

## Amália Rodrigues, *¿una cantante ibérica?*



*Retrato de Amália Rodrigues,*  
de Eduardo Malta, 1949, óleo  
sobre tela, fotografia,  
montagem (detalhe).

### *Francisco Carlos Palomanes Martinho*

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do curso de graduação em História e do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *O Estado Novo português: história, historiografia e memória*. São Paulo: Intermeios, 2019. fcpmartinho@usp.br

**Amália Rodrigues, ¿una cantante ibérica?***Amália Rodrigues: an Iberian singer?**Francisco Carlos Palomanes Martinho***RESUMO**

Este artigo tem por objetivo analisar a presença da fadista portuguesa Amália Rodrigues em Espanha. Desde a sua primeira apresentação ocorrida em fevereiro de 1943, Amália manteve uma frequência constante no território espanhol. Diversas matérias destacavam a sua *performance*, como também a importância do fado e a maior ou menor aproximação deste gênero musical com os ritmos hispânicos. A hipótese aqui defendida é a de que as suas incursões em Espanha ajudaram, por um lado, a sedimentar um discurso ao mesmo tempo nacionalista e evocador da proximidade entre os países ibéricos; por outro, elas foram igualmente determinantes para a internacionalização da carreira da fadista, além dos limites ibéricos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amália Rodrigues; fado; identidade.

**ABSTRACT**

*This article aims to analyze the presence of Portuguese fado singer Amália Rodrigues in Spain. Since her first performance in February 1943, Amália maintained a consistent presence in Spain. Various articles highlighted her performances, as well as the importance of fado and the greater or lesser connection between this musical genre and Hispanic rhythms. The hypothesis here is that Amália's visits to Spain helped, on the one hand, to cement a discourse that was simultaneously nationalist and evocative of the closeness between the Iberian countries; on the other, they were also decisive in the internationalization of the fado singer's career, beyond the Iberian borders.*

**KEYWORDS:** Amália Rodrigues; fado; identity.



Terminada, em 2016, a minha biografia de Marcello Caetano, resolvi mergulhar em outra redação biográfica. Como trabalho com a História Contemporânea de Portugal, a nova personagem tinha que vir, claro está, da ocidental praia lusitana. Escolhi Amália Rodrigues, uma figura que sempre me fascinou em virtude, não apenas de seu inequívoco talento, mas também do muito que ouvi e li a seu respeito. Talvez o momento mais impactante dessas leituras e audiências tenha sido quando do falecimento de Amália, a 6 de outubro de 1999. As matérias da imprensa davam ênfase à “voz de Portugal”, à cantora que, com “essa voz que Deus lhe deu”, levara o país ao mundo. Manuel Alegre, poeta interpretado por Amália e opositor histórico do salazarismo, disse consternado à porta da Basílica da Estrela, onde o corpo de Amália estava sendo velado, que “morreu a voz da nossa alma”. Em quase que uníssono, políticos de todos os partidos, artistas e intelectuais, destacavam o fato

de Amália ter sido a responsável por levar ao mundo aquilo que Portugal tinha de melhor.<sup>1</sup> Aqui e acolá, podia-se ouvir algum “acorde dissonante”, mas o que predominava era o enaltecimento da artista “genuinamente portuguesa” que a partir daquela data abandonava os portugueses.

Essa harmonia nos depoimentos *post-mortem* parece contrastar, entretanto, com o que de Amália se falou e se escreveu ao longo de sua vida. É verdade que quando Amália se profissionalizou, em 1939, no Retiro da Severa, tradicional casa de fado lisboeta, seu nome era identificado como pertencente a uma linhagem tradicional do gênero, castiça, pura. Ou, como afirmavam diversos órgãos de imprensa, Amália era referência legítima do melhor “fado fadista”.<sup>2</sup> O pleonasma parece indicar um tipo de fado “autêntico”, “rigoroso”, em oposição ao que à época se costumava chamar de “fado ligeiro”.

Ainda assim, embora fossem essas as opiniões predominantes a respeito de Amália, aqui e acolá podia-se ouvir ou ler pontos de vista que a afastavam desse “fado genuinamente fadista”. Uma das críticas mais correntes na fase inicial de sua carreira terá sido o fato de que seu modo de cantar não se coadunava com a tradição do fado castiço, tinha algo de “espanholismo” que se devia evitar.<sup>3</sup> Vale lembrar que Amália se tornou profissional durante o regime Estado Novo português (1933-1974), que, como toda e qualquer ditadura, almejava tanto controlar o discurso através dos aparatos de censura, como “harmonizar a voz” em nome de uma homogeneidade que melhor exprimisse o “espírito da nação”.<sup>4</sup> A voz aqui, portanto, será entendida como o resultado de uma relação ao mesmo tempo social e de poder, constituidora de “subjetividades [que] alimentam um ideal de sociabilidade comum, de uma familiaridade nacional ou nacionalista”, ainda que, ao mesmo tempo, ela, a voz, não deixa de ser “um espaço de intimidade cultural”.<sup>5</sup> E é nessa intimidade, como veremos, que aquilo que se pretende homogêneo e linear para o Estado autoritário pode ser subvertido.<sup>6</sup>

Amália, em sua primeira infância, ouvia e cantava não apenas o fado de sua Lisboa, mas também as cantigas da Beira Baixa, que aprendera em ambiente familiar. Ou seja, no espaço que lhe era mais íntimo. O gosto pelo canto, Amália compartilhava com a mãe, Lucinda, “que era quem cantava melhor”, além das tias, tanto do lado materno como do lado paterno.<sup>7</sup> O pai, Albertino, enquanto morava na Beira, dividia-se entre as tarefas de seleiro e de músico.

<sup>1</sup> Ver, entre outras, as matérias dos jornais *Público* e *Diário de Notícias*, de 7 out. 1999, e do semanário *Expresso*, de 8 out. 1999.

<sup>2</sup> *Diário de Lisboa*, 6 ago.1939, p. 3, e 9 ago. 1939, p. 3, e 13 ago.1939, p. 2.

<sup>3</sup> É verdade também que, a partir da década de 1960, quando começa a crescer a oposição ao salazarismo e surge o chamado “canto de intervenção”, as críticas a Amália foram pronunciadas também por certa esquerda, que identificava o fado e sua mais importante intérprete como expressões de uma cultura resignada e conservadora, afeita ao regime do Estado Novo. Ver, entre outros, OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Horizonte, 1974, e MARTINHO, Francisco Palomanes. O “velho” e o “novo” na canção portuguesa: Amália Rodrigues, o fado e o canto de intervenção na Revolução dos Cravos. *Varia Historia*, v. 39, n. 81, Belo Horizonte, set.-dez. 2023.

<sup>4</sup> GENTIL, Teresa. *De “voz castiça” a “voz de Portugal”*: a construção da voz de Amália Rodrigues (1939-1949). Tese (Doutorado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia) – UNL, Lisboa, 2025, p. 2.

<sup>5</sup> HERZFELD, Michael [*Cultural intimacy social poetics in the Nation-State*. London-New York: Routledge, 2016] *apud* GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 2.

<sup>6</sup> Cf. STOKES, Martin. On musical cosmopolitanism. *The Macalester International Roundtable*, Saint Paul, 2007, p. 16.

<sup>7</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2012, p. 72.

Era ele um tocador de cornetim bastante cobiçado para se apresentar nas festas populares das diversas vilas e cidades de sua região.<sup>8</sup> A maneira de cantar de Amália, a modulação de sua voz, teve, de acordo com depoimentos da própria artista, uma forte influência beirã, responsável, segundo ela, pelas críticas que sofrera no início de sua carreira. Diz Amália: “Quando comecei a cantar o fado, nunca tinha ouvido nenhum espanhol cantar e diziam que cantava fado à espanhola. Isto porque [...] dava umas voltas [...] que tinha aprendido nas cantigas da Beira Baixa, com a minha mãe e as minhas tias. Não tinham nada de espanhol”.<sup>9</sup>

Nos anos 1940, quando Amália deu início à sua exitosa carreira, nos discursos a seu respeito, apesar das críticas ao “espanholismo”, predominava um tônus fundamentalmente essencialista, homogêneo e afeito aos objetivos do Estado Novo.<sup>10</sup> Amália era a expressão do que havia de melhor em Portugal. Este argumento igualmente se pode perceber na imprensa espanhola, à época controlada pelos agentes do *Nuevo Estado* franquista. No caso específico das matérias que se referiam a Portugal e Espanha, predominava uma narrativa de identidade comum, de um diálogo entre países irmãos, ambos comprometidos com o mesmo passado a guiar o presente.

Falemos, então, da “cantante ibérica”. Em depoimento concedido ao jornalista Vítor Pavão dos Santos, seu primeiro biógrafo, Amália Rodrigues afirma que era “essencialmente uma cantora portuguesa e, de certa forma, ibérica”; e concluía asseverando ser “flamenca para toda a vida”.<sup>11</sup> Esta abertura da artista para além das fronteiras portuguesas, com especial ênfase às manifestações culturais espanholas, terá começado quando de sua primeira digressão ao exterior, exatamente à Espanha, em fevereiro de 1943, a convite do então embaixador português em Madrid, Pedro Teotónio Pereira.<sup>12</sup> Pela documentação colhida somos levados a entender que se tratava de uma iniciativa conjunta de Teotónio Pereira e do então diretor da política de propaganda do Estado Novo<sup>13</sup>, o jornalista António Ferro.<sup>14</sup> Depois, no decurso das seis décadas de sua longa carreira, Amália se apresentou em Espanha em 20 ocasiões. Apaixonara-se pelo país, pela sua música, pela sua gente.

E, como se pode comprovar no imenso volume de notícias sobre Amália dos periódicos espanhóis, a recíproca era verdadeira. De 1943 a 1999, inúmeras matérias foram dedicadas a Amália. Os temas eram múltiplos e vou me dedicar aqui às ilações sobre as identidades, ora mais ora menos nacionalistas de Amália e do fado. Como foram muitas as matérias por mim coletadas na Biblioteca Nacional de España, vou me ater ao período – que já é bastante

<sup>8</sup> Cf. FONSECA, Manuel da. *Amália nas suas palavras*: entrevista inédita concedida a Manuel da Fonseca em 1973. Lisboa-Porto: Edições Nelson de Matos/Porto Editora, 2020, p. 301.

<sup>9</sup> RODRIGUES, Amália *apud* SANTOS, Vítor Pavão dos Santos. *Amália*: uma biografia. 2. ed. Lisboa: Presença, 2005, p. 60.

<sup>10</sup> Cf. CARVALHO, Paulo Archer. Ao princípio era o verbo: o eterno retorno e os mitos da historiografia integralista. *Revista de História das Ideias*, v. 18, Coimbra, 1995.

<sup>11</sup> RODRIGUES, Amália *apud* SANTOS, Vítor Pavão dos, *op. cit.*, p. 95.

<sup>12</sup> Sobre Pedro Teotónio Pereira (1902-1972), ver MARTINS, Fernando. *Pedro Teotónio Pereira*: o outro delfim de Salazar. Lisboa: D. Quixote, 2020.

<sup>13</sup> Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), entre 1933 e 1945, Serviço Nacional de Informação (SNI), entre 1945 e 1968, Secretariado de Estado de Informação e Turismo, entre 1968 e 1974 (Seit).

<sup>14</sup> Sobre António Ferro (1895-1956), ver LEAL, Ernesto Castro. *António Ferro*: espaço político e imaginário social: (1918-32). Lisboa: Cosmos, 1994.

alargado! – que se estende de 1943 a 1967. Igualmente optei por um número pequeno de periódicos: *ABC*, *Informaciones* e *La Vanguardia Española*. Me utilizei também dos jornais lisboenses *Diário de Lisboa (DL)*, *Diário de Notícias (DN)* e *Diário Popular (DP)*, que deram grande cobertura à viagem da artista à capital espanhola.

Informo ainda que estou considerando a experiência madrilenha como a primeira incursão profissional de Amália no exterior algo arbitrariamente. É que a própria artista em algumas entrevistas a desconsiderava, haja vista que, por ter se apresentado em ambiente fechado, e apenas para convidados, não havia como considerar exatamente uma estreia no exterior. Por isso, Amália atribuía sua vinda ao Brasil, em 1944, como sendo, de fato, a sua primeira aparição internacional.<sup>15</sup> Em novembro de 1967, no entanto, ao mesmo tempo que confundia as datas, dava uma importância maior a esta sua primeira apresentação em Espanha. A artista informou ao *ABC* que iniciara sua carreira em 1939 e que no ano seguinte (aqui o engano), 1940, a convite de Teotónio Pereira, tinha atuado pela primeira vez em Madrid. “Me tornei profissional em mil novecentos e trinta e nove. No ano seguinte foi minha primeira atuação no exterior, a convite do nosso embaixador em Madrid, doutor Teotonio Pereira. Na noite da estreia chorei com os aplausos. Me sinto por causa daquele ambiente de carinho, eternamente grata ao público espanhol”.<sup>16</sup>

Enfim, dada a importância daquele evento, vou considerar o *debut* de Amália “fora de portas” em Espanha. Apesar do risco, esta minha opinião é coincidente com a do musicólogo Ruy Vieira Nery, pesquisador do fado e filho do guitarrista Raul Nery, que acompanhou Amália em diversos concertos. Para Vieira Nery, a importância da apresentação de Amália em Madrid se deve ao fato de que naquela ocasião, a artista conheceu uma série de intérpretes do flamenco, com quem estabeleceu relações amigáveis. Entre outras, Conchita Piquer, Imperio Argentina, Carmen Amaya e Niña de los Peines, “que a influenciaram de tal modo que se decide a experimentar [...] as canções tradicionais espanholas, num primeiro passo para a constituição do que virá a ser o seu repertório assumidamente internacional das décadas seguintes”.<sup>17</sup> Ainda de acordo com Vieira Nery, a proximidade de Amália com os ritmos espanhóis “lhe acarretará frequentes críticas de várias ‘padeiras de Aljubarrota’ do eterno provincianismo patriótico de alguma Direita portuguesa”.<sup>18</sup> Com ou sem críticas, essa estreia madrilenha foi determinante para o amadurecimento de “uma Amália Rodrigues que se descobria permeável, capaz e absorver, transformar e incorporar um sem número de influências”.<sup>19</sup>

Voltemos, então, a essa sua primeira aparição internacional. Na medida em que a viagem de Amália a Madrid decorreu, não de uma iniciativa individual, ou mesmo de um empresário, mas do Estado, faz-se necessário refletir sobre as razões que levaram o regime do Estado Novo à eleição de Amália

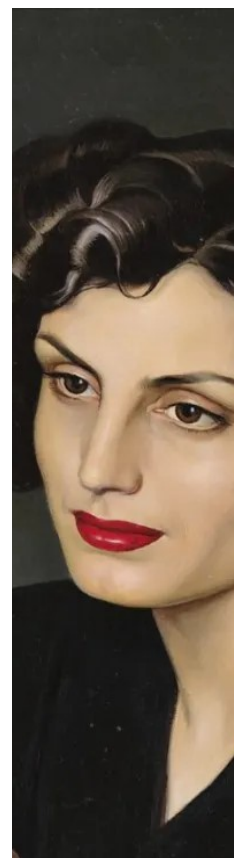
<sup>15</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*. 2. ed. Lisboa: A Bela e o Monstro, 2020, p. 70-73.

<sup>16</sup> Amalia Rodrigues abandona el “fado”. *ABC*, Madrid, 4 nov. 1967, p. 40.

<sup>17</sup> NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 165. O autor faz uma referência à “padeira de Aljubarrota”, Brites de Almeida, que terá matado sete castelhanos na guerra de 1385 contra João I de Castela. Vieira Nery, com essa referência, ironiza o nacionalismo exacerbado de segmentos da direita portuguesa, inconformada com o fato de Amália cantar em outras línguas que não o português.

<sup>19</sup> GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 110.



e dos artistas que a acompanharam naquela excursão. Estiveram também presentes nos concertos o cantor Júlio Proença e os instrumentistas Santos Moreira e Armandinho, ainda que as matérias, em Lisboa e em Madrid, se tivessem concentrado em Amália. Uma primeira hipótese para entender a escolha parece ter sido ao movimento de maior aproximação entre os regimes português e espanhol, materializado no Acordo Comercial entre Portugal Espanha, assinado pelo Conde de Jordana<sup>20</sup>, ministro dos Negócios Estrangeiros de Franco, e Teotónio Pereira, a 22 de fevereiro de 1943. A entrada de Jordana no governo espanhol, em setembro do ano anterior em substituição ao germanófilo Serrano Suñer, cunhado do generalíssimo, terá resultado em uma alteração de rumo da política externa e dos alinhamentos políticos de Madrid.<sup>21</sup> A segunda hipótese, que não elimina a primeira, é que o regime português procurou, desde o início da ditadura militar, instaurada em 1926<sup>22</sup>, “controlar” o fado e transformá-lo em um produto mais condizente ao espírito da ditadura portuguesa. Assim, os aparelhos de censura e uma série de políticas de regulamentação da profissão de artista e das casas de espetáculo adequaram o gênero à nova realidade.<sup>23</sup> Não podendo eliminá-lo, a solução era trazê-lo para perto.

Aliás, a instrumentalização do fado não implicou, necessariamente, uma adesão das elites do regime a esse gênero musical. António Ferro, por exemplo, o idealizador do concerto madrilenho, nunca escondeu suas reticências com relação a essa “música ligeira”. Como afirma Teresa Gentil, o jornalista “continuou, até abandonar o [Secretariado de Propaganda Nacional] a ‘combater’ discursivamente o fado, abrindo uma exceção com Amália Rodrigues, que descreveu como a intérprete que ‘transcendeu’ o género musical, tornando-o uma canção ‘respeitável’ e com enorme potencial propagandístico”.<sup>24</sup> Amália era, portanto, e mais que qualquer outro artista, um “instrumento de boa propaganda” interna e externa. Após a realização do concerto de Madrid e já retornado a Lisboa, Ferro concedeu uma entrevista ao *DP* na qual expressava o pragmatismo tanto seu quanto do Estado Novo.

– *Como reagiram os espanhóis perante o Fado?*

*António Ferro sorri. E diz-nos:*

– *Haverá quem não goste do que vou dizer, quem me acuse, talvez de transigir com uma doença por vezes grave no nosso meio. Muitas pessoas, na verdade, combatem o fado pelo seu fatalismo pelo seu gosto de renuncia. Nesse aspeto eu próprio o combato, sobretudo quando se inferiorizam em letras imbecis, que cheiram a taberna e a vinho... Mas isso não quer dizer que o fado, pelo seu pitoresco, pelo seu ritmo insinuante, não constitua bem enquadrado, um elemento de propaganda no estrangeiro. Em Madrid, Amália Rodrigues, Júlio Proença, Armandinho e Santos Moreira provaram a eficiência dessa propaganda alcançando indiscutível êxito em todos os meios por onde passaram. É preciso não ter excessivos preconceitos quando se quer revelar a estrangeiros o*

<sup>20</sup> Francisco Gómez-Jordana Sousa, 1876-1944.

<sup>21</sup> Cf. GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 126 e 127.

<sup>22</sup> O Estado Novo tem origem na ditadura militar iniciada a 28 de maio de 1926, que derrubou a primeira experiência republicana portuguesa. Salazar, em 1928 assumiu o cargo de ministro das Finanças e foi a partir daí que liderou um processo de transição para uma ditadura civil em moldes corporativos. Sobre as diversas fases do regime autoritário, ver CRUZ, Manuel Braga da. *O partido e o Estado no salazarismo*. Lisboa: Presença, 1988, p. 38-47.

<sup>23</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, *op. cit.*, p. 228-240.

<sup>24</sup> GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 37 e 54.

*nosso pitoresco, o anedótico, ainda que se trate do simples pormenor da fisionomia de uma cidade ou de um país. É tudo uma questão de dose.*<sup>25</sup>

Passados oito anos desde o golpe militar, o fado já parecia “enquadrado”, tornando-se gênero de exportação bastante “vendável”. Ainda assim, ele permanecia, para Ferro, “pitoresco”, “anedótico”, talvez até mesmo vulgar, daí a necessidade de o difundir na dose certa. Para o chefe da propaganda do regime, a viagem de Amália e dos demais artistas fazia parte de um “Plano de Aproximação Espiritual entre Portugal e Espanha”, condizente, como nas palavras de Jorge Ramos do Ó, com a “política do espírito” implementada à época pela ditadura.<sup>26</sup> Dizia Ferro: “É necessário que Portugal e Espanha se amem e se respeitem. Isso, porém, implica o conhecimento daquilo que somos afins e daquilo em que somos diferentes. Ora eu penso que o intercambio das coisas do espírito é o mais valioso para o conhecimento dos povos”. Apesar da satisfação com o êxito de sua viagem, no entanto, o jornalista ainda desconfiava das possibilidades de a artista alcançar voos mais altos. Para ele, a tendência é que Amália permanecesse portuguesa e, no limite, ibérica:

*Um povo é sempre para outro povo, acima de tudo, uma canção desconhecida... Aliás um caso como o de Amália Rodrigues não pode oferecer discussões. Amália, para além do fado, é uma grande artista, uma artista natural, direta, duma sensibilidade rara. Poderia vir a ser uma grande vedeta internacional no seu género se não fosse – e talvez seja este um dos seus encantos demasiado bairrista... A forma como cantou algumas canções espanholas em voga surpreendeu, comoveu os nossos vizinhos. Império Argentina, a casa de quem a levei, ouviu-a com entusiasmo. Ora a revelação duma verdadeira artista nacional, seja ela qual fôr o seu género, é sempre um caso sério, respeitável.*<sup>27</sup>

A primeira notícia da viagem de Amália à capital espanhola data de janeiro de 1943, ocasião em que o DP informou que ela iria “cantar na embaixada de Portugal”, em Madrid, no “dia 7 de fevereiro”.<sup>28</sup> No mês seguinte, o Diário de Lisboa confirmava a notícia, adiantando que a viagem ocorreria “em breve” e que Amália havia sido “contratada para exhibir o seu repertório de fados e canções portuguesas”.<sup>29</sup>

Quando de suas apresentações, na Espanha, duas reportagens, uma no diário ABC e outra no Informaciones, noticiavam e analisavam a performance da fadista. O ABC dava grande destaque ao concerto. E tanto Amália como António Ferro eram especialmente reverenciados. Afirmava o diário que se tratava de uma festa de “profunda celebração hispano-portuguesa”. Ferro era referido como “o admirável e admirado escritor”, responsável por reunir “distintas damas, diplomatas e personalidades das Letras e das Artes”. Já Amália era a “inimitável cantora”, a “primeira fadista de Portugal, sem dúvida”. Curiosamente, o nome de Teotónio Pereira, um dos mais importantes quadros do

<sup>25</sup> *Diário Popular*, Lisboa, 3 mar.1943, p. 6.

<sup>26</sup> Ver Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”* (1933-1949). Lisboa: Estampa, 1999.

<sup>27</sup> *Diário Popular*, Lisboa, 3 mar.1943, p. 6.

<sup>28</sup> *Idem*, 29 jan.1943, p. 2.

<sup>29</sup> *Diário de Lisboa*, 3 fev. 1943, p. 6.

Estado Novo, não era mencionado. O espetáculo teve ainda a presença do escritor e jornalista espanhol Wenceslao Fernández Flores, responsável pela apresentação dos artistas. Dizia Fernández Flores que, assim como Enrique, o Navegante descobrira mundos para Portugal, António Ferro descobrira Portugal para o mundo. Quanto a Amália, em seguida à execução de três fados, interpretou, “em espanhol”, “Los piconeros”<sup>30</sup> e “Antonio Vargas Heredia”<sup>31</sup>, duas canções andaluzas. Para o articulista, a performance de Amália terá sido de tal modo condizente com a entonação da Andaluzia, que dava a parecer que se tratava de uma filha de Córdoba, “la ciudad de los Califas” ou de Triana, bairro tradicional de Sevilha.<sup>32</sup>

No *Informaciones*, a notícia era mais curta e menos detalhada. Mas, no geral, o conteúdo se assemelhava ao que fora publicado no ABC, principalmente no que toca às qualidades artísticas de Amália. O texto referia que o responsável pelo evento fora “o grande escritor e poeta António Ferro”, que levara ao Ritz, local de sua realização, uma “seleta e fina afluência para oferecer o que podemos chamar de alma madrugadora e cristalina de Lisboa”. A festa, informava, era de fados, a canção que carregava consigo o “sentimento que tanto tem preocupado ensaístas [...] de Espanha e de Portugal, que se chama saudade”. Curiosamente, o texto não comentava o fato de Amália ter interpretado duas canções em castelhano.<sup>33</sup>

A apresentação no Ritz foi também noticiada no DN:

*António Ferro ofereceu ontem, no Ritz, uma recepção a que compareceram cerca de duzentas pessoas entre as mais representativas do mundo oficial. Nesta reunião, que decorreu com excepcional brilhantismo, tomaram parte também alguns artistas portugueses de passagem em Madrid. Fez apresentação destes artistas o conhecido e ilustre escritor Wenceslao Fernandez Florez, que pronunciou um interessantíssimo discurso no qual definiu a “saudade portuguesa: como um sentimento profundo da alma lusitana”. [...] A seguir, Amália Rodrigues, Júlio Proença, Santos Moreira e Armandinho cantaram, tocaram canções portuguesas, que alcançaram extraordinário êxito. Quando Amália Rodrigues, em homenagem a Espanha, cantou deliciosamente algumas canções típicas espanholas num espanhol puríssimo, o entusiasmo redobrou, tendo aqueles artistas sido alvo de uma ovação prolongada. No final da festa que principiou às 15 e se prolongou até cerca das 22 horas e é considerada como uma das mais brilhantes ultimamente realizadas em Madrid, foram oferecidas artísticas filigranas às senhoras presentes, que muito apreciaram essas tão delicadas lembranças de Portugal.*<sup>34</sup>

Como se vê, o jornal afirmava que os artistas portugueses se encontravam de passagem por Madrid, como se fosse um acaso, o que em nada correspondia à verdade, haja vista que eles haviam sido contratados pelo aparato de propaganda do regime, havendo, inclusive, um pedido formal para a emissão de passaportes aos artistas convidados.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Composição de Florian Rey, Rodenas Ramon Perello e Juan Valenzuela Mostazo. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/amalia-rodrigues/1051396/>>. Acesso em 16 maio 2025.

<sup>31</sup> Composição de Juan Mostazo Morales, Francisco Merenciano-Bosch e Joaquin De Olivia. Disponível em <<https://www.letras.com/carlos-cano/1883481/>>. Acesso em 16 maio 2025.

<sup>32</sup> Ver ABC, Madrid, 19 fev. 1943, p. 9.

<sup>33</sup> Ver Fiesta de fados en el Ritz. *Informaciones*, Madrid, 18 fev. 1943, p. 3.

<sup>34</sup> *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 fev. 1943, p.1.

<sup>35</sup> Cf. GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 129.

Também o DP publicou matéria sobre o espetáculo, enaltecendo, neste caso, o “acerto” de Ferro e de Teotónio Pereira pela escolha de Amália e dos demais artistas que a acompanhavam:

*Amália Rodrigues foi a Madrid. Que para dar realce a uma festa em que figura o nome de Portugal não há como uma fadista ou um campino de jaleca e vara larga se a festa fôr em cortijo andaluz. Mas como tudo se passou em Madrid, pôs-se de parte o Alter e o calção e requisitou-se uma fadista com acompanhamento de guitarra e mais uma viola. O Secretariado de Propaganda Nacional, acedendo ao pedido do dr. Teotónio Pereira, escolheu bem. Escolheu a Amália Rodrigues, para o fado, o Júlio Proença, idem, o Armandinho para a guitarra e o Santos Moreira para a viola.<sup>36</sup>*

O fato de Amália ter interpretado canções em castelhano ganhou especial destaque nos periódicos lisboetas. Com ênfase ao impacto que a performance da artista portuguesa causou na cantora portenha radicada em Espanha, Imperio Argentina. Em entrevista concedida ao DP, a própria Amália fez questão de referir à reação da cantora:

*A Imperio Argentina delirou.  
Que lhe disse ela?  
Amalia cora. E não abre a bôca. Insistimos.  
Tenho vergonha. E tem. Mas quem não tem vergonha é um companheiro de mesa que também esteve em Madrid e reproduz a frase da grande artista espanhola:  
Amália tem ainda mais fogo do que eu a cantar “Los Piconeros”...  
A nossa mostrou-lhe depois que no “Antonio Vargas Heredia” também não era pêca. E ficaram amigas. Sentaram-se lado a lado e sorriram para o fotografo. A canção peninsular goza agora de uma entente-cordiale. O “canto jondo” e o “fado” dão-se as mãos. As gazetas rejubilam e é então que dizem a Amália que se o fado tivesse uma cara seria a sua. Mas ela está cansada. [...] Atrévemo-nos a propor a Amália Rodrigues a abertura dum curso - “Como se aprende a cantar o fado”. Nós, apesar de tudo, inscrevemo-nos, desde já. E o leitor?<sup>37</sup>*

A matéria acima é demonstrativa de que, malgrado todo discurso nacionalista caro ao Estado Novo, Imperio Argentina, dez anos mais velha, e já consagrada artista, surgia como uma espécie de salvo-conduto para Amália.<sup>38</sup>

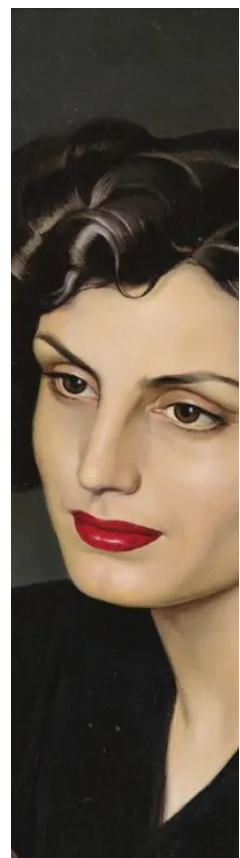
Em julho daquele mesmo ano, duas matérias continuavam a referir o encantamento de Imperio Argentina para com Amália. Segundo o DL, “Imperio Argentina diz-nos que ouviu em Madrid uma portuguesa, Amália Rodrigues, que canta as canções do filme em espanhol [filme “Carmen la de Triana”], melhor do que ela [e] acrescentou. – Sim, melhor do que eu, com perfeita intenção, com excelente acento e com uma linda voz que também apreciei nos sentimentais fados portugueses”.<sup>39</sup> Na mesma toada, o DP informava: “Imperio Argentina, quando Amália Rodrigues esteve há meses em Madrid e perante ela cantou alguns dos números que a grande artista espanhola criara no já

<sup>36</sup> *Diário Popular*, Lisboa, 12 mar. 1943, p. 4.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> Quanto à proposta do curso para se aprender a cantar o fado, ela não deixa de ser premonitória. Em 1947, dada a necessidade de “disciplinar e selecionar as vozes”, é criado o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, vinculado à Emissora Nacional. Cf. GENTIL, Teresa, *op. cit.*, 52 e 53.

<sup>39</sup> *Diário de Lisboa*, 31 jul. 1943, p. 5.



celebre filme “Carmen, la de Triana”. Não teve dúvidas em afirmar que Amália cantava tão bem ou melhor do que ela. De facto, Amália Rodrigues interpreta não só o Fado, mas canções espanholas com uma vibração que dificilmente poderá ser igualada”.<sup>40</sup>

Não menos importante foi o impacto que a apresentação terá causado no Conde de Jordana: “É primeira vez que estou duas horas seguidas a ouvir cantar”, disse a Amália o ministro de Franco.<sup>41</sup> Enfim, jornalistas, cantoras e políticos, todos pareciam se encantar com o desempenho da intérprete portuguesa.

Seis anos depois, em outubro de 1949, o general Francisco Franco visitou Lisboa em missão oficial. Mais uma vez, António Ferro e Amália apareciam nas matérias como os responsáveis pela excelente recepção ao caudillo. Além de fogos de artifício lançados sobre o Tejo, dizia *La Vanguardia*: “este herói da simpatia e do amor a Espanha que se chama António Ferro, nos brindou com sua gentileza e, mais tarde, com a voz de sublimes melodias de Amália Rodrigues, a insuperável artista do ‘fado’”.<sup>42</sup>

Nos anos seguintes, Amália se desgarraria de António Ferro. O jornalista havia sido afastado da política de propaganda para, a partir de 1950, atuar como diplomata em Berna e, em seguida, Roma.<sup>43</sup> É certo que, desde sua ida ao Brasil, Amália começava a adquirir importância e reconhecimento cada vez maiores. A partir de então, as notícias e reportagens começaram a tratar de Amália sem o acompanhamento, digamos assim, de um “tutor”. Algumas dessas matérias se dedicaram a pensar sua relação com o fado propriamente dito, que podia aparecer tanto como a expressão “típica” da cultura portuguesa, ou então como um gênero que, em parte, se mesclava com o flamenco. Para *La Vanguardia*, o fado soava como “um flamenco viajante, um flamenco colonial e nostálgico”. Portanto, um flamenco do ultramar, fruto da aventura lusitana que, a partir de Camões, impregnou o imaginário português. Afirma o texto: “Talvez o encanto – e a maravilha – de Portugal seja esta navegação, a todo o custo, contra todo o custo. O fado voa [...] porque a nostalgia voa sempre”.<sup>44</sup> Nostalgia que, para Eduardo Lourenço se pode chamar saudade, presa num labirinto criado pelos próprios portugueses, que inventa e afirma uma constante dependência ao mar. Um labirinto de onde não se quer sair.<sup>45</sup> É como a obsessão cantada por Fernando Pessoa: “Quanto do teu sal são lágrimas de Portugal!”<sup>46</sup>: ou em Sophia de Mello Breyner: “Mar, metade de minha alma é feita de maresia”.<sup>47</sup> A cultura portuguesa está impregnada dessas referências.

<sup>40</sup> *Diário Popular*, Lisboa, 24 jul. 1943.

<sup>41</sup> *Idem*, 12 mar. 1943, p. 1 e 4.

<sup>42</sup> GALINSOGA, Luis de. Sigue triunfal estancia en Portugal del Jefe del Estado español. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 25 out. 1949, p. 3.

<sup>43</sup> Cf. PAULO, Heloísa. António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956). In: ROSAS, Fernando e BRITTO, José Maria Brandão de (direção). *Dicionário de História do Estado Novo*, v. 1: A-L. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p. 355-357.

<sup>44</sup> ÂNGULO, Manuel Pombo. Donde el fado suena. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 5 jun. 1959, p. 5.

<sup>45</sup> Ver LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2001.

<sup>46</sup> Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/carlos-do-carmo/mar-portugues/>>. Acesso em 6 jun. 2025.

<sup>47</sup> Disponível em <<https://poetisarte.com/autores/sophia-de-mello-breyner-andresen/mar/>>. Acesso em 6 jun. 2025.

Outro aspecto, para além do mar e de seu papel numa suposta forma de “ser português”, é a afirmação de uma herança nacional, política, que explica o papel do fado e, por conseguinte, a importância de Amália. Eduardo Freitas da Costa, escritor e jornalista, à época agregado de imprensa da embaixada portuguesa em Madrid, escreveu para o ABC, em outubro de 1956, um texto intitulado “Ensaio de uma explicação portuguesa do fado de Lisboa”. O artigo começa por narrar um pequeno excerto de uma crônica redigida no período imediatamente posterior à morte, em Alcácer Quibir, de d. Sebastião, denominado pelo jornalista de “Rei da Saudade e da Esperança portuguesa”. Diz a crônica: “Se conta, para demonstrar a fixação dos portugueses pela guitarra, que foram encontradas cerca de dez mil entre os restos do acampamento de dom Sebastião, depois da trágica jornada na qual este rei foi derrotado pelo sultão de Fez e do Marrocos”. As palavras do cronista teriam servido como fonte para a lenda das guitarras de Alcácer Quibir, segundo a qual, no campo de morte onde jaziam os soldados portugueses, o toque nas cordas de dez mil guitarras abandonadas “pelo ardente vento do sul [...] havia feito nascer o fado, levando até as costas de Portugal, a canção de dor e desesperança, de tristeza e morte, de saudade e [...] da irracional esperança”.

É claro que a seguir o articulista recusa a veracidade da lenda. Quanto às origens do gênero, assevera ele que o fado nascera no primeiro terço século 19, tratando-se de “um exemplo praticamente único de canção própria de uma só cidade”. O que parece interessante no argumento de Freitas da Costa é a lembrança de que nesse primeiro terço de século, a Corte portuguesa havia regressado a Portugal “e com ela, o mais popular de todos os príncipes lusitanos das últimas centúrias, aquele infante dom Miguel, que seria o último rei de Portugal, apaixonadamente amado por seu povo”.<sup>48</sup> E que amava o fado. A derrota da corrente miguelista teria sido, também, a derrota da música dos portugueses e a vitória do estrangeirismo. Afirma o autor:

*uma guerra de invasão (em que se mesclavam portugueses mações e estrangeirados pelos exílios inglês e francês, com brigadas internacionais de polacos, belgas, italianos, franceses e ingleses) acaba por expulsá-lo [a d. Miguel] do país, cercado o exército português pela Quadruple Aliança, que se havia firmado em Londres para conseguir dominar uma resistência nacional que se prolongava em demasia. Parte então o rei para o desterro e com o liberalismo se instala em Lisboa uma espécie de superestrutura estrangeirada que apenas tem contato e muito pouca intimidade, com os setores populares da capital.*<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Sobre D. Miguel e o miguelismo, ver LOUSADA, Maria Alexandre, FERREIRA, Maria de Fátima Sá e Melo. *D. Miguel*. Lisboa: Temas e Debates, 2009, e LOUSADA, Maria Alexandre. Portugal em guerra: a reacção antiliberal miguelista no século XIX. In: MARCHI, Riccardo (coordenação). *As raízes profundas não gelam?: ideias e percursos das direitas portuguesas*. Alfragide: Texto Editores, 2014, SANTOS, Miguel Dias. A direita monárquica e a persistência da tradição. In: MARCHI, Riccardo, *op. cit.*, e SÁ, Fátima. “Vencidos pero no convencidos”: movilización, acción colectiva e identidad en el miguelismo. *Historia Social*, n. 49, Valencia, 2004.

<sup>49</sup> COSTA, Eduardo Freitas da. Ensaio de una explicación portuguesa del fado de Lisboa. *ABC*, Madrid, 20 octubre 1956, p. 6 e 7. Sobre a questão dos “estrangeirados” ver, entre outros, MACEDO, Jorge Borges de. *Estrangeirados: um conceito a rever*. Lisboa: Edições do Templo, 1979, MAGALHÃES, Joaquim Romero de. O projecto de D. Luis da Cunha para o império português. In: *Estudos em Homenagem a Luís Antonio de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos*. Lisboa: Tinta da China, 2008, e SÉRGIO, António. O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal. In: *Ensaios*: tomo II. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

Ainda sobre a relação do fado com a história portuguesa, um texto publicado mais uma vez no *ABC*, de março de 1963, é igualmente ilustrativo. Assinado pelo jornalista Felipe Ximenez de Sandoval faz alusão a Amália sem, entretanto, citar seu nome. “Contemplando a fadista, o negro traje, o cabelo negro, o xale negro de espuma, os negríssimos olhos, brancas como as de um tuberculoso a pele e as mãos cruzadas sobre o peito”. Falando desta forma, dava a entender ao leitor que a indumentária de negro era comum entre as fadistas. Quem não conhecesse Portugal, Lisboa e o fado não saberia que foi Amália, a “inventora” desse estilo.<sup>50</sup> Mas o mais curioso dessa narrativa é a vinculação quase que religiosa de uma forma de ser portuguesa. Forma essa que demarcava as gentes que gostavam das que não gostavam do fado: de um lado, o povo pobre e a nobreza, de outro, a famigerada burguesia, cosmopolita e antinacional. Cito:

*Durante cerca de um século, se cantava o fado quase que exclusivamente na Alfama e na Moraria, por marinheiros, pescadores e vendedoras do mercado, e nos grandes palácios suntuosamente adornados com os primores do Império ultramarino, enquanto as senhoritas da classe média e os intelectuais seguiam depreciando-o com um esnobismo pretencioso. Ainda que mais tarde acabaria por se impor a todas as classes, subindo aos teatros e aos livros, o fado conserva em seus acordes e melismas seu forte desgarro popular mesclado a um sabor aristocrático. Ainda hoje se dá o caso de que as maiores fadistas sejam Amalia Rodrigues, alçada ao topo da fama a partir de um ponto de venda de laranjas no mercado e Maria Teresa Noronha, pertencente a uma ilustre família.<sup>51</sup>*

As casas de fado, assim, estariam repletas de representantes do povo e da nobreza. Lá estaria Amália, lá estaria Maria Teresa de Noronha, uma e outra expressando a aliança do “verdadeiro” e puro Portugal que se mantinha desde Avis. Que perdurou na saudade a dois reis: aquele caído em Alcácer Quibir e o absolutista derrotado pelo liberalismo do século 19. Mas que se fez renovado na luta contra os estrangeirismos e as adesões a Napoleão. Diz o articulista: “os patriotas tradicionalistas – aristocracia e povo – a lutar contra um liberalismo estrangeirante que tratava de desterrar os costumes arcaicos, afrancesando até a música secreta das almas, encontrando na cadência do fado a melhor expressão de seu profundo sentimento”.

Esse “fado genuíno”, no século 19, ganharia sua primeira expressão material na trágica figura da Severa (Maria Severa Onofriana), a cantadeira<sup>52</sup> e prostituta que, não por acaso, mantivera um relacionamento com um nobre, o

<sup>50</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, op. cit., p. 300-306.

<sup>51</sup> SANDOVAL, Felipe Ximenez de. El fado. *ABC*, Madrid, 14 mar. 1963, p. 31 e 32. Maria Teresa do Carmo de Noronha Guimarães Serôdio (1918-1993) foi uma fadista portuguesa, proveniente de uma família aristocrática. A referência a esta artista parece vir a calhar, posto que em 1944, portanto, no ano seguinte à apresentação de Amália em Madrid, foi Maria Teresa de Noronha quem se apresentou na capital espanhola, igualmente a convite de Pedro Teotónio Pereira. Ver NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, op. cit., *Diário de Lisboa*, 2 fev. 1944, p. 5, e *Diário de Notícias*, Lisboa, 2 fev. 1944, p. 2.

<sup>52</sup> “O termo ‘cantadeira’ era frequentemente utilizado [...] para designar uma ‘cantora de fados’. Embora haja algumas conotações negativas em relação ao termo, nomeadamente a ideia de que uma ‘cantadeira’ não integraria a mesma categoria do que uma ‘cantora’ (à época termo que designava intérpretes de música clássica ou de outros géneros populares ligados às artes performativas – como o cinema ou a revista)”. GENTIL, Teresa, op. cit., p. 1 e 3.

Conde de Vimioso (Francisco de Paula de Portugal e Castro, 1817-1865).<sup>53</sup> A Severa, percebida como o “símbolo de portuguesismo rechaçado com desagrado pela burguesia progressista, adoradora de quantas novidades estéticas e políticas chegadas de Paris; burguesia decidida a alterar o fado pelas contra-danças e gavotas”.<sup>54</sup>

### A longa travessia do fado

Os relatos aqui apresentados, tanto na imprensa portuguesa quanto na espanhola, podem ser divididos em duas partes. Primeiro, o fado aparece como a canção genuína, pura a unificar o verdadeiro Portugal. O Portugal do sebastianismo e do miguelismo, da conservação, da reação contra o estrangeiro, da reação contra o liberal. Mas trata-se de um Portugal, curiosamente, urbano; e mais, praticamente lisboeta. O que não deixa de ser curioso, em se tratando de um país à época predominantemente agrário.

Quando eu trabalhava na Uerj, orientei uma dissertação de mestrado sobre as cantoras de fado do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse estudo, minha orientanda, Flavia Branco, demonstra que grande parte dessas artistas, nascidas no Portugal agrário, desconhecia o fado quando de suas chegadas aos portos do Rio ou de Santos. O fado, que, desde o 19 supostamente encarnava canção nacional portuguesa, chegou aos ouvidos dessas intérpretes apenas com uma e outra cantora de fado que para cá terá vindo excursionar, mas sobretudo, com Amália.<sup>55</sup> Na mesma trilha de outros gêneros musicais, o fado precisou de uma longa travessia para, enfim, se estabilizar e se transformar em produto de consumo dentro e fora de seu país de origem. Foi este o caso, por exemplo, do tango argentino e da rebética grega.<sup>56</sup> Joaquim Pais de Brito lembra que esses dois gêneros musicais surgiram nas cidades portuárias de Buenos Aires e Atenas, ao longo do século 19. Além das semelhanças entre gêneros e temas abordados, esses ritmos igualmente foram marginalizados por certa intelligentsia, mais afeita à música francesa. Pais de Brito refere-se, ainda, para o caso do fado, à rejeição que sobre ele eram expressas, no oitocentos, por intelectuais da craveira de Ramalho Ortigão e Bordalo Pinheiro.<sup>57</sup>

Já Amália Rodrigues aparece como uma espécie de herdeira e mensageira da tradição. A “voz sublime” da jovem que se apresentou em Espanha, em 1943, permaneceu durante décadas a frequentar as casas de espetáculo de Madrid, Barcelona ou qualquer outro sítio do país vizinho. Em sendo “profundamente portuguesa”, não deixou de ser ibérica quando convinha às nar-

<sup>53</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. Do mito fundador da Severa à consagração pela Unesco: etapas da lenta emergência da uma história do fado. In: LIMA, Paulo (coordenação). *Severa 1820*. Lisboa: Tradisom, 2022.

<sup>54</sup> SANDOVAL, Felipe Ximénez de, *op. cit.*, p. 31 e 32. Gavota, ou gavotte, é uma dança de corte francesa dos séculos 17 e 18. Agradeço à professora e historiadora da dança Clara Couto pelo esclarecimento. Sobre a Severa (Maria Severa Onofrina), ver NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, *op. cit.*, p. 80-121.

<sup>55</sup> Ver BRANCO, Flávia Belo Santos. *O fado nos trópicos: o fado e a identidade portuguesa no Brasil (1950-1974)*. Dissertação (Mestrado em História Política) – Uerj, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>56</sup> Sobre o tango, ver GANTOS, Marcelo Carlos. *Mitografia da experiência argentina: sociogênese do tango de Buenos Aires*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 1998; sobre a rebética, ver BATISTA Rodríguez, José Juan. Algunas referencias del rebético a la tradición clásica. *Fortvnatae*, n. 16, San Cristóbal de la Laguna, 2005.

<sup>57</sup> Ver BRITO, Joaquim Pais de. O fado: etnografia da cidade. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

rativas da imprensa espanhola. Uma imprensa que almejava instrumentalizá-la, tornando-a a expressão de um modo de ser que ia ao encontro do argumento propagandístico, seja do regime português, seja do regime espanhol.

Mas é bom lembrar que esta personagem não deixou de buscar – e alcançou! – certa autonomia em seu trajeto. Como, por exemplo, o direito que atribuiu a si de cantar em outras línguas que não o português. Além do castelhano, seu ponto de partida, Amália cantou em francês, inglês e italiano. Essa foi uma de suas grandes inovações. Ao longo de sua vida, a artista que unificara os portugueses quando de sua morte, viveu momentos de maior ou de menor aceitação. É claro que os primeiros momentos predominaram em relação aos segundos. Mas estes não deixam de ter importância, pelo contrário. Eles, no mínimo, refletem alguma autonomia, algum distanciamento em relação aos discursos padronizadores tão caro ao salazarismo. Amália não só interpretou canções estrangeiras, como o fez dando modulações à voz que não correspondiam às costumeiras formas de cantar o fado. E se a voz deve ser entendida “como a expressão ‘direta’ de um ‘eu’”, mesmo que funcionando como “um ‘produto’ das normas e práticas de cada sociedade”<sup>58</sup>, Amália então não se desgarrou do passado, embora tenha feito escolhas que deram vazão à autonomia de si. Afinal de contas, “falar da voz de Amália Rodrigues é falar de uma singularidade”.<sup>59</sup> Essas “escolhas singulares” nem sempre agradaram aos ouvidos de alguns portugueses. Mas Amália seguia autônoma, à revelia dos que pensavam ou diziam as tais “padeiras de Aljubarrota”.

*Artigo recebido em 30 de setembro de 2025. Aprovado em 2 de novembro de 2025.*

---

<sup>58</sup> GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 13.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.