹ συνιστά ένα «ετερώνημο» της Severa του Dantas. Η Rosa Maria είναι μια επαναλαμβανόμενη φιγούρα στον κόσμο του fado, όπως και η Severa, καθώς προϋπήρχε σε αρκετά τραγούδια fado πριν από το εν λόγω τραγούδι, ενώ στοιχειώνει τους στίχους του fado με την διττή φύση της: ανυπόληπτη και ταυτόχρονα ενάρετη:

<i>Há festa na Mouraria,</i>	<i>Είναι μια γιορτή στη Mouraria,</i>
<i>É dia da procissão</i>	<i>Είναι η μέρα της παρέλασης</i>

Η εκκλησία του Socorro πριν την κατεδάφιση.



17. «Maria Severa», στίχοι José Galhardo, μουσική Raúl Ferrão.

18. «Quando a Severa morreu», στίχοι Antonio Vilar da Costa, μουσική Júlio Proença

19. «Há festa na Mouraria», στίχοι Gabriel de Oliveira, μουσική Alfredo Duarte Marceneiro, εκτέλεση Amália Rodrigues.

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

<i>Da Senhora da Saúde.</i>	<i>Της Senhora da Saúde. («κυρία της υγείας»)</i>
-----------------------------	---

<i>Até a Rosa Maria,</i>	<i>Ακόμα και η Rosa Maria,</i>
<i>Da Rua do Capelão,</i>	<i>Της Rua do Capelão</i>
<i>Parece que tem virtude.</i>	<i>Φαίνεται να είναι ενάρετη.</i>

<i>Colchas ricas nas janelas,</i>	<i>Κουρτίνες πλούσιες στα παράθυρα,</i>
<i>Pétalas soltas no chão,</i>	<i>Πέταλα στο πάτωμα,</i>
<i>Almas crentes, pono rude.</i>	<i>Θρησκευόμενες ψυχές, άξεστοι άνθρωποι.</i>

<i>Anda a fé pelas vielas,</i>	<i>Η πίστη περπατάει στα σοκάκια,</i>
<i>É dia da procissão</i>	<i>Είναι η μέρα της παρέλασης</i>
<i>Da Senhora da Saúde.</i>	<i>Της Senhora da Saúde.</i>

<i>Após um curto rumor,</i>	<i>Μετά από μια σύντομη φήμη,</i>
<i>Profundo silêncio pesa,</i>	<i>Πέφτει βαθιά ησυχία</i>
<i>Por sobre o Largo da Guia.</i>	<i>Πάνω στη Largo da Guia.</i>

<i>Passa a Virgem no andor,</i>	<i>Περνάει η παρθένος στη λιτανεία,</i>
<i>Tudo se ajoelha e reza,</i>	<i>Όλοι γονατίζουν και προσεύχονται,</i>
<i>Até a Rosa Maria.</i>	<i>Μέχρι και η Rosa Maria.</i>

<i>Como que petrificada,</i>	<i>Σαν συντετριμμένη,</i>
<i>Em fervorosa oração,</i>	<i>Σε μια φλογερή προσευχή,</i>
<i>É tal a sua atitude,</i>	<i>Έτσι είναι η στάση της.</i>

<i>Que a rosa já desfolhada,</i>	<i>Το τριαντάφυλλο έχει ήδη μαδήσει</i>
<i>Da Rua do Capelão,</i>	<i>Της Rua do Capelão,</i>

“Ha festa na Mouraria”.



Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

Parece que tem virtude.

Φαίνεται να είναι ενάρετη.

Η Rosa Maria, άμεσα συσχετισμένη με την παρέλαση της εκκλησίας της Nossa Senhora da Saúde, μίας εναπομείνασας ανάμνησης της προ-ρεπουμπλικάνικης αρχιτεκτονικής, που θυσιάστηκε στο βωμό της προόδου του δικτατορικού καθεστώτος, λειτουργεί υπερβατικά, καθώς στους στίχους του συναντιούνται εικόνες και παραδόσεις που έχουν τις ρίζες τους στον 16ο αιώνα. Το «Há festa na Mouraria» αναπολεί το παρελθόν σε μία νοσταλγική αφήγηση, συμβατή με την ιδεολογία της εξιδανίκευσης του παρελθόντος, που χαρακτήριζε το καθεστώς.

Η απεικόνιση της Mouraria από τον Oliveira μας μεταφέρει στις βασιλικές ρίζες της εκκλησίας της Nossa Senhora de Saúde, χτισμένη το 1569 από τον D. Sebastião, στην παρέλαση (1570), οπότε έγινε η πρώτη επίκληση στον Άγιο Σεβαστιανό για να σωθεί η Λισαβόνα από την πανώλη και στο τέλος της, που σηματοδοτεί την αρχή της πρώτης δημοκρατίας (1910). Η εκκλησία, απομεινάρι της προ-δημοκρατικής αρχιτεκτονικής, που σώθηκε από τις κατεδαφίσεις λόγω του θρησκευτικού συναισθήματος του Salazar, βρίσκεται ανάμεσα στην κατεδαφισμένη Baixa Mouraria και στην απειλούμενη fadista Mouraria. Η αντίστιξη ανάμεσα στον άσπρο σοβαντισμένο τοίχο του ναού και στο μπαρόκ υπέρθυρο, την καθιστά έμβλημα της προ-δημοκρατικής Λισαβόνας, που αντιστέκεται στην πρόοδο και το μοντερνισμό. Η διάσωση του ταπεινού ναού καταδεικνύει την επιθυμία των κατοίκων της Λισαβόνας να περισώσουν ότι έχει απομείνει από την ιστορία της πόλης και να μην υποκύψουν στην αισθητική των ναών του δικτατορικού καθεστώτος, όπως της υστερογοθτικής εκκλησίας του Santo Condestável στο Campo de Ourique ή της εκκλησίας του μοντερνισμού του São João de Brito, στο Alvalade.

Mustiam nam remque conecto dolesto moluptaque am faccatque sim-

Μνήμη και νοσταλγία για την παλιά Mouraria μέσα από το Fado.

perro berrum auditia vent expercit ipsunt eum iumquaspis andipsus et veliass ersped utendis sint lab inis autatio berum eossim nostibus sus sintius que paribus, omni blanis magnam que porioriti alitibusda consecotas aces duciamet volorum ut eaquatibus est, sum quiam apid mollabor re aut rehendam, atur sumquis tinctur ehenis ullorem di sum doluptate volor autem. Me et, quo od ut rersperaepro viderumetum ea volentem eaque volum ipsandi gnimagnis as esed quos sunt rem simi, esed molorempe lab ilitati quaepudandi restiae. Et doluptate pro occus ent doluptatum faccum volecum quas ratusdandam fuga. Vollorum repre et atem estem earci doluptam is re cum quidel eos sum qui dolor mo omnis velestia nonsersperro veliquae perum quiatem postium quodipsa di omnisimus, te eumquatur sit aspis maion re parument magnatectios porporu ptatur? Harchil lestibusam fuga. Ra duntiam, sendam, quibusdam volesto quis inctet a quid que aut fugiti utem apic tem. Et voluptur sitios earum, ommosamus incia sum et dolesequia volum accupta sequatiissi corat et vent etur, utatium disto molenit et doluptium dolupie nimoloria volo venis abori que imus nis porporio con pedigento tem rehenitiis eum rendente volutem sitemo quis eum restibu sandell aborem nonsecepelit volupta debitate sit il incte volupta sequos quis doloritatur sit as magnime verferovit estotation nisinto ipitibu samenihil eratur?

Ga. Ut endis essitas miniet, con rem. Itasperum evenis sae quiandem nonectur, sinciis etur, sam laborro consequibus.

Dandestio imporume laborup tatibus eici berempo rerferro eate arundunt debitia conem aritior iamusda dolo blabo. Catur acidi veroria tiatem quis eum, etum quam, sequi acitatas ea voluptat.

Tem aperit fugit evenda conse et exerum que arcipsa nis consequia sollam fugiam, untes culpa volut rerfero videria dolorro offic te placium dolutat emolum qui restia dit antiur? Iquam faccum lam hictincid quodior porepelit pelestestrum que prae sedions erchite core aut fugiandis mo incture vellanis



Πάνω (από πάνω προς τα κάτω):
Εκκλησία Nossa Senhora da Saúde,
Mouraria.
Εκκλησία Santo Condestável, Campo
de Ourique.
Εκκλησία São João de Brito, Alvalade.



Στην απέναντι σελίδα: Rua da Mouraria, Marim Moniz, φωτογραφία του Eduardo Nery.

6. Επίλογος/ “Adeus Mouraria”? («Αντίο Mouraria» ;)



6. “Adeus Mouraria”²⁰? («Αντίο Mouraria» ;)

*Adeus Mouraria,
Adeus tradição,
Já vejo a cidade,
Cantar com saudade
A tua canção.*

*Αντίο Mouraria,
Αντίο παράδοση,
Βλέπω την πόλη,
Να τραγουδάει νοσταλγικά
Το τραγούδι σου.*

*E as casas velhinhas,
Feitas pedraria
Vão p'lo caminho,
Dizendo baixinho
Adeus mouraria.*

*Και τα παλιά σπιτάκια σου,
Έγιναν συντρίμια
Περπατάω στο δρόμο,
Λέγοντας σιγά
«Αντίο Mouraria»*

Οι κατεδαφίσεις «άλλαξαν εκ βαθέων την κοινωνική και πολεοδομική ισορροπία αυτού του πολυσύνθετου συνόλου που δημιουργήθηκε μέσα στο χρόνο»²¹. Σε αντίθεση με την Alfama, που απλώνεται στην νότια, ηλιόλουστη πλευρά του κάστρου του São Jorge, η οποία βρέθηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος για την αποκατάστασή της, η Mouraria, στη βόρεια, σκιασμένη πλευρά του λόφου, παρέμενε μέχρι πρόσφατα – όπως ήταν πάντα μέσα στην ιστορία της- ένας τόπος του «περιθωρίου». Η σημερινή πλατεία του Martim Moniz συνιστά το όριο ανάμεσα στην τάξη, που θέλει να αναπαραστήσει ο αυστηρά καθορισμένος κάναβος της Baixa και στο χάος που εκτείνεται στο λόφο του κάστρου του São Jorge. Είναι όμως οι στίχοι του τραγουδιού «Adeus Mouraria» τελεσίδικοι για το μέλλον της γειτονιάς αυτής, που ο κόσμος των fado αποκάλεσε «μήτρα» του;

Περπατώντας στους δρόμους της Mouraria, ένα Σάββατο πρωί, ενώ αναρωτιόμουν έξω από το σπίτι στο νούμερο 36 της Rua do Capelão, όπου



20. “Adeus Mouraria”, στίχοι Artur Ribeiro, μουσική Nóbrega e Sousa, εκτέλεση Pedro Moutinho, άλμπουμ Fado, Canção de Lisboa, 2004.

21. De Matos, Jose Sarmiento, Ai Mouraria, Lisboa Futura, Σεπτέμβριος 2005, σ. 23.



22. Οι στίχοι αυτοί ανήκουν στο τραγούδι «Meu nome sabe-me a areia», στίχοι Vasco de Lima Couto, μουσική Alfredo Marceneiro, εκτέλεση Amália Rodrigues.

Στις φωτογραφίες: η Mouraria σήμερα.

μια μαρμάρινη επιγραφή έχει μείνει να θυμίζει ότι εκεί γεννήθηκε η Severa, εάν η μυθική fadista θα αναγνώριζε την σημερινή Mouraria, οι ήχοι του fado ακούστηκαν στην γειτονιά. Αφήνοντας πίσω μου την Largo da Severa, οι ήχοι του fado έγιναν καθαρότεροι:

<i>Meu nome sabe-me a areia</i>	<i>Το όνομά μου έχει τη γεύση της άμμου</i>
<i>Que cresce no rio novo</i>	<i>Που γεννήθηκε στο νεογέννητο ποτάμι</i>
<i>Entre as verdades que sonho</i>	<i>Μέσα στην πραγματικότητα που ονειρεύτηκα</i>
<i>E as tristesas que transponho</i>	<i>Και στις λύπες που μεταφέρω</i>
<i>Meu nome sabe-me a rovo.</i>	<i>Το όνομά μου έχει τη γεύση των ανθρώπων.</i>

<i>Corro os caminhos do mundo</i>	<i>Τρέχω στους δρόμους του κόσμου</i>
<i>Um tronco de raiz</i>	<i>Ένας κορμός μιας ρίζας</i>
<i>E se canto uma saudade</i>	<i>Και αν τραγουδάω μια νοσταλγική ανάμνηση</i>
<i>Eu limito a humanidade</i>	<i>Κλείνω την ανθρωπότητα</i>
<i>Aos cantos do meu país.</i>	<i>Στα τραγούδια της χώρας μου.</i>

<i>Meu nome gastou os dias</i>	<i>Το όνομά μου τελείωσε τις μέρες</i>
<i>Que eu trilho de amor ao lado</i>	<i>Που η αγάπη ήταν δίπλα μου</i>
<i>Vivo a afagar uma estrela</i>	<i>Ζω χαϊδεύοντας ένα αστέρι</i>
<i>E no desejo de vê-la</i>	<i>Και στην επιθυμία να το δω</i>
<i>Meu nome sabe-me a fado.²²</i>	<i>Το όνομά μου έχει τη γεύση του fado.</i>

Ο fadista και οι ακροατές του, ήταν εκεί για να ανακατασκευάσουν την Mouraria του fado και να συνεχίσουν την μουσική παράδοση του τόπου. Παρά τις αποφάσεις των πολιτικών καθεστώτων και των developers που αγνόησαν την ιστορική συνέχεια του τόπου, η μουσική παράδοση των fados, διατηρεί τις ελπίδες της και προτείνει ένα εναλλακτικό μέλλον για το παρελθόν, μέσα από μια κριτική νοσταλγία, που πεισματικά αρνείται

να υποχωρήσει. Τα fados έχουν παραμείνει στυλοβάτες, στον χώρο της μνήμης, των αρχιτεκτονημάτων που κατεδαφίστηκαν κατά την περίοδο της δικτατορίας στην Mouraria και συνεισφέρουν στην ανακατασκευή της μνήμης της περιοχής.

Ο Michael Colvin αναρωτιέται για τη Mouraria «Σε αυτό το τυφλό σημείο μπορούμε να φαντασθούμε τον γοητευτικό, αλλά αγωνιώδη και λαβυρινθώδη αστικό σχεδιασμό, που κληρονομήθηκε από τους Μαυριτανούς, με παρόμοιο τρόπο όπως στην Alfama; Μπορούμε να φανταστούμε τη Baixa Mouraria σαν κάτι άλλο πέρα από τον καρκίνο της Λισαβόνας;»²³ Μία απάντηση στα ερωτήματα αυτά έρχεται να δώσει το fado που έχει καταλάβει ένα άνοιγμα στο δημόσιο της χώρο της Mouraria και η επιγραφή απέναντι από τον fadista, όπου με μεγάλα γράμματα αναγράφεται το όνομα του προγράμματος ανάπλασης της περιοχής: «Aí Mouraria», ενώ από κάτω, με μικρότερα γράμματα: «Requalificar o passado para construir o futuro/ Redeveloping the past to build the future» («Ανακατασκευάζοντας το παρελθόν για να χτίσουμε το μέλλον»).

Μέσα από το όνομα του προγράμματος αστικής ανάπλασης, δανεισμένο από το ομώνυμο τραγούδι fado, γίνεται φανερή η σχέση του με την μουσική παράδοση της περιοχής. Το πρόγραμμα αναπτύσσεται σε πέντε βασικούς άξονες: σε συγκεκριμένες «δομικές αρχές» σχεδιασμού, σε μία «τουριστική- πολιτιστική διαδρομή», που συμπεριλαμβάνει τόσο σημεία ενδιαφέροντος που θα επαναχρησιμοποιηθούν όσο και σχεδιασμένες πορείες, στον επανασχεδιασμό «ελεύθερων χώρων», στην «εκπαίδευση για τις καλές πρακτικές της κοινωνικής συμβίωσης» και τέλος σε έναν «διαπολιτισμικό διάδρομο», που θα ενισχύσει τον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της περιοχής²⁴.

Παράλληλα τα τρία πρόσωπα της Mouraria του 19ου αιώνα είναι παρόντα στο πρόγραμμα ανάπλασης: η fadista Mouraria, η Mouraria των

23. Michael Colvin, *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado Rewriting of Urban History*, Bucknell University Press, σ. 111.

24. Ιστοσελίδα <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>, "Public Space and Urban Environment". Τελευταία επίσκεψη στις 6/6/2013





25. Ιστοσελίδα <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>, "Outline of the Action Program: Description". Τελευταία επίσκεψη στις 6/6/2013. Ιστοσελίδα της Τεχνόπολις του Δήμου Αθηνών, <http://www.tech-nopolis-athens.com>, «Εκδηλώσεις», τελευταία επίσκεψη 10/6/2013. «Fado em Atenas» είναι ο τίτλος του album που θα κυκλοφορήσει ο Andrea Maia, καθώς και ο τίτλος του ομώνυμου τραγουδιού, γραμμένο από την Amália Muge.

Δεξιά: ο Andra Maia στο Half Note Jazz Club, στην Αθήνα.

αντιθέσεων και η χριστιανική Mouraria. Η παλινόρθωση της «fadista Mouraria» θα γίνει μέσα από το «Sítio do Fado» («τόπος του Fado») στο «Σπίτι της Severa», «λειτουργώντας ως ένα καφέ με δραστηριότητες σχετικές με το fado», αλλά και «την προώθηση ενός διαγωνισμού Fado για το βραβείο Maria Severa, από τον οποίο θα κυκλοφορεί ένας δίσκος, με αναφορές στη Mouraria». Το «Quarteirão dos Lagares», του οποίου ο κήπος φέρει χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής- ισλαμικής περιόδου που θα επαναχρησιμοποιηθεί ως κέντρο οικονομικών δραστηριοτήτων θα συνυπάρχει με πολιτιστικές και εκπαιδευτικές λειτουργίες, αλλά και με ένα κέντρο απεξάρτησης τοξικομανών, υφαίνοντας έτσι τη «Mouraria των αντιθέσεων». «Η αποκατάσταση της εκκλησίας του São Lourenço θα είναι άλλη μία από τις παρεμβάσεις που θα συμπεριλάβει το πρόγραμμα», ενώ «οι εγκαταστάσεις των ενοριών του Socorro και του São Cristóvão θα επεκταθούν, προκειμένου να έχουν καλύτερες προοπτικές για το έργο που αναπτύσσουν με ομάδες υψηλού κινδύνου- νέους και ηλικιωμένους», ανοικοδομώντας έτσι το πρόσωπο της «χριστιανικής Mouraria».²⁵

Πίσω στην Αθήνα του 2013, εκεί που η Mouraria μοιάζει μακριά και το fado είναι ίσως μια άγνωστη λέξη, η διαφημιστική αφίσα του "Athens World Music Festival", μας ενημερώνει για την πορτογαλική συμμετοχή. Η Πορτογαλία εκπροσωπείται από την "Andre Maia Band" και την Christina Branco. Οι σύγχρονοι fadistas θα μας αποδείξουν ότι «το fado είναι η έκφραση της πορτογαλικής ψυχής. Η αίσθηση του μυστηρίου και μελαγχολίας της μουσικής αυτής που γεννήθηκε στη Λισαβόνα (Πορτογαλία), είναι τα στοιχεία που εξασφαλίζουν στο Fado μια εξέχουσα θέση στις λεγόμενες «Μουσικές του Κόσμου»».²⁶ Συνεπώς το fado έχει υπερβεί τα όρια του φυσικού του χώρου, όπου γεννήθηκε και τον οποίο εξέφρασε για να ακουστεί στην Αθήνα, σε ένα χώρο φαινομενικά ξένο. Ο Andre Maia, fadistas που ζει στην Αθήνα τα τελευταία τρία χρόνια, τραγουδάει το «Fado em Atenas»²⁷ («Fado στην Αθήνα») μεταφέροντας το fado από την Mouraria



και την Alfama στην Αθήνα:

Μπορεί λοιπόν το fado να υπερβεί τα όρια του φυσικού του χώρου και να φτάσει μέχρι την Αθήνα; Στην ερώτηση αυτή απαντούν τα λόγια του Andrea Maia: «Στους Έλληνες αρέσει το fado. Υπάρχει μια νοσταλγία και μια μελαγχολία που εντοπίζουν μέσα στο στήθος. Η Amália Rodrigues είναι μια θεά για αυτούς.»²⁸, αλλά και το τραγούδι του, στην Αθήνα:

<i>Estava aqui à minha espera</i>	<i>Ήμουν εκεί περιμένοντας</i>
<i>Não morreu com a Severa</i>	<i>Δεν έζησα με τη Severa</i>
<i>Quando a Severa morreu!</i> ²⁹	<i>Όταν η Severa ζούσε!</i>

Κλάψτε fadistas, κλάψτε, πέθανε η Severa;

28. Από το προφίλ του Andre' Maia στην ιστοσελίδα κοινωνικής δικτύωσης "Facebook". Τελευταία επίσκεψη 10/6/2013.

29. "Esta voz que me atravessa", στίχοι- μουσική Amélia Muge, εκτέλεση Andrea Maia, ηχογράφηση από το Half Note Jazz Club, Αθήνα.



Βιβλιογραφία

Βιβλιογραφία

Aubrey Bell, Portuguese Literature, Oxford University Press, 1970

Alain Badiou, Being and Event, London and New York: Continuum, 2005 (1998)

Ángel Crespo, Lisboa Mítica e Literária, Lisbon: Livros Horizonte, 1990 (1987)

Avelino de Sousa, O Fado e os Seus Censores, Lisbon, 1912.

Bastos Baptista, O “Novo Fado” Não Existe”, Lisbon: Corda Seca & publico, 2004.

Christine Boyer, The City of Collective Memory: Its Historical Legacy and Architectural Entertainments, Cambridge, MA & London: The MIT Press, 1996 (1994)

De Matos, Jose Sarmiento, Ai Mouraria, Lisboa Futura, 2005

Diane Ackerman, A Natural History of the Senses, London: Phoenix, 1996 (1990)

Fernando Pessoa, Lisbon: What the Tourist Should See, Shearsman Books, 2008

Fernando Pessoa, The Book of Disquiet, Harmondsworth: Penguin, 2001.

Frances Yates, The Art of Memory, London: Routledge and Kegan Paul, 1966

Gaston Bachelard, The Poetics of Space, Boston: Beacon Press, 1994 (1958)

Henri Lefebvre, The Production of Space, Oxford and Cambridge, MA: Blackwell, 1991

Henri Lefebvre, “The Right to the City”, Paris: Anthropos, 1968.

- Italo Calvino, *Invisible Cities*, London: Secker & Warbung, 1987.
- Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, μετάφραση στα Αγγλικά Peggy Kamuf, New York and London: Routledge, 1994
- Joaquim Pais de Brito, *Fado: Vozes e Sombras*, Milan/ Lisbon: Electa/Museu Nacionak de Etnologia, 1994
- Joaquim Pais de Brito, "O fado: etnografia na cidade", κεφάλαιο στο βιβλίο του Gilberto Velho, *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*.
- Júlio Dantas, *A Severa*, 4η έκδοση, Lisbon: Sociedade Editora Portugal-Brazil, 1920
- Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, MA & London: The MIT Press, 1996 (1960)
- Mascarenhas Barreto, *Fado: Lyrical Origins and Poetic Motivation*, εικονογράφηση: José Pedro Sobreiro, μετάφραση: George Dykes, Frankfurt am Main: TFM, 1994.
- Miguel de Unamuno, *Escritos de Unamuno sobre Portugal (1928)*, εκδότης Ángel Marcos de Dios, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985
- Miguel Tamen, *Iberian Cities*, New York & London: Routledge, 2001
- Miguel Vale da Almeida, "Marialvismo: A Portuguese Moral Discourse on Masculinity, Social Hierarchy and Nationhood in the Transition to Modernity", 1995, *Série Anthropologia*, No. 184, Departamento de Anthropologia, Universidade de Brasília
- Michael Colvin, *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado Rewriting of Urban History*, Bucknell University Press.
- Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, University of California Press; Reprint edition, December 1, 2011

- Noberto Araujo, *Peregrinações em Lisboa*, 3ος τόμος Lisboa, Vega, coleção: Conhecer Lisboa, 1993.
- Paul Carter, *The Road to Botany Bay: An exploration of Landscape and History*, New York: Alfred A. Knopf, 1988
- Pimentel Alberto, *A triste Canção do Sul: Subsídios paea a Historia do Fado*, Lisbon: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904
- Pinto de Carvalho, *História do Fado*, Lisbon: Publicações Dom Quixote, 2003 (1903).
- Richard Elliot, *Fado and the Place of Longing*, Ashgate, 2013.
- Rodney Gallop, "The Fado: The Portuguese Song of Fate", *The Musical Quarterly*, 19/2, 1933
- Rodney Gallop, "Some Records of the Portugues Fado", *The Gramophone*, 1931.
- Sucena, *Lisboa, o Fado e os Fadista*, 2nd edition, Lisbon, Vega, 2002
- Teófilo Braga στο "Cancioneiro Popular", 1867
- Thomas Nagel, *The View from Nowhere* New York and Oxford: Oxford University Press, 1986
- Tuan Yi-Fu, *Space and Place: The Perpective of Experience*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2008 (1977).
- Umberto Eco, *Mouse or Rat? : Translation as Negotiation*, London: Weidenfield & Nicolson, 2003.
- Vieira Nery, *Para uma Historia do Fado*, Lisbon Corda Seca & Publico, 2004.

Ιστοσελίδες

Ai Mouraria, <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>, “Public Space and Urban Environment”.

Ai Mouraria, <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>, “Outline of the Action Program: Description”.

Arquivo municipal lisboa, <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>

<http://etaobomcantarofado.blogspot.pt>

<http://fadocravo.blogspot.pt/>

<http://fadous.blogspot.pt>

<http://lisboadesaparecida.blogspot.pt>

Lisbon Walker, www.lisbonwalker.com

Museu do Fado, <http://www.museudofado.pt/>

<http://aps-ruasdelisboacomhistreria.blogspot.pt>

Τεχνόπολις του Δήμου Αθηνών, <http://www.technopolis-athens.com>, «Εκδηλώσεις»

Δισκογραφία

Alfredo Marceneiro, Biografias do Fado (Valentim de Carvalho/ EMI 72438592822, 1997)

Alfredo Marceneiro, O Melhor de Alfredo Marceneiro, Valentim de Carvalho/ EMI 077779176823, 1988.

Amalia Rodrigues, Estranha Forma de Vida: O Melhor de Amália (Valentim de Carvalho/ EMI 724383444229, 1995)

Amália Rodrigues, Gostava de Ser Quem Era, Valentim de Carvalho/ EMI 724383546527, 1995 (1980)

Amália Rodrigues, “Tudo isto é Fado”: O Melhor de Amalia Vol. 2 (CD, EMI/ Valenti, de Carvalho, 2000)

Amália & Don Byas- Encontro, EMI Columbia, Portugal, 1976

Beatriz da Conceicao, Classicos da Renascenca, Movieplay MOV, 2000

Carlos do Carmo, Um Homem na Cidade, (Philips 5189182, 1995)

Celeste Rodrigues, Fado Celeste, Coast Company CTC- 2990490, 2007.

Donald Cohen, «Fado portugues: Songs from the Soul of Portugal», London: Wise Publications, 2003

Dulce Pontes, Lagrimas, Movieplay Portuguesa PE 51.003, 1993.

Herminia Silva, o Melhor de iPlay/ Edições Valentim de Carvalho IPV 12162, 2008

Katia Guerreiro, Fado Maior, Ocarina OCA 002, 2001.

Lucília & Carlos do Carmo, Fado Lisboa: An Evening at the “Faia”, Polygram/ Universal 066 933-2, 2003 (1974)

Madradeus, Existir, Valentim de Carvalho/EMI 72435284528, 2000.

Maria Teresa de Noronha, Biografias de Fado, EMI Music Distribution 1999

Maria Teresa de Noronha, Fado Antigo, Valentim de Carvalho, 1972.

Mariza, Fado Curvo, World Connection/ Valentim de Carvalho/ EMI 724358423723, 2003

Mariza, Fado Em Mim, World Connection 43038, 2002.

Misia, Misia, Valentim de Carvalho/ EMI 077779655823, 1991.

Misia, Ritual, Erato/ Warner 8573858182, 2001.

Tristão da Silva, «Da Janela do Meu Quarto», Património, Companhia Nacional de Música NM218CD, 2009.

Φιλμογραφία

Amália- O Filme, Carlos Coelho da Silva, Portugal, 2008.

The Art of Amália, Bruno de Almeida, Portugal/USA, 2000.

Canção de Lisboa, Jose Cottineli Telmo, Portugal, 1933

Fados, Carlos Saura, Portugal/Spain, 2007.

Lisbon Story, Wim Wenders, Germany/ Portugal,1994.

Mariza and the story of Fado, Simon Broughton, UK/ Portugal, Songlines/ MWTV (United Kingdom), 2006

O Costa do Castelo, Arthur Duarte, Portugal, 1943.

A Severa, Jose Leitao de Barros, Portugal/France, 1931.

Fado: Ombre et Lumière, Yves Billon, Γαλλία, 1989

