

**Multimodalidade expressiva em música e o impulso intercultural: apontamentos  
sobre a experiência musical do Fado em contexto Chinês**

José Oliveira MARTINS

Faculdade de Letras  
Centro de Estudos Interdisciplinares - CEIS20  
Universidade de Coimbra  
[jmartins@uc.pt](mailto:jmartins@uc.pt)  
ORCID: 0000-0002-7840-4705

**Resumo**

Este ensaio indaga a capacidade dos sujeitos em sentir e compreender as multimodalidades expressivas convocadas pela experiência intercultural através da música, nomeadamente na apreciação do Fado português em contexto chinês, particularmente em Macau. O trabalho organiza-se em três secções: um enquadramento teórico-poético sugestivo para a transculturalidade e transdimensionalidade cognitiva da música; uma recolha de representações da experiência do Fado, como canto performativo e género musical, em contexto chinês; e uma análise crítica de um trabalho empírico recente que aborda a recepção expressiva por sujeitos chineses ao fado “Gaivota”, cantado por Amália Rodrigues.

*Palavras-Chave: multimodalidade na música, interculturalidade musical, Macau, Fado, Amália Rodrigues*

**Abstract**

This essay investigates the ability of subjects to feel and understand the expressive multimodalities called for by an intercultural experience through music, namely in the appreciation of Portuguese Fado in a Chinese context, particularly in Macao. The work

is organized into three sections: a suggestive theoretical-poetic framework for the transculturality and cognitive transdimensionality of music; a collection of representations of the experience of Fado, as a performative song and musical genre, in a Chinese context; and a critical analysis of a recent empirical work that addresses the expressive reception by Chinese subjects of the fado “Gaivota”, sung by Amália Rodrigues.

**Keywords:** *multimodality in music, musical intercultural relations, Macao, Fado, Amália Rodrigues*

## 1. Introdução: O Impulso Intercultural

Este trabalho assume o carácter de ensaio, indagando a capacidade dos sujeitos em sentir e compreender as multimodalidades expressivas convocadas pela experiência intercultural através da música, nomeadamente na apreciação do Fado português em contexto chinês, particularmente em Macau. O ensaio assenta em três conceitos-chave explorados de modo interdependente por forma a examinar a resposta afectiva ao Fado, como género musical, apesar de os sujeitos chineses o reconhecerem como culturalmente distante.

O primeiro é o conceito de *impulso interpretativo intercultural*, e que neste trabalho remete para o acto orientado de produção de sentido do objecto ou da sua experiência. Este acto decorre do contacto inicial com uma dimensão experiencial produzida ou emanada de uma outra cultura, em que a atenção focalizada perante o objecto cultural novo se traduz em sentimentos de estranheza, curiosidade, emotividade e por vezes de fascínio (ou repulsa), mas também o impulso de querer interpretar e atribuir significado, especialmente afectivo e identitário. O segundo conceito é o de *densidade interpretativa*, em que a atribuição de sentido na experiência musical do novo é convocada pelo sujeito através de múltiplas valências cognitivas, desde o sentir, o compreender e o fazer a música, e em que o contexto intercultural tanto expõe as limitações como impulsiona a imaginação dos sujeitos para a participação nas convenções e expressões culturais convocadas pela música do outro em apreço. O terceiro conceito é o de *multimodalidade*

*expressiva* em música, que remete para as múltiplas dimensões experienciais convocadas na vivência musical. Para além da percepção e compreensão do som musical, a multimodalidade expressiva envolve também outras dimensões e mediações relacionadas com o movimento performativo e o corpo, o gesto expressivo, a expressão facial interpretativa, e outras mediações como o uso, significado e sugestão da palavra, a natureza e utilização do espaço físico, cénico e escolha de indumentária, assim como a atribuição de identidades, idades, convenções, etc. Enfim, uma densidade de mediações que constituem o substrato ontológico da música e a sua capacidade de representar (a actividade humana), e que permitem ao sujeito interpretativo a produção e atribuição de significado na (complexa) experiência musical que convoca o som musical, mas não se restringe estritamente à sua escuta.<sup>17</sup>

Este ensaio interliga estes conceitos num percurso não sistemático ou exaustivo da experiência intercultural do Fado por sujeitos em contexto chinês. Pretende portanto enquadrar o tema por questões exploratórias que nos possam ajudar a negociar, por um lado a capacidade que a reverberação emotiva da música parece ter para penetrar e transpor de modo significativo a barreira cultural, e por outro o modo como a experiência musical convoca múltiplas dimensões expressivas, criando uma densa teia multimodal de complementaridades e correspondências entre domínios como o som, o gesto e movimento, a palavra e o espaço.

O ensaio organiza-se em três secções. (1) Um enquadramento teórico-poético sugestivo (não específico do contexto chinês para o Fado) para a transculturalidade e transdimensionalidade cognitiva da música e o modo como este aspecto é explorado por algumas visões poético-filosóficas de tradição Ocidental. (2) Uma recolha de representações da experiência do Fado (como canto performativo e género musical) em contexto chinês. Esta prospecção de representações interculturais procura salientar que a capacidade para aceder ao âmbito artístico e emotivo do Fado não se traduz numa tentativa de reprodução mimética (do fazer, sentir e compreender), mas antes numa transformação criativa do sujeito interpretativo fruto do âmbito cultural (chinês) em que o Fado é cantado e especialmente como é recebido (como audiência). (3) Uma análise crítica de um trabalho empírico recente que aborda a recepção expressiva por sujeitos

---

<sup>17</sup> Para uma discussão sobre a capacidade da música representar ou ser representada, assim como as implicações para a sua compreensão ontológica, ver Bohlman (2001, 2005).

chineses a alguns exemplos de Fado. O foco analítico do ensaio é o fado “Gaiivota” interpretado por Amália Rodrigues.

## 2. Da universalidade da música, as suas pronúncias e traduções

Tornou-se um lugar-comum dizer que “a música é a linguagem universal da humanidade”. Esta expressão, atribuída originalmente a Henry Wadsworth Longfellow (1835: 4), manifesta bem a ideia, pelo menos desde o século XIX, de que a música, no contexto das outras artes e linguagens, tem características únicas para atravessar barreiras culturais.<sup>18</sup> É interessante notar que esta ideia parte de uma visão fortemente eurocêntrica alinhada com a noção estética herdada do Romantismo de que a música (na sua acepção estrita de substrato sonoro característico do som musical instrumental) é referencialmente ambígua, diferenciando-se portanto da linguagem (verbo-palavra) por ausência ou ambiguidade ao nível semântico ou denotativo.<sup>19</sup> Ou seja, a escuta do som musical estrito não remete o ouvinte para conceitos ou representações concretas do mundo, mas antes para aspectos sugestivos ou conotativos, podendo daí advir a potencialidade para a transversalidade cultural.

À ideia sobre a universalidade da música acrescentou o crítico George Bernard Shaw, em finais do séc XIX, que “embora a música seja uma linguagem universal, é falada com

---

<sup>18</sup> A afirmação de Longfellow (1835: 4) é frequentemente citada: “Music is the universal language of mankind,—poetry their universal pastime and delight”. A questão da universalidade em música é naturalmente complexa e historicamente contestada. Recentemente, tem havido um interesse renovado e crescente sobre esta questão, abordada sob uma forte perspectiva interdisciplinar, envolvendo diversas áreas como a musicologia, neurociências, psicologia, computação e ciência de dados; por exemplo, as publicações Jacoby (2023) e Mehr (2023) (ambas no prelo e amplamente divulgadas pela comunidade científica em formato preprint) desenvolvem estudos de largo escopo numa perspectiva transcultural (em termos de dados e sujeitos).

<sup>19</sup> Em contraste com o domínio semântico da linguagem, os domínios sintático e fonético têm sido considerados como referenciais para os modelos musico-analíticos, respectivamente sobre a ordenação e organização hierárquica (tonal e rítmica no domínio temporal) e as características da textura e timbre na música. As relações música-linguagem formam um vasto campo de estudo histórico, teórico e cognitivo. Recentemente, estas relações têm sido também examinadas sob a perspectiva das neurociências; ver por exemplo o dossier temático Jäncke (2012).

todo o tipo de pronúncias” (1890: 91-92).<sup>20</sup> Este comentário parece complexificar a metáfora da música como linguagem, acrescentando à noção de domínio compreendido (e falado) por todos a existência de variantes discursivas musicais. Da ideia de pronúncia de linguagem musical podemos inferir que a apreciação musical e a compreensão das suas nuances acedem ao domínio da particularidade local, dos hábitos e convenções culturais. A pronúncia musical como forma de mediação cultural, mas também do reconhecimento de outro lugar musical e a possibilidade de habituação a essa experiência estranha, vem introduzir um patamar em que o sujeito ouvinte toma consciência da sua distância cultural ao objecto musical. Nesse âmbito é oportuno lembrar as abordagens aos encontros interculturais de âmbito colonial (marcadamente orientalistas), nomeadamente nas descrições feitas a “outras” músicas não-europeias.<sup>21</sup> Um bom exemplo disso é o relato de Guillaume-André Villoteau (1823), que no início do século XIX descrevia assim o impacto inicial para os seus ouvidos da música árabe no Egipto e a sua gradual transformação após habituação:

...tivemos que suportar os efeitos repulsivos de uma música que dilacerava os ouvidos com modulações forçadas, ásperas e selvagens, ornamentos de gosto extravagante e bárbaro, e tudo isso executado com vozes nada atraentes, nasais e instáveis, acompanhadas por instrumentos cujos sons eram finos e abafados, ou ásperos e penetrantes. Estas foram nossas primeiras impressões da música egípcia . . . Mas, como certas bebidas que a princípio nos repugnam, tornando-se menos desagradáveis à medida que as consumimos, e às vezes até deliciosas quando completamente acostumadas a elas, o mesmo longo hábito de ouvir música Árabe foi capaz de diminuir ou dissipar totalmente a repugnância inicial encontrada ao ouvir esta música ... será que um dia não encontraremos os encantos justamente nas coisas que a princípio achamos mais repulsivas?

A música foi também utilizada como uma técnica eficiente de diplomacia musical durante os séculos XV e XVI, em que a música e dança mediaram o encontro e distância entre culturas em contexto da exploração marítima e colonização por parte dos portugueses. Como descrito por Ian Woodfield (1995):

---

<sup>20</sup> O comentário de George Bernard Shaw (1890) é “though music be a universal language, it is spoken with all sorts of accents”.

<sup>21</sup> A noção de orientalismo tem como referência o trabalho de Edward Said (1978).

The pleasing effect of European instruments on African auditors encouraged the Portuguese to take their musicians on shore every time that their ships put in to land. They were often greeted in return by African performers. Accounts of Vasco da Gama's epic voyage to India in 1497 describe one such encounter at the Cape of Good Hope. The Portuguese were met by a band of natives playing four or five flutes ("fautas"), some high, others low in pitch, that "sounded very well together" ("Comçertavam mujto bem"). In return, Vasco da Gama ordered his trumpets to sound, and his men danced with Africans. Perhaps because of its association with dancing, bagpipes seem to have been especially favored by the Portuguese on such occasions. During Cabral's brief stay on the coast of Brazil in 1500, one of his officers "took with him one of our bagpipe players, and began to dance among Indians, taking them by the hands, and they were delighted and laughed, and accompanied him very well to the sound of the pipe". (96)

A questão da diversidade e hábito cultural e a sua manifestação nas "pronúncias" musicais convoca também as relações entre objecto musical e a materialidade (e contextos sociais) dos sujeitos que a percebem, comungam e recriam. Nesse sentido, a ideia de universalidade na música é entendida de duas formas, por um lado como acesso intra-cultural à música sem necessidade de *descodificação* cognitiva, ou seja, como linguagem expressa por cada comunidade, num processo cumulativo complexo. Por outro lado, universalidade como a relação estreita que a música forma com o corpo (como enunciador de pronúncias) e a possibilidade de a traduzir ou fazer corresponder a outros domínios expressivos. Estes aspectos são problematizados por George Steiner em *Poesia do Pensamento* (2011):

A sua única "tradução" ou paráfrase significativa é a do movimento do corpo. A música traduz-se em dança. Mas este reflexo arrebatado é simplesmente aproximativo. Se interrompermos o som, deixará de haver maneira de sabermos ao certo que música está a ser dançada (motivo exasperante que Platão aborda nas *Leis*). Ao contrário das línguas naturais, a música é, todavia, universal. São muito numerosas as comunidades étnicas que não possuem mais do que alguns rudimentos orais de literatura. Não há grupo humano sem música – sem uma música muitas vezes elaborada e extremamente complexa. Os dados sensoriais e emocionais da música são muito mais imediatos do que os da fala (podem remontar à vida intra-uterina). Excepto em certos casos cerebrais extremos,

fundamentalmente associados ao modernismo e às tecnologias ocidentais, a música não requer descodificação. A recepção é mais ou menos instantânea aos níveis psíquico, nervoso e visceral, cujas interconexões sinápticas e cujo produto cumulativo quase não conhecemos. (20)

A questão intrigante da *descodificação* na música (i.e., a sua ausência ou necessidade) remete para as múltiplas relações entre objecto e sujeito musical. Gonçalo M. Tavares explora estas relações num registo poético-especulativo em *Breves Notas sobre Música* (2015), escrito a convite da Fundação Calouste Gulbenkian no quadro das celebrações dos 50 anos da sua orquestra. Compreendendo um conjunto de reflexões sobre os actos de escuta em situação de concertos eruditos, é certo que o âmbito cultural focado por Tavares está longe da resposta restrita ao Fado num contexto chinês, matéria versada neste ensaio. Ainda assim, a forma como o autor aborda a relação objecto-sujeito na compreensão do som musical parece-me pertinente. Focalizo aqui em duas abordagens possíveis: por um lado, o acesso progressivo à música, como uma espécie de processo de *osmose* entre ouvinte e música; por outro lado, a compreensão indirecta da música como manifestação contingente (verbalizada ou de outra forma) das correspondências interpretativas entre música e outros domínios expressivos, onde uma actividade (música) é percebida com os *utensílios* de outra. Esta questão é particularmente pertinente para a compreensão e apreciação musical intercultural, uma vez que sugere que mesmo intraculturalmente a compreensão musical assenta na correspondência externa.

Música e o equilíbrio dos elementos: No fundo, temos duas entidades, duas substâncias: a pessoa que escuta e a música. E o que acontece é uma espécie de osmose ao nível dessas grandes partículas que são os seres humanos. Há a passagem de elementos de um para o outro, na tentativa de se obter um equilíbrio do conjunto. E eis, então, que no fim da música triste quase parece que a música ficou menos triste e o ouvinte mais. O ouvinte e a música transformaram-se num único elemento. (12)

Como comentar uma música? Dizer, de uma música que se ouviu, simplesmente: *gosto* ou *não gosto* é já enfrentar o que se escuta com um verbo. O verbo, a palavra, como aquilo que tenta fazer descer ao mundo dos homens o que está apenas nesse mundo estranho dos ouvidos (e das suas ligações internas) . . . Reflectir sobre sons, eis, pois, uma actividade estranha. É como comentar verbalmente uma equação, uma fórmula matemática; ou fazer o desenho de uma música — o desenho que explica uma música.

E poderemos pensar num movimento assim: percebemos a matemática pelo desenho, percebemos o desenho pela palavra, percebemos a palavra pelos números, percebemos a música através da matemática e da geometria e assim sucessivamente. Percebemos um certo mundo com os utensílios de outro mundo. Talvez esta comparação seja excessiva, mas não será isto o mesmo que tentar entender chinês aprendendo italiano? (54-55)

A compreensão e produção de sentido na música, tanto em regimes intra- como interculturais, parece, portanto, ser fruto de um processo cumulativo, não só por camadas de habituação e negociação cognitiva, mas também pela mediação de dimensões expressivas. Neste âmbito, o conhecimento historicamente informado assume uma função determinante na constituição de uma rede de referências de contexto para a significação daquilo que se ouve. O crítico e ensaísta Eduardo Lourenço refere que os actos de sentir e compreender a música são entendidos como processos complementares que convocam as dimensões da fenomenologia e história. Ouvir, escutando *apenas os sons* de “uma música jamais ouvida” é de acordo com Eduardo Lourenço (2012) um *ouvir mudo*:

*Desintrodução à estética:* [...] Quem olhar *Guernica*, por exemplo, ... digo, quem olha detidamente tais quadros vê *aparentemente* tudo quanto há a ver neles. A mesma coisa para quem escuta uma música jamais ouvida. Todavia, *ver* é de algum modo *cego* e esse *ouvir, mudo*, pela simples razão que *quadro* e *música* são histórias, são o lugar «onde» de um diálogo para entender o qual é literalmente exacto dizer que é necessário convocar o passado de onde emergem, o presente em que nascem e o futuro que transportam. ... A Zona de um encontro puro, virginal, entre uma *consciência intemporal* e a pura presença da obra é o encontro de dois espelhos se reenviando sem fim a nula imagem que um ao outro se reenviam. A História sem Fenomenologia é cega, a Fenomenologia sem História é vazia. Da análise fenomenológica só podemos extrair maravilhosos coelhos brancos com a condição de lá os termos postos antes ou de os levarmos nos bolsos como bons prestidigitadores. (144–145)

### 3. Fado português em contexto chinês: recepção, representação e identidade

Perante o enquadramento teórico-poético delineado sobre as dimensões expressivas implicadas na compreensão musical, este ensaio focaliza agora várias representações interculturais, em modo de prospecção fragmentada, do modo como o Fado português é

experienciado (sentido, interpretado e recriado) em contexto chinês. Começamos pela análise de um caso complexo: a cantora e fadista Cao Bei, que se descreve a si própria como “artista Chinesa que canta Fado Português, Ópera de Pequim e Lírico” (Cao Bei s. d.). Vivendo em Portugal há mais de duas décadas, desde os 27 anos, depois de estudar e leccionar economia política, e tendo tido uma formação musical chinesa de base erudita, o percurso artístico de Cao Bei é fruto de uma exposição (vivência) e estudo prolongado de Fado português, dando particular atenção ao repertório de Fado de Amália Rodrigues (Nĩ Hãu 2019). O enquadramento intercultural torna-se a base de como Cao Bei aborda e descreve a sua relação com o Fado. Atendamos às palavras introdutórias com que Cao Bei se apresenta em palco num espectáculo intitulado “Fado Sem Fronteiras”, a 30 Outubro de 2018, no Teatro Tivoli em Lisboa: “Dizem que eu sou fadista chinesa. Chinesa sim, mas fadista não sou. Mas adoro o Fado. Nunca vou conseguir cantar Fado como fadista portuguesa. Meu Fado é sempre diferente, é uma Polka a Oriente.” (Bei 2018).

Quando Cao Bei diz “...mas fadista não sou”, a audiência ri durante uns segundos, seguramente numa reacção de afecto para com a cantora, mas também porque decerto reconhece nesta afirmação a mensagem repetida e interiorizada pela comunidade do Fado de que “não se escolhe ser fadista, antes nasce-se fadista”.<sup>22</sup> Cao Bei prefacia assim a sua actuação fazendo eco da mensagem da autenticidade instituída na comunidade e em geral no público português. Mas ao dizer que o seu “Fado é diferente”, e não que é melhor ou pior, ou que pretende ser “como fadista portuguesa” (embora reconheça a necessidade de aperfeiçoamento constante ao nível da pronúncia e no ritmo do Fado), há também por sua parte um reconhecimento do valor da criação intercultural. Esta ideia é retomada por ela noutro registo:

“A maioria dos chineses está em Portugal para fazer negócios e para ganhar dinheiro. Eu não. Eu estou a fazer uma coisa que é única e diferente em Portugal, que mais ninguém faz”. Cao Bei canta fado. Ou como a própria diz: “Canto o fado à minha

---

<sup>22</sup> Por exemplo, ver uma entrevista ao fadista Camané onde esta noção de predestinação é subjacente:

“[P:] Acha que se nasce fadista? [R:] Acho que há uma característica vincada na forma de interpretar e cantar que, ou se tem ou não se tem. E o fado é completamente distinto dos outros estilos musicais, pelo seu lado poético e algo teatral que apresenta. Por isso, acho que sim, nasce-se fadista, como se nasce outro tipo de cantor.” (Silva 2022)

maneira, com todos os sentimentos e limitações que me compõem”. (Nĩ Hãu 2019)

A promoção deste concerto pela imprensa portuguesa explora a noção de multiculturalidade como mercadorização, num “ambiente intemporal que nos leva numa viagem musical entre Portugal e China, com dançarinas de Macau”, onde se apresenta uma “perfeita fusão de sonoridades e culturas”, envolvendo o “Fado português e temas exóticos do folclore chinês com referências tibetanas” (Cardápio 2018). O tom promocional do espectáculo “Fado Sem Fronteiras” parece assim assentar numa visão orientalista do trabalho de Cao Bei, veiculando uma perspectiva um tanto acrítica (promocional) da relação intercultural, e da forma assimétrica (e algo condescendente) como a apresentação artística da cantora é ouvida perante um fundo de práticas culturais sobre o Fado instituídas e bem conhecidas do público português. Mais interessante, e porventura mais fértil para a noção de interculturalidade, é o posicionamento de Cao Bei que nos oferece uma visão alternativa de ser portuguesa: “Eu sou e sinto-me portuguesa” (Nĩ Hãu 2019), em que os seus “sentimentos e limitações” são parte integrante desta forma de assumir uma identidade híbrida.<sup>23</sup>

A ideia da universalidade através da música, nomeadamente da música de Fado e a sua capacidade expressiva e emotiva, ultrapassando as barreiras linguísticas, perpassa grande parte da recepção na imprensa sobre actuações de fadistas portugueses em território chinês. Em termos genéricos, há também um recurso a lugares-comuns nas palavras dos próprios fadistas a respeito da recepção junto do público chinês das suas actuações ou sobre a capacidade expressiva do Fado. Consideremos três exemplos recentes, começando com o caso da actuação da fadista Cuca Roseta em 2018:

A fadista portuguesa Cuca Roseta atuou no domingo à noite [25 Março 2018] na mais prestigiada universidade da China [Qinghua], numa exibição rara do fado naquele país, para a qual os bilhetes esgotaram uma hora após colocados à venda. [...] "O meu fado não é propriamente ligado à tristeza", comentou a fadista antes do espectáculo. "O fado é um reflexo do que nós somos: eu sou uma pessoa positiva, que agarra a tristeza e vê o

---

<sup>23</sup> Ver a peça jornalística que apresenta a artista Cao Bei “Fado com sotaque chinês” enfatizando o produto artístico intercultural como algo único oferecido pela artista tanto ao público português como chinês. (Macau 2013).

lado bom da vida", explicou. ... "Fantástico", afirmou no final do concerto uma professora chinesa, que ouviu fado pela primeira vez numa visita recente a Portugal. "A sua música transmite tristeza e força", disse. [...] "Os estrangeiros não percebem a nossa língua, mas sentem a nossa música", disse [Cuca Roseta]. "Porque somos muito calorosos e muito intensos e afetivos, passamos isso através da música: o fado transmite essas emoções sem fronteira e sem língua". (Hoje Macau 2018)

Num concerto em Shanghai a 26 de Outubro 2019, a fadista Carminho referiu-se ao conceito de *comunhão cultural*, tornada possível por actos de comunicação e conexão entre fadista e audiência numa experiência emotiva construída ao longo do espectáculo de Fado. Carminho refere também a disponibilidade da audiência para *respeitar* e dar atenção ao género, uma ideia que frequentemente é veiculada pela comunidade de Fado como requisito da atitude da audiência para a apreciação do género e consciência das suas convenções culturais.

"Many people didn't know Fado but were very respectful and nice. I explained what is the Fado culture at each song, and that helped to create a general empathy that grew through the concert, and by the end it was fantastic," revealed the fadista, remembering that there was an encore and people stayed for a meet-and-greet with her. "It was sensational. The atmosphere was beautiful, right in the middle of the city, it was pretty touching," confessed Carminho. For the singer, that kind of "cultural communion" is very significant in terms of accepting different cultures. "Through music, we can communicate and establish connection and language points. This is fascinating, almost magical, and Fado has this strength of getting into people's hearts," she said. (CGTN 2019)

O fadista Hélder Moutinho, que actuou a 4 Julho de 2019 no Centro Cultural de Macau, partilhando o palco e sendo acompanhado pela Orquestra Chinesa de Macau, remete para a noção de *sentir* como forma de presença activa do público. Num espectáculo intitulado "Instrumentos tradicionais chineses de cordas e fado", descrito pelo fadista como "uma experiência nova e fantástica", comenta ainda que:

Espero que o público esteja connosco, que sinta estar a acontecer qualquer coisa, ... não se trata apenas de uma orquestra, mas uma orquestra de instrumentos tradicionais chineses. [...] [Espero] uma boa partilha de música ... uma forma de comunicação e de

viagem. ... [Considero que o fado enquanto] música popular e urbana é uma música do chamado caldeirão cultural, de reunião dos povos. (Expediente Sinico 2019)

É interessante esta associação que o fadista faz entre o Fado como género musical culturalmente híbrido (sob o ponto de vista das influências étnicas na formação do género) e a sua capacidade de ser ouvido e apreciado multiculturalmente. Sendo que discursivamente, o propósito do fadista é decerto promocional do seu concerto e da apreciação do Fado em geral, é também sugestiva – como hipótese para a recepção do género – a invocação da densidade histórica do Fado para a produção de sentido da experiência da audiência em concerto.

Considero agora alguns exemplos díspares da vivência do Fado em Macau, procurando interpretar o modo como a distância cultural focalizada no encontro com o Fado é apresentada a audiências chinesas. Em linha com os hábitos de apreciação do Fado em Portugal, uma dessas vivências é a experiência de Fado em locais de consumo alimentar (como bares e restaurantes). Nesse âmbito, a empresa de organização de eventos e experiências culturais *SmallWORLD Experience* descreve assim a oferta de actuações performativas de Fado:

Fado Music is the best-known music genre from Portugal, and it's known for how expressive in nature it is, and for being profoundly melancholic. Usually, it expresses a feeling of "Saudade", the Portuguese word which means "longing" and stands for the feeling of loss. With this live music performance, your audience will surely feel the emotion of this unique genre. (SmallWorld Experience, s. d.)

A ênfase promocional é novamente direccionada para o *sentir a emoção* do género musical, como se houvesse (ou pudesse haver) uma passagem cultural directa entre, por um lado, as características expressivas do género e a sua expressão performativa e, por outro, a experiência e vivência dessas qualidades por sujeitos de qualquer cultura.

É também interessante considerar a dimensão formativa da música de Fado em Macau, pois permite-nos olhar para a relação intercultural não tanto como resposta ao género musical no momento performativo, mas antes à forma como esta relação se desenvolve ao longo de algum tempo. Em 2012, o Museu do Fado dava-nos nota de uma escola de guitarra portuguesa em Macau, liderada pelo guitarrista Paulo Valentim, que

apresentava o projecto em prol da *universalidade* do Fado, com conotações de orgulho nacionalista:

Fado também se ensina em Macau: Depois de uma carreira internacional com mais de 20 anos, acompanhando alguns dos mais conceituados nomes do fado (Fernando Maurício, Katia Guerreiro, Mafalda Arnauth entre outros), Paulo Valentim aceitou o desafio irrecusável de fundar em Macau uma escola de guitarra portuguesa. Ao fim de 15 meses, e com o suporte da Casa de Portugal em Macau, 5 alunos, alguns deles chineses, dão corpo a esta escola fadista. . . . No primeiro aniversário do Fado como Património Imaterial da Humanidade, este projecto a Oriente “é a minha dedicada contribuição para a universalização da música da minha cidade e do meu país”, afirmou Paulo Valentim. (*Macau* 2012)

A acção formativa do Fado e guitarra portuguesa em Macau recolhe também aspectos de hibridização musical, onde a formação musical em instrumentos chineses pode criar uma referência técnica e expressiva para a aprendizagem gradual da linguagem musical do Fado no acompanhamento da guitarra. É o caso da estudante Wei Qing (aluna de Paulo Valentim), de quem se faz referência num interessante itinerário histórico de alguns indivíduos, usos e práticas de Fado em Macau a partir de meados do século XX a inícios de XXI na revista (online) *Macau* (2012).

Roteiro do fado em Macau. Escola de Guitarra Portuguesa: Wei Qing segue atenta os ajustes do mestre à guitarra. O *liuqing* (instrumento chinês de cordas) deu-lhe a destreza dos dedos e já não estranha as seis cordas duplas da guitarra portuguesa. De mansinho, acaba por chegar ao tom certo. “É difícil controlar as cordas.”. . . Solista de *liuqing* na Orquestra Chinesa de Macau, Wei Qing só soube o que era o fado em 2005, quando Kátia Guerreiro, acompanhada pela Orquestra, cantou no Auditório da Torre de Macau. “Fiquei impressionada, a melodia era tão forte.” Foi também a primeira vez que ouviu guitarra portuguesa, pelas mãos de Paulo Valentim. “Parecia que o som vinha do paraíso.”. . . Wei Qing, uma das cinco alunas, sonha um dia acompanhar um grande fadista português. Para isso não interessa se ela e o mestre não falam a mesma língua. Aqui vale o lugar-comum, a música é uma linguagem universal. E nada mais interessa.

Atendendo ao conjunto de casos considerados nesta secção, e apesar de não constituírem um estudo sistemático, há algumas ideias-chave que parecem caracterizar o

modo como intérpretes na comunidade de Fado e jornalistas generalistas abordam a questão da inteligibilidade e impacto intercultural do género Fado, neste caso em contexto chinês. Uma destas ideias é o lugar-comum da universalidade da música como constituindo o substrato básico para a comunicação intercultural. As questões das diferenças culturais são essencialmente canalizadas para o uso distinto da língua como factor identitário, que a música parece (pelo menos em parte) conseguir transcender. A música, no entanto, não é apresentada apenas como padrão sonoro organizado, mas antes imbuída de emoção e sentimentos partilhados pelo género musical e pelo intérprete fadista, e que são transmitidos ou veiculados à audiência. Assim, o *sentir* da audiência torna-se também *compreender* (a essência) do Fado.

Esta visão do poder intercultural da música e do Fado em particular, sendo apelativa como motivação para o cruzamento de barreiras culturais, parece, no entanto, ser incompleta, assentando frequentemente em propósitos promocionais e como tal fazendo uso de conceitos não escrutinados criticamente. O que parece faltar na compreensão da capacidade comunicacional da música é, por um lado, a noção de que a música transporta consigo um substrato cultural que se expressa não só por padrões sonoros organizados, mas também por convenções culturais que envolvem aspectos corporais, de postura, função e expectativas atribuídas aos intervenientes (intérpretes, cantores, instrumentistas, e audiência – muito ou pouco – informada) e aos locais de fruição. Ou seja, a ontologia da música, e do Fado, transporta múltiplas mediações culturalmente construídas e acedidas por (maior ou menor) familiaridade com o género. Por outro lado, há aspectos performativos que parecem ter maior possibilidade em cruzar as barreiras culturais, como sendo o aspecto gestual (em geral contido e intimista) do ou da fadista e a sua focalização na expressão emotiva do rosto, que expressa e vivencia de forma profunda a relação música-palavra, além naturalmente da mediação sugerida pelo ambiente performativo (luz ambiente, distância física aos artistas, companhia ou composição da audiência, hora do dia ou noite, etc.).

#### **4. Recepção expressiva do Fado por sujeitos chineses: análise do fado “Gaivota”**

Nesta secção final do ensaio considero um estudo empírico qualitativo para examinar o modo como sujeitos chineses experienciam e apreciam o Fado enquanto perspectiva culturalmente híbrida, apesar da distância cultural e da falta de familiaridade com o

género musical e suas convenções. Este estudo adopta a metodologia da análise musical informada por modelos cognitivos, focalizando a recepção expressiva por sujeitos chineses a um Fado em particular, num registo multimodal de som e imagem (vídeo), com montagem cinematográfica.

Esta análise tem por base a metodologia de um estudo empírico qualitativo, decorrente de uma recente dissertação de mestrado em Estudos Artísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, elaborada por Yang Chen (2022).<sup>24</sup> O estudo empírico desenvolvido na dissertação é assumidamente restrito na sua representatividade (número de sujeitos) e abrangência (número de fados estudados), mas desenvolve uma metodologia de estudo pertinente para a compreensão do aspecto intercultural, nomeadamente através da análise das correlações entre domínios distintos (perceptivos e cognitivos) na vivência auditiva e visual da música de Fado. A dissertação de Yang Chen analisa três fados compostos por Alain Oulman, com poemas de diferentes autores e interpretados por diferentes fadistas.<sup>25</sup> Neste ensaio, discuto alguns dados apresentados na dissertação, restringindo, no entanto, as minhas observações ao fado “Gaivota”, interpretado por Amália Rodrigues, com letra de Alexandre O’Neill, numa perspectiva analítica e argumentação autónoma.<sup>26</sup>

O exercício analítico que proponho considera a expressividade performativa, qualidade poética e musical do fado-canção “Gaivota”, e de que modo as respostas dos sujeitos à sua experiência (audição e visualização) reconfiguram e constroem estas qualidades atendendo à condição de interculturalidade.<sup>27</sup> Examino a correlação entre domínios expressivos através do som, palavra, gesto performativo expressivo e contexto cinematográfico apresentado pelo vídeo, num registo de exposição e resposta cumulativa. A minha argumentação é que estes domínios devem ser entendidos como mediações integrantes da própria música (ou da experiência musical em sentido lato), e que participam na formação de uma teia de relações expressivas que se tornam relevantes para

---

<sup>24</sup> Foram orientadores a Doutora Anabela Fernandes e eu próprio.

<sup>25</sup> Os três fados analisados por Yang Chen são: “Gaivota”, letra de Alexandre O’Neill, cantado por Amália Rodrigues; “Sei de um rio”, letra de Pedro Homem de Mello, cantado por Camané; e “Meu amigo está longe”, letra de Ary dos Santos, cantado por Gisela João.

<sup>26</sup> O registo em vídeo usado foi editado e produzido pela Valentim de Carvalho, que o identifica como Official Video (Rodrigues 2019). Este vídeo está incluído no Canal Oficial criado para a obra da Amália Rodrigues pela Valentim de Carvalho (s.d.) na plataforma Youtube.

<sup>27</sup> O fado “Gaivota” aparece integrado no álbum *Fado Português* de Amália Rodrigues, numa edição internacional da Columbia - Valentim de Carvalho de 1965, e só editado em Portugal em 1970. O fado “Gaivota” aparece também numa outra gravação no mesmo ano, no álbum *Com que Voz* de Amália Rodrigues (Valentim de Carvalho, 1970).

compreender a capacidade intercultural da música, ao mesmo tempo que permitem articular alguns termos alegados nas questões perenes sobre a *universalidade* da música.<sup>28</sup>

A abordagem empírica proposta por Chen considera as respostas de oito sujeitos chineses, estudantes no ensino superior, tendo como primeira língua o Chinês e como segunda língua o Inglês.<sup>29</sup> A metodologia consistiu em recolher respostas escritas após a exposição cumulativa e multimodal (domínios experienciais distintos) ao fado “Gaivota”: os sujeitos escutaram primeiro apenas o som musical (cantado por Amália Rodrigues com acompanhamento instrumental); depois os sujeitos visualizaram o vídeo (editado pela Valentim de Carvalho) que combina o som e imagens (em grande plano) do canto expressivo de Amália com outras imagens de grande expressividade e correspondência com o texto do poema; por último, os sujeitos atenderam ao som e imagem conjugados com o entendimento da palavra do poema (através da sua tradução). Ou seja, a estratégia para a envolvência dos sujeitos com este fado propõe uma experiência cumulativa que articula e explora correspondências entre som, gesto e imagem expressiva e palavra poética.<sup>30</sup>

Perante a familiaridade limitada (ou ausente) dos sujeitos com o género do Fado, é interessante verificar que as respostas ao som musical procuraram contextualizá-lo através de formulações com propósito descritivo e por linguagem metafórica e associativa a outros domínios mais familiares ou imaginários. Algumas formulações são mais explicitamente descritivas do substrato sonoro, atribuindo características musicais ao som escutado, como: “special timbre of the instrument”, “Portuguese guitar with bright sound”, “no clear rhythm”, “vocal melody forms a counterpoint to the guitar”, “gentle rhythm”, “melody is long and wide, small jumps and steps in accompaniment”, “non-equal temperament, minor key, augmented and diminished chords”, “wide range and span of pitches in the climax of the music”, “use of rubato makes music loose and tense”, “the vocal melody is downward”, “the Portuguese language blends well with the music”. Outras observações remetem para a resposta no âmbito emocional ou afectivo:

---

<sup>28</sup> Estudos recentes sobre a universalidade na música consideram outro ângulo de abordagem. Não se a mesma música pode ser compreendida através de barreiras culturais, mas antes se práticas e emoções transculturais tendem a utilizar características musicais semelhantes. Ver Mehr 2023.

<sup>29</sup> Os oito sujeitos têm idades compreendidas entre os 21 e os 30 anos de idade, sendo cinco de sexo feminino e três de masculino. As especialidades estudadas pelos sujeitos incluem engenharia, direito, educação, turismo, musicologia, e educação musical. Todos os sujeitos expressaram exposição limitada ao Fado, sendo que apenas quatro sujeitos reportaram audição prévia (a este estudo empírico).

<sup>30</sup> Os resultados das respostas às três abordagens mencionadas encontram-se nas Tabelas 2, 3, e 4 nas pp. 41–48 (Chen 2022).

“mysterious”, “the vocal is in a melancholic manner”, “overall feeling of sadness and deep emotion”, “the vocal gives a strong sense of mourning”, “heaviness”, “exotic feel”. Outras observações exploram ainda associações com outros domínios: “like an opera”, “a stately and courtly piece”, “a sense of age”, “as 1930’s Shanghai Zhou Xuan’s music”, “the vocal is like a kind of navigation”, “ethnic music”, “like telling a story in a deeply emotional way”. Embora as respostas possam sugerir uma capacidade distinta dos sujeitos em conceptualizar o som ouvido (ou seja, articular um discurso que objectifica o som musical), há um maior alinhamento nas respostas afectivas, metafóricas ou comparativas. De salientar a comparação feita por um sujeito da expressão performativa de Amália Rodrigues com Zhou Xuan, enfatizando o impulso intercultural de contextualização da experiência nova através daquele que é já familiar.

O passo metodológico seguinte consistiu em conjugar o som com a imagem do vídeo produzido pela Valentim de Carvalho e atender às respostas sobre a correlação de domínios. A imagem, a preto-e-branco, vem acrescentar uma força expressiva intensa, com grandes planos da expressão facial de Amália e a sua gestualidade corporal contida e tensa, entremeada com imagens cinematográficas como o voo suspenso de gaivota, edifícios monumentais da cidade de Lisboa ligados à evocação das viagens ultramarinas, cenas do quotidiano como roupa a secar nas varandas, uma caravela de grande porte, a intensidade do olhar contemplativo, o olhos-nos-olhos de um marinheiro, etc. Esta imagética cria uma correlação sugestiva com o texto do poema (considerado no passo seguinte). Estes grandes planos dos rostos expressivos de Amália e do marinheiro em cenas alternadas sugerem uma relação ao mesmo tempo de distância física, mas (imagina-se) de grande ligação afectiva. É interessante salientar que a música no início do refrão (“Que perfeito coração”) atinge o registo musical com maior intensidade dramática (ponto climático da melodia), o qual é correspondido pelo gesto de levantamento dos braços unidos de Amália junto ao peito e rosto.

As respostas dos sujeitos ao vídeo reflectem esta experiência intensa e uma capacidade muito significativa de criar sentido através (e apesar) da distância cultural.<sup>31</sup> Os comentários sobre o canto de Amália incluem: “singer’s expression is mournful”, “the woman is very distressed and sad”, “the performer is misery, pain, helpless”, “painful emotion”, “singer’s performance gives a sense of tension”, “singer’s physical

---

<sup>31</sup> Chen 2022. Ver Tabela 3 (pp. 44-45).

performance and facial expressions show sadness and sorrow”, “a complex and sad emotion in her eyes”, “singer’s performance perfectly shows the inner emotions and gives a sense of longing”, “the expressions of the female singer intensify the overall mood of the music”, “a deep sense of sadness”, e “the sound of her voice is like a whimper, like complaining, like longing, like weeping, like confiding – complex feelings and layers”. Outros comentários exploram aspectos imaginários e associativos como: “[the] song [is] about seagulls flying – love story”, “a woman who is unable to make changes to her life and is suffering alone”, “[the performer] sings the story of her city through the seagulls – the performer is the seagull”, “there are boats but no sea, a street but no people”, “the video showed the relationship between humans and nature”, “the man on the boat is the female singer’s imaginary husband”. De registar por um lado o alinhamento significativo de respostas quanto à intensidade de afinidades de emoções e afectos veiculados, e por outro lado de registar também a diversidade de respostas quanto à imaginação concreta atribuída ao significado da relação música-imagem.

#### Exemplo 1 - Poema “Gaivota” de Alexandre O’Neill<sup>32</sup>

Se uma gaivota viesse / trazer-me o céu de Lisboa / no desenho  
que fizesse, / nesse céu onde o olhar/ é uma asa que não voa, /  
esmorece e cai no mar.

Que perfeito coração / no meu peito bateria, / meu amor, na tua  
mão, / nessa mão onde cabia/ perfeito o meu coração.

Se um português marinheiro / dos sete mares andarilho / fosse  
quem sabe o primeiro / a contar-me o que inventasse, / se um olhar  
de novo brilho / no meu olhar se enlaçasse.

Que perfeito coração / no meu peito bateria, / meu amor, na tua  
mão, / nessa mão onde cabia / perfeito o meu coração.

Se ao dizer adeus à vida / as aves todas do céu / me dessem na  
despedida / o teu olhar derradeiro, / esse olhar que era só teu, /  
amor que foste o primeiro.

---

<sup>32</sup> Poema original de 1965, escrito a pedido e para a música de Alain Oulman. O poema foi reeditado e incluído em *Poesias Completas & Dispersos de Alexandre O’Neill*, Assírio & Alvim, 2022. Ver registo no site dedicado à vida e obra de Alexandre O’Neill, integrado no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa (O’Neill, s.d.).

Que perfeito coração / morreria no meu peito, / meu amor, na tua  
mão, / nessa mão onde perfeito / bateu o meu coração.

O terceiro passo metodológico consistiu em acrescentar o significado do poema aos dois níveis anteriores. Deste modo, os sujeitos leram o poema de O'Neill em Português (ver acima), assim como uma tradução para chinês (feita por Yang Chen) antes de voltar a escutar e ver o vídeo. Em termos formais, o poema organiza-se em versos de sete sílabas (redondilha maior) e alterna estrofes de seis e cinco versos, sendo que as últimas correspondem ao refrão. Em termos musicais, o Fado-canção organiza-se em duas grandes frases musicais complementares (melódica e harmonicamente) que correspondem à alternância (emparelhamento) entre as estrofes de seis e cinco versos.<sup>33</sup>

A exposição multimodal deste exercício empírico proporcionou entre os sujeitos uma proliferação de correspondências (não unívocas ou estritas) entre som, imagem e palavra, explorando a interpretação de significados de referenciais como “gaivota”, “amante”, “mãos”, “distância”, entre outros. A experiência cumulativa dos dois passos anteriores (som musical e gestualidade performativa expressiva) moldou a possibilidade de correspondências (fonéticas, sintáticas e semânticas) com o texto poético e motivou a imaginação dos sujeitos na construção de relações entre domínios e consequentes significados interpretativos. De notar que este exercício multimodal de correspondências entre domínios faz ainda uso da especificidade intercultural que cada um dos sujeitos aporta à resposta e conceptualização de cada um dos domínios. Portanto, a produção de sentido intercultural do Fado (no âmbito deste exercício empírico) articula o forte impacto expressivo e afectivo do som, imagem gestual e palavra registados pelos sujeitos à luz dos seus contextos culturais, e que incluem e incorporam nas respostas a familiaridade restrita ao género e suas convenções.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Em termos musicais as duas grandes frases complementam-se harmonicamente e podem ser entendidas numa relação de antecedente-consequente, ou forma binária simples.

<sup>34</sup> Os princípios estruturais e dinâmicos que orientam o mapeamento produtivo entre domínios podem ser descritos através do aparato teórico-cognitivo das redes de integração conceptual (*conceptual integration networks*) propostas por Fauconnier & Turner (2002), nas quais um espaço conceptual de fusão (*blend*) resulta da combinação de dois ou mais espaços mentais diferentes. Por outro lado, o corpo humano participa directamente na construção dessas correspondências através de esquemas imagéticos (*image schemas*), estruturas básicas emergentes de padrões sensorimotores fundamentais à experiência e pensamento (Johnson 1987). As duas ideias encontram expressão importante como sustentáculo da conceptualização musical, bem como de uma compreensão da gramática musical fundada nos análogos sónicos estabelecidos entre a música e a palavra, o gesto, a dança, as emoções, etc. (Zbikowski 2002, 2019).

## 5. Breves notas finais

Este ensaio explora o conceito de multimodalidade expressiva em âmbito intercultural, focalizando na apreciação do Fado português por sujeitos chineses, e considerando a interação de diferentes formas de experienciar a música, como o fazer, sentir e compreender. O ensaio parte do conceito complexo da universalidade em música, problematizado pela noção de pronúncias ou variantes culturais, e que se concretiza pelo modo como sujeitos reconhecem a distância cultural ao objecto musical; distância que condiciona e transforma (mas não restringe) a construção de sentido. Mais concretamente, o ensaio aborda a forma como as relações sujeito-objecto (musical) são moldadas pela interação de vários domínios expressivos, envolvendo som, corpo, gesto e imagem. Vários exemplos de representações interculturais são analisados atendendo ao modo como artistas, audiência, estudantes e ouvintes chineses experienciam o Fado e contribuem para a sua produção de sentido. Estas representações incluem notícias e promoções jornalísticas de espectáculos, depoimentos de artistas e estudos empíricos. A análise preliminar aqui desenvolvida sugere que sujeitos culturalmente distantes do Fado criam, representam, e verbalizam o sentido dessa experiência intercultural (por vezes de modo densamente rico), negociando e complementando a sua (pouca) familiaridade com as convenções culturais do género com respostas afectivas aos aspectos expressivos do corpo, som e palavra. Estas respostas reconfiguram a experiência multimodal da música à luz dos contextos culturais híbridos que convocam.

## Referências

BEI, Cao (s. d.) *Bei Cao: Canal de YouTube*. Disponível em

<https://www.youtube.com/@beicao1797>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

BEI, Cao (2018) «Cao Bei Canta o tema “Lágrima” no Concerto *Fado sem Fronteiras*».

Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=xJ7\\_u9WH9Y](https://www.youtube.com/watch?v=xJ7_u9WH9Y). Acesso em: 28 Outubro, 2023.

BOHLMAN, Philip (2001) «Ontologies of Music». Em *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook & Mark Everist, pp. 17-34. New York: Oxford University Press.

BOHLMAN, Philip (2005) «Music as Representation». *Journal of Musicological Research* 24(3-4): 205-226. DOI: 10.1080/01411890500233924.

CARDÁPIO (Revista online) (2018) «Cao Bei apresenta "Fado sem Fronteiras" no Tivoli». Disponível em: <https://www.cardapio.pt/musica/40013-cao-bei-apresenta-fado-sem-fronteiras-no-tivoli/>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

CGTN, (Revista online) (2019) «Fado music connects hearts in Shanghai arts festival» (30 de Outubro). Disponível em: <https://news.cgtn.com/news/2019-10-30/Fado-unites-connects-hearts-in-Shanghai-arts-festival--Ld8aixFgE8/index.html>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

CHEN, Yang (2022) *The shaping of meaning through a culturally distant approach to fado singing: An exploratory case study among Chinese listeners*. Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos.

EXPEDIENTE SINICO (Revista online, 2019) «Hélder Moutinho partilha esta noite o palco com a Orquestra Chinesa de Macau» (3 de Julho). Disponível em: <http://expedientesinico.com/2019/07/03/helder-moutinho-partilha-esta-noite-o-palco-com-a-orquestra-chinesa-de-macau/>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

FAUCONNIER, Gilles & Mark TURNER (2002) *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.

HOJE MACAU (Revista online) (2018) «Cuca Roseta em exibição esgota bilhetes numa hora» (27 Março). Disponível em: <https://hojemacau.com.mo/2018/03/27/cuca-roseta-em-exibicao-esgota-bilhetes-numa-hora/>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

JACOBY, Nori *et al.* (2023) «Cross-cultural commonalities and variation in mental representations of music revealed by a large-scale comparison of rhythm priors from around the world». Accepted, *Nature Human Behaviour*.

JOHNSON, Mark (1987) *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth (1835) «Ancient Spanish Ballads». Em *Outre-Mer: A Pilgrimage Beyond the Sea*. New York: Harper & Brothers.

LOURENÇO, Eduardo (2012) *Tempo da música, música do tempo*. Lisboa: Gradiva.

MACAU (Revista online, 2012) «Tudo isto é Fado» (Junho). Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo/2012/06/29/tudo-isto-e-fado/>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

MACAU (Revista online) (2012) «Fado Também se Ensina em Macau» (26 de Novembro). Disponível em: <https://www.museudofado.pt/noticias/fado-tambem-se-ensina-em-macau>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

MACAU (Revista online) (2013) «Fado com sotaque chinês» (Maio). Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo/2013/05/01/fado-com-sotaque-chines/>. Acesso em: 28 Outubro, 2023.

MEHR, Samuel *et al.* (2023) «Universality and diversity in human song». Accepted, *Science*.

NĨ HÁU (Revista online, 2019) «Cao Bei. “Estou a fazer uma coisa única e diferente em Portugal, que mais ninguém faz”». Disponível em: <https://nihaoportugal.pt/2019/12/11/cao-bei-estou-a-fazer-uma-coisa-unica-e-diferente-em-portugal-que-mais-ninguem-faz/>. Acesso em: 28 Outubro de 2023.

- O'NEILL, Alexandre (s.d.) «Poesia/Dispersos/Gaivota». *Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa*. Disponível em: <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/gaivota/>. Acesso em: 28 Outubro de 2023.
- RODRIGUES, Amália (2019, [1965]) «Gaivota» (15 Julho). Valentim de Carvalho. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=aiZ\\_8HSZsE](https://www.youtube.com/watch?v=aiZ_8HSZsE). Acesso em: 28 Outubro de 2023.
- SAID, Edward (1978) *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- SHAW, George Bernard (1890) «Music Review, December 10, 1890». Em *Music in London: 1890–94*, pp. 90-91. London: Constable and Company Limited.
- SILVA, Nuno Dias da (2022) «Como não tinha professores, aprendi a ouvir os outros». *Ensino Magazine*. Disponível em: <https://www.ensino.eu/ensino-magazine/entrevista/2022/como-nao-tinha-professores-aprendi-a-ouvir-os-outros/>. Acesso em: 28 Outubro de 2023.
- SMALLWORLD EXPERIENCE (s.d.) «Fado Music in Macau Corporate Entertainment by smallWORLD Experience». Disponível em: <https://smallworldexperience.com/live-music-entertainment-macau/>. Acesso em: 28 Outubro de 2023.
- STEINER, George (2011) *Poesia do Pensamento: do Helenismo a Celan*. Trad. por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- TAVARES, Gonçalo M. (2015) *Breves Notas sobre Música*. Lisboa: Relógio d'Água.
- JÄNCKE, Lutz (2012) «The Relationship between Music and Language». *Frontiers in Psychology* 3. DOI: 10.3389/fpsyg.2012.00123
- VALENTIM DE CARVALHO (s.d.) «Amália Rodrigues - Official». Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC8CgXY0aUdnfMyBFnCUyUtQ>. Acesso em: 28 Outubro de 2023.

VILLOTEAU, Guillaume-André (1823) «État moderne: de l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays». Em *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. Paris: C. L. F. Panckoucke.

WOODFIELD, Ian (1995). *English Musicians in the Age of Exploration*. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. (2002) *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford: Oxford University Press.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. (2017) *Foundations of musical grammar*. Oxford: Oxford University Press.