

**SAMBA E MARGINALIDADE NO BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX
E SUAS SEMELHANÇAS COM O FADO DE LISBOA**

Prof.Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib¹

Resumo

As sonoridades luso-afro-brasileiras sempre foram um aspecto importante nos processos de formação de identidades dos povos oriundos dessa tradição civilizatória. Os cruzamentos e hibridismos resultantes desse diálogo intercultural, acabou originando uma série de gêneros musicais que possuem imbricamentos do ponto de vista histórico-cultural, mesmo que hoje em dia, as semelhanças do ponto de vista da sua atual conformação estética não sejam assim tão evidentes. Esse artigo trata de dois desses gêneros musicais considerados símbolos das culturas brasileira e portuguesa, respectivamente o samba e o fado, sobretudo no aspecto do universo da marginalidade a que ambos faziam parte em fins do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: samba, marginalidade, fado, identidade

Introdução

Apesar de aparentemente - do ponto de vista estético e sonoro - o samba e o fado serem gêneros musicais muito distantes, os aspectos históricos e culturais de formação de ambos têm muitos pontos em comum. Ambos são oriundos de tradições e sonoridades africanas, que mescladas ao repertório cultural de tradições existentes no Brasil e em Portugal, acabam tomando uma conformação própria que acaba com o tempo, adquirindo outras características e se firmando como gêneros musicais bastante distintos entre si.

Mas ambos os gêneros possuem semelhanças que são evidentes, sobretudo no que diz respeito ao universo cultural de onde são provenientes: o universo da marginalidade, da

¹ Universidade Federal da Bahia – Faculdade de Educação
e-mail do autor: pedrabib@gmail.com



prostituição, da valentia e da vadiagem em fins do século XIX e início do XX. Os sujeitos sociais que representam esses dois estilos são também muito próximos entre si: o *malandro* que quase sempre é um exímio sambista (ou vice-versa), e o *faia* ou *fadista* que também se caracteriza por estar ligado aos espaços onde reina o fado. Ambos circulam num ambiente urbano onde a luta pela sobrevivência é condição básica, envolvendo-se constantemente em brigas, em disputas por territórios e por poder, que resultam quase sempre em ferimentos à navalha ou à faca, em alguns casos mortais e também em perseguições por parte da polícia.

O *faia* e o *malandro* são sujeitos que circulam constantemente em “zigue-zague” entre a cadeia e a liberdade, envolvidos com a prostituição, com o jogo e com pequenos delitos e crimes. Mas possuem também uma incrível capacidade de lidar com as situações adversas, demonstrando criatividade e capacidade de improvisação, o que acaba refletindo-se num talento musical que é fundamental na configuração do samba e do fado como estilos musicais que tem sua gênese nesses ambientes.

Mas apesar de terem sido gerados em meio a esse ambiente hostil e marginal, o samba e o fado foram pouco a pouco ganhando *status* e reconhecimento social, se caracterizando como representantes legítimos de uma cultura e de um povo. Analisaremos agora alguns desses processos que caracterizam as semelhanças desses dois gêneros musicais, no contexto de modernização das sociedades portuguesa e brasileira em fins do século XIX e início do século XX.

Samba, malandragem e aprendizagem social

O samba é uma manifestação afro-brasileira das mais importantes, considerado inclusive por muitos, como símbolo maior da cultura brasileira, constituindo-se como um campo de tradições e também como uma das mais significativas manifestações das formas populares de aprendizagem social.

Gênero de música urbana, o samba surge e fixa-se, conforme José Ramos Tinhorão (1997), num espaço de 60 anos que vai de 1870 (quando a decadência do café no Vale do Paraíba começa a liberar mão-de-obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando uma classe média urbana gerada pelo processo de industrialização anuncia a sua presença com o Estado Novo). Diz o autor:

O que havia até então era a música operística da elite, que eventualmente cultivava a valsa e a modinha, além dos gêneros estrangeiros das polcas, *shotishes* e quadrilhas, importados para o uso das camadas médias e ‘populares’, e, finalmente, o batuque, da sabor africano, exclusivo de

negros que formavam o grosso da camada mais baixa, mas aos quais não podia chamar de povo (p.17)

O samba nasce, segundo Tinhorão, como necessidade dos ranchos, blocos e cordões, grupamentos que começavam a aparecer quando o carnaval ganhou um sentido de diversão coletiva em razão do processo de urbanização crescente na cidade do Rio de Janeiro. Fazia-se necessário um ritmo próprio, mais adequado ao “...passo lento e cadenciado das procissões desvairadas desses grupamentos” (p.18).

Muitos desses grupos foram fundados por negros baianos de Salvador e da região do Recôncavo Baiano, que migravam para o sudeste brasileiro em busca de trabalho, e traziam consigo, na bagagem, toda uma cultura rítmica e melódica que se fazia presente naquelas regiões, influências das diversas manifestações afro-brasileiras que se amalgamavam no grande caldeirão cultural representado pela Bahia durante esse período, como também em períodos anteriores e posteriores.

Os protagonistas do samba faziam parte do mesmo universo, em fins do século XIX e início do século XX, que os protagonistas de uma outra importante manifestação de origem afro-brasileira: a capoeira. O praticante dessa arte-luta era conhecido como *o capoeira* – um outro sujeito social muito próximo ao sambista que dividia com ele os mesmos ambientes ligados à marginalidade – ambos sendo considerados malandros, vadios e capadócios. Acompanhemos essa passagem literária citada por Tinhorão, de J.M.Velho da Silva, datada de 1875, que inclusive faz uma interessante menção ao fado:

Resta-nos esboçar outro tipo de quem já falamos algures: o cantor e tocador de viola dos batuques – o capadócio. O capadócio, como o nome indica, vivia em santo ócio, tinha vida folgada e férias perpétuas; era de ordinário, valentão e espadachim; afora essas qualidades, tinham outras prendas que o tornavam complemento natural e necessário dos folguedos de que falamos. Tocava mais ou menos perfeitamente a viola, guitarra e bandolim, era magistral no lundu, **no fado** (grifo nosso), a que chamamos rasgado e nas cantigas correspondentes cantava ao desafio, improvisava... (1997:173)

Os capadócios viviam em “bródios” intermináveis, segundo Tinhorão, porque os “convites eram tantos e tão instantes que havia a dificuldade de escolha. Assim o capadócio associa as desordens à viola e aos batuques. Quanto à cachaça, mesmo se não é mencionada explicitamente, está implícita na alusão às festas intermináveis” (1997, p.23).

Já em relação à aproximação entre o samba e a capoeira, o renomado cantor e compositor Francisco Alves, na música “Fala macacada” (1930), faz uma clara alusão às

ligações entre esse gênero musical e uma antiga manifestação denominada *batuque* ou *pernada carioca*, hoje extinta, mas muito semelhante à capoeira:

Leva, leva, se tens perna pra levar

Não há malandro que possa me derrubar (bis)

Eu sou é bamba

Ô macacada

Eu sou do samba e também da batucada

Sou carioca

Da velha guarda

Não uso arma

Tenho fé numa pernada

O malandro é, nesse contexto social, uma figura valorizada socialmente por seus pares. O samba já foi definido como sendo a “melodia do malandro”, ou a “alma sonora” desse personagem. O “bom sambista” de outrora – e mesmo aqueles considerados “bambas” de hoje em dia – buscam de alguma forma, sempre uma referência que os liguem à “malandragem”; seja nas letras das composições, seja na maneira de cantar ou de tocar um instrumento com a malícia e a ginga características; seja na maneira de se expressar verbalmente de forma cifrada e metafórica – a chamada “gíria do malandro”; seja ainda nas atitudes cotidianas que demonstram uma maneira muito própria de ser e estar no mundo, aproveitando-se das brechas e interstícios do sistema, como diria Michel de Certeau (1994), ao citar as estratégias muito criativas de lidar com as dificuldades do dia a dia desses sujeitos, nos grandes centros urbanos que começam a se formar entre o fim do século XIX e início do XX.

Certeau (1994) define essa “sabedoria” instituída nesses locais, por esses sujeitos marginalizados, como *trampolinagem*, palavra associada à acrobacia de um saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e também como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de burlar os termos dos contratos sociais.

Para o autor, esse conhecimento é um conhecimento que não se conhece. Diz ele:

Entre a prática e a teoria, esse conhecimento ocupa ainda uma “terceira” posição, não discursiva, mas primitiva. Acha-se recolhido, originário, como uma “fonte” daquilo que se elucidada mais tarde. Trata-se de um “saber não sabido”. Portanto, não pertence à ninguém: fica

circulando entre a inconsciência dos praticantes e a reflexão dos não-praticantes, sem pertencer a nenhum” (Certeau, 1994: 143)

Esse conhecimento de que trata Certeau, também pode ser designado aqui por “malandragem” e está na alma do samba e do sambista, sendo fator fundamental para o seu reconhecimento no seu meio, em sua comunidade. Basta lembrarmos alguns dos grandes sambistas do passado, como Donga, co-autor juntamente com Mauro de Almeida, do inesquecível “Pelo Telefone”, considerado o primeiro samba gravado (1917), e que revela nesse outro samba, intitulado “Foram-se os malandros”, gravado por Francisco Alves em 1928, como o tema da malandragem era tratado pelos sambistas da época:

Minha casa foi abaixo

Meu cachorro se perdeu

A mulher que eu mais amava

De desgosto já morreu

Os malandros da favela

Já não tem onde morar

Foram uns pra Cascadura

Outros para Circular

Os malandros da Mangueira

Que vivem de jogatina

São metidos a valentões

Mas vão ter a mesma sina

Outro famoso sambista a retratar a malandragem, Wilson Batista, com o samba “Lenço no pescoço”, gravado em 1933, descreve a figura do malandro:

Meu chapéu de lado

Tamanco arrastando

Lenço no pescoço

Uma navalha no bolso

Eu passo gingando

Provoco e desafio

Eu tenho orgulho

De ser tão vadio

Sei que eles falam

Do meu proceder

Mas eu vejo quem trabalha

Andar no miserê

Eu sou vadio

Porque tive inclinação

Eu me lembro era criança

Cantava samba canção

(comigo não, eu quero ver quem tem razão)

Ainda hoje, o tema e os personagens ligados à malandragem são recorrentes no mundo do samba e basta citarmos dois nomes muito importantes do samba contemporâneo: Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho, para exemplificarmos melhor essas características, já que boa parte das composições interpretadas por esses sambistas, remetem ao universo dos malandros e da malandragem.

O samba, a exemplo da capoeira, foi muito perseguido pelo poder instaurado com a república no Brasil em fins do século XIX, que propunha uma “modernização” na sociedade brasileira, processo esse que passava, invariavelmente, pelo fenômeno chamado de “branqueamento”, ou seja, a eliminação dos símbolos que remetiam às culturas subjugadas no processo civilizatório – negros e indígenas – e a sua substituição definitiva pelos padrões culturais europeizados, a partir do incentivo à imigração da mão-de-obra vinda de países europeus, como impulso à modernização do trabalho no campo, e também ao processo de industrialização que começava a se delinear no Brasil no alvorecer do século XX.

Sobre essa questão, Kabengelê Munanga (1997) afirma que a ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX e meados do século XX pela elite brasileira, caracterizada pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado " a união faz a força" ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos. Isso potencializou a discriminação contra todos os símbolos da cultura negra no Brasil, e também motivou uma ação

coercitiva violenta por parte dos poderes constituídos no sentido de eliminar as marcas identitárias do povo negro na sociedade brasileira.

Um sambista que era flagrado nas ruas do Rio de Janeiro em fins do século XIX ou início dos XX, levando seu violão às costas, ou batucando um pandeiro ou tamborim em algum espaço público, certamente era alvo de abordagem nada cordial por parte da polícia, o que resultava muitas vezes em espancamentos e prisões, e na maioria das vezes na apreensão ou destruição dos seus instrumentos musicais. A capoeira, por sua vez, constava no Código Penal Brasileiro de 1890 como atividade criminosa, e aquele que era pego praticando essa arte-luta, era condenado à prisão na Ilha de Fernando de Noronha (Rego, 1968).

Mas apesar de toda essa violência e repressão, essas manifestações sempre resistiram e souberam encontrar formas de ressignificação de suas práticas dentro desse contexto. A capoeira busca sair do contexto da rua, onde sofria a maior perseguição por parte da polícia e passa a ser ensinada nas escolas e academias que começam a surgir nas primeiras décadas do século XX, ganhando assim maior prestígio social, mas perdendo por outro lado, a espontaneidade e a improvisação que marcavam as “rodas de rua”. O samba por sua vez, que tinha o morro e os terreiros e quintais do centro da cidade do Rio de Janeiro - como o das famosas casas das tias baianas Ciata e Perciliana - como palco principal, passa a frequentar também os salões da burguesia e começa a ganhar mais notoriedade a partir das primeiras gravações em disco e da veiculação pelo rádio, isso já a partir da década de 1920.

O aprendizado social proporcionado pelo samba, re-significa o conceito de “malandragem”, que aqui deve ser entendida tanto em relação às qualidades artísticas (formas de compor, interpretar e dançar o samba) que o sambista desenvolve de uma maneira muito própria e peculiar, quanto em relação à sua postura perante às dificuldades enfrentadas em seu cotidiano, que demandam um saber e um conhecimento que se desenvolvem coletivamente, a partir da vivência comunitária onde o samba é um fator aglutinador dos mais importantes (Abib, 2005).

*Batuque é um privilégio...ninguém aprende samba no colégio*²

O samba sempre foi uma via muito importante de transmissão de saberes para uma determinada camada social. A música “Feitio de oração”, citada acima e de autoria de Noel Rosa, revela um pouco dessa característica do samba, que critica os processos de aprendizagem centrados na formalidade e nos saberes científicos, típico daquilo que é ensinado “no colégio” e por meio da escrita.

² Trecho da música “Feitio de Oração” de autoria de Noel Rosa (1934)

Nesse sentido, é sim “um privilégio” fazer parte de um grupo social que transmite seus saberes e valores sem depender dos processos formais institucionalizados, pois dispõe de um sistema simbólico que determina um repertório cultural detentor de suas próprias formas de transmissão, pautados pela memória e oralidade como referências principais desse processo.

Um exemplo que revela toda a dignidade do processo de aprendizagem social e cultural envolvendo o samba, baseado na memória, oralidade e ancestralidade, é sem dúvida, a agremiação conhecida como *Velha Guarda da Portela*. Formada no início da década de 1970, por iniciativa do grande sambista/compositor Paulinho da Viola, a Velha Guarda reúne os antigos sambistas do tradicional bairro de Osvaldo Cruz – subúrbio carioca onde se localiza a Escola de Samba da Portela - cuja história se confunde com a de seus associados e fundadores.

A Velha Guarda da Portela representa um manancial de cultura para quem o passado, com toda sua força e dignidade, vem restaurar a memória, os sonhos e a inspiração dos sambistas de hoje; em que os ancestrais são constantemente reverenciados, a exemplo de Paulo da Portela, fundador da escola de samba da Portela, cuja memória e feitos são constantemente lembrados através dos magistrais sambas compostos e cantados por Monarco, Casquinha, Jair do Cavaquinho, Argemiro do Pandeiro, Tia Doca, Tia Surica, entre outros baluartes do samba do bairro de Osvaldo Cruz.

Personagens belíssimos povoam a memória de toda a comunidade na qual se insere a Velha Guarda da Portela, como o inesquecível Alcides “Malandro Histórico” da Portela, exímio compositor e partideiro³, que recebe esse apelido, justamente por ter na juventude, levado uma vida de malandro vagando sem destino e sem ocupação fixa. E também por ter sido portador de excelente memória, sendo o responsável pelo registro oral de um grande número de sambas cantados nos “botecos” e terreiros pelos compositores da Portela e outras escolas, e que, se não fosse por ele, teriam caído no esquecimento, já que na época o registro por outros meios não eram comuns.

O dia se renova todo dia

Eu envelheço cada dia em cada mês

O mundo passa por mim todos os dias

Enquanto eu passo pelo mundo uma vez⁴

A oralidade, presente no mundo do samba, é um fator essencial para os processos de transmissão de saberes e valores, e a memória enquanto qualidade essencial de um bom

³ O termo *partideiro* refere-se ao sambista especializado em cantar uma modalidade de samba conhecida como *Partido-Alto* em que os sambistas improvisam os versos numa disputa entre eles.

⁴ Samba de autoria do compositor Alvaiade, da Velha Guarda da Portela (1945)

sambista – assim como a de Alcides “Malandro Histórico” – acaba sendo desenvolvida de forma muito particular entre os sujeitos pertencentes a esses grupos sociais que têm no samba, sua referência principal.

Os sambistas – assim como todos os sujeitos envolvidos nas manifestações das culturas populares tradicionais em geral – tem essa qualidade de desenvolver a memória de maneira singular. As letras de uma enorme quantidade de músicas, seus autores, os personagens importantes, as datas e locais significativos, tudo isso, na maioria das vezes é transmitido oralmente e guardado cuidadosamente na memória de cada membro do grupo.

É muito comum atualmente, em rodas de samba espalhadas pelo Brasil inteiro, ouvirmos sambistas (mesmo os mais jovens), entre uma garrafa de cerveja ou um copo de cachaça, desfiarem um rosário interminável de sambas de todas as épocas, fazendo reverência a grandes sambistas, muitos já falecidos há várias décadas, mas todos guardados na memória como relíquia e que trazem como significado, o pertencimento a um grupo social do qual todos se orgulham e estufam o peito ao afirmarem: sou sambista !

Fado, marginalidade e ascensão social

“O fado é a alma portuguesa !”. Não há expressão mais significativa sobre o sentimento do povo português sobre o gênero musical que mais o identifica. O fado e suas referências estão em toda parte, sobretudo na cidade de Lisboa, nos nostálgicos bairros de Alfama, Mouraria, Madragôa, Alcântara e Bairro Alto, locais tradicionais de aportagem de navios vindos de terras distantes. Foi por aí que o fado chegou, junto com a côrte portuguesa que regressava do Brasil no início do século XIX, trazendo na bagagem toda a influência da musicalidade afro-brasileira que efervecia nas terras de além-mar.

No contexto multicultural do Brasil colonial, “...os ritmos e os padrões de dança africanos combinam-se com as harmonias e as formas européias para gerar uma dança cantada de forte sensualidade. Essa música atravessa o Atlântico e implanta-se nos bairros populares do porto de Lisboa”, explica o etnomusicólogo português Rui Vieira Nery (2002). A interação entre o modelo brasileiro e as tradições locais da canção portuguesa levaram, gradualmente, segundo o autor, ao desaparecimento do elemento de dança e à atenuação do ritmo sincopado original, que deram lugar a uma atmosfera nostálgica.

Desde o princípio, o fado sempre foi ligado às camadas mais pobres da população, e acaba se tornando uma canção identitária para essas pessoas, que vêm no

fado algo que representa seus valores, seu olhar sobre a vida e sobre si próprios. Os ambientes onde o fado foi germinado, eram os ambientes ligados às atividades portuárias, as bodegas freqüentadas por marinheiros, prostitutas e beberrões. O fadista Fernando Silva, um notório remanescente desses tempos, senão na idade, mas na sua identificação com os áureos tempos do chamado “fado vadio”, em depoimento que nos concedeu numa “tasca”⁵ de Lisboa, afirma que:

*O fado era coisa chula, era coisa de homem marginal e mulher prostituta, bêbada e que fumava... quem olhava para o fado olhava como algo marginal, que nasceu na estúria, que nasceu no mal, nasceu no álcool, nasceu na prostituição, nasceu na porrada... era mal visto e sempre era sinônimo de confusão.*⁶

Da boemia lisboeta faziam parte, conforme nos conta o sociólogo José Machado Pais (2010), “...os fadistas e todos os amantes do fado: as mulheres do dito (prostitutas), marialvas, toureiros, boleiros, vagabundos, marinheiros, etc.” (p.151). Cita o autor que entre a fadistagem encontravam-se também valentes “jogadores do pau” que eram exímios na manipulação do pau (ou cacete), o que naturalmente originavam muitas mortes à *paulada*.

É impressionante a proximidade do fadista português com o malandro brasileiro, diz Soares (1997), a começar pelos trajes típicos: as calças boca-de-sino, os cabelos em bandos (soltos, desalinhados), o chapéu desabado, os sapatos de salto de prateleira para o fadista lusitano, equivalem às calças largas, ao paletó-saco desabotoado, à camisa de cor e o chapéu de feltro do malandro carioca. Tanto o fadista como o malandro, diz o autor, eram produtos de uma incipiente sociedade urbana do século XIX, e também filhos da marginalidade cidadina. Subprodutos de uma sociedade desigual e violentamente excludente, simbolizavam um universo cultural singular e único.

*O fadista que é fadista
A jeito o ferro manobra
Metendo a mão aos arames
Dá facada como cobra*⁷

O fadista, assim como o malandro no Rio de Janeiro, era personagem inevitável da crônica policial lisboeta e destacava-se não somente pelo canto e execução do fado,

⁵ Termo que designa os botequins de Lisboa

⁶ Depoimento concedido em dezembro de 2009 na “Tasca do Chico” um dos lugares emblemáticos do chamado “fado vadio” de Lisboa.

⁷ José Machado Pais, *A Prostituição e a Lisboa boêmia do século XIX aos inícios do século XX*. Lisboa, Editorial Quercó, 1985,p.60

mas também pela forma singular de luta pela sobrevivência nesses ambientes hostis, caracterizada pelo uso da navalha e da faca de ponta. A navalha era o instrumento predileto da expansão do gênio e o argumento decisivo nas disputas e rixas. Eis uma descrição de um cidadão inglês de passagem por Lisboa no início do século XX, citado por Machado Pais :

A maioria dos portugueses veneram a navalha com a ternura de uma arma nacional. Ela é-o de fato e os registros policiais dão eloqüentes provas de sua acção. Segui com atenção os movimentos de um desordeiro e vereis que as mãos procuram instintivamente os bolsos, onde a navalha espera o momento de intervir (1985:47)

O mesmo autor conta também que as próprias fadistas, prostitutas, manejavam a navalha com maestria, e traz uma interessante descrição de uma personagem que também ficou conhecida nos antros onde se cantava o fado. Trata-se da *Barbuda*, que era mãe da mais famosa fadista do século XIX, a idolatrada *Severa*. Segundo Pais, a *Barbuda* era conhecida por ser uma mulher “de faca na liga, cabelinho na venta e língua de prata” (2010:151).

A gíria do fadista, como nos lembra Soares (1997), guarda extraordinárias semelhanças com o jargão das camadas populares da sociedade carioca: “sardinha”, “naife”, “rasteira”, “ginga”, são expressões muito utilizadas no âmbito da malandragem, que revela um universo cultural comum, unindo navalhistas dos dois lados do Atlântico.

Soares ainda lembra um outro personagem da fauna das ruas lisboetas: o marialva, que tratava-se de um burguês filho da aristocracia, acostumado a freqüentar o submundo, que se tornaria um ponto de união entre os salões da camada dominante e a vigorosa cultura de rua dos bairros boêmios de Lisboa. A cíclica repressão policial que se abatia sobre a vida noturna lisboeta, trazia sempre a presença desse personagem.

Referindo-se à proximidade entre os universos dos sujeitos sociais protagonistas do fado e do samba, Machado Pais (2010) afirma que nesses cenários intimidativos, “...há quem tenha dificuldades em reconhecer espaço para a criatividade popular” (p:152). No entanto, diz ele:

O fado e o samba – ícones emblemáticos das identidades lusa e brasileira – acolheram-se nestes antros de marginalidade. De facto, das margens da sociedade estabelecida irrompe a improvisação, embora a criatividade surja, recorrentemente, num estuário em que deságuam saberes, experiências e tradições que se vão compartilhando e amalgamando. Aliás, os trânsitos culturais entre Portugal e Brasil são evidentes, sem esquecer outras marcantes influências, como as africanas. (Pais, 2010:152)

Muitos personagens povoam a memória do fado lisboeta nos “anos de ouro” dos faias e fadistas. Nery (2002) cita alguns dos primeiros cantadores, como José Norberto (o Saloio de Campolide), o Sales Patuscão (moço de forcados do Conde de Vimioso e presumivelmente autor do “Fado do Vimioso”), o Sousa do Casacão e o inigualável Paixão, sabendo-se que estes dois últimos tanto cantavam como tocavam a guitarra portuguesa. Referência ainda para Pitalcante, que alegadamente frequentou o Conservatório, façanha então inédita para qualquer outro fadista. O autor ainda destaca que:

...outro dos pioneiros é António Maria Eusébio, mais conhecido por o Calafate, de Setúbal, muito popular devido à sua arte repentista. Nasceu em 1820 e viria a falecer 91 anos mais tarde, já sob a protecção de figuras da literatura portuguesa como Guerra Junqueiro. Um certo erotismo cru e infantil eram a marca da sua abundante produção poética, todos eles partilhando a condição marginal ou proletária, o que é suficiente para estabelecer o tecido social em que se cultivava o fado nos bairros populares de Lisboa. No seu meio, são conhecidos por alcunhas, pela profissão que levavam ou até pela cor da pele. Nessas listagens encontram-se ainda o Epifânio Mulato, o Preto da Tia Leocádia ou a Preta Cartuxa, o que dá conta da forte presença africana nestes bairros de Lisboa, sublinhando a sua importância no fado tal como ele existia na Lisboa de meados de oitocentos. Ainda de 1860, há a destacar a Cesária, a primeira não prostituta a salientar-se no fado. Engomadeira de profissão, em Alcântara, tornou-se uma quase estrela naquele tempo, só batida pela Severa na memória dos admiradores do fado. Ser-lhe-ia dedicado o “Fado da Cesária”. (2002:115)

Nery (2002) afirma que ao contrário do que acontece hoje, estes fadistas não eram profissionais, pelo menos segundo a conotação que atualmente é dada ao termo, pois não praticavam o fado senão por lazer, entretenimento e por razões de convívio. Ou seja, o fado funcionava para cada um destes personagens como uma forma identitária - individual ou coletiva - e nunca como um modo de ganhar a vida.

O romantismo sempre esteve presente no fado e, apesar do ambiente hostil e violento por onde circulavam os fadistas, a temática relacionada ao amor, ao romance e à nostalgia eram sempre presentes

*Silêncio, guitarra minha !
Deixa ouvir, deixa cantar
À branda luz do luar
A virgem que adoro e sigo
Rumores que ides passando
Pelos roseirais em flor
Vinde ouvir o meu amor
Sonhando amores comigo*

*Mares que vindes à praia
Beijar a areia a morrer
Podeis de manso gemer
Mas de mansinho cautela*

*Trovadores namorados
As vossas liras calar
Enquanto se evola e vae
Na ária d'amor a alma d'ela⁸*

Pouco a pouco o fado foi ganhando prestígio entre as camadas mais abastadas e começa então a fazer parte da vida social da cidade de Lisboa, iniciando uma trajetória de ascensão social que o leva posteriormente a adquirir o *status* de símbolo da cultura portuguesa. Sobre isso afirma Nery (2002) que "quando a aristocracia boémia e as classes médias urbanas redescobriram o género, entre 1860 e 1870, o fado passou a ter lugar no teatro musical ligeiro, começou a ser publicado em edições de folhetos para uso doméstico e acabou por se tornar um dos géneros favoritos da indústria fonográfica nascente" (p.83).

O fado tinha também, no entanto, segundo Nery(2002), um componente de subversão e de propagação de idéias socialistas e anarquistas de justiça social, de liberdade e contra a exclusão, principalmente a partir de 1870 com o arranque do movimento operário, do qual o fado era um veículo importante de divulgação dessa ideologia. O autor cita um fado de autor desconhecido, que ilustra essa característica.

*Destruir a monarquia
Haver no mundo igualdade
São dois pontos sublimes
Por que pugna a sociedade*

*De que serve à pátria, ó rei,
Toda a imbecil nobreza
Que p'la força da riqueza
E p'la posição são a lei ?
O poder que ao vil darei
À desordem e à anarquia
A vileza e a tirania
Tudo isso deve acabar
Cumpre ao povo sem esperar,
Destruir a monarquia⁹*

Isso durou até o golpe militar que deu origem a ditadura salazarista em 1926, quando as letras do fado tinham de ser, então, submetidas à censura, sofrendo um severo controle por parte do Estado português. A repressão ao fado e aos fadistas foi dura e cruel, e se deu por razões ideológicas, fazendo com que a motivação política e subversiva dos fados fosse, pouco a pouco, sendo aniquilada pelo poder.

⁸ Rui Vieira Nery: *Por uma história do Fado*. Lisboa, Público Comunicação Social S/A, 2002 (p.80)

⁹ Rui Vieira Nery. *Para uma história do fado* Público, Comunicação Social S/A, 2002.

Em depoimento que nos concedeu, a diretora do Museu do Fado, Dra. Sara Pereira afirma que:

A partir da segunda década do século XX, com a formatação do fado dentro dos moldes exigidos pela censura do regime militar que assume o poder, aliada também à ascensão da indústria fonográfica, que também estabelece limites de duração para as gravações desse gênero - já que anteriormente a execução de um fado não tinha um tempo estabelecido, podendo exceder dez ou quinze minutos - o fado vai paulatinamente perdendo as características originais de espontaneidade, ironia e identificação com o universo da marginalidade e da subversão, para adquirir o formato que prevalece até os dias atuais.¹⁰

O fado atualmente ganha uma nova força na sociedade portuguesa, e a aquela imagem do fado como gênero musical “antiquado” ligado às pessoas mais velhas, que predominou até um passado bem recente, está sendo substituída por um cenário cultural do fado onde os jovens estão cada vez mais presentes e interessados, tanto do lado da platéia que assiste e aplaude, como do lado do palco, onde estão os artistas, jovens fadistas, intérpretes e instrumentistas que vem se destacando e produzindo trabalhos de extrema qualidade artística. Se orgulham de dizer: sou fadista !

Considerações finais

Ao buscarmos elementos de aproximação entre gêneros musicais aparentemente tão distantes entre si, como são o fado e o samba, procuramos evidenciar alguns elos importantes de ligação entre as culturas luso-afro-brasileiras, sobretudo no que diz respeito aos aspectos de marginalidade às quais muitas manifestações proveniente dessas culturas estiveram historicamente ligadas.

A história das culturas populares em quase todo o mundo, quase sempre está ligada também à história da repressão por parte dos poderes constituídos. O preconceito, a discriminação e a perseguição que as culturas subalternas sempre sofreram, fazem parte do processo civilizatório imposto por uma cultura dominante ocidental/cristã que nunca admitiu outras formas de olhar e compreender o mundo, outras formas de expressão e de crença, outros sentidos.

Esse processo de repressão e perseguição às expressões populares, porém, nunca se deu sem uma resistência por parte dos grupos sociais envolvidos, que sempre buscaram formas de sobreviverem a essa violência cultural, mesmo que isso signifique,

¹⁰ Depoimento concedido no Museu do Fado em outubro de 2009, por ocasião de investigação realizada pelo autor na cidade de Lisboa.

em muitas das vezes, um conformismo com a situação, como afirma Marilena Chauí em seu livro “*Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*” (1989), onde aponta a ambigüidade das culturas populares diante das tentativas de controle exercidas pelo poder dominante.

O poder, ao perceber a impossibilidade de extinguir tais formas culturais passam, então, a tentar controlá-las, impondo modelos e restrições. Foi assim com o samba, com o fado, com a capoeira, com as religiões afro-brasileiras e tantas outras mais. Algumas se adequam, outras resistem, outras se conformam, outras ainda, ressignificam-se. E o jogo continua a ser jogado.

Referências Bibliográficas

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers (2005). *Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda*. Campinas/Salvador: CMU/Unicamp / EDUFBA.
- CERTEAU, Michel de. (1994). *A Invenção do Cotidiano: As artes do fazer*. Petrópolis: Vozes.
- CHAUÍ, Marilena. (1989). *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- MUNANGA, Kabengelê. (1997). *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*. São Paulo: Tese de Livre-Docência, Universidade de São Paulo.
- NERY, Rui Vieira. (2002). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Publico, Comunicação Social.
- PAIS, José Machado. (1985). *A prostituição e a Lisboa boémia do século XIX aos inícios do século XX*. Lisboa: Editorial Querco.
- _____. (2010). *Lufa-lufa quotidiana: ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- REGO, Valdeolir. (1968). *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Ed.Itapuã.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. (1997). *Dos fadistas e galegos: os portugueses na capoeira*. Lisboa: Revista Análise Social, vol.XXXII (142).
- TINHORÃO, José Ramos. (1997). *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.

Sobre o autor:

Pedro Rodolpho Jungers Abib, 48 anos, é brasileiro, natural da cidade de Mogi das Cruzes, Estado de São Paulo e atualmente é professor efetivo na Universidade Federal da Bahia, onde atua nas áreas de educação e cultura popular.

É Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas e Pós-Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Lisboa. É também músico e compositor de samba

Contato do autor: pedrabib@gmail.com