



MARINA BAY FRYDBERG

**"EU CANTO SAMBA" OU  
"TUDO ISTO É FADO":**

UMA ETNOGRAFIA MULTISSITUADA

SOBRE A RECRIAÇÃO

DO CHORO, DO SAMBA E DO FADO

POR JOVENS MÚSICOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“EU CANTO SAMBA” OU “TUDO ISTO É FADO”:  
Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do  
Samba e do Fado por Jovens Músicos**

**Marina Bay Frydberg**

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“EU CANTO SAMBA” OU “TUDO ISTO É FADO”:  
Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do  
Samba e do Fado por Jovens Músicos**

**Marina Bay Frydberg**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor

**Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven**

Porto, Alegre  
2011

**“EU CANTO SAMBA” OU “TUDO ISSO É FADO”:  
Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do Samba e do  
Fado por Jovens Músicos**

Marina Bay Frydberg

Tese de Doutorado em Antropologia Social

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos – PPGAS – UFSC

---

Prof. Dra. Regina Weber – PPGHIST – UFRGS

---

Prof. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas – PPGAS – UFRGS

---

Prof. Dr. Ruben George Oliven – PPGAS – UFRGS (orientador)

Porto Alegre, 25 de março de 2011.

Dedico esta tese  
a todos os chorões, sambistas e fadistas  
de ontem, hoje e amanhã.

## **AGRADECIMENTOS**

Começo agradecendo aos jovens músicos que me ajudaram a desvendar este universo de recriações musicais no Brasil e em Portugal, sem a vontade deles de conversar e me ensinar, esta tese não seria possível. Agradeço a generosidade de cederem seus tempos em entrevistas e conversas informais, de disponibilizarem imagens, de me receberem com carinho, de acreditarem na importância e nas potencialidades da minha pesquisa. Agradeço aos sambistas e chorões gaúchos Caio, Luís Arnaldo, Max, Rafael Lima, Rafael Ferrari, Samuel e Yamandu Costa. Agradeço às cantoras Cintia, Renata e Josane. Agradeço aos fadistas Ricardo Ribeiro, Ana Sofia Varela, Joana Amendoeira, Raquel Tavares, Lina Rodrigues, Luisa Rocha, Tânia Oleiro, Vânia Duarte, Mafalda Taborda, Marco Oliveira, Ricardo Parreira e Ricardo Mesquita.

Um agradecimento especial aqueles jovens que no meio deste percurso passaram de informantes para amigos, meu carinho ao Caio, Luís Arnaldo, Max, Cintia e Renata. Meu agradecimento aquela que uniu o choro, o samba e o fado em uma só pessoa, a minha amiga luso-brasileira Roberta Mossi. Roberta saudades de te ouvir cantar “Essa noite eu tive um sonho” no “Tejo Bar” ou no palco do “Onda Jazz”.

Agradeço a Escola Portátil de Música por me receber como antropóloga no IV Festival Nacional do Choro, nas aulas da escola no Rio, na sede administrativa e no programa de rádio. Aos professores da Escola Portátil de Música Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva e Pedro Amorim meu agradecimento pelas entrevistas, conversas e por me ensinarem que o choro pode ser um projeto político.

Agradeço ao Museu do Fado, na figura da sua diretora Sara Pereira, por ter aberto as portas do museu e do seu acervo para que eu pudesse descobrir o fado, a Alfama e Lisboa. Meus agradecimentos para Sara Pereira pela disposição em conversar comigo e explicar-me um pouco mais do mundo fascinante do Museu do Fado. Meu carinho aos funcionários do Museu do Fado em especial a Ana Sofia Bicho, Ricardo e Arlindo.

Agradeço a receptividade, o entusiasmo e o carinho do mestre António Parreira. Foi com ele que aprendi mais sobre a musicalidade do fado e foi ele que viu em mim a possibilidade de me tornar uma guitarrista. Meu carinho ao mestre pelo seu fado.

Agradeço aos alunos do mestre Parreira na Escola do Museu no Museu do Fado por me deixarem assistir as suas aulas e me deliciar com as suas músicas.

Meu agradecimento a Gabi (agora também ao Cauã), Le, Mi, Maurício e Ma pela amizade e por me acompanharem durante todo o meu percurso, alguns desde a pré-escola, outros desde a graduação. Agradeço aos amigos Mariano, Alexandre, Marcelo, Marlise e Nicole por me ajudarem com aquilo que eu não sabia fazer. Mardi e Mi, só posso agradecer ao companheirismo de vocês para ir ao samba convidando-as para “botar a sandália de prata e ir pro samba sambar”.

Meu agradecimento para todos os amigos que me ajudaram a descobrir Lisboa e a não sentir tanta saudade de casa. Deise, Márcio, Walter, Angélica, Diu, Ana Karina e Paulo só posso dizer que aprendemos com o fado que “Lisboa não sejas francesa, tu és portuguesa, tu és só pra nós”.

Agradeço ao CNPq pela bolsa durante todo o doutorado, que me possibilitou entender o samba e o choro de forma multissituada, e a Capes pela bolsa de doutorado-sanduiche, que me possibilitou ampliar minha pesquisa para o fado e Portugal.

Agradeço ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa por me receber na instituição e me proporcionar toda a infra-estrutura necessária para a realização da minha pesquisa. Foi no ICS que conheci a colega e amiga Ana Gonçalves com quem compartilhei o fado como objeto de pesquisa, além de conversas, contatos e projetos. Meu carinho a Ana pela cumplicidade no fado.

Agradeço a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde realizei toda a minha formação, e em especial ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Meus sinceros agradecimentos aos professores do PPGAS por ajudarem a tornar-me antropóloga, aos colegas que me acompanharam neste percurso, em especial a turma de mestrado de 2005 e de doutorado de 2007, e a Rose, facilitadora desta caminhada.

Agradeço a professora Regina Weber e Maria Elizabeth Lucas pela leitura atenta e contribuições durante a qualificação. Meus agradecimentos aos professores Rafael Bastos, Regina Weber e Maria Elizabeth Lucas por aceitarem o convite de fazer parte da banca.

Agradeço ao Professor José Machado Pais pela forma carinhosa, cuidadosa, instigante e séria com que me recebeu e investiu no meu projeto, proporcionando-me a melhor estadia possível em Lisboa e no ICS. Agradeço principalmente pela disponibilidade em me ensinar cada vez mais sobre o fado e sobre as várias formas que podemos senti-lo e compreendê-lo. Só posso dizer que “se você não estivesse ao meu lado, então não havia fado, nem fadistas como eu sou”.

Agradeço ao Professor Ruben Oliven pela paciência, ajuda, incentivo e carinho durante esses dez anos de convívio. Foi por suas mãos que construí meu caminho na Antropologia e foi ao lado dele que cresci, passando de “BIC” para futura doutora em Antropologia. Foi com ele que aprendi a ser antropóloga, a ser professora, a ser pesquisadora, a gostar ainda mais de música, a juntar a música com a Antropologia, enfim aprendi a ser uma pessoa melhor. Só posso agradecer através das palavras de Paulinho da Viola dizendo que “hoje eu vim, sem saber nada da vida, querendo aprender contigo, as formas de se viver, as coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender”.

Por fim agradeço as pessoas que mais amo, minha mãe, meu pai e meu marido. Meus sinceros agradecimentos a minha mãe e ao meu pai pelo amor, pelo apoio e por me ensinarem o prazer da música e dos estudos. Foi por vocês existirem e estarem sempre ao meu lado que eu entendi a canção que dizia, “ausência tão cruel, saudade tão fatal, saudades do Brasil em Portugal”.

Obrigado Nardo pelo amor, pela parceria, pelo companheirismo, pelas leituras da tese, pelas idas ao samba, pelas idas ao fado, por ter ido comigo para Portugal, enfim, por ter feito deste período, para muitos difícil, um caminho prazeroso. Só posso agradecer, lembrando do concerto da Mariza na baía de Cascais, cantando contigo “quem tem, quem tem, amor a seu jeito, colha a rosa branca, ponha a rosa ao peito”, ou o Rosa Bento.



*Eu canto samba  
Por que só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba  
Porque longe dele eu não posso viver  
Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade  
Se fico sozinho ele vem me socorrer  
Há muito tempo eu escuto esse papo furado  
Dizendo que o samba acabou  
Só se foi quando o dia clareou  
Eu canto samba - Paulinho da Viola*

*Almas vencidas  
Noites perdidas  
Sombras bizarras  
Na Mouraria  
Canta um rufia  
Choram guitarras  
Amor ciúme  
Cinzas e lime  
Dor e pecado  
Tudo isto existe  
Tudo isto é triste  
Tudo isto é fado*

## **RESUMO**

O choro, o samba e o fado são gêneros musicais populares e tradicionais e estão vinculados com a identidade e o imaginário dos seus países de origem, Brasil e Portugal. Na última década jovens músicos estão redescobrendo estes gêneros musicais através das suas práticas musicais, com a valorização das formas coletivas de aprendizagem e ambientes de sociabilidade, através de uma nova leitura sobre a boemia. Essa redescoberta e recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos só é possível através do contato intergeracional, com a mediação e legitimação do conhecimento e da produção musical atual e de outros tempos. É a partir da redescoberta que jovens músicos recriam gêneros musicais tradicionais nas suas práticas musicais, através da profissionalização, e nas suas performances artísticas, através do corpo e da voz, e constroem as suas identidades de chorões, sambistas e fadistas. O movimento de redescoberta e recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos representa a atualização, através do universo musical, das relações entre modernidade e tradição.

Palavras-chave: Brasil, Portugal, Choro, Samba, Fado, Modernidade, Tradição

## **ABSTRACT**

### **"I SING SAMBA" OR "IT'S ALL FADO": A MULTI-SITED ETHNOGRAPHY ON THE RECREATION OF CHORO, SAMBA AND FADO BY YOUNG MUSICIANS**

Choro, samba and fado are popular and traditional musical genres bound to the identity and the imaginary of their countries of origin, Brazil and Portugal. Over the last decade young musicians are rediscovering these musical genres through their musical practices with the valorization of collective forms of learning and environments of sociability, through a new perspective on bohemia. This rediscovery and recreation of choro, of samba and fado by young musicians is only possible through the intergenerational contact, with the mediation and legitimation of the knowledge and the current and past musical production. It is through the rediscovery that young musicians recreate traditional musical genres in their musical practices, through the professionalization, and in their artistic performances, through the body and the voice, and build their identities as “chorões”, “sambistas” and “fadistas”. The movement of rediscovery and recreation of choro, samba and fado by young musicians represents an update, through the musical universe, of the relations between modernity and tradition.

**Keywords:** Brazil, Portugal, choro, samba, fado, modernity, tradition

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÃO.....</b>	<b>17</b>
---------------------------------	-----------

## INTRODUÇÃO

<b>“MEU MUNDO É HOJE”: INICIANDO A COMPOSIÇÃO.....</b>	<b>20</b>
--	-----------

## CAPÍTULO 1

<b>“AQUARELA DO BRASIL” OU “FADO PORTUGUÊS”: REDESCOBRINDO A HISTÓRIA DO CHORO, DO SAMBA E DO FADO.....</b>	<b>37</b>
---	-----------

1.1 “Chorando Baixinho”: O Choro e a Construção da Música Popular Brasileira.....	38
---	----

1.2 “Bem Aventurados os que Choram”: A História do Choro no Rio Grande do Sul.....	43
--	----

1.3 “O Samba da Minha Terra”: O Samba e os Caminhos para a Brasilidade.....	46
---	----

1.4 “Se Acaso Você Chegasse”: A História do Samba no Rio Grande do Sul.....	53
---	----

1.5 “Ó Gente da Minha Terra”: O Fado e a Construção da Alma Portuguesa.....	57
---	----

## CAPÍTULO 2

<b>“CIDADE MARAVILHOSA” OU “UM HOMEM NA CIDADE”: A MÚSICA POPULAR QUE CANTA E REDESCOBRE A CIDADE.....</b>	<b>69</b>
--	-----------

2.1 “Aos Bairros com Tradição, da Boemia e do Passado”: A Cidade Cantada em Música.....	70
---	----

2.2 “Cidade que ninguém resiste, na beleza triste, de um samba-canção”: A Cidade Redescoberta através da Música.....	79
--	----

2.3 “Era então uma cidade, onde à noite, a liberdade, tinha o fado por canção”: A Cidade Vivida pelos Jovens Músicos.....	93
---	----

### **CAPÍTULO 3**

#### **“EU SOU O SAMBA” OU “NÃO É FADISTA QUEM QUER, MAS SIM QUEM NASCEU FADISTA”: O CHORO, O SAMBA E O FADO E SUAS FORMAS DE TRANSMISSÃO.....101**

##### 3.1 A Transmissão da Música Popular através do Familiar.....102

###### 3.1.1 A Família Real do Choro: Um Estudo de Parentesco em plena Redescoberta do Choro.....109

###### 3.1.2 Nobres e Plebeus no Fado: Pensando a Transmissão Familiar no Fado.....112

##### 3.2 A Influência do Contexto Social para a Transmissão da Música Popular.....117

###### 3.2.1 Redescobrimo o Samba e o Choro: A Construção da Reciprocidade a partir de uma Cultura Sambista de Apadrinhamento de Jovens Músicos.....121

###### 3.2.2 A Redescoberta Fadista: A Construção de uma Origem Fadista através da Elaboração do Lugar de Origem e de sua Prática Específica.....126

##### 3.3 Yamandu Costa: Um Estudo de Caso da Transmissão Familiar e Social da Música Popular.....129

### **CAPÍTULO 4**

#### **“E CHORE QUEM QUISE CHORAR”: PENSANDO A CONSTRUÇÃO DE UM MERCADO DO CHORO ATRAVÉS DA ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA E DE SEUS DESDOBRAMENTOS.....135**

##### 4.1 “Na verdade a escola não surgiu de idéia, não foi nada muito planejado não”: O Surgimento e Organização da Escola Portátil de Música.....136

##### 4.2 “Se forma músicos pro mercado de trabalho e se forma platéia também”: A Escola Portátil de Música como Espaço de Profissionalização.....142

##### 4.3 Os Temas dos Festivais: A História e Organização do Festival Nacional do Choro.....148

###### 4.3.1 A Pesquisadora: O Meu Lugar no Campo.....151

##### 4.4 “Toda sexta-feira a gente tem um dia inteiro de trabalho escravo dedicado ao choro”: Etnografando um Programa de Rádio.....154

##### 4.5 “Então a gente ta provendo o mercado de músicos e provendo os músicos de mercado”: A Acari Records e a Construção de um Mercado do Choro.....157

## **CAPÍTULO 5**

<b>“O FADO É UM POEMA QUE SE OUVE E QUE SE VÊ”: O MUSEU DO FADO E OUTROS ESPAÇOS DE PRESERVAÇÃO E ENSINO DA CULTURA POPULAR.....</b>	<b>165</b>
5.1 “Bom para Pensar”: Pensando o Patrimônio Imaterial através do Fado...166	
5.2 A Cultura Popular para dentro dos Museus: O Caso do Museu do Fado.....	170
5.3 “Visitas Cantadas”: Etnografando um Museu.....	175
5.4 “Um projeto educativo a volta da guitarra portuguesa, a volta do fado”: A Experiência de uma Escola em um Museu.....	185
5.4.1 Tornando-se Guitarrista: Uma Etnografia das Minhas Aulas de Guitarra Portuguesa.....	187
5.5 Amália: 10 Anos de Desaparecimento.....	191
5.5.1 As Muitas Homenagens.....	193
5.5.2 A Gala da Amália: A IV Gala dos Prémios Amália Rodrigues.....	197
5.5.3 Rádio do Fado: Amália 92.0 FM.....	198

## **CAPÍTULO 6**

<b>“NINGUÉM APRENDE SAMBA NO COLÉGIO” OU “NÃO É FADISTA QUEM QUER, SÓ É FADISTA QUEM CALHA”: UMA ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DA CULTURA ORAL PARA AS SALAS DE AULA DEDICADAS AO CHORO, AO SAMBA E AO FADO.....</b>	<b>201</b>
6.1 A Escola Portátil de Música e a Escola do Museu: Duas Experiências na Transposição do Choro, do Samba e do Fado para o Ambiente Escolar.....	202
6.2 “Duas Vocações”: A Transição de Músicos Profissionais para Professores de Música.....	205
6.3 “Mas não me altere o samba tanto assim”: O Choro, o Samba e o Fado como Cultura Oral.....	215
6.3.1 Aprender através do Olhar, do Escutar, do Praticar e do Vivenciar.....	217
6.4 Acertando a Postura: O Instrumento no Corpo e o Corpo no Instrumento.....	223
6.4.1 “Trago o fado nos sentidos”: Modos de Cantar de Fadistas e Sambistas.....	225

6.5 Entre os Instrumentistas e as Cantoras: O Lugar do Feminino e do Masculino no Choro, no Samba e no Fado.....	230
--	-----

## **CAPÍTULO 7**

<b>“O SAMBISTA PERFEITO DEVEIA SER FEITO A IMAGEM DO SAMBA” OU “O FADO DE SER FADISTA É SINA QUE DEUS ME DEU”: JOVENS MÚSICOS CONSTRUINDO IDENTIDADES ATRAVÉS DA PERFORMANCE.....</b>	<b>235</b>
---	------------

7.1 A Rodas de Choro.....	236
7.1.1 A Performance da Roda de Choro como uma Experiência quase Religiosa.....	238
7.1.2 Os Códigos de um Chorão: O Boêmio.....	241
7.2 A Roda de Samba.....	243
7.2.1 A Etnografia de uma Roda de Samba como Performance.....	245
7.2.2 As Diferentes Temporalidades e Espacialidades da Performance de uma Roda de Samba.....	246
7.2.3 Sociabilidade, Gênero e Poder em uma Roda de Samba.....	249
7.2.4 Os Códigos de um Sambista: O Malandro.....	252
7.3 A Casa de Fado.....	256
7.3.1 O Fadista como <i>Performer</i> .....	257
7.3.2 A Narrativa Fadista.....	258
7.3.3 “É tão fadista quem canta, como quem sabe escutar”: O Lugar da Audiência na Performance Fadista.....	261
7.3.4 Os Códigos de um Fadista: O Rufia e a Prostituta X Amália e Marceneiro.....	262

## **CAPÍTULO 8**

<b>“SAMBISTA DE FATO NÃO DEIXA ESMORECER” OU “SOU DO FADO”: A ARTICULAÇÃO ENTRE PASSADO E PRESENTE NA TRAJETÓRIA DOS NOVOS CHORÕES, SAMBISTAS E FADISTAS.....</b>	<b>266</b>
---	------------

8.1 “Poetas do meu país, troncos da mesma raiz”: Trajetórias Artísticas no Passado e no Presente.....	267
8.1.1 “Vivo um poema cantado”: Trajetórias Artísticas Consolidadas de Fadistas de Diferentes Gerações.....	268

8.1.2 “Poetas da minha vida”: Recriando Antigas Trajetórias nas Novas Trajetórias de Jovens Fadistas.....	277
8.2 “O Fado que Nós Cantamos, é a Sina que Nós Seguimos”: Filiação a Fadistas, Sambistas e Chorões do Passado no Repertório dos Jovens Músicos.....	280
8.3 “Meu fado”: Escolha do Repertório entre o Legado Fadista/Sambista e a Busca Autoral dos Jovens Músicos.....	284
8.4 “Estranha Forma de Vida”: Mediação e Legitimação na Produção Musical de Jovens Fadistas, Sambistas e Chorões.....	291

## **CAPÍTULO 9**

<b>“O SAMBA É MEU DOM” OU “O FADO DE CADA UM”: OS CAMINHOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO NO SAMBA, NO CHORO E NO FADO PARA JOVENS MÚSICOS.....</b>	<b>298</b>
9.1 “O Fado de Ser Fadista”: Profissionalização e <i>Dom</i> no Samba, no Choro e no Fado.....	300
9.1.1 A Construção do <i>Natural</i> e do <i>Dom</i> na Fala de Jovens Sambistas, Chorões e Fadistas.....	310
9.2 “Aprendi Cantar Samba com Quem Dele Fez Profissão”: Os Projetos Artísticos dos Jovens Músicos no Samba, no Choro e no Fado.....	312
9.2.1 “O Rio de Janeiro Continua Sendo” ou “Cheira Bem, Cheira a Lisboa”: A Busca pela Profissionalização e pelo Reconhecimento Profissional no Samba e no Choro na Cidade do Rio de Janeiro e no Fado na Cidade de Lisboa.....	314
9.2.2 “Voando Baixo”: A Construção de um Mercado de Samba e de Choro na Cidade de Porto Alegre por Jovens Músicos.....	318
9.2.3 “Lisboa Não Sejas Francesa”: A Desterritorialização do Fado e o Advento da <i>World Music</i> .....	324
9.3 “Que Perfeito Coração”: O Samba, o Choro e o Fado como Formas de Estar na Vida.....	326



## **CAPÍTULO 10**

### **“VOCÊ SÓ PODE SER MODERNO SE VOCÊ FOR TRADICIONAL”: A RELAÇÃO ENTRE MODERNIDADE E TRADIÇÃO ATRAVÉS DE JOVENS MÚSICOS DE CHORO, SAMBA E FADO.....330**

10.1 Samba Alegre e Fado Triste: Jovens Músicos Redescobrimo e  
Reconstruindo Imaginários e Identidades através da Música Popular.....331

10.2 Tradição e Modernidade: O “Novo Choro”, o “Novo Samba” e o “Fado  
Novo” como Recriações da Tradição.....341

10.3 Samba de Raiz, Choro de Raiz, Fado de Raiz: A Busca pela Pureza e pela  
Autenticidade na Nova Geração de Músicos.....347

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **“POR SER UM FADO É CANÇÃO, POR SER FUTURO É PASSADO”: CONCLUINDO A COMPOSIÇÃO.....355**

## **REFERÊNCIAS.....360**

Bibliográficas.....360

Legislação.....371

Internet.....372

Filmes.....374

## **ENTREVISTAS.....375**

## **LISTA DE ILUSTRAÇÃO**

### **Capa:**

Projeto gráfico Marcelo Simon Wasem

### **Introdução:**

Caio e Lupi: foto Marina Bay Frydberg

Gafieira Ziriguidum: foto Marina Bay Frydberg

Cintia Graton: foto acervo pessoal da artista

Renata Melão: foto acervo pessoal da artista

Roberta Mossi: foto Marina Bay Frydberg

### **Capítulo 2:**

Mapa Lisboa: montagem Marina Bay Frydberg a partir do Google Maps

Mapa Alfama: montagem Marina Bay Frydberg a partir do Google Maps

Clube de Fado: foto Marina Bay Frydberg

Mapa Bairro Alto: montagem Marina Bay Frydberg a partir do Google Maps

Mapa Lapa: montagem Marina Bay Frydberg a partir do Google Maps

Comuna Semente – externo: foto acervo pessoal da Marlise Sanchotene de Aguiar

Comuna Semente – interno: foto acervo pessoal da Marlise Sanchotene de Aguiar

Roda do Ouvidor: foto acervo pessoal da Marlise Sanchotene de Aguiar

Trapiche Gamboa: foto acervo pessoal da Marlise Sanchotene de Aguiar

Mapa Porto Alegre: montagem Marina Bay Frydberg a partir do Google Maps

Gafieira no In Sano: foto acervo pessoal do Caio Martinez

Mapa percurso Bairro Alto – Alfama: montagem Marina Bay Frydberg a partir do Google Maps

### **Capítulo 4:**

Bandão Escola Portátil de Música: fotos Marina Bay Frydberg

### **Capítulo 5:**

Museu do Fado: fotos Marina Bay Frydberg

Visitas Cantadas: imagem feita a partir do panfleto de divulgação do Museu do Fado

Painel de fadistas – Museu do Fado: Catálogo do Museu do Fado

Detalhes da Casa da Mariquinhas: Catálogo do Museu do Fado

O fado – José Malhoa: Catálogo do Museu do Fado  
Miniatura da Alfama: Catálogo do Museu do Fado  
O mais português dos quadros a óleo – João Vieira: Catálogo do Museu do Fado  
Material de aula do mestre Parreira: imagem feita a partir do material impresso  
As mãos que trago: imagem feita a partir do material de divulgação da exposição  
Amália 2009: imagem feita a partir do material de divulgação  
Amália no mundo – o mundo de Amália: imagem feita a partir do material de divulgação  
Amália – Coração Independente: imagem feita a partir do material de divulgação  
Mapa da exposição “Amália: Coração Independente”: imagem feita a partir do material de divulgação  
IV Gala da Amália: imagem feita a partir do material de divulgação

#### **Capítulo 7:**

Roda de choro no festival: foto Marina Bay Frydberg  
Samba do Ouvidor: foto Marlise Sanchotene de Aguiar  
Central do Samba: foto Marina Bay Frydberg  
Montando o Central: foto Marina Bay Frydberg  
Sentados no Central: desenho Alexandre Rosa Bento e foto Marina Bay Frydberg  
Dançando no Central: desenho Alexandre Rosa Bento e foto Marina Bay Frydberg  
O sambista do Central: foto Marina Bay Frydberg  
Gafieira Ziriguidum – material de divulgação: acervo pessoal de Caio Martinez  
Sambista Renata: foto acervo pessoal de Renata Melão  
Mesa de Frades: desenho Alexandre Rosa Bento  
É tão fadista quem canta, como quem sabe escutar: foto Marina Bay Frydberg  
Joana Amendoeira: foto do site da artista [www.nossofado.com](http://www.nossofado.com)  
Ricardo Ribeiro: imagem do filme “Fados” de Carlos Saura

#### **Capítulo 8:**

Caio e Prof. Darcy: foto acervo pessoal de Caio Martinez  
Hamilton, Yamandu, Rafael e Max : foto acervo pessoal de Max dos Santos

## **Capítulo 9:**

Panfletos de divulgação da Gafieira: panfleto de divulgação das apresentações

Rafael Ferrari: panfleto de divulgação do show

### **Entrevistas:**

Luciana Rabello: imagem do site da Escola Portátil de Música

Pedro Amorim: imagem do site da Escola Portátil de Música

Celsinho Silva: imagem do site da Escola Portátil de Música

Maurício Carrilho: imagem do site da Escola Portátil de Música

Yamandu Costa: imagem do myspace do artista

Caio Martinez: imagem do blog do grupo Gafieira Ziriguidum

Rafael Lima: imagem do blog do grupo Gafieira Ziriguidum

Max dos Santos: imagem do myspace do grupo Feijoada Completa

Luis Arnaldo: imagem do blog do grupo Gafieira Ziriguidum

Samuel Costa: imagem do blog do grupo Fio da Meada

Rafael Ferrari: imagem do blog do artista

Sara Pereira: imagem do site do Museu do Fado

António Parreira: imagem do site da casa de fado “Velho Pátio de Santana”

Ricardo Ribeiro: imagem do myspace do artista

Ana Sofia Varela: imagem do myspace da artista

Mafalda Taborda: imagem do myspace da artista

Marco Oliveira: imagem do myspace do artista

Ricardo Pareira: imagem do myspace do artista

Raquel Tavares: imagem do myspace da artista

Tânia Oleiro: imagem myspace da artista

Vânia Duarte: imagem do site da casa de fado “Casa de Linhares – Bacalhau de Molho”

Joana Amendoeira: imagem do myspace da artista

Lina Rodrigues: imagem do myspace da artista

Luisa Rocha: imagem do myspace da artista

Ricardo Mesquita: imagem do myspace do artista

## INTRODUÇÃO

### “MEU MUNDO É HOJE”: INICIANDO A COMPOSIÇÃO

*Eu sou assim  
Quem quiser gostar de mim eu sou assim  
Meu mundo é hoje  
Não existe amanhã pra mim  
E sou assim  
Assim morrerei um dia  
Não levarei arrependimentos  
Nem o peso da hipocrisia  
Meu mundo é hoje – Wilson Batista / José Batista*

Marquei a entrevista para uma tarde fria de agosto do ano de 2006, estava fazendo a pesquisa para minha dissertação de mestrado sobre o sambista gaúcho Lupicínio Rodrigues, e esperava em um bar do Campus do Vale da UFRGS a chegada do estudante de biologia Caio Martinez, “dono” de uma comunidade no Orkut dedicada à vida e a obra deste compositor gaúcho. Caio chegou de mochila da UFRGS e um jeito tímido. Fizemos a entrevista falando um pouco sobre a importância de Lupicínio Rodrigues para o samba, para o Rio Grande do Sul e para a sua formação musical. Caio estava iniciando uma carreira como cantor de samba, concomitante com a sua faculdade de biologia. A incerteza profissional do universo musical fazia com que esse jovem de apenas 24 anos não cogitasse a possibilidade de encarar a música como profissão.



Caio e Lupi

O seu primeiro grupo de samba chamava-se Feijoada Completa. Fui assistir, em novembro de 2007, a uma apresentação do grupo em uma das salas de espetáculo da Casa de Cultura Mário Quintana. Em um palco apenas com microfones, retornos e pedestais para instrumentos, três grandes círculos estavam presos ao teto com fotos em preto e branco de Cartola, Noel Rosa e Lupicínio Rodrigues. Eram as grandes referências daqueles jovens músicos e que, sob as suas

cabeças, abençoavam a música que eles estavam fazendo. Ainda meio tímido, Caio cantava com emoção sambas de outros tempos. E quando foi apresentar a música de Lupicínio que iria cantar não esqueceu de chamá-lo de “nosso Lupi”. Aquele jovem cantor ainda estava buscando as referências para se tornar um artista.

Tendo como base os músicos do Feijoada Completa, surgiu outro grupo que tinha como inspiração os conjuntos de samba de gafieira carioca, o Gafieira Ziriguidum. Este grupo tem na voz de Caio Martinez a tradução para o público do que é o samba e tem o objetivo de colocar as pessoas para dançar. O grupo passou por vários bares da cidade de Porto Alegre, organizou bailes, ganhou reconhecimento e fãs, que não perdem as suas apresentações nas quintas-feiras em um bar da Cidade Baixa.



**Gafieira Ziriguidum**

Fui, em novembro de 2008, a uma apresentação do Gafieira Ziriguidum no Solar dos Câmara. A fila na entrada era grande e as senhas acabaram antes da fila. A pequena sala cheia de pessoas sentadas não era o ambiente mais propício para se assistir a um conjunto de samba de gafieira. O grande grupo com oito integrantes ocupou o pequeno espaço dedicado ao palco. Na segunda música eles já disseram ao que vieram: fazer samba, muito samba. Cantando “Nó na madeira”, música de João Nogueira, Caio não mostra mais traços de timidez, ocupa o palco, enche o espaço com sua voz. O Caio que está no palco não é mais o mesmo, sua voz também não é mais a mesma.

Em uma tarde ventosa de maio de 2010 encontro-me com o Caio, em um café da Casa de Cultura Mário Quintana, para realizarmos uma entrevista para a minha tese de doutorado. Ao contrário da primeira, o foco desta entrevista foi somente a trajetória do jovem artista/sambista Caio Martinez. Logo no início da entrevista pergunto a sua profissão e Caio sem duvidar responde: músico. Havia desistido da faculdade de biologia, havia ganhado alguns prêmios, participado de alguns festivais de música, feitos alguns projetos musicais em grupo e individuais, estava compondo sambas e outros tipos de música, tinha montado um estúdio de gravação profissional, estava

gravando o seu primeiro CD somente com músicas autorais. Aquele garoto que conheci já não é mais tímido, já não tem mais medo de se assumir como músico, mas, principalmente, já tem sua própria voz para cantar e seu terno de linho branco. Caio Martinez transformou-se em artista, encontrou-se sambista.

\* \* \*

Durante o IV Festival Nacional de Choro, que acompanhei como pesquisadora em fevereiro de 2008, ficávamos todos em um hotel fazenda na cidade de São Pedro, interior do estado de São Paulo. Minha colega de quarto era a cantora paranaense, radicada em Florianópolis, Josane Norman. Através dela conheci algumas outras cantoras e instrumentistas paranaenses, entre elas as cantoras Cintia Graton e Renata Melão. Cintia tinha 28 anos, era formada em arquitetura, nunca tinha exercido a profissão, mas sabia que tinha uma segurança, caso a carreira na música não se consolidasse. Renata estava para completar 24 anos, era formada em música e apostava na carreira de cantora. Ambas moravam em Curitiba, participavam de um grupo vocal lá e também possuíam trabalhos individuais. As duas já tinham participado de outras edições do Festival Nacional de Choro e já conheciam a professora de canto Amélia Rabello com certa intimidade. Tanto Cintia quanto Renata dominavam a leitura musical, possuíam experiência como cantora, passavam segurança ao cantar. Nas apresentações finais do Festival tanto Cintia quanto Renata estavam tranqüilas, se comparadas com as outras cantoras, e subiram no palco para realmente darem um show.



**Cintia Graton**



**Renata Melão**

Voltamos a nos encontrar em junho de 2008 na cidade do Rio de Janeiro. Cintia estava em busca de um apartamento para mudar-se para a cidade. Renata estava indo ao Rio pela primeira vez, mas levava consigo alguns DVDs de um show que tinha feito no Teatro Paiol em Curitiba e que estava usando como material de divulgação do seu trabalho como cantora. Cintia está decidida a ampliar suas possibilidades indo morar no Rio de Janeiro, seja estudando canto na Escola Portátil de Música, como cantando em bares de samba na Lapa. Renata pensava em um dia morar no Rio, mas acreditava que Curitiba ainda tinha potencial para o samba e para a consolidação da sua carreira como cantora.

Juntas nós fizemos um *tour* por bares tradicionais do samba no Rio de Janeiro, como o Comuna Semente, e assistimos a aulas na Escola Portátil de Música. Juntas nós tornamos um pouco mais real o sonho de Cintia e criamos novas possibilidades para Renata. Juntas nós desvendamos um pouco mais do universo do samba e do choro carioca. Hoje Cintia mora no Rio de Janeiro, faz aulas de canto na Escola Portátil de Música e busca se consolidar como cantora no mercado do samba carioca. Hoje Renata permanece em Curitiba, continua buscando espaço para o samba na cidade e ainda não descartou a possibilidade de cantar no Rio de Janeiro. Hoje eu busco compreender um pouco mais o significado da trajetória dessas duas cantoras paranaenses, Cintia e Renata.

\* \* \*

Na primeira semana que eu estava em Lisboa fui conhecer uma tasca no Bairro Alto chamada “Tasca do Chico”. A “Tasca do Chico” foi aberta em 1996, por Francisco Gonçalves, o Chico, em um antigo armazém de azeitonas e enchidos<sup>1</sup>. O local é pequeno com sete mesas e bancos de madeira, o teto coberto por mantas de times de futebol, as paredes repletas de cartazes e fotos antigas e atuais de celebridades do fado e de eventos fadistas. Mas também é um lugar onde se pode beber uma boa imperial<sup>2</sup> e comer chouriço assado. Nas

---

<sup>1</sup> Os embutidos em Portugal são chamados de enchidos.

<sup>2</sup> Em Portugal a cerveja sem pasteurização tirada na pressão é chamada de Imperial, o denominado chope brasileiro.



segundas e quartas-feiras o lugar se transforma, pois a principal atração da casa é o fado vadio. O fado vadio é o fado não profissional, um espaço onde há instrumentistas contratados, mas qualquer pessoa pode chegar e cantar o fado. A “Tasca do Chico” por ser um espaço de fado vadio reúne em seu pequeno ambiente freqüentadores locais, amantes do fado e turistas curiosos por conhecer o fado, que descobriram o lugar em guias de turismo ou andando por um dos mais famosos bairros boêmios de Lisboa. Nesses dias da semana a casa fica cheia, com pessoas escutando o fado até na rua. Além de um ambiente encantador e quase exótico – que eu freqüentei durante todo o ano que estive em Lisboa – de me apresentar o fado lisboeta no seu cotidiano – para além dos poucos CDs da Amália Rodrigues que eu conhecia – o que esta primeira ida a esta casa de fado me rendeu foi uma guia que me apresentou o cenário atual do fado em Lisboa.

Eu estava fazendo o esforço para compreender as letras que estavam sendo cantadas e começando a descobrir o prazer em escutar o fado quando o apresentador, Seu João, diz:

- Temos agora a honra de ouvir cantar uma jovem fadista brasileira, pela primeira vez em nossa casa, recebam com entusiasmo Roberta Mossi!



**Roberta Mossi**

Foi então que Roberta começou a cantar o fado com um sotaque que nos meus ouvidos parecia português, mas que para portugueses parecia brasileiro. Roberta Mossi, uma brasileira, cantora, de 26 anos, tinha se apaixonado pelo fado no Brasil e tinha arrumado as malas e migrado para Portugal em busca desta música. Só por isso Roberta já seria uma figura interessante para minha pesquisa, mas ela era muito mais.

Nascida em Cabo Frio, estado do Rio de Janeiro, Roberta tinha começado a cantar ainda adolescente por influência familiar de um tio que é músico e pela convivência no bar que a mãe tinha na cidade. Criada em um ambiente musical com muito choro, samba e bossa nova, foram estes os gêneros musicais que Roberta começou a cantar. Com 18 anos e depois de concluir o ensino médio, Roberta decide que vai ser cantora e muda-se para o

Rio de Janeiro. É nesta cidade que ela começa a fazer aulas de violão na Escola Portátil de Música, com o professor Maurício Carrilho. Roberta Mossi cantou samba, bossa nova, tocou choro, participou de uma banda de música latina que fez participação nos Jogos Pan-Americanos de 2007 no Rio de Janeiro, e também de um projeto em homenagem a Amália Rodrigues. Foi nesse projeto, de grande sucesso entre a comunidade lusa que vive no Rio de Janeiro, que ela descobriu o fado, buscou a dupla cidadania portuguesa e foi morar em Lisboa.

Roberta estava morando em Lisboa havia quatro meses e juntas descobrimos o fado e seu universo tão encantador. Roberta permanece morando em Lisboa onde explora as suas múltiplas identidades cantando samba – como brasileira que é – e cantando fado – em busca do que já foi seus antepassados. Mais que uma guia de Lisboa, Roberta Mossi foi para mim a junção em uma única pessoa de todos os universos que estou aqui pesquisando: o universo do choro, o universo do samba e o universo do fado.

\* \* \*

O que estas três histórias têm em comum? O que essas três vivências etnográficas ajudam-me a entender? O que podemos ter de proximidade entre o choro, o samba e o fado ou entre Porto Alegre, Rio de Janeiro e Lisboa? O que esses quatro jovens aparentemente distantes, aparentemente diferentes, têm em comum? Enfim, que manifestação cultural de recriação é essa que une três histórias, quatro personagens, três cidades, dois países e uma antropóloga?

Na última década jovens músicos estão redescobrendo gêneros musicais populares, nacionais e tradicionais e recriando-os na modernidade. É sobre este universo de redescobertas e recriações que tem na música a possibilidade de relação entre tradição e modernidade que esta tese versará. O choro, o samba e o fado entendidos aqui como gêneros musicais tradicionais vinculados com a identidade e imaginário dos seus países de origem, nos dois primeiros o Brasil e no terceiro Portugal, são os elementos sob os quais jovens músicos

redescobrem, já que esses universos musicais estavam postos desde outros tempos, a sua história, as suas tradições, o seu passado e a partir dessa redescoberta os recriam, resignificam, reatualizam, reinventam e reinterpretem.

Este grande tema, das reinterpretações culturais a partir do universo musical e com isso de uma compreensão do mundo e do seu lugar nele, sempre esteve presente como uma das minhas preocupações de pesquisa durante o período de quatro anos que durou o meu doutorado em Antropologia Social. Mais que isso, as primeiras questões sobre esse tema surgiram no início da minha trajetória acadêmica. No ano de 1999 ingressei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no curso de Ciências Sociais. A escolha do curso de Ciências Sociais se deu, para mim, pela vontade de compreender a realidade social em que estava inserida. Não possuía uma visão clara do que seria a Antropologia e qual seria seu campo de atuação. A aprendizagem proporcionada pela Antropologia de “estranhar o familiar” e “familiarizar-se com o exótico” por meio de um primeiro exercício de pesquisa etnográfica já no segundo semestre do curso, começou a me mostrar o alcance do conhecimento antropológico e suas possibilidades.

Em 2001, comecei a trabalhar como bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no projeto integrado “Novas Fronteiras da Cultura”, sob orientação do professor Ruben George Oliven. Após a formatura adquiri uma bolsa de apoio técnico neste mesmo projeto e sob orientação do mesmo professor. Participar do desenvolvimento desse projeto por cerca de cinco anos proporcionou-me um contato ainda maior com a pesquisa antropológica e um aprofundamento em discussões teóricas em torno da dinâmica cultural, suas manifestações e construções de identidades.

Concluí o curso de Ciências Sociais, licenciatura e bacharelado, em 2003, com uma monografia de conclusão de curso intitulada “*Bem Aventurados os que Choram*”: Uma Etnografia do Clube do Choro de Porto Alegre (FRYDBERG, 2007b). Pesquisei nesta monografia de que forma a música, e mais especificamente o choro, é um meio capaz de construir identidades e, ao mesmo tempo, estabelecer um tipo de sociabilidade específica. Tive como universo de pesquisa os encontros semanais do Clube do Choro de Porto

Alegre. Este estudo apontou para a importância de estudar manifestações culturais e de conhecer a sua vitalidade.

Após a conclusão da graduação tive o desejo de continuar os meus estudos na área, mas, também, de explorar novos horizontes. Ingressei, em 2004, no Curso de Especialização em Patrimônio Cultural em Centros Urbanos, do Departamento de Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS. Com uma visão mais ampla de patrimônio cultural, o curso buscava dialogar com todas as ciências envolvidas no processo de patrimonialização. Por ser a única cientista social no curso tentei introduzir o debate das Ciências Sociais, e principalmente da Antropologia, para ajudar na ampliação do conceito de patrimônio e, conseqüentemente, de cultura.

Concluí a especialização no ano de 2005 com a monografia *“Porto Alegre a beira do rio e em meu coração”: Um Estudo do Patrimônio Cultural da Cidade através da Música* (FRYDBERG, 2008). Estudei, neste trabalho, a construção de um patrimônio cultural de Porto Alegre por meio da análise de diversas músicas que atribuem significado à cidade que cantam. Propus estudar a cidade não em sua forma ou função, mas na maneira como as pessoas que nela vivem a compreendem e, principalmente, a representam. Entendendo a música como um veículo privilegiado de estudo das representações sociais da cidade, da construção de um imaginário coletivo sobre a cidade e da atribuição de significado à cidade, busquei identificar quais os elementos, lugares, imagens e modos de viver a cidade expressos nas músicas que falam de Porto Alegre ou que cantam em Porto Alegre, e de que forma eles construíram um patrimônio cultural da cidade.

A partir dessa experiência em outra área de conhecimento senti a necessidade de voltar a aprofundar meus conhecimentos na área da Antropologia. A experiência de pesquisa no Clube do Choro de Porto Alegre, na época da realização da monografia de conclusão de curso, fez com que eu prestasse atenção na importância, na narrativa daqueles músicos, da figura do compositor Lupicínio Rodrigues e o lugar de destaque que ele tinha nas suas trajetórias. Ter conhecido Lupicínio Rodrigues, em qualquer nível de intimidade que fosse, era uma característica de distinção entre eles. Levando essas questões comigo ingressei, no ano de 2005, no Mestrado em Antropologia Social da UFRGS onde pesquisei os significados do músico Lupicínio

Rodrigues através das suas próprias narrativas e das narrativas sobre ele de músicos, ou pessoas ligadas à música, de diferentes gerações. Busquei, na dissertação intitulada *“Lupi, se acaso você chegasse”*: Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues (FRYDBERG, 2007a), identificar os elementos que fazem com que a obra e a figura de Lupicínio Rodrigues permaneçam no tempo.

Primeiramente, foram estudadas as narrativas do próprio Lupicínio Rodrigues através das suas crônicas e das suas entrevistas. Entendendo a música como uma forma de narrativa que é renarrada cada vez que se canta, pensei a obra musical de Lupicínio Rodrigues como uma importante fonte para compreender a perenidade da sua figura e da sua obra. A partir das narrativas criadas pelo próprio Lupicínio Rodrigues, analisei suas obras biográficas como uma forma de narrativa oficial das suas trajetórias pessoal e profissional. Da mesma forma, busquei, em entrevistas com músicos e pessoas ligadas à música de diferentes gerações, identificar e analisar as narrativas atuais sobre Lupicínio Rodrigues. E, por último, a análise das narrativas virtuais sobre o velho Lupi, ou seja, as narrativas presentes nos novos meios virtuais de comunicação como a internet e as redes de relacionamento. Todas essas fontes de análise possibilitaram a compreensão da construção de um personagem pelo próprio Lupicínio Rodrigues e pelas pessoas que permanecem construindo narrativas sobre ele: o personagem Lupi.

Foi nesse mergulho no universo de Lupicínio Rodrigues, principalmente por meio da sua permanência através de novas tecnologias, que conheci um grupo de jovens que estava redescobrendo e recriando o samba e o choro em Porto Alegre. Foi então que, depois de ingressar em 2007 no Doutorado em Antropologia Social da UFRGS, propus compreender os significados dessas recriações culturais por jovens músicos. Através dessa questão mais ampla pude pensar questões que já estavam presentes desde a minha primeira experiência de pesquisa ainda na graduação, como construção de identidade, formas específicas de sociabilidade, imaginários construídos, trajetórias artísticas e narrativas. Só que o foco dessa pesquisa não era mais as músicas, ou um personagem específico, ou ainda os velinhos do Clube do Choro, eram os jovens músicos de samba e choro de hoje.

As Ciências Sociais no Brasil voltam seu olhar para os jovens desde o início da década de 70 (FORACCHI, 1972). Esses primeiros estudos estavam preocupados pensando a juventude como espaço de contestação e mudança social. A produção atual é grande sobre o assunto (MAGNANI, 2007; COSTA E SILVA, 2006; ALVIN, FERREIRA JÚNIOR E QUEIROZ 2004; VIANNA, 1997), toda essa nova produção sobre os jovens, estão entendendo a juventude como espaço de violência, de novas sexualidades e corporalidades, mas também como novas formas de sociabilidade e de identidades.

É pensando nesses estudos que estou entendendo os jovens músicos, objeto de estudo desta tese, a partir da identidade que criam com relação à música. Essa identidade está diretamente vinculada a dois momentos especiais que ajudam a defini-los enquanto jovens, a aprendizagem musical e o início da profissionalização na música. Delimito, dessa forma, o grupo por mim estudado como “jovens adultos” de 20 a 30 anos que estão passando pelo processo de profissionalização na música. Estou assim pensando no “*campo de possibilidades* em que os jovens se movem e nos quais elaboram seus projetos e desenvolvem suas trajetórias sociais” (VELHO, 2006, p.194). Esse campo de possibilidade será aqui estudado não através de formas prescritivas de adaptação a este momento da vida, mas nas suas formas performativas de lidar com esta fase de transição (PAIS, 2006, p. 7).

Comecei a minha pesquisa acompanhando a trajetória artística de alguns jovens músicos de samba e choro de Porto Alegre – como o Caio, o Luis Arnaldo, o Max, o Rafael Lima e tantos outros – e também grupos de samba e choro que estavam buscando o seu espaço na cidade – como o Feijoada Completa, o Gafieira Ziriguidum, o Central do Samba. Foi a partir da etnografia com esses jovens e seus grupos de samba e choro que comecei a perceber o papel fundamental da aprendizagem e da profissionalização na trajetória desses jovens músicos. Essa questão tão central para esses jovens e para a compreensão da forma como acontece à recriação desses gêneros musicais tradicionais ficou ainda mais forte pra mim quando, por intermédio desses jovens, fiquei sabendo do IV Festival Nacional do Choro organizado pela Escola Portátil de Música.

A minha participação no IV Festival Nacional de Choro proporcionou-me a possibilidade de realização de uma etnografia densa dos processos de

aprendizagem nessa linguagem musical específica. Foi no Festival Nacional de Choro que descobri que este movimento de redescoberta do choro e do samba não era algo localizado, que poderia ser pensado somente em Porto Alegre, ou Curitiba – que conheci a sua realidade através do contato com as cantoras Cintia e Renata – ou mesmo no Rio de Janeiro – início dessa revitalização musical e local mais midiático desse movimento. A redescoberta do samba e do choro estava acontecendo no Brasil todo e se tornava impossível compreender os seus significados se ele não fosse pensado através das trocas que ocorriam em todo o território brasileiro e que tinham no Rio de Janeiro e na instituição Escola Portátil de Música um ponto de convergência.

Eu me encantei com esse papel convergente da Escola Portátil de Música e do seu método de ensino do choro que tinha através de ideais bem específicos dos seus fundadores, sistematizado e levado o choro para o ambiente formal da escola e adquirido com isso reconhecimento nacional e internacional. Assim como alguns jovens músicos de choro e samba sonhavam em mudar para o Rio de Janeiro para vivenciar a tradição desses gêneros musicais na sua forma mais autêntica, pelo menos na leitura desses jovens músicos, o que realmente aconteceu para muitos, e tentar construir uma carreira na cidade berço desses gêneros musicais, eu também senti a necessidade de expandir a minha pesquisa para lá. O Rio de Janeiro tornou-se para mim um ambiente de pesquisa interessante, com a Escola Portátil de Música e o ambiente boêmio sambista-chorão da Lapa, mas também para tentar compreender seu significado como passado, presente e futuro do samba e do choro no Brasil.

A pesquisa no Rio de Janeiro consistiu na etnografia dos seus espaços boêmios de samba e choro – ressaltando a Lapa como lugar mítico e atualmente revitalizado e resignificado – mas também na etnografia dos diferentes espaços de aprendizagem e profissionalização proporcionados pela Escola Portátil de Música – as suas aulas, o seu programa da Rádio Nacional, a sua sociabilidade. Foram também realizadas entrevistas com os professores e fundadores da Escola Portátil de Música, complementando as conversas e algumas entrevistas que já haviam sido feitas durante o IV Festival Nacional de Choro. O Rio de Janeiro, nessa etapa da pesquisa, representava uma incógnita ainda não decifrada que fazia com que vários dos jovens músicos gaúchos que

eu vinha acompanhando na minha pesquisa sonhassem com a cidade como o lugar das possibilidades, o *American dream* era no choro e no samba traduzido em sonho carioca.

Estava nesse ponto da pesquisa quando realizei a minha qualificação ao final do segundo ano do doutorado. Minha maior preocupação recaía naquele momento para os processos de aprendizagem e profissionalização no samba e no choro, com um grande foco para todo o universo da Escola Portátil de Música. Foi também nessa etapa da pesquisa e da minha caminhada nesse doutorado que cheguei à questão condutora desta tese, as recriações culturais através de jovens músicos como forma de relação entre modernidade e tradição. Foi com esse fio condutor em mente que eu embarquei em janeiro de 2009 para Portugal, para buscar como se redescobria e recriava o fado no além-mar.

A idéia de realizar uma proposta comparativa estava presente desde o projeto inicial que apresentei na seleção para o doutorado. A possibilidade de aproveitar a oportunidade oferecida por órgãos financiadores de pesquisa para realização de um estágio no exterior sempre me pareceu uma chance de realizar uma pesquisa comparativa com fôlego, além da experiência em outra universidade, cidade e país. Baseado na similitude histórica vivida pelo samba e pelo fado na sua trajetória musical, de música representativa das classes populares para música que representa uma nação e seu povo, foi que Portugal e Lisboa apareceram como possibilidade de uma pesquisa. Meu estágio de doutorado foi realizado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, sob a supervisão do professor José Machado Pais que além de pensar as relações sociais, com grande foco nos jovens (PAIS, 2001), a partir de uma visão do cotidiano (PAIS, 2002), também já debruçou seu olhar para o fado e sua boemia característica (PAIS, 2008).

Sem ter muita noção do ambiente fadista que encontraria em 2009 em Lisboa, fui surpreendida com uma grande efervescência deste gênero musical, fosse pelas homenagens aos dez anos de desaparecimento<sup>4</sup> de sua maior

---

<sup>4</sup> Era pelo termo desaparecimento que os portugueses se referiam à morte de Amália Rodrigues. Estes dois termos, morte e desaparecimento, serão usados alternadamente nesta tese.



referência – a fadista, diva e mito<sup>5</sup> Amália Rodrigues – fosse pela grande quantidade de casas de fado que havia na cidade ou mesmo para o número expressivo de jovens fadistas que estavam iniciando a sua carreira artística. O fado em Portugal, assim como o choro e o samba no Brasil, também estava sendo redescoberto e recriado por jovens músicos na última década de forma muito expressiva e significativa. Mas eu encontrei em Lisboa muito mais do que eu poderia esperar e mesmo sonhar.

Conheci em Lisboa o Museu do Fado e pude através do seu percurso museológico conhecer mais da história deste gênero musical, através do seu centro de documentação conhecer mais da trajetória dos fadistas de diferentes gerações e através dos seus eventos poder escutar mais o fado – em concertos de grandes fadistas como Carlos do Carmo, Argentina Santos, Camané e Carminho – e debater sobre a patrimonialização de um gênero musical – através do seminário organizado para apresentar a candidatura do fado a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO. Mas foi através de Escola do Museu no Museu do Fado que conheci o Mestre Parreira, etnografei aulas de guitarra portuguesa e viola de fado e até me arrisquei em alguns acordes da guitarra portuguesa.

Mapeei e etnografei os espaços de fado na cidade de Lisboa, com ênfase nas casas de fado vadio, o fado não profissional, e caminho seguido pelos jovens músicos na sua tentativa de profissionalização. Pensando sempre nos processos de aprendizagem e profissionalização entrevistei jovens músicos que cantam em casas de fado de Lisboa e que já possuem de forma estruturada uma carreira na música, com CDs gravados e concertos no país e no exterior. Aproveitei também o período de estadia em Lisboa para aprofundar os meus conhecimentos sobre o fado com leituras na Biblioteca Nacional de Portugal e nas bibliotecas de universidades como o ICS e o ISCTE. Mas também debati um pouco do que estava entendendo do fado em congressos e seminários organizados pelo ICS, pela Universidade de Aveiro e pela Associação Portuguesa de Antropologia.

---

<sup>5</sup> Estou pensando Amália Rodrigues como mito, no sentido antropológico do termo, a partir das diversas narrativas presentes no universo musical, cultural e social português sobre ela, sua vida e sua obra.

O grande material coletado em Portugal sobre o fado durante o ano de 2009, tendo sempre a preocupação da realização de uma tese comparativa, me fez retomar a minha pesquisa em Porto Alegre logo que retornei ao Brasil em janeiro de 2010. O cenário do samba e do choro em Porto Alegre tinha se alterado um pouco desde 2008, quando realizei minhas últimas pesquisas de campo, alguns dos jovens que eu acompanhava haviam se mudado para o Rio de Janeiro, outros jovens haviam surgido com força no cenário musical e proporcionado aproximações até então inusitadas, como por exemplo, com a música tradicionalista gaúcha, através da presença importante do acordeonista Samuel Costa. Redescobri o samba e o choro em Porto Alegre e para isso tive a ajuda, através de entrevistas, de jovens sambistas e chorões, alguns conhecidos de outros tempos – como o Caio, o Luís Arnaldo, o Max, entre outros jovens – e outros que são novas descobertas para mim – como o Rafael Ferrari e o próprio Samuel Costa. Também entrevistei o jovem chorão gaúcho, ao mesmo tempo referência e amigo da nova geração de músicos, o violonista Yamandu Costa.

Durante essa caminhada de quatro anos a tese foi se complexificando, ampliando o seu universo e o seu objeto de pesquisa. Nasceu em Porto Alegre, cresceu no Rio de Janeiro e amadureceu em Lisboa. Redescobriu através de jovens músicos o samba e o choro, mas também descobriu pelas mãos de jovens o fado de Lisboa. Os caminhos que foram percorridos das pesquisas etnográficas aos debates acadêmicos na universidade e em reuniões de associações como a ABA e a ANPOCS, fizeram esta tese se delinear como uma pesquisa sobre o movimento de recriações culturais por jovens, especificamente de gêneros musicais tradicionais como o choro, o samba e o fado. É através da descoberta desses gêneros musicais tradicionais e da inserção nas suas tradições – com importante ênfase as formas de aprendizagem e profissionalização no choro, no samba e no fado – que esses jovens músicos estão recriando identidades, revitalizando tradições, reconstruindo o passado e reinventando um futuro.

A escrita desta tese, como sua divisão formal em dez capítulos, pretende reconstruir um pouco da trajetória desses jovens músicos de choro, samba e fado no seu caminho para a recriação de tradições musicais populares e nacionais. O material etnográfico foi a base para as percepções e reflexões

desta tese e é sob essa etnografia que a tese está fundada. Foi através da etnografia que eu descobri esses movimentos de recriações de gêneros musicais tradicionais por jovens músicos. E espero que seja através dessa mesma etnografia, que serve como fio condutor da tese, que esse universo de redescobertas e recriações, de convergências e divergências, de tradição e modernidade, façam-se visíveis através da escrita.

O **Capítulo 1 e 2** situam o choro, o samba e o fado no tempo e no espaço. No **Capítulo 1** tento situar esses jovens historicamente, falar um pouco da história do choro, do samba e do fado, e a partir de que lugar histórico esses jovens músicos estão iniciando as suas trajetórias nesses gêneros musicais específicos. O **Capítulo 2** é um exercício de mapear o choro, o samba e o fado no espaço, pensando os lugares da cidade que eles sempre cantaram, ontem e hoje. Mas buscando também os percursos realizados por jovens músicos de apropriação da cidade e dos lugares vinculados ao imaginário desses gêneros musicais específicos, que ao mesmo tempo em que redescobrem a música, redescobrem a cidade.

O **Capítulo 3** explora as formas de transmissão tradicionais desses gêneros musicais nessa nova geração de músicos. Visualiza a transmissão familiar do gosto pela música de forma ampla, ou especificamente do gosto pelo choro, pelo samba e pelo fado. Mas também busca entender a influência do contexto social na transmissão desses gêneros musicais, seja através do apadrinhamento de jovens músicos por músicos de outras gerações ou ainda da construção de um lugar de origem associado aos lugares tradicionais do choro, do samba e do fado.

O **Capítulo 4** tem como foco a Escola Portátil de Música entendida como formadora de um novo mercado do choro atual no Brasil, seja na produção de músicos, de consumidores, de materiais de consumo, quanto na difusão de conhecedores desse gênero musical brasileiro. A Escola Portátil de Música é assim pensada como a instituição que se desdobra em várias facetas de divulgação do choro, como o Festival Nacional de Choro, a Acari Records e um programa de rádio, tudo isso tendo este gênero musical popular como um projeto político.

O **Capítulo 5** explora as várias faces possíveis da patrimonialização de um gênero musical tradicional, tendo como foco a experiência museológica do Museu do Fado, mas também da candidatura do fado a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO. Para ampliar essa discussão e aproveitando as homenagens em torno dos dez anos de desaparecimento de Amália Rodrigues, busco desvendar neste capítulo um pouco do significado do mito e da sua importância na redescoberta do fado por jovens músicos.

O **Capítulo 6** desta tese explora, a partir da experiência da Escola Portátil de Música e da Escola do Museu no Museu do Fado, a transposição da cultura oral para as salas de aula dedicadas ao ensino de gêneros musicais tradicionais. Para compreender essa transposição foi necessário entender os significados da transição de músicos profissionais para professores de música pelo qual passaram os mestres das duas instituições estudadas. Mas também foi preciso explorar as formas de aprendizagem do choro, do samba e do fado, seja através dos sentidos, do corpo, dos modos de cantar ou ainda dos lugares ocupados pelo feminino e pelo masculino nesses gêneros musicais específicos.

O **Capítulo 7** reconstrói identidades através do estudo das performances no choro, no samba e no fado. Diferenciando cada uma dessas expressões performativas, identificando suas dinâmicas e salientando seus tipos ideais, esse capítulo explora a roda de choro, a roda de samba e a casa de fado como espaços performáticos privilegiados de construção da identidade boêmia do chorão, malandra do sambista e, também, do rufia fadista.

Os **Capítulos 8 e 9** desta tese são de certa forma capítulos complementares, estão explorando os processos de profissionalização desses jovens músicos no choro, no samba e no fado e a construção das suas identidades de artista. No **Capítulo 8** o foco está nas formas de articulação entre passado, presente e futuro nas trajetórias dos jovens músicos estudados. Essa relação temporal, ou ainda entre modernidade e tradição, pode ser pensada através de várias formas de relações intergeracionais entre os jovens músicos e músicos de gerações anteriores, tendo estes o papel de mediadores e legitimadores da nova geração de músicos.

O **Capítulo 9** explora noções de *dom*, de natural e de identidade no projeto artístico desses jovens chorões, sambistas e fadistas. Seja no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, em Lisboa ou ainda dentro do universo da *world*

*music*, a construção e consolidação dos projetos artísticos desses jovens músicos significa a concretização da profissionalização deles e das suas identidades de artistas.

Enfim, o **Capítulo 10** pretende reunir todos os elementos levantados nesta tese para pensar esse movimento de redescoberta e recriação por jovens músicos de gêneros musicais tradicionais como o choro, o samba e o fado. A partir desses movimentos musicais juvenis busca-se identificar e compreender como esses jovens músicos se relacionam com os imaginários e a identidade nacional vinculadas aos gêneros musicais que estão recriando. A busca pela tradição, mas ao mesmo tempo a recriação do choro, do samba e do fado na modernidade, vão ser pensadas através das noções de raiz, autenticidade e pureza tão importante para esses jovens músicos na construção do seu fazer musical, das suas identidades e dos seus projetos artísticos.

O compositor Wilson Batista cantou em samba “meu mundo é hoje, não existe amanhã pra mim”<sup>6</sup>. Paulinho da Viola, com base nesta frase, fez a sua própria interpretação sobre a questão do tempo, na qual ele afirma “meu tempo é hoje, eu não vivo no passado o passado vive em mim”<sup>7</sup>. Essa frase, utilizada como título desta introdução que abre esta tese, serve como ponto de partida para pensar as relações no tempo e, a partir disso, as tensões e complementaridades entre tradição e modernidade. Através da recriação por jovens músicos de tradições musicais ao mesmo tempo populares e nacionais, esta tese está se propondo a desvendar o que para Paulinho da Viola é “o passado que vive em mim”.

---

<sup>6</sup> Trecho da música *Meu mundo é hoje* uma das últimas composições de Wilson Batista quando já estava doente. Foi gravada por Paulinho da Viola em 1972 no LP *Dança da Solidão*.

<sup>7</sup> Frase dita no filme *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* da diretora Izabel Jaguaribe.

## CAPÍTULO 1

### “AQUARELA DO BRASIL” OU “FADO PORTUGUÊS”: REDESCOBRINDO A HISTÓRIA DO CHORO, DO SAMBA E DO FADO

*Ah! esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil! Pra mim, pra mim! Brasil!  
Aquarela do Brasil – Ary Barroso*

*O Fado nasceu um dia,  
quando o vento mal bulia  
e o céu o mar prolongava,  
na amurada dum veleiro,  
no peito dum marinheiro  
que, estando triste, cantava,  
que, estando triste, cantava.  
Fado Português – José Régio/Alain Oulman*

Os jovens músicos são hoje, através das suas práticas cotidianas, o elemento articulador ou mediador entre modernidade e tradição na música. Esse papel, que em outros tempos já foi da indústria cultural em constituição, hoje acontece através da vivência desses jovens em um ambiente musical específico, de práticas cotidianas e de socializações em uma tradição. É através da pesquisa no cotidiano musical desses jovens que os conceitos de modernidade e tradição estarão se articulando, se relacionando e ganhando novos significados. Todavia, é necessário inserir esses jovens músicos dentro de um contexto maior, a trajetória desses gêneros musicais específicos na história da música popular brasileira, no caso do choro e do samba, e da música popular portuguesa, no caso do fado, e em consequência na história do próprio Brasil e de Portugal. É somente entendendo os caminhos pelo qual esses gêneros musicais passaram, da sua origem marginalizada ao seu reconhecimento nacional, é que poderemos entender o verdadeiro significado desta recente revitalização desses gêneros musicais tradicionais por jovens músicos. Para compreender a importância do fado, do samba e do choro hoje é necessário conhecer os caminhos que eles trilharam para chegar até a redescoberta por jovens músicos da “aquarela do Brasil” ou do “fado português”.

## 1.1 “Chorando Baixinho”: O Choro e a Construção da Música Popular Brasileira

O choro surgiu como uma forma específica e caracteristicamente brasileira de tocar gêneros musicais importados da Europa e misturar elementos da musicalidade africana, tornando-se, posteriormente, um gênero musical específico<sup>8</sup>. O choro no sentido lato é entendido por Vasconcelos (1984) como toda a música instrumental: polcas, tangos brasileiros, valsas, mazurcas, maxixes, xotes, choros (no sentido restrito), sambas e marchas. Vasconcelos afirma que “toda a música popular instrumental brasileira, desde que contenha, pelo menos, alguns elementos de brasilidade, poderia ser considerada choro” (1984, p. 10).

Ary Vasconcelos (1984) é o primeiro pesquisador a dividir a história do choro em seis gerações. Seguindo esta divisão, Paes (2008) também pensa a história deste gênero musical a partir de uma divisão geracional. Utilizarei a divisão dos dois pesquisadores para uma melhor compreensão da história do choro e, posteriormente, a possível inserção dos jovens músicos de choro nesta genealogia.

O choro surgiu em 1870 e era entendido como um tipo de música exclusivamente instrumental (VASCONCELOS, 1984). Três correntes distintas explicam a origem da denominação choro. A primeira defende a sua origem a partir de um tipo de música feita pelos negros, chamada xolo, expressão que por possuir uma palavra portuguesa similar veio a ser denominada xoro e que, posteriormente, ao chegar à cidade foi grafada com ch (VASCONCELOS, 1984, p. 17). A segunda versão explica que o sistema modulatório utilizado no violão pelos chorões, pessoas que tocam choro, expressava melancolia, o que levou as pessoas a denominar esse gênero musical de choro (VASCONCELOS, 1984, p. 18; TINHORÃO, 1998, p. 197). A terceira idéia defende que a denominação choro surgiu da junção entre o choro do verbo chorar e *chorus* do latim coro (DINIZ, 2003, p. 13).

---

<sup>8</sup> Muitos dos dados sobre a história do choro aqui expostos são oriundos da aula de História do Choro acompanhada durante o IV Festival Nacional de Choro, realizado de 9 a 17 de fevereiro de 2008, aulas essas ministradas pelos professores Anna Paes e Pedro Aragão. O IV Festival Nacional de Choro será tratado de forma mais profunda nos capítulos 4 e 6.

O choro representou, em sua origem, uma nacionalização da música. Surgiu em um Rio de Janeiro do final do Império, modernizado e com uma classe média burocrática nascente (TINHORÃO, 1998). As festas realizadas nas casas dessa classe média eram um dos únicos espaços possíveis de lazer para essa camada da população e espaço garantido do choro (TINHORÃO, 1998, p. 195). Considerada pela elite política do país como festas de gente simples, eram os únicos ambientes para os chorões construírem sua fama de grandes instrumentistas.

A primeira geração do choro seria esta da origem dessa forma brasileira de tocar músicas européias como a polca, a quadrilha, o *schottisch*, a valsa, a mazurca, o tango e a habanera. Esses grupos de instrumentistas tinham a sua formação baseada em flauta, violão e cavaquinho. A polca foi o gênero musical que mais agradou o gosto popular. Nessa época foram editadas as primeiras partituras que misturavam esse gênero musical com outros, por exemplo, polca-lundu ou polca-maxixe, o que expressa um processo de nacionalização da música (PAES, 2008). Entre os chorões da primeira geração destacam-se Joaquim Callado, Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

A segunda geração pode ser pensada a partir da Proclamação da República, em 1889, até o final da década de 20. Esse é o período em que o choro se consolida como gênero musical específico (PAES, 2008). A abolição da escravatura e os progressos tecnológicos mudaram a estrutura da sociedade brasileira. Os chorões eram, em sua maioria, pequenos funcionários públicos. Alguns eram mulatos e negros, o que representava, no Rio de Janeiro do final do século XIX, um espaço étnico livre (PINTO, 1978; TINHORÃO, 1974, 1997, 1998).

O choro ganha as bandas civis e militares pelas mãos de Anacleto de Medeiros, fundador e mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, em 1896. Ele foi o regente das primeiras gravações de discos brasileiros pela Casa Edison. As bandas incorporaram os novos instrumentos à formação tradicional, como o clarinete, o oficleide<sup>9</sup>, o trompete, o trombone e o bombardino. O maxixe era o gênero musical mais tocado nas bandas,

---

<sup>9</sup> Instrumento de sopro, feito de metal com bocal, chaves e tubo cônico dobrado sobre si mesmo e que foi substituído nas bandas pela tuba (ANDRADE, 1989, p. 367).



sociedades carnavalescas e teatro de revista (PAES, 2008). Foi a partir da segunda geração que o choro ganhou o Brasil e deixou de ser uma expressão carioca para se tornar uma expressão musical brasileira.

A terceira geração do choro foi marcada pela influência norte-americana das *jazz bands* e orquestras de salão, a partir dos anos 20. A percussão foi introduzida a partir da década de 20 e, posteriormente, outros instrumentos foram entrando para os conjuntos de choro (VASCONCELOS, 1984). A semana de arte moderna de 1922, com a sua proposta de nacionalização, influenciou também o choro, música genuinamente brasileira e popular que foi absorvida pela elite intelectual do país (WISNIK, 1982; VIANNA, 1995). Dessa “antropofagia” surgiram as primeiras obras eruditas com a influência do choro pelas mãos do músico Villa-Lobos.

O choro atingiu seu auge com as composições de Pixinguinha, que uniu as músicas dos chorões a elementos das tradições afro-brasileiras e da música rural (CAZES, 1998). Foi com a formação do grupo “Os Oito Batutas” que Pixinguinha e o choro se consolidaram não somente no Brasil, mas também no exterior, como música nacional (MENEZES BASTOS, 2005). Pixinguinha também utilizou um importante espaço para o choro no Brasil, as salas de espera dos cinemas e antes dos filmes falados as próprias músicas dos filmes. A dissolução dos “Os Oito Batutas” fez com que Pixinguinha realizasse suas primeiras orquestrações para novos conjuntos instrumentais, como a “Orquestra Pixinguinha–Donga”, “Orquestra J. Thomaz”, “Orquestra Victor Brasileira” e “Diabos do Céu”.

A quarta geração de chorões surgiu a partir de 1927 e trazia avanços tecnológicos como os microfones, alto-falantes, vitrolas e discos elétricos. Essas mudanças tecnológicas possibilitaram a gravação de sons jamais ouvidos na música instrumental como os solos de violão, bandolim e cavaquinho; e na música vocal o registro de vozes menos empostadas e mais espontâneas (PAES, 2008). A junção dos elementos de percussão oriundos do samba com o violão e o cavaquinho fez surgir o choro-canção. A voz fez no choro-canção a modulação que no choro era feita pela flauta. Estava então criado, em 1935, esse novo gênero musical intitulado samba-choro (TINHORÃO, 1974).

A partir da década de 30 e do grande desenvolvimento do rádio consolidou-se no Brasil o formato de grupo musical denominado *regional*. Em geral, era formado por violão, cavaquinho, flauta e pandeiro, e eram grupos que acompanhavam os cantores nos programas de calouros que estavam em grande expansão na época (CAZES, 1998). Os programas de rádio, como a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, valorizavam os instrumentistas com capacidade de tocar de ouvido, improvisar arranjos e que tivessem um vasto repertório de choro para “tapar buracos” da programação. Pixinguinha e Radamés Gnattali são os principais responsáveis pelos arranjos das orquestras que acompanhavam os músicos, e criaram uma escola de orquestração brasileira (PAES, 2008).

O regional de maior destaque na época era do flautista Benedito Lacerda. Este regional reuniu alguns dos melhores músicos de acompanhamento da história da música popular brasileira como Dino Sete cordas, Meira e Canhoto. De 1946 até 1951 esse regional teve a sua fase mais brilhante com a entrada de Pixinguinha fazendo o contraponto aos solos de Lacerda em “O Pessoal da Velha Guarda”, programa da rádio Tupi dirigido por Almirante (PAES, 2008). Em 1951, Canhoto assume a liderança do grupo incluindo os músicos Altamiro Carrilho e Orlando Silveira formando o “Regional do Canhoto”, mais célebre regional da história da música popular brasileira.

A quinta geração do choro teve origem a partir da segunda metade da década de 40 com a estréia em discos, em 1947, de dois dos grandes ícones do choro: Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. O cenário musical da época teve forte influência da música norte-americana através das *big bands* como a “Orquestra Tabajara”. A partir do final da década de 50, a produção musical do choro fica ofuscada pelo movimento da bossa nova. Mas alguns discos fundamentais para a história do choro foram produzidos na década de 60, e trouxeram uma linguagem musical moderna que influenciaria a próxima geração. Um dos grandes grupos dessa geração foi o “Época de Ouro”, formado, entre outros, pelos violões de Dino Sete cordas e César Farias. Esse grupo gravou junto com Jacob do Bandolim o disco “Vibrações”. Jacob do Bandolim, além de excelente músico, ainda foi um grande pesquisador da história do choro. Ele por não querer fazer concessões à indústria fonográfica, e, com isso, prevendo a dificuldade de viver de música, seguiu a tradição dos

chorões da segunda geração e se tornou funcionário público (PAES, 2008). Ele ainda foi responsável por manter a tradição das rodas de choro realizadas na sua casa e juntando grandes músicos da época.

O choro cai, então, em enorme esquecimento, principalmente pela mídia. Foi somente na metade da década de 70 que ele ressurgiu através da promoção institucional de festivais, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi o surgimento da sexta geração do choro que contribuiria para um movimento de revitalização deste gênero musical (PAES, 2008). Surgiram então, novos chorões como Déo Rian, Joel Nascimento, Luciana Rabello Raphael Rabello, Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga e Celsinho Silva. O show “Sarau”, com a participação do grupo “Época de Ouro” e o disco “Memórias Chorando”, de Paulinho da Viola, relançaram o choro para o grande público.

Surgiu no mercado fonográfico das gravadoras multinacionais a gravadora Marcus Pereira, que se preocupava com a valorização da obra dos artistas de choro (PAES, 2008). A tradição das rodas de choro se manteve no Rio de Janeiro, no bar “Sovaco de Cobra”, ponto de encontro de chorões veteranos e estreantes. Novos grupos apareceram no Rio de Janeiro como “Os Carioquinhas”, “Galo Preto” e “Nó em Pingo d’Água”, no final da década de 70, e “Camerata Carioca” e “Água de Moringa” no início da década de 80. O encontro, produzido por Hermínio Bello de Carvalho, entre o jovem Raphael Rabello com o músico consolidado Radamés Gnattali faz despontar um dos maiores prodígios da geração.

Surgiu em 1975 o primeiro Clube do Choro do Brasil na cidade do Rio de Janeiro, berço do choro. Os Clubes do Choro se multiplicaram pela década de 80 e hoje estão espalhados por várias cidades do Brasil como em Brasília, o Clube do Choro com a programação mais consolidada (DIAS, 1997). E já se encontram em países como Estados Unidos, França e Japão.

Estou pensando em uma sétima geração de chorões surgida a partir de alguns empreendimentos da geração anterior, ainda fortemente atuante, com a intenção de consolidar o choro e formar novos músicos e público consumidor para esse gênero musical. Em 1998, foi fundada em Brasília, pelo músico Reco do Bandolim, na época também presidente do Clube do Choro da cidade, a “Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello” (TEIXEIRA, 2008). Inspirada nas

escolas de *jazz* americanas, ela possui o objetivo de preservar, renovar e difundir o choro. Foi criada em 1999, pelos músicos Luciana Rabello e Maurício Carrilho, a Acari Records, a primeira gravadora do Brasil especializada em choro. No ano de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, foi criada pelos músicos Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva, Pedro Amorim e Álvaro Carrilho a Escola Portátil de Música, que inicialmente se chamou Oficina de Choro, que tem por objetivo a capacitação e profissionalização de músicos através da linguagem do choro. Em 2004, a Escola Portátil de Música realizou o I Festival Nacional de Choro, evento que ocorre desde então. Surgiram então os primeiros nomes da sétima geração do choro como Yamandu Costa, Hamilton de Holanda e o grupo “Trio Madeira Brasil”.

## **1.2 “Bem Aventurados os que Choram”: A História do Choro no Rio Grande do Sul**

O cenário brasileiro do choro não ficou restrito somente ao Rio de Janeiro. Temos que concordar que esta cidade foi sua grande base, mas o choro se espalhou por todo o Brasil. A cidade de São Paulo produziu grandes chorões á exemplo de Garoto. Nos estados do nordeste este gênero musical também fez muito sucesso e aglutinou a ele influências das suas músicas regionais.

Porto Alegre foi um dos primeiros lugares da expansão do choro depois que foi criado no Rio de Janeiro. No início do século XX foi criado o grupo “Terror dos Facões” liderado por Octávio Dutra<sup>10</sup> e que se tornou referência no meio musical gaúcho. A partir do trabalho do professor Octávio Dutra surgem vários outros compositores e instrumentistas ligados ao choro, Waltrudes Paes, Luis Amábile ‘Periquito’, Dante Santoro, Levino da Conceição e Dilermando Reis. A influência de Octávio Dutra e do “Terror dos Facões” atingiu em Porto

---

<sup>10</sup> Um documentário dirigido por Saturnino Rocha chamado “Espia Só” dedica-se a desvendar a vida e a obra de Octávio Dutra, foi filmado em Porto Alegre e contou com a participação de vários músicos gaúchos, entre eles jovens chorões que fazem parte do universo de pesquisa dessa tese. O documentário ainda não teve o seu lançamento.

Alegre a chamada Colônia Africana<sup>11</sup>, onde surgiram grandes músicos e compositores, com grande destaque para Marino dos Santos (VEDANA e BRANCO, 1997).

Os cinemas também foram espaços de divulgação do choro em Porto Alegre. Músicos como Arnaldo Albuquerque e Radamés Gnattali (antes de ir para o Rio de Janeiro) tocavam em cinemas como o Avenida e o Colombo. Até a década de 20 os chorões porto-alegrenses também atuavam em cafés e confeitarias, como a Colombo e a Rocco, e em cassinos e cabarés, como Os Caçadores e Moulin Rouge.

Na década de 30 com crescimento da rádio, ampliou-se o mercado de trabalho dos chorões em Porto Alegre. Foi criado o conjunto “Os Batutas” na Rádio Sociedade Gaúcha PRC-2 sob o comando musical de Octávio Dutra. Outros nomes estavam na rádio, como o multi-instrumentista Paulinho Mathias e Piratini que assumiu o regional da Rádio Gaúcha com a morte de Octávio Dutra. Posteriormente Piratini se transferiu para a Rádio Difusora PRF-9 onde obteve sucesso internacional. A Rádio Farroupilha é inaugurada e seu regional fica sob o comando de Paulo Coelho e sua *jazz band*. Lupicínio Rodrigues lideraria posteriormente este regional.

Nos anos 40 e 50 o gaúcho Jessé Silva fazia grande sucesso no Rio de Janeiro ao lado de Pixinguinha, enquanto em Porto Alegre surgia um grupo de músicos que ficaram conhecidos como a “Turma do Partenon” e que fizeram grande sucesso tocando exclusivamente choro. Outro destaque dessa época que atingiu o sucesso tocando no Café Gaúcho, no Mercado Público, espaço privilegiado de divulgação de músicos, foi o multi-instrumentista Mestre Macedinho. Ele dirigiu durante os anos 50 o Regional da Rádio Farroupilha e, depois, a Orquestra da Rádio Gaúcha. Foi na Rádio Farroupilha que surgiu o jovem flautista Plauto Cruz que continua sendo até hoje um dos grandes nomes do choro em Porto Alegre.

Na década de 60 os músicos de choro estavam trabalhando nas rádios Gaúcha e Farroupilha e em regionais como o do Carioquinha e do cavaquinista Paraná. Em 1962, Jessé Silva volta do Rio de Janeiro e realiza importante trabalho junto aos chorões da cidade. A década de 70 foi muito difícil para o

---

<sup>11</sup> Bairro somente de negros formado por ex-escravos na área onde hoje é o bairro Rio Branco, em Porto Alegre.

choro, que em Porto Alegre ficou restrito as reuniões no Bar Gaúcho organizada pelo músico Jorge Machado e que permaneceu por anos como um espaço privilegiado do choro na cidade. Um dos principais locais de trabalho para os chorões na época foram às casas noturnas como A Varanda, Chão de Estrelas, Gente da Noite, Batelão, Bosky, Candelabro e Vinha D'Alho. Surgem grandes músicos com destaque para Lúcio do Cavaquinho, Darcy Alves, Mário Schimia e Azeitona.

Com o ressurgimento do choro através dos festivais nacionais, o choro em Porto Alegre também ganha força. Chorões gaúchos como Jessé Silva e Plauto Cruz participam desses festivais. Mas logo o choro se esgota devido à excessiva exposição na mídia. Em 1984, uma iniciativa da Subsecretaria de Cultura da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul cria no Theatro São Pedro o projeto “O Choro é Livre”. Criou-se a partir do projeto o “Regional do Theatro São Pedro” em que faziam parte Plauto Cruz, Jessé Silva, Darcy Alves, Ayrton Silva, Lúcio do Cavaquinho e novos talentos como Giovani Berti e Rogério Piva. Foi um projeto que fez renascer o choro em Porto Alegre e incentivou a criação de vários regionais como o “Grupo Vibrações”, de Rogério, Rodrigo e Túlio Piva e o “Grupo Reminiscências”, de Luiz Machado, Henry Lentino e Márcio Bittencourt. Em 1991, 92 e 93, a Secretaria Municipal da Cultura da cidade de Porto Alegre, a Ordem dos Músicos e o recém fundado Clube do Choro de Porto Alegre promoveram o “Festival do Choro de Porto Alegre”. Além dos já consagrados chorões, o festival proporcionou a incursão pelo choro de músicos de outros gêneros como Ruy Barros, Giovanni Porzzio, Roberto Moraes e Paulo Dorfman.

Da reunião de amigos para tocar música popular brasileira todas às segundas-feiras no Centro Ítalo Brasileiro nasceu a idéia do Clube do Choro de Porto Alegre. Idéia que se consolidou no dia 22 de novembro de 1989 com a fundação do Clube do Choro de Porto Alegre, sociedade civil e sem fins lucrativos. O Clube do Choro tem como primeira finalidade, segundo o seu estatuto, a “promoção, estímulo e divulgação da música popular brasileira, com destaque ao gênero choro”. Outra das funções do Clube do Choro é “a realização de concertos, festivais, espetáculos musicais, a organização de conjuntos, de regionais e de outras formas de apresentação musical” (FRYDBERG, 2007b). O Clube do Choro manteve um regional e encontros

semanais durante anos e passou por diversos clubes recreativos da cidade. Desde 2008, o Clube do Choro de Porto Alegre não se apresenta mais de forma semanal, mas seus músicos ainda se reúnem para apresentações esporádicas.

É importante salientar que o Clube do Choro de Porto Alegre e o choro em geral na cidade têm claramente na sua formação a importância de pessoas com capacidade de fazer convergir vários músicos em torno da sua pessoa ou de uma idéia. Foi assim com Octávio Dutra e o “Terror dos Facões”, foi assim com o Clube do Choro, e também foi assim que iniciou em 2004, uma proposta que permanece até hoje de ensino do choro em Porto Alegre, a “Oficina de Chorinho” no Santander Cultural. Ministrada pelo professor e violonista Luiz Machado a oficina funciona com um encontro semanal, momento de ensaio e aprendizagem coletiva do choro.

A partir do ano 2000, foram formadas várias rodas de choro em bares de Porto Alegre. Essa retomada do choro representou também a renovação desse gênero musical através de jovens músicos ainda principiantes. Hoje além dos ensaios mensais abertos da “Oficina de Chorinho” no Santander Cultural, uma roda de choro acontece de maneira formal em um bar chamado Parangolé. Esta roda é comandada somente por jovens chorões, mas conta sempre com a presença de um dos maiores ícones do choro de Porto Alegre, o Professor Darcy Alves. É nesse ambiente noturno e boêmio, filiado a uma tradição boêmia porto-alegrense, mas também através de um projeto, filiado a uma iniciativa pública ou de organizações privadas, que estão se criando e consolidando os novos e jovens chorões da cidade de Porto Alegre.

### **1.3 “O Samba da Minha Terra”: O Samba e os Caminhos para a Brasilidade**

Da união da polca com o lundu nasceu o primeiro gênero musical tipicamente brasileiro: o maxixe. Com a aceleração rítmica do maxixe desenvolve-se outro gênero de música: o samba. O samba se desenvolveu na década de 20 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro samba registrado com esse nome data do final do ano de 1916, “Pelo Telefone”, de

Donga e Mauro de Almeida, que foi o grande sucesso do carnaval do ano seguinte, 1917 (DINIZ, 2006, p.32). O samba era no início um maxixe mais rápido, também conhecido por samba-amaxiado. O samba foi se tornando mais cadenciado e marcado, influência de um grupo conhecido como do Estácio, resultado do uso da percussão de origem africana e que se consolidou, a partir da década de 30, como o conhecemos hoje (TINHORÃO, 1974). Ele nasceu com letras que falavam do cotidiano das classes populares e possuía uma característica zombadora, principalmente das classes superiores.

Proponho-me estabelecer, a partir da ampla bibliografia sobre o tema, a identificação de diferenças geracionais no samba, para dessa forma compreender que samba é esse que está sendo reinventado por esses jovens e de que forma eles, como nova geração, estão se inserindo nas especificidades dessa história e trajetória musical específica. Apontei sete gerações no samba, mais que diferenças temporais, embora a questão temporal também seja levada em conta, elas foram estabelecidas a partir da relação que seus músicos tinham com o samba.

O Brasil era, até o final do século XIX, quase exclusivamente um país rural. A proclamação da República e, principalmente, a abolição da escravidão, fez com que ocorresse um aumento significativo da migração do campo para cidade, processo que se intensificou até a metade do século XX, fazendo do Brasil na década de 80 um país eminentemente urbano. Nesta época 80% da população vivia nas cidades, aumentando assim a oferta de mão-de-obra, o que diminuiu o seu preço e fez com que muitas pessoas tivessem que sobreviver graças a subempregos (OLIVEN, 2004). Essa precária condição de trabalho gerava uma condição também precária de moradia. Isso se refletia em um problema urbano surgido em muitas cidades do país, mas no Rio de Janeiro se fez mais visível, que gerou projetos de modernização e reurbanização das cidades. Esses processos jogaram a população pobre cada vez para mais longe do centro e consolidaram na cidade redutos marginalizados, embora esses já existissem de forma mais dissipada.

São nesses redutos marginalizados que muito da cultura popular brasileira urbana foi criada, como o samba (SANDRONI, 2001). O samba surgiu não no morro, mas no centro da cidade, nas casas de senhoras baianas que realizavam encontros periódicos em suas residências. Esses encontros



eram muitas vezes para a realização de cultos de religiões, atualmente designadas, afro-brasileiras. Os freqüentadores dessas casas e desses encontros eram, na maioria, negros ou mulatos (TINHORÃO, 1998).

A primeira geração de sambistas foi a que criou o samba, e este nasceu nas festas que aconteciam nas casas das chamadas tias baianas, sendo a mais famosa delas de nome Ciata (DINIZ, 2006, SANDRONI, 2001). A maioria dessas casas ficava no bairro Cidade Nova, no centro do Rio de Janeiro. Essas festas duravam dias e eram espaços de vários tipos de música: do choro da sala de visita, do samba de partido-alto no fundo da casa e da batucada no terreiro (DINIZ, 2006). O samba era, assim, não um gênero musical específico, mas um momento de festa e de lazer. Não havia, nessa época, uma profissionalização relacionada ao samba, mais que isso, o próprio samba era uma música de criação coletiva, não autoral. O samba composto coletivamente na casa das tias baianas ganhava maior reconhecimento quando fazia sucesso na Festa da Penha, festa religiosa popular que era usada como um importante espaço de divulgação musical. Entre os compositores dessa época destacam-se Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô e Donga.

Foi Donga que, junto com Mauro de Almeida, registrou na Biblioteca Nacional em 1916 o primeiro samba chamado “Pelo Telefone”. Essa música era considerada uma produção coletiva e Donga foi acusado de tê-la registrado como autor sem consentimento. Esse fato marcou o início dos direitos autorais no samba e também a consolidação do samba como gênero musical. A segunda geração do samba surgiu, dessa forma, sob as condições da profissionalização deste gênero musical. Foi fundamental para essa consolidação do samba o seu primeiro registro como tal e as suas primeiras gravações em discos (TATIT, 2004).

O primeiro registro de voz aconteceu no Brasil em 1889, realizado pelo Comendador Carlos Monteiro e Souza que registrou as vozes de Dom Pedro II e da Princesa Isabel. Em 1902, a Casa Edison, gravadora do Rio de Janeiro, registrou a voz de Bahiano cantando o lundu “Isto é Bom”, de Xisto Bahia (DINIZ, 2006). Registrar a voz na matriz de cera exigia uma grande potência vocal por parte dos cantores, o que ficou conhecido como “dó de peito”. Em 1927, aconteceram as primeiras gravações mecânicas que não exigiam mais que se gritasse para a voz ficar registrada, esta inovação gerou toda uma

modificação da maneira de cantar com força para uma forma mais natural. Mas foi a partir da gravação elétrica e do surgimento de novas gravadoras, como a Odeon, que a indústria fonográfica no Brasil ganhou impulso e fez do país um dos maiores consumidores mundiais de discos. Os principais cantores dessa época foram Francisco Alves, Mário Reis, Orlando Silva, Sívio Caldas e Ciro Monteiro.

A política sanitária de Oswaldo Cruz e a revitalização do centro do Rio de Janeiro expulsaram a população pobre do centro e da orla para o morro, o que fez com que o samba se tornasse “música do morro” (TINHORÃO, 1998; VIANNA, 1995). Mas, mesmo com a sua mudança geográfica, o samba permaneceu sendo uma música de negros e mulatos e foi perseguido pela polícia por ser música de malandro. Essa foi a realidade do samba até a década de 30, quando passou por um processo de aceitação pelas classes dominantes e se transformou em identidade nacional. A Revolução de 30 e principalmente o Estado Novo, em 1937, fizeram surgir no Brasil a necessidade da construção e invenção de uma identidade nacional. Foi nessa época que alguns elementos da cultura popular que anteriormente eram perseguidos pelo Estado tornaram-se características de uma identidade nacional (OLIVEN, 2004; VIANNA, 1995). Esses elementos foram o samba, o mulato, o carnaval, a feijoada e, como Peter Fry (1982) também defende, o candomblé. Com a transformação desses elementos considerados característicos da cultura popular urbana em característica da identidade nacional, ocorreu uma aparente valorização deste tipo de cultura<sup>12</sup> e, conseqüentemente do samba.

A terceira geração do samba surgiu com a institucionalização desse gênero musical. Esse processo pode ser compreendido por meio de dois produtos distintos: o fim do malandro e o carnaval. O fim do malandro foi o processo de retirada dos elementos degradados do samba, como o malandro, a malandragem, o jeitinho, a rejeição ao trabalho. Isso aconteceu tanto no universo do samba e de seus personagens<sup>13</sup>, quanto na temática musical. A mudança de temática musical do samba aconteceu muito devido à imposição

---

<sup>12</sup> A transformação do samba em formador da identidade nacional e de um imaginário sobre o Brasil será explorado posteriormente nesta tese.

<sup>13</sup> Um exemplo clássico da tentativa de dar um novo caráter profissional ao samba foi a famosa polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, onde o primeiro questionou no segundo a valorização de uma figura de malandro que não deveria mais estar ligada ao samba.

do Estado Novo e de suas políticas de valorização da identidade nacional e da noção de trabalho. Os sambas ufanistas de valorização do Brasil e das suas belezas naturais aliaram-se ao samba que valorizava o trabalhador em detrimento do malandro, mesmo que de forma jocosa.

Mas a institucionalização do samba aconteceu principalmente através da institucionalização do carnaval carioca. O carnaval carioca antes da década de 30 era brincado através do entrudo e do desfile de grandes blocos ou grandes sociedades, corsos, clubes e ranchos. No final da década de 20 surgiram as primeiras escolas de samba. O entrudo era um conjunto de brincadeiras e folguedos realizados nos 40 dias antes da Páscoa, manifestação popular de origem portuguesa. Em oposição a isso e com características mais elitistas criaram-se as sociedades, primeira forma de organizar o carnaval carioca, que eram um espaço masculino. Os ranchos eram cordões mais organizados, nos quais as mulheres também podiam participar, e possuíam violões, cavaquinhos, flautas e clarinetes. Os blocos tinham por característica a irreverência, o humor e o espírito comunitário (DINIZ, 2006).

Podemos pensar as escolas de samba como uma síntese de todas essas outras formas de brincar o carnaval. O que ficou conhecido como o primeiro desfile das escolas de samba foi um evento promovido pelo jornalista esportivo Mário Filho<sup>14</sup>, em 1932, na Praça Onze. O desfile contou com 19 escolas de samba. A Mangueira foi a vencedora desse primeiro desfile. O governo identificou o potencial do carnaval como forma direta de comunicação com o povo e resolveu incentivá-lo. Assim o carnaval ganhou novas proporções e em menos de uma década passou a desfilar em grandes avenidas da cidade do Rio de Janeiro.

A primeira escola de samba nasceu no bairro do Estácio de Sá, em 1928, e foi batizada de “Deixa Falar”. Como havia perto dela uma escola normal, resolveram batizá-la de escola de samba, porque formaria professores do gênero (DINIZ, 2006). Entre os compositores dessa primeira escola destacam-se Bide, Marçal e Ismael Silva. Destacaram-se ainda Carlos Cachaça, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Nelson Sargento. A Portela participou do primeiro desfile com o nome de “Vai como pode” que trocou para

---

<sup>14</sup> Mário Filho, além de jornalista e cronista esportivo, ainda escreveu um livro considerado sociológico sobre o negro no futebol.

o nome atual em 1934. Seus compositores mais famosos são Paulo da Portela, Candeia e Monarco.

A quarta geração do samba foi a sua popularização através, principalmente, da rádio. A primeira transmissão de rádio no Brasil aconteceu na comemoração do centenário da independência, em 1922. A rádio ainda era algo público, as pessoas podiam ouvi-lo nas ruas e praças da cidade. A rádio foi vista no início como um importante veículo de difusão educacional e cultural. A produção de aparelhos fez com que a rádio virasse um meio de comunicação particular e que ganhasse características de meio de integração nacional. Em 1936, foi criada no Rio de Janeiro a Rádio Nacional, que virou modelo de programação para as outras rádios fundadas como a Tupi, a Tamoio, a Mayrink Veiga, a Record, a Excelsior, entre outras. (DINIZ, 2006). A rádio havia se tornado um veículo de comunicação de massa e de entretenimento. O samba tornou-se o grande gênero musical da rádio, o que fez com que aparecessem grandes compositores como Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Adoniram Barbosa e grupos como os “Demônios da Garoa”.

Mas com o tempo o samba foi se modificando e agregando ao seu ritmo original outras influências, criando assim o samba-canção, o samba-choro, o samba-de-breque, o samba-enredo, entre outras variações. O samba-canção era também conhecido como samba do meio do ano, surgiu para preencher o hiato entre carnavais. Da junção do ritmo do samba com a melodia da canção, surgiu o samba-canção que foi sendo “amolengado” até chegar ao que conhecemos. Esse tipo de samba conseguiu sucesso rápido graças à divulgação nas rádios e orquestras do país. Teve seu auge até a o final da década de 40 quando perdeu espaço para variantes do seu ritmo, o sambalção e sambolero (TINHORÃO, 1974).

Surgiu, então, no final da década de 50, na Zona Sul carioca a Bossa Nova. Esse movimento cultural e musical flertou com o samba, mas não teve uma influência direta dele, nem tampouco foi seu sucessor (NAVES, 2000). A ditadura militar fez reacender na cultura, no início da década de 60, discussões estéticas e políticas. A classe média intelectualizada redescobriu a cultura popular e com ela o samba. O bar Zicartola, criado por Cartola e sua mulher Zica, tornou-se ponto importante de manifestações culturais, políticas e do

encontro de jovens músicos com velhos mestres do samba. Outro desses encontros entre a tradição do samba e os jovens músicos intelectualizados da zona sul carioca se deu através de espetáculos como o “Rosa de Ouro” e o “Opinião” (DINIZ, 2006). O samba também teve sua presença marcante nos festivais, que marcaram as décadas de 60 e 70. Foi também quando se deu o surgimento de grandes sambistas como Zé Kéti e Elton Medeiros oriundos dos espetáculos, e de Martinho da Vila, que apareceu nos festivais. Despontaram também grandes intérpretes de samba como Clara Nunes e Beth Carvalho.

O samba se modificou mais uma vez, ganhou novos instrumentos como o banjo e o repique, e voltou a ganhar força. Um grupo criado a partir do bloco carnavalesco “Cacique de Ramos”, proporcionou essas novas mudanças e criou grandes músicos como Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Leci Brandão e o grupo “Fundo de Quintal”. Nos anos 90 o samba, agora modificado para pagode, ganhou os meios de comunicação do Brasil e voltou a ser sucesso nacional (DINIZ, 2006). Para muitos críticos e público essa foi a época de decadência do samba, ao mesmo tempo em que era tocado para multidões, tinha espaço livre nos meios de comunicação, ganhava milhões de fãs no Brasil e no exterior, vendia milhões de discos, mas perdia em qualidade e em criatividade.

Nesse período surgiu a expressão “samba de raiz” em oposição ao pagode. A primeira seria a música com tradição e o pagode um samba que se rendeu à indústria fonográfica. Com o aumento de grupos de pagodes pelo país chegou-se a falar em um “pagode de raiz”, este vinculado à tradição do “Cacique de Ramos”, enquanto havia outro pagode totalmente comercial e vendido aos gostos da indústria fonográfica (DINIZ, 2006). Em meio a essa discussão começou no final da década de 90, com a abertura do bar Semente, a revitalização de um espaço tradicional do Rio de Janeiro, a Lapa. Com essa revitalização surgiu uma série de novos espaços de samba e, desde então, novas cantoras como Nilze Carvalho e Teresa Cristina. Nascia a sétima geração do samba.

## 1.4 “Se Acaso Você Chegasse”: A História do Samba no Rio Grande do Sul

O samba nunca foi um gênero musical diretamente vinculado ao imaginário musical de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, embora sempre estivesse presente no cotidiano de muitas pessoas de camadas populares. Mais que uma forma de expressão de camadas populares o samba estava ligado, no Rio Grande do Sul, a uma representação de etnicidade (GERMANO, 1999). A presença do negro e da sua musicalidade esteve restrita, na cidade de Porto Alegre, a alguns espaços urbanos que ficaram diretamente associados a essa população como as localidades popularmente conhecidas como Colônia Africana e Ilhota<sup>15</sup>. Esses bairros, mais que lugares de uma produção musical consolidada, eram redutos de práticas boêmias e musicais que eram diretamente ligadas ao samba.

O samba em Porto Alegre aconteceu em dois espaços específicos: na boemia e no carnaval. Esses dois espaços de expressão do samba construíram, também, tipos de samba com características diferenciadas, porém bem definidas. O carnaval é historicamente na cidade de Porto Alegre um espaço de expressão dos negros e das classes populares (GERMANO, 1999). A boemia também era um espaço étnico e social, mas, mais que o carnaval, possibilitava o trânsito de brancos de camada média nesse universo a princípio negro e popular.

Ainda que o tipo de samba realizado nesses dois universos fosse diferente, o espaço da cidade em que ele acontecia continuava o mesmo: os bairros populares. Desde a chegada dos açorianos, a Cidade Baixa era uma área formada por sítios e chácaras, caracterizava-se como área rural. Tinha como principal função abastecer o centro, área urbana, com produtos alimentícios. Situava-se fora dos limites da muralha que circundava a cidade. Nas últimas décadas do século XIX teve início na região um processo de parcelamento do solo através do loteamento das chácaras existentes no bairro, como o Areal da Baronesa em 1879. A Cidade Baixa tornou-se um local de

---

<sup>15</sup> Duas regiões da cidade de Porto Alegre que já não existem mais devido à processos de reurbanização realizados na metade do século XX. Eram regiões da cidade conhecidas por serem espaços de sociabilidade e de moradia de classes populares.

residência de uma população de baixa renda e de ex-escravos. Principalmente a Ilhota e o Areal da Baronesa tornaram-se lugares considerados perigosos, onde se davam emboscadas e onde se escondiam homens fora da lei (PESAVENTO, 2001).

A Ilhota era um bairro boêmio com muitos bares e muitos músicos e seresteiros. Era o reduto de grandes seresteiros como Bororó, Torrinha, Vesúvio, Carusinho, Ney Orestes e outros. A musicalidade da Ilhota e da Cidade Baixa acontecia através da grande população de negros que habitavam a região. Os tambores e atabaques podiam ser ouvidos não só nesses dois bairros, mas no Bom Fim, Rio Branco, Santana e Mont'serrat. Enfim, em toda a chamada Colônia Africana a música fazia parte do cotidiano dos seus moradores (FRYDBERG, 2007b).

O maior expoente local desse samba boêmio, reconhecido como samba de dor-de-cotovelo ou samba-canção, foi o compositor Lupicínio Rodrigues. O compositor construiu a sua identidade vinculada à boemia, ele se dizia um boêmio e negava qualquer outro tipo de classificação que pudesse ser vinculada à sua pessoa e ao seu personagem (FRYDBERG, 2007a). Lupicínio Rodrigues era um boêmio que cantava o universo da boemia em música, especificamente em sambas. Mas o universo musical do samba consolidado através da boemia manteve, muitas vezes, contato direto com o samba de carnaval. E foi justamente para esse festejo popular que Lupicínio Rodrigues compôs a sua primeira música. Era 1928, tinha apenas 13 anos, quando compôs a marcha "Carnaval" para o "Bloco Moleza". Esta marcha ganhou vários concursos, inclusive um em que Lupicínio estava no júri e que tinha como autores duas outras pessoas<sup>16</sup>.

O carnaval também é um espaço privilegiado para a consolidação do samba, este com características específicas. O samba de carnaval teve em Porto Alegre um caminho similar ao do Rio de Janeiro, embora com outra intensidade e com uma temporalidade distinta. Ambos nasceram como expressão popular que tinha nas ruas o seu palco. Com o tempo foram sendo

---

<sup>16</sup> O primeiro prêmio que essa música ganhou foi quando Lupicínio Rodrigues a compôs. Muitos anos depois Lupicínio Rodrigues fazia parte de um júri e essa mesma música foi apresentada com autoria de outros dois jovens músicos, a música ganhou o prêmio principal novamente. No momento da premiação Lupicínio Rodrigues parabenizou os vencedores, mas afirmou para eles que a música era de autoria dele (GONZALES, 1986).

institucionalizados em escolas de samba com organização própria e se consolidaram como espaços privilegiados e legítimos do samba (SILVA, 1993).

Silva (1993) afirma que as primeiras manifestações de carnaval até o início do século XX eram folguedos organizados pela elite da cidade. Em contraposição ao o carnaval que acontecia no centro, da elite, o carnaval de bairro tinha como característica a intensa participação popular. Um carnaval que começou como periférico passou a atrair cada vez mais pessoas de todos os lugares da cidade para brincar nas suas ruas ou só para assistir. Foi com esse aumento de público que anos mais tarde, entre as décadas de 30 e 40, o carnaval da Cidade Baixa e arredores tornou-se a grande expressão do carnaval de Porto Alegre (GERMANO, 1999).

As primeiras manifestações do carnaval em Porto Alegre aconteceram no século XIX através da brincadeira de origem portuguesa denominada entrudo. Nos primeiros anos do festejo esta era uma festa exclusivamente branca e inocente, com a sua disseminação foi se tornando um “jogo imoral” (SILVA, 1993, p. 62). Com a criação das primeiras sociedades o entrudo foi perdendo força e estas começaram a organizar os primeiros bailes de carnaval. Os bailes aconteciam no Theatro São Pedro e eram a fantasia e com máscaras, aos moldes do carnaval europeu. Posteriormente, eles foram sendo organizados em outros clubes da cidade e em confeitarias como a Rocco (SILVA, 1993).

Os desfiles de rua começaram em 1873, com o surgimento das duas mais importantes sociedades do século XIX: “Esmeralda” e “Venezianos”. Essas duas associações e seus festejos carnavalescos se caracterizavam como espaços de masculinidade, nos quais eram feitas algumas concessões para a participação das mulheres. No início do século XX, junto com os desfiles, também surgiu o corso, um desfile de carros abertos e ornamentados. O carnaval era nessa época e até a década de 30 uma forma de diversão e de sociabilidade, pelo menos oficialmente, dos ricos da cidade.

Também nesse período surgiram os primeiros ranchos, grupos mais sofisticados que tocavam marcha-rancho com instrumentos de corda, sopro e coral (SILVA, 1993). Em contraposição, surgiram os primeiros blocos e cordões populares que desfilavam nas ruas dos bairros mais pobres como a Colônia Africana, a Cidade Baixa e o Areal da Baronesa. A metade da década de 30



marca o fim das sociedades e com ela a supremacia do carnaval elitista, ao mesmo tempo em que marca também o crescimento do carnaval como expressão popular. Nessa mesma época o número de blocos e cordões aumenta consideravelmente e se torna a maior expressão do carnaval, com auxílio público e privado. O carnaval dessa época acontece nos bairros, em alguns clubes e em um desfile oficial na Rua da Praia<sup>17</sup>.

Na década de 40 foram criadas as primeiras tribos carnavalescas. Essa expressão carnavalesca pode ser identificada como autêntica e o diferencial do festejo de Porto Alegre com o de outras cidades do Brasil (SILVA, 1993, p. 91). A primeira tribo a ser criada foi “Os Caetés”, depois os “Xavantes” e as “Iracemas”. Embora com referências à cultura indígena, as tribos eram espaços negros no carnaval. No final da década de 60 as tribos entraram em decadência e tornaram-se ou foram incorporadas às escolas de samba em formação (SILVA, 1993, p. 97).

Com a influência do carnaval carioca a partir da década de 40, muitos grupos carnavalescos mudaram seu nome para escola de samba, embora sua estrutura e organização permanecessem as mesmas. Com o fim dos carnavais de bairro, na metade da década de 50, e a criação da Associação Carnavalesca, o poder público tentou centralizar novamente o carnaval. Mas foi no início dos anos 60, com a criação da Academia de Samba Praiana por carnavalescos oriundos de Pelotas, um dos grandes redutos negros e musicais do Rio Grande do Sul, que aconteceu uma revolução no carnaval dando-lhe um novo tipo de organização e uma nova estrutura (SILVA, 1993, p. 102). A origem das escolas de samba atuais está nos populares cordões, mas com uma estrutura e organização específica e moderna. Esses novos desfiles aconteceram primeiro na Av. Borges de Medeiros, depois na Av. Perimetral, passando para a Av. Augusto de Carvalho, para depois, no século XXI, no meio de muito debate, ganhar um local específico no Porto Seco<sup>18</sup>.

O samba boêmio e o samba de carnaval são as duas expressões reconhecidas do samba em Porto Alegre, sendo o segundo reconhecido no Rio

---

<sup>17</sup> Nome popular para a Rua dos Andradas, uma das principais ruas do centro da cidade de Porto Alegre.

<sup>18</sup> As três primeiras avenidas situam-se no centro da cidade de Porto Alegre, enquanto o Porto Seco fica na zona norte da cidade. O carnaval ganhou com essa nova mudança de local, um espaço mais profissional, mas também uma nova centralidade.

Grande do Sul como um todo. Mesmo que outras formas de samba tenham acontecido na cidade e no estado foram essas duas as suas expressões legítimas. São esses dois tipos de samba que permanecem sendo criados ainda hoje. O samba de carnaval possui um universo de criação e reprodução com lógicas e funcionamento próprio, e permanece sendo espaço de afirmação identitária étnica<sup>19</sup>. Já o samba boêmio permanece acontecendo em bares e na noite, com uma configuração cada vez mais jovem, branca, de classe média e universitária. Destacam-se nesse novo panorama do samba a fundação do Central do Samba, em 2006, grupo que pretende preservar, resgatar e ser a resistência do samba tradicional, e do grupo Gafieira Ziriguidum, fundado em 2007, que com um formato de banda de gafieira consolidou um espaço para o samba nas casas noturnas de Porto Alegre.

### **1.5 “Ó Gente da Minha Terra”: O Fado e a Construção da Alma Portuguesa**

A palavra fado tem origem no latim *fatum*, que significa destino. E foi esse destino que fez desse gênero musical urbano, a expressão em forma de música de toda a identidade portuguesa e, também, da sua nacionalidade. A origem do fado é ainda hoje muito debatida, embora o seu trânsito pelo universo luso-afro-brasileiro seja reconhecido (MENEZES BASTOS, 2007, PAIS, 2002). Todavia o que não se discute é que o fado enquanto gênero musical surgiu em Lisboa no século XIX e fez dessa cidade a sua casa. Foi nos bairros populares de Lisboa como a Mouraria ou Alfama que esse gênero musical cresceu e se consolidou (NERY, 2004). Foi nas tascas e depois nas casas de fado que essa música que canta a alma portuguesa e que constrói através de um cantor/cantadeira, uma viola e uma guitarra portuguesa<sup>20</sup> todo

---

<sup>19</sup> Esse tema embora muito interessante não é o foco desta tese, já que os jovens sambistas do meu universo de pesquisa enquadram-se na recriação do samba boêmio e não do samba de carnaval.

<sup>20</sup> Esse é o trio básico de fado com sua nomenclatura portuguesa, um cantor ou cantadeira, um viola que é quem toca violão (conhecido em Portugal por viola), e um guitarra que é quem toca guitarra portuguesa. Qualquer um destes músicos pode ser chamado de fadista, mas este termo é mais utilizado como denominação dos cantores/cantadeiras. A guitarra portuguesa é uma variação da guitarra inglesa e foi introduzida em Portugal pelos ingleses. A guitarra portuguesa para o fado de Lisboa possui a seguinte afinação: si-lá-mi-si-lá-ré.

um universo simbólico que permanece sendo recriado desde a sua origem até os dias atuais.

A origem desse gênero musical que canta a alma portuguesa é tema de debates históricos e atuais. Podem-se identificar algumas versões e teorias sobre a origem desse que se tornou o gênero musical português por excelência. Uma das versões mais difundidas e líricas, embora pouco reconhecida historicamente, sobre a origem do fado é que esse era a música dos marinheiros, na época das grandes navegações portuguesas, que cantavam a saudade da sua terra natal (CARVALHO, 2003). A teoria mais aceita quanto à origem do fado remonta a uma dança existente no Brasil e que fez o caminho contrário das grandes navegações, indo da colônia para Portugal e passando, neste país, de uma forma de dançar para uma maneira de cantar (NERY, 2004, TINHORÃO, 1994). Essa versão da influência brasileira no fado também salienta a importância de gêneros musicais de grande reconhecimento no Brasil como o lundu, chamado em Portugal de lundum, e da modinha na constituição do fado como música (MENEZES BASTOS, 2007). Mas ainda temos os que defendem que a origem do fado remonta a influência árabe na Península Ibérica (PAIS, 2002). Ou uma ligação do fado português com a cultura cigana, versão negada por todos que buscam construir a história do fado, já que a cultura cigana sofre forte resistência na história e atualidade de Portugal e da Europa como um todo (PAIS, 2002).

No livro *Para uma História do Fado* o musicólogo Ruy Vieira Nery (2004) divide a história do fado em sete momentos que irei aqui utilizar, e acrescentarei um oitavo momento que representa o objeto do meu estudo, os jovens fadistas da atualidade. O primeiro momento do fado é chamado por Nery (2004) “Das origens até 1840: O processo de implantação” e apresenta além do debate sobre a origem do fado já apresentado aqui, com ênfase para a origem e influência brasileira, a constituição do fado como gênero musical urbano. A construção do fado como gênero musical esteve ligado ao processo de urbanização que Portugal começou a passar no início do século XIX e com isso de uma nova constituição social nas cidades, especificamente em Lisboa. Essa nova estrutura urbana de Lisboa fez surgir uma nova classe de cidadãos excluído da cidade. Foi no ambiente de lazer das classes populares na cidade

de Lisboa, como nas tabernas e bordéis, que se criou o lugar do fado e foi uma prostituta sua primeira grande personagem.

Chegamos ao segundo momento do fado, o enraizamento bairrista que Nery (2004) identifica entre os anos de 1840 até 1869. É neste período que aparece o personagem e mito fundador do fado, a prostituta Severa. Maria Severa era uma prostituta que morava no bairro popular da Mouraria e que possivelmente nasceu em 26 de julho de 1820 e morreu em 30 de novembro de 1846. Severa vivia no ambiente fadista da época, mas entrou para o imaginário do fado pelo caso que teve com o Conde de Vimioso. Foi este breve caso de amor, que entrou para a história do fado, de Portugal e da literatura portuguesa, que possibilitou uma primeira visibilidade do fado para além da sua origem social. Foi com o romance entre Severa e o Conde de Vimioso que o fado ganhou as touradas, ambiente importante na sua difusão, e as festas da aristocracia boêmia da cidade de Lisboa.

O fado nessa época ainda representava a não separação entre música e dança. A dança, prática muito mais masculina que feminina, podia ser de duas formas: bater o fado e dançar o fado. A dança do fado se assemelhava a encontrada no Brasil, já o bater o fado era uma dança entre duas ou três pessoas, onde um apara e o outro bate (CARVALHO, 2003). É nessa época que aparece as primeiras formas melódicas do fado, que só serão escritas no século seguinte, as primeiras temáticas matriciais do fado, assim como o reconhecimento dos primeiros fadistas (NERY, 2004, CARVALHO, 2003). O fado dessa época servia como forma de expressão do cotidiano das camadas populares, explorando temas que serviam como forma de informação da vida urbana da população que o cantava, dando voz a quem não tinha. Esses primeiros personagens fadistas ficaram imortalizados no quadro de 1910 “O Fado”, do pintor português José Malhoa<sup>21</sup>.

Essa característica popular do fado começa a sofrer um primeiro alargamento a partir do ano de 1869 e segue até 1890, o que se caracterizou como o terceiro momento do fado (NERY, 2004). Nesse período o fado permanece com a sua base popular, embora com uma legitimação social mais alargada, e ganha novos espaços de divulgação, assim como os fadistas,

---

<sup>21</sup> Esse quadro faz hoje parte do acervo do Museu do Fado que será explorado no capítulo 5 desta tese.

chegando aos salões da aristocracia e ao teatro através das operetas. Estes novos espaços para o fado representam o início, ainda insipiente, de uma primeira profissionalização de fadistas. Embora eles ainda tenham outras profissões, eles começam a receber alguma forma de contribuição pelas suas apresentações nesses novos espaços do fado. Esse caminho para a profissionalização se intensifica no próximo momento do fado, mas só vai realmente acontecer a partir do quinto momento pelo qual o fado vai passar. Outra mudança no fado aconteceu através da presença de uma boemia estudantil nos ambientes fadistas tradicionais, que com a aproximação do fado popular de Lisboa com uma poesia mais erudita e amorosa criou uma variação do fado, conhecido como fado de Coimbra<sup>22</sup>.

O quarto momento do fado vai de 1890 até 1926 e foi chamado por Nery (2004) de radicalização revolucionária. O final do século XIX representou o período de crise da monarquia portuguesa que culminou com a instauração da República, em 1910. Foi nesse período de agitação política e social que o fado voltou-se novamente para essas questões e fez da suas letras uma forma de denúncia da realidade social. É inserido nesse contexto que surge dentro do universo poético e musical do fado uma vertente que canta a república, o socialismo e o anarquismo e que ficou conhecida como fado operário ou fado socialista.

Mas o fado não era, nem nunca foi, uma unanimidade. É também nesse período que aparecem os primeiros críticos de fado, através de livros, palestras e jornais, mas também as primeiras reações e respostas da comunidade fadista a estes críticos através de livros<sup>23</sup>, jornais especializados<sup>24</sup> e, obviamente, através da própria música. Mas com todas as críticas o fado ganhava visibilidade, principalmente com a indústria de disco recém chegada à Portugal, no ano de 1904, com a gravadora alemã Odeon, e que tinha no fado

---

<sup>22</sup> O fado de Coimbra se caracteriza por ser uma variação do fado ligada ao ambiente universitário, quase que exclusivamente cantado por homens (já que na sua origem as mulheres não estavam na universidade), com uma temática fortemente romântica. O fado de Coimbra é acompanhado por viola e pela guitarra de Coimbra, uma versão um pouco menor da guitarra portuguesa e com outra afinação, lá-sol-ré-lá-sol-dó.

<sup>23</sup> A mais importante produção envolvendo críticos do fado e a resposta dos fadistas ficou imortalizada em dois livros, o primeiro de 1912, de Avelino de Sousa intitulado *O Fado e seus Censores*, que defendia o fado, e o segundo de 1936, que o criticava o fado, de Luís Moita, *O Fado, Canção dos Vencidos* (NERY, 2004).

<sup>24</sup> Como o quinzenário "O Fado" (CARVALHO, 2003).

um dos seus principais gêneros musicais para gravação. O fadista que mais gravou nesta época foi Reinaldo Varela, com 140 gravações, algumas como guitarrista, outras gravações como cantor (NERY, 2004). Mas o apogeu do disco acontece no quinto momento do fado, entre os anos de 1926 e 1945, e que representou a formalização castiça.

Este quinto momento do fado foi o mais importante na história do fado e está ligado com as formalizações que conhecemos hoje como fazendo parte desse gênero musical. Esse período se iniciou com o golpe militar de 28 de maio de 1926, e que se intensificou com a aprovação da nova constituição em 1933 e a instauração do Estado Novo sob o domínio de António de Oliveira Salazar. Em 6 de maio de 1927 foi publicado o Decreto-Lei nº 13564 que regulamentava o licenciamento e fiscalização das casas de espetáculos e de outros divertimentos públicos pela Inspeção Geral dos Teatros. Além de normas técnicas de construção e segurança dos locais de espetáculo, dois itens dessa lei mudaram a história do fado.

O primeiro item foi a necessidade de autorização dos espetáculos públicos com a aprovação dos seus programas, que deviam respeitar a lei, a moral e os bons costumes. O que fez que se gerasse a necessidade de criação de um elenco fixo de apresentação de fado, com a prévia aprovação das músicas que seriam apresentadas. Mas a profissionalização de fadistas aconteceu mesmo por responsabilidade do segundo ponto dessa mesma lei, a imposição da posse de uma licença profissional, primeiro concedida pela Inspeção Geral dos Teatros e depois pelo Sindicato Nacional dos Músicos. A carteira profissional separava os artistas em três categorias – dramáticos, líricos e de variedades – este último onde eram inseridos os fadistas na categoria mais geral de cançonetistas. A imposição de uma carteira profissional era a única maneira de o fadista receber por suas apresentações, mas ao mesmo tempo também exigia um conhecimento técnico musical que muitas vezes os fadistas ainda amadores não possuíam (NERY, 2004). Essa nova lei acelerou o processo de profissionalização que já estava acontecendo no fado de forma mais lenta e gradual, e de certa forma conseguiu o apoio de uma parte considerável do universo fadista.

A imposição da censura prévia as letras de fado que serão apresentadas em público, fez com que se modificassem mais uma vez a temática fadista,

proibindo o fado de cunho social e político e valorizando o fado com a temática ligada as emoções e sentimentos, principalmente amorosos. Mas alguns fadistas também permaneceram expressando as suas opiniões e criticando o regime imposto, não mais através de músicas, mas de alguns jornais específicos do gênero, entre eles, “Guitarra de Portugal”, “Canção do Sul” e “O Fado” (NERY, 2004). Mas estes jornais também serviam de divulgação de fadistas e de fados, além da discussão sobre os novos lugares do fado, sua nova caracterização e uma nova maneira de se comportar diante desta música, seja do público como dos artistas. Essa normatização do fado, imposta pela ditadura, mas incorporada pelo próprio ambiente fadista, principalmente através das suas leituras especializadas, representou cada vez mais um afastamento desse gênero musical da sua origem boêmia e ligada com a prostituição, embora também houvesse uma grande valorização dos seus mitos fundadores como a prostituta Severa.

O lugar do fado também se modifica, passa dos cafés, cervejarias, clubes e dancings para as casas de fado. A primeira foi fundada em 1928 e chamava-se “Solar da Alegria”. Nos anos subseqüentes foram fundadas as casas de fado “Salão Artístico de Fados”, “Retiro da Severa”, “Salão Jansen”, “Adega Mesquita”, “Adega Machado” e “Café Luso”, os três últimos ainda hoje em funcionamento. Essas novas casas de fado possuíam ambientes diversos, mas logo começaram a investir no típico fadista e português, muitas vezes rural, com o uso de azulejos, móveis rústicos, da decoração com guitarras e xales, ou com elementos que remetiam as touradas. Foi nessa época e com essas primeiras casas de fado que se começa a construir o imaginário sobre o gênero musical, suas ligações simbólicas e seu espaço de convívio.

É também nesse momento de institucionalização que passa o fado, que se estabelecem algumas regras até hoje fundamentais na execução do fado, como a necessidade de silêncio, a pouca luz, o uso dos xales negros, a definitiva proibição da dança e os momentos específicos de aplauso e encorajamento, com o tradicional bordão “ah, fadista!”. O fado se desliga das tabernas e bordéis, ganha seu espaço privilegiado de execução, as casas de fado, e definitivamente se ritualiza<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Esse ritual fadista permanece sendo respeitado até os dias de hoje e será analisado mais profundamente no capítulo 7 desta tese.

A profissionalização do fado não passa só pela sua institucionalização e pelo surgimento das casas de fado, mas também pela valorização dos discos e a criação da rádio. A primeira emissão radiofônica acontece em Portugal em 1925, pela CT1AA. A partir dessa primeira rádio outras foram criadas e, assim como no samba e no choro, a rádio representou um ambiente privilegiado de profissionalização para fadistas e instrumentistas. Consolidaram-se também novos espaços de apresentação do fado como os teatros e o cinema. Estes, ao contrário do samba e do choro em que só emprestavam os seus espaços físicos para a execução da música, em Portugal o cinema e o teatro incorporaram o fado e sua temática para a produção de peças e filmes que contavam as suas histórias e que tinham em fadistas as suas principais protagonistas. Outro espaço que surgiu para o fado foi as trupes e embaixadas que em meio a digressões nacionais e internacionais começaram a difusão desse gênero musical para além das fronteiras de Portugal. Destacou-se nesse panorama a fadista Ercília Costa e o já famoso Alfredo Marceneiro.

Esse período também foi o da formalização do repertório castiço do fado, que tem como estrutura os fados tradicionais. Os fados tradicionais têm como base os três primeiros fados conhecidos: o Fado Menor, o Fado Corrido e o Fado Mouraria. Os fados tradicionais se caracterizam por possuir uma estrutura harmônica fixa e que possibilita várias melodias. Sendo assim um mesmo fado tradicional pode ser cantado com diferentes poemas, desde que respeitem a sua métrica. Os fados tradicionais podem ser em quadras, quintilhas, sextilhas, decassílabos e alexandrinos. A partir dos primeiros fados tradicionais foram criados mais de 120 outros fados tradicionais<sup>26</sup>. Outra forma de fado é o fado canção. O fado canção possui uma música com um poema vinculado a ela. Ao contrário dos fados tradicionais onde não existe refrão, o fado canção é reconhecido pela existência de refrão em sua música. Todavia são os fados tradicionais que são valorizados no período atual do fado, ligados a uma busca pelo fado verdadeiro e autêntico<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Informações obtidas a partir das aulas de guitarra portuguesa e do material de aula disponibilizado pelo Mestre António Parreira que observei e que também fui aluna, no ano de 2009, na Escola do Museu do Fado em Lisboa. Mais sobre essa experiência etnográfica será explorada nos capítulos 5 e 6 desta tese.

<sup>27</sup> A importância do autêntico e do verdadeiro para a nova geração de músicos é um dos temas centrais desta tese e está presente em toda a sua construção, com ênfase no capítulo 10.



A vitória aliada na Segunda Guerra Mundial modificou o cenário político internacional. Entramos então no sexto momento da história do fado que vai de 1945 até 1974, ano da Revolução dos Cravos, e que representou continuidades e renovações desse gênero musical. Nesse período o governo de Salazar estava buscando uma nova postura política ligada a uma proposta populista. E foi quando o fado ficou totalmente associado ao regime salazarista com a imposição da política que ficou conhecida como os 3Fs: Fado, Fátima e Futebol.

Há nesse período uma estabilização da prática fadista e uma expansão das casas de fado, a maioria gerida também por fadistas. É o caso da “A Adega da Lucília”, que virou “Faia”, da fadista Lucília do Carmo; “O Solar da Hermínia”, da fadista Hermínia Silva; “A Toca”, do fadista Carlos Ramos; “A Tipóia”, da fadista Adelina Ramos; “Lisboa à Noite”, da fadista Fernanda Maria; “A Viela”, da fadista e irmã de Amália Rodrigues, Celeste Rodrigues; e a até hoje ainda representativa a “Parreirinha da Alfama”, da fadista Argentina Santos. Essa expansão das casas de fado representava um aumento do público freqüentador nacional e internacional. Este público internacional que a partir da década de 50 descobriu as praias portuguesas e o fado, fez com que houvesse uma maior tipificação do fado e da cultura portuguesa, com a valorização da memória fadista e touromáquica, mas também do patrimônio palaciano e conventual português (NERY, 2004, p.228). O fado passou também a dividir espaço no palco com danças e músicas típicas folclóricas de diferentes regiões de Portugal, como “o vira”.

A rádio continuou sendo um veículo importante de divulgação do fado e de possibilidade de profissionalização para fadistas e instrumentistas. Em 1957, aconteceu à primeira transmissão da Rádio Televisão Portuguesa (RTP), televisão estatal, que ampliou a difusão e espaço de profissionalização do fado. Os espaços do fado foram ainda mais ampliados com a valorização das colectividades<sup>28</sup> e de concursos de fado, sendo o mais importante deles a Grande Noite do Fado.

Em 1945 surgiu um concurso de fadistas chamado de Grande Concurso de Fado e que em 1952 começou a chamar-se Grande Noite do Fado. O

---

<sup>28</sup> As colectividades são espaços de lazer e de sociabilidade nos bairros de Lisboa, e correspondem a uma mistura entre a associação de bairro e clube recreativo.

concurso é organizado pela Casa de Imprensa, é exclusivo para amadores, que se dividem entre interpretes masculino e feminino, divididos entre juvenis (até 15 anos) e séniores (até 45 anos), e instrumentistas. Primeiro a premiação era dada pelas palmas da platéia (COSTA, 1994). Mas a partir de 1998, e depois de uma série de embates políticos e sociais, a premiação é dada por um júri convidado pela Casa de Imprensa. Atualmente também são premiados profissionais nas modalidades, consagração, revelação e carreira, além de distinção a casas de fados. Em 1991, foi instituído o Prémio Neves de Souza para artistas ou entidades que contribuíram com o fado. Desde a década de 90 a Grande Noite do Fado passou a acontecer na cidade de Lisboa, onde teve seu início, mas também na cidade do Porto. Entre os vencedores destacam-se Camané, Maria da Nazaré e da nova geração, Ana Sofia Varela, Ricardo Ribeiro, Raquel Tavares, Marco Oliveira e Joana Amendoeira. A Grande Noite do Fado é um importante impulsionador da profissionalização de amadores e jovens fadistas.

Os dois grandes nomes desse sexto momento do fado são Amália Rodrigues e Maria Teresa Noronha. Amália Rodrigues representava o fado popular e levou esse gênero musical com sucesso estrondoso por todo o mundo. Além da difusão do fado Amália modificou esse gênero musical com o seu encontro com o músico Alain Oulmain e a incorporação da poesia portuguesa erudita ao fado, do clássico Camões ao então atual Pedro Homem de Mello, passando por Fernando Pessoa, no que ficou conhecido como as óperas da Amália. Já Maria Teresa Noronha representava a técnica quase erudita da música no fado, ela fez sucesso principalmente na rádio e optou por uma carreira totalmente ligada a Lisboa para que não fosse preciso abrir mão das suas funções de esposa e mãe. Ela representava uma vertente do fado que ficou conhecida como fado aristocrático, ligada a uma classe mais abastada, e que tem a sua linhagem até os dias atuais<sup>29</sup>.

É nesse contexto de reconhecimento local e global do fado que chegamos à sétima geração fadista de ruptura e reencontro do fado, que vai de 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos e o fim do período ditatorial

---

<sup>29</sup> Esta tese não tem por objetivo explorar a trajetória da maior cantora de fado de todos os tempos Amália Rodrigues, mas irá posteriormente buscar compreender o seu significado para a história do fado e para a trajetória dos jovens fadistas.

consolidado na figura de Salazar, até a morte de Amália Rodrigues em 6 de outubro de 1999, período final que eu estabeleci. A revolução de 25 de abril de 1974 representou o fim da ditadura em Portugal e a sua redemocratização. Toda a política populista do governo de Salazar com os 3Fs, fez com que o fado ficasse com a sua imagem vinculada ao antigo regime. A música dessa época são as canções que ficaram conhecidas como baladas de intervenção e que tiveram na figura de Zeca Afonso seu maior expoente. O fado e as casas de fado passam por um período de ostracismo, onde se sustentaram basicamente pelo turismo internacional.

A produção fadista também diminuiu consideravelmente e passou por uma crise de identidade principalmente nos anos 80. Entre os artistas que se destacaram com uma nova produção está o filho da fadista Lucília do Carmo, Carlos do Carmo. Carlos do Carmo elaborou uma nova produção fadista que tem seu ápice com o LP “Um Homem na Cidade”, marco da produção de um novo fado pós-25 de abril. Outra fadista que surge nessa época é Mísia, por possuir uma estética diferente das fadistas e pelas letras que escolhe para cantar, ficou conhecida como fadista intelectual, e nunca cantou em casas de fado.

Amália Rodrigues também sofreu com a vinculação da sua imagem ao antigo regime ditatorial salazarista. Muitas pessoas a acusaram de apoiar o regime de Salazar, o que foi negado por ela e por seus historiadores. Mas a imagem do fado e de Amália vinculadas à ditadura ofuscaram um pouco a sua carreira neste período pós-1974. Amália focou sua carreira durante esse período no exterior, embora tenha feito alguns grandes concertos em Portugal<sup>30</sup>. Foi nesse período que Amália gravou em disco os seus primeiros poemas para fados. Amália Rodrigues morreu em 6 de outubro de 1999 e sua morte representou a perda da maior diva que Portugal já teve. A morte da artista representou uma redescoberta do fado e também a revalorização desse gênero musical como construtor da identidade nacional, através do debate que gerou pela proposta de transferência do corpo de Amália Rodrigues para o Panteão Nacional, local dos grandes políticos e literatos de Portugal. Os restos mortais

---

<sup>30</sup> Um pouco dessas questões podem ser lidas na biografia *Amália* de Vítor Pavão dos Santos (1982) ou podem ser vistas na cine-biografia romanceada *Amália, O Filme*, do diretor Carlos Coelho da Silva (<http://www.amaliathemovie.com/pt/>).

de Amália encontram-se hoje no Panteão Nacional, onde ela é a única mulher e artista popular lá enterrada. Com a morte de Amália Rodrigues o fado voltou a ganhar voz na cultura portuguesa.

Chegamos então ao oitavo momento do fado por mim identificado e que não está presente na divisão do musicólogo Ruy Vieira Nery (2004), esse momento vai de 1999, com a morte de Amália Rodrigues, até hoje e compreende o que está sendo chamado, embora com grande resistência, de “fado novo”. Esse período se caracteriza pela valorização da *world music* e de toda a indústria musical e de entretenimento ligada a ela. O fado tornou-se música do mundo com todo o exotismo que isso pode significar e os fadistas, principalmente os jovens, entraram neste novo circuito do fado que incorpora feiras de *world music*, grandes concertos pelo mundo e produção de CDs por várias editoras independentes e comerciais não só de Portugal como de todo mundo.

Temos ainda a criação, em 1998, do Museu do Fado, espaço museal de valorização dessa canção urbana. A Fundação Amália Rodrigues, fundada em 1999, e que teve determinada a sua criação no testamento da artista, produz a Gala Amália, evento que acontece desde 2006, e premia fadistas e pessoas do mundo do fado com o Prémio Amália Rodrigues. As casas de fado passaram por um processo de revitalização e se constituem como o principal local de profissionalização para os jovens fadistas. A televisão, o cinema, o teatro e a rádio novamente valorizam o fado e dão espaço para os fadistas. Em 2009, foi fundada a Rádio Amália, rádio dedicada à divulgação do fado. E neste mesmo ano o fado se candidata a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO. Os primeiros expoentes dessa nova geração foram Camané, Mafalda Arnauth, Ana Moura e a midiática e internacional Mariza. Mas todos os jovens estudados nesta tese podem ser colocados como expoentes desse novo momento do fado. O fado, concordariam muitos fadistas, está na moda.

O choro, o samba e o fado construíram suas histórias e passaram de música representativa das camadas populares para música que canta todo um povo e sua nacionalidade. Mas esses mesmos gêneros musicais que passaram por diferentes temporalidades, também construíram espacialidades específicas. E ao mesmo tempo em que esses gêneros musicais, suas histórias e suas tradições são redescobertos por jovens músicos a cidade também é

redescoberta. Porto Alegre, Rio de Janeiro e Lisboa com seus espaços e sociabilidades específicas do choro, do samba e do fado estão sendo recriados e revitalizados por jovens músicos através do trânsito e da vivência na música e na cidade.

## CAPÍTULO 2

### “CIDADE MARAVILHOSA” OU “UM HOMEM NA CIDADE”: A MÚSICA POPULAR QUE CANTA E REDESCOBRE A CIDADE

*Cidade notável, inimitável,  
Maior e mais bela que outra qualquer.  
Cidade sensível, irresistível,  
Cidade do amor, cidade mulher.  
Cidade Mulher – Noel Rosa*

*Lisboa no meu amor, deitada  
Cidade por minhas mãos, despida  
Lisboa menina e moça, amada  
Cidade mulher da minha vida  
Lisboa Menina e Moça – Ary dos Santos/ Paulo de Carvalho*

Redescobrir o choro, o samba ou o fado é redescobrir também as suas cidades. É caminhar por Porto Alegre, Rio de Janeiro ou Lisboa e ver o que a cidade tem para mostrar e que sons dela estão soando. Foi durante a pesquisa de campo, como falamos aqui, ou a pesquisa de terreno, como se fala em Portugal, que desvendi um pouco dessas três cidades através de um tipo de música que estava sendo cantando nelas. Mas para que fosse possível redescobrir estas três cidades, além do caminho que o choro, o samba e o fado me davam, tive também quatro grandes guias que me mostraram estes gêneros musicais e as cidades ligas a eles. Caminhei por uma Lisboa desconhecida em companhia da Roberta buscando o fado pela cidade, exploramos o Bairro Alto e a Alfama. Descobri novos lugares no Rio Janeiro, da Lapa à Gamboa passando pelo centro da cidade, em busca do samba com a Cíntia e a Renata. E redescobri Porto Alegre e seus espaços da boemia na Cidade Baixa acompanhada do Caio. Quatro jovens cantores que na medida em que iam me mostrando os lugares do choro, do samba e do fado nas cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Lisboa, também íamos redescobrimo novas cidades. Não era a cidade do dia a dia, mas a cidade da noite e da boemia, que era criada e recriada através da música que canta essa cidade e que nela cria seus *lugares de memória*.

A cidade pode ser estudada através de várias óticas oriundas das mais diferentes ciências. Brito (2003) defende que a cidade só pode ser capturada

através dos cinco sentidos. E é através dos cinco sentidos, com grande valor a audição, que parto em busca da redescoberta destas três cidades – Porto Alegre, Rio de Janeiro e Lisboa – e do som que delas soam – choro, samba e fado. Mas essas cidades serão aqui redescobertas através das letras que as cantam e através dos seus espaços de boemia, lugar privilegiado da música, e que se conectam a outros espaços da cidade através do trânsito que esses jovens músicos fazem por suas ruas. As cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Lisboa serão aqui desveladas através das suas músicas e dos trânsitos e caminhos que nela se pode percorrer. Enfim, é redescobrir uma “cidade maravilhosa” e se descobrir como “um homem na cidade”.

## **2.1 “Aos Bairros com Tradição, da Boemia e do Passado”: A Cidade Cantada em Música**

Ítalo Calvino no seu livro *As Cidades Invisíveis* diz através do seu personagem Marco Polo que “todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza” (1990, p. 82). A Antropologia nasceu da busca por compreender sociedades distantes e estranhas ao pesquisador. Durante muito tempo o objeto da Antropologia esteve localizado em um espaço, e muitas vezes em um tempo, diferente do que o antropólogo vivia. Aprendeu-se, assim, a familiarizar-se com o exótico (VELHO, 1980). Mas quando a Antropologia voltou seus olhos para a cidade foi preciso fazer outro exercício, estranhar o familiar. O grande desafio do antropólogo quando pesquisa sua própria cidade é compreender a sua própria cultura e conseguir questionar suas certezas (OLIVEN, 1985). É na busca por compreender sua própria realidade que o antropólogo se voltou para a sua própria cidade, descobrindo que existem nela vários grupos sociais diferentes entre si e que convivem em um mesmo ambiente (VELHO, 1980, MAGNANI, 2000).

Os fenômenos sociais que estão ocorrendo na cidade como as brasileiras se constituem num rico campo de investigação social, cujo estudo pode permitir uma melhor compreensão da cidade, enquanto contexto em que se dão e para o qual convergem diferentes processos sociais. A Antropologia tem se revelado uma ciência capaz

de contribuir significativamente para o estudo desta realidade.  
(OLIVEN, 1985, p.50)

A cidade é assim vista como o lugar onde a vida social acontece, é o contexto onde se dão os processos sociais. Ela passa, então, a ser compreendida não mais como causa dos problemas sociais, mas como consequência deles (OLIVEN, 1980). E, assim, pode-se afirmar que o que se faz não é antropologia *da* cidade e sim antropologia *na* cidade (OLIVEN, 1985, MAGNANI, 2000).

O choro, o samba e o fado são gêneros musicais urbanos, nasceram na cidade e desde o seu início cantaram essa mesma cidade. Mas não era qualquer cidade que esses gêneros musicais cantavam, era a cidade do povo, do cotidiano de trabalho e de sociabilidade das camadas populares. Esses gêneros musicais serviam como expressão do cotidiano popular e urbano, seja no século XIX – com o fado e o choro – seja no século XX – com o samba, o choro e o fado.

O choro passou a ser considerado gênero musical na década de 70 do século XIX, teve seu berço na cidade do Rio de Janeiro entre pequenos funcionários públicos. O choro desde o seu início foi a música que animava as festas populares e as comemorações de família, como batizados e casamentos. O choro por ser um gênero musical instrumental não cantava o cotidiano, mas servia para embalar os momentos de lazer e de sociabilidade das camadas populares, primeiro do Rio de Janeiro, mas depois se espalhando por todo o Brasil.

O samba nasceu, pelo menos como gênero musical assim nomeado, em 1916, com a música “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida. A origem desse samba remonta a uma composição coletiva feita em um ambiente de festa, espaço de sociabilidade e de lazer. A música “Pelo Telefone” foi registrada com o seguinte verso:

*O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se brincar*



Mas a letra que caiu na boca do povo e ficou conhecida cantava os versos assim:

*O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Mandou avisar  
Que na Carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar<sup>31</sup>*

Esse primeiro samba que nasceu no centro da capital federal, em uma região de migração, que caracterizou a urbanização dessa cidade brasileira, também cantou, na sua primeira música, essa mesma cidade, seus lugares e sociabilidades característicos. E foi a temática da vida cotidiana a escolhida para esse primeiro samba, esta que povoa o imaginário desse gênero musical das suas origens até os dias atuais.

O fado, enquanto gênero musical, também nasceu em um ambiente urbano. Foi nos bairros populares de Lisboa que o fado se tornou o que é, ganhou as suas características atuais. E foi o cotidiano desses mesmos bairros que ele se preocupou em cantar, das desgarradas nas tascas ou casas de prostituição e da guitarra portuguesa ainda tocada pelas prostitutas até as casas de fado com elenco fixo e repertório autorizado.

Todos esses gêneros musicais na medida em que nasceram na cidade e cantaram esta mesma cidade, ajudaram a construir um imaginário sobre o Rio de Janeiro e a Lisboa que estavam cantando. Não que esses gêneros musicais não cantem outras cidades, mas por terem nascido nessas criaram através de suas músicas todo um imaginário sobre as mesmas. O samba é carioca assim como o fado é lisboeta. Mas o Rio de Janeiro e a Lisboa que esses gêneros musicais estão cantando, não é a cidade como um todo, mas um recorte social e espacial destas cidades.

Michel de Certeau (1990) defende que é através do imaginário que captamos o elemento do urbano no qual temos que pensar. Este imaginário quando trata da cidade se constitui em um imaginário urbano. Pode-se

---

<sup>31</sup> O mito sobre a origem do samba conta que na época do registro da música havia sido publicada uma lei que obrigava que a polícia avisasse por telefone para o estabelecimento que seria vistoriado que uma apreensão de jogos de azar seria realizada (DINIZ, 2006).

entender, segundo Pesavento, que uma cidade só existe quando “é pensada e formulada no imaginário” (PESAVENTO, 1996, p.378). A cidade não é formada só de pedra e cal, não é possível ter cidade sem que esta se constitua de um caráter simbólico. A cidade é assim, representação e imaginário da própria cidade. Para Pesavento (1995) o imaginário enquanto representação do real é sempre uma referência a algo que não está lá, que está ausente.

Neste sentido, a cidade aparece como uma construção simbólica dotada de uma identidade própria, ‘reapresentação’, no plano do imaginário, das ‘cidades reais’ do cotidiano. (PESAVENTO, 1996, p.380)

Baczko (1985) explica que a noção de imaginário surgiu ligada à ilusão, ao fantasioso, e estava ligado ao domínio das artes. Posteriormente, quando incorporado ao domínio das ciências humanas, é que a noção de imaginário se põe entre o domínio do real e do irreal. Era preciso ter o cuidado para não pensar o imaginário somente como fantasioso, algo que tem que ser descoberto para se chegar ao verdadeiro, a realidade. O imaginário começou, então, a ser pensado como um elemento que deve ser estudado para a compreensão do social, dado que é uma forma que os homens encontraram de representar o mundo em que vivem, ou o mundo em que gostariam de viver.

O imaginário, para Machado (2001) é uma construção que cada sociedade e cada cultura faz em determinada época. O imaginário é constantemente formulado e reformulado, ele está em constante mutação. Machado entende o imaginário como “imaginação produtiva ou criadora, sistema de significações, significados, significantes criados por cada sociedade no fazer da história” (MACHADO, 2001, p. 213). Quando este imaginário que é constantemente construído é cantado em música ele se consolida. Deixa de ter a característica da mudança recorrente e se transforma em algo com maior duração no tempo. As músicas que cantam lugares que fazem parte do imaginário da cidade consolidam ambientes e o transformam em ícones desta mesma cidade. A música tem esta capacidade de identificar elementos que fazem parte do imaginário da cidade, utilizá-los e reafirmá-los. Também de criar novos lugares representativos nesta mesma cidade. Machado (2001) identifica que

No Brasil, foi a literatura que, historicamente, apareceu como ponto de vista privilegiado na interpretação do mundo circundante e na reflexão sobre a vida cidadina. Desde o século XIX, a partir da Independência, alguns escritores passaram a refletir sobre questões referentes à vida nas cidades brasileiras. (MACHADO, 2001, p.215)

Nem só a literatura tem a preocupação de refletir sobre a vida nas cidades. No Brasil com a invenção e consolidação do samba nas décadas de 20 e 30 do século XX, o tema da vida na cidade esteve sempre presente, afinal o samba é uma música tipicamente urbana (OLIVEN, 1989). Em Portugal o fado, gênero musical também tipicamente urbano, já canta a cidade e suas práticas sociais desde o seu surgimento na primeira metade do século XIX (BRITO, 2001). Além de cantar a cidade esses gêneros musicais populares cantam também as práticas sociais vinculadas ao espaço urbano. Pode-se pensar então em dois tipos de música. Um primeiro que seriam as *músicas feitas para a cidade* e outro que seriam as *músicas feitas na cidade* (FRYDBERG, 2008). As *músicas feitas para a cidade* homenageiam seus lugares mais expressivos e que fazem parte do imaginário social sobre essas mesmas cidades. O segundo grupo, as *músicas feitas na cidade*, utiliza a cidade e os seus espaços como lugares onde se dão encontros e desencontros, onde se trabalha e se ama, enfim, onde se vive. Essas músicas cantam, desta forma, as práticas sociais urbanas.

O samba e o choro gaúcho cantam e encontram a boemia atual e histórica através da Cidade Baixa. O samba e o choro carioca reencontram a Lapa e fazem esta parte histórica da cidade do Rio de Janeiro reencontrar-se através deles. O fado de Lisboa renasce nos mesmos bairros da Lisboa histórica e fadista. A cidade que está sendo desvelada não é a cidade do cotidiano apressado da grande metrópole, é a cidade da noite e da boemia, com seu tempo e espaço particular. Essa redescoberta de uma cidade vinculada a um gênero musical acontece a partir de práticas musicais cotidianas que exigem um trânsito por essas cidades e por seu tempo e espaço específico, a boemia sambista, chorona ou fadista. A revitalização de bairros tradicionais da cidade, seja ela Porto Alegre, Rio de Janeiro ou Lisboa, faz com que esses jovens músicos redescubram outra cidade a partir de gêneros musicais que tão bem a cantaram.

A Lisboa do fado canta a Alfama, a Mouraria, a Madragoa, o Bairro Alto. Mais que somente descrever estes espaços da cidade, os fados que se confundem com esses próprios bairros, construíram e ainda constroem a identidade do bairro, de Lisboa e do fado. Como no fado “Bairros de Lisboa” com música de Alfredo Marceneiro e poesia do Carlos do Conde<sup>32</sup>.

Vamos ambos pela mão  
De duas rimas de fado  
Aos bairros de tradição  
Na boémia do passado!

Não quero entrar em despique  
Mas se o quisesse fazer  
Seria Campo de Ourique  
O primeiro a enaltecer!

Mas o bairro de mais fama  
Todo fadista e marujo  
É a linda e velha Alfama  
Do Norberto de Araújo!

Lembro mais a nostalgia  
Embora no mesmo agrado  
De um resto de Mouraria  
Que inda tem sabor a fado!

Bairros que o povo acarinha  
Tornam mais bela e fagueira  
Esta Lisboa velhinha  
Tão velhinha e menineira!

Esse povo audaz, boémio  
Que viveu em sobressalto  
Era amigo, era irmão gémeo  
Do povo do Bairro Alto!

De entre os bairros de Lisboa  
Há um que é sempre criança  
Vê lá bem se a Madragoa  
Não vive cheia de Esperança!

Nunca da mente nos passa  
Essa boémia sem par

---

<sup>32</sup> As músicas que aqui serão expostas e analisadas foram escolhidas por serem as que melhor descrevem o argumento que será aqui exposto.

Que foi de Belém à Graça  
De Benfica ao Lumiar!

A tradição nunca finda  
Inda ninguém a matou  
E o presente vive ainda  
Do passado que ficou!

E pronto. A volta está finda  
Para quê andar mais à toa  
Se Lisboa é toda linda  
Se o nosso bairro é Lisboa!

Mas o fado também canta as suas origens como a Mouraria e também sai em busca dela, como em “Saudade por Cantar”, fado de Tiago Torres da Silva e Paulo Paz.

Quanta saudade  
Foi ficando por cantar  
Presa à vontade  
Que tenho de te encontrar  
E o que foi feito do dia  
Se quando a noite caía  
Sobre o meu xaile bordado  
Eu pressentia  
Que a saudade me pedia  
Para ir à Mouraria  
Aprender o que é o fado

O fado também canta uma cidade que por mais que busque ter outra música jamais consegue fugir do seu fado, no duplo sentido do termo, como a música “Alfama” música de Alain Oulman e poesia de Ary dos Santos.

Quando Lisboa anoitece  
como um veleiro sem velas  
Alfama toda parece  
Uma casa sem janelas  
Aonde o povo arrefece

É numa água-furtada  
No espaço roubado à mágoa  
Que Alfama fica fechada  
Em quatro paredes de água  
Quatro paredes de pranto

Quatro muros de ansiedade  
Que à noite fazem o canto  
Que se acende na cidade  
Fechada em seu desencanto  
Alfama cheira a saudade

Alfama não cheira a fado  
Cheira a povo, a solidão,  
Cheira a silêncio magoado  
Sabe a tristeza com pão  
Alfama não cheira a fado  
Mas não tem outra canção

Enquanto o fado canta os seus bairros históricos o samba canta o Rio de Janeiro do centro da cidade e seus morros. Mas também canta seus bairros tradicionais onde o samba nasceu ou pelo menos onde cresceu, como em Vila Isabel, bairro que foi imortalizado na sua origem sambista na voz de um dos seus maiores poetas, Noel Rosa.

Quem nasce lá na Vila  
Nem sequer vacila  
Ao abraçar o samba  
Que faz dançar os galhos do arvoredo  
E faz a lua nascer mais cedo

Lá em Vila Isabel  
Quem é bacharel  
Não tem medo de bamba;  
São Paulo dá café, Minas dá leite  
E a Vila Isabel dá samba.

Mas o bairro carioca que ficou mais vinculado ao imaginário sobre o samba foi a Lapa. A Lapa do auge do samba imortalizou o tipo ideal sambista, o malandro com o seu jeitinho característico. Este personagem da Lapa tradicional e sambista foi cantado em música como em “A Lapa” de Benedito Lacerda e Herivelto Martins.

A Lapa  
Está voltando a ser  
A Lapa  
A Lapa, confirmando a tradição  
A Lapa, é o ponto maior do mapa

Do Distrito Federal  
Salve a Lapa.

O Bairro das quatro letras  
Até um rei conheceu  
Onde tanto malandro viveu  
Onde tanto valente morreu  
Enquanto a cidade dorme  
A Lapa fica acordada  
Acalentando quem vive  
De madrugada!

Assim como no fado o samba canta a cidade onde nasceu, os bairros que melhor o acolheram, os lugares na cidade onde melhor enraizaram as suas tradições. Mais que isso, o fado que canta a Alfama ou a Mouraria e o samba que canta a Lapa, cantam o ambiente boêmio em que esses gêneros musicais vivem. E é esse ambiente boêmio e fadista/sambista que as novas gerações estão tentando reconstruir não só com a revitalização física dos seus espaços, como no Bairro Alto e na Lapa, mas também de seu imaginário agora revitalizado com novos bares e novos movimentos. Esse novo imaginário está presente na música “Eu vou pra Lapa”, de Claudinho Guimarães e Serginho Meriti, que ficou conhecida, juntamente com o bairro que canta, através da voz de Alcione.

É ela a dama da noite  
Com muitos Janeiros no Rio  
A plebe, a elite  
Um convite a quem ta de role  
Reduto de bambas, poetas, malandros  
Boêmios, vadios  
Tão considerada e na sua parada  
Não pára mané

E toda vez que a noite cai  
A luz se acende e uma vontade me arrebatá  
Eu vou pra lá  
Eu vou pra Lapa

Aos pés de Santa Tereza  
A um passo da Glória  
Eu vou pra Lapa  
Porque Lapa tem história

É a velha Lapa dos arcos, do Centro  
Do circo, do nobre Capela

A Dama da Noite, Carioca da Gema  
Da Riachuelo e da Mem de Sá

É a nova Lapa das tribos do raps  
Dos bits, dos hits e do tamborzão  
De um Bar Brasil  
Seu bonde é ruim de segurar

A música pode construir um *lugar de memória* que represente a relação espaço e tempo de forma afetiva e vivida (NORA, 1993). Esses lugares significativos se caracterizam pela relação dos habitantes da cidade com espaços que já não existem mais, que podem representar uma saudade do passado. Mas não fica reduzida somente a relação com o espaço, mas também a práticas cotidianas realizadas ou associadas aos espaços. Para compreender os lugares que as músicas cantam é necessário ter em vista que os espaços que elas estão cantando são dotados de sentido, por isso, são chamados de lugares. O espaço é algo concebido, pensado, formalizado, percebido, significado e experienciado através de diversas construções sociais e é nestes momentos que eles se transformam em lugar, quando se transformam em lugar de sociabilidade. É através da música que se pode construir o *lugar da memória* e, também, é através dela que se lembra desses lugares que ajudam na construção de uma identidade para a cidade. Essa ligação entre a cidade e o tempo representa, também, uma relação entre tradição e modernidade. É pelas mãos do choro, do samba e do fado que muitos jovens entram pela primeira vez em contato com lugares da cidade, com seu cotidiano, suas práticas, sua sociabilidade e, principalmente, seu imaginário. São através desses gêneros musicais que cantam as suas cidades que muitos jovens músicos redescobrem os espaços da cidade, transformando-os em lugares a partir da música, dotando-os de significados.

## **2.2 “Cidade que ninguém resiste, na beleza triste, de um samba-canção”: A Cidade Redescoberta através da Música**

A cidade vivida no cotidiano dos jovens músicos não passava, antes da redescoberta do samba, do choro e do fado, necessariamente pelos bairros da



cidade onde estes gêneros musicais nasceram e que cantaram. Muito dessa cidade cantada em samba e fado só é redescoberta por outros olhos através da música. A Alfama e o Bairro Alto, em Lisboa; a Lapa, no Rio de Janeiro; a Cidade Baixa, em Porto Alegre, são bairros que são redescobertos pela audição de fados, choros e sambas. Não que esses jovens nunca antes tenham transitado pelas ruas desses bairros tradicionais da cidade, embora isso até possa acontecer, mas a redescoberta desses bairros se dá sob uma nova ótica: fadista, sambista, chorona, noturna e boemia.

A cidade que é redescoberta através da música, não é a cidade apressada do dia a dia das grandes metrópoles, mas a cidade da noite e da boemia com seu tempo e espaço característicos. Seigel (1992) tenta delimitar os limites da boemia através da metáfora do que ele chama de terra da Boêmia.

Seus limites eram a pobreza e a esperança, a arte e a ilusão, o amor e a vergonha, o trabalho, a alegria, a coragem, a difamação, a necessidade e o hospital. Para seus descobridores e exploradores do século dezenove, a Boêmia era um país identificável com habitantes visíveis, mas que não constava em qualquer mapa. Marcar suas fronteiras era cruzar constantemente de um lado para outro, entre a realidade e a fantasia  
(SEIGEL, 1992, p.11)

Ciscati (2000) nos fala em uma geografia da malandragem, geralmente vinculada ao samba, esta se divide em duas, na geografia da prostituição e no território da boemia. Esta geografia da malandragem também pode ser pensada não só vinculada ao samba, mas também vinculada ao fado na figura do rufia<sup>33</sup> (PAIS, 2008). Sem dúvida o malandro sambista e o rufia fadista estão ligados à boemia e a noite. À noite nos diz Ciscati (2000) é um tempo de relaxamento, de degeneração, de busca do prazer. A noite é o ambiente da boemia onde se misturam poesia e música com transgressão de regras e leis. Não há uma boa noite na boemia para um malandro sambista ou um rufia fadista sem uma boa bebida e uma boa música, ambiente assim cantado em diversos versos musicais.

---

<sup>33</sup> Rufia é aquele homem alcoviteiro, que vive à custa de prostitutas, e que também pode ser chamado de rufião ou de fadista (PAIS, 2008, p.181).

Há nas cidades um circuito da boemia muito freqüentado pelos malandros sambistas ou os rufias fadistas. Eles variam conforme a época, mas alguns permanecem no imaginário, assim como o nome de alguns dos seus personagens. No Rio de Janeiro foi a Lapa, em São Paulo a Boca do Lixo, em Porto Alegre a Ilhota, em Lisboa a Alfama, a Mouraria, o Bairro Alto. O malandro ou o rufia visto como herói tem na cidade o seu paraíso. É esse espaço privilegiado que possui uma lei própria na noite que o malandro sambista e o rufia fadista circulam, dominam e demarcam o seu território. Eles criam, assim, fronteiras não só simbólicas, mas espaciais que determinam o seu domínio e, muitas vezes, separam tipos um pouco distintos de malandros ou rufias em espaços diferentes da cidade.

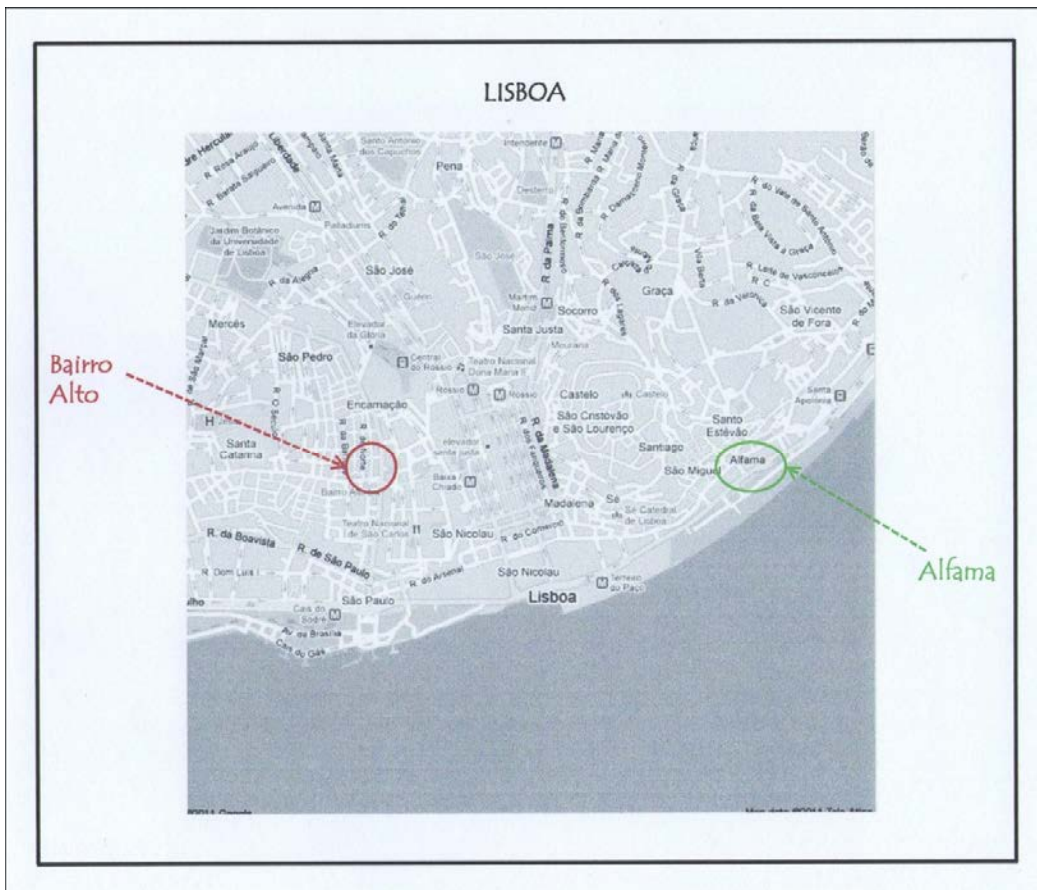
Essa nova ótica boêmia e noturna representa a descoberta por jovens músicos de uma *macha* de lazer (MAGNANI, 2007, 2000) na estrutura urbana da cidade. Uma *mancha* de lazer, aqui entendida com um número significativo de equipamentos que configuram esses espaços da cidade como privilegiados para o lazer.

Sua base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências. São as *manchas*, áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade e prática predominante. Numa *mancha* de lazer os equipamentos podem ser bares, restaurantes, cinemas, teatros, o café da esquina etc., os quais, seja por competição ou complementação, concorrem para o mesmo efeito: constituem pontos de referência para a prática de determinada atividade. (MAGNANI, 2000, p. 40 e 41)

Essa *mancha* de lazer, que é nos dias atuais identificada como uma marcação da identidade desses bairros, atribuindo a eles a sua característica boêmia e noturna, já podia ser pensada como *mancha* de lazer na cidade de outros tempos. A Alfama e o Bairro Alto em Lisboa, a Lapa no Rio de Janeiro ou a Cidade Baixa em Porto Alegre, não são somente hoje identificadas na cidade como espaços privilegiados de lazer e de sociabilidade noturna. Esses bairros passaram durante a história das suas respectivas cidades de bairros marcadamente populares com uma sociabilidade própria, onde os gêneros musicais aqui estudados já faziam parte do cotidiano noturno e boêmio das suas práticas, para bairros valorizados por uma classe média geralmente

intelectualizada. Estes novos moradores transformam esses territórios da cidade em lugares fortemente vinculados com uma identidade boêmia e noturna, caracterizando-se fortemente como uma *mancha* de lazer no espaço agora modernamente subdividido e setorizado da cidade. Passam a ser reconhecidos, principalmente a Alfama e o Bairro Alto em Lisboa e a Lapa no Rio de Janeiro, como espaços do turismo nessas cidades.

Esses bairros além de já terem na história da cidade uma vinculação com a boemia e com esses gêneros musicais tradicionais como o samba, o choro e o fado, são bairros que fazem parte da formação da cidade, e são assim bairros tradicionais, históricos, ou ainda como são denominados em Portugal, populares. Exatamente por essa caracterização tradicional, histórica ou popular que a redescoberta destes bairros através da música e de uma prática de sociabilidade específica, representa a possibilidade de revitalização desses bairros na cidade, seja em termos arquitetônicos como em termos de usos e práticas, ou seja, de uma revitalização da prática boêmia através da incorporação de novos grupos sociais no cotidiano dos bairros.



Os bairros tradicionais fazem parte da história da cidade e dos gêneros musicais, e são através deles que estes espaços urbanos são revitalizados. A Alfama, bairro tradicional de Lisboa, sempre teve a sua sociabilidade vinculada ao fado (CORDEIRO E COSTA, 1999; COSTA E GUERREIRO, 1984) e é este mesmo fado que revitaliza este espaço da cidade cada vez que é redescoberto por novos e jovens músicos. A revitalização através do fado não passa necessariamente por uma recuperação do espaço urbano, mas sim pela resignificação dos seus lugares de lazer e sociabilidade através da vivência desses jovens músicos, fadistas ou apreciadores do fado.

A Alfama é o bairro mais diretamente vinculado ao imaginário sobre o fado na cidade de Lisboa e, também, a um imaginário sobre uma cidade histórica, popular e fadista. Suas ruas estreitas, com traçado medieval, abrigam atualmente um número expressivo e representativo de casas de fado, além de situar em seu território o Museu do Fado<sup>34</sup>. As histórias do fado, de Lisboa e da própria construção da portugalidade se confundem. Além de poder identificar, como afirma Brito (1999), na produção e na prática fadista as mudanças sociais e urbanas pela qual passou a cidade de Lisboa.

Essas origens tornam-se menos pertinentes para a compreensão do fenómeno que se expandiu ajudando a construir uma ideia de cidade, marcando muito das suas sociabilidades, assim como se alargou enquanto projecção de uma expressão ou sentimento nacional. (BRITO, 1999, p. 25)

A sociabilidade fadista e popular ligada aos bairros tradicionais de Lisboa, principalmente a Alfama, mudou um pouco com relação à nova sociabilidade fadista que encontramos atualmente no bairro. A nova sociabilidade está muito mais vinculada à existência de um circuito fadista reconhecido nas ruas do bairro, do que de uma forma de associativismo vinculado às colectividades, que ainda mantém algumas programações culturais associadas ao fado, mas de forma muito mais remota do que em outros tempos, como desvendou Costa e Guerreiro (1984). Mas morar na Alfama me permitiu transitar com muita facilidade pelo circuito fadista lá existente, mas também vivenciar o fado diurno que ainda hoje se pode escutar

---

<sup>34</sup> A história, importância e significado do Museu do Fado serão explorados profundamente nesta tese no seu quinto capítulo.

caminhando pelas ruas do bairro soando em restaurantes, tascas, mas também nas casas no rés-do-chão<sup>35</sup> tão características da estrutura arquitetônica do bairro. O som da cidade chegava até mim através do fado que era cantando nas sextas e sábados a noite no pequeno restaurante que ficava no térreo, ou no rés-do-chão, do prédio onde eu morava.

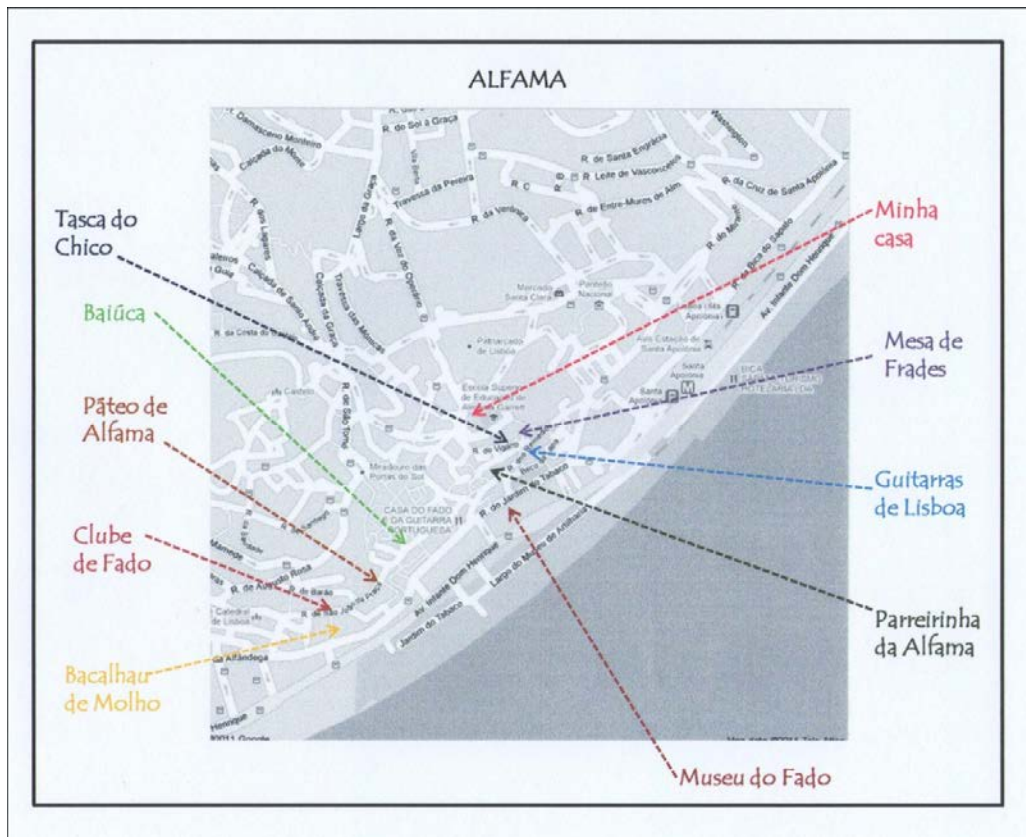
Todavia a vivência dos jovens fadistas está muito mais vinculada ao circuito fadista das casas de fado profissional e tascas de fado vadio, já que a maioria deles não habita no bairro e só se relaciona com ele através da vivência boêmia e notívaga. A dimensão do bairro e a quantidade de casas de fado lá existentes possibilitam a esses jovens fadistas um trânsito entre universos distintos do fado, do fado tradicional ao fado vadio. Esse bairro da cidade ainda se caracteriza como um dos espaços de fado mais privilegiados. Com exceção de um clube de jazz que também toca música brasileira e africana, o “Onda Jazz”, do “Clube Lusitano”, que nas terças-feiras possui uma roda de choro, e do “Bartô do Chapitô”, o bar de uma escola de circo que fica ao pé do Castelo de São Jorge e que possui uma programação variada de música, incluindo fado, jazz, música africana, música brasileira entre outros ritmos musicais, todos os outros espaços de alimentação e música do bairro de alguma maneira recuperam o imaginário sobre o fado vinculado a Alfama ou mesmo trazem o fado como sua programação específica. Entre as casas de fado profissionais mais expressivas identifica-se o “Clube de Fado”, onde cantam as jovens fadistas Joana Amendoeira, Luísa Rocha e Lina Rodrigues<sup>36</sup>, o “Bacalhau de Molho”, onde cantam Raquel Tavares, Vânia Duarte e Tânia Oleiro, o “Marquês da Sé”, onde canta o fadista Ricardo Ribeiro que junto com sua mulher Ana Sofia Varela também é o responsável por uma noite na “Mesa de Frades”, um espaço para mim privilegiado de estudo onde se misturam a tradição do fado profissional com o fado vadio<sup>37</sup>. Já as casas de fado vadio mais expressivas do bairro da Alfama são a “Baiúca” e a recém aberta “Tasca do Chico”.

---

<sup>35</sup> Rés-do-chão é como é chamado em Portugal o térreo dos prédios e seus apartamentos. Esses apartamentos no térreo possuem, geralmente, uma entrada individual com a porta dando diretamente para a rua.

<sup>36</sup> Os fadistas que serão aqui citados são relevantes por fazerem parte do universo de entrevistados para esta tese.

<sup>37</sup> Esta casa de fado, “Mesa de Frades”, será por mim etnografada no Capítulo 7 desta tese.

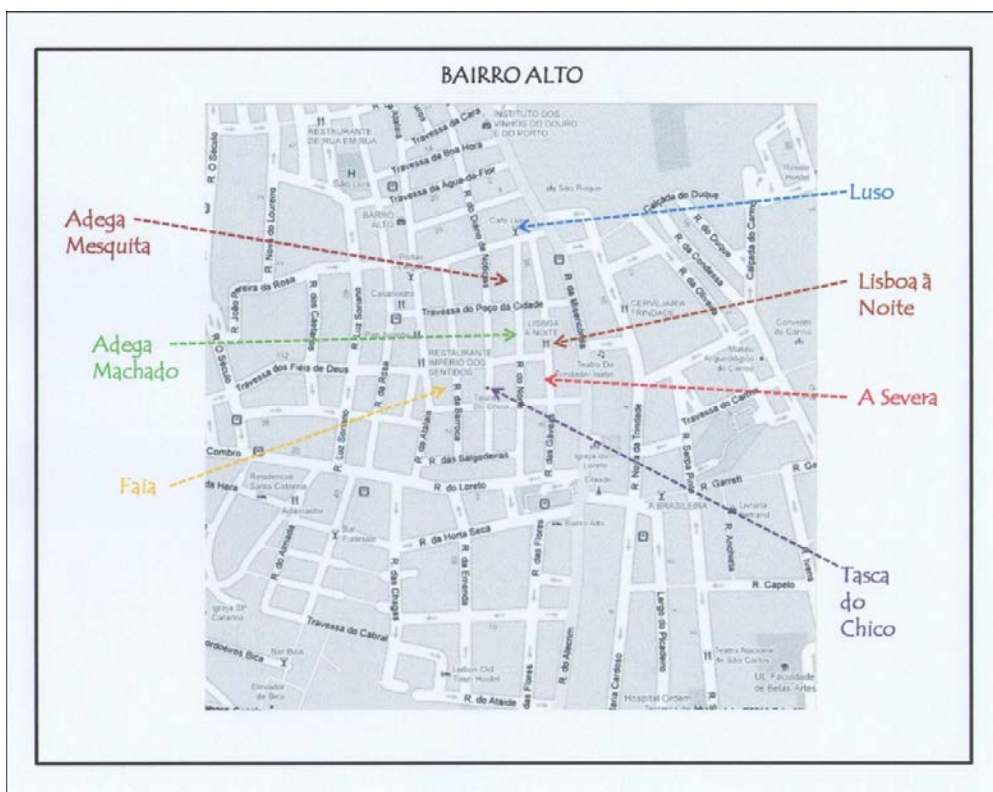


**Clube de Fado**

No Bairro Alto a revitalização deste bairro tradicional e fadista passa pela recuperação da sua vocação boêmia, que inclui o fado no seu imaginário, mas não só ele. Esse bairro sempre teve um espaço dedicado ao fado, são muitas as casas de fado que se encontram nessa parte da cidade desde a origem das primeiras casas de fado, mas a sua vocação boêmia não é exclusivamente fadista. Algumas das casas de fado profissionais mais antigas e renomadas como o “Café Luso” ou a “Adega Mesquita” tem as ruas do bairro hoje como

endereço e vinculam o bairro a uma tradição boêmia fadista. Mas provavelmente o lugar do Bairro Alto que mais diretamente relaciona a imagem do bairro ao imaginário fadista é a “Tasca do Chico”, um dos ambientes mais reconhecidos na cidade de Lisboa como lugar do fado não profissional. Esta já tradicional Tasca do Chico abriu no ano de 2009, uma filial, como o mesmo nome, no tradicional e mítico bairro fadista da Alfama.

O número significativo de casas de fado no Bairro Alto também permite aos jovens músicos um trânsito e uma circulação entre elas, embora o número menor de casas de fado vadio torne essa circulação menor e menos significativa do que a que ocorre no bairro da Alfama, onde há um número muito mais expressivo de casas de fado não profissional. É sem dúvida o ambiente ainda não totalmente profissional das casas de fados que proporciona a circulação maior dos jovens de uma para outra. Mas também se pode identificar o trânsito de fadistas já profissionais como o fadista Pedro Moutinho, que cantando em uma casa de fado profissional na mesma rua da “Tasca do Chico” no seu intervalo entre as suas apresentações de fado sempre aparece nesta para encontrar amigos que estão cantando ou tocando ali ou mesmo beber alguma coisa.





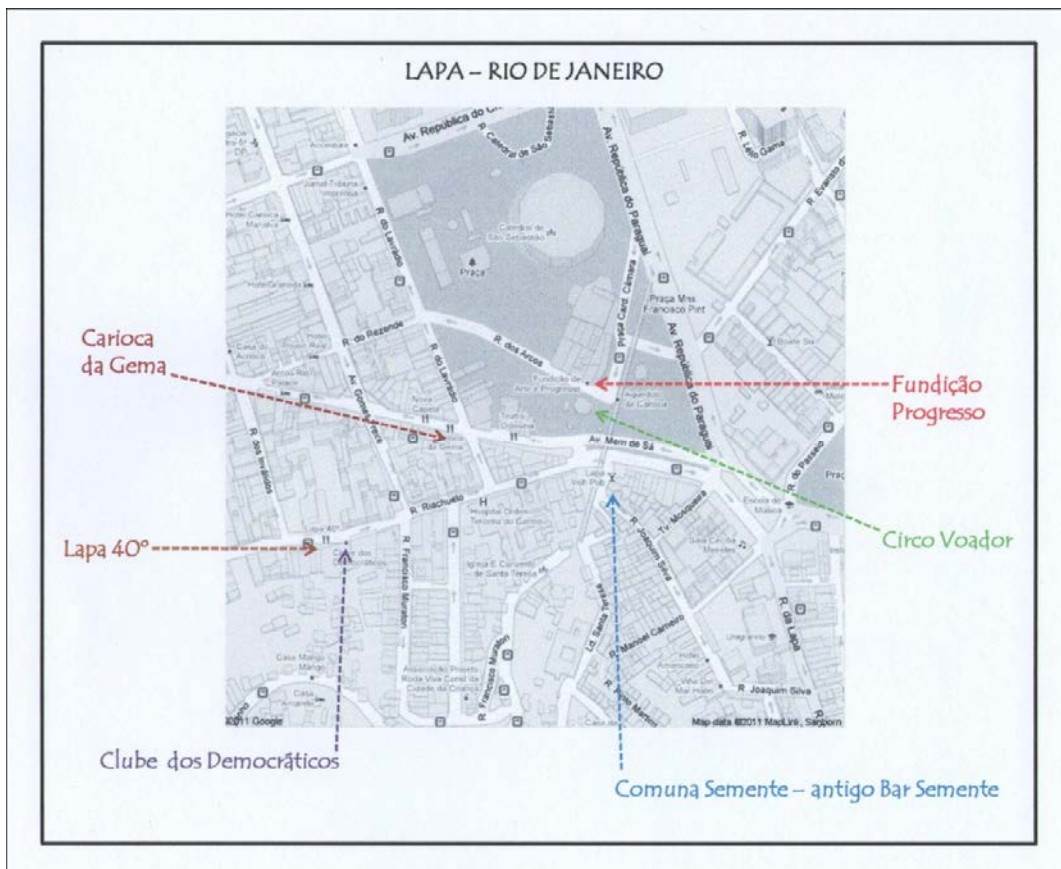
O Bairro Alto se caracteriza hoje em Lisboa por ser o bairro com uma maior vida noturna e por concentrar em suas ruas o maior número de equipamentos de lazer da cidade. Ele é sem dúvida a maior *mancha* de lazer na cidade de Lisboa. O Bairro Alto de hoje se caracteriza por um *multiculturalismo* musical, onde fado, rock, pop, jazz, samba, ritmos latinos e muitos karaokês convivem em um mesmo território da cidade. Este *multiculturalismo* musical traz uma característica diferenciada a esse bairro onde se torna permitido e valorizado o trânsito entre diferentes ambientes musicais. O mesmo jovem que circula pelas ruas do Bairro Alto pode primeiro ir ouvir um fado na “Tasca do Chico”, atravessar a rua e ir cantar no karaokê em frente, passar por algum bar que toca ritmos brasileiros ou latinos, muito em moda atualmente em Lisboa, e depois terminar a noite em uma das danceterias da Rua do Atalaia. Enquanto no imaginário da cidade e dos cidadãos a Alfama é o bairro fadista e lisboeta por tradição, o Bairro Alto se caracteriza por ser o bairro boêmio e multicultural. Esse *multiculturalismo*, principalmente, musical também acontece na Lapa no Rio de Janeiro.

A Lapa teve o seu apogeu como espaço boêmio e sambista nas décadas de 20 e 30 do século XX, foi nesta época que muitos dos seus famosos personagens transitavam por lá, do malandro Madame Satã ao sambista Wilson Batista. E é essa Lapa boêmia, sambista, noturna e datada que está sendo revitalizada através da promoção e divulgação da sua vocação notívaga. O processo de revitalização da Lapa, que além de simbólico aconteceu também em termos urbanos e arquitetônicos, teve como marco a abertura do “Bar Semente”, hoje chamado de “Comuna Semente”, dedicado exclusivamente ao choro e ao samba, que com o sucesso que obteve gerou a proliferações de bares dedicados a esses gêneros musicais específicos no território da Lapa (JARA CASCO, 2007). A redescoberta do samba e do choro, fez com que acontecesse a redescoberta da Lapa enquanto espaço urbano e lugar de tradição. Essa revitalização simbólica da Lapa gerou uma revitalização espacial desta área da cidade. Foi sem dúvida através do samba e do choro que a Lapa retomou a sua tradição boêmia (GOÉS, 2007).

Atualmente a Lapa tornou-se mais que um reduto sambista e chorão, o que ainda é, um reduto da noite e da boemia carioca. E essa boemia carioca, assim como no Bairro Alto em Lisboa, circula por entre as suas diversas



opções de lazer – do “Bar Semente”, passando pelo “Carioca da Gema” e “Rio 40º”, ou o tradicional “Clube dos Democráticos”, fundado em 1867, até os grandes espetáculos no “Circo Voador” ou na “Fundição Progresso” – e criam assim todo um trânsito que vai além de um gênero musical específico, embora possa estar muito vinculado a ele, mas que extrapola as suas fronteiras e se torna um trânsito de forma mais ampla por uma prática noturna e boêmia do Rio de Janeiro. A Lapa é hoje uma das principais *manchas* de lazer da cidade do Rio de Janeiro, o que, aliás, possibilitou a sua revitalização social, boêmia, arquitetônica e urbanística.

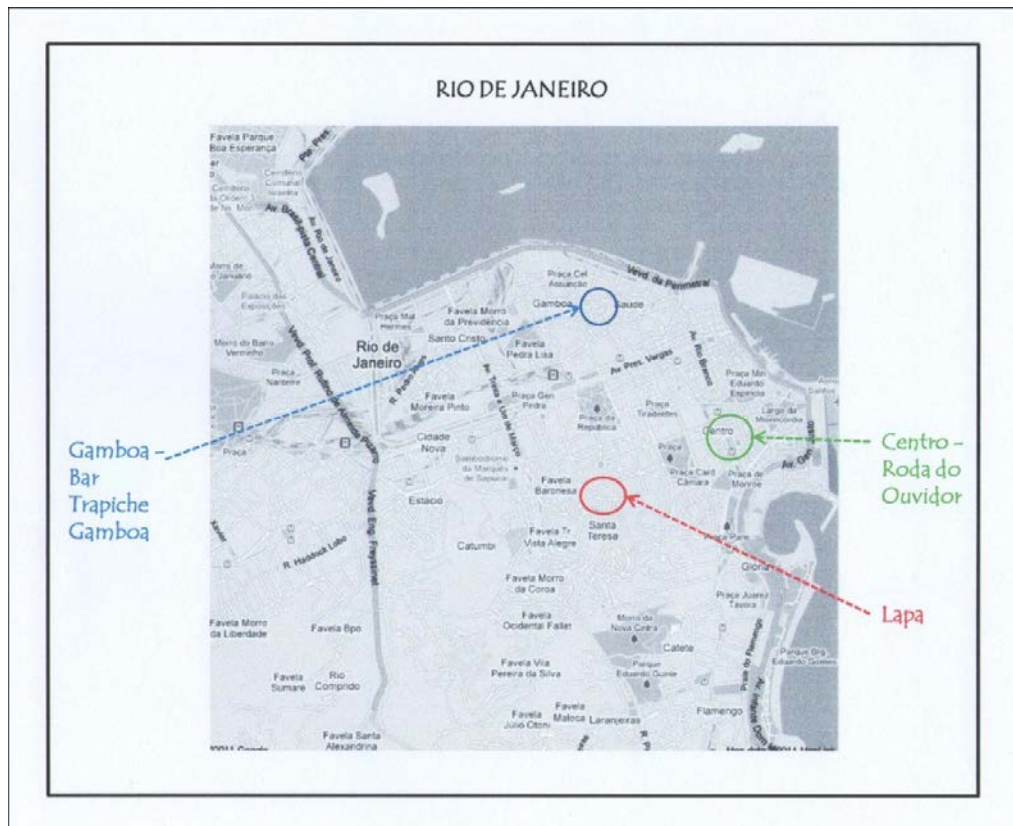


Comuna Semente - externo



Comuna Semente - interno

Outros espaços da cidade também fazem parte do imaginário destes gêneros musicais aqui estudados – o samba, o choro e o fado – mas os espaços que estão aqui sendo tratados de forma mais específica se dão pelo fato de serem importantes locais de circulação pelos quais os jovens sambistas, chorões e fadistas, que são o universo desta pesquisa, estão transitando, redescobrendo e recriando. O movimento de revitalização social e arquitetônica que a Lapa vem passando nos últimos anos através da redescoberta dos seus gêneros musicais tradicionais como o samba e o choro também pode voltar a acontecer no Rio de Janeiro no centro da cidade através do “Samba do Ouvidor” ou na região portuária através do bar “Trapiche Gamboa”.

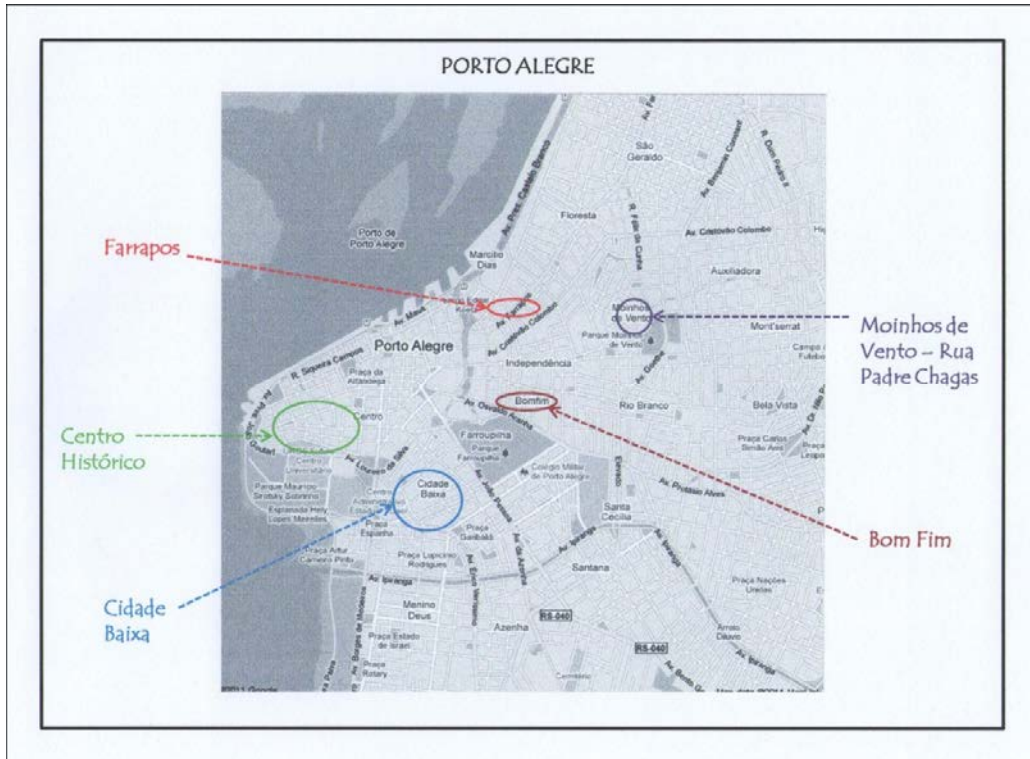


Roda do Ouvidor



Trapiche Gamboa

Porto Alegre permanece tendo a sua tradição boêmia e noturna ligada ao bairro Cidade Baixa. Este se caracteriza na cidade por ser uma das *manchas* de lazer mais importantes e antigas. Porto Alegre já teve outras *manchas* de lazer em outras épocas como o bairro Bom Fim e possui atualmente a *mancha* da Padre Chagas, ou ainda a *mancha* de lazer da Farrapos que de lugar de grande e famosas danceterias de outros tempos tornou-se um lugar do sexo como produto de venda.



A Cidade Baixa já era um bairro que mostrava a sua vocação boêmia desde o tempo que ainda existiam em seu território a Ilhota e o Areal da Baronesa. Foi no ano de 1914 que o arquiteto-engenheiro Moreira Maciel apresenta o “Plano Geral de Melhoramentos” para Porto Alegre. O “Plano Maciel”, como ficou conhecido, era inspirado nas idéias higienizadoras e de embelezamento da cidade de planos como o de Pereira Passos para o Rio de Janeiro, ambos baseados no de Haussmann para Paris. Queriam criar uma nova cidade limpa e bonita e esquecer o seu lado popular, queriam assim esquecer a Cidade Baixa com a sua Ilhota e o Areal da Baronesa. Na década de 40, obras de modernização fizeram desaparecer a Ilhota através do encanamento e aterro do Arroio Dilúvio. Em 1964, o plano diretor incluiu o re-loteamento da Ilhota. No ano de 1972, é construída a Primeira Perimetral e é

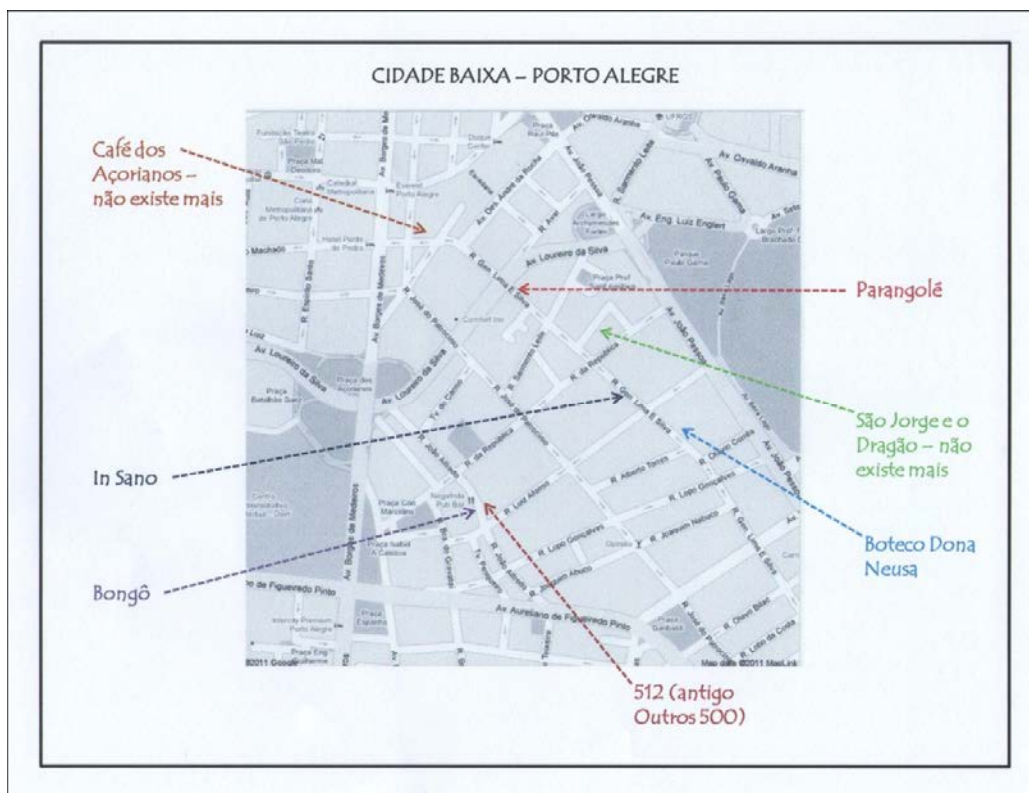
também nesta mesma década que começa um processo de construção de um grande número de prédios na Cidade Baixa transformando o bairro em um local de classe média (SOUZA E MULLER, 1997).

Mas além de todas as mudanças urbanísticas que o bairro passou ele era, até a década de 70, um bairro com identidade popular e com toda uma sociabilidade característica. A Cidade Baixa foi um espaço privilegiado de sociabilidade carnavalesca e boêmia em suas ruas. Muito do carnaval tradicional e de rua da cidade ainda hoje vincula seu imaginários às ruas do bairro. Essa ocupação popular do bairro com sua prática boêmia vincularam também o imaginário deste espaço urbano da cidade a práticas musicais específicas como o choro e o samba. Já nas vivências boêmias e notívagas do sambista gaúcho Lupicínio Rodrigues a Cidade Baixa, além de ser a região da cidade onde o músico nasceu e foi socializado, estava presente nos seus trajetos e histórias sobre a música e a noite porto-alegrense (FRYDBERG, 2007a). E é esse ambiente boêmio e notívago que os jovens músicos de samba e choro estão reinventando ao transitarem pelas ruas do bairro e, através desses gêneros musicais, redescobrirem a cidade e seus espaços de sociabilidade ligados ao lazer e à noite.

A Cidade Baixa como *mancha* de lazer também se caracteriza, assim como o Bairro Alto em Lisboa e a Lapa no Rio de Janeiro, como um espaço de *multiculturalismo* musical. Temos nesse bairro uma grande quantidade de bares e casas noturnas, que tocam os mais variados tipos de gêneros musicais, e que estão concentradas entre as paralelas ruas Lima e Silva, José do Patrocínio, João Alfredo e fazendo a ligação entre elas a Rua da República. Durante o período da pesquisa de campo alguns bares mantiveram música ao vivo ligada ao samba e ao choro. O Grupo Gafieira Ziriguidum, um dos grupos de samba que eu acompanhei, já tocaram no “Bar Bongô” e atualmente tocam na segunda quinta-feira do mês no “In Sano Pub”. Outros bares da Cidade Baixa ainda têm no samba um dos seus gêneros musicais, seja em música ao vivo ou mecânica. Entre esses bares destaca-se o “Boteco Dona Neuza”, que buscando reproduzir o ambiente boêmio carioca da Lapa como uma programação intensa durante toda a semana de samba e pagode. Atualmente o único reduto de choro na Cidade Baixa é o bar “Parangolé”, com as suas rodas de choro às terças-feiras. É neste bar que também toca as quintas-feiras



o Professor Darcy Alves, figura importante na história do choro e do samba de Porto Alegre e mediador importante desta história para a nova geração de sambistas e chorões<sup>38</sup>. Mas antes disso já tiveram outros espaços de choro que esses jovens músicos freqüentavam como o “Café dos Açorianos”, o “São Jorge e o Dragão” e o “Outros 500”, atualmente chamado de “512” e que ainda mantém o samba na sua programação. A existência desses bares que focam a sua programação musical no choro e no samba faz com que esses jovens músicos transitem por estes lugares e através deles pelo bairro e pela cidade.



**Gafieira no In Sano**

<sup>38</sup> A importância e mediação do Professor Darcy Alves para a nova geração de sambistas e chorões será posteriormente analisada nesta tese.

Esses jovens músicos através de gêneros musicais específicos como o samba, o choro e o fado, redescobrem lugares na cidade cheios de história e tradição, sejam desses bairros específicos ou dos gêneros musicais que ali nasceram, se consolidaram e tão bem cantaram. Com a redescoberta destes novos lugares na cidade estes jovens músicos estão se vinculando a toda uma tradição urbana, noturna e boêmia, ou seja, a tradição fadista, sambista ou chorona. A cidade torna-se o lugar de redescoberta de um tempo e um espaço próprio, só possível de ser desvelado através das vivências musicais que tão bem cantam a cidade e transitam por ela.

### **2.3 “Era então uma cidade, onde à noite, a liberdade, tinha o fado por canção”: A Cidade Viva pelos Jovens Músicos**

A permanência do malandro sambista ou do rufia fadista no tempo, por mais que ele mude de roupagem, está na permanência e importância da festa. Estou entendendo a festa como o momento em que “a cidade noturna vinga-se da cidade diurna do trabalho e da disciplina industrial” (CISCATI, 2000, p.222). O lugar e o tempo da noite são outros e estão estabelecendo novos significados para essa mesma cidade. Os jovens músicos que estão redescobrendo a cidade através da também redescoberta de gêneros musicais tradicionais que tão bem o cantaram como o choro, o samba e o fado, estão de certa forma construindo em pleno século XXI uma releitura do malandro sambista ou do rufia fadista para a construção de um *novo boêmio*. Estes *novos boêmios* têm a sua identidade construída a partir da reinvenção de tradições musicais e urbanas do samba, do choro ou do fado. Os *novos boêmios* redescobrem esta cidade boêmia através da valorização de um consumo cultural, o samba, o choro e o fado.

A redescoberta da cidade através do choro, do samba ou do fado se dá pela vivência cotidiana noturna nos bairros de tradição musical. Esses jovens músicos que estão explorando esses bairros boêmios da cidade o fazem através do trânsito nestes mesmos bairros, onde elegem um determinado percurso para, a partir dele, irem explorando as vivências boêmias, noturnas, fadistas, sambistas, choronas, enfim, urbanas. Esses percursos são *trajetos*, no

sentido dado por Magnani (2000), a ligação entre pontos na *mancha* de lazer. Os *trajetos*, que não são escolhidos de forma aleatória, mas baseados em gostos e preferências individuais e de grupos e refletem estilos de vida que ajudam na formação de um *circuito* do fado em Lisboa e do samba e do choro no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. O *circuito* do samba e o *circuito* do choro muitas vezes se entrecruzam e são, tanto em Porto Alegre quanto no Rio de Janeiro, *circuitos* complementares.

Os *trajetos*, portanto, não são aleatórios: refletem preferências e exclusões. A relação com os equipamentos aí localizados é marcada por códigos compartilhados pelos usuários: remetem a um modo de vida, uma linguagem, estética corporal e preferências musicais. Configura-se, então, *pedaço*, pois, ao mesmo tempo em que se está entre iguais e no local escolhido, há uma contraposição a outros grupos, que perfazem outros *trajetos*. (TORRES, 2000, p.73)

Esta contraposição entre grupos e *trajetos* pode significar uma diferenciação entre gêneros musicais na cidade e entre seus apreciadores. Os *trajetos* que se modificam fazem com que se redescubram cidades distintas, com práticas de sociabilidade específicas. Mesmo pensando em um único gênero musical podemos e vamos encontrar *trajetos* e *circuitos* diversos, assim como maneiras diferenciadas de vivenciar a cidade. Os *trajetos* e os *circuitos* que irei aqui analisar não são os únicos possíveis para o samba, o choro e o fado nas cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Lisboa. Pensando no samba e em todas as suas subdivisões podemos ter uma infinidade de possibilidade de *trajetos*, *circuitos* e mesmo *manchas* nas cidades de Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Eles podem estar vinculados a tipos específicos de samba, como o samba carnavalesco com a sua sociabilidade específica, ou podem ainda estar vinculados com práticas sociais de determinadas camadas da população. Esses *trajetos* e *circuitos* que estou aqui analisando são específicos dos jovens músicos que formam o universo de pesquisa desta tese. Desvendarei, assim, os *trajetos* e *circuitos* do choro, do samba e do fado, a partir da ordem com que eu fui entrando em contato com eles na pesquisa de campo. Primeiro irei caminhar por Porto Alegre, depois visitar o Rio de Janeiro e por último redescobrir Lisboa.

Os circuitos do choro e do samba na cidade de Porto Alegre se misturam e se entrecruzam assim como seus atores sociais. Os mesmo jovens que

andam pela cidade em busca de lugares de aprendizagem, profissionalização e também apreciação desses gêneros musicais tradicionais, freqüentam ao mesmo tempo o *circuito* do choro e o *circuito* do samba. Os *trajetos* possíveis na cidade se dão basicamente pelo trânsito nas ruas principais do bairro Cidade Baixa, ligando os locais do choro e do samba existentes nesta região. O *circuito* do choro, principalmente o bar “Parangolé”, representa hoje em dia o principal ponto de convergência entre os jovens. A roda de choro nas terças-feiras é a atividade que congrega todos os jovens músicos e representa um local importante de convívio e produção para eles, a grande maioria deles já profissional da música. Este bar também representa o encontro intergeracional entre o novo samba e novo choro que esses jovens músicos começam agora a produzir e a tradição sambista e chorona de outros tempos encarnada, principalmente, na figura do Professor Darcy Alves.

Temos ainda fora desta *mancha* de lazer da Cidade Baixa e com isso deste *circuito* do samba e do choro em Porto Alegre a existência de outros espaços privilegiados de sociabilidade e de prática musical na cidade. Destacam-se as rodas de samba do “Central do Samba”, que fica na sede do Odomodê na Avenida Ipiranga, e a roda de samba dissidente desse grupo que atualmente se chama a roda de samba do “Instituto Brasilidades”, que fica no centro da cidade no início da Rua Riachuelo. Mas outros equipamentos de lazer da cidade também são importantes para a divulgação do samba e do choro em Porto Alegre como os teatros e centros culturais. Os teatros e a possibilidade de produção de concertos representam a ampliação do público consumidor desse tipo de música na cidade, mas, principalmente, a possibilidade de divulgação do trabalho profissional dos jovens músicos para além do ambiente boêmio e adentrando, através da porta dos teatros, os meios da produção cultural de forma mais ampla.

Há em Porto Alegre entre os jovens músicos de samba e choro uma queixa com relação à falta de espaços e equipamentos culturais na cidade que proporcionem para eles a possibilidade de divulgação dos seus projetos musicais e profissionais. Essa certa escassez de espaços formais para o samba e o choro faz com que os jovens músicos tenham que criar esses lugares de divulgação para os seus trabalhos. Podemos identificar como elemento dessa busca por novos espaços para o samba e o choro na cidade a



procura por novos bares onde esses gêneros musicais possam fazer parte da programação, principalmente em execuções ao vivo. Mas também a elaboração de projetos que visam angariar recursos para a apresentação de concerto em espaços culturais valorizados da cidade e a participação de um número cada vez mais crescente de jovens músicos de samba e choro em concursos e festivais diversos, que vão além do gênero musical ao qual se dedicam.

A queixa da falta de espaços dedicados ao samba e ao choro na cidade de Porto Alegre quase sempre é construída através de uma comparação com as possibilidades oferecidas na cidade do Rio de Janeiro. Desta forma se retoma a discussão a respeito da identidade e do imaginário musical gaúcho não ter no samba e no choro suas expressões musicais características, embora com grande tradição histórica nesses gêneros musicais e com grandes expoentes, e coloca a questão sempre em oposição à identidade sambista, mais até que chorona, vinculada ao imaginário sobre a cidade do Rio de Janeiro. Mas quando se visita a cidade do Rio de Janeiro, se descobre que lá também existe uma queixa entre os jovens músicos de uma falta de reconhecimento e com isso de espaços na cidade que valorizem esse samba e esse choro que eles estão produzindo e que representa a, normalmente dita como verdadeira, identidade carioca e brasileira. Enquanto em Porto Alegre pode-se construir o argumento da desvalorização do samba e do choro por não serem esses os gêneros musicais presentes no imaginário social como expressão da cultura gaúcha, no Rio de Janeiro este argumento é feito através da sua oposição à música comercial, vinculada a uma indústria cultural massificada, que não dá a devida atenção às expressões mais genuínas da identidade carioca e brasileira que está ainda hoje sendo produzida com a retomada do samba e do choro por jovens músicos.

O *circuito* do samba na cidade do Rio de Janeiro é criado basicamente pelo *trajeto* nas ruas da Lapa. Embora possa haver outros espaços privilegiados para o samba e para o choro na cidade como o bar “Trapiche Gamboa”, a “Roda do Ouvidor” e ainda a Escola Portátil de Música com sua sede na Urca, aliás, universo a partir do qual eu descobri o Rio de Janeiro e este *circuito* de samba e choro na cidade. Os trânsitos pela Lapa acontecem a partir das suas ruas principais a partir do “Comuna Semente”, na Rua Joaquim

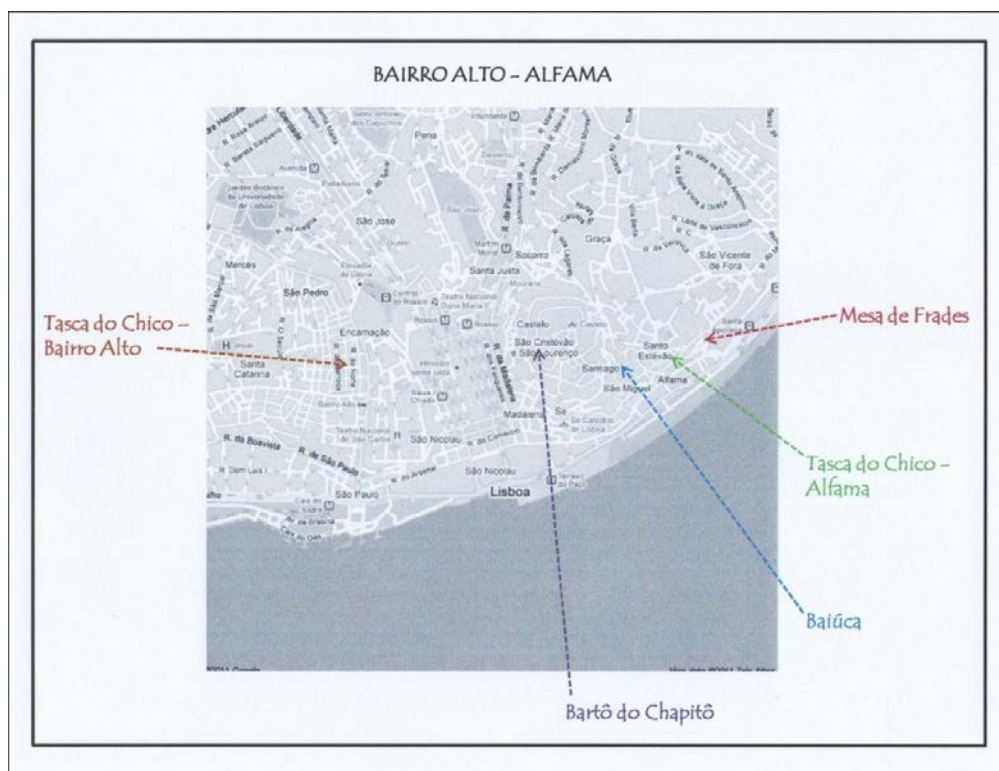
Silva, passando pelo “Clube dos Democráticos” na Riachuelo, por diferentes casas na Rua Mem de Sá, como o “Carioca da Gema”, e pelas ruas Gomes Freire e Lavradio. O trânsito pela Lapa completa-se com as centros culturais e casas de espetáculo como o “Circo Voador” e, principalmente, a “Fundição Progresso”, além de lugares formais como a “Sala Cecília Meireles”.

DaMatta (1987) defende que a sociedade brasileira se singulariza pelo fato de ter muitos espaços e muitas temporalidades que convivem simultaneamente. Isso pode ser visto nesses espaços da cidade, tanto de Porto Alegre como do Rio de Janeiro e de Lisboa, quando nos deparamos com diferentes grupos ocupando os mesmos espaços ao mesmo tempo ou em tempos diversos com atividades variadas, cada um imprimindo nos espaços um significado que lhe é próprio e que muitas vezes só faz sentido ao grupo que os vivencia. Quando essas atividades estão vinculadas ao lazer podemos pensar, como defende Torres (2000), que o lazer é uma importante prática de sociabilidade que permite a criação de vínculos entre as pessoas e os espaços urbanos. Esses vínculos com a cidade são possibilitados através das músicas, mas acontecem através das vivências pessoais dos jovens músicos. É principalmente através dos *trajetos* que esses jovens músicos escolhem para circular em determinado *circuito*, seja ele do choro, do samba ou do fado, que fazem com que os jovens se relacionem com a cidade através de temporalidades e espacialidades diferenciadas da maioria dos cidadãos.

Os *trajetos* dos jovens pelos *circuitos* do choro e do samba, tanto no Rio de Janeiro quanto em Porto Alegre, acontecem mais através de uma temporalidade noturna, ligada a boemia e a composição dos *novos boêmios*, e semanais, com uma programação específica para cada dia da semana associada a um lugar de samba ou choro. Redescobrir o samba e o choro no Rio de Janeiro foi ir na terça-feira ver um show de novos compositores de samba no “Comuna Semente”, na quarta-feira ir à roda de samba do grupo “Samba de Fato” no “Trapiche Gamboa”, na quinta-feira ir assistir uma orquestra de gafieira a “Orquestra Leviana” na Lapa, na sexta-feira ir descobrir o baile de gafieira do centenário “Clube dos Democráticos” e no sábado depois de assistir as aulas da Escola Portátil de Música, terminar a tarde na roda do “Samba do Ouvidor”. Esse *trajeto* pelo *circuito* que desvenda essa

redescoberta do samba e do choro na cidade do Rio de Janeiro possui uma temporalidade semanal que também pode ser encontrada em Porto Alegre.

A temporalidade do fado também pode ser vista através do trânsito semanal por um *circuito* fadista. Mas como o *circuito* fadista é muito mais estabelecido e não se relaciona com outros gêneros musicais, ou seja, as casas de fado possuem uma programação voltada exclusivamente a este gênero musical, esses trânsitos acontecem com menor intensidade. O *trajeto* fadista acontece muito mais entre o fado profissional e o fado vadio e, principalmente, entre as possibilidades de casas que oferecem o fado vadio. Enquanto um fadista ainda não é profissional ele realiza uma série de *trajetos* pela cidade que busca ligar as casas de fado vadio e assim a possibilidade de cantar em mais de um recinto. Estes *trajetos* do fado vadio também ligam as duas *manchas* fadistas na cidade de Lisboa, o Bairro Alto e a Alfama, assim como os seus *circuitos*.



O *trajeto* fadista pode começar com a “Tasca do Chico” do Bairro Alto, com seus fados as segundas e quartas-feiras, ou na “Tasca do Chico” na Alfama, as sextas, sábados e domingos. Pode-se então passar pelo fado vadio da “Baiúca”, com fados todos os dias da semana, ou as quintas-feiras no “Bartô do Chapitô”. E com certeza a noite terminará, em qualquer uma das opções de

*trajetos* escolhidos, na casa de fado entre o fado profissional e o vadio que é a “Mesa de Frades”. Mesmo no universo do fado profissional podem-se encontrar *trajetos* e relações que se estabelecem a partir deles entre os dois tipos de fado. Destacam-se como pontos congregadores do mundo profissional com o universo não profissional a “Tasca do Chico”, com sua vinculação a uma tradição fadista das tascas, e a “Mesa de Frades”, com sua proposta ao mesmo tempo tradicional e cosmopolita e onde se pode encontrar a maioria dos jovens fadistas que já estão no mundo profissional do fado no final da noite ou nos seus dias de folga.

Esse *circuito* fadista aqui explicitado também é um dos possíveis dentre muitos que existem na cidade de Lisboa e que podem estar vinculados a um fado profissional ou não, a um fado voltado para o turismo ou para consumo local, de um fado mais ligado a tradição ou ainda menos presos as suas amarras. Assim como no samba e no choro, o *circuito* do fado aqui estudado foi aquele que segui junto com o universo de jovens músicos que são o objeto de estudo desta tese. Mais que isso, foi seguindo o jovem sambista Caio que redescobri Porto Alegre e seu *circuito* sambista e chorão; foi junto com as jovens cantoras Cintia e Renata que visitei os redutos do novo samba e novo choro carioca vividos muito através da Escola Portátil de Música; e foi por fim acompanhando a jovem fadista Roberta que fomos buscar redescobrir o fado em Lisboa e com ele os caminhos da profissionalização neste gênero musical tradicional.

É através do fado, do samba e do choro que jovens músicos redescobrem as cidades que tão bem cantaram as suas ruas, seus bairros e suas sociabilidades urbanas. Esses jovens sambistas, fadistas e chorões através da recriação do tempo e do espaço da noite na cidade criam uma nova boemia, que além de amante da música e da noite, é também amante da cidade. Os jovens músicos de samba, choro e fado estão recriando, além destes gêneros musicais, *novos boêmios* nômades, que vivenciam a música através do trânsito pela cidade noturna.

Todavia a redescoberta do samba, do choro e do fado por jovens músicos é também a redescoberta da cidade com seus bairros tradicionais. A transmissão musical desses gêneros musicais tradicionais pode acontecer através da filiação de jovens músicos a identidade musicalmente tradicional

desses bairros da cidade. O gosto pela música e especificamente pelo samba, pelo choro e pelo fado podem ser transmitidos a esses jovens através da socialização na família, assim como em ambientes tradicionais desses gêneros musicais e pelo apadrinhamento dos jovens por sambistas, chorões e fadistas de outras gerações.

### **CAPÍTULO 3**

#### **“EU SOU O SAMBA” OU “NÃO É FADISTA QUEM QUER, MAS SIM QUEM NASCEU FADISTA”: O CHORO, O SAMBA E O FADO E SUAS FORMAS DE TRANSMISSÃO**

*Mas a minha aspiração  
Era ter um violão  
Para me tornar sambista  
Ele então me aconselhou  
Sambista não tem valor  
Nesta terra de doutor  
E seu doutor  
O meu pai tinha razão  
14 Anos – Paulinho da Viola*

*Minha avó negra sabia  
Ler as coisas do destino  
Na palma de cada olhar.  
Queira a vida ou que não queira  
Disse Deus à feiticeira  
Que nasci para cantar.*

*Transparente – Paulo Abreu Lima/ Rui Veloso*

A música popular tem como característica da sua transmissão a oralidade e a aprendizagem em ambientes tradicionais de sociabilidade. Assim o samba e o choro podem ser aprendidos nas rodas e o fado nas tertúlias. Mas freqüentar uma roda de samba ou de choro e uma tertúlia fadista não é para muitos jovens algo que se precise buscar, que exija empenho. Algumas vezes a roda de samba e de choro e a tertúlia fadista invadem a casa de alguns jovens músicos muito antes deles terem a consciência do que são esses gêneros musicais populares e, principalmente, da possibilidade de se viver fazendo música. Esta invasão acontece através de uma maneira bastante comum da transmissão da tradição do samba, do choro e do fado: a transmissão familiar. Ter músicos na família traz a música e seu ambiente de sociabilidade para dentro de casa, fazendo com que o primeiro contato com ela e as suas primeiras noções aconteçam através de um convívio familiar. Esse convívio familiar pode ser realmente através do nascimento no berço de uma família de músicos, mas também pode ser pelo gosto musical adquirido através de pais e familiares próximos.

Todavia a transmissão da música e do gosto por ela não passa exclusivamente por uma origem familiar. A transmissão de um gosto e de um saber musical também acontece através de uma influência social, especificamente do convívio em determinados lugares tradicionais de sociabilidade desses gêneros musicais. Esses locais tradicionais de sociabilidade podem estar no bairro onde o jovem músico nasceu e cresceu – como a relação com os tradicionais bairros fadistas na cidade de Lisboa – ou ainda pode acontecer através da redescoberta de determinados lugares simbólicos ou de práticas específicas para formação e constituição da tradição e da história de determinado gênero musical popular – como a roda no choro ou a Lapa no Rio de Janeiro e a sua boemia sambista-chorona. Independente da forma de transmissão, seja ela familiar ou social, o samba, o choro e o fado são apreendidos pelos jovens fadistas e transformados em elementos de tal forma importante para a formação das suas identidades que para eles é fácil afirmarem que “Eu sou o samba” ou que “Não é fadista quem quer, mas sim quem nasceu fadista”.

### **3.1 A Transmissão da Música Popular através do Familiar**

O gosto pela música pode ter aparecido, de forma pouco objetiva, quase sem querer, na vida de um jovem músico pelo menos no seu discurso de reconstrução das suas memórias biográficas<sup>39</sup>. Mas foi através de uma combinação de elementos que esta apreciação pela música começa a acontecer na vida desses jovens. Esses elementos podem ter influência social, podem ser por influência familiar ou por uma combinação entre as duas. Assim as vivências musicais passam pela influência familiar, pelo universo social, pelo universo etário e também são construídas pela influência da mídia.

Eu simplesmente um dia fui em uma loja e comprei um cavaquinho. Não sei, até hoje eu me pergunto e não sei responder por que eu não comprei uma guitarra, um violão. Eu nem ouvia, eu não tinha uma cultura musical muito

---

<sup>39</sup> Um pouco do debate teórico sobre trajetórias, em especial as artísticas, será realizada no Capítulo 8 desta tese.

desenvolvida. O meu pai ele colecionava LPs, então ele tinha tudo catalogado, era fã de ter os discos. Ele ouvia Milton Nascimento muito, ele gostava muito das cantoras, Elis, Joana, Betânia, Milton, Djavan. Eu lembro que na infância o que eu mais gostava, que eu tinha muitos, e durante anos ele trabalhou na Pepsi que tinha aquelas promoções e davam brindes entre eles LPs, compactos, eu tinha vários discos era o Michel Jackson. Eu era fã e ainda sou fã dele. Desde os cinco anos eu me lembro, que na infância era a única coisa que eu era fã mesmo, musical, que não eram as coisas infantis, tipo Balão Mágico, essas coisas. Era uma música adulta que eu era fã desde os cinco anos de idade, tinha um monte de discos. Eu acho que essa coisa de ouvir música com o meu pai até tenha influenciado no subconsciente algum caminho posterior. Mas não sei, eu fui na loja um dia, com dezenove anos e comprei um cavaquinho. Ai fiquei lá tentando tocar. Até lá eu não tinha esse gosto pelo cavaquinho, pelo samba, pelo choro, que eu não conhecia nada. Ouvir eu ouvia o que tava passando, não tinha muito desenvolvida essa cultura musical. E comecei a tocar, e comecei a gostar e fui tocando.

Rafael Ferrari, 29 anos<sup>40</sup>, músico/bandolinista

Seja através da materialidade da música como a coleção de LPs, a transmissão de um gosto por música, seja ele de qual gênero for, aconteceu, para os jovens músicos que estão aqui sendo estudados, através de um primeiro contato familiar com a música. Foi através de pais e mães que esses jovens músicos foram primeiramente socializados na música e, mais que isso, começaram a formar o gosto pessoal por determinado gênero musical. Para a primeira iniciação na música não era necessários que os pais, agentes socializadores, tivessem alguma formação musical. Bastava que eles possuíssem um gosto musical específico ou geral. O simples fato de escutar música em casa faz com que jovens músicos comecem a estabelecer um gosto musical específico por determinado gênero, mas principalmente um gosto por música de forma mais ampla.

O gosto pela música pode acontecer através do simples ato de se escutar música em casa de forma freqüente. Pode também acontecer através da experiência proporcionada pela família de conhecer ou conviver em algum

---

<sup>40</sup> A idade dos músicos que serão citadas é referente à época em que as entrevistas foram realizadas. A lista com as entrevistas, datas e locais onde foram realizadas, encontra-se no final desta tese.



ambiente musical de sociabilidade como bares, concertos, tascas e colectividades. Mas também pode acontecer através do apoio formal pela criação de um gosto e um conhecimento musical. A formação de um gosto por música e mesmo de um conhecimento musical específico pode acontecer através da colocação do filho, geralmente ainda na infância, em alguma aula de música. Cada uma dessas maneiras de conhecimento e socialização na música que os pais realizaram, de forma mais ou menos objetiva e racionalizada, foram fundamentais para que os jovens construíssem um gosto pela música.

Eu tinha uma tia que tinha muitos discos, uma coleção de fado. E comecei a cantar logo de criança. Ela foi sobretudo um marco fundamental na minha vida em termos de gosto pela própria canção que é o fado.

Ricardo Ribeiro, 29 anos, fadista

A influência familiar pode significar o gosto pela música de maneira geral, englobando nela qualquer gênero musical, ou por gêneros musicais específicos, como o fado, o choro ou o samba. Mas também pode representar uma familiarização não somente com determinado gênero musical, mas com um universo específico dentro deste gênero, determinado tipo de fado, de choro ou de samba.

Eu sempre gostei de cantar, ouvir música, dançar, ou seja, tudo que fosse música mexia comigo. O fado surge quando eu tinha 10 anos através da televisão, por que eu perguntei aos meus pais o que que era esse gênero musical. E eles falaram-me logo e imediato da Amália, compraram-me um disco na altura e a partir daí foi sempre, sem parar, sempre naquela de descobrir mais o que que é o fado, de ouvir mais outros fadistas sem ser a Amália. Mas a minha grande referência de facto é ela, minha e de muita gente.

Ana Sofia Varela, 32 anos, fadista

O simples incentivo a um conhecimento que veio através dos meios de comunicação pode servir para a elaboração de um gosto musical específico nesses jovens músicos, no caso a fadista Ana Sofia Varela, e de uma aproximação através de um presente dado pelos pais da sua maior referência

para a sua formação musical, fadista e profissional, Amália Rodrigues. O conhecimento de um universo específico dentro de determinado gênero musical através da transmissão familiar de determinados códigos pode acontecer por ser esse o saber mais comum que se tem de determinado tipo de música, mas também pode ser um conteúdo musical mais específico e refinado.

Bourdieu (2007) indica que o gosto é algo construído socialmente e que está vinculado com a classe social ou o lugar de origem. O gosto é assim reflexo do mundo de onde se veio e com isso um dos primeiros lugares capazes de construí-lo é através do contato familiar. Todavia o gosto também pode ser adquirido e muitas vezes refinado, como defende o autor, em outros ambientes sociais privilegiados como a escola. Só que o gosto adquirido através da origem é aquele que melhor indica quem a pessoa é, aquele que de forma mais clara ajuda na formação da identidade. A identidade vinculada a um gosto específico que tem sua origem na família é uma forma de continuidade da linhagem familiar do indivíduo e que de alguma forma está se relacionando com a sua herança cultural (BOURDIEU, 2007, p. 75).

Assim, a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas; a manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular de condições de existência quando eles assumem a forma paradoxal da maior liberdade concebível, em determinado momento, em relação as restrições da necessidade econômica. No entanto, ela é, também, *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se *objetivamente* na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado. (BOURDIEU, 2007, p.56)

Uma formação familiar mais profunda de música pode representar também uma transmissão mais requintada do conhecimento específico de determinado gênero musical. Aliada a esse conhecimento mais profundo pode-se encontrar a existência de músicos, na maioria das vezes amadores, na família, mas sobretudo da vivência musical através de ambientes de

sociabilidade familiar associados à prática musical. Esses ambientes de sociabilidade são na maioria das vezes de caráter informal e a música é mais um dos elementos congregadores de um objetivo maior que é a reunião familiar.

Eu acho que todo mundo, né, processo familiar de ter gente que gosta de música em casa e eu fui escutando. Mas eu acho que a minha família é um pouco diferente das coisas tradicionais, do pessoal gostar de música brasileira mesmo, a origem da música brasileira. Então eu escutei, eu passei, me criei escutando Paulinho da Viola. Meu pai escutava muito choro em casa, Waldir Azevedo, Jacob, eu convivi com esses caras muitos anos. Mas o processo legal é que foi natural, ninguém me forçou a nada, tipo tu tem que estudar cavaquinho, tem que estudar isso, tem que estudar aquilo. Eu fui escutando e sempre gostei. E passei na adolescência pela aquela coisa mais rock, de escutar o que os colegas estavam escutando, mas sempre escutei muita música brasileira. E foi. (...) Meu pai é afinado, tem bastante ritmo e é afinado, mas nunca parou pra tocar alguma coisa. Por parte da minha mãe eu tenho primos que tocam, tenho tios que tocam violão, a minha vó tocava acordeom. A família sempre teve uma tradição pra se juntar pras festas da família, agora nem tanto que elas estão mais velhas, mais a gente fazia roda de violão. Todas as minhas tias são afinadas, todas cantavam, a gente tem um coro em casa muito legal. Então foi isso, foi uma coisa muito natural.

Luís Arnaldo Cabreira, 30 anos, músico/cavaquinista e publicitário

Assim como gostar de choro foi um fator de socialização familiar ligada a uma sociabilidade musical como apresenta Luís Arnaldo, este gosto musical também está vinculado a uma prática social e a formação de uma identidade específica, a boemia e o ser boêmio. Desta forma, mais que simplesmente gostar de um gênero musical específico o que a transmissão familiar do conhecimento de um gênero musical específico pode representar é a transmissão de determinada identidade musical e social dos pais para os jovens filhos.

Eu era muito miúda e o meu pai, que é um homem de fado mais do que eu, eu acho que o meu pai é mais fadista do que

eu, sinceramente. Eu era muito miúda e acordava aos finais de semana a ouvir fado, porque ele deliciava-se com aquilo, e eu fui um tanto inculcada com isso. Então eu comecei a ouvir, comecei a gostar e comecei a cantar de brincadeira.

Vânia Duarte, 25 anos, fadista e animadora sócio-cultural

A influência familiar ajuda na relação primeira com a música e na formação do gosto musical e também é fundamental quando a música passa de gosto para possibilidade de profissão. Mesmo que ainda na infância o gosto pela música e a possibilidade que ela um dia se torne uma opção de escolha profissional é fortificada quando encontra na família o apoio para o desenvolvimento deste gosto específico. Norbert Elias (1995) quando estuda a vida de Mozart identifica que o artista começou seus estudos muito cedo com o pai, músico da orquestra de Salzburg, que dava aulas para ele e sua irmã. Elias interpreta isto como uma forma que Mozart encontrou para obter a atenção do pai, o que conseguiu através da sua visível facilidade com a música. Estabeleceu-se, segundo Elias, através da música uma relação muito próxima e fraterna entre Mozart, o pai e a irmã.

Essa relação próxima e fraterna estabelecida por Mozart seu pai e sua irmã é um fator importante não só na formação de um gosto particular por determinado gênero musical, mas também por sua prática. A possibilidade de uma relação familiar próxima e fraternal pode não ser o único objetivo de se gostar de determinado gênero musical, mas é mais um incentivo para este gosto. Quando associado ao gosto musical ainda temos uma prática de sociabilidade musical a possibilidade de proximidade familiar se torna ainda mais significativa e importante. Gostar de samba, de choro e de fado associado à possibilidade de aprender coisas com o pai, a mãe ou algum familiar próximo torna estes gêneros musicais ainda mais interessantes.

Como já é de berço já, meu vô tocava clarinete e pandeiro, meu pai também. Em casa então sempre teve aquela formação de samba e choro, de música boa em geral. Então desde pequeno, de bebê, eu fui ouvindo aquela música boa em casa. Com roda de samba em casa, aniversário do pai sempre rolava música boa. E a partir dos seis anos comecei a me interessar pegar o cavaquinho, o violão e sem ter noção de nada, nada, me interessar. E o pai viu, o esse guri ta se

metendo já. Ai foi indo, lá pelos sete, oito, o pai começou a me passar umas músicas no cavaquinho. Fui começando a tocar cavaquinho, solando, e assim fui evoluindo gradualmente. Ai fui aprendendo a tocar cavaquinho e juntamente com o violão, me passava algumas coisas. Ai ele disse um dia: bom, agora tem que estudar se tu quer ser músico, né. Porque ele me passava de tocar de ouvido, ele não tinha noção do que era uma partitura. Ele tinha o básico e o ouvido pra se basear, e era o que ele tinha me passado. (...) Meu pai já tocava em grupo de samba, pagode em Porto Alegre. Ai eu tava começando e me despertou o ouvido. E ele disse que eu já tava por dentro da coisa que tava rolando ali na noite. Ai eu ia sempre com ele, sombra dele, quando ele ia, eu ia. Desde pequeno, eu tinha cinco anos e ele me levava pros boteco. E ai como ele era músico, era como hobby, ele tinha o trabalho dele, mas paralelamente ele tinha esse hobby da música que ganhava uma grana. E ai no começo ele dizia: deixa o meu filho dá uma canja ai no violão. Ai me passava e todo mundo da banda, olha o gurizinho tocando violão que amor. E ai eu fui indo, quando ele não podia ir, ou de propósito mesmo pra ver como eu ia me saí. Com doze anos ai, eu já ia tocar. Do cachê dele ele me dava cinco pila assim.

Max dos Santos, 20 anos, músico/violonista

A transmissão familiar começa por um gosto musical, passa pelo ensinamento de um conhecimento específico e de uma prática atrelada a este conhecimento e culmina com o início da profissionalização dos jovens músicos, tudo incentivado ou no mínimo apoiado pela família. Esse caminho do gosto até a profissionalização quando acompanhado pelo apoio familiar faz deste fato um elemento fundamental na reconstrução da trajetória dos jovens músicos. Destaca-se a importância do pai ou da mãe, sejam eles músicos ou só tenham gosto pela música, como uma das características fundantes da trajetória musical dos jovens fadistas, chorões e sambistas. Mas a transmissão familiar pode acontecer de forma mais objetiva estabelecendo uma rede de parentesco dentro de determinada esfera da música popular.

### 3.1.1 A Família Real do Choro: Um Estudo de Parentesco em plena Redescoberta do Choro

Uma das primeiras “fococas” que fiquei sabendo logo que cheguei ao Festival Nacional de Choro, durante meu período de trabalho de campo, foi o apelido de “família real do choro” para boa parte dos professores da Escola Portátil de Música que mantém entre si laços de consangüinidade. Eles se dividem em três famílias, a primeira e a mais expressiva delas é a família Rabello, mas também tem a família Carrilho e a família Silva. Além destas três famílias outras tradições familiares também estão presentes na Escola Portátil de Música como, por exemplo, a família Aragão com os irmãos Pedro e Paulo, o primeiro professor de leitura rítmica e coordenador da escola e o segundo professor de violão e de arranjo.

O estudo de parentesco pode ajudar na compreensão de como a tradição do choro, ou seja, a sua vivência musical, é passada através de gerações nas famílias que têm neste gênero musical a sua profissão. Poderia se pensar na transmissão de uma profissão também em famílias de médicos ou advogados, por exemplo, mas nestas além de um gosto por determinada prática profissional que pode ser adquirido através do familiar, se faz necessário uma formação específica exterior a família. Não que na música popular uma formação exterior não seja necessária, mas ela acontece de forma muito mais objetiva através da família e da transmissão de um conhecimento específico por ela. Desta forma, estudar as relações de parentesco permite pensar o choro não só como um gênero musical, mas como uma prática social transmitida pela oralidade através da própria família. Todavia não é objetivo desta tese um estudo aprofundado destas relações de parentesco, mas através delas pensar a transmissão dos saberes musicais populares<sup>41</sup>.

Os laços de parentesco que encontramos na Escola Portátil de Música complexificam a noção de uma transmissão familiar de um gosto musical. Trata-se a partir de laços de consanguinidade do estabelecimento de uma rede

---

<sup>41</sup> A bibliografia antropológica sobre o tema do parentesco é ampla e sofisticada, e vai desde estudos clássicos sobre sociedades tradicionais até estudos atuais sobre as novas configurações de parentesco através das mudanças na noção de família. Esta vasta e complexa bibliografia não será aqui explorada por não ser a preocupação central deste capítulo especificamente e da tese de maneira geral.

de formação e transmissão de um gosto musical, mas, principalmente, de uma profissão. A transmissão de um conhecimento específico, o musical, e de uma prática profissional, a música, acontece através dos laços consanguíneos e, também, através de casamentos por afinidade, dentro de um mesmo grupo de relações e gostos. Esses casamentos por afinidade facilitam a transmissão familiar intergeracional de um determinado gosto musical e da possibilidade de determinada prática musical profissional.

A família **RABELLO** é encabeçada pela figura de uma das irmãs, LUCIANA RABELLO. LUCIANA RABELLO – professora<sup>42</sup> de cavaquinho, fundadora e coordenadora da Escola Portátil de Música e da Acari Records – é casada com PAULO CÉSAR PINHEIRO – músico – que já foi casado com CLARA NUNES – cantora. A união de LUCIANA RABELLO e PAULO CÉSAR PINHEIRO gerou dois filhos, ANA – professora de cavaquinho da EPM<sup>43</sup> e considerada pela mãe a sua sucessora – e JULIÃO – aluno de violão da EPM. LUCIANA RABELLO é irmã de AMÉLIA RABELLO – professora de canto da EPM – que já foi casada com CRITOVÃO BASTOS – músico e professor de piano e acordeom da EPM. Elas também são irmãs de LILA RABELLO, que é casada com o músico PAULINHO DA VIOLA, parceiro musical do cunhado PAULO CÉSAR RIBEIRO, que tem uma filha BEATRIZ – que fez aula de canto na EPM e atua como *backing vocal* do pai. PAULINHO DA VIOLA por sua vez é filho do violonista CÉSAR FARIA.

A família Rabello se completa com o irmão RAPHAEL RABELLO, músico que morreu prematuramente e que é considerado por todos da família como o grande gênio, não só os membros da família Rabello como todos os integrantes de Escola Portátil de Música assim se referem a ele. Raphael Rabello permanece, mesmo depois de quinze anos da sua morte, como a maior referência do violão brasileiro de forma geral e do violão de choro especificamente. A escola de música dedicada ao choro em Brasília leva o seu nome como forma de homenagear umas das maiores expressões do choro brasileiro. O seu virtuosismo como instrumentista aliado a sua morte prematura

---

<sup>42</sup> Quando estou identificando aqui que são professores estou deixando pré-estabelecido que além de professores também são músicos. Mas quando especifico que são músico significa que não são professores de música de forma geral e, principalmente, não são professores de música na Escola Portátil de Música. Esta dupla identidade de músico e professor de música será explorada no Capítulo 6 desta tese.

<sup>43</sup> Sigla que será aqui usada para se referir a Escola Portátil de Música.

fez de Raphael Rabello um dos mitos mais presentes na Escola Portátil de Música.

A família **CARRILHO** na Escola Portátil de Música tem dois pólos principais, o pai ÁLVARO CARRILHO, membro mais velho e um dos fundadores da EPM e seu filho MAURÍCIO CARRILHO. ÁLVARO CARRILHO – professor de flauta e prática livre de choro, a roda de choro oficial da EPM – é irmão do flautista ALTAMIRO CARRILHO, um dos maiores nomes do choro no seu instrumento. ÁLVARO CARRILHO é pai de MAURÍCIO CARRILHO – professor de violão, composição, fundador e coordenador da Escola Portátil de Música e da Acari Records – que é casado com ANNA PAES – professora de violão da EPM – que é irmã de PEDRO PAES – professor de clarinete da EPM. ÁLVARO CARRILHO também é pai de CÉSAR CARRILHO – coordenador de produção da EPM – que é pai de PABLO – aluno da EPM e integrante do grupo “Os Matutos”, primeiro grupo profissional oriundo da Escola Portátil de Música.

A família **SILVA** também possui a característica de transmitir através da consanguinidade mais que o gosto e uma profissão no choro, dentro deste universo musical, o gosto e a profissão de pandeirista. O mais antigo pandeirista do clã SILVA é JORGINHO DO PANDEIRO – professor de pandeiro da EPM – é irmão de DINO SETE CORDAS – músico e umas das maiores referências no violão de choro, especificamente no violão de sete cordas. MAURÍCIO CARRILHO e RAPHAEL RABELLO tiveram aulas com ele. JORGINHO DO PANDEIRO é pai de CELSINHO SILVA – professor de pandeiro e fundador da Escola Portátil de Música, além de pandeirista oficial do músico PAULINHO DA VIOLA – e que é pai de EDUARDO SILVA – também professor de pandeiro da EPM.

As relações de consanguinidade, de casamento por afinidade e com isso o estabelecimento de relações de parentesco, seja restrito ou mais ampliado, fazem com que a transmissão de um conhecimento específico, a música, dentro de uma linguagem específica, o choro, seja muito acentuada entre a popularmente chamada “família real do choro”. Mais que a transmissão de um gosto musical específico e de uma prática profissional específica na música, salientando aqui que todas as gerações transitam na linguagem do choro, eles também estão transmitindo e consolidando uma determinada linhagem dentro deste gênero musical específico. É a batida no violão do Dino, a sonoridade do



pandeiro do Jorginho e a pureza do som do Álvaro que esta “família real do choro” está transmitindo através dos laços de parentesco, mas também através da proposta educacional da Escola Portátil de Música.

### **3.1.2 Nobres e Plebeus no Fado: Pensando a Transmissão Familiar no Fado**

O fado enquanto prática musical e social sempre teve na transmissão familiar dos ensinamentos deste gênero musical um de seus elementos recorrentes na sua trajetória histórica<sup>44</sup>. A irmã mais nova da família **RODRIGUES**, Celeste, que tem como maior expoente, Amália Rodrigues, é também fadista. A irmã Celeste longe de ter a fama e o reconhecimento da irmã Amália, embora sempre a acompanhando, começou a cantar um pouco depois de a irmã ter estourado como a grande revelação e voz do fado, em 1939. Celeste Rodrigues foi além de fadista, dona da casa de fado “A Viela”, e ainda hoje faz apresentações esporádicas em Lisboa. A transmissão do fado se deu na família Rodrigues em uma mesma geração, entre irmãos que compartilhavam o conhecimento e o amor por este gênero musical específico.

Quando pensamos no fado como forma de conhecimento que teve a sua transmissão familiar intergeracional lembra-se da família **DO CARMO**<sup>45</sup>. A mãe, a fadista Lucília do Carmo, que além de fadista também foi dona da casa de fado “Adega da Lucília” que depois passou a chamar-se “Faia”, e que transmitiu o seu gosto pelo fado e pela profissão de fadista para o seu único filho Carlos do Carmo. Carlos do Carmo começou a sua carreira como fadista ainda na década de 60 e, mesmo depois do fim do regime ditatorial salazarista em 1974, permaneceu sendo uma das grandes, respeitadas e únicas referências do fado até o começo do ressurgimento do gênero musical na década de 90. Talvez

---

<sup>44</sup> Sobre este tema está sendo elaborada uma tese de doutoramento em Sociologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pela doutoranda Ana Gonçalves sob orientação do musicólogo Rui Vieira Nery. O contato e as várias conversas com Ana Gonçalves durante o meu período de pesquisa em Lisboa permitiu-me compreender um pouco desse universo de transmissão familiar do fado.

<sup>45</sup> Pensando a transmissão intergeracional do fado por vias familiares podemos lembrar os guitarristas de Coimbra da família Paredes, o pai Arthur e o filho, grande referência da guitarra de Coimbra, Carlos Paredes. Ou ainda nos construtores de instrumentos para o fado como a família de guitarreiros Grácio, o avô João Pedro Grácio, o filho, João Pedro Grácio Filho, e o neto, Gilberto Grácio.

tenha sido com sua mãe, proprietária de casa de fado, que Carlos do Carmo tenha aprendido que o fado é mais que simplesmente uma expressão musical. E é pela manutenção dessa expressão musical popular e portuguesa que Carlos do Carmo luta sendo um dos apoiadores do Museu do Fado, além de embaixador da candidatura do fado à Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO<sup>46</sup>.

Ainda podemos falar na família mais famosa do fado e que por diversas gerações permanece transmitindo o conhecimento e o gosto por este gênero musical: os **CÂMARA**. Conhecidos pelos títulos de nobreza – oriundos de um antepassado descobridor da ilha da Madeira – possuem também um grau de parentesco com o histórico Conde de Vimioso – amante do fado e da primeira fadista Severa – mas, principalmente, conhecidos como representantes de um tipo específico de fado, o chamado “Fado Aristocrático”. A família Câmara tem no fado nomes como Frei Hermano da Câmara, monge beneditino e fadista, Dom Vicente da Câmara, José da Câmara, António Noronha, os irmãos Nuno da Câmara Pereira, Gonçalo da Câmara Pereira, Domingos da Câmara Pereira, além das fadistas Maria Teresa Noronha, Teresa Tarouca e Teresa Siqueira, mãe de uma das grandes revelações do fado atual a jovem Carminho.

A tradição de famílias no fado se mantém até os dias atuais. Hoje a grande família atual do fado são os **MOUTINHO**. A família Moutinho é formada por três irmãos fadistas: Camané, Helder e Pedro. Camané foi quem começou a tradição de cantar fado na família ainda na infância, quando conseguiu grande reconhecimento. Já adulto desponta como o grande fadista da nova geração, fazendo sucesso desde a década de 90. Foi casado com a também fadista e poeta do fado Aldina Duarte. Seus irmãos Helder e Pedro Moutinho começaram suas carreiras como fadista já na idade adulta. Helder além de fadista e poeta do fado é também *manager*, produtor e empresário. Fora dos palcos como *manager*, produtor e empresário Helder Moutinho permanece se dedicando com bastante ênfase ao fado, principalmente a uma nova geração de fadistas. O irmão mais novo da família Moutinho, Pedro Moutinho, acaba de lançar seu primeiro CD e canta diariamente em algumas das principais casas de fado de Lisboa.

---

<sup>46</sup> A patrimonialização do fado será explorada no Capítulo 5 desta tese.

Mas a nova geração do fado também adquiriu muito do seu conhecimento sobre este gênero musical e, fundamentalmente, construiu o seu gosto por este tipo específico de música a partir de uma transmissão familiar intergeracional. Foi através de mães, pais, avós ou irmãos que o fado começou a fazer parte da vida dos jovens fadistas. Não simplesmente porque os seus familiares gostavam e ouviam esse gênero musical popular e português, embora somente isso já seja uma forma de transmissão familiar do fado, mas porque algum parente próximo era ou já tinha sido, em algum momento da vida, fadista profissional.

Na música não, no fado, porque acho que nunca teve muitos outros tipos de música em casa. A minha mãe cantou profissionalmente durante muitos anos, depois abandonou a carreira profissional de fadista porque não dava pra conciliar com a vida familiar, meu pai era enfermeiro na altura. Casam e tiveram-me logo, meu pai a trabalhar por turno e a minha mãe ter que sair a noite pra cantar sem tem com quem me deixar. Ainda tentou fazer isso por um ano ou dois e tornou-se impossível. Então deixou, ou como ela diz, canta os fados só pros amigos. Canta quando lhe apetece. E a minha mãe cantava pra eu adormecer, pra eu comer, pra eu acordar e era fado. E, portanto ou gostava de fado ou odiava fado.

Tânia Oleiro, 30 anos, fadista e professora

A transmissão desse conhecimento pode também acontecer de forma indireta sem precisar de um contato, simplesmente por saber da existência de um fadista na família já faz com que seja importante conhecer o seu trabalho. Conhecer o trabalho de algum parente fadista pode acontecer através de uma prática cotidiana, como falou Tânia Oleiro, a mãe cantando fados para ela em todas as suas atividades do dia-a-dia, ou de forma indireta através de gravações formais ou informais desses fadistas. Esse conhecimento do trabalho de um fadista que faz parte da família pode acontecer, muitas vezes, quando este parente já morreu. Não sei ao certo se é esse o caso da jovem fadista Mafalda Taborda, mas ao mesmo tempo em que a transmissão do fado aconteceu através da avó fadista, ela também encontrou no pai, filho de fadista, uma resistência com relação a sua profissionalização no fado.

Minha avó era fadista, comecei a ouvir os K7, os LP dela. Meu tio também tocava guitarra, toca guitarra portuguesa. Comecei a ouvir e a cantar nas festas lá em casa, mas mais a sério só aos dezesseis. Em casa desde os meus nove, dez anos. (...) Meu pai não gostava de fados, mesmo sendo filho de fadista e talvez por isso. Mas eram outros tempos e outras pessoas. Eu tive essa pressão contra, mas eu também sou do contra.

Mafalda Taborda, 23 anos, fadista

A transmissão intergeracional do fado também pode acontecer de uma forma direta e objetiva, através de aulas para ensinar a cantar ou tocar o fado. Essa forma de transmissão do fado não só coloca a importância da formação de um gosto musical específico para uma nova geração, como também a possibilidade de transmissão de um fazer profissional passado, na maioria das vezes, de pai para filho. Como na família **PARREIRA**, toda de guitarristas portugueses. O patriarca da família é o guitarrista e professor de guitarra portuguesa e viola de fado no Museu do Fado, o mestre António Parreira. António Parreira tem dois filhos também músicos Paulo Parreira, que nunca indicou que gostava e sabia tocar guitarra portuguesa até decidir virar profissional, e Ricardo Parreira, jovem guitarrista que começou a aprender o instrumento tendo aulas com o pai.

Eu acho que, não sei, se calhar é genético. Mas o mais velho é licenciado, é licenciado em gestão. Tirou o curso de gestão na Universidade Católica e eu gastei muito dinheiro com ele. E um dia eu estava no Forte Dom Rodrigo em Cascais e precisava de um guitarrista para me substituir, porque tinha me falado pra ir pra Suíça e eu não encontrava um guitarrista pra me substituir. E ele disse-me assim: O pai, mas eu posso ir, posso te substituir. Eu disse: Tu? Mas tu sabe tocar, tu és guitarrista? Então vais ver se eu não consigo. E foi, e foi lá e tocou e substitui-me. Já tocava, a minha revelia, tocava em casa, em outros sítios e eu não sabia. Eu não sei. Pergunto sempre por que é que ele fez aqui. E ele vira as costas e não me diz nada. Esse é o Paulo. E o Ricardo, esse talvez, esse eu ensinei mais, esse foi o que eu ensinei mesmo. Embora ele tenha o curso de musicologia, ele anda na Universidade Moderna a tirar o curso de Musicologia. Ele fez o curso do Conservatório, depois Musicologia e pronto. Esse ta mais virado pra um outro género de guitarra, ta mais virado para o género de solista, embora também acompanhe fadistas, e acompanha bem.

António Parreira, 57 anos, músico/guitarrista

Ricardo Parreira identifica o pai como quem o iniciou no mundo do fado e que, ainda na infância, o incentivava a praticar seu instrumento, a guitarra portuguesa, e a se dedicar à música de forma ampla e ao fado de maneira específica. Esse incentivo foi até o menino construir o seu gosto pela música, pelo fado e pela guitarra portuguesa e a partir deste momento continuar seus estudos por vontade própria.

Meu pai é guitarrista, faz muitos anos, e começou a me ensinar a tocar desde miúdo. Comecei por volta dos sete, mas aos dez que eu comecei a apaixonar-me mais pelo instrumento e tocar por mim, sem ser o meu pai a me dizer pra tocar. Foi ai que eu comecei a estudar mais a sério o instrumento.

Ricardo Parreira, 23 anos, músico/guitarrista

Assim como a transmissão familiar no fado acontece através de relações intergeracionais, ela também pode se estabelecer através de relações de uma mesma geração, geralmente entre irmão. O caso das irmãs Amália e Celeste Rodrigues pode ser expressivo já que a primeira é sem dúvida o grande nome da história do fado. Na família Parreira, esta forma de transmissão não aparece como influência, e fica centrada na transmissão intergeracional do fado através da figura ícone do pai, António Parreira, seja como incentivador, no caso do Ricardo, ou como possível dificultador, no caso do Paulo. Mas a influência entre irmãos para a transmissão de um gosto fadista pode ser decisiva na formação, principalmente, do irmão mais novo

Eu tinha seis anos quando comecei a cantar. Eu não nasci em Lisboa, sou de Santarém. Mas os meus pais sempre ouviram muita música em casa, apesar de eles não serem músicos, sempre gostaram muito de música e me influenciaram desta forma. Eu tenho também dois irmãos, que são mais velhos que eu. O mais velho era também era músico e começou a tocar instrumentos tradicionais portugueses, cavaquinho, braguesa<sup>47</sup>, entre outros. E mais tarde ele também começou a tocar guitarra portuguesa dentro do fado. Mas foi aos seis anos que o fado aconteceu na minha vida. Surpreendendo toda a gente. Foi uma surpresa pra uma criança tão pequenina não é normal

---

<sup>47</sup> Tipo específico de viola com um conjunto de cinco cordas duplas metálicas, conhecida pelo nome de viola braguesa, provavelmente oriunda da região de Braga (ANDRADE, 1989, p. 558).

gostar de fado e aprender as letras e começar a cantar, não é normal. Mas comigo aconteceu e eu nem se quer tenho uma memória, um bocadinho vaga. Mas não sei por que, foi uma paixão que foi crescendo.

Joana Amendoeira, 27 anos, fadista

A fala da jovem fadista Joana Amendoeira aponta para uma dupla transmissão do fado na sua formação do gosto musical. Primeiro através dos pais, incentivando-a a crescer em uma ambiente musical, e segundo através de um dos seus irmãos mais velhos, que começou a tocar diferentes instrumentos musicais, inclusive guitarra portuguesa, instrumento símbolo do fado. Pedro Amendoeira irmão da Joana é atualmente o seu principal guitarrista e a acompanha em concertos e gravações.

Não é somente através da família que o fado é transmitido, assim como o samba e o choro. O meio familiar se caracteriza como um lugar privilegiado de socialização primária nesses gêneros músicas populares, tanto para a formação do gosto como para a apreensão de uma prática musical e social específica. Mas o fado, o samba e o choro também podem ser aprendidos, assim como as suas práticas, através de um convívio em um ambiente social privilegiado. Esse convívio em um ambiente social específico é possível através da sensibilidade de membros da família de levarem esses jovens, muitas vezes ainda crianças, para serem socializados nestes espaços de prática da cultura popular.

### **3.2 A Influência do Contexto Social para a Transmissão da Música Popular**

Além da influência familiar, outras formas de socialização na prática musical e de formação do gosto específico pela música popular também podem acontecer na vida dos jovens músicos. A principal influência que os jovens músicos podem sofrer é do contexto social no qual estão inseridos, por exemplo, da prática social e musical do bairro onde nasceram, construção simbólica comum no fado, ou ainda do estado onde nasceram, cresceram e foram socializados, construção identitária comum no samba gaúcho. A partir

dessas socializações duas questões estão sendo pensadas, a construção de uma identidade musical – fadistas, sambista ou chorona – e a construção de uma identidade social territorializada – o bairro, a cidade, o estado ou o país. Essas duas identidades, de esferas distintas, são construídas a partir da relação dos jovens músicos com o contexto social e cultural no qual estão inseridos. É na relação dos jovens com o meio social e cultural do qual fazem parte que eles começam a construir as suas identidades específicas.

Elias (1995) ao pensar sobre o contexto social em que Mozart estava inserido afirma que havia uma grande distância social entre os produtores da arte e seus receptores. Essa distância era imensa em termos simbólicos, mas pequena quando pensada em termos espaciais, um artista era sempre inferior aos membros da corte mesmo que dividindo o mesmo teto com deles. A conceituação que Elias (1995) faz de músico burguês, embora esta categoria ainda não existisse enquanto classe social, em contraposição a membros da corte ilustra a sua divisão, presente em outra de suas obras (ELIAS E SCOTSON, 2000), entre *estabelecidos* e *outsiders*. Os primeiros se caracterizam por fazer parte de um conjunto de regras e normas preestabelecidas, enquanto os segundos não compartilham deste mesmo mundo, mantendo-se fora.

A grande questão vivida por Mozart é que se comparado aos seus, membros da corte de Salzburg, mesmo com toda a sua genialidade ele permanecia sendo um membro inferior dentro da hierarquia social, um *outsider*. Já nas suas viagens pelo mundo muitas vezes Mozart foi tratado como igual, ou quase, pelos membros de diferentes cortes. Ele tinha assim o sentimento de ser um *estabelecido*. Essa contradição vivida pelo artista de algumas vezes fazer parte e outras não da sociedade de corte fazia com que ele sentisse uma revolta quando voltava a sua terra natal, lugar onde era tratado como serviçal. Muitas vezes em sua vida Mozart empregou uma luta pessoal contra a sociedade de corte, como a sua decisão de se tornar um músico autônomo.

Pensando a partir da experiência de Mozart retratada por Elias (1995) podemos falar que a distância social entre os produtores e os receptores das expressões musicais populares não é assim tão significativa e expressiva. Aqueles que produzem também os consomem, embora o produto musical possa ter um mercado consumidor maior. Mesmo com essa distância menor se

faz necessário para uma boa compreensão das formas de expressões musicais populares a inserção de quem as quer consumir ou produzir dentro de determinado contexto social, local de origem dos gêneros musicais específicos e espaço privilegiado de produção e consumo do fado, do samba e do choro.

Esse local de origem, seja ele em qual nível territorial, representa a territorialização da tradição, a tradição musical do fado, do samba ou do choro situada e vinculada ao espaço. Mas essas mesmas tradições também têm a suas temporalidades, estão vinculadas a uma prática boêmia que é, na maioria das situações sociais, noturna. Esse tempo e espaço de determinadas práticas musicais populares são o ambiente social que está sendo redescoberto por jovens, alguma vezes ainda crianças, e que são responsáveis pela transmissão dos saberes e dos prazeres do fado, do samba e do choro.

Eu comecei a cantar com oito anos, comecei a ir com meu pai nas casas de fado, nas tertúlias de fado.

Marco Oliveira, 21 anos, fadista/cantor e viola de fado

A importância do local de origem ou de uma transmissão social de determinada prática musical acontece de maneira distinta no fado e no samba. O fado é muito mais territorializado que o samba, os bairros de tradição fadista são muito mais importantes como locais de socialização em um gênero musical específico e em uma determinada prática musical associada a este tipo de música. Assim para o fado é muito mais importante ter nascido em determinado bairro da cidade ou mesmo na cidade de Lisboa. E um ambiente privilegiado para a descoberta da cultura musical própria é a escola. A escola como ambiente privilegiado de socialização foi um dos primeiros caminhos que os jovens seguiram na descoberta da prática fadista.

Eu comecei a cantar fado muito nova, eu tinha 5 anos. E, portanto, já estou quase a fazer 20 anos de carreira. (risos) Brincadeira, brincadeira. Carreira nada, de percurso no fado, não é. Eu ouvia fado muito esporadicamente em casa, os meus pais assistiam muitas vezes a um concurso de fado que era muito importante que era a Grande Noite do Fado no Coliseu dos Recreios, já tem uma tradição de quase 50 anos, quase não, aliás, já tem 50 anos. E assistíamos normalmente a isso em casa, mas quer dizer, não era muito costume ouvir-se no rádio,



em cassetes essas coisas. Não era muito costume porque eu tinha uma irmã mais velha, tinha e tenho, que não ouvia fado na altura. Ouvia Rolling Stones, essas coisas. Então não havia essa cultura em casa. No entanto, o baque dá-se numa altura em que estou no liceu, e nos tempos livres depois da escola a minha professora quis, na altura do Natal, está a fazer agora anos, fazer um medley de clássicos da música portuguesa. Com os meninos todos, éramos todos muito pequeninos, todos a cantar e tal. Íamos reunir músicas, enfim, da história da música em Portugal, do Festival da Canção que nós temos cá e é muito conceituado. Então tínhamos músicas de todos os cantores portugueses mais emblemáticos. E tínhamos um fado lá no meio, que era “Tudo isso é fado”, que é um clássico do fado. E ela olhou pra mim, e perguntou quem poderia cantar isso. E eu era meio estranha tinha o cabelo bem comprido, um ar meio cigano. E ela achou que eu tinha perfil pra aquilo e então eu aprendi aquele fado, “Tudo isso é fado”, e fiquei entusiasmadíssima. Cheguei em casa e disse a minha mãe: Mãe eu quero aprender mais cantigas daquelas. Eu nem sabia dar o nome fado, aquilo pra mim era tudo muito vago. E minha mãe ensinou-me um ou dois fados, a “Júlia Florista” e o “Cheira Lisboa”, são três fados muito emblemáticos. E eu, pronto, nesta tarde da festinha de Natal cantei e aquilo pra mim foi uma descoberta. Eu senti-me em casa, aquilo era o meu habitat natural.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

No samba, principalmente no Rio Grande do Sul, onde convive desde a criação do primeiro Centro de Tradição Gaúcha, o 35 CTG, em 1947, e da criação da Califórnia da Canção, em 1971, com um imaginário sobre a música do estado vinculada com a cultura tradicionalista e nativista (OLIVEN, 2006, SANTI, 2004), a escola também funcionou algumas vezes como ambiente socializador em uma prática musical, mas nunca na prática musical sambista ou chorona. Essas práticas musicais populares acontecem já na adolescência para a maioria dos jovens músicos, e através de um busca pessoal ou de uma mudança espacial, normalmente a vinda para Porto Alegre.

Com sete anos eu participei de um festival de música, festival das escolas, eu tava na primeira série e ai cantando música nativista. E ai naquilo ali comecei a convivendo com músicos e tendo aquele contato mais formal de ter que aprender uma música, o cara cantando do meu lado. Até então eu cantava ouvindo os LPs e cantando junto com a maquininha. Fui

cantar mesmo dali. Me saí bem no festival, cantando ao vivo pra um público grande e aquilo de organizar torcida, foi fomentando aquilo. E depois de uns dois anos participei do festival em uma outra edição e ai foi indo. (...) Era música tradicionalista, porque era o que o meio oferecia. Mesmo a minha mãe ouvindo música brasileira, MPB, coisas latinas, como Mercedes Sosa, Paulo Milanes, mas o que mais acontecia, o que mais se tocava era música nativista. Eu fui indo por esse caminho, ouvindo de tudo, mas praticando mais música nativista.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

Mesmo que o gênero musical transmitido em contextos sociais específicos, com ênfase para a escola como ambiente socializador, não for o samba ou o choro, o que está sendo transmitido e socializado é uma prática musical, independente do gênero musical que esteja sendo focado. Enquanto no fado esta prática musical já vem atrelada ao gênero musical português por definição e com isso a associação a determinado lugar, para os jovens sambistas essa socialização de determinada prática musical vem através do gênero musical gaúcho por definição, a música tradicionalista. Mas quando os jovens músicos redescobrem o samba e o choro é através da transmissão social do conhecimento destes gêneros musicais possíveis somente através da descoberta e eleição de um padrinho no samba e no choro.

### **3.2.1 Redescobrimo o Samba e o Choro: A Construção da Reciprocidade a partir de uma Cultura Sambista de Apadrinhamento de Jovens Músicos**

Uma das maneiras mais comuns desses jovens músicos brasileiros chegarem ao samba ou ao choro é através da figura de um padrinho. O padrinho é aquele que apresenta o samba ou o choro, é aquele que valoriza o estudo destes gêneros musicais populares, é aquele que incentiva a profissionalização desses jovens músicos, enfim é aquele que ajuda no caminho e na caminhada que leva ao universo musical sambista e chorão. Apadrinhar um jovem músico significa dentro desse universo musical e simbólico específico ajudá-lo na redescoberta, ensino e profissionalização dentro da música popular de forma geral e do samba e do choro de maneira

específica. Mas apadrinhar um jovem sambista ou chorão significa sobretudo mediar a transmissão de um conhecimento específico, o saber musical popular.

Até por ser do Rio Grande do Sul e ser de uma cidade do interior é inevitável que a gente comece ouvindo as coisas mais gaúchas. Mas sempre tive uma paixão muito grande assim, por samba. Eu gosto de música velha. Velha, antiga digo, samba, bolero, tango, choro, sempre gostei muito, até hoje é o tipo de música que eu mais gosto. Ai tive contato com as músicas do Lupicínio Rodrigues, compositor gaúcho que eu sou apaixonado por ele. Eu acho que na outra encarnação eu era, sei lá, irmão dele, qualquer coisa assim. Ai comecei a ouvir. Mesmo assim, na minha cidade em Santo Antônio eu também não tinha acesso a músicos que trabalhassem com esse tipo de música. E entrei em grupos de baile, música gaúcha também. Ai depois que eu vim pra Porto Alegre eu comecei a ter contatos com os músicos daqui. Inclusive que acompanhava o Lupicínio, o seu Darcy Alves. E comecei a encher o saco deles, estar sempre na volta aprendendo as manhas. Aqui tem, aqui no bar o Professor Darcy Alves que é um músico que acompanhou todos os principais músicos da música brasileira. E ai é um professor que eu tenho, cada vez que eu toco com ele eu acabou e agradeço: Obrigada por mais uma aula.  
Samuel Costa, 27 anos, músico/acordeonista

Todo o conhecimento musical e profissional construído através de uma relação de apadrinhamento gera entre os membros envolvidos uma relação de reciprocidade maussiana. O que estimulou Mauss (2003a) a pensar sobre as trocas foi o seu caráter voluntário, mas ao mesmo tempo obrigatório. Ele buscava responder a dois questionamentos, primeiro o que faz com que o presente seja obrigatoriamente retribuído e, segundo, que força existe na coisa dada que faz com que o donatário a retribua. O autor tinha como objetivo chegar às conclusões sobre as transações humanas, descrever os fenômenos de troca e estudar a moral e a economia que regem estas transações.

Para Mauss (2003a) o estudo da circulação obrigatória de riquezas, tributos e dádivas esclarecem dois fenômenos sociais. O primeiro que é compreender a natureza do vínculo jurídico criado pela transmissão de uma coisa e o segundo que é a natureza da troca por dádiva de tudo aquilo chamado prestações totais. A troca é desinteressada e obrigatória, a obrigação

está vinculada a uma questão mítica, imaginária, simbólica e coletiva. As três obrigações que envolvem a troca são: dar, receber e retribuir. As coisas, para Mauss (2003a) possuem um valor venal e um sentimental. As dádivas não retribuídas tornam inferiores quem as aceitou. O convite ou a cortesia deve ser retribuído para a manutenção do vínculo social. Mauss (2003a) defendia que a estabilidade social só é possível através de dar, receber e retribuir e, para além da sua crítica, Lévi-Strauss (2003) também acreditava nisto, afinal era na necessidade de trocar mulheres que se baseava toda a relação entre grupos diferentes.

Jacques Godbout (2002) constrói a sua análise na relação entre o dom e as teorias sobre as trocas, com ênfase nas teorias económicas utilitaristas e nas teorias sociais holistas, através do esforço de estabelecer algumas aproximações e muitas diferenciações entre os dois conceitos. As teorias económicas utilitaristas defendem que as trocas acontecem através de atos racionais, livres e interessados. Os membros que realizam as trocas possuem liberdade de escolha e de relacionar-se, a troca requer a liquidação imediata e permanente da dívida, e sendo cada troca completa ela não cria um vínculo entre os membros que a efetivaram. Já as teorias holistas sobre a troca buscam explicar a necessidade da dádiva não pela busca de interesse, mas que ela se faz necessária devido à interiorização de normas e valores presentes na sociedade em que o indivíduo está inserido. Sendo assim, o indivíduo é obrigado, não possui liberdade com relação à troca.

Godbout (2002) defende que nem um desses dois paradigmas dá conta de explicar a complexidade das relações presentes no dom. A dádiva, para o autor, é ao mesmo tempo livre e regada, acontece devido os interesses pessoais e também as normas interiorizadas socialmente. A partir destas distinções o autor indica alguns elementos importantes para compreensão do significado atual da dádiva, primeiro que a dádiva é baseada na dívida o que a diferencia por completo do sistema mercantil. O dom é utilizado como forma de distinguir-se e também de relacionar-se com o outro. Os atores que praticam o dom, segundo o autor, sentem prazer nesta prática. Existe liberdade no dom, tanto em dá-lo quanto em retribuí-lo, é esta liberdade que diminui o peso da obrigação do dom e da sua própria existência enquanto regra social implícita.

Distinguindo formas diferentes de dom, primário e secundário e, a partir deles, a sociabilidade primária e secundária, é que Caillé (2006) busca avançar com relação ao conceito maussiano de dom na contemporaneidade. O autor compreende qual é o conceito mínimo de dom e como se dá a sua relação com os conceitos de interesse e desinteresse. O dom é entendido como toda troca que se realiza sem esperar um retorno determinado e que busca criar um elo social. Caillé (2006) conclui que a grande questão envolvendo o dom não é o que move o doador e sim a escolha em retribuir de quem vai receber à doação.

Indo ao encontro nessas novas formas de pensar o dom que estou pensando as relações de apadrinhamento no samba e no choro e com ela a transmissão de um saber específico. Para os jovens músicos a relação de ensino/aprendizagem, e assim de reciprocidade, com nomes reconhecidos de outra geração do samba e do choro faz com que elos sociais, afetivos e, especificamente, musicais sejam estabelecidos. Esses elos serão levados durante toda a vida amadora e profissional dos jovens e faz com que eles construam a partir dessa relação de reciprocidade com determinado músico de uma geração anterior e do conhecimento musical transmitido por eles a sua identidade de sambista ou chorão.

Ai com doze eu comecei a fazer aula com ao Luiz Machado. O Luiz que me passou os fundamentos da música, de ter noção de tudo que ta rolando e me aprofundar mais no choro. Até então o meu conhecimento de choro era de roda de choro, de ir lá olhar, de conhecer o básico lá, Brasileirinho, Noites Cariocas. E ver que não era tão restrito assim o mundo assim, que era mil vezes maior do que o mundinho que eu tava ali escondido. Ai com o Luiz eu vi muito material que ele tem. E ai comecei assim com o Luiz e o Luiz pro meu começo foi fundamental. Cavaquinho no começo, mas o cavaquinho faltava alguma coisa, faltava mais corda. E o Luiz já tinha metido uma pilha pro violão. E antes disso o pai tinha dito que eu tinha que estudar, mas ele não tinha condições de bancar uma aula pra mim. Ai tem um vizinho meu que queria aprender cavaquinho e queria que eu desse aula pra ele. Ai eu beleza, eu dou aula pra ele e pago a minha aula. Junto o útil ao agradável. Ai eu conseguia pagar metade da aula e o pai pagava a outra metade. Não ficava pesado e eu ainda dava aula. Foi muito engraçado, eu com quatorze e ele com nove e eu professor dele, indo lá na casa dele acordar ele pra ter

aula. E eu me orgulho muito porque foi de mim a força de estudar e de conseguir pagar a minha aula lá. Ai muitas vezes não tinha condições e o Luiz, aquele pai pra mim, ta comigo vamos lá. Sem explicação. Acho que eu fiquei um bom tempo assim, só pelo apoio dele. Eu agradeço muito a ele. Na minha vida eu acho que de mestre mesmo é o Luiz Machado e o meu pai, de princípio, e a noite, a vida. Porque ninguém é músico só de estudar assim, tem que ter uma bagagem da rua pra saber o que é a música, a convivência, porque música não é assim só estudar, tudo é um vínculo de amizade, profissionalismo mesmo.

Max dos Santos, 20 anos músico/violonista

Essa relação de apadrinhamento e assim de reciprocidade não poderia ser mais visível do que através da construção de uma concepção do que é o samba e o choro para esses jovens músicos baseada nas noções desses seus padrinhos de música. As construções identitárias de *bom sambista* e *bom chorão* e as suas noções do que é o samba e o choro, ou ainda, o *bom samba* e o *bom choro* é a melhor maneira de retribuição que esses padrinhos musicais poderiam ter. Essas noções de *bom sambista* e *bom chorão* e de *bom samba* e o *bom choro* são construídas a partir do conhecimento da história e das características desses gêneros musicais e com isso do estabelecimento do que seria o *sambista ruim* e o *chorão ruim*, o *samba ruim* e o *choro ruim*. O ruim no samba está quase sempre vinculado à idéia do pagode e o ruim no choro está quase sempre vinculado à idéia da mistura. Dessa forma, o bom está sempre ligado a uma busca por uma autenticidade, verdade e pureza aprendidas através dos ensinamentos e da relação com esses seus padrinhos musicais<sup>48</sup>.

Tem uma estória muito engraçada que tem um choro bem famoso do Waldir Azevedo que é Pedacinho de Céu, e o meu pai escutava direto aquele choro e eu pirava naquilo, chegava a sonhar que eu estava tocando aquilo. Até que chegou um dia e eu disse que eu gosto de cavaquinho, to a fim de tocar cavaquinho. Vou ver com o pessoal, meu pai é bem amigo do pessoal boêmio, meu pai sempre foi boêmio. Vai ver que isso é genético. E meu pai conhece todo mundo de samba e choro, meu pai é da diretoria do Ypiranguinha aquele clube. E

---

<sup>48</sup> Essas dicotomias entre bom e ruim, puro e impuro, autêntico e inautêntico, são fundamentais para a compreensão desse universo de recriação musical que está acontecendo com o samba, o choro e o fado. Esses temas serão explorados de forma indireta em toda a tese e especificamente no seu capítulo final.

daí ele correu pra saber quem dava aula e coisa e tal. Daí ganhei um cavaquinho do meu padrinho, meu primeiro cavaquinho, e fui fazer aula com o Lúcio do Cavaquinho, falecido, que foi um dos fundadores do Clube do Choro. Ai comecei a aprender com ele. Comecei com 14 anos. As primeiras notas tudo eu comecei a ter aula com o Lúcio. Depois eu parei, mas fiquei muito amigo dele. Às vezes eu nem ia ter aula, mas ia lá uma vez por semana só pra comer churrasco com ele. Eu fiquei com uma coisa de amigo, ele me acolheu. E mostrava os registros dele que ele tinha muita coisa. E foi ai que eu aprendi muita coisa com ele de música e de como é que as coisas funcionavam em Porto Alegre. Ele inclusive era bem, como é que eu vou dizer, ele era bem rígido nas coisas que ele acreditava, ele tinha uma rigidez a música era choro, tinha que ser música boa, ele não gostava de música muito pop, tinha que ser música tradicional. Ele tinha umas idéias bem rígidas pra época inclusive. Então acho que ele ficou meio no ostracismo em Porto Alegre, ficou meio escantiado, porque ele tinha as opiniões dele e era meio rígido em relação a isso. Mas trabalhou muito também, eu tenho registros muito legais dele. Eu aprendi muito com ele sobre Porto Alegre, sobre choro.

Luís Arnaldo Cabreira, 30 anos, músico/cavaquinista e publicitário

Essa reciprocidade entre padrinho e afilhado é fundamental para a compreensão da transmissão do conhecimento musical do samba e do choro para uma nova geração de músicos. No fado essas relações também acontecem, embora com outras características, mas a grande transmissão social do fado se dá através do imaginário existente neste gênero musical específico de uma origem bairrista desta música.

### **3.2.2 A Redescoberta Fadista: A Construção de uma Origem Fadista através da Elaboração do Lugar de Origem e de sua Prática Específica**

O fado é por definição um gênero musical territorializado, o fado é português, o fado é lisboeta, o fado é da Alfama ou da Mouraria. E essa territorialidade do fado está vinculada a um imaginário sobre as suas origens. A origem de um fadista associada à origem do fado faz com que este universo simbólico seja o único capaz de expressar seu sentimento e a si próprio. Assim

o fado, que já no seu significado representa destino, torna-se o destino não passível de ser desfeito dos jovens músicos. A origem social, pensada através do território, torna-se determinante para a transformação dos jovens possíveis músicos em jovens fadistas.

Porque eu sou português, porque eu sou lisboeta. Podia ser outra coisa, mas eu... Tem a ver com o bairro onde a gente cresce, com o sítio onde a gente cresce.

Ricardo Ribeiro, 28 anos, fadista

Essa construção da origem fadista a partir da sua vinculação com lugares presentes no imaginário deste gênero musical, faz com que se legitime a opção pelo fado e pela profissionalização dentro desta expressão musical específica. E muitas vezes esta territorialidade é construída para justificar a opção pelo fado.

Olá, meu nome é Raquel Tavares, tenho 24 anos, sou natural de Lisboa, nasci no bairro do Alto do Pina, que é um bairro muito tradicional, e moro no bairro de Alfama.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Nesta sua apresentação a fadista Raquel Tavares constrói a sua identidade através de três associações a determinadas territorialidades, a primeira de que nasceu em Lisboa, a segunda de que morou no bairro Alto do Pina, dando a este bairro um caráter tradicional, e a terceira dizendo que atualmente mora na Alfama, bairro que além de tradicional está vinculado ao imaginário do fado. Ser lisboeta e ter morado em dois bairros tradicionais da cidade justificam a sua escolha pelo fado através de uma origem ligada ao contexto social onde nasceu e cresceu e que exerceu, além de influência, a possibilidade de uma socialização neste gênero musical.

Muito dessa territorialização do fado é reflexo de uma territorialidade da própria cidade de Lisboa, com suas freguesias<sup>49</sup>, que são ovacionadas na mais tradicional festa popular da cidade, a festa em homenagem a Santo Antônio, através dos desfiles das “Marchas de Lisboa”. Mas não são todos os bairro que têm seus imaginários vinculados ao fado, a Alfama ganha importante espaço

---

<sup>49</sup> Menor unidade territorial e política de divisão das cidades em Portugal.



na construção deste imaginário fadista. Costa e Guerreiro (1984) defendem que o fado como prática cotidiana acontece através de dois elementos: o trágico e o contraste. Este aparece no fado através das temáticas cantadas em verso. As letras de fado expressam as diferenças e desigualdades sofridas por quem o canta no seu cotidiano, forma de diferenciação baseadas principalmente na distinção entre pobres e ricos. Já o trágico é o elemento que vai além do sofrimento e que dá à música sua característica enigmática e ambivalente.

O fado, canção popular, seria então a emergência num espaço por ventura privilegiado (o bairro da Alfama, neste caso) deste conhecimento trágico, desta comunhão com realidades essenciais e profundas da existência humana. Poder-se-ia dizer que as características comunitárias, a especificidade social e cultural, o caráter particular da inserção em Alfama no processo histórico das contradições de classe teriam possibilitado ao bairro ser um espaço propício à irrupção do trágico, um local onde mais facilmente se rasga, de quando em quando, no círculo da sessão fadista, o manto pesado da visão instrumental do mundo que domina das sociedades actuais. (COSTA, GUERREIRO, 1984, p.227)

A Alfama fadista não é assim conhecida somente por estar vinculada com o imaginário histórico e musical do fado, mas por ainda possuir em sua sociabilidade cotidiana a prática fadista. Essa prática fadista associada a um local de origem ajuda ainda mais na construção da identidade dos jovens músicos. Não se é fadista simplesmente por ter nascido ou crescido em Portugal, ou em Lisboa, ou em um bairro com essa tradição musical, mas também por ter convivido em ambientes de sociabilidade específicos do fado como as colectividades, as tascas ou as casas de fado. Ser fadista é ter ou construir uma origem em um ambiente fadista, principalmente de bairro, e com isso uma socialização nas suas práticas musicais e de sociabilidade. Assim para ser fadista é preciso ter nascido para tal, de preferência na Alfama ou na Mouraria.

### **3.3 Yamandu Costa: Um Estudo de Caso da Transmissão Familiar e Social da Música Popular**

A trajetória profissional de êxito do músico gaúcho Yamandu Costa serve de exemplo e é seguida por vários dos novos músicos de samba e choro, principalmente gaúchos. Ela pode assim ser pensada como uma trajetória modelo que é utilizada como inspiração para jovens com aspirações profissionais na música. Mas ela também é um caso representativo dos elementos e argumentos desenvolvidos neste capítulo, tornando-se assim um estudo de caso. A transmissão da música, de forma geral, e do choro, de forma específica, aconteceu através de um ambiente familiar privilegiado, mas também através da exploração pelo jovem músico de um contexto social específico, a noite e a boemia. Yamandu Costa também foi durante a sua iniciação musical apadrinhado por um músico, que lhe mostrou o caminho do violão. A trajetória de socialização musical de Yamandu Costa ilustra e faz entender de forma clara os elementos envolvidos na transmissão familiar e social da música popular.

Yamandu Costa nasceu em 24 de janeiro de 1980, na cidade de Passo Fundo, interior do Rio Grande do Sul. É filho da cantora Clari Marson e do multi-instrumentista Algacir Costa, que tiveram um grupo de música regional chamado “Os Fronteiriços”, que obteve grande sucesso na década de 80. Ainda muito pequeno Yamandu Costa se muda com a família para Porto Alegre. É nesse ambiente musical que Yamandu Costa recebe os seus primeiros ensinamentos sobre música e, principalmente, constrói o seu gosto por ela e pelo fazer musical.

Meu pai tocava música regional, era um artista regional. E muita coisa da música do norte da Argentina. Essas músicas que eu me criei ouvindo, chamamés, chacareras, essas músicas do nordeste da Argentina. Música regional e música do nordeste da Argentina.

Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

A formação do gosto pela música aconteceu através da transmissão familiar desse universo, assim como foi através da família que uma primeira

possibilidade de explorar a música apareceu na vida de Yamandu Costa ainda na infância.

Comecei a tocar na minha casa, o meu pai era músico, a família toda de músicos. E o meu pai tinha um ciúmes muito grande do violão dele, então eu ficava muito curioso com aquele instrumento, com aquela estória toda. E quando ele saía pra fazer alguma coisa eu roubava o violão dele. Até por ser uma coisa proibida, e por outro lado eu adorava assistir os desenhos da Walt Disney sem áudio, então eu fazia trilhas, cantando e tocando. Fazia de improviso, coisa de criança né.  
Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

Não foi somente o gosto musical ou a prática de um instrumento que Yamandu Costa explorou através do universo musical proporcionado pela família durante a sua infância. Foi também através da maneira pela qual a família ganhava o seu sustento, a música, que o pequeno músico deu seus primeiros passos em um palco, ou seja, em uma prática musical.

Essa coisa da infância foi engraçado, né. Porque depois dos quatro anos eu comecei a cantar. Um amigo do meu pai me ensinou uma música que era famosa na época, uma música regional chamada Morocha, falava do machismo gaúcho, um negócio bem engraçado assim. E esse amigo do meu pai me ensinou a cantar e esse negócio e fez uma surpresa pro meu pai. Me levou no bar que meu pai tocava, tava cantando, e falou pra mim: Canta aí Yamandu, canta a música que eu te ensinei. Ai eu cantei. Meu pai me colocou no palco nesse exato momento e eu comecei a participar do grupo como artista mirim, como cantor, desde criancinha, no grupo. Ai eu fiquei dos quatro anos até os oito, sete anos, cantando, só cantando no grupo. Não dei muita bola pro violão, nessa época toda. Com oito anos eu comecei a crescer um pouquinho e começou a perder aquela graça da criancinha e tal. E eu fiquei um pouco carente daquilo e eu voltei a me dedicar ao violão. Ai sim foi pra valer. Ai eu comecei a estudar, comecei a falhar muito na escola e me apaixonar pelo violão. E o meu pai começou a ficar preocupado com aquilo e começou a me dar aulas, base teórica e tal. A partir dos sete, oito anos, eu comecei a tocar o violão pra valer. Enfim, os primeiros passos.  
Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

Foi com essa primeira experiência ainda sem muito caráter profissional, embora o grupo da família o tivesse, que Yamandu Costa aprendeu o valor da profissão de músico e a seriedade necessária para se seguir essa profissão.

Eu nunca tive essa diferença, porque o meu pai era muito sério com o negócio da música. Extremamente sério. Então desde criança ele sempre me ensinou essa postura com a música. Então eu já com quatro, cinco anos já era profissional da música. Que a maneira que ele fazia de tu olhar pro negócio da música era sempre dessa forma, tu entende? A coisa mais séria que tu tinha que fazer, tinha que ter concentração, então sempre teve uma retidão muito nisso. (...) O meu pai também tratava a gente de uma maneira, desde os meus quatro, cinco anos que ele me pagava um cachezinho por cada show. Uma coisa para educar mesmo.  
Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

A família de forma ampla, mas especificamente o pai, talvez pela sua morte prematura, quando Yamandu Costa tinha apenas 13 anos, foram fundamentais na transmissão do conhecimento musical específico, da criação de um gosto musical, da visão que o jovem músico tem da profissão de músico e do que é ser um profissional na música. Mas a vida de Yamandu Costa foi cheia de outras pessoas que o ajudaram na sua formação musical e no seu caminho profissional. O primeiro padrinho que se destacou na vida de Yamandu Costa foi o violonista argentino Lúcio Yanel.

Logo depois eu conheci o Lúcio Yanel, que é um argentino que mora no Brasil há trinta anos, que era muito amigo do meu pai. Inclusive ele morou na minha casa quando eu tinha uns quatro anos. E sempre foi um grande guitarrista, um grande violonista, sempre foi a minha inspiração. Quando eu começo a escutar o Lúcio depois de ter visto um concerto aqui na Puperia, que era um bar que tinha aqui na Cidade Baixa, isso em 87. Eu vi aquele cara tocando no palco e decidi que faria aquilo da minha vida. A partir desse dia eu comecei a tirar todas as músicas do Lúcio de ouvido, tocando assim. E quer dizer, foi a grande mudança da minha vida como violonista foi a inspiração que o Lúcio me deu. A partir daí, depois de tirar todo o repertório dele, eu comecei a encontrar com ele em bares, nos festivais, e ele me passava alguma coisa verbal, informalmente. Alguma coisa que eu tocava do repertório dele, alguma coisa que tava errada,

alguma coisa, toques assim, super rápidos. Nunca cheguei a ter uma aula inteira com ele. Sempre foi coisa de toque mesmo.

Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

A ligação com o mestre Lúcio Yanel foi tão intensa para a formação de Yamandu Costa que o laço de reciprocidade entre eles se fez visível e materializado através de um violão, símbolo máximo dos ensinamentos que o jovem músico aprendeu com seu padrinho musical.

Quando eu fiz dezoito anos a primeira coisa que eu fiz foi comprar um violão pra dar de presente pro Lúcio, de agradecimento.

Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

Foi o padrinho Lúcio Yanel o primeiro a introduzir na vida do jovem Yamandu Costa o contexto social e as práticas de sociabilidade necessárias para a apreensão do fazer musical popular, a boemia. Provavelmente o universo boêmio já estivesse presente na vida de Yamandu Costa desde a sua infância, mas foi na sua adolescência e através de padrinhos musicais que este mundo musical da boemia foi desfrutado pelo jovem músico. Enquanto Lúcio Yanel apresentou a boemia vinculada ainda a uma música regional e latino-americana, foram outros padrinhos que lhe mostram a boemia do choro e do samba, principalmente no Rio de Janeiro

Me lembro que eu fui tocar na Califórnia da Canção em Uruguaiana e eu ganhei como instrumentista. Quando eu saí do palco veio um cara falar comigo, o Telão, um produtor musical, um cara muito importante do meio musical. E me deu um disco que ele tinha gravado com o Raphael Rabello. Quando eu ouvi esse disco eu decidi que eu tinha que mergulhar naquela linguagem, tirei o disco todo, tudo que eu consegui tirar do Raphael nessa época, do Baden. Quer dizer eu embarquei nessa coisa do violão brasileiro. Logo depois eu comecei a viajar com o Borghetti pra fora do estado e estive em alguns lugares que eu tive contato com o pessoal do choro. No Rio, conheci o Maurício Carrilho nessa época, a Luciana Rabello. Então isso foi o início dessa coisa de abraçar mais a minha maneira de tocar.

Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

O choro aparece na vida de Yamandu Costa e com ele uma maior brasilidade da sua música. Os dois caminhos da música regional e da música brasileira foram se misturando na vida de Yamandu Costa e com isso foram aparecendo mais padrinhos que o ajudaram a trilhar o caminho da profissionalização musical já na fase adulta. Essa profissionalização está diretamente vinculada a sua inserção, a partir da sua saída do Rio Grande do Sul, em um contexto musical e social de São Paulo e do Rio de Janeiro. E para essa inserção social em um contexto diferente do gaúcho foi fundamental a presença constante de padrinhos musicais.

A saída daqui tem muita ligação com o Luis Carlos Borges e o Borghetti. Com o Luis Carlos Borges pelas portas que ele abriu com o pessoal do Rio, com o Maurício Carrilho, com o Paulo César Pinheiro. E com o Borghetti pelo trabalho, porque quando ele não podia levar a banda inteira ele me convidava pra tocar junto, com participação, eu ia acompanhando ele nos lugares. Numa viagem dessa, eu tinha dezesseis anos, eu conheci o Solon, foi um grande empresário, foi diretor daquele projeto Brasil Musical, na década de 90 que revolucionou a história da música instrumental no país. E eu conheci o Solon e 96 e ele se apaixonou por mim, porque eu era um menininho que tocava e tal, meio perdido ali. E eu comecei a ter uma amizade muito grande por ele, comecei a passar Natal com ele na Ilha Bela. E esse cara foi o cara que me recebeu em São Paulo. (...) O cara foi tipo um padrinho. Ele me recebeu lá, arrumou lugar pra eu morar, me sustentou lá por uns dois, três anos, até eu conseguir andar lá pelas próprias pernas. E essa época foi super importante porque foi a época que eu conheci os músicos todos. Não só de São Paulo, mas do Rio também.  
Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

A trajetória de Yamandu Costa ilustra um pouco as formas possíveis de transmissão da música popular indo do familiar ao social, passando pela figura importante do pai e de padrinhos musicais. Mas não é essa a única forma possível de transmissão do universo musical popular, seja ele do choro, do samba ou do fado. A última década mostrou que outros universos sociais podem servir de transmissores da música popular, principalmente quando a origem familiar e social não é desenvolvida dentro do universo simbólico do

choro, do samba ou do fado. É nesse caminho foram criadas escolas dedicadas ao ensino exclusivo da música popular, como a Escola Portátil de Música.

## CAPÍTULO 4

### “E CHORE QUEM QUISER CHORAR”: PENSANDO A CONSTRUÇÃO DE UM MERCADO DO CHORO ATRAVÉS DA ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA E DE SEUS DESDOBRAMENTOS

*Cai entre as primas e os bordões do meu violão  
Vira inspiração  
E aos poucos se transforma em mais um choro pra cantar  
Choro popular que vai, vai, vai..  
Choro Livre – Luiz Flávio / Paulo César Pinheiro*

Antes de começar a pesquisa nunca havia ouvido falar no Festival Nacional de Choro nem na Escola Portátil de Música. Conhecia alguns professores da EPM por acompanharem alguns cantores populares renomados. Adentrar o universo do IV Festival Nacional de Choro e a partir dele da Escola Portátil de Música foi, sem dúvida, a minha iniciação em todo esse mercado musical específico e a ampliação do meu universo de pesquisa. A partir dessa descoberta não bastava mais estudar somente a recriação do samba e do choro no Rio Grande do Sul porque esta se relacionava de forma direta com um movimento maior e que estava fortemente vinculado ao Rio de Janeiro, com suas práticas musicais e seu imaginário, e mais diretamente com a Escola Portátil de Música.

A Escola Portátil de Música pode ser entendida como uma instituição centralizadora da aprendizagem e prática do choro não só para os jovens da cidade onde está localizada, mas de diversas regiões do Brasil que tem nesta escola a sua maior referência. A Escola Portátil de Música é, para o universo social e musical que estou estudando<sup>50</sup>, a grande referência da produção, ensino e divulgação do choro hoje. É também na EPM que estão os mais importantes músicos da uma geração anterior de chorões, o que significa *a priori* uma legitimação, perante o meio musical, do trabalho realizado pela escola na preservação, divulgação e ensino do choro. Compreender o

---

<sup>50</sup> Existe outra forte instituição de ensino do choro no Brasil que é a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, que fica situada na cidade de Brasília, e que tem vinculada a si todo um mercado do choro com a sua relação de proximidade com o Clube do Choro de Brasília (TEIXEIRA, 2008), Mas esse circuito do choro de Brasília não foi, em nenhum momento da pesquisa, acionado como referência para os jovens chorões que estou estudando.



significado da Escola Portátil de Música, em todos os seus desdobramentos, como o programa na Rádio Nacional, o Festival Nacional de Choro e a Acari Records, é também entender os mecanismos que levaram a criação de um mercado do choro no Brasil hoje a partir da fundação da EPM.

O panorama da redescoberta do choro na última década não pode ser verdadeiramente apreendido sem que se compreenda o significado social, cultural e de mercado da criação de uma escola dedicada exclusivamente ao choro, a Escola Portátil de Música, e dos seus desdobramentos. A redescoberta do choro e da sua tradição por jovens músicos foi certamente impulsionada pela prática política e pedagógica da Escola Portátil de Música, mas também do seu convite para que “chore quem quiser chorar”.

#### **4.1 “Na verdade, a escola não surgiu de idéia, não foi nada muito planejado não”<sup>51</sup>: O Surgimento e Organização da Escola Portátil de Música**

Foi com esta frase, título desta seção, que uma das fundadoras e idealizadoras da Escola Portátil de Música, a cavaquinista Luciana Rabello, começou a me contar sobre as origens da escola. A Escola Portátil de Música surgiu da necessidade dos seus idealizadores, músicos consagrados no universo musical brasileiro, transmitirem aos jovens o universo da música através da linguagem do choro. Conhecimento esse que eles também aprenderam quando jovens, no convívio com chorões, profissionais e amadores, que consideram como a grande escola de que fazem parte e na qual foram socializados no universo musical. É a partir da experiência desses músicos que surgiu a idéia da Escola Portátil de Música e de todo o seu modo de aprendizagem e de transmissão específica do universo e da linguagem musical do choro.

A Escola Portátil de Música, seus ideais e organização, estão diretamente vinculados à trajetória desses primeiros músicos que iniciaram o projeto. Entendo que esses atores sociais estão inseridos dentro do que

---

<sup>51</sup> A maioria dos subtítulos deste capítulo são frases dos professores da Escola Portátil de Música em entrevista concedida durante a pesquisa.

Bourdieu (1996) denomina *campo artístico*. Para compreendermos o conceito de *campo artístico* desse autor é necessário compreendermos o seu conceito de *campo de poder*. Para Bourdieu (1996), *campo de poder* é o espaço de tensões, no sentido de lutas de poder, entre agente ou instituições que por possuírem o capital necessário podem ocupar posições dominantes nos campos, principalmente no econômico e no cultural. O *campo artístico* seria um desses espaços em que o capital simbólico valorizado é a arte. O *campo artístico* mede forças e prestígio com outros campos como o econômico, o político e o científico. Também dentro do próprio *campo artístico* há lutas internas de poder e de capital simbólico por um lugar de maior prestígio dentro da sua hierarquia, as próprias expressões artísticas (artes plásticas, música, cinema, literatura, etc.) são hierarquizadas em artes prestigiadas ou artes menores.

O campo da música, com as suas diversas subdivisões, caracteriza-se por ser um espaço de tensões e de disputas por prestígio e reconhecimento. A idealização da Escola Portátil de Música está baseada na consolidação de um campo específico, o do choro, dentro de um universo musical maior, o da música brasileira por um lado e o da música instrumental, por outro. A proposta da escola está vinculada à idéia de que existe uma teoria e uma prática específica para os músicos que querem tocar choro e que estas são transmitidas por meio de uma aprendizagem também característica, a roda de choro na qual músicos jovens e experientes tocam juntos.

A proposta da Escola Portátil de Música está totalmente vinculada a um ideal de autonomia e valorização do choro dentro do universo do *campo musical*. A autonomia de um *campo*, e do *campo artístico* em especial, está relacionada, segundo Bourdieu (1996), à relação entre hierarquias internas e externas, ou seja, quanto maior a liberdade de criação, maior será o respeito externo dos outros *campos* em relação ao *campo artístico*. Ao mesmo tempo, só será possível uma liberdade maior de criação quando o *campo artístico* for respeitado e ocupar um lugar de destaque na hierarquia dos *campos de poder*. O grau de autonomia dos *campos* é determinado historicamente, varia segundo a época e as tradições existentes.

Para entender o verdadeiro significado da Escola Portátil de Música é necessário situá-la dentro da trajetória artística de seus professores e, mais

especificamente, dos seus fundadores. Para Bourdieu (1996) a construção do *campo* é condição prévia para a construção da trajetória social. Para entender a escola através da trajetória de seus professores é necessário contextualizá-los dentro do *campo do choro*. Estou entendendo os professores da escola como a sétima geração do choro<sup>52</sup> e sendo assim herdeiros de uma história que eles algumas vezes valorizam e outras vezes negam para que seja possível construir as histórias deles. Mas, principalmente, para situá-los dentro de uma tradição e de uma linhagem vinculada às raízes e história do choro.

A Escola Portátil de Música foi fundada, ainda informalmente, em 2000, como uma roda de choro aberta ao público. O objetivo inicial era o de possibilitar aos jovens interessados em choro um primeiro ambiente de socialização e de aprendizagem deste gênero musical e da sua linguagem específica.

É, na verdade, a escola não surgiu de idéia, a gente não, não foi nada muito planejado não. A gente tava conversando numa mesa de botequim, de bar, com uma amiga nossa, [...]. E ela tem uma filha, nessa época era muito garota, da mesma idade da minha, mais ou menos a mesma idade, que tava se interessando por flauta e que gostava do bom samba, que gostava do choro, mas que não tinha acesso à informação. [...] A minha filha, Ana, da mesma idade, tava mais ou menos com o mesmo problema, apesar de ter a informação em casa, ela ficava muito fora do padrão, do meio da escola dela, das outras meninas da mesma idade, tavam assim sem ambiente. E aí estavam as duas mães reclamando que as filhas estavam muito problemáticas, estavam muito chatas, aquele negócio, que as meninas estavam sem ambiente, que não tinham amigas e tal, parará parará. Aí a gente queria apresentar uma a outra, elas têm semelhanças, têm afinidades. Aí essa amiga falou assim, pois é, puxa, mas você já pensou que como elas têm muitas outras? Certamente tem outros garotos na mesma situação. Por que vocês não aproveitam a sala Funarte e fazem uma roda de choro pra essas meninas se conhecerem, pra fazer essa aproximação, pra começar a

---

<sup>52</sup> Esta categorização já foi utilizada no capítulo 1 desta tese. Ela também era fundamental nas aulas de História do Choro que eu assisti durante o IV Festival Nacional do Choro e no material produzido por Paes (2008) para essa aula. As separações e diferenciações geracionais tornam-se, a partir disso, fundamentais para a própria Escola Portátil de Música e sua compreensão sobre o choro, sua história e o papel dos professores da EPM na sua manutenção.

criar um ambiente? Aí ela foi pensando ali naquele dia mesmo. Por que que vocês não fazem umas oficinas? E a idéia é de fazer oficinas mesmo, sentar e tocar com as pessoas, uma coisa prática. Aula, não era aula, era com um sentido de roda de choro. Maurício tava na mesa daí eu falei “Maurício, topa fazer isso assim e assim, sábado de manhã? Normalmente é um dia de bobeira, sábado de manhã a gente vai pra lá”. E a gente começou a fazer isso em agosto, sem propaganda, não tinha, era uma coisa informal, sem nada muito sério. E aí virou, apareceram cinqüenta garotos, uma coisa que a gente esperava que fossem três ou quatro apareceram cinqüenta. Acabou o ano, já tinha mais de cem pessoas procurando a gente. A partir daí foi impossível ficarmos, a gente montou um regional lá em 2000, quando começou, pra ter uma pessoa de cada instrumento. Então era violão, cavaquinho, bandolim, flauta e pandeiro. Eu, Mauricio, Pedro Amorim, Celsinho Silva e o Álvaro Carrilho, pai do Mauricio. Então tinha um representante de cada instrumento, um regional formado pra sentar com aqueles garotos e tocar.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

A procura foi tão grande que fez com que fosse necessário um espaço maior que pudesse receber todas as pessoas que estavam procurando este novo espaço de choro. Em 2001, os encontros de choro mudaram para o espaço da Universidade de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). De 50 alunos a escola passou a atender 200, o que fez com que fosse necessário chamar novos professores. Em 2004, a Escola Portátil de Música foi transformada em um projeto aprovado pelo Ministério da Cultura e passível de conseguir verbas através da Lei de Incentivo à Cultura. Esse projeto foi estruturado pelo músico Hermínio Bello de Carvalho que, mesmo não sendo professor da escola, acompanhou todo o seu processo. Ele é uma figura chave para a divulgação e para o reconhecimento desse projeto de retomada do choro no Brasil.

Quando foi pra UFRJ, que passou de 50, 60 meninos para 200 e tal, a gente teve que chamar mais gente pra ajudar, era impraticável. Aí passou de 5 professores para 8, em seguida aumentou o número de alunos e passou pra 12, depois pra 18 e hoje nós temos 24 e 600 alunos. Foi aumentando

mesmo ano a ano. (...) A partir de 2004, o Hermínio Bello de Carvalho, que acompanhava a gente desde 2000, desde a primeira oficinazinha lá na Funarte, tava incentivando muito: “Mas olha, isso aqui tem que aumentar, não pode ser só isso aqui, não pode atender só esses meninos, tem que levar isso pra outros lugares, tem que fazer isso no interior do estado, tem que levar pra outros estados”. Hermínio foi quem fez o projeto Pixinguinha, então na verdade é o pensamento dele mesmo, de espalhar, de agregar, de chamar mais gente, de fazer com que aquilo atinja um número maior de pessoas. Aí ele inventou esse nome: “Isso tem que ser uma coisa que vocês consigam carregar, tem que ser portátil”. Aí ele inventou o nome de Escola Portátil.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

No início, os encontros aconteciam somente aos sábados pela manhã. Hoje, devido à grande demanda, ocorrem aos sábados pela manhã e pela tarde, nas instalações do Departamento de Artes da Uni-Rio. A Escola Portátil de Música possuía, em 2008, 750 alunos e 24 professores<sup>53</sup>, além de monitores e professores adjuntos. As aulas da escola acontecem em três blocos, sendo que os alunos possuem sempre um dos blocos livres para participar da roda de choro oficial que acontece todos os sábados. Esta roda de choro é realizada em um auditório onde alguns alunos apenas assistem, mas a maioria sobe ao palco para tocar junto com os professores que não estão dando aula naquele horário.

Esse tempo livre também é utilizado para os alunos retirarem CDs e DVDs na midiateca pelo período de empréstimo de uma semana. Nos outros dois blocos de aula os alunos têm de realizar uma aula prática do instrumento e outra de apreciação musical, mas também podem fazer cursos avulsos<sup>54</sup>. As aulas de instrumentos são divididas pelos níveis de alunos, existem aulas para os níveis básico, intermediário e avançado. Esse é um dos motivos da necessidade de realizar uma seleção para os alunos novos que desejam, no início do ano, ingressar na escola. Essa prova é classificatória, mas não é eliminatória.

---

<sup>53</sup> Dados oficiais obtidos junto à coordenação da Escola Portátil de Música.

<sup>54</sup> O pagamento dos cursos é feito por semestre e em 2011 o semestre das oficinas de instrumento custará 225,00 reais e da oficina de canto 300,00 reais, os cursos avulsos custarão em média 130,00 reais.

Não é uma prova [...] ela não é uma prova que desclassifica porque o cara não sabe tocar. Não, ela é assim pra saber. Nós temos cinco vagas pra turma de cavaquinho iniciante, então a gente só pode admitir cinco pessoas. Porque a gente também não pode deixar essa escola tomar uma proporção gigantesca. Pra mim 600 alunos já é muito [...] é porque foi impossível não admitir algumas pessoas que apareceram, entendeu? Eram muito talentosas, e ia ser muito bom pra eles e muito bom pro choro, então se deixou crescer. Mas eu acho que tá no limite. Mais do que isso a gente vai perder a rédea da história, não vai ser legal.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

Como parte do processo de aprendizagem da escola e dos festivais, o Bandão acontece sempre ao meio-dia. O Bandão é o encontro de todos os alunos e professores da Escola Portátil de Música para a realização conjunta de duas ou três músicas que fazem parte do repertório da escola. Esse é o grande encontro entre todos os alunos de todos os instrumentos e a grande realização da proposta de aprendizagem da escola através da experiência de “tocar junto”. Essa atividade acontece no pátio da Uni-Rio e é aberta ao público.

Cada um na sua sala, tá, depois junta e faz aquilo que tu viu hoje, Bandão. Todo o sábado tem Bandão durante uma hora, ensaia, ensaia.

Celsinho Silva, músico/pandeirista



**Bandão Escola Portátil de Música**

#### 4.2 “Se forma músicos pro mercado de trabalho e se forma platéia também”: A Escola Portátil de Música como Espaço de Profissionalização

Do panfleto de propaganda da escola até o discurso dos professores, a profissionalização é uma preocupação e um objetivo da Escola Portátil de Música. Essa preocupação baseia-se em parte na experiência dos próprios professores como músicos, de que há carência no mercado da música de instrumentistas capacitados e bem preparados. E essa capacitação está diretamente relacionada com o conhecimento do choro e da música popular brasileira como um todo, não só da sua forma específica de execução, mas também da sua história e da sua importância no universo da musical.

A gente tem uma carência muito grande no Brasil de músicos brasileiros, esse é um dos objetivos principais da escola, trabalhar com essa profissionalização por causa disso, a gente tem poucos músicos brasileiros no Brasil. Tem muitos músicos nascidos no Brasil que não conhecem a cultura musical brasileira e uma forma da gente trabalhar isso é ensinar a música através da linguagem do choro, que é a linguagem mais importante da música brasileira.

Pedro Amorim, músico/bandolinista

A escolha por um gênero musical específico para a formação de bons profissionais capacitados para tocar música brasileira faz com que se escolha o choro como linguagem musical mais característica, completa e complexa da música popular brasileira. Mas o processo de escolha de um determinado gênero musical como o mais representativo de determinada forma de ser *bom músico* acaba por gerar também a escolha de outros gêneros musicais como representantes de uma *música ruim*, ou, mais que isso, de uma forma errada de ser profissional. Isso também é ensinado na Escola Portátil de Música, o que para eles é a formação de um profissional, de um *bom músico*.

Então a gente tem preocupação com essa formação porque a gente vê dentro do nosso trabalho profissional, dentro do nosso ambiente profissional, a gente vê como, a gente tem falta de gente que conheça a música brasileira, que saiba tocar a música brasileira, que faça música brasileira com

competência, com qualidade; tem pouca gente e poucos, tem muito espaço para ser preenchido com isso aí. O que é diferente, que é muito diferente da demanda de mercado vamos dizer assim, porque, onde o dinheiro está circulando, esse tipo de coisa, eu, por exemplo, sou incapaz, eu e toda a turma aqui da escola, nós somos incapazes de trabalhar com a música ruim, né.

Pedro Amorim, músico/bandolinista

Ao mesmo tempo em que há a preocupação de formar profissionais para o meio musical e de que este precisa de profissionais capacitados e preparados, tem-se consciência de que o mercado musical e fonográfico não está preparado para absorver todos os músicos que estão sendo formados pela Escola Portátil de Música. Mas os professores acreditam que a formação desses músicos faz com que outros espaços profissionais também sejam criados. Assim como eles tiveram que fazer com relação às suas próprias carreiras, os músicos que estão sendo formados pela escola e eles, como responsáveis por essa formação, terão de criar através da qualidade do próprio trabalho, espaços para a sua música e a sua profissionalização.

Eu acho que acontece com a gente no mundo, no mercado, o que aconteceu com a gente na escola, a gente foi criando as coisas a partir dos fenômenos que foram aparecendo. Se aparece no mercado um monte de gente tocando bem e com essa necessidade, o mercado também vai ter que atender a eles. Então eu acho que é uma maneira de interferir até nisso. Me preocupa, sim, a questão da sobrevivência.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

A necessidade de formação de espaços de atuação profissional acontece através da própria Escola Portátil de Música. Primeiro, através do próprio nome da escola e do seu prestígio. Mais, talvez, do prestígio que os próprios professores têm vinculados aos seus nomes como instrumentistas, que do prestígio da própria escola. No entanto, a boa qualidade dos instrumentistas oriundos da escola faz com que eles comecem a se consolidar no campo da música popular brasileira.



Tem meninos que estão com a gente desde 2000, hoje nós estamos em 2008, e hoje são profissionais gabaritados, capacitados e que estão gravando, que já fizeram seus discos. Os Matutos, por exemplo, que são lá do interior do estado do Rio, de Cordeiro, uma cidade que fica a três horas e meia do Rio, eles vem todo o sábado, desde 2000. É pra ter aula. E eles já são monitores da escola, eles fizeram o primeiro disco e tão no caminho do segundo. Já gravaram com pessoas, já gravaram no disco do Hermínio Bello de Carvalho, uma faixa acompanhando o Chico, acompanhando o Zeca Pagodinho, tão sendo conhecidos no meio, né. Começando a vida profissional.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

Sally Price (2000) explica que a arte primitiva, em geral por não possuir assinatura, faz com que a figura do especialista nesse tipo de arte se torne fundamental. Ele serve para reconhecer a característica artística em algo que muitas vezes não tem esse sentido na sua produção, ou seja, é o especialista que determina se um objeto, que na maioria das vezes foi feito sem o intuito de uma obra de arte, é ou não arte. O músico profissional que é formado na Escola Portátil de Música também precisa da identificação entre seus pares, principalmente seus mestres, de que ele é um *bom músico* de choro. O especialista é neste caso não aquele que identifica se um objeto é ou não arte, como identificou Price (2000), mas se um aluno é/será ou não um *bom profissional*.

A profissionalização também pode acontecer dentro da própria escola, o *bom aluno* pode se tornar monitor da Escola Portátil de Música. Como monitor ele começa a viver, pelo menos em parte, profissionalmente da música e fica mais fácil, a partir daí, escolher a música como profissão. A escola se torna assim, além de um espaço de aprendizagem, um lugar privilegiado para iniciar a profissionalização de jovens chorões.

Eles são monitores remunerados. Remunerados, não é nada de muito maravilhoso, mas eles já são remunerados. Eles já recebem pra trabalhar. É trabalho mesmo.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

Pichoneri (2005) identificou, no seu estudo sobre a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, que a inserção no mundo profissional dos jovens instrumentistas se dava, na maioria das vezes, através da intervenção e influência dos seus professores. A autora argumenta que é por meio da formação de uma rede de relações construída pelos professores o caminho mais fácil de inserção no mundo profissional. Esse também é o caminho que seguem muitos alunos da Escola Portátil de Música. Os professores da escola também funcionam como mediadores da profissionalização de muitos alunos, ajudando na transposição das primeiras barreiras para uma possível profissionalização no campo da música. Alguns alunos começam a tocar junto com os professores em shows e no programa de rádio da escola, e vão conquistando reconhecimento e valorização dentro do *campo da música*.

Uma turma de iniciantes começaram a tocar com a gente em shows. Porque a escola tem seus desdobramentos fora da escola também. A gente tem um programa de rádio ao vivo uma vez por semana, onde esses monitores, esses professores adjuntos já começam a tocar, a trabalhar. E a gente tem um show que acontece, uma série de shows na FINEP no Rio, que é um auditório muito bacana, que acontece uma vez por mês também, onde já começa a se apresentar ali as pessoas, já começam a se apresentar esses meninos que se destacam, que têm um trabalho pronto. É um estímulo pra vida profissional mesmo. E já aconteceu de eles estarem tocando num show desses e de uma pessoa de fora da escola, músico do meio musical, ver, ficar deslumbrado com o garoto, ficar... "Ele tá tocando muito" e começar a chamar ele pra gravar, pra atuar em outras coisas. É uma vitrine também, nesse sentido.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

A preocupação com a profissionalização estende-se na Escola Portátil de Música de monitores até uma possível formação de professores para a própria escola. A formação de professores para a escola exige um tempo maior de formação, mas alguns alunos já desempenham a função de professor adjunto. O professor adjunto está entre o professor titular e o monitor, ele possui uma capacitação maior que a do monitor, mas ainda não está formado para ser professor. Percebe-se nas entrevistas que existe uma preocupação

em não relacionar essa formação de professores adjuntos e monitores como um objetivo específico da escola. A Escola Portátil de Música se preocupa com a profissionalização dos seus alunos, mas é o desempenho e esforço individual que faz com essa profissionalização seja possível.

A profissionalização está vinculada, mais amplamente, com a capacitação de profissionais para a disseminação do choro e das suas especificidades. A possível profissionalização desses jovens funciona também como a forma mais viável de ampliação dos ensinamentos desse gênero musical em particular e com isso do seu público, dos espaços de execução dessa música e da necessidade de novos profissionais no mercado musical e fonográfico. Volta-se, então, à importância da criação de novos espaços para o choro, seja ele profissional ou amador.

A gente começou relativamente há pouco tempo com, sei lá, umas quarenta pessoas, somos mais de seiscentos agora. E está aumentando e a nossa idéia também é capacitar as pessoas, têm os nossos monitores, os alunos que já estão mais adiantados que estão se capacitando para dar aula para o meio, para divulgar isso, para espalhar isso por aí, aumentar essa teia.

Pedro Amorim, músico/bandolinista

Nessa proposta de ampliar o campo de atuação do choro e de seus músicos, os professores e idealizadores da Escola Portátil de Música também estão preocupados com a formação de uma platéia para este gênero musical específico. Eles acreditam que não adianta formar músicos e ampliar o seu mercado de trabalho sem ter um público para consumir esse tipo de música.

Uma platéia e boa, né. Uma platéia que tá entendendo o que você tá falando, o que você tá ali tocando. E que acaba chamando mais gente, que aí traz a irmã, traz um colega, traz o namorado, traz não sei o que, né. Isso é um efeito multiplicador mesmo.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

A formação de platéia e com ela a disseminação do choro por diferentes regiões é uma das preocupações da escola e de seus professores. É através

dessa formação e da sua disseminação que a escola põe em prática a sua característica “portátil”. Além da preocupação em formar uma platéia que conheça e valorize o choro eles também estão preocupados em formar pessoas que identifiquem um *bom choro* de um *choro ruim*, que saibam identificar os modismos pelos quais o choro pode passar e profissionais de má qualidade ou formação, que só estão embalados por este modismo.

Exatamente, um público especializado e criterioso, né. Um público que sabe separar o gato da lebre na hora de consumir essa música, porque na medida em que o choro se torna popular, hoje isso é um fato, muitas pessoas se aproveitam disso pra realização de trabalhos fáceis, medíocres e com apelo popular, fazendo música pra consumo imediato. A gente nunca fez isso a gente sempre tratou essa música com o maior respeito e a gente sempre procurou fazer nosso trabalho num nível artístico mais alto possível e pra isso a gente precisa de pessoas que acompanhem o nosso raciocínio, a nossa capacidade de criação, eu acho que então desde o início a gente pensou em formação de público e em passar pras pessoas essa cultura, por que é um universo imenso né.

Maurício Carrilho, músico/violonista

Estamos falando aqui de um mercado de bens simbólicos, segundo Bourdieu (2005), em que a figura do especialista é fundamentalmente compreendida como aquele que tem o *habitus* incorporado. A escola é o espaço de incorporação deste *habitus*, de aprender o conhecimento necessário para que se possa identificar o *bom choro* do *choro ruim*. Há dessa forma, a preocupação de se formar o *connaisseur*, de Sally Price (2000), que é capaz de identificar e determinar o que é ou não arte, no caso, choro. Sendo assim, além da formação do músico profissional e da platéia, a Escola Portátil de Música e seus professores também estão atentos à formação de uma crítica especializada ou do *connaisseur* do choro. Essa não era uma das preocupações originais da escola, mas foi criada a partir do ingresso de jornalistas ou estudantes de jornalismo como alunos da Escola Portátil de Música. Abriu-se com isso uma possibilidade de ampliação e formação dos formadores e futuros formadores de opinião e, também, de uma crítica especializada através dessas pessoas. A escola passou, a partir de então, a se

preocupar em formar *connaisseur* de choro que irá, no futuro, identificar, classificar e divulgar a diferença entre o choro *bom* e o choro *ruim*.

[...] é que a gente não tá formando músico só, a gente tá formando músicos, tá formando público, nós temos às vezes jornalistas que são alunos nossos, que aquele cara na hora de escrever sobre isso já vai ter um conhecimento e já vai começar atuar na área dele com um respaldo um pouco maior, mais respeito, sobretudo por essa coisa toda.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

A Escola Portátil de Música está formando músicos profissionais, professores, platéia e críticos. Essa preocupação com uma formação total de todas as esferas do universo musical do choro vai ao encontro da preocupação pessoal dos fundadores da escola, de estar presente em todas as esferas do mercado do choro. O empenho em participar de todas as esferas musicais fica visível através do programa de rádio que a escola possuiu, do Festival Nacional de Choro que a escola organiza e da utilização da Acari Records como braço fonográfico da escola.

#### **4.3 Os Temas dos Festivais: A História e Organização do Festival Nacional do Choro**

A idéia do Festival Nacional de Choro nasceu de uma primeira oficina que os professores da Escola Portátil de Música realizaram no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Cordeiro, em 2004. A idéia de um festival dedicado ao choro também vinha ao encontro da proposta de ser uma escola itinerante, “portátil”. Assim os festivais deveriam acontecer em lugares fora do Rio de Janeiro, cidade onde a escola tem seu núcleo fixo. Ele seria, dessa maneira, um festival nômade, acontecendo a cada ano ou de dois em dois anos, em um lugar diferente. O primeiro e o segundo festivais, em 2005 e 2006, aconteceram no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Mendes. O terceiro e o quarto, em 2007 e 2008, no interior de São Paulo, na cidade de São Pedro. O quinto

festival aconteceu em 2010, simultaneamente em cinco cidades: Porto Alegre, Brasília, Belo Horizonte, Belém e São Luís.

Eu acompanhei o IV Festival Nacional de Choro que aconteceu no ano de 2008, na cidade de São Pedro. As aulas no IV Festival Nacional de Choro aconteciam em três períodos durante cinco dias. Pela manhã, eram as aulas de instrumentos: violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, flauta, saxofone, clarinete, trompete, trombone, tuba, bombardino, piano, acordeom, canto e coro. Na primeira parte da tarde, das duas as quatro, aconteciam às práticas de conjunto. Os alunos podiam escolher entre as práticas de regional, de banda, de câmara, de canto e de coro. No final da tarde, das quatro e meia às seis e meia, eram as oficinas de história do choro, prática e análise harmônica, composição, arranjo básico e avançado, e contraponto aplicado ao choro. No último dia do festival aconteceram as apresentações da produção dos alunos nas práticas e nas oficinas. Em algumas noites foram apresentados shows dos professores e, em outras noites, rodas de choro e até um bloco de carnaval.

As aulas de instrumentos e as aulas e práticas de canto eram espaços de trocas de vivências e técnicas sobre os instrumentos específicos. As práticas de banda, câmara e regional eram ensaios em formações específicas para uma apresentação no final do festival. E as aulas teóricas eram, com exceção da história do choro, espaços mais específicos de aperfeiçoamento. O curso de história do choro tinha uma característica específica, por não precisar de conhecimentos musicais prévios, era visto como um espaço de introdução ao universo do choro, seus compositores e suas músicas. Era a aula com maior número de integrantes, auditório cheio, e percebi que a maioria das pessoas que faziam as aulas de instrumentos que não exigiam conhecimento musical específico, como o pandeiro e o canto, estavam fazendo este curso.

Em cada festival foram sendo incorporados novos instrumentos e novos cursos, por exemplo, a aula de canto aconteceu pela primeira vez no II Festival Nacional de Choro para depois virar uma aula no núcleo fixo da Escola Portátil de Música. Assim como o canto, outras aulas foram se consolidando primeiro nos festivais para depois fazerem parte da Escola Portátil de Música.

O número de participantes foi crescendo e fez com que o Festival tivesse que crescer também<sup>55</sup>. O II Festival Nacional de Choro teve 188 participantes, esse número cresceu 28,72% com relação ao III Festival Nacional de Choro, em que o número de inscritos chegou a 242 e desse para o IV Festival Nacional de Choro houve um aumento de 13,63% representando 275 inscritos. A maioria dos participantes vinha das regiões Sul e Sudeste. No II Festival Nacional de Choro, o número de participantes do Rio de Janeiro e de São Paulo representava a maioria entre os inscritos, nos festivais seguintes os participantes de outros estados foram se tornando mais expressivos, inclusive o número de participantes do Rio Grande do Sul.

Foi representativo o aumento do número de estrangeiros presentes nos festivais. Do segundo para o terceiro festival o número de estrangeiros teve um aumento de 64,28%, e do terceiro para o quarto houve um crescimento de 43,47%. No quarto festival os estrangeiros somavam um total de 33 participantes, representando 12% do total. Esses estrangeiros vieram da Espanha, Estados Unidos, Suíça, França, Países Baixos, Dinamarca e Argentina. Eles são músicos que tocam ou estudam o choro e vieram para o festival para se aperfeiçoar. A maioria deles permanece um tempo maior no Brasil estudando, alguns chegam a ficar o ano todo.

Era visível entre os estrangeiros o fascínio pela música brasileira e especificamente pelo choro. Alguns deles, com os quais conversei, eram músicos profissionais ou estudantes de música. Além de aprender a tocar esse gênero musical específico eles também estavam preocupados em vivenciar esse universo musical brasileiro. Eles se encantavam com as rodas de choro, mas muitos sentiam dificuldades em acompanhar espontaneamente essa prática musical. Conheci, durante o festival, uma japonesa formada em música no Japão, mas que vive no Brasil, que estava tendo o primeiro contato com o choro. Ela estava encantada com a aparente espontaneidade da roda de choro e no início não conseguia participar de nenhuma. No final do festival ela já estava participando de algumas rodas mais íntimas, mas só conseguia participar com o auxílio de partituras. Atualmente, ela participa de grupos de choro em São Paulo e já consegue participar de uma roda sem partituras, mas

---

<sup>55</sup> Dados obtidos junto à Escola Portátil de Música em 2008. Esses dados foram compilados, pela própria administração da EPM, a partir da ficha de inscrição dos músicos para os festivais.

teve que aprender e incorporar os códigos do choro. Mais que aprender a tocar um gênero musical brasileiro, os estrangeiros que foram ao IV Festival Nacional de Choro buscavam vivenciar todo o universo desse gênero musical específico.

Os participantes do Festival Nacional de Choro são jovens entre 21 e 30 anos – em torno de 45% nos três festivais – e com o nível superior de escolaridade – cerca de 70% dos inscritos. A maioria dos participantes, a partir dos dados dos festivais, são homens. O número de mulheres inscritas vem aumentando a cada ano, mas o número de mulheres ainda está longe de se igualar ao dos homens. Do segundo para o terceiro festival houve um aumento de 66% nas inscrições de mulheres, sendo que o crescimento de homens foi de 15,5%. Do terceiro para o quarto, o aumento das inscrições femininas foi de 19,31%, e as inscrições masculinas cresceram apenas 8,97%. O número de homens inscritos no IV Festival Nacional de Choro foi de 170, o que representa 61,8% do total de participantes, e 105 mulheres inscritas, que representam 38,2% do total.

#### **4.3.1 A Pesquisadora: O Meu Lugar no Campo**

Durante o trajeto de São Paulo para São Pedro encontrei as primeiras pessoas carregando instrumentos musicais e comecei a conversar com elas, assim o meu lugar no campo começou a ser delimitado. No festival, as pessoas estão vinculadas aos instrumentos que tocam, pois o instrumento ajuda na formação da identidade da pessoa. Sendo assim, uma das primeiras perguntas que as pessoas faziam ao conhecerem novas pessoas no festival (e até mesmo antes de chegar nele) era sobre que instrumento essa pessoa tocava. Se a resposta era que não tocava nenhum instrumento, a pergunta seguinte era se cantava. Por diversas vezes eu respondi a esses questionamentos e o fato de não tocar nada, nem cantar, colocava-me em outro lugar naquele evento específico.

Márcio Goldman (1999) realiza um amplo debate sobre a questão da divisão entre *sociedades simples* e *sociedades complexas*. O principal questionamento de Goldman (1999) é como se classifica uma sociedade em



*simples* ou *complexa*, quais são as características utilizadas nesta divisão. Ele transcorre seu pensamento por vários elementos, por exemplo, a compreensão das *sociedades simples* como sociedades menores e das *sociedades complexas* como sociedades maiores. As *sociedades simples* foram estudadas na intenção de compreendê-las em sua totalidade. Já nas *sociedades complexas*, por serem entendidas como maiores, são realizadas análises de pequenas parcelas destas sociedades entendendo um grupo ora como reflexo da sociedade, ora como autônomo a ela. O autor fala também da questão do estudo de *sociedades simples* como distantes e diferentes da sociedade que o antropólogo faz parte, e as *sociedades complexas* como a sociedade do próprio pesquisador ou próxima a ela.

A questão do distanciamento do pesquisador com o objeto em *sociedades complexas* já foi muito debatida na Antropologia. Recorre-se, principalmente, à máxima de entranhar o familiar em oposição ao que ocorria em sociedades primitivas, que era familiarizar-se com o exótico. Gilberto Velho (1980) salienta que essa distância entre pesquisador e objeto de pesquisa não é sempre tão clara. O autor defende que a distância espacial nem sempre proporciona uma distância real do olhar, que esse muitas vezes permanece cheio de preconceito. Já a proximidade de estudar a sua própria sociedade nem sempre representa uma familiaridade com o objeto de estudo.

Familiaridade e proximidade física não são sinônimos de conhecimento, assim como viajar milhares de quilômetros não nos torna livres de nossa socialização com seus estereótipos e preconceitos. [...] dentro de nossa própria sociedade existe, constantemente, esta experiência de estranhamento. A possibilidade de partilharmos patrimônios culturais com os membros de nossa sociedade não nos deve iludir a respeito das inúmeras discontinuidades e diferenças provindas de trajetórias, experiências e vivências específicas. (VELHO, 1980, p.15-16)

Quando a Antropologia voltou seus olhos para a própria sociedade do pesquisador de forma sistemática e, principalmente, quando começou estudar a própria cidade do pesquisador não em seus guetos e segregações, mas sim no seu próprio vizinho, foi preciso uma reformulação da questão do distanciamento necessário na pesquisa científica entre sujeito e objeto de conhecimento. No estudo de Antropologia Urbana, uma parte dos estudos das chamadas *sociedades complexas*, não se vai mais morar com o nativo, muitas

vezes o pesquisador e o nativo se confundem. Goldman defende que a distância que nas sociedades primitivas era espacial ou temporal passa nas *sociedades complexas* a ser moral (GOLDMAN, 1999, p. 117).

À medida que conhecia as pessoas no festival, fui construindo um lugar próprio dentro daquele grupo que já possuía lugares previamente definidos: os professores, os alunos, os músicos, os flautistas, os pandeiristas, os cavaquinistas, as cantoras. Por não me encaixar em nenhuma dessas classificações, tive de criar um lugar próprio e novo para as pessoas me colocarem, fui criando minha distância moral com relação ao meu objeto de estudo. Tornei-me, por definição deles, “a pesquisadora”. No decorrer do festival as pessoas com quem eu falava já me reconheciam como “a pesquisadora”, aquela pessoa que não tocava nenhum instrumento, mas que estava ali para estudar oficialmente o festival. Saliento o oficialmente, dado que havia outras pessoas interessadas em estudar o choro, principalmente as características musicais deste gênero específico, mas eles também tocavam algum instrumento e estavam ali também como músicos. Eu era a única que não dominava a linguagem musical, mas que, em contrapartida, estava ali pesquisando no IV Festival Nacional de Choro com a autorização da organização festival e da Escola Portátil de Música.

O fator que me diferenciava dos outros alunos e me colocava em outra posição durante o evento era com relação aos horários a cumprir, pois os alunos tinham aulas determinadas para freqüentar. Eu, por outro lado, tinha livre trânsito nas aulas e não tinha a obrigação de freqüentar nenhuma aula ou de respeitar seus horários, desde que eu não atrapalhasse o andamento das mesmas. O meu lugar no campo estava, durante a pesquisa, claro e determinado, eu era “a pesquisadora” que não dominava o código musical, mas podia assistir a qualquer aula, pois tinha a legitimidade. Esta legitimidade se tornava visível através da autorização da organização de que eu podia realizar a pesquisa entrando e saindo das aulas e entrevistando os professores. Penso que o meu lugar no campo se deu, também, baseado no domínio de um código, a Antropologia, ou de uma comunidade de argumentação, como chama Roberto Cardoso de Oliveira (2000), que serviu como uma forma de legitimação de uma prática em outro local do saber, o IV Festival Nacional de Choro, que possui outros códigos.

#### **4.4 “Toda sexta-feira a gente tem um dia inteiro de trabalho escravo dedicado ao choro”: Etnografando um Programa de Rádio**

Além do Festival Nacional de Choro a Escola Portátil de Música também organizava, até o final do ano de 2008<sup>56</sup>, um programa de rádio semanal pela Rádio Nacional AM chamado “Escola Portátil no Ar”. O programa foi ao ar de dezembro de 2006 até dezembro de 2008, todas as sextas-feiras das 17 às 18 horas e 30 minutos. As pessoas podiam escutar o programa através do rádio, da rádio na internet e no próprio local em um pequeno auditório onde o programa era feito. A escola possuía um regional, mais ou menos fixo, para a realização do programa. Esse regional era formado por alguns professores da escola e por alunos, sendo que dois destes se tornaram membros fixo do regional. Esse regional estava sob a supervisão do professor e músico Maurício Carrilho. O programa era apresentado por Nana Vaz de Castro, coordenadora de planejamento da escola, e por César Carrilho, coordenador de produção da Escola Portátil de Música. Cada programa possuía um tema a ser desenvolvido, dependendo do tema e das músicas que seriam tocadas outros professores e alunos ingressavam na formação básica do regional. O regional ensaiava durante o dia para apresentar-se ao vivo no final da tarde na rádio. Os ensaios aconteciam na casa do coordenador Maurício Carrilho.

Eu estava no Rio de Janeiro, em junho de 2008, para fazer pesquisa de campo e mais algumas entrevistas com professores da Escola Portátil de Música, entre eles Maurício Carrilho. Liguei para o Maurício Carrilho para marcarmos uma entrevista e ele me convidou para assistir ao programa na Rádio Nacional e depois conversarmos. Cheguei à Rádio Nacional, que fica no vigésimo primeiro andar de um prédio no centro do Rio de Janeiro, um pouco antes do horário e pude passear pela galeria de fotos de boa parte da história da música popular brasileira. Fui ao programa acompanhada da cantora curitibana Renata Melão, e que se emocionou na galeria de fotos com as cantoras do rádio na sua época de ouro. O ambiente da Rádio Nacional, mesmo com seus estúdios reformados, possibilitava uma nostalgia de uma época não vivida em que o rádio era o grande veículo de divulgação da música.

---

<sup>56</sup> O programa terminou por não haver interesse por parte da Rádio Nacional de permanecer com a parceria.

O estúdio onde o programa acontecia, chamado Paulo Tapajós, era amplo, possuía proteção acústica e uma grande janela de vidro lateral que possibilitava a comunicação dos músicos com os técnicos de som que estavam na sala ao lado. Algumas cadeiras eram dispostas em quatro filas, com um espaço no meio de acesso ao local dos músicos. Estes ficavam dispostos em frente ao público em um semicírculo. Ao lado dos músicos e em frente à janela de vidro uma mesa com dois microfones era o lugar onde os apresentadores ficavam. O público era formado por 20 pessoas, a maioria conhecida dos músicos. Entre eles jovens alunos ou ex-alunos da escola. Cinco pessoas estavam ali para escutar o programa e aparentavam conhecer um pouco esse gênero musical, mas não os músicos ou a EPM. O público presente aplaudia no final das músicas caracterizando um programa ao vivo e com platéia.

O programa foi dedicado aos compositores contemporâneos do choro, sendo estes a maioria professores da Escola Portátil de Música. O regional estava formado pelos professores Maurício Carrilho, Pedro Paes e Naomi Kumamoto e pelos alunos Gabriel Leite e Gabriel Menezes. Com exceção da Naomi, essa era a formação básica do regional. Este regional, formado oficialmente no ano de 2008, ainda não possuía nome e os ouvintes estavam podendo sugerir. O programa de rádio tornou-se uma possibilidade de profissionalização para alguns dos alunos da escola, principalmente para os dois que faziam parte da formação fixa do regional. O início de profissionalização dependia de uma dedicação pessoal, na prática do instrumento, mas também do próprio fato de estar no Rio de Janeiro.

No programa de rádio a gente tem o Gabriel Leite, que tem vindo de São Paulo toda semana pra cá. Ele não perdia um programa de rádio, ele ia em todos assistir. Aí esse ano eu resolvi formar um grupo fixo pro programa de rádio e eu convidei, "você já ta aqui todo o programa, então passa pro lado de cá e vem tocar".

Maurício Carrilho, músico/violonista

O programa da rádio também era visto como um espaço de formação de público e de divulgação do choro. Os músicos não eram remunerados pela Rádio Nacional para realizarem semanalmente o programa, sendo assim, o

empenho pessoal era fundamental para a manutenção deste espaço. A não remuneração fazia com que a participação no programa, ou melhor, a divulgação do choro, fosse a causa pela qual eles estavam lutando.

No entanto, pra gente é importante ocupar aquele espaço porque a gente tá atingindo um público que normalmente não teria acesso a essa música. Então faz parte do peso dessa cruz que a gente carrega esse trabalho. Então toda sexta-feira a gente tem um dia inteiro de trabalho escravo dedicado ao choro.

Maurício Carrilho, músico/violonista

O rádio como um veículo de divulgação do choro para um público não familiarizado com ele, ou pelo menos com menos acesso a ele, era tido como um dos motivadores dessa empreitada. Mas observei que a maioria do público ali presente e dos ouvintes eram um público familiarizado com choro e era esta familiaridade que fazia com que eles estivessem ouvindo o programa. Os pedidos e perguntas que os ouvintes faziam através do telefone para o programa eram de quem em algum grau possuía certo trânsito no universo do choro. Durante o programa eles propuseram um desafio, eles tocariam um choro de autoria de quatro músicos e professores da Escola Portátil de Música, música esta que cada um tinha feito uma parte, e o ouvinte tinha que dizer quem tinha feito cada uma delas. O ouvinte que acertasse ganharia CDs dos professores da escola produzidos pela Acari Records, gravadora do Maurício Carrilho e da Luciana Rabello.

Esse desafio partia de um princípio de que o ouvinte tinha que ter um conhecimento específico sobre as características estilísticas de cada um dos compositores. Não estou aqui negando a amplitude que a rádio possa ter, ainda mais unida às novas tecnologias como a internet. Todavia, o foco do programa era um ouvinte que de alguma maneira tivesse sido socializado no universo musical do choro. Esta socialização podia até ter ocorrido através do próprio programa, ela estava presente nas propostas de interação entre músicos e público, e era sempre considerada uma característica *a priori*, mesmo quando nenhum ouvinte acertasse o desafio.

#### 4.5 “Então a gente tá provendo o mercado de músicos e provendo os músicos de mercado”: A Acari Records e a Construção de um Mercado do Choro

O *slogan* da Acari Records deixa bem claro em que projeto ela se funda, “A primeira gravadora especializada no mais importante gênero de música brasileira: O Choro”<sup>57</sup>. A gravadora foi fundada em 1999, pelos músicos Luciana Rabello e Maurício Carrilho e pelo produtor João Carlos Carino. A gravadora tem por objetivo fazer o registro dos principais compositores e intérpretes do choro contemporâneo e dos chorões que ajudaram a construir a história deste gênero musical. Além de gravadora, a Acari Records também trabalha com pesquisa – na recuperação de partituras, músicas e gravações – de diversos compositores do Brasil desde o surgimento do choro no século XIX. Ela também funciona como editora com a publicação das partituras descobertas durante a pesquisa e gravadas pelos seus músicos em uma coleção que busca estabelecer os primórdios do choro e sua influência em todo país.

**Acari** é palavra de origem tupi e designa um peixe cascudo, de água doce, responsável pela limpeza dos rios. À margem do descartável, que inunda nossa indústria cultural, a **Acari Records** traz em seu leito uma fonte inesgotável de criatividade. **Acari Records** - Choro sem lamentação<sup>58</sup>

O objetivo da Acari Records e o lugar que ela pretende ocupar no mercado ficam claros a partir da forma como a gravadora se apresenta no site. Essa gravadora foi criada em oposição às indústrias cultural e de massa que produzem, segundo seus fundadores, músicas de má qualidade. Os fundadores da Acari Records decidiram criar uma gravadora que trabalhasse exclusivamente com o choro, gênero que eles consideram como a boa e verdadeira música popular brasileira.

---

<sup>57</sup> Informação obtida no site da gravadora <http://www.acari.com.br>, acessado dia 30 de setembro de 2008.

<sup>58</sup> Informação obtida no site da gravadora <http://www.acari.com.br>, acessado dia 30 de setembro de 2008.

Aconteceu que o próprio mercado levou a gente, obrigou a gente a criar a Acari. A gente teve, como eu te falei, a gente gravou em 77 com esse primeiro grupo que eu fiz parte como Raphael, com a Luciana, com o Celsinho, chamava "Os Carioquinhas", a gente gravou um disco na Som Livre, que era uma gravadora que gravava trilha de novela da globo, que gravava grandes nomes comerciais, não era uma gravadora interessada em trabalhos culturais. No entanto ela entendeu que o choro naquele momento tinha uma possibilidade comercial interessante e fez o disco. [...] Então a gente tinha espaço dentro das multinacionais pra fazer a música brasileira de qualidade. Até 84 a gente conseguiu, a partir de 84 houve um investimento muito violento das grandes gravadoras na música [...] quer dizer, depois de várias tentativas de vender no Brasil música estrangeira malsucedidas, porém, eles resolveram fazer o brasileiro tocar um estilo de música estrangeira. E eles investiram pesado em bandas de rock, no Brasil todo, né. [...] E esse mercado que a gente tinha pra música instrumental brasileira praticamente foi cancelado. Então a gente ficou de 85/84 até 98/99, quando a gente começou a Acari, sem gravar no Brasil. Todos os discos de choro que eu gravei entre 84 e 97 foram feitos fora do Brasil. Eu gravei no Japão, gravamos discos na França, gravamos dois discos nos Estados Unidos e aqui no Brasil ninguém se interessava. No início, se você produzisse o disco e levasse a fita pronta, o disco pronto, eles aceitavam lançar, a partir da década de 90 nem isso. Em 93, por exemplo, a gente fez um disco de um grupo chamado "O trio", Paulo Sérgio Santos, eu e o Pedro Amorim. Um disco gravado em Paris e que a gente tinha os direitos no Brasil e a gente levou a todas as gravadoras brasileiras, nenhuma quis lançar. Esse disco ganhou dois prêmios Sharp esse ano, que era a maior premiação de discos no Brasil na época, de melhor disco instrumental e de melhor grupo instrumental e o Paulo Sérgio ainda ganhou como revelação de instrumentista. E, no entanto, nenhuma gravadora quis, quer dizer, não era por causa da qualidade do disco, era porque não interessava essa música.

Maurício Carrilho, músico/violonista

A criação da Acari Records é vista por seus fundadores como uma necessidade que o mercado impôs a eles. A negação da indústria cultural de vender o choro e mais especificamente o choro deles, fez com que fosse necessária a criação dos seus próprios meios para a produção e

comercialização da música que eles queriam fazer. A justificativa para a criação da Acari Records é que o mercado não foi capaz de absorver a música que eles estavam dispostos a fazer, sendo assim, eles tiveram que criar os mecanismos para que isso acontecesse.

É, na verdade eu vou te dizer, a geração da gente... Aí já é uma outra conversa [...] Mas que tem a ver com isso, tá tudo interligado, né. A geração da gente, que hoje tá na média de quarenta e poucos anos foi a primeira geração a viver profissionalmente do choro. Dizer assim “não, eu não tô a fim de fazer trabalho x e y, eu quero fazer choro, eu quero tocar choro, quero viver disso, quero me dedicar integralmente a essa música e só a essa música exclusivamente, né”. Aí a gente se bateu com o seguinte problema: eu tava com trinta anos, trinta e poucos anos e não tinha ainda meu disco apesar de ter vinte e tantos anos de profissão. Eu comecei muito cedo, primeiro disco que eu gravei tinha 16 anos, Os Carioquinhas, eu tô com quarenta e sete, são trinta e um, né. Na época que a escola começou, no ano 2000, eu tinha trinta e nove anos e me deparei com o seguinte problema: nós não tínhamos mercado aberto, aquilo que a gente tava falando antes, pra tudo o que a gente queria fazer. As gravadoras não tinham um interesse em absorver o nosso trabalho individual. A gente gravava muito, mas nos discos de cantores e tal. Mas o nosso trabalho como instrumentista de choro não tinha como a gravadora absorver. Então a gente resolveu fazer a nossa gravadora. A gente foi organizando as coisas a partir das necessidades, entendeu? Não houve um planejamento: “vou virar empresária”. Eu nunca quis isso, mas acabei tendo que virar empresária, acabei tendo que aprender a fazer, né. Porque o mercado não teve competência pra me absorver, então eu tive que me inserir. E isso foi concomitante, tudo isso aconteceu junto. A gravadora foi criada no ano 2000, eu lancei os primeiros discos, e a escola também. Não sei se é coincidência isso, acredito que não, acredito que foi numa efervescência, foi uma necessidade nossa, atender a uma necessidade nossa mesmo, entendeu? Tem uma hora que você pergunta assim “mas vender esses discos pra quem? Quem é que vai se interessar em assistir os nossos shows? Por que que tem tão pouca gente que a gente consegue atingir?”, né. Com certeza, essa música vai interessar muita gente desde que te conheçam. E eu tenho absoluta certeza que é isso, eu comprovei que é isso, basta ter acesso a informação. O que a



gente vive hoje no mercado fonográfico e cultural, especificamente fonográfico, no caso da música, e cultural de um modo geral, é que a gente vive uma ditadura da comunicação na mídia. Vence o que as pessoas conhecem e as pessoas conhecem o que a máquina da comunicação deixa elas conhecerem. Você tem que tentar furar esse bloqueio, por isso o programa de rádio, por isso a gravadora, por isso a Escola. Na verdade é uma guerra onde a gente tá com várias frentes de batalha em várias áreas, né.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

O mercado não foi capaz de absorvê-los, então eles tiveram que criar o seu próprio espaço no mercado. A criação desse espaço próprio não se restringiu só à fundação da Acari Records, a Escola Portátil de Música também está integrada a esse projeto. Foi a fundação da Acari Records que solidificou a necessidade de ampliação do público de choro, um dos principais objetivos da escola. Para que fosse possível reunir todos esses ideais foi criado o Instituto Casa do Choro, mantenedor da EPM e idealizador de diversos outros projetos no choro, como shows para a divulgação e ampliação deste gênero musical específico.

A proximidade entre esses projetos possibilita que a Acari Records funcione para os alunos da Escola Portátil de Música como uma primeira experiência de gravação em estúdio. Esta experiência faz com que os alunos da escola vivenciem a realidade de um estúdio, o que poderá ajudá-los futuramente na construção das suas vidas profissionais. Está aqui presente mais uma vez a preocupação com a formação de profissionais capacitados e com experiências específicas para abastecer com qualidade o mercado fonográfico em geral e especificamente o mercado do choro.

Mas aí, à medida que a Escola foi se desenvolvendo, a Escola passou, a Acari passou a trabalhar também como o braço da produção fonográfica e da publicação de partituras da Escola. Todo o *know-how* que a gente tinha na Acari foi passado pra Escola, inclusive a diagramação, fonte usada na escrita de música, de cifra, a Acari cedeu pra Escola. O estúdio da Acari é usado pra treinamento de músicos que estão se formando na Escola. Esse ano a gente tá preparando, já tamo em fase de acabamento, terminando de mixar as primeiras gravações que a gente fez com músicos

da Escola das formações mais importantes. Teve um curso de produção fonográfica que a gente fez, tinha a Camerata e a Furiosa, Camerata é uma formação a base de instrumentos de cordas, a Furiosa é uma formação a base de instrumentos de sopro. Então a gente escreveu músicas originais que foram gravadas, gravamos alguns clássicos de Nazareth, do Radamés Gnattali e de alguns compositores do passado e outros, tem músicas minhas, de compositores contemporâneos também. Então a gente começou a fazer no ano passado esse trabalho de levar os alunos da escola mais adiantados pro estúdio da Acari pra que eles iniciassem essa experiência de gravação em estúdio, né.  
Maurício Carrilho, músico/violonista

A Acari Records também ajuda a Escola Portátil de Música e a memória deste gênero musical através da pesquisa e da publicação de partituras. O foco das pesquisas da Acari Records começou no repertório do século XIX, período pouco conhecido da história do choro. Esta pesquisa contabilizou mais de 1300 compositores nascidos até 1800 e mais de 6000 composições. Estas composições foram gravadas e suas partituras impressas. Este trabalho tem como foco o estudo e a permanência da história do choro, mas os reflexos dele, gravações e publicação de partituras, também buscam a ampliação e consolidação de um público, tanto profissional quando amador, que consome este gênero musical.

A gente começou isso desde os primeiros discos que a gente gravou a gente publicou as partituras deles, porque a gente achava importante que as pessoas não só ouvissem aquela música como tivessem possibilidade, quem quisesse, de tocar também, né. Porque muito do [...] um percentual grande do público de choro é constituído de músicos amadores de choro e que são consumidores em potencial de partituras também, não só de discos.  
Maurício Carrilho, músico/violonista

Os fundadores da Acari Records e da Escola Portátil de Música estão também preocupados com o consumo do choro. Eles estão não só criando novos produtos de consumo – CDs, partituras, aulas, festivais, shows – como novos consumidores para o choro e seu mercado. Mary Douglas e Baron Isherwood (2004) levantam duas premissas correntes envolvendo consumo: a

primeira que o consumidor é livre na hora da sua escolha, e a segunda que o consumo começa onde termina o mercado. Esses autores estão buscando desenvolver a idéia de que as pessoas não consomem porque precisam suprir as suas necessidades básicas, e sim por que consumir é simbolizar e está diretamente ligado à cultura. Eles defendem que consumimos de forma ritual, mas principalmente o consumo significa um processo de identificação do sujeito consumidor, uma forma do consumidor se colocar no mundo temporal e espacialmente. Desmistificando o *consumo conspícuo* para o *consumo corrente* e não-exclusivo das classes ociosas, o que Douglas e Isherwood (2004) fazem é entender o consumo como um meio capaz de posicionar o homem no seu lugar no mundo.

Benedetti (2006), quando estuda na Argentina o consumo do *rock* entre jovens, está dando a eles uma determinada identidade e um determinado lugar na sociedade. O consumo cultural é umas das maneiras mais fáceis de atribuir a quem o consome determinada identidade. Quando os jovens aqui estudados escolhem o choro e seu mercado para explorar enquanto possibilidade de consumo, estão colocando-se em determinada posição no mundo e, mesmo dentro deste gênero musical, colocando-se em determinada época. Época atual de um mercado de choro consolidado que só é possível graças à construção de todas essas esferas que envolvem o choro: escola, gravadora, programa de rádio, festival, shows, etc.

Moulin (1997) defende que o investimento em arte, esta pensada como arte clássica, mais que a busca de lucros financeiros visa o prestígio social. Investir em arte representa o conhecimento pessoal no que se está investindo, indica um determinado *habitus*, representa determinada posição dentro do *campo artístico*, afinal entre o admirador de arte e o colecionador há uma grande diferença. Pensando essa diferenciação no terreno da arte popular, mais especificamente do choro, a diferença entre o admirador do choro e o consumidor do choro é muito grande. O primeiro é aquele que gosta do gênero musical e, se tiver oportunidade, pode consumir algo com relação a ele. Já o consumidor é aquele que consome diretamente a produção do choro – CDs, partituras, festivais, aulas, shows – e que procura novas possibilidades para este consumo. O primeiro pode ser um mero admirador desse gênero musical, o segundo tem que ser um *connoisseur* de choro, até para mais facilmente

conseguir trilhar os caminhos necessários para o seu consumo, nem sempre fáceis.

Com um discurso que articula a valorização do choro com as noções de sublime e trabalho, esses músicos criaram e vêm consolidando, por mais de uma década, todo um universo de estudo, produção e divulgação deste gênero musical popular. A Acari Records, a Escola Portátil de Música, o Festival Nacional de Choro, o programa na Rádio Nacional ajudam na criação de um *campo artístico* do choro. Eles estão através de todas estas esferas criando músicos, público, críticos e consumidores, além de produzir e divulgar músicas.

Eu acho que a gente criou realmente um pólo de disseminação dessa música, né. Que conta com a Escola, que conta com a Acari, que é a gravadora que a gente criou pra documentar não só o repertório histórico do choro, mas também a produção contemporânea, é [...] Tem o Instituto Casa do Choro que é uma instituição sem fins lucrativos que é proponente do projeto da Escola Portátil que a gente criou pra que ela seja a instituição que pensa o choro como um todo, que elabora projetos de diversas áreas do choro, na área de educação, na área de gravação, na área de produção de espetáculos, né. E a gente tem conseguido um sucesso, não um sucesso comercial, mas um sucesso ideológico nessa luta da gente, né.

Maurício Carrilho, músico/violonista

Bourdieu (2005) afirma que o *campo das artes* possui uma lógica própria de funcionamento em que o que é aparentemente ruim pode ser visto como bom, como o não reconhecimento em vida de um artista, ou o que é aparentemente bom pode ser visto como ruim, o sucesso de vendas de um disco ou de um livro. Existiria no *campo das artes* uma valorização de que o não reconhecimento do artista em vida indica ainda mais a sua genialidade incompreendida e que a sua valorização depois da morte representa o seu reconhecimento tardio, indicando que o artista estava à frente do seu tempo. Com sua lógica própria, o *campo das artes* ao mesmo tempo em que nega uma lógica do mercado não vive sem a existência dele. Bourdieu (2005) defende que a arte pela arte precisa ser reconhecida enquanto tal, mas para tanto

precisa ser valorizada e se conseguir, vai entrar, em algum momento no mercado.

Os fundadores da Escola Portátil de Música e da Acari Records não esperaram para que a sua arte fosse absorvida pelo mercado, eles mesmos decidiram criar e abrir seu espaço, construindo um mercado próprio. O projeto desses músicos, hoje professores e empresários do choro, envolve a criação de um mercado do choro, com produtores e consumidores específicos para esse mercado. Estou falando aqui de um mercado que envolve a criação e manutenção de um universo do choro com a formação de músicos profissionais, professores, público, ouvintes e críticos através da Escola Portátil de Música e do Festival Nacional de Choro; produção de pesquisas, materiais didáticos, partituras, gravações e CDs através da Acari Records; e da divulgação do choro com o programa de rádio, os shows e o festival através do Instituto Casa do Choro. Enquanto a redescoberta do choro significa a criação de um novo mercado produtor e consumidor deste gênero musical, no fado a sua redescoberta representa um caminho de patrimonialização deste gênero musical.

## CAPÍTULO 5

### “O FADO É UM POEMA QUE SE OUVE E QUE SE VÊ”: O MUSEU DO FADO E OUTROS ESPAÇOS DE PRESERVAÇÃO E ENSINO DA CULTURA POPULAR

*É numa rua bizarra  
A casa da Mariquinhas  
Tem na sala uma guitarra  
E janelas com tabuinhas  
A casa da Mariquinhas - Alfredo Marceneiro*

*Foi no Domingo passado que passei  
A casa onde vivia a Mariquinhas,  
Mas está tudo tão mudado  
Que não vi em nenhum lado  
As tais janelas que tinham tabuinhas.  
A casa da Mariquinhas (Dar de beber a dor) – Amália Rodrigues*

O fado como gênero musical representativo do povo e da nação portuguesa sempre esteve presente no imaginário sobre o seu país de origem. Ele ajudou na construção da identidade de um país e também do seu povo. Mas como expressão da cultura popular ele nunca precisou ser preservado, já que era transmitido, assim como outras formas de expressões populares, através da oralidade. A transmissão do fado acontecia nos seus ambientes de sociabilidade tradicionais, como as tascas, colectividade e casas de fado. Eram nesses ambientes de sociabilidade, geralmente boêmia, que o fado era aprendido e ensinado. Assim o fado passava de geração para geração como forma expressiva da cultura popular e de um país.

O movimento de redescoberta do fado que vem se intensificando nos últimos dez anos fez com que o fado passasse por uma nova experiência, a sua patrimonialização. O processo de patrimonialização do fado pode ser visto através da criação do Museu do Fado, espaço privilegiado da memória fadista, mas também através da candidatura do fado à Patrimônio Cultural Imaterial na UNESCO. Estas duas experiências de patrimonialização, associadas a outros eventos, como as homenagens aos 10 anos de desaparecimento da fadista Amália Rodrigues, fazem com que o fado ganhe novos espaços – os museus – e novas memórias – a história do fado escrita através de um discurso museal.

Criam-se assim, espaço de patrimonialização, mas por compreenderem o fado como um patrimônio vivo, também se constrói lugares para a aprendizagem deste gênero musical popular. Está se entendendo o fado como “um poema que se ouve e que se vê”.

### **5.1 “Bom para Pensar”: Pensando o Patrimônio Imaterial através do Fado**

A noção de patrimônio está vinculada à concepção da preservação da história e da cultura de um determinado povo ou país. Desta forma está sempre ligada à questão do que queremos valorizar e de quem determina o que deve ser valorizado. Quando falamos em patrimônio estamos falando direta ou indiretamente do passado visto através do presente. O que Barreira (2003) entende como o exercício de contar o passado adaptando-o a linguagem do presente.

Pensar em patrimônio é fazer de imediato à ligação com a questão da propriedade e de sua materialidade. Patrimônio - seja ele histórico ou artístico – está no nosso imaginário vinculado à questão da propriedade, normalmente privada. A desvinculação da noção de patrimônio privado e a criação da noção de um patrimônio público ocorreram na metade do século XX com a construção da noção de patrimônio histórico e artístico, tanto das diversas nações quanto universal (SANT’ANNA, 2003). Esta nova noção do patrimônio, consolidada com a criação da UNESCO (Organização das Nações Unidas pela Educação, a Ciência e a Cultura), possibilitou o entendimento do patrimônio das diferentes sociedades como patrimônio público não somente da nação que fazem parte como de toda a população mundial. Mas a ampliação da noção de patrimônio continuou entendendo este como a produção material móvel ou imóvel, não entrando na questão da discussão sobre a produção cultural imaterial das diferentes sociedades.

O debate a respeito das manifestações culturais que não produzem resultados materiais, ou seja, que não podem ser enquadradas nas leis que se referem ao patrimônio material, ainda é muito recente e gera muita polêmica, pelo menos no lado ocidental do planeta, dado que a noção oriental de patrimônio é muito distinta da nossa (SANT’ANNA, 2003). A UNESCO, em

1989, determinou uma primeira lei tratando do patrimônio imaterial, chamada de Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, que foi implementada em poucos países do mundo. Posto que o patrimônio imaterial tem que ser entendido como dinâmico e em constante mudança no tempo, sua preservação, enquanto congelamento temporal, pode representar o seu fim.

Foi, somente em 2003, que a UNESCO estabeleceu a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Por patrimônio cultural imaterial compreendem-se as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões, bem como instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhe são associados. Dentro desta noção ampla de patrimônio cultural imaterial estão as tradições e expressões orais; as artes de espetáculo; as práticas sociais, rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo; e aptidões ligadas ao artesanato tradicional. A noção de patrimônio cultural imaterial está construída sob a ampliação da noção de cultura, compreendida para além da arte erudita, como toda forma de expressão do mundo e de si próprio que um determinado grupo social possua. Essa noção de cultura e de patrimônio tem pretensão de respeitar a diversidade cultural e sua autonomia.

O germe da noção de patrimônio imaterial, no Brasil, estava presente ainda na década de 30 quando Mário de Andrade foi, em 1936, nomeado Chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Em 1939, o poeta projeta a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, e é nomeado encarregado do Setor de São Paulo e Mato Grosso. Mas a compreensão da cultura e do patrimônio de uma forma mais ampla que Mário de Andrade defendia não foi incorporada ao *Decreto-lei nº 25* de 30 de novembro de 1937, este organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico do Brasil. A preocupação com patrimônio, surgida na década de 30, acontece na mesma época da construção e consolidação do Estado Nacional e da sua identidade nacional, além da construção da noção de brasilidade (OLIVEN, 2003, MARIANI, 1999). Ela nasceu com pretensões amplas, pelas mãos de Mário de Andrade, mas reduziu-se no texto final do *Decreto-lei nº. 25* de 30 de novembro de 1937, que organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico do Brasil, apenas no caráter material do patrimônio.



A concepção de uma identidade coletiva, construída a partir da ação política do Estado, retirou da fonte dos modernistas a idéia de um processo civilizatório para o Brasil, até então objeto de idealizações ou ceticismos entre os pensadores da nação. (MARIANI, 1999, p.158)

Somente na *Constituição Federal de 1988* no *Artigo 215º e 216º* é que surge uma primeira noção do patrimônio imaterial. Os artigos da *Constituição de 1988* começam a valorizar - além da produção material - os saberes, as crenças e o modo de viver das diversas culturas que formam a sociedade brasileira. A noção de patrimônio passa a ser compreendida de forma mais ampla e com maior respeito à diversidade cultural. Ela abandona a exclusividade das obras monumentais e das camadas privilegiadas da sociedade para abarcar as manifestações da sociedade como um todo, na riqueza de seu cotidiano e de suas ações e obras corriqueiras. Aqui seria o início dessa nova noção de patrimônio que foi consolidada pelo *Decreto nº. 3551/2000*.

O Brasil foi um dos primeiros países do mundo a criar uma lei para o patrimônio imaterial através do *Decreto nº. 3551* de agosto de 2000. Este decreto que instituiu o registro dos bens culturais de natureza imaterial que entendidos como patrimônio cultural imaterial brasileiro são registrados em quatro livros: saberes, celebrações, formas de expressão e lugares. Essa nova noção de patrimônio integra - ao já conhecido patrimônio material, móvel e imóvel - os saberes, celebrações, formas de expressões e lugares que possuam relevância para a formação da identidade e da memória da sociedade brasileira dentro da sua diversidade.

Em Portugal foi realizada, em 2001, a Lei de Bases do Património Cultural, esta estipula a preservação do patrimônio cultural que utiliza suportes móveis ou imóveis e que possuam significado para a identidade e a memória coletiva. Somente em 2008, Portugal ratificou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultura Imaterial proposta pela UNESCO. E em 2009, o país criou um fundo e estabeleceu o regime jurídico para a Salvaguarda do Património Imaterial através dos Decretos-lei nº 138/2009, 139/2009 e 140/2009. Portugal ainda não possui nenhum patrimônio cultural imaterial relacionado pela UNESCO, e no próprio país há pouco tempo que começou o inventário nacional do seu patrimônio cultural imaterial.

Em 2010, a candidatura do fado como patrimônio cultural imaterial foi formalizado junto à UNESCO, e a avaliação por parte da instituição deve acontecer em 2011. Todo o processo de candidatura do fado e o material produzido para que isso fosse possível foi baseado na experiência positiva que aconteceu com o tango, no Uruguai e na Argentina, e pelo processo que também está passando o flamenco, na Espanha. Todo o processo para a preparação da candidatura do fado como Patrimônio Cultural Imaterial na UNESCO teve como um dos idealizadores o Museu do Fado e começou a ser elaborada em 2004.

A candidatura do fado a patrimônio cultural imaterial parte do princípio de que este gênero musical não está em risco, desta forma, a candidatura tem que ser descritiva e não normativa, ser um espelho da comunidade fadista<sup>59</sup>. Foram criadas, com o objetivo da realização do projeto de candidatura, uma comissão consultiva e uma comissão científica, esta encabeçada pelo musicólogo Ruy Vieira Nery. O Museu do Fado se uniu ao Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa para a produção de um amplo material de pesquisa sobre o fado. Além disso, foi contatado o diretor espanhol Carlos Saura para a realização de um filme que pudesse dar origem ao material visual da campanha. Carlos Saura finalizou, em 2007, o filme “Fados” que conta em imagem e música um pouco do universo deste gênero musical.

A distinção entre material e imaterial, ou intangível como preferem alguns, não é fácil. Ela é sutil e advém de uma leitura mais ampla da noção de patrimônio. A música só pode ser patrimônio imaterial através da materialidade de um instrumento ou, pelo menos, do corpo humano em sua voz. O fado é patrimonializado no Museu do Fado através das manifestações materiais, muitas delas pictóricas, sobre a sua história, seus personagens, suas músicas, seus mitos. E é esse fado que é audível, visível, mas principalmente capaz de ser vivido, que a patrimonialização deste gênero musical busca através da

---

<sup>59</sup> Dados obtidos na apresentação pública dos trabalhos desenvolvidos no âmbito da candidatura do fado a Patrimônio Cultural Imaterial na UNESCO, que ocorreu no Museu do Fado, no dia 30 de junho de 2009. Esta foi uma entre várias atividades que aconteceram com o título de *Sou do Fado*, como visitas guiadas cantadas pelo museu, concertos e *workshop* de fado.

noção de museu e de patrimônio construída sobre o argumento de ser um reflexo da realidade e do universo social, cultural e musical do fado.

É através dessa leitura mais ampla do patrimônio que o fado está se candidatando a Patrimônio Cultural Imaterial. Não que esse gênero musical esteja sofrendo qualquer tipo de possibilidade de perda, na verdade ele permanece vivo como nunca nas ruas de Lisboa e no imaginário mundial como música representativa de Portugal. A busca do fado como patrimônio imaterial pode ser compreendida como a intenção de reconhecimento desta expressão musical popular que tão bem canta a alma portuguesa e o seu cotidiano, principalmente da cidade de Lisboa. O processo de patrimonialização do fado representa um caminho de reconhecimento do valor musical, cultural e social deste gênero musical popular e, acima de tudo, português. A patrimonialização está servindo, neste caso, como forma de legitimação de uma prática musical popular e cotidiana, mas principalmente, das vivências e saberes do universo simbólico do fado.

## **5.2 A Cultura Popular para dentro dos Museus: O Caso do Museu do Fado**

A idéia do Museu do Fado surgiu, em 1997, a partir do espaço institucional da Câmara Municipal de Lisboa que buscava estabelecer um lugar que salvaguardasse a memória do patrimônio musical por excelência da cidade de Lisboa, o fado. O Museu do Fado abriu suas portas em setembro de 1998, entendendo-se como a casa do fado, mas não como o espaço detentor da verdade sobre o fado. O espaço do Museu do Fado foi assim pensado para trazer para o espaço museal o patrimônio intangível que é o fado através da memória coletiva daqueles que vivenciaram e vivenciam o fado nas suas práticas cotidianas na cidade que ele tão bem cantou.

Essa memória do fado foi trazida para o Museu do Fado através da doação de objetos de acervos pessoais que ajudavam a contar um pouco da história deste gênero musical específico. Embora o fado permaneça acontecendo de forma entusiasmada nas ruas de Lisboa, de outras cidades de Portugal e em muitos outros lugares pelo mundo, a criação do Museu do Fado representou para o universo fadista a construção de um espaço privilegiado de

preservação, manutenção e recriação da memória fadista. Memória esta oriunda das vivências e noções de quem ajudou a idealizar e construir o museu em questão. Duarte afirma que “a memória coletiva é a memória da sociedade, da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micro memórias pessoais, elos de uma cadeia maior” (DUARTE, 2003, p.306).

Mais que lembrar ou esquecer, falar de memória significa especificamente a relação sentimental que se estabelece entre as pessoas e suas lembranças. Estas trazem para o presente as vivências do passado e constroem um passado. É este um dos objetivos do Museu do Fado, trazer para o presente o passado fadista através dos olhos de quem o vivenciou na música, nas tascas, nas casas de fado, mas principalmente através de quem o cantou, de quem o compôs, e de quem ajudou a construir seus principais instrumentos.

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1987, p.09)

O patrimônio pensado e valorizado a partir da memória pode trazer a tona visões diversas. Pode lembrar diferentes aspectos do fado e se relacionar com eles de forma distinta, pode valorizar diferentes patrimônios e preservá-los de diferentes maneiras, pode acionar a memória coletiva para proteção de algo de valor universal. Mas a memória não possui um caráter universalista, ela está vinculada a um ato individual de rememorar e pode ser individual ou compartilhada por um determinado grupo em determinado espaço e tempo, o que a torna pertencente à determinada coletividade. O que se lembra e quem lembra o que, representa uma poder simbólico que é disputado por diversos atores sociais. Ainda mais em se tratando de história ou de cidade, palcos privilegiados de disputas simbólicas, que possuem o poder de reescrever as representações, de interferir no imaginário social urbano.

Com isso, quero dizer que a ‘história ou a memória da cidade’, materializadas no conceito de patrimônio, expressam versões

diferenciadas ou visões de um imaginário urbano, nem sempre convergentes. (BARREIRA, 2003, p.315)

O imaginário e a memória do fado consolidados no Museu do Fado foram acionadas através da relação de parte da comunidade fadista com a ideia da construção e consolidação de um museu dedicado exclusivamente a esse gênero musical. Essa relação é estabelecida desde a origem da ideia da fundação do museu através da criação de um conselho consultivo formado por pessoas representativas do universo fadista. É a memória do fado filtrada pelos membros desse conselho que está de alguma forma sendo recriada e consolidada com o Museu do Fado. Fazem parte atualmente do Conselho Consultivo do Museu do Fado: Carlos do Carmo (fadista), Gilberto Grácio (guitarreiro<sup>60</sup>), Vicente da Câmara (fadista), Luisa Amaro (guitarrista e depositária do grande guitarrista Carlos Paredes), António Chainho (guitarrista), além da Associação Portuguesa dos Amigos do Fado e a Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado.

A coleção que hoje faz parte do acervo permanente do Museu do Fado foi recolhida junto à comunidade fadista e reuniu a doação por artistas, intérpretes, compositores, autores e poetas do fado, da maioria das cerca de 17 mil peças que compõem o acervo do museu. O Museu do Fado estabeleceu assim uma relação de confiança com a comunidade fadista constituindo-se como o espaço da preservação da memória do fado. Essa relação foi desejada e construída desde a sua origem e permanece sendo estreitada ainda hoje com a comunidade do fado atuante e significativa na cidade de Lisboa. É através da confiança da comunidade fadista no Museu do Fado como espaço de preservação e de divulgação do fado como cultura popular que possibilitou que esses personagens fadistas doassem os seus acervos pessoais para a construção e formatação do museu.

---

<sup>60</sup> É assim chamado o construtor de guitarras portuguesas.



**Museu do Fado**

O prédio do Museu do Fado encontra-se no coração do bairro da Alfama, espaço tradicional do fado na cidade de Lisboa. O museu situa-se no edifício do antigo Recinto da Praia, primeira estação elevatória de águas de Lisboa, que quando o museu abriu suas portas ao público, em 1998, possuía apenas duas salas de exposição. O circuito de exposição desta primeira versão do Museu do Fado era baseado na coleção reunida e na narrativa da exposição temporária “Fado: Vozes e Sombras”, que havia ocorrido em 1994<sup>61</sup>, no Museu Nacional de Etnologia, sob supervisão do antropólogo e pesquisados do fado, Joaquim Pais de Brito, e que representou o início da musealização do fado. No ano de 2006, o museu fechou para reforma, reabrindo suas portas para a comemoração dos seus dez anos, em 2008. Durante o período de reforma estrutural do prédio, foi também reestruturado o espaço de exposição que atualmente ocupa os três andares do prédio. O tempo em que o museu ficou fechado também serviu para repensar e reestruturar o circuito museológico do Museu do Fado, trabalho feito pela equipe do museu com a consultoria do musicólogo Ruy Vieira Nery e museografia de António Viana.

Entendendo o fado como uma arte performativa, ele só pode ser musealizado através da sua porção material (PEREIRA, 2008). É através da materialidade dos objetos expostos no Museu do Fado que se pretende buscar a trajetória possível do fado, do seu surgimento local no século XIX a sua total globalização no século XXI. Os objetos são pensados como o caminho material

---

<sup>61</sup> Esta exposição aconteceu no âmbito das comemorações de Lisboa como Capital Europeia da Cultura que ocorreram nesse ano.

possível para a apreensão de todo o significado simbólico, cultural e social que o fado representa para a cidade de Lisboa, para os lisboetas e para os portugueses como um todo. Esses objetos que trazem para o plano material a expressão imaterial que é o fado vão desde grandes obras de arte plástica, como o famoso quadro “O Fado” de José Malhoa, passa pela coleção de periódicos ilustrados por Stuart de Carvalho e Botelho, até expressões populares do fado como a emblemática “Casa da Mariquinhas”<sup>62</sup>, construída pelo marceneiro e fadista Alfredo Marceneiro.

Todos esses objetos pensados enquanto representações visuais de um gênero musical ajudam na reconstrução da trajetória do fado e de seus fadistas através do que no Museu do Fado se buscou chamar de “o presente do passado” (PEREIRA, 2008). Junto com as expressões visuais do fado o Museu do Fado também apresenta aos seus visitantes o fado em si, através de áudio-guias há a possibilidade de se escutar as músicas que construíram a história do fado. Dentro da concepção de um novo museu interativo o Museu do Fado também trabalha com as novas tecnologias, como telas interativas, que buscam facilitar a interpretação do museu dos visitantes.

O espaço do Museu do Fado busca contemplar um espaço de exposição permanente – que se fixaria na história do fado das suas origens até os dias atuais – um espaço para exposições temporárias, um arquivo com um centro de documentações que reunisse material alusivo ao fado, um auditório, uma loja temática, um espaço para restaurante e cafeteria, além de uma escola. A Escola do Museu no Museu do Fado só veio realmente a se consolidar como espaço de aprendizagem do fado nesta instituição a partir do ano de 2001. O Museu do Fado também é responsável por uma série de publicações, a maioria alusiva as exposições temporárias que acontecem no museu<sup>63</sup>. O espaço físico do museu também é utilizado para o lançamento de livros e CDs que tem o fado como tema. O Museu do Fado também organizou dois seminários sobre o fado, o primeiro em 2001, chamado *Colóquio Internacional sobre o Fado*, e o segundo em 2008, em parceria com a Universidade Nova de Lisboa e a Universidade Católica Portuguesa, o congresso internacional intitulado *Fado:*

---

<sup>62</sup> Lugar mítico de música e sociabilidade fadista presente no imaginário deste gênero musical e traduzia em música por vários autores, como demonstram as epígrafes deste capítulo.

<sup>63</sup> Para saber sobre o Museu do Fado, suas atividades e suas produções ver: <http://www.museudofado.egeac.pt/>.

*Percursos e Perspectivas.* No ano de 2009, aconteceu no Museu do Fado o projeto *Sou do Fado*, onde dentre várias atividades musicais foram também apresentados os trabalhos desenvolvidos com relação à candidatura do fado a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

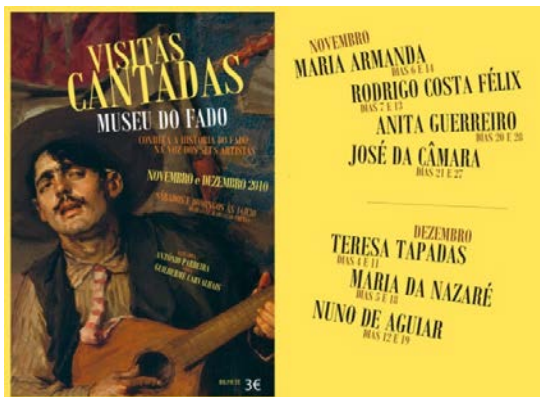
O Museu do Fado se constituiu, a partir da multiplicação dos seus interesses e espaços, como um espaço privilegiado na cidade de Lisboa não só de preservação, como de divulgação e debate do fado. A instituição Museu do Fado é também uma das construtoras da candidatura do fado à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO. O museu é um espaço privilegiado na cidade de Lisboa de representação e recriação do imaginário sobre o fado, não de todos os imaginários sobre esse gênero musical, mas de uma parte deles que foram sendo construídos através da memória individual e coletiva de quem ajudou a idealizá-lo e consolidá-lo. O Museu do Fado é o lugar da patrimonialização dessa expressão musical popular que ainda se faz tão viva e presente no cotidiano de fadistas em diversas partes do mundo, mas principalmente em Portugal e com ainda mais ênfase na sua capital, Lisboa.

### **5.3 “Visitas Cantadas”: Etnografando um Museu**

Foram muitas as vezes que eu visitei o circuito museológico do Museu do Fado durante o período em que estive realizando a minha pesquisa na cidade de Lisboa. A primeira vez foi ainda como brasileira recém chegada em Portugal e me encantei com o universo do fado que o museu expõe e, principalmente, com a possibilidade de escutar tantos fados através do áudio-guia. Passei uma tarde encantada com todo esse universo simbólico que estava começando a conhecer. No segundo semestre de 2009, organizei junto com o meu orientador português, Professor José Machado Pais, uma visita guiada ao Museu do Fado para um grupo de estudantes brasileiros que estavam no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa realizando seus estágios de doutorado ou de pós-doutorado. Já com vários meses de pesquisa no museu, esta outra visita me deslocou da posição de brasileira conhecendo o universo do fado para pesquisadora deste universo, com um



grande trânsito e certa familiaridade com aquele universo musical específico. Mas as visitas ao circuito museológico do Museu do Fado que me fascinaram e melhor expuseram o universo do fado foram as “Visitas Cantadas”.



As “Visitas Cantadas” fazem parte da programação e do projeto de educação do Museu do Fado durante vários meses no ano. Elas se constituem em visitas guiadas pelo circuito museológico do Museu do Fado, aos sábados e domingos pela tarde, e que terminam em uma

apresentação ao vivo de fado com um repertório direcionado para a história do fado que está sendo contada nas exposições do museu. Uma das vezes que realizei a visita cantada estava ocorrendo à exposição temporária sobre o músico Alan Oulman, em homenagem aos dez anos da morte de Amália Rodrigues. A fadista que estava cantando esse dia era a jovem Ana Sofia Varela e todos os seis fados que cantou eram do repertório de Amália Rodrigues, em homenagem a ela. Os fados cantados têm normalmente relação direta com o circuito museológico, como, por exemplo, cantando o “Fado Malhoa”, fado feito em homenagem ao quadro “O Fado” de Malhoa. Enfim, essas “Visitas Cantadas” trazem o fado para dentro do museu, não só através da materialidade dos objetos, mas, principalmente, através da prática fadista da performance do fado.

Mas afinal como é o circuito museológico do Museu do Fado que visitamos com as “Visitas Cantadas”?

O Museu do Fado possui três andares através dos quais se transita em rampas de madeira. Entramos no museu pelo andar intermediário, seguimos para o andar superior e depois descemos para o andar inferior. No andar intermediário encontra-se além da entrada principal, uma parte da exposição, a loja do museu, o guarda-volumes, uma ligação com o restaurante e a cafeteria, além do espaço administrativo do museu, onde só pessoas autorizadas podem transitar. No andar superior temos grande parte da exposição permanente do museu e o auditório. E no andar inferior temos a última sala da exposição

permanente, o espaço de exposições temporárias do museu e as salas de aula da Escola do Museu.

Logo que entramos no Museu do Fado encontramos uma bancada de madeira levemente arredondada onde um primeiro funcionário do museu nos dá informações sobre a compra do bilhete de entrada. Dirigimo-nos para a loja do museu que fica a direita da entrada subindo alguns poucos degraus e é na caixa da loja que adquirimos o bilhete de entrada no Museu do Fado, que custa três euros. Para participar das “Visitas Cantadas” deve-se fazer uma marcação prévia por telefone, mas não sendo um grupo grande normalmente se consegue participar da visita sem que tenha sido feita essa marcação. Depois que compramos o bilhete somos encaminhados a outra saída da loja que fica a esquerda e que leva até o guarda-volumes, onde somos obrigados a deixar as bolsas e mochilas, em troca de um número indicativo de onde estas ficaram guardadas. É nesse mesmo espaço que recebemos nossos áudio-guias. O áudio-guia é um equipamento eletrônico que parece um grande celular e que tem acoplado a ele um fone de ouvido. Ele possui diversas línguas como inglês, francês, espanhol, italiano, além do português. É com ele que vamos poder saber um pouco mais da história do fado através de algumas explicações e, principalmente, através de várias músicas.



**Painel de fadistas - Museu do Fado**

As “Visitas Cantadas” começam no corredor ao fundo do museu, onde podemos enxergar a entrada. Nesse corredor podemos ver uma série de fotos de fadistas que formam um grande painel. Algumas fotos possuem números que colocando no áudio-guia e apertando o botão *play* é possível escutar aquele determinado fadista cantando um fado. Esses painéis com fotos de

fadistas estão presentes nos corredores do fundo dos três andares do museu, com fadistas de diferentes gerações em cada andar, os fadistas mais antigos encontram-se no andar da entrada e no superior, e os jovens fadistas no andar inferior. Quando estamos nas “Visitas Cantadas”, ou mesmo durante uma visita guiada, fizemos um passeio mais direcionado ao museu, e este espaço do devaneio proporcionado pela música somente pode acontecer no final da visita, já que cada pessoa possui o seu próprio tempo para a apreciação musical. É nesse momento durante as “Visitas Cantadas” que conhecemos o nosso guia que irá nos levar para conhecer o Museu do Fado e os encantos desse gênero musical.

O Museu do Fado funciona através da rotatividade das pessoas que lá trabalham em todos os espaços do museu e, também, durante os finais de semana, período em que ocorre as “Visitas Cantadas”. Mesmo as pesquisadoras do museu revezam entre a pesquisa, a portaria, a caixa da loja, o guarda-volumes, o controle das salas e, especialmente, as visitas guiadas. Esse esquema de rodízio faz com que seja possível fazer uma visita guiada por uma pesquisadora formada em história ou sociologia ou com um dos outros funcionários, que não possuem formação acadêmica, mas que uns são músicos e outros habitantes tradicionais do bairro fadista de Alfama, onde o museu está situado. Uma das “Visitas Cantadas” que mais me encantou foi a conduzida pelo Arlindo. Arlindo é um senhor, deve ter entre quarenta e cinquenta anos, e é um habitante tradicional da Alfama, no sentido do imaginário que se tem do bairro. Arlindo trabalha no Museu do Fado, mora no bairro da Alfama desde que nasceu e podemos encontrar com ele pelas ruas do bairro ou nas casas de fado que lá estão. Arlindo apresenta o Museu do Fado através dos olhos de quem, de uma forma bem sentimental, compartilha o universo fadista que está sendo ali exposto.

É através das mãos e das histórias do Arlindo que começamos a passear pelo Museu do Fado e pela história do fado. Voltemos então ao corredor ao fundo do museu onde começamos nossa visita. Lá além do mural com os fadistas temos uma bancada onde se encontram três gravuras que representam a possível origem brasileira do fado. Uma dessas gravuras é de uma roda de negros dançando o fado no Brasil seguindo assim a teoria desenvolvida por Tinhorão (1994) de que no Brasil o fado seria uma dança que

se desenvolveu como música em Portugal. É com esse começo histórico que se busca construir e consolidar uma determinada origem para o fado, embora sempre se saliente que essa origem não é facilmente determinada, mas serve para dar ao fado a sua historicidade.

Subimos então a rampa que vai nos levar ao andar superior do museu. Viramos primeiro à direita e passamos em frente ao auditório, este fica voltado para grandes janelas de vidro que nos dão uma visão privilegiada de parte do bairro da Alfama. Em frente à janela temos uma grande bancada com três telas de computador onde podemos através do toque dos dedos passear pelas diversas, históricas e atuais, casas de fado dos bairros de Lisboa. Seguindo em frente por este corredor somos recepcionados por uma guitarra portuguesa que dá as boas vindas à primeira sala de exposição do museu e que já indica o universo simbólico que iremos descobrir a partir dali. É então que encontramos a Casa da Mariquinhas, maquete em madeira, com detalhes em outros materiais, feita pelo fadista Alfredo Marceneiro, que representa esta famosa casa cantada por tantos no fado com mesmo nome.



**Detalhes da Casa da Mariquinhas** A maquete da Casa da Mariquinhas fica em uma estrutura de vidro que nos permite transitar entre a frente e os fundos da casa e observar todos os seus detalhes. Podemos também colocar determinado número no nosso áudio-guia e escutarmos a fado que a deu origem. Essa recepção com a maquete da Casa da Mariquinhas indica o ambiente dessa primeira sala, é o universo simbólico e místico que envolve o imaginário sobre o fado. É nessa sala que também podemos ver pessoalmente a maior expressão pictórica do fado o quadro do artista português José Malhoa intitulado “O Fado”<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> O quadro é uma pintura em óleo sobre tela, com as dimensões de 1,51m X 1,86m, faz parte da coleção do Museu da Cidade, em Lisboa, mas está cedido ao Museu do Fado.



**O fado - José Malhoa**

O quadro foi finalizado em 1910, depois de 11 meses de pintura, nos conta Arlindo. A mulher retratada no quadro é Adelaide da Facada, conhecida prostituta de Lisboa da virada do século XIX para o XX. Arlindo nos conta entusiasmado que ela era assim conhecida por ter se envolvido em uma briga e ter recebido uma facada no rosto que lhe deixou uma cicatriz. O homem que aparece no quadro é Amâncio, amante de Adelaide, e que por não possuir uma vida muito regrada foi preso diversas vezes. O quadro foi pintado na própria casa da Adelaide com a ambientação que havia no local, com os dois personagens pousando para o pintor. Durante o período que Malhoa estava pintando o quadro, ele teve que pagar a fiança para retirar o Amâncio da cadeia, para poder continuar a sua pintura. Todo esse universo popular nos é apresentado por Arlindo em tom entusiasmado, fazendo assim com que nós entrássemos nesse universo simbólico.

O universo popular do fado é ainda apresentado nessa mesma sala através da exposição de várias navalhas de ponta e mola, um dos elementos importantes na formação da identidade do símbolo do fado deste período o rufia, e de alguns desenhos de tatuagens que faziam parte de autos criminais. O rufia nos é apresentado como um homem que se envolve em brigas e

confusões, que muitas vezes explora as mulheres e que vive nesse universo popular e boêmio onde o fado nasceu. Esta apresentação dos primeiros personagens que povoam o imaginário sobre o fado termina com o seu romance mais famoso: o da prostituta Severa com o Conde de Vimioso. Todavia quando estamos visitando o Museu do Fado sob orientação do alfacinha<sup>65</sup> Arlindo, a relação de Adelaide da facada com Amâncio ganha mais ênfase que a da Severa com o Conde de Vimioso. O fado torna-se popular, mais do que uma mistura entre o popular e o aristocrático.

Passamos para a segunda sala de exposição onde nos deparamos com uma grande pintura em tríade que cobre toda a parede do museu, descobrimos nessa hora o conceito tão conhecido e português de saudade. O quadro em questão é do pintor português Constantino Fernandes e chama-se “O Marinheiro”<sup>66</sup>. A imagem central desse quadro nos mostra uma família com um barco ao fundo passando a sensação de uma despedida, nos lê Arlindo, enquanto uma das partes laterais nos mostra o ambiente interno de um barco e a outra apresenta dois marinheiros tocando uma guitarra portuguesa, cantando a sua saudade. Aqui nos é apresentado, através do quadro, a outra teoria que vincula o fado à tradição portuguesa das navegações e atrelado a tudo isso o grande sentimento português da saudade.

Passamos depois desse quadro e da apresentação dos principais mitos desse gênero musical, a um segundo momento do fado quando este ganha poder e espaço através da divulgação na mídia. O universo midiático do fado pode ser apresentado através de discos dispostos em uma parede, através da exposição das revistas dedicadas exclusivamente ao fado como a “Canção do Sul” e a “Guitarras de Portugal”, mas principalmente através de vídeos de filmes importantes na história fadista que são projetados em uma parede desta sala. Podemos através do áudio-guia escutar as interpretações dos fados no cinema. O mundo do fado passa das práticas das classes populares para o universo de consumo e produção da indústria cultural, e são estes dois

---

<sup>65</sup> Maneira como são chamadas as pessoas que nasceram em Lisboa, com especial ênfase aquelas que são oriundas dos seus bairros tradicionais, como a Alfama.

<sup>66</sup> O quadro é um óleo sobre tela, medindo 146 cm X 145 cm o painel central e 146 cm X 84 cm os dois painéis laterais. Pertence a coleção do Museu do Chiado, em Lisboa, mas está cedido ao Museu do Fado.

universos, à primeira vista distantes, mas o segundo tão regado do imaginário do primeiro, que conhecemos nas duas primeiras salas do Museu do Fado.

Arlindo então nos leva a terceira sala do museu onde conhecemos o universo do fado no seu período de censura no regime salazarista. Vemos expostas nessa sala as letras de fado censuradas ou aprovadas, a autorização ou não de espetáculos, mas também a crescente produção de discos de fado desse período. Arlindo nos aponta através das capas de vários discos expostos em uma parede da sala a importância visível de Amália Rodrigues. Arlindo nos faz escutar através do áudio-guia a música “Barco Negro” interpretada por Amália Rodrigues e depois nos conta que a música original chamava-se “Mãe Preta”, cantando temas étnicos e foi censurada, mas que alguns anos depois o poeta David Mourão-Ferreira fez outra letra para a mesma música, tendo como tema o marinheiro, e essa passou pela censura. Adentramos através dessa terceira sala o universo nem sempre romântico do fado.

Atravessamos o corredor povoado das famosas figuras fadistas e do outro lado do prédio do museu encontramos um outro tipo de universo do fado sendo ali exposto. Passamos pelas três primeiras salas que contavam um pouco da história desse gênero musical para, a partir daí, encontrarmos e conhecermos um pouco da prática fadista. Passamos por um corredor com imagens na parede de algumas partituras de fado. Se entrarmos na sala que fica a esquerda desse corredor estamos no centro de documentação, lá encontramos além de um antigo aparelho de rádio e televisão, três poltronas que têm acoplado em si monitores com telas sensíveis ao toque e fones de ouvido. Sentando nessas poltronas podemos ao toque do dedo descobrir a biografia, dados e materiais históricos – como carteiras profissionais ou passaportes – ver fotos e escutar fados de grandes personalidades do universo fadista. Esse espaço, com decoração nas paredes com selos de LPs, é o lugar que disponibiliza ao visitante um pouco mais da história do fado que não está exposta no circuito museológico, mas que faz parte do acervo e da pesquisa do Museu do Fado.

Mas se seguirmos reto neste mesmo corredor iremos chegar ao mágico universo de produção artesanal da guitarra portuguesa. É nesse espaço que o fado de Lisboa encontra-se com o fado de Coimbra, nas diferenças de afinação, formato e detalhes das guitarras que cantam estes dois tipos



específicos de fado. Em duas paredes dessa pequena sala estão dispostas uma variedade incrível de guitarras portuguesas, das primitivas guitarras de uso popular as versões atuais e sofisticadas com lindos acabamentos em madrepérolas. No fundo da sala podemos ver uma tela passando um documentário sobre a construção artesanal da guitarra portuguesa. É nesse momento que conhecemos a família Grácio, uma das mais conhecidas e importantes na produção de guitarras portuguesas. A produção musical do fado, mas também do seu instrumento por excelência, a guitarra portuguesa, se fazem visível no Museu do Fado.



**Miniatura da Alfama**

É então que visualizamos uma grande porta pintada de lilás, quando passamos por ela descobrimos o universo da prática fadista através da casa de fado. A meia luz, visualizamos em um lado da sala um vestido e um xale negro. Na parede em frente à entrada está sendo projetado o trecho do filme “Fados”, do realizador espanhol Carlos Saura, em que é recriado o ambiente de uma casa de fado<sup>67</sup>. Na parede do lado oposto ao vestido está uma miniatura que recria a sociabilidade dos bairros tradicionais de Lisboa. Esta sala relembra que o fado não está somente nas paredes do museu, mas sua prática permanece acontecendo nas ruas de Lisboa e nos seus bairros tradicionais, mas, principalmente, nas casas de fado.

Quando saímos dessa sala viramos à direita e chegamos a um passado mais recente do fado. Essa pequena passagem que leva a rampa para descer aos andares inferiores, nos mostra um pouco da geração posterior a data marcante de 1974, e que representa um novo tipo de fado e de produção fadista. Esse fado pós-74 é representado por um dos maiores incentivadores do Museu do Fado, o fadista Carlos do Carmo. Letras dos seus fados, uma tela com um retrato seu, e um vídeo, também do filme “Fados”, em que ele aparece cantando, preenchem as paredes desse espaço. Essa sala além de apresentar

---

<sup>67</sup> No **Vídeo 3**, do DVD em anexo, pode-se ver este trecho do filme “Fados” de Carlos Saura.



uma das maiores expressões do fado que sobreviveu ao fim do regime salazarista em Portugal, Carlos do Carmo, também representa a importância que este fadista tem para a legitimação do Museu do Fado enquanto espaço representativo da história e da cultura fadista.

Arlindo então nos faz descer as rampas até o andar inferior do prédio do museu. Chegamos a uma pequena sala onde ao fundo encontra-se o painel com jovens fadistas e em duas paredes podemos ver fotos e prêmios da maior expressão do novo fado em Portugal e no exterior, e também incentivadora do museu, a fadista Mariza. Em uma das paredes dessa sala podemos ver a releitura do quadro “O Fado”, feita pelo artista português João Vieira em 2005. O quadro uma releitura digitalizada do famoso quadro de José Malhoa tem como título uma alusão ao quadro que o inspirou, chama-se “O mais português dos quadros a óleo”<sup>68</sup>. Encontramos nessa sala a produção fadista contemporânea e, talvez, as possíveis leituras e releituras atuais desse gênero musical tradicional.



**O mais português dos quadros a óleo - João Vieira**

---

<sup>68</sup> O quadro é um painel lenticular, de 3m X 3,65m, faz parte da coleção do Museu da Cidade, em Lisboa, mas está emprestado ao Museu do Fado.

Acaba nessa sala o circuito museológico da coleção permanente do Museu do Fado. Algumas vezes o espaço dessa sala também é utilizado para as exposições temporárias do museu que permanecem na sala seguinte que fica a esquerda. Durante o ano de 2009, período em que estive realizando a pesquisa, duas exposições temporárias estiveram no Museu do Fado. A primeira sobre o universo das gravações no fado e a segunda sobre Alain Oulman, em homenagem aos dez anos da morte de Amália Rodrigues<sup>69</sup>.

Mas como estamos durante uma visita cantada quando chegamos à sala da produção contemporânea do fado encontramos o trio fadista – guitarra, viola e cantor/cantadeira – prontos para interpretar e fazer conhecer um pouco do universo musical do fado. Antes que eles comecem a cantar Arlindo apresenta os músicos e depois se despede, sendo muito aplaudido pelo entusiasmo com que nos ajudou a desvendar um pouco do universo fadista. É então que se faz o silêncio para se cantar o fado. O fado que está fora do museu definitivamente é trazido para dentro dele.

Quando a apresentação fadista termina passamos pela sala da exposição temporária e subindo as escadas que ficam à direita chegamos à entrada do Museu do Fado. Alguns permanecem no museu, muitas vezes refazem o circuito museológico ao seu tempo, mas a maioria vai embora conhecendo um pouco mais do universo deste gênero musical popular e tradicional que canta e encanta Lisboa e seus visitantes.

#### **5.4 “Um projeto educativo a volta da guitarra portuguesa, a volta do fado”: A Experiência de uma Escola em um Museu**

A idéia de uma escola dentro do Museu do Fado parte da visão deste gênero musical popular e português como um patrimônio imaterial. Essa noção de patrimônio imaterial faz com que uma das preocupações com relação a ele seja a sua transmissão através das gerações para que assim se possa garantir a sua permanência no tempo e no espaço, como forma de expressão musical e da cultura popular. É através da transmissão do conhecimento de um

---

<sup>69</sup> Sobre esta exposição falarei mais profundamente a seguir.

patrimônio imaterial que este será preservado, é através de políticas de ensino que o fado será conhecido e reconhecido por outras gerações.

A idéia da escola surge porque estamos a pensar em um patrimônio imaterial e uma das linhas mestras quando pensamos no patrimônio imaterial é de um patrimônio ainda a vir, que se recria a si próprio todos os dias, portanto, naturalmente infugas, incorpóreo, efêmero e irrepetível.  
Sara Pereira, Diretora do Museu do Fado

A idéia de uma escola já fazia parte da proposição do Museu do Fado desde o seu início, em 1998, mas ela só concretizou as suas atividades de maneira regular a partir de 2001. A Escola do Museu no Museu do Fado começou suas atividades com três cursos: guitarra portuguesa, viola de fado e gabinete de intérprete de fado. Durante o ano de 2009, enquanto estive fazendo a pesquisa no Museu do Fado, apenas os cursos de guitarra portuguesa e de viola de fado estavam sendo ministrados, ambos pelo Mestre António Parreira. Estes dois cursos tinham trinta alunos, o máximo que o mestre Parreira poderia absorver com aulas de segunda à sexta-feira, das 12 às 18 horas. Mas havia uma lista de espera com o mesmo número dos inscritos aguardando vaga para fazer aula na Escola do Museu. Além de alunos na fila de espera para as aulas do gabinete de interprete de fado.

O gabinete de intérprete de fado não estava acontecendo naquele ano por não haver professor disponível. Mas a grande procura estava fazendo com que a direção do Museu do Fado buscasse novos mestres para dar conta dos cursos de gabinete de intérprete de fado e, também, para atender a demanda das aulas de guitarra portuguesa e de viola de fado que o mestre Parreira sozinho não estava conseguindo atender. O Museu do Fado estava buscando, no segundo semestre de 2009, um professor para o gabinete de intérprete de fado, com grandes possibilidades do retorno do fadista António Rocha, e possivelmente outro professor de guitarra portuguesa, talvez especificamente de guitarra de Coimbra. A procura pelas aulas de fado nos seus mais variados conhecimentos estava sendo maior do que a capacidade do Museu do Fado de encontrar mestres dispostos a se engajarem no projeto de educação musical e patrimonial que é a Escola do Museu no Museu do Fado.

Vamos conhecendo a personalidade de cada artista, percebendo se a pessoa tem disponibilidade ou não tem. Há artistas que adoraríamos ter aqui, mas que sabemos que não tem disponibilidade. (...) Não basta ter uma boa performance, é preciso saber transmitir, e é preciso querer transmitir. E não é fácil encontrar.

Sara Pereira, Diretora do Museu do Fado

O espaço físico da Escola do Museu são quatro pequenas salas com tratamento acústico para ensaios e aulas, elas ficam no andar inferior do Museu do Fado. Apenas uma dessas salas, em 2009, era utilizada pelo mestre Parreira para as aulas de guitarra portuguesa e viola de fado. Para ingressar na Escola do Museu é necessário fazer um teste de nivelamento, ter seu próprio instrumento, e pagar uma propina mensal<sup>70</sup>. As aulas são, na maioria, individuais, semanais e com uma hora de duração. Somente duas aulas acontecem em grupo, a primeira onde mãe e filha têm aulas juntas de guitarra portuguesa, a filha tem sete anos, sendo a aluna mais nova da escola. E a segunda em que os horários vão sendo acumulados entre dois alunos de guitarra portuguesa e um de viola de fado, e que terminam os três tendo aula juntos no último horário, além de muitas vezes saírem depois da aula para continuarem tocando em alguma casa de fado na Alfama.

#### **5.4.1 Tornando-se Guitarrista: Uma Etnografia das Minhas Aulas de Guitarra Portuguesa**

Realizei cinco meses de etnografia nas aulas de guitarra portuguesa e viola de fado na Escola do Museu no Museu do Fado. Durante o segundo semestre do ano letivo 2008-2009, de maio a agosto, apenas fiz observações sistemáticas nas aulas de diversos alunos, mas no primeiro semestre do ano letivo 2009-2010, realizei, além das observações, aulas de guitarra portuguesa. Na verdade meus poucos conhecimentos musicais nunca tinham me permitido pensar em fazer, como aluna, qualquer aula de música. Mas durante os meses que estive observando as aulas do mestre Parreira fui estabelecendo com ele

---

<sup>70</sup> Propina é como é denominada em Portugal a mensalidade nas escolas e universidades. A propina mensal estava, no ano de 2009, em torno de 100 Euros.

uma relação muito boa e próxima da noção de mestre e aluno. O mestre Parreira me ajudou muito na compreensão do fado enquanto gênero musical, com suas especificidades, principalmente com relação ao fado tradicional.

Foi entre uma aula e outra que o mestre Parreira me ensinou sobre a diferença entre os fados tradicionais e os fados musicados, as diferentes métricas que um fado tradicional pode ter, além das diversas histórias que um guitarrista como ele tem para contar sobre o universo do fado, como a experiência de ter tocado com a Amália Rodrigues. Foi durante em um desses momentos de ensino e aprendizagem que o mestre Parreira me proporcionava através da observação das suas aulas que ele me alcançou a guitarra dele para tentar me fazer entender a diferença rítmica entre dois fados tradicionais. Eu, com a guitarra dele do Mestre Grácio em mãos, sem saber o que fazer, e ele olhando para mim disse: “Tu tens que aprender a tocar guitarra portuguesa para entender o fado, e eu vou te ensinar”. Foi então que o mestre Parreira fez a proposta de me dar aulas, gratuitamente, nos horários vagos que ele tinha e que para isso ia me emprestar uma guitarra para que eu pudesse treinar em casa. Foi assim que eu comecei a fazer as minhas aulas de guitarra portuguesa e a tentar tornar-me uma guitarrista.

Para começar a tornar-me uma guitarrista foi necessário que eu começasse a dominar uma série de códigos. O primeiro deles é a própria guitarra portuguesa. A guitarra portuguesa deriva da guitarra inglesa e foi introduzido por estes em Portugal, assim como o Vinho do Porto outro símbolo da cultura portuguesa. A guitarra portuguesa só é produzida manualmente pelos guitarreiros, ela assim pode custar entre 300 Euros, as produzidas em uma escola para guitarreiros, chegando até 5000 Euros, como a feita pelo já falecido Mestre Grácio com detalhes em madrepérola, como a do Mestre Parreira que ele colocou em meu colo.

A segunda descoberta é que a guitarra portuguesa só se dedilha com o dedo polegar e indicador e utiliza-se uma espécie de unha postiça para facilitar essa dedilhação. Essas unhas, como são chamadas, são de plástico e encaixam-se, com o uso de um elástico ou de uma fita adesiva específica, aos dedos. Elas custam barato, o par um euro, e quebram com facilidade. Foi para comprá-las que descobri um universo novo no fado, as casas que vendem guitarras portuguesas em Lisboa, e também com elas nos dedos que

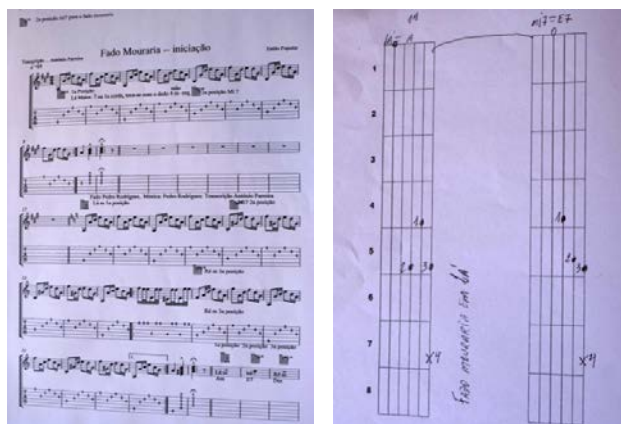
compreendi corporalmente como o instrumento se torna corpo e o corpo instrumento<sup>71</sup>.

As aulas de guitarra portuguesa aconteciam em uma pequena sala do espaço reservado à Escola do Museu no Museu do Fado. Essa sala tinha tratamento acústico e por isso suas paredes eram cobertas por um revestimento em madeira e o piso com carpete. Ao redor de duas paredes da sala encontravam-se cadeiras, ao lado da porta de entrada uma mesa com o computador onde o mestre Parreira trabalha, principalmente na transcrição de partituras de fado. Na outra parede da sala havia uma pequena estante metálica com as cópias de muitas partituras de fado que eram utilizadas nas aulas e também de folhas somente com as pautas possibilitando que a música fosse escrita ali. Em um dos cantos da sala entre as cadeiras tinha uma estante com três guitarras portuguesas penduradas e mais uma viola de fado apoiada. No meio da sala ficava uma estante para partituras que conforme a aula transitava muito por todo o recinto.

As aulas começavam com o mestre Parreira verificando a afinação da guitarra sem o uso de nenhum equipamento a não ser o seu ouvido. Depois desse momento e já com as unhas colocadas iniciava-se a aula. Como o objetivo das minhas aulas de guitarra portuguesa era aprender um pouco mais do universo musical fadistas comecei aprendendo a tocar os três principais fados tradicionais e que deram origem ao fado: o “Fado Menor”, o “Fado Mouraria” e o “Fado Corrido”. Além desses três fados também aprendi a tocar o tradicional “Fado das Horas” e o fado “Mudar de Vida”, música de Carlos Paredes que foi imortalizado na voz de Amália Rodrigues. Independente de saber se eu lia ou não partitura as aulas eram dadas com o uso de uma forma simplificada de leitura da música, onde o que o Mestre desenhava era o lugar onde os dedos deveriam ficar no braço da guitarra portuguesa e a dedilhação das cordas através do número delas.

---

<sup>71</sup> Esse tema será explorado no próximo capítulo desta tese.



**Material de aula do mestre Parreira**

Junto com essa forma simplificada de ler o fado o mestre Parreira também dava a partitura dos fados que eu estava aprendendo a tocar, com sua escrita formal. Outra técnica utilizada em aula era a audição do fado que eu estava aprendendo através de uma interpretação dele feita pelo mestre Parreira, uma primeira vez no tempo certo da música e outras mais lentamente para que fosse possível pegar através do visual os movimentos dos dedos tanto da mão direita como da mão esquerda. O mestre Parreira incentivava muito o uso de novas tecnologias nas aulas, como a gravação – normalmente com câmeras fotográficas que também filmam, mas alguns alunos usavam celulares – da interpretação do mestre para que fosse mais fácil, através do recurso visual, estudar as músicas aprendidas em casa.

Enfim, as aulas de guitarra portuguesa nem de longe me tornaram guitarrista, mas ajudaram a entender um pouco mais profundamente o fado e seu universo musical, social e simbólico. Mais que aprender um instrumento, o que as aulas com o mestre Parreira me permitiram foi sentir, para além de analisar, que os ensinamentos musicais eram mais que simplesmente formas de aprendizagem de um gênero musical eram, através do amor e entusiasmo que o mestre Parreira tem pelo fado, ensinamentos de uma paixão musical.

## 5.5 Amália: 10 Anos de Desaparecimento

Amália da Piedade Rodrigues nasceu em 23 de julho de 1920 em uma grande família que migrara da região portuguesa da Beira Baixa para Lisboa. Seus pais por não conseguirem sobreviver na capital voltam para o interior deixando-a sob os cuidados dos avós. Quando Amália Rodrigues tinha catorze anos seus pais voltam a morar na capital e ela a morar com eles. Como a família era muito pobre Amália, a irmã Celeste e a mãe começam a vender frutas no Cais da Rocha, em Alcântara. Em 1936, participa como solista da Marcha de Alcântara nas Marchas Populares de Lisboa. Em 1940, casa-se com um fadista amador de nome Francisco da Cruz, porém o casamento não dura mais de dois anos.

Tem sua estréia como fadista em 1939, na mais famosa casa de fado da época, o “Retiro da Severa”. Obtém um sucesso rápido e estrondoso, em menos de um ano, e passa a cantar na “Solar da Alegria” e no “Café Luso” como cabeça de cartaz<sup>72</sup>. Em 1940, estréia como cantadeira e atriz no teatro. Em 1945, fazendo uma segunda turnê pelo Brasil, Amália grava pela primeira vez, uma série de discos em 78rpm. Em 1947, filma pela primeira vez em Portugal, a produção cinematográfica “Capas Negras”, que foi considerada o maior sucesso do cinema português da época, permanecendo em cartaz por 22 semanas. Amália Rodrigues já era, em menos de 10 anos de carreira, um sucesso e um fenômeno de vendas nas casas de fado, no teatro, no cinema e nos discos.

A carreira de Amália Rodrigues definitivamente se internacionaliza com concertos em Londres, Paris, Roma e com a participação nos espetáculos do Plano Marshall, que buscava dar o apoio americano a Europa do pós-guerra com uma série de concertos pelo continente com as principais estrelas de cada país. A partir dos anos 50, a carreira de Amália Rodrigues ganha o mundo com diversos concertos pela Europa, América – onde descobre as rancheiras mexicanas – e África. Conquista principalmente a França e os Estados Unidos,

---

<sup>72</sup> Cabeça de cartaz era como o nome dado a fadista principal que encabeçava as atrações oferecidas pela casa de fado. Ser cabeça de cartaz significava ser a mais reconhecida, famosa e bem paga fadista que cantava naquela casa de fado.



onde se mantém por semanas em cartaz. Ganha prêmios e reconhecimento durante esse período.

Em 1961, casa-se com César Seabra no Rio de Janeiro, onde vai morar e para isso largar a profissão. A estadia no Rio de Janeiro dura um ano e Amália Rodrigues retorna a Lisboa e aos palcos. Em 1962, Amália Rodrigues inicia sua parceria com Alain Oulman o que significou uma virada na sua carreira. Alain Oulman proporcionou a Amália à possibilidade de cantar grandes clássicos da poesia portuguesa musicados em fado, como Camões e Fernando Pessoa. Foi uma mudança na carreira de Amália Rodrigues e no fado em geral, com os discos que ficaram popularmente conhecidos como as óperas da Amália, dando assim a noção do processo de complexificação que o fado estava passando, chegando a ser comparado com a música erudita. Durante as décadas de 60 e 70, Amália Rodrigues permanece fazendo grandes concertos e sucesso no exterior e gravando muitos discos. É durante a década de 70 que o Oriente, começando pelo Japão, apaixona-se por Amália Rodrigues.

Em 1980, Amália lança o primeiro disco com composições próprias. Descobre nesse mesmo ano um tumor no cérebro, que foi posteriormente diagnosticado como benigno. Edita vários álbuns, continua fazendo concertos pelo mundo e traduzindo seu sucesso através de diversas homenagens e condecorações oficiais dadas principalmente pelo estado português e francês. Morre em 6 de outubro de 1999, na cidade de Lisboa. Primeiro foi enterrada no Cemitério dos Prazeres e depois, sob forte debate em Portugal e através de mudanças na lei, seus restos mortais foram trasladados para o Panteão Nacional, tornando-se a única mulher e artista popular lá enterrada. Amália Rodrigues deixou em testamento a criação de uma fundação com o seu nome, a quem doou boa parte do seu patrimônio<sup>73</sup>.

Amália Rodrigues de mulher pobre e com vida sofrida tornou-se a grande diva portuguesa, aquela capaz de ganhar o reconhecimento do mundo cantando em português e cantando a maior expressão musical da cultura

---

<sup>73</sup> Os dados para esse pequeno resumo da biografia de Amália Rodrigues foram retirados do livro de, Vitor Pavão dos Santos (1982), chamado *Amália – Uma Biografia*. As informações biográficas foram complementados em <http://www.amalia.com>. Além dos dados coletados por mim no centro de documentação do Museu do Fado, que tem por base entrevistas e diversas fontes bibliográficas.

portuguesa, o fado. E é essa artista-mito que na data dos dez anos da sua morte, ou desaparecimento como chamam os portugueses, está sendo redescoberta e reinventada. Muitas homenagens aconteceram, algumas de forma específica pela data – como as exposições no Museu do Fado, no Panteão Nacional, no Museu Coleção Berardo no Centro Cultural Belém e no Museu da Eletricidade, além da criação e venda de uma série de produtos vinculados a artista – outras apenas lembrando a data – como o Prémio Amália, organizado pela fundação que recebe o nome da artista, e a criação da Rádio Amália, dedicada exclusivamente ao fado. Qualquer uma desses eventos representou a retomada da vida, da obra, do nome e, principalmente, do mito Amália Rodrigues.

### 5.5.1 As Muitas Homenagens

As muitas homenagens à Amália Rodrigues pela data dos 10 anos de seu desaparecimento proliferaram-se pela cidade de Lisboa, principalmente, mas por Portugal como um todo, durante todo o ano de 2009. Foram várias as exposições sobre a vida e a obra de Amália Rodrigues, além de debates, ciclos de cinema, concertos e venda de produtos.



Entre as exposições a primeira que iniciou, que ficou de junho à dezembro de 2009, foi no Museu do Fado a homenagem à Amália Rodrigues através do seu parceiro Alain Oulman. A exposição tinha como título “As mãos que trago – Alain Oulman (1928 – 1990)”, e trazia para o museu a vida e trajetória desse músico que junto com Amália Rodrigues revolucionou o fado. A exposição que acontecia exclusivamente no andar inferior do Museu do

Fado trazia três eixos temáticos principais: a vida de Alain Oulman, a obra de Alain Oulman e a sua relação profissional e de amizade com Amália Rodrigues (PEREIRA, 2009). O principal objeto dessa exposição era o piano de Alain Oulman utilizado para compor boa parte das suas músicas. Mas a exposição

ainda apresentava fotos, partituras, documentos e muitas correspondências trocadas entre o artista e Amália Rodrigues.

A exposição do Museu do Fado foi, além da primeira a começar, a menos óbvia em termos das homenagens à Amália Rodrigues. A grande diva do fado foi homenageada de maneira indireta através do reconhecimento da importância e valor de um dos seus mais importantes parceiros musicais, se não o mais, e aquele que juntos fizeram uma revolução no fado através da aproximação desta música popular com a poesia clássica e erudita.



A programação do Museu do Fado ainda contou com um ciclo de vídeos e programas de televisão que foram passados gratuitamente durante a semana em que seriam homenageados os 10 anos do seu desaparecimento, de 6 a 10 de outubro de 2009. Essa programação específica de vídeos fazia parte de um programa maior intitulado “Amália 2009” e que juntamente com a programação do Museu do Fado, estavam tertúlias e concertos de fadistas, além de debates com a presença de

biógrafos, acadêmicos e pessoas ligadas às vivências pessoais e musicais de Amália Rodrigues. Estes eventos tiveram como palco o Teatro São Luiz, um dos principais de Lisboa.



Outra exposição em homenagem à Amália Rodrigues aconteceu no Panteão Nacional, local onde a fadista está enterrada, e chamava-se “Amália no Mundo: o Mundo de Amália”. Tendo como foco a carreira internacional de Amália

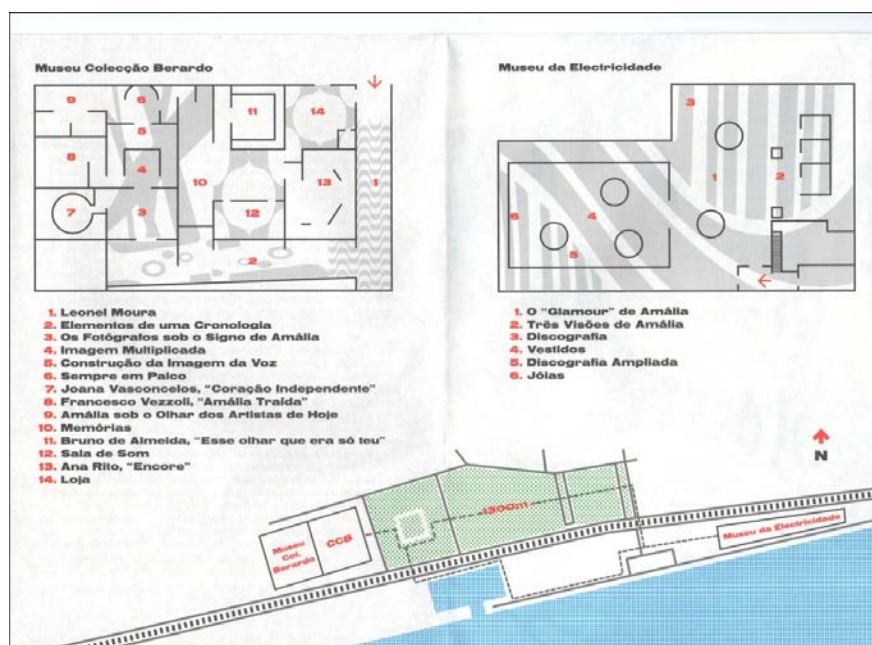
Rodrigues contava com uma linha de tempo das digressões da artista pelo exterior, junto com fotos das suas apresentações. Trazia ainda vestidos usados nas suas apresentações, objetos pessoais, além da exposição de diversas campanhas publicitárias que Amália fez pelo mundo. Era a Amália Rodrigues vista pelos olhos do mundo e que ganhou o mundo, que estava sendo exposta no Panteão Nacional através de uma parceria da Fundação Amália Rodrigues com o Museu do Teatro de Lisboa.

Mas a maior exposição sobre Amália Rodrigues foi a organizada pelo Museu Coleção Berardo no Centro Cultural Belém, juntamente com o Museu da Eletricidade.



A exposição “Amália: Coração Independente” ficou aberta ao público de 6 de outubro de 2009 até 31 de janeiro de 2010. Usando dois lugares de exposição, parte do Museu Coleção Berardo no Centro Cultural Belém e as instalações do Museu da Eletricidade. Com o apoio da Fundação Amália Rodrigues essa era a maior exposição e tinha vinculado a ela a venda de uma série de produtos feitos exclusivamente para a ocasião. A exposição apresentava vídeos, vestidos usados em concertos,

jóias, cartazes de concertos e filmes, discos, imagens publicitárias, fotos e novas visões de Amália Rodrigues e da sua obra a partir da leitura de artistas portugueses vinculados a produção de uma arte contemporânea como Leonel Moura e Joana Vasconcelos. Ainda havia vinculado à exposição a venda de uma série de artigos desde o catálogo da exposição, um CD com uma compilação da obra de Amália Rodrigues feita para a exposição, marcadores de livro e postais, até réplicas das suas famosas jóias.



Mapa da exposição “Amália: Coração Independente”

Mas a exposição serve para reviver e reinventar Amália Rodrigues em todas as suas facetas. No panfleto de explicação da exposição esta é assim desvendada e detalhada:

amália  
coração independente

Amália Rodrigues nasceu no Verão de 1920 e morreu a 6 de Outubro de 1999, faz agora dez anos. Entre essas duas datas, deu-se o prodígio de uma vida que se fundiu com uma voz. A rapariga pobre e triste transformou-se numa mulher bela e elegante. E tornou-se uma artista de génio, uma diva de renome universal, uma das maiores cantoras do mundo. Fez-se voz audível de um povo que nela se universalizou – heterónimo feminino de Portugal, lhe chamaram. Ícone, símbolo, mito, os artistas de várias artes a tornaram obra.

Em Amália a voz é já imagem e a imagem é ainda voz. Ouvimo-la e vemo-la. Vemo-la e ouvimo-la. Memórias, objectos, documentos, testemunhos, registos sonoros e visuais, tudo o que dela existe representa-a: torna-a presente. E aproxima-nos dela, ajudando a compreendê-la, a senti-la, a lembrá-la. E a celebrá-la.

Com um núcleo no Museu da Electricidade e outro no Museu Colecção Berardo, esta exposição, pensada a partir de um ponto de vista contemporâneo, mostra-nos Amália como ela foi sendo – e como nós a fomos vendo ser. Desvenda-a, confirma-a. Mostra-a individual e colectiva, jovem e idosa, mulher e artista, encenada e espontânea, amada e caluniada, portuguesa e global. Mostra-a inseparável da sua aura, do seu mistério, do seu "glamour", do seu fulgor.

Aquela que nos cantou morreu há dez anos. Esta exposição celebra a sua vida, a sua obra, a sua imagem, a sua voz, o seu mito. Devolve-nos Amália para a reconhecermos. Revela-nos Amália para a redescobri rmos.

Amália Rodrigues, e não só a sua arte, ganha uma aura, nos termos de Benjamin (1980). Ela mesma ganha este carácter quase religioso. O significado e a importância de Amália Rodrigues para a cultura portuguesa é construída

através da exposição e do seu folheto explicativo, e ganha um caráter de mito quase santificado na sua associação à noção de aura, tornando-se heterônimo feminino de Portugal, uma das formas de representação do país ao mesmo tempo nacional e global. Essa é a Amália Rodrigues que quer ser lembrada pelos portugueses e pelo mundo e é assim também, através do mito Amália, que Portugal quer lembrar-se de si mesmo e quer que o mundo lembre-se dele: grande, poderosa, carismática, encantadora, talentosa e charmosa. Amália Rodrigues se confunde a Portugal e Portugal quer ser confundido com Amália Rodrigues.

### **5.5.2 A Gala da Amália: A IV Gala dos Prémios Amália Rodrigues**

A Gala da Amália nome pelo qual é popularmente conhecido o prêmio anual organizado pela Fundação Amália Rodrigues. A premiação vai desde fadistas e músicos do fado até instituições que divulgam este gênero musical. Vindo ao encontro da tradição fadistas de concursos e prêmios, a Gala dos Prémios Amália Rodrigues já se constitui como um importante evento no mundo do fado. Muito mais que pela qualidade do júri que avalia o prêmio, mas sem desmerecer esta qualidade, o valor deste prêmio está, sem dúvida, na associação de uma premiação do universo fadista com a figura de seu mais conhecido mito, Amália Rodrigues. Podemos afirmar que o maior valor do prêmio está na associação entre o nome da artista e a trajetória de fadistas, músicos e instituições que não tiveram a oportunidade de conviver pessoal e musicalmente com Amália Rodrigues. O prêmio se caracteriza, mais que um reconhecimento do trabalho de um artista ou instituição, como característica distintiva atribuída através da associação com o nome, com a figura, com a música e com o mito que foi Amália Rodrigues.

A Gala da Amália funciona através de uma premiação anual organizada pela Fundação Amália Rodrigues, que traz, além da premiação, espetáculos de fado. A premiação aconteceu, no ano de 2009, no dia 9 de maio, no Campo Pequeno, uma antiga praça de touros, que além de funcionar ainda hoje como espaço de touradas também é usada para concertos diversos. Além dos convidados que ficam em cadeiras especiais no centro da praça de touros, as

peças em geral podem comprar ingressos para os camarotes e as arquibancadas. Os ingressos eram vendidos em famosas lojas de Lisboa e custavam entre 20 e 50 Euros.



No ano de 2009 os premiados foram: melhor álbum para Joana Amendoeira e Mar Ensemble; melhor instrumentista para o guitarrista José Manuel Neto; melhor composição/poema para Aldina Duarte; carreira para Vicente da Câmara; ensaio/divulgação para o Museu do Fado; melhor interpretação em filme de Amália para Sandra Barata Belo; melhor interpretação musical de Amália para Alexandra; prêmio

revelação para Cristina Nóbrega. A noite ainda contou com as apresentações de Cristina Nóbrega, Dom Vicente da Câmara, Mário Pacheco, Alexandra, Joana Amendoeira, Ricardo Ribeiro e de Tereza Salgueiro em um Tributo à Amália.

A Fundação Amália Rodrigues proporcionou, em homenagem aos 10 anos de desaparecimento da artista, uma reedição do álbum “Amália a l’Olympia” vendido ao público durante o evento pelo valor de dois euros. Enfim, foi uma noite de fados e, principalmente, de celebração e associação com a figura, o imaginário e o mito de Amália Rodrigues.

### 5.5.3 Rádio do Fado: Amália 92.0 FM

A rádio “Amália”<sup>74</sup>, única em Portugal dedicada exclusivamente ao fado, teve a sua primeira transmissão no dia 6 de outubro de 2009, dia exato da comemoração de 10 anos do desaparecimento da artista que dá nome a rádio, Amália Rodrigues. A rádio que já existia desde abril de 2008, foi renomeada para “Amália” na data em questão com o objetivo de aproveitar o movimento de ressurgimento do fado com a criação de uma rádio dedicada exclusivamente a

<sup>74</sup> A rádio Amália pode ser ouvida via internet no endereço <http://www.amalia.fm/radio-online/>.

este gênero musical popular e português. Com o slogan “Amália: a música é o nosso fado” a rádio “Amália” começou a sua programação com a apresentação ao vivo de vários fadistas como Ana Moura, Carminho, Pedro Moutinho, Cristina Branco, Joana Amendoeira, Hélder Moutinho, Ana Sofia Varela, Mafalda Arnault, Cuca Roseta, Raquel Tavares, Rodrigo Costa Félix e Duarte, todos representantes da nova geração de fadistas. A rádio “Amália” procura assim atingir o público fiel do fado, mas também trazer novos ouvintes através da relação etária e de identificação com a nova geração de fadistas.

A rádio “Amália” varia a sua programação entre programas de reprodução de música gravada, com ênfase aos programas dedicados aos pedidos dos ouvintes, e alguns programas com interpretações ao vivo do fado, em que junto com a interpretação também acontecem entrevistas com os fadistas. A rádio conta ainda com um programa de sugestões de atividade culturais disponíveis na cidade de Lisboa, com ênfase as programações dedicadas ao fado. A rádio “Amália” se apresenta em seu *site* como:

Lisboa precisava de uma rádio assim. Uma estação dedicada ao Fado, uma expressão musical que transmite um sentimento único, profundo e tão intensamente lisboeta.

Muitos foram os poetas que o serviram e a ele se dedicaram, e muitos os que tão bem o souberam interpretar. Nomes maiores como: Carlos Ramos, Lucília do Carmo, Alfredo Marceneiro, Maria Teresa de Noronha, Maria da Fé, Camané, Carlos do Carmo, Kátia Guerreiro, João Ferreira Rosa, Ana Moura, Carlos Zel ou Mariza, só para citar alguns. Eles foram e são os grandes embaixadores deste gênero musical, mas a maior de todas as estrelas tem um nome AMÁLIA RODRIGUES.

A nova rádio surge na frequência 92.0 FM no dia em que se comemoram 10 anos após o seu desaparecimento. Esta é pois a justa homenagem àquela que Portugal nunca vai esquecer.

A frequência 92.0 FM é uma porta sempre aberta onde o Fado mora. O ponto de encontro de grandes artistas que diariamente nas 24 horas do dia se cruzam nas ondas desta estação. Aqui convivem todos os géneros, todas as gerações. Aqui a voz dos grandes intérpretes, (que são parte da cultura e memória do nosso povo), tantas e tantas vezes esquecidos soa bem alto sempre que alguém os queira lembrar.

A nova rádio tem raça. É lisboeta, boémia, bairrista, atrevida e namoradeira, faz do Fado a sua alma.



Senhoras e senhores façam o favor de entrar porque aqui mora o FADO

A rádio “Amália” não só traz a direta associação com a fadistas e mito Amália Rodrigues, como afirma que não se pode falar de fado sem se falar da artista. Quando elenca uma série de outros artistas, a rádio de alguma forma se vincula a uma determinada linhagem fadista que vai desde expressões consagradas da tradição do fado como a própria Amália Rodrigues e Maria Teresa Noronha, passando por grandes referências já consolidadas como Carlos do Carmo, até chegar à nova geração com Ana Moura, Camané e a midiática Mariza. Mas a rádio “Amália” também se vincula, nesse texto, a uma outra característica do fado, a boemia, o bairrismo, e, principalmente, a existência da alma e da raça fadista. Desta forma, a rádio “Amália” chega para ser a expressão do fado na rádio.

Seguindo esse movimento de redescoberta do fado a rádio “Amália” cria novos consumidores para este gênero musical através da valorização do universo jovem associado a esse processo de recriação cultural. Essas recriações culturais só são possíveis através da inserção dos jovens músicos na tradição dos gêneros musicais populares, seja ele o fado, o samba ou o choro. E além de museus, exposições ou rádios, a principal forma de inserção dos jovens na tradição musical do fado, do samba e do choro é através da escola e dos exemplos bem sucedidos de transposição da cultura oral para a sala de aula, como acontece na Escola do Museu no Museu do Fado e na Escola Portátil de Música.

## CAPÍTULO 6

### “NINGUÉM APRENDE SAMBA NO COLÉGIO” OU “NÃO É FADISTA QUEM QUER, SÓ É FADISTA QUEM CALHA”: UMA ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DA CULTURA ORAL PARA AS SALAS DE AULA DEDICADAS AO CHORO, AO SAMBA E AO FADO

*Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia  
Feitio de Oração – Noel Rosa e Vadico*

*Por muito que se disser  
O fado não é canalha  
Não é fadista quem quer  
Só é fadista quem calha  
O destino é linha recta  
Traçado à primeira vista  
Como se nasce poeta  
Também se nasce fadista  
Fado da Adiça – Armandinho / Amália Rodrigues*

O choro, o samba e o fado como formas de expressão musical da cultura popular sempre foram transmitidos de geração em geração através da oralidade. Era nas expressões informais e cotidianas, como a roda no samba e no choro e a tertúlia no fado, que esses conhecimentos específicos eram aprendidos, seja a linguagem musical, a técnica instrumental ou a identidade social e cultural ligada a esses gêneros musicais. Esse conhecimento que era oral e cotidiano passou a ser ensinado em escolas dedicadas exclusivamente ao ensino do choro, do samba e do fado. Essas escolas estão tentando transpor as formas de aprendizagem dessas culturas orais para dentro de um ambiente formal. Nas escolas ao mesmo tempo em que há toda uma valorização da oralidade como forma de expressão e transmissão desses gêneros musicais, há também um esforço na criação de um método de ensino do choro, do samba e do fado. As experiências educacionais da Escola Portátil de Música e da Escola do Museu ensinam que para ser chorão, sambista ou fadista não é preciso ter nascido nesta condição, mas ao mesmo tempo não é somente na escola que essas práticas musicais tradicionais são aprendidas.

Desta forma pode-se defender que é possível “aprender samba no colégio” e “se calhar, pode se tornar fadista”.

### **6.1 A Escola Portátil de Música e a Escola do Museu: Duas Experiências na Transposição do Choro, do Samba e do Fado para o Ambiente Escolar**

A Escola Portátil de Música nasceu da vontade dos seus idealizadores de criarem um ambiente privilegiado de ensino do choro baseado nas tradições deste gênero musical, principalmente na importância educacional da roda de choro. Há desde o início do processo de criação e consolidação da EPM e que permanece na didática da escola até os dias de hoje, mesmo com todo o tamanho que a escola ganhou, uma valorização da aprendizagem do choro através da prática coletiva, seja através das aulas em grupo, das rodas de choro, dos grupos que se formam a partir da escola, e, principalmente, da experiência coletiva e de catarse musical que representa o bandão. Desta forma, a didática da Escola Portátil de Música foi toda construída na base da experiência musical como uma prática de sociabilidade. Sociabilidade entendida, segundo Simmel (1983), como:

Aqui a ‘sociedade’ propriamente dita é o estar com o outro, para um outro, contra um outro que, através do veículo dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais. As formas nas quais resulta esse processo ganham vida própria. São liberadas de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria liberação desses laços. É isso precisamente o fenômeno a que chamamos sociabilidade. (SIMMEL, 1983, p. 168)

É através da experiência e da vivência do tocar junto que os alunos de choro e samba conseguem aprender o significado social e cultural destes dois gêneros musicais. Essa experiência tem como base a sociabilidade vinculada a uma prática musical específica e um gênero musical popular, o choro. A importância desse aprendizado musical e de sua prática, que além de musical também é social, está relacionado com as experiências educacionais e musicais que os professores e fundadores da Escola Portátil de Música tiveram nas suas trajetórias musicais, principalmente na construção da sua identidade

de chorão. Sandroni (2000) identificou, em pesquisa realizada em 1994 com violonistas de samba, a importância na aprendizagem do violão da frequência em rodas de samba e de choro e da transposição desta experiência para as aulas de violão.

Os violonistas entrevistados foram unânimes em ressaltar a importância fundamental, em sua formação da frequência assídua de rodas de samba e de choro – de um aprendizado, portanto, misturado com a prática: desses que somos tentados a classificar de assistemáticos ou informais. No entanto, aqueles que foram alunos de Meira também ressaltavam a importância das aulas do mestre. Ao procurar saber um pouco mais sobre como funcionavam estas aulas, ouvi relatos que mostravam certa continuidade entre o tipo de experiência vivido numa roda de choro e o tipo vivido na situação marcada como “didática”: de acordo com um dos entrevistados, as aulas de Meira eram “rodas de choro concentradas”. (SANDRONI, 2000, p. 6 e 7)

Maurício Carrilho, um dos fundadores da Escola Portátil de Música, que é violonista, foi aluno de Meira. Essa sua experiência de aprendizagem do samba e do choro através das rodas e do ambiente de ensino, nas aulas com o Meira, deve ter ajudado na consolidação na EMP dessa didática de aula identificadas como *rodas de choro concentradas* (SANDRONI, 2000). Na EMP a didática de ensino da música popular utilizada é a valorização da prática e da sociabilidade, que é associada à produção, por parte dos professores da escola, de um profundo e denso material teórico baseado principalmente no resgate histórico e uso de partituras.

A Escola do Museu no Museu do Fado aconteceu de forma mais institucionalizada, dado que já se encontrava na delimitação para a formação de um museu público desde a sua origem. A base do Museu do Fado se constrói a partir da compreensão de que o fado é um patrimônio imaterial e uma forma musical de expressão popular e oral. A Escola do Museu no seu cotidiano reflete a experiência pessoal de aprendizagem e de profissionalização do mestre responsável pelas aulas de guitarra portuguesa e viola. A transmissão oral do fado se repete através da transposição da experiência de aprendizagem que o mestre António Parreira teve com a guitarra portuguesa para as aulas que ele ministra na Escola do Museu. Essa transposição da vivência de ensino do mestre Parreira como forma de didática da Escola do Museu também está baseada na valorização da prática fadista,

seja do próprio mestre como instrumentista de fado, seja através da valorização das tertúlias e vivências em casas de fado.

A didática de aprendizagem utilizada na Escola Portátil de Música e na Escola do Museu está diretamente vinculada à trajetória dos músicos que se engajaram nestes projetos. As escolas só poderão ser compreendidas a partir da transição que os seus professores passaram de músicos profissionais para professores de uma escola de música que se dedica exclusivamente ao choro, ao samba ou ao fado, gêneros musicais nos quais esses mesmos agentes sociais foram musicalmente socializados. E são as trajetórias e reconhecimentos profissionais dos professores dessas escolas que legitimam, dentro do campo da música, esses espaços como lugares de aprendizagem de gêneros musicais tradicionais e populares. É pela fama de seus professores que muitos alunos buscam esses lugares como espaços para aprendizagem e profissionalização no samba, no choro e no fado.

A proposta da Escola Portátil de Música está totalmente vinculada a um ideal de autonomia e valorização do choro dentro do universo do campo musical. Já a proposta da Escola do Museu baseia-se na consolidação de uma nova abordagem de aprendizagem, dentro do próprio universo fadista. Desta forma, o significado da Escola Portátil de Música não é o mesmo que o da Escola do Museu, dado que estas duas escolas encontram-se inseridas em dois universos musicais distintos, tanto na sua historicidade quando nas suas práticas cotidianas. Todavia essas duas escolas representam um novo passo na forma de aprendizagem desses gêneros musicais específicos de tradição oral. Essas duas experiências institucionais de aprendizado de gêneros musicais populares estão baseadas na produção e conhecimento técnico, traduzido em partituras e tablaturas, mas principalmente na valorização das práticas musicais e da sociabilidade associadas ao samba, ao choro e ao fado. Tanto a Escola Portátil de Música quanto a Escola do Museu no Museu do Fado conseguiram aliar nas suas propostas de ensino o que Sandroni (2000) identifica como a grande dificuldade do ensino de músicas populares nas escolas, a transposição para o ambiente formal da escola do conteúdo e da forma de transmissão da cultura popular.

Toda a experiência educacional e de aprendizagem desenvolvida pela Escola Portátil de Música no caso do choro e do samba e da Escola do Museu

no Museu do Fado no caso do fado, é a de que eles estão criando uma experiência em um universo específico que faz com que esses alunos aprendizes se tornem uma comunidade com significados e vivências compartilhadas. Para isso é necessário o convívio intergeracional, a teoria musical aliada à prática tradicional de cada instrumento, a incorporação do instrumento ao corpo, mas principalmente a recriação e valorização dos espaços tradicionais e coletivos de aprendizagem do choro, do samba e do fado.

## **6.2 “Duas Vocações”<sup>75</sup>: A Transição de Músicos Profissionais para Professores de Música**

Para compreendermos o objetivo da Escola Portátil de Música é necessário conhecer a trajetória que seus fundadores trilharam no campo da música, em geral, e do choro, especificamente. Já na Escola do Museu no Museu do Fado não é a trajetória dos fundadores do Museu que dão à Escola do Museu a sua cara, mas a trajetória do seu principal e atual mestre, António Parreira. Bourdieu (1996) entende por trajetória as inúmeras posições que um agente, um grupo de agentes ou até uma instituição ocupa no campo. É uma maneira singular de percorrer o espaço social e de ocupar uma posição nele em cada época.

É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento o *sentido* e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como *colocações* e *deslocamentos* nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração. (BOURDIEU, 1996, p. 292)

O deslocamento para uma posição determinada no espaço social significa a exclusão de outras possíveis posições, isto é o que Bourdieu (1996) denominou de os *possíveis*. Um dos elementos que influenciam esses

---

<sup>75</sup> Alusão ao livro de Max Weber (2005), *Ciência e Política: Duas Vocações*.

*possíveis* é o *habitus* dos agentes, o capital simbólico dos agentes na sua origem. Para estudar a trajetória de um agente dentro do campo artístico é preciso determinar o ponto de partida, ou o *habitus*, e o “ponto de chegada no seio do campo de produção cultural, isto é, em uma posição dominada temporalmente e dominante culturalmente ou o inverso, ou ainda em uma posição neutra” (BOURDIEU, 1996, p. 293). É seguindo esse pensamento que tentarei pensar a trajetória dos fundadores da Escola Portátil de Música e do mestre da Escola do Museu através de três momentos: a introdução no universo da música, especificamente no choro e no fado, a profissionalização e a mudança de instrumentistas para professores de música.

O embrião da Escola Portátil de Música iniciou com a participação de cinco músicos que formavam um regional tradicional de choro: violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro e flauta. Esses músicos eram Maurício Carrilho, no violão, Luciana Rabello, no cavaquinho, Pedro Amorim, no bandolim, Celsinho Silva, no pandeiro, e Álvaro Carrilho, na flauta. Desses, os quatro primeiros pertencem a uma mesma geração, têm na construção das suas trajetórias proximidades e sincronias e possuem, assim, quase os mesmos pontos de chegada e de partida. Já o flautista Álvaro Carrilho, pai de Maurício Carrilho, pertence à outra geração do choro, com uma trajetória distinta e um *habitus* diferente. A participação dele é mais por influência do seu filho que por ter a escola como um projeto. Essa distinção direcionou meu foco para os fundadores da EPM que fazem parte de uma mesma geração e que vêem a Escola Portátil de Música como um projeto político, social e musical de reascender e restabelecer o choro como o grande gênero musical instrumental brasileiro.

A primeira característica vinculada à introdução desses músicos na música em geral e especificamente no choro, é que os quatro tinham um ambiente familiar que propiciou o primeiro contato. Maurício Carrilho e Celsinho Silva são oriundos de famílias de músicos, sendo os seus pais músicos profissionais e do mesmo gênero musical que eles posteriormente iriam se engajar.

Sou de família de músicos, não só meu pai, como os irmãos deles, o pai dele era músico. O pai não era profissional, né, era um violinista, é, mas ele não era profissional, o Caetano

ele não era profissional. Eles tinham muitas rodas de choro lá em casa, porque o pai tocava e depois o irmão mais velho era um cavaquinista chamado Lino tocava cavaquinho bem e trabalhava na Rádio Nacional e em outras rádios, gravava muito, e o mais conhecido dos dois né, era o Dino Sete cordas, então "o cara" do violão de sete cordas né, até há pouco tempo ele tava aí, morreu em 2006, maio de 2006, e aí meu pai. E tinha muita roda de choro na casa dele, ia Benedito Lacerda e outras pessoas tão importantes quanto. E aí venho eu, comecei assim desde que nasci, eu escuto choro, exatamente choro. Meu pai é um apaixonado pelo choro assim, você pode escutar choro o dia inteiro que ele não cansa, ele é crítico, muito.

Celsinho Silva, músico/pandeirista

A trajetória do Pedro Amorim e da Luciana Rabello é um pouco distinta da dos outros dois, já que não são oriundos de famílias de músicos. Mas mesmo não tendo músicos profissionais na família na geração anterior a deles, já que na geração de Luciana Rabello são três irmãos músicos, a música popular brasileira estava presente em seus cotidianos, eles foram socializados neste tipo de música desde a infância.

Começou em casa. Meus pais sempre gostaram de ouvir música, e ouvir música boa. Música brasileira, um pouco de música clássica, mas, sobretudo, música brasileira. Então eu tive contato, na infância, assim, com Noel Rosa, Luiz Gonzaga, Geraldo Pereira, Elisete Cardoso, Orlando Silva. Muita coisa de música brasileira eu tinha oportunidade de ouvir em casa, tinha os discos do meu pai, e tal, eu ouvia então comecei a ouvir e criei gosto pela música assim. E aí já mais tarde eu comecei a ouvir choro [...] Em casa tinha muitos discos de cantores, mas não tinha muita coisa de instrumental brasileira. Então daí quando eu tava adolescente assim comecei a ouvir choro. Na verdade, a primeira vez quando eu ouvi som de bandolim foi quando foi lançado o disco da Elisete Cardoso, Jacob do Bandolim e Zimbo Trio, gravado ao vivo no Teatro São Caetano. Esse disco é uma referência muito importante na música brasileira. E aí quando foi lançado esse disco em 69, se não me engano, 68 ou 69, daí foi a primeira vez que eu ouvi som de bandolim e eu fiquei apaixonado, mas eu nem pensava em tocar nada, né. A partir dali eu comecei a procurar, mais



bandolim, fui descobrindo o choro, fui aprendendo a ouvir. Aí passei a comprar os LPs de choro, e tal. Depois, no final dos anos 70 começaram a acontecer shows de choro no Rio, depois que o Paulinho da Viola fez um show chamado Sarau que o Época de Ouro tocava. Foi o primeiro show do Época de Ouro depois da morte do Jacob. Daí começou a ter um movimento. O choro sempre existiu, nunca parou, mas ficou fora do foco da mídia durante um bom tempo, e depois no final dos anos 70 com esse show do Paulinho da Viola e com os grupos que foram aparecendo, os Carioquinhas, que foi um grupo muito importante, que era uma garotada que estava tocando choro e que conseguiu gravar um disco em meados dos anos 70, numa época em que o choro não tocava em lugar nenhum. Era Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Raphael Rabello, Celsinho, e aí eu fui, nunca pesei em tocar e tal.  
Pedro Amorim, músico/bandolinista

O *habitus* da música popular brasileira como um todo foi incorporado ainda na primeira fase de socialização desses futuros músicos (BOURDIEU, 1996). A trajetória de António Parreira, mestre de guitarra portuguesa e viola de fado da Escola do Museu no Museu do Fado, também se assemelha com a dos fundadores da EPM. Ele possuiu uma iniciação na música através de uma socialização musical na família. Foi através da presença de primos, que tocavam de forma amadora diferentes instrumentos musicais, que se deu a entrada de António Parreira no universo da música, principalmente da música ligeira<sup>76</sup>, gênero musical que seus primos mais tocavam. António Parreira apresentou muita facilidade em aprender instrumentos o que fez com ele transitasse por instrumentos como acordeom, piano, viola ou guitarra clássica<sup>77</sup>, violino e através desses diferentes instrumentos por variados gêneros musicais. A guitarra portuguesa e com ela o fado chegou à vida de António Parreira através da sua inserção na tropa do exército português. A opção por permanecer tocando guitarra portuguesa se deu por ter sido este o instrumento que mais dificuldade apresentou para a sua aprendizagem.

---

<sup>76</sup> Tipo de música popular portuguesa orquestrada, de ritmo leve, e entendida por alguns críticos como parte do “cançonetismo nacional”.

<sup>77</sup> Usa-se em Portugal a denominação viola ou guitarra clássica, por influência da nomenclatura espanhola, para o instrumento referente ao violão no Brasil.

Porque era um instrumento que realmente me dava luta. Eu cheguei a chorar, porque não conseguia fazer aquilo que eu queria, eu cheguei a chorar. Até que um dia sem querer, começava a tocar as coisas sem ninguém me ensinar.  
Antônio Parreira, 57 anos, músico/guitarrista

Mesmo pertencendo a uma mesma geração os fundadores da Escola Portátil de Música tiveram tempos de profissionalização diferentes. Teve um grupo que começou a vida profissional mais cedo – Luciana Rabello, Maurício Carrilho e Celsinho Silva – e que influenciou a decisão e a profissionalização de membros da sua própria geração, como a de Pedro Amorim. A figura da Luciana Rabello aparece também como incentivadora da profissionalização de Celsinho Silva e Maurício Carrilho através da formação do grupo “Os Carioquinhas”. O grupo “Os Carioquinhas” foi para três deles o início da profissionalização. Foi a partir desse primeiro grupo, que eles montaram ainda muito jovens, que a vida profissional como músico e, mais que isso, a decisão de ser músico, aconteceu para eles. Foi a partir de “Os Carioquinhas” que eles ingressaram no mundo profissional do choro e da música brasileira.

A profissionalização do Pedro Amorim demorou um pouco mais para acontecer. Ele cursou a faculdade de Educação Física, trabalhou como profissional nesta área, para só depois decidir se profissionalizar e dedicar exclusivamente à música. Quando gravou seu primeiro disco ele ainda nutria uma dúvida sobre a decisão de viver exclusivamente da música. A experiência do Maurício Carrilho se assemelha um pouco com a do Pedro Amorim, mesmo vindo de uma família de músicos ele demorou a decidir que queria viver exclusivamente da música. Embora já gravasse discos e participasse de “Os Carioquinhas” ele fazia, concomitantemente ao trabalho de músico, a faculdade de medicina. Foi o reconhecimento entre os seus pares que fez com que eles optassem definitivamente pela profissionalização na música.

Bourdieu (1996) defende que o *campo artístico* trabalha a sua hierarquia interna e externa por meio da relação direta e delicada entre o *subcampo de produção restrita*, onde os produtores produzem para seus pares, e o *subcampo de grande produção*, onde se produz para um grande público não-especializado e onde é possível ganhar dinheiro. O princípio de *hierarquia externa* se dá através da aceitação do grande público, do *subcampo de grande*

*produção*. Ao passo que o princípio da *hierarquia interna* acontece através do *subcampo de produção restrita*, da aceitação da criação artística pelos pares. Tanto Maurício Carrilho quanto Pedro Amorim indicam que foi o reconhecimento dos seus pares, no *subcampo de produção restrita*, que fez com que eles realmente optassem por se dedicar profissionalmente à música. Mas o sucesso de seus primeiros discos para o grande público também ajudou nessa decisão.

Depois comecei a tocar um pouco de violão, mas nunca pensei em ser um músico profissional e cursei faculdade de Educação Física, comecei a tocar bandolim na época da faculdade, mas era só brincadeira para mim, um *hobby*. A gente tocava no final de semana na casa dos amigos, e nessa época conheci Rossini Ferreira, que era um bandolinista muito importante, que foi o primeiro bandolinista que eu vi ao vivo tocando, me influenciou muito. Aí eu ficava tocando assim e tal, tocando de brincadeira, mas trabalhando com Educação Física, depois de formado e tudo e a música era um *hobby*, não estudava nada, nem para tocar, nada de teoria musical. Só gostava de pegar o instrumento e ir tirando as músicas do disco de ouvido e tal e foi aí que eu descobri que eu levava jeito pra tocar instrumento, tocava com violão mesmo, por aí, aí comecei a me envolver mais, aí me convidaram para fazer parte de um conjunto, aí comecei tocar algumas coisas profissionalmente, aí chegou uma hora que me senti dividido. Aí resolvi estudar música, me capacitar como músico e largar a Educação Física e ser músico profissional. Uma decisão muito importante, uma mudança muito importante na minha vida. Tive o apoio muito importante dos meus pais nesse momento, que eu já era, já morava sozinho, já pagava as minhas contas, com o meu trabalho como professor. E aí eles me deram apoio muito importante e aí foi isso, comecei a estudar, comecei a estudar o instrumento, comecei a estudar um pouco de teoria musical, comecei a me capacitar mais para poder entrar nesse mercado como profissional. [...] O primeiro disco que eu gravei, por exemplo, foi em 1983 pra 84 por aí, foi em 84. Foi um momento assim crucial pra mim, porque foi quando eu gravei o primeiro disco e aí que eu resolvi mudar de profissão. Ao mesmo tempo eu sofri um acidente muito grave, fiquei em estado de coma um tempo, internado, muito machucado, momentos de muitas mudanças assim. E aí eu

gravei esse disco, que foi através do Hermínio também, do trabalho do Hermínio na FUNARTE, convidou a gente pra fazer homenagem ao João Pernambuco, centenário do João Pernambuco, foi um violonista muito importante na escola de violão brasileiro e aí a gente fez esse trabalho que foi o grupo Nó em Pingo D'água e Antonio Adolfo. Aí gravei esse primeiro disco, decidi me tornar músico profissional, me recuperei do acidente e foi por aí. Aí depois foram aparecendo outras gravações, foram me chamando para fazer outras gravações também, com outros artistas, e shows e tal. E foi assim, estou nessa praia desde então.

Pedro Amorim, músico/bandolinista

Foi também a figura da Luciana Rabello que influenciou os outros para a criação da Escola Portátil de Música. A idéia surgiu de uma conversa da Luciana Rabello com uma amiga e foi prontamente incorporada por Maurício Carrilho, Pedro Amorim e Celsinho Silva. A figura da Luciana Rabello aparece no discurso dos outros fundadores da escola como uma líder, ou melhor, a motivadora da profissionalização deles e da mudança de profissionais da música para professores de música através do projeto da Escola Portátil de Música.

O que a Luciana me chamou pra fazer eu vou de olho fechado, sem perguntar por quê. No caso da escola quando ela falou:

- Celsinho é isso aí, vamos encarar? Não tem dinheiro.

Tamo aí juntos sempre. Foi assim. O que ela me chamou eu tô junto.

Celsinho Silva, músico/pandeirista

A profissionalização de António Parreira como guitarrista, ou seja, como músico, aconteceu através da sua ida para Lisboa. Depois que saiu das tropas do exército português ele regressou à sua cidade na região do Alentejo, mas um antigo amigo de tropa foi buscá-lo para levá-lo à Lisboa para tocar em uma casa de fado, a "Guitarra da Madragoa". A profissionalização de António Parreira mais que uma opção sua, aconteceu através de um mediador que articulou a sua entrada nas casas de fado de Lisboa e com isso o ingresso em todo um universo simbólico que envolve o fado em Lisboa. Mesmo tendo

apenas 21 anos a profissionalização na música não representou a primeira profissionalização de António Parreira, dado que ele trabalhava em outras atividades desde criança, mas representou o início da sua trajetória profissional como guitarrista de fado. Mais que isso, a ida para Lisboa e a profissionalização no fado representaram uma alteração na trajetória desde jovem alentejano e significou a descoberta de uma vocação, ser músico.

Desde que começou a tocar em casas de fado, António Parreira nunca mais deixou esse ambiente privilegiado de profissionalização no fado. Passando por algumas casas de fado em Lisboa e em Cascais, o músico permanece hoje tocando na casa de fado “Velho Pátio de Santana”, em Lisboa. Atualmente junto com a função de músico em casas de fado, António Parreira também é professor de guitarra portuguesa e de viola de fado na Escola do Museu. A mudança para esse duplo *status* de músico e de professor de música aconteceu na vida de António Parreira de forma gradual, depois de ser reconhecido como guitarrista de fado ele começou a ser procurado para dar aulas particulares deste instrumento. Mas a solidificação do seu *status* de professor de música acontece com o convite para dar aulas de guitarra portuguesa de forma regular na Escola do Museu no Museu do Fado.

Mais que dar aulas de guitarra portuguesa o que aconteceu com António Parreira ao se tornar professor na Escola do Museu foi ingressar em um projeto maior de compreensão do que é o fado e da forma como este pode ser transmitido. A trajetória do mestre Parreira como aluno de guitarra portuguesa, mas principalmente como aluno de música como um todo, passou do autodidatismo do início, às aulas particulares, para então chegar ao conservatório. A experiência como professor de música para António Parreira passa por uma reunião dessas experiências anteriores como aluno, mas sempre valorizando a aprendizagem do fado através da sua inserção no seu universo social e simbólico. A experiência como professor de música na Escola do Museu, junto com sua experiência profissional como guitarrista em casas de fado, fez com que o mestre Parreira criasse um método de ensino para a guitarra portuguesa onde se unem teoria e prática. Para António Parreira a dupla vocação de músico e de professor de música representou a descoberta de uma nova vocação que se tornou, atualmente, a sua principal, a de professor de música.

E aqui no Museu pensaram em abrir uma escola de guitarra portuguesa e música e falaram-me pra vir pra aqui. E agora eu faço as duas coisas, toco guitarra no Velho Pátio de Santana e dou aulas aqui no Museu, aulas de formação musical e aulas de guitarra portuguesa, que é o que eu mais gosto de fazer, dar aulas. É o que eu estou vocacionado, eu sempre fui muito vocacionado pro ensino. (...) Embora não tenha o dom de palavra, mas tenho aquilo que quero e sei o que quer dizer. E gosto muito, sabes uma coisa que gosto muito, eu gosto muito de ver as outras pessoas a aprenderem. António Parreira, 57 anos, músico/guitarrista

A transição de músicos profissionais para professores de música para os fundadores da Escola Portátil de Música aconteceu para cada um deles de forma diferente, já que possuíam experiências distintas como alunos. Mas as suas experiências como aprendizes de um instrumento musical eram próximas e se traduziram em muito dos princípios da EPM. Para eles, tornar-se professor, foi uma transposição das suas vivências pessoais e da sua experiência de aluno aprendendo a tocar choro. Essas vivências e experiências são pouco racionalizadas e passam pela noção do vivido, a maneira com que eles ensinam é a mesma pela qual eles aprenderam. Através dessa lógica a roda de choro ganha papel fundamental para a aprendizagem e formação dos alunos da Escola Portátil de Música. Hoje, passados mais de dez anos da fundação da escola, muito dessa vivência já se transformou em método de ensino de música através do choro.

Isso foi muito interessante também porque eu gostava de ser professor de educação física, tive uma formação bastante razoável numa universidade federal no Rio de Janeiro. [...] E eu tive uma formação razoável e gostava de ensinar, gostava de trabalhar com iniciação esportiva com crianças e tal. Mas nunca pensei em ser professor de música, nem de instrumento, não tive formação acadêmica e nem me passava isso pela cabeça. Em um determinado momento começaram me chamar para fazer o que chamam de máster classe, tem um outro nome também que não lembro, são umas aulas assim mais informais. Mais se tratando de macetes assim de um instrumento, uma coisa muito instrumentista mesmo, específico daquele instrumento e tal. Então eu fui convidado algumas vezes para fazer esse trabalho eu era

procurado por instrumentistas mais novos e tal, mas nunca pensei em trabalhar metodicamente como professor. [...] Aí apareceu essa história da Escola Portátil no ano 2000 que o formato era de oficina. Não tinha esse tamanho que tem hoje, nem essa organização que tem hoje, era uma oficina que o nome inclusive era Oficina de Choro que era feito na Funarte. Aí éramos eu, o Maurício, a Luciana, o Celsinho e o Álvaro, cinco professores. A gente dava aulas, cada um dando aula do seu instrumento no mesmo ambiente, que era a da sala FUNARTE, um num cantinho, outro noutro cantinho, um no banheiro, outro na sala lá dentro. E aí começou, o negócio começou a ter procura, as pessoas foram procurando, um avisava para o outro e tal. E aí foi crescendo, crescendo até que chegou a esse ponto que está hoje, que se tornou uma coisa muito importante e tem uma série de pessoas envolvidas com isso, vinte e tantos professores e tal. E aí quando começou a rolar a história da Escola Portátil que começou a ter essa mudança do perfil, que aí já não era mais só a Oficina de Choro, era uma escola de música trabalhando com a linguagem do choro, aí eu vi que eu tinha que me organizar também pra trabalhar de outra forma, que não era só o lance do macete do instrumento. Comecei a trabalhar com iniciante, aí comecei a me organizar para isso também, a criar um método para trabalhar, assim foi que me tornei, não gosto de dizer que sou professor de bandolim, eu sou um bandolinista que tem disposição pra trocar idéias, para interagir com outros colegas, com outros músicos e com iniciantes também, passar essas informações que eu consegui.

Pedro Amorim, músico/bandolinista

A auto-atribuição do papel de professor ainda é difícil para esses músicos que resolveram passar a sua experiência para os jovens através de uma escola de música específica para o choro, no caso da Escola Portátil de Música, e de uma escola específica para o fado, no caso da Escola do Museu no Museu do Fado. Esses professores de música, ainda declaram ser músicos como profissão, mas eles têm na Escola Portátil de Música e na Escola do Museu, e com isso no ofício da docência de música através da linguagem do choro, no caso da primeira, e do fado, no caso da segunda, um projeto político e social de divulgação destes gêneros musicais tradicionais.

### **6.3 “Mas não me altere o samba tanto assim”: O Choro, o Samba e o Fado como Cultura Oral**

Quando estava assistindo uma aula de cavaquinho da professora Luciana Rabello no IV Festival Nacional de Choro organizado pela Escola Portátil de Música a professora sentenciou: “Choro é cultura oral, passada pela oralidade”. Ela então pede para ninguém gravar, filmar ou escrever que a aprendizagem do choro é oral. Ela defende que a música não está no papel, nem no nome que o autor deu (com relação à classificação das músicas), e sim que a música só acontece no momento em que está sendo tocada. Ela afirma ainda, justificando a oralidade do choro, que a grafia musical não dá conta da música, e que a história do choro é muito mal contada, porque é transmitida por não músicos. Na verdade, ela defende que não se necessita de uma história do choro já que a música conta tudo, a própria música se contextualiza.

As propostas da Escola Portátil de Música e da Escola do Museu no Museu do Fado partem de um mesmo princípio, consideram que o choro e o samba no caso da EPM e o fado no caso da Escola do Museu são culturas orais que estão inseridas em uma tradição específica e que possuem uma maneira própria de transmissão desse conhecimento. Partindo desse pressuposto essas escolas se propõem a transmitir a linguagem desses gêneros musicais populares através da recriação dos seus ambientes tradicionais de aprendizagem, com a valorização da roda de choro e samba e da tertúlia fadista. Todavia é também através do ambiente institucionalizado que é a escola, duplamente institucionalizado no caso da Escola do Museu no Museu do Fado, da criação de um currículo e de um método de ensino que essa transmissão de conhecimento tradicional e popular se torna possível.

E a gente entende assim: o ambiente do choro onde eu aprendi, eu nunca tive aula, eu aprendi nas rodas, é o ambiente mais democrático do mundo, que convivem pessoas de todas as origens, de todas as idades, de todas as formações. Acho que o lugar mais democrático que uma roda de choro só um cemitério, eles todos ficam iguais, né, mas mesmo assim tem uns túmulos mais bonitos. Na roda de choro o que vale, o fiel da balança, o que faz a diferenciação é como a pessoa toca e assim mesmo não se discrimina aquele



que toca menos, que é menos competente, ele também é importante, porque essa música foi transmitida de geração a geração, muitas vezes pelo trabalho das pessoas que nem tocavam tão bem, mas que até por isso se empenhavam mais, não eram profissionais eram amadores e por isso podiam fazer isso de uma maneira, não digo mais apaixonada, mas mais despreziosa, que fazia com que eles sentassem com os garotos pra tocar, aquilo era um momento de lazer deles, entendeu? Então, tudo isso faz parte do contexto da história do choro. Você tem que ter sim as pessoas mais velhas como exemplo pras mais novas.

Luciana Rabello, música/cavaquinista

Há no discurso dos fundadores da Escola Portátil de Música de forma clara e de forma menos acentuada no mestre António Parreira da Escola do Museu uma tensão latente entre a teoria e a prática. No caso do fado a todo o momento é reafirmado que não é necessário saber leitura musical para saber tocar guitarra portuguesa, todavia, o mestre tem todo um trabalho de escrita em partitura e tablatura dos fados tradicionais, material este que é utilizado como base para as aulas de guitarra portuguesa e viola de fado. Nas aulas de guitarra portuguesa e de viola de fado, que observei de forma sistemática e que também participei como aluna de guitarra portuguesa, ao mesmo tempo em que o ouvido é estimulado através da aprendizagem de fados somente com a audição e visualização da execução do mestre, outras vezes outro fado é aprendido através da partitura.

Na Escola Portátil de Música essa tensão entre teoria e prática se tornou visível durante o IV Festival Nacional de Choro, do qual participei com pesquisadora. O conhecimento musical é exigido como pré-requisito para quase todos os cursos do festival, mas vários professores da EPM salientam a importância maior da prática, principalmente naquele espaço. Em todos os festivais, cerca de 80% dos inscritos liam partitura e cifras<sup>78</sup>, sendo esse um conhecimento considerado fundamental para a inscrição na maioria dos cursos. De todas as aulas de instrumentos somente a aula de pandeiro não exigia conhecimento mínimo do instrumento e de teoria. A aula de canto também não exigia um conhecimento teórico maior, mas era necessário mandar uma

---

<sup>78</sup> Dados obtidos junto a Escola Portátil de Música no Rio de Janeiro, em junho de 2008.

gravação para avaliação. Então, de certa forma, algum tipo de conhecimento específico era necessário e estava sendo avaliado.

Na Escola Portátil de Música e na Escola do Museu dominar a linguagem musical de cifras, tablatura e/ou partitura, facilita a aprendizagem do choro, do samba e do fado, mas em nenhum momento determina a capacidade de aprendizagem de um instrumento musical. Mais que isso, a habilidade e virtuosismo para tocar, seja bandolim ou guitarra portuguesa, seja choro ou fado, em nenhum momento são determinadas pelo conhecimento ou não da linguagem musical mais formal. Só que da mesma forma que se busca um determinado nível de conhecimento da linguagem musical entre os alunos na Escola Portátil de Música, o que também é valorizado é a prática, a experiência de cada aluno e de cada professor no universo do choro e da música em geral. A vivência no fado, ou seja, a prática fadista do mestre António Parreira, também é um motivador para muitos alunos buscarem aprender a guitarra portuguesa ou a viola de fado na Escola do Museu, mesmo que para isso tenham que aprender a leitura de partituras ou tablaturas, o que muitas vezes não é um interesse latente nestes mesmos alunos.

### **6.3.1 Aprender através do Olhar, do Escutar, do Praticar e do Vivenciar**

Todo o método de aprendizagem do choro e do fado na Escola Portátil de Música e na Escola do Museu se baseia em quatro princípios: escutar, olhar, ensaiar e vivenciar. O primeiro princípio é a escuta, mas ele está muito ligado ao olhar. Todas as aulas de choro acontecem em círculo ou semicírculo, para que assim seja possível que todos os alunos visualizem o professor tocando e possam, dessa forma, acompanhá-lo. Nas aulas de guitarra portuguesa o mestre senta em frente e próximo ao aluno para ficar mais fácil ouvir e visualizar, principalmente as mãos, para dessa forma se aprender o fado. Todas as aulas, sejam de choro ou de fado, se baseiam na repetição de trechos de músicas até que se aprenda a música por completo.

As rodas são fundamentais pro choro. Porque é uma música popular de tradição [...] que vem sendo transmitida de

geração a geração há 150 anos quase, pela oralidade, né. Em que o contato é imprescindível, não é pra você sistematizar o ensino do choro academicamente, dessa forma, como a gente conhece a academia hoje, entendeu. Eu acho que o que a gente vem fazendo, sem nenhuma pretensão, pode dar uma contribuição bacana à própria academia, dizer assim “olha, vamos ampliar o olhar do ensino da música”, né. Tem que tocar junto, resumindo. Tem que sentar, o garoto tem que ver sua mão, tem que [...] ver o seu sorriso quando faz aquilo, tem que ter essa troca e aprender a ouvir o outro, entendeu?

Luciana Rabello, música/cavaquinista

Prass (1998) identifica que a aprendizagem de uma bateria de escola de samba está baseada em três princípios, imitação, improvisação e corporalidade. No choro e no fado é a imitação, entendida aqui como o princípio de olhar e escutar para repetir, o princípio básico da aprendizagem destes gêneros musicais. Essa imitação só é possível através de uma vivência, de uma prática experienciada. Esta prática possibilita uma reinterpretação por parte do aluno do que foi aprendido com o professor, o que significa encontrar a sua própria maneira de tocar um instrumento.

A imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendente, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais igual ao que imitou. (PRASS, 1998, p. 157)

O que diferencia a Escola Portátil de Música e a Escola do Museu de uma aula comum de música é que elas são espaços privilegiados de vivência do choro, do samba e do fado, e de troca de experiências sobre estes universos musicais. O contato intergeracional, entre professores e jovens alunos, faz com que o conhecimento específico do choro ou do fado, seja transmitido para além de uma teoria musical, mas também da aprendizagem da vivência de um chorão e de um fadista. A transmissão do choro e do fado através da EPM e da Escola do Museu possibilita a troca de conhecimento e experiência entre gerações. Foi por meio da transmissão intergeracional que os professores da Escola Portátil de Música e o mestre da Escola do Museu

aprenderam a tocar choro e fado, e é um pouco desta forma que eles pretendem transmitir a complexidade destes gêneros musicais.

O choro sempre foi durante os seus 150 anos de história, uma música passada meio, assim oralmente pras pessoas, na prática, né. Não existia uma sistematização desse conhecimento, era uma coisa que as pessoas aprendiam praticando nas rodas, nos trabalhos, e a gente começou então a fazer uma, essa experiência didática sempre pensando nisso, sem alterar esse perfil de treinar muito a percepção das pessoas, a capacidade de ouvir e reproduzir o que tava ouvindo, só que a gente começou a direcionar de uma forma organizada essa prática, né? Depois, ela foi ampliando, eram cinco professores, a gente não usava partitura no início, depois a gente passou a usar porque o número de alunos cresceu e era impossível você não usar, não ter um código de comunicação que não fosse esse da oralidade, porque chega uma hora que fica difícil, né? Tá mais de 100 pessoas, você, as pessoas têm um tempo diferente de captação do que se tá trabalhando, então era complicado, então a gente começou a treinar as pessoas pra ler música e a usar a música escrita, fazer arranjo pra que a gente pudesse tocar em formações maiores.

Maurício Carrilho, músico/violonista

Em todas as aulas de instrumentos que assisti durante o IV Festival Nacional de Choro foi salientado que não se estava ali para ensinar a tocar um instrumento específico, mas a forma de tocar aquele instrumento no choro. Muitas vezes também escutei essa afirmação nas aulas de guitarra portuguesa da Escola do Museu, que aquela era a maneira que o mestre tocava guitarra, mas que cada guitarrista tinha o seu modo de explorar este instrumento. Esta questão indica que por mais que se esteja em um ambiente formal, como estou pensando uma escola, estas escolas específicas por partirem do princípio que o choro e o fado são expressões orais da cultura popular, não estão entendendo que exista uma maneira correta de ensinar esses gêneros musicais. O que se está explorando na Escola Portátil de Música e na Escola do Museu é a possibilidade de se aprender a linguagem musical de gêneros musicais específicos através da transmissão da vivência pessoal no choro, no samba e no fado de quem os ensina.

Celsinho Silva, professor de pandeiro da EPM, falou que, no caso deste instrumento, cada músico tem um tipo de gosto do som que se tira do pandeiro, que existe diferença no som do pandeiro que toca samba e choro e do que toca outro tipo de música. Ele ainda defende que, para ele, o pandeiro tem que fazer barulho ou não tem por que ter um pandeiro na música. Todos esses ensinamentos que ele passa em sala de aula estão baseados, segundo ele, na sua vivência dentro desse universo musical específico. Celsinho Silva argumenta que como possui pouco conhecimento teórico, então ele só pode ensinar a prática.

Nas aulas de bandolim a teoria torna-se ainda mais secundária, sendo que a aprendizagem é toda baseada na experiência prática. O professor Pedro Amorim salientou várias vezes que a maneira de tocar bandolim é uma questão de gosto, da intenção de cada um com o instrumento e com a música que se está tocando. Pedro Amorim salientou que ele estava passando aos alunos a sua maneira de tocar, que esta era reflexo da sua formação e da escola que pertencia, mas que cada aluno tinha de encontrar a sua própria maneira de explorar e se relacionar com o instrumento.

As aulas de canto exploram ainda mais a valorização da aprendizagem através da prática. A melodia da música é aprendida por meio da repetição do que a professora Amélia Rabello está cantando. As aulas de canto acontecem a partir da repetição de uma maneira específica de a professora cantar. As próprias alunas identificam que as aulas, mais do que aulas de canto, são aulas de uma forma específica de interpretação de um gênero musical determinado. Nas aulas estava-se aprendendo a forma que a professora Amélia Rabello canta samba e choro, não uma técnica específica para isso.

Nas aulas de guitarra portuguesa na Escola do Museu o mestre também busca ensinar alguns caminhos mais curtos para os alunos que já trilham uma profissionalização no fado. Muitas vezes o mestre dizia “toca assim que é mais fácil” ou “põe o dedo aqui que dá menos trabalho”, ou ainda ensinando que para executar determinado fado acompanhando uma fadista o aluno poderia só fazer a introdução do fado pedido e depois tocar o fado menor, que ficaria mais fácil e ninguém notaria a diferença.

Em todos os casos descritos o que está sendo exposto por esses professores e mestres de choro, samba e fado é a valorização da

aprendizagem destes gêneros musicais através da transposição da experiência prática de cada um deles para o espaço da sala de aula. Essa transposição da prática individual para o ambiente da escola transforma-se na valorização da prática como forma de aprendizagem. Embora os ambientes das salas de aula da Escola Portátil de Música e da Escola do Museu sejam diferentes do ambiente de uma roda de choro ou de uma casa de fado, é o conhecimento que foram nestes lugares adquiridos que está sendo transmitido como a forma particular de cada professor tocar um instrumento. Mas no momento que essa forma particular e específica de cada professor de se relacionar com o choro, o samba e o fado ganha o espaço da escola de certa forma ele se torna a maneira de se tocar aqueles instrumentos, na medida em que são detentores de um conhecimento específico e estão inseridos na tradição destes gêneros musicais.

No caso das culturas de tradição oral, à transmissão dos sabores, acompanha a transmissão dos valores, e isso ocorre na forma de vivências que vão sendo experienciadas durante toda a vida dos atores, em seu convívio social. (PRASS, 1998, p.159 e 160)

As aulas da Escola Portátil de Música ensinam uma forma específica de se tocar um instrumento, mas, ao mesmo tempo, incentivam que cada pessoa encontre a sua própria maneira de transitar e se relacionar com esse gênero musical específico. O choro é visto como algo maior que um gênero musical, ele é entendido como uma vivência dentro de um universo simbólico determinado. Essa é a razão de se valorizar tanto formas de aprendizagem que estão tão ligadas às tradições do choro e do samba, como a roda de choro e samba. Essa experiência da aprendizagem em conjunto é feita através da recriação na EPM de uma roda de choro, onde cada aluno pode participar e tocar junto com os outros alunos e principalmente com seus professores e referências musicais. Mas a grande experiência de aprendizagem em conjunto é vivenciada pelos alunos da EPM através do bandão.

O bandão, também identifica Alves (2009), mais que uma prática específica é um momento de sociabilidade e de vivência em um grande grupo. O bandão pode ser pensado como o momento de catarse geral da Escola Portátil de Música e também do Festival Nacional de Choro, onde todos tocam

juntos, em que se vira um único e grande grupo. O bandão é o espaço no qual a única linguagem que existe é a música, e mais especificamente o choro. Independente do instrumento que se toque, da formação que se tenha, da língua que se fale, o bandão proporciona um momento em que todos se comunicam através do choro. A música, de forma geral, e o choro, de forma específica, se tornam a linguagem universal falada na Escola Portátil de Música e no Festival Nacional de Choro.

Na Escola do Museu como as aulas são individuais essa experiência coletiva não acontece, mas isso não significa que não seja valorizada. A tertúlia fadista é sempre falada como a melhor maneira de se aprender o fado, que na escola está se aprendendo um instrumento, mas que a vivência fadista só se aprende nas casas de fado. Essa noção fica clara em uma das aulas em que três alunos vão acumulando os seus horários e acabam por criar, de certa forma improvisada, uma espécie de tertúlia fadista, que se estende com a janta e a tertúlia propriamente dita em uma casa de fado na Alfama, bairro tradicional fadista onde o Museu do Fado está localizado. Ou ainda com o incentivo a um dos alunos de frequentar regularmente uma noite de fados, onde toca o filho do mestre António Parreira, o guitarrista Ricardo Parreira, para que este jovem aprendiz comece a ser socializado na vivência e experiência da casa de fado e do ofício de guitarrista.

Toda a experiência educacional e de aprendizagem desenvolvida pela Escola Portátil de Música, no caso do choro e do samba, e da Escola do Museu no Museu do Fado, no caso do fado, é a de que eles estão criando uma experiência em um universo específico que faz com que esses alunos aprendizes se tornem uma comunidade com significados e vivências compartilhadas. Para isso é necessário o convívio intergeracional, a teoria musical aliada à prática tradicional de cada instrumento, mas, principalmente, a recriação e valorização dos espaços tradicionais e coletivos de aprendizagem do choro, do samba e do fado.

#### **6.4 Acertando a Postura: O Instrumento no Corpo e o Corpo no Instrumento**

Em todas as aulas de instrumentos que assisti, seja na Escola Portátil de Música ou na Escola do Museu no Museu do Fado, sempre havia a necessidade de se corrigir a forma como as pessoas estavam segurando o instrumento. A forma como o corpo de cada instrumentista ou cantor se relacionava com o instrumento que está sendo tocado era uma aprendizagem fundamental durante as aulas. Frases como a de que o aluno estava todo torto, ou de que estava fazendo muita força, foram constantemente ditas em todas as aulas de instrumentos. Na aula de pandeiro da Escola Portátil de Música, por exemplo, fez-se um exercício de posicionamento das mãos para corrigir os vícios de quem já tocava e de ensinar o posicionamento correto para quem ainda não dominava a técnica do instrumento. Na aula de guitarra portuguesa na Escola do Museu um dos primeiros ensinamentos sobre o instrumento é a forma correta de segurá-lo e de dedilhá-lo. Essas correções das posturas corporais fazem parte do aprendizado do instrumento como um todo, tocar um instrumento passa, necessariamente, por um domínio de uma determinada técnica corporal específica não só daquele instrumento, mas do gênero musical a ele atrelado, nos casos estudados o choro, o samba e o fado.

Ao mesmo tempo em que há uma técnica específica a ser apreendida pelo corpo, esta técnica não deve ser racionalizada, mas incorporada. Mauss (2003b) entende a técnica corporal como as maneiras próprias que cada sociedade utiliza o corpo como objeto, como instrumento. Essas técnicas corporais são, segundo o autor, ensinadas e esse ensinamento é baseado, na maioria das vezes, pela imitação. Essa imitação baseia-se em uma noção de prestígio, que indica uma hierarquia. A apreensão de uma técnica corporal para poder tocar melhor um instrumento é baseada na imitação, por parte dos alunos, das formas de manusear e tocar o instrumento que os seus professores possuem. Quanto mais próximo se consiga chegar da maneira que o professor toca, maior será o reconhecimento desse aluno, principalmente entre seus pares. A todo o momento nas aulas de choro e também nas aulas de fado, os professores salientavam que eles pegavam ou tocavam o instrumento de determinada maneira, mas que os alunos poderiam fazer do seu próprio jeito,



sendo que o jeito de cada professor era aquele. A imitação não está, nesse caso, explícita, mas ela está sendo a todo o momento sugerida como a melhor maneira de aprendizagem de uma técnica corporal.

A base da aprendizagem da técnica corporal para Mauss (2003b) é que ela seja incorporada ao *habitus*. Tanto o instrumento como as técnicas corporais para tocá-lo têm que ser incorporadas pelos alunos, apreendida em seus corpos, transformada em *habitus*. Por diversas vezes ouvi os professores da EPM e o mestre da Escola do Museu dizerem que o instrumento tinha que ser incorporado ao corpo, e para que isso ocorresse não se deveria largá-lo mesmo quando não se estivesse tocando, mas sim achar um jeito de ficar com ele grudado ao corpo, de o instrumento e o corpo virarem uma coisa só.

Foi na aula de flauta avançada durante o IV Festival Nacional de Choro, com o professor Toninho Carrasqueira, que mais se salientou a importância do corpo para se tocar um instrumento. Ele defende que a atitude física é fundamental, que o corpo tem que ser ao mesmo tempo firme e flexível. O professor ensina que é necessário sentir a música com o corpo. Faz com que os alunos dançam enquanto tocam para não perderem o ritmo. A sensação de ouvir foi, na cultura ocidental, sempre ligada à percepção visual (PINTO, 2001). Moraes (1985) defende a existência de três maneiras dominantes de ouvir: ouvir com o corpo, ouvir emotivamente e ouvir intelectualmente. Segundo Moraes (1985), “ouvir com o corpo é empregar no ato da escuta não apenas os ouvidos, mas a pele toda, que também vibra ao contato com o dado sonoro: é sentir em estado bruto” (MORAES, 1985, p. 63). A expressão do ouvir emotivamente é entendida, pelo autor, como o uso da música para despertar ou reforçar algo já latente em quem escuta. E, dessa forma, a maneira intelectual de ouvir acontece por meio da conscientização de que a música tem como base estrutura e forma. O professor Toninho Carrasqueira, baseando-se nessas premissas, defendia que para se tocar música também é necessário que esta seja mediada pelo corpo. Ele constrói, dessa forma, uma oposição entre um corpo musical e um corpo intelectual ao corrigir um aluno, dizendo que a dificuldade dele em tocar é que o seu corpo está muito intelectual, que o corpo tem que estar envolvido com a música.

Ao mesmo tempo em que este corpo tem que sentir a música para conseguir tocá-la ele também tem que estar preparado para tocá-la. Tocar um

instrumento, principalmente profissionalmente, exige todo um preparo do corpo, mas, mesmo com este preparo específico, o corpo ainda sofre. A música está também ligada a um sofrimento corporal: a rouquidão da voz; os calos nos dedos; a dor no punho; os lábios inchados. Mesmo com o instrumento incorporado ao corpo, este padece pela intensidade da dedicação necessária à música. Está se construindo através do choro, do samba e do fado um corpo ao mesmo tempo flexível e firme, leve para dançar e resistente às dores, espontâneo e técnico.

#### **6.4.1 “Trago o fado nos sentidos”: Modos de Cantar de Fadistas e Sambistas**

Quando perguntado sobre qual era a sua profissão os jovens fadistas versavam sobre duas respostas possíveis, fadistas e cantores. Essas duas possíveis situações de nomenclatura para a construção de uma identidade profissional na música representam duas formas distintas de construir-se como profissional dentro do ambiente fadista. A diferenciação entre ser fadista ou ser cantor de fados é toda construída com base na premissa fundamental que envolve o fado: a *alma fadista*. O fado tem que estar na alma para poder ser expresso na voz.

É assim, um fadista, eu acho que um fadista tem que propriamente nascer em Lisboa, viver desde pequenino nos bairros de Lisboa. Há uma convivência que eu não tive, não é. Porque as pessoas que vivem aqui sentem muito mais os ambientes dos bairros, percebe, é muito mais a cidade. E uma fadista de raça tem uma maneira de cantar, não é tão musical. Eu sou um bocadinho mais musical, eu interpreto o fado. Ser fadista não é a mesma coisa de ser intérprete de fadista. Porque o sentimento de cada um, cada um usa os seus poemas, cada um tem as suas músicas preferidas, né. E eu não considero uma fadista, porque uma fadista consegue improvisar, consegue um cantar e o outro responde logo, é como um pregão. Os pregões é uma, no fundo É assim, um fadista, eu acho que um fadista tem que propriamente nascer em Lisboa, viver desde pequenino nos bairros de Lisboa. Há uma convivência que eu não tive, não é. Porque as pessoas que

vivem aqui sentem muito mais os ambientes dos bairros, percebe, é muito mais a cidade. E uma fadista de raça tem uma maneira de cantar, não é tão musical. Eu sou um bocadinho mais musical, eu interpreto o fado. Ser fadista não é a mesma coisa de ser intérprete de fadista. Porque o sentimento de cada um, cada um usa os seus poemas, cada um tem as suas músicas preferidas, né. E eu não considero uma fadista, porque uma fadista consegue improvisar, consegue um cantar e o outro responde logo, é como um pregão. Os pregões é uma, no fundo é uma comunicação, e o fado exige muito isso, que é a comunicação entre o público e a comunicação entre o músico e o fadista. Acho que o principal é isso mesmo. é uma comunicação, e o fado exige muito isso, que é a comunicação entre o público e a comunicação entre o músico e o fadista. Acho que o principal é isso mesmo.  
Lina Rodrigues, 25 anos, intérprete de fado

A canção é entendida por Tatit como a “produção da fala no canto” (TATIT, 1996, p. 9). Há, para o autor, dois tipos de vozes formadoras da canção, a que canta dentro da voz que fala e a que fala dentro da voz que canta. A diferença se dá, pois “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer” (TATIT, 1996, p. 15). Para Tatit (1996), o que é dito vem da vida e pode ser de três formas: de enunciação (o cancionista simplesmente fala), de paixão (o cancionista fala de si), de decantação (o cancionista fala de alguém ou de algo).

Para ser um bom fadista é necessário que se sinta e se compreenda o fado para assim poder transmitir este fado para a voz. Dessa maneira, há interesse no fado tanto na voz que fala, quanto na voz que canta. A performance vocal no fado é construída e valorizada a partir da noção de *alma fadista*. Essa construção do conceito fadista de alma envolve uma série de elementos que vão muito além de uma característica vocal, mas que é exigido que se expresse na voz e, principalmente, na maneira de cantar desses jovens fadistas. Ter a *alma fadista* é compreender todo o universo do fado, conhecer sua história e peculiaridade, e estar inserido neste contexto fadista desde o início da construção da sua identidade de profissional na música como um todo e no fado de forma mais específica. Ter *alma fadista* é conhecer o fado, em termos técnicos e poéticos, e conseguir expressar toda a sua densidade emocional e histórica ao cantar.

Ser fadista é fechar os olhos e ligar as cordas vocais ao coração e, enfim, com certeza não se tem que ter só uma boa voz, porque o fado não é só voz. Tem pessoas que não tem tão boa voz, mas são muito mais fadistas, isso é um bocadinho misterioso. Mas nós sentimos na pele, quando sentimos arrepiados. Portanto, ser fadista é fazer o coração arrepiar na pele. Essa acho que é a melhor definição, é fazer arrepiar na pele.

Joana Amendoeira, 27 anos, fadista

No fado a técnica vocal não é valorizada, pelo menos no discurso, sem a presença visível e audível da *alma fadista*. É preferível ter uma voz tecnicamente inferior, mas que expresse mais emoção e mais a *alma fadista*, que esteja mais diretamente conectada com o universo social e simbólico do fado. Uma voz tecnicamente inferior significa para os jovens fadistas uma voz que não possua um timbre tão bonito e que, principalmente, não tenha nela tanto domínio vocal e técnico. Uma voz mais técnica ou afinada, mas que expresse menos a *alma*, faz de quem canta uma pessoa menos fadista. Já quem possui uma voz menos técnica tem que compensar de outras formas essa característica, isso é feito com força, empenho e garra, ou seja, com *alma fadista*. Essa valorização de uma *alma* específica para ser considerado um *bom fadista* contrapõe-se a idéia de um domínio vocal técnico, pelo menos no sentido de uma técnica vocal formalizada em escolas de música e conservatórios, uma técnica voltada e consolidada para a música mais erudita.

Sim, eu costumo dizer que há vozes muito bonitas que não me transmitem fado. Assim como há vozes não tão bonitas, mas que me dão o fado que estou à espera. Há fadistas que são muito fadistas e tem problemas de compasso, tem uma voz menos bonita, no entanto são fadistas de corpo e alma. Posso te enumerar, tem um senhor chamado Marceneiro, umas gerações de fadistas atrás, que era descompassado, a voz não era muito bonita. Uma senhora muito grande chamada Hermínia Silva, não tinha uma voz muito bonita, mas tinha aquele jeito próprio que nos dá fado, não podemos nunca dizer que não são fadistas. Tudo faz parte da raiz portuguesa do fado, só assim que o fado é mais fado. Com essas diferenças todas, com estilos e com vozes diferentes, com formas diferentes de se mostrar, de cantar, tudo isso é fado. Só que ao

encontro do mesmo sentimento, porque a música é a mesma.  
Tudo é fado. O fado se sente, mas é muito difícil de explicar.  
Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista

A oposição entre técnica vocal e *alma fadista* é o que representa a diferenciação entre cantores de fado e fadistas. Enquanto ser um cantor de fado é ter capacidade vocal e capacidade de interpretação de fados, ser um fadista é incorporar e exteriorizar todo o universo ligado a este gênero musical, a *alma fadista*. Mas para ser fadista e ter a alma do fado na voz é preciso ser um *fadista de raça*, outra noção de diferenciação. Um *fadista de raça* é aquele que mais que conseguir transmitir na voz a *alma fadista*, ele tem no fado a sua verdade.

Porque eu acredito que o fado tem uma verdade muito própria. E é assim que se distinguem os fadistas e os cantores de fado. Tem os fadistas e tem os cantores de fado. E os fadistas são aqueles que são sem nem saber sequer por que, não sei por que que sou, é uma coisa que não se estuda. Há uma quadra, uns versos que diz: Não é fadista quem quer, mas sim quem nasceu fadista. E isso é uma verdade enorme. Eu costumo dizer que o fado é mais um sentimento aliado aos cinco que nos são comuns. É uma forma de estar na vida. Não há como acordar um dia de manhã e “a, hoje eu vou ser fadista”. Não dá, isso não acontece. É uma coisa que está aqui bem escondido, no mais profundo da alma.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Colocada dessa forma podemos pensar que ser cantor de fado é um opção pessoal e artística, mas que ser fadista não é uma escolha é um fado, faz parte do destino de cada um, algo não racional. Mas este discurso sobre o *ser fadista* como algo que não foi uma escolha, mas sim que ele foi escolhido, faz parte do imaginário sobre o fado e sua profissionalização. Esse imaginário está presente já no próprio significado da palavra fado, que significa destino. Destino este não no sentido de escolha, mas de um caminho previamente determinado. Enfim, *ser fadista* é seguir o fado, ter *alma fadista*, sentir o fado no coração e conseguir expressá-lo na voz e também no corpo.

A partir dessas noções de *alma fadista* e de *ser fadista* não é na escola que é possível aprender estas referências, no discurso de jovens fadistas elas

estão ligadas a uma noção de destino e de pré-definição. Mas na escola podem-se aprender algumas técnicas que auxiliam na expressão dos sentimentos através da voz. Essa é a idéia da Escola do Museu no Museu do Fado quando tinha o espaço para o canto nas suas aulas. Esse mais que um espaço de aula de canto era um espaço de ensaio, chamado de Gabinete de Ensaios para Intérpretes de Fado, e de troca de conhecimentos e experiências reconhecidas entre os mestres e seus alunos.

E fui ao Museu do Fado, sabia que havia lá ensinamentos de fado, não vou dizer aulas de fado porque o fado não tem aulas, não se pode aprender, é uma coisa que nasce conosco. O que se pode finalmente é aperfeiçoar e foi isso que eu tentei fazer, aperfeiçoar a minha forma de cantar fado com alguém que eu realmente tive essa, uma grande admiração e respeito e tinha quase certeza que aquela pessoa ia-me por no bom caminho. Quando procurei o Museu do Fado, encontrei lá um dos fadistas que pra mim tem um percurso, um dos percursos mais interessantes do fado que é o António Rocha. O António Rocha é conhecido como o Rei do Fado Menor. O fado menor é um fado que é o acompanhamento e depois vira um estilo que se dá, e o António Rocha tem a capacidade de cantar o fado menor dez vezes de forma diferente. Portanto é como se fosse já, ele dá uma impressão diferente em todos, portanto é conhecido como o Rei do Fado Menor, é a pessoa que mais se distinguiu a cantar esse gênero musical dentro do fado que é o Fado Menor. Eu fiquei muito feliz em encontrá-lo lá.

Luísa Rocha, 36 anos, fadista

O cantar o fado e principalmente o *ser fadista* não é ensinado nesses ambientes privilegiados de troca que representa as aulas de fado na Escola do Museu. É o convívio com um determinado mestre, o reconhecimento deste como *bom fadista*, e a possibilidade de aprender a maneira deste fadista de cantar o fado, que está se procurando na Escola do Museu no Museu do Fado. É essa mesma experiência de troca de vivências e de alguma informação técnica que os jovens sambistas buscam ao fazer a aula de canto na Escola Portátil de Música ou no Festival Nacional de Choro. Nesses ambientes não se aprende a ser sambista, mas a ter uma performance vocal vinculada à determinada tradição do samba.

No canto do samba e do choro o que se aprende é que a pessoa canta com o coração. Que se a verdade e a sinceridade do cantar passarem pelo coração, não é necessário grande movimentos corporais. A professora de canto da EPM ensina que para se cantar com emoção não é necessário se traduzir em gestos o que a música está cantando, que a clareza da letra está na forma como se canta. Além dos ensinamentos de uma determinada performance vocal, uma performance corporal também está sendo ensinada e apreendida nas aulas de canto da EPM. As cantoras estão realmente aprendendo a forma como a professora Amélia Rabello canta e este cantar está diretamente associado a uma economia gestual para que a emoção venha da voz.

*Cantar com o coração* é a versão no samba e no choro da *alma fadista*. Ambas são noções êmicas e estão construindo uma idéia de *dom*<sup>79</sup> para cantar música, especificamente o samba, o choro e o fado. O *dom* para se cantar esses gêneros musicais populares está vinculado a uma idéia de capacidade de expressão de sentimentos através da voz. Estes sentimentos que tem que ser expressos na voz para se poder cantar samba, choro e fado, não podem ser aprendidos em nenhuma escola, é algo que tem que se nascer com ele. Mas a escola, seja ela a Escola do Museu no Museu do Fado ou a Escola Portátil de Música, podem ensinar aos jovens músicos a melhor maneira de conseguir expressar na voz este sentimento necessário para se cantar o choro o samba e o fado.

## **6.5 Entre os Instrumentistas e as Cantoras: O Lugar do Feminino e do Masculino no Choro, no Samba e no Fado**

O mundo da música, seja no samba, no choro ou no fado, ainda é predominantemente masculino. Artistas, músicos, produtores, técnicos ainda formam um grupo majoritariamente de homens, onde as mulheres possuem espaços pré-estabelecidos. No fado os instrumentistas profissionais são quase que exclusivamente homens, com exceção de uma mulher que atualmente toca

---

<sup>79</sup> Os vários desdobramentos da noção de *dom* serão explorados no capítulo 9 desta tese.

guitarra portuguesa. No samba e no choro os instrumentistas são na sua maioria homens, mas as mulheres começam a ganhar espaço não só em instrumentos que elas já tinham o seu lugar, mas também em outros tradicionalmente masculinos, como é o caso da percussão.

Durante os cinco dias de aula do IV Festival Nacional de Choro assisti cada dia à aula de um instrumento diferente. Como elas aconteciam no mesmo horário e havia mais instrumentos que dias de aula, tive que escolher as aulas que iria assistir. Optei pelas aulas dos cinco instrumentos principais no choro: pandeiro, bandolim, cavaquinho, violão e flauta. A minha escolha por esses instrumentos, como os mais representativos do choro, se deve ao fato de que, historicamente, eles formavam os primeiros regionais. A valorização desses instrumentos com relação aos outros já está incorporada pelos ouvintes e instrumentistas. Não acredito que essa valoração e hierarquia entre os instrumentos ocorram somente no gênero musical choro, mas entendê-la ajuda na compreensão da própria lógica de funcionamento e de reconhecimento existente não só entre os instrumentos, mas entre as pessoas no festival e suas relações de poder.

As aulas de violão são as mais procuradas nos festivais, em segundo lugar estão as aulas de cavaquinho. As aulas de pandeiro e de canto ficaram em terceiro e quarto lugares em procura no IV Festival Nacional de Choro. Há certa hierarquia entre os instrumentos, seja pela procura ou até mesmo pela importância que eles têm na formação musical do choro. E essa hierarquia entre os instrumentos enquadra hierarquicamente também quem os toca. O conhecimento musical, como ler cifras e partituras, também está muitas vezes vinculado ao domínio de determinados instrumentos. O pandeiro, por exemplo, não precisa que o músico tenha conhecimentos musicais específicos, é o único instrumento que não exige pré-requisito.

Dentro dessa hierarquia estão os instrumentos de corda, principalmente os violões e os cavaquinhos. Esses possuem todas as características distintivas citadas, são eles que realizam a base de qualquer choro, principalmente o violão, e para tocá-los é necessário um determinado domínio da linguagem musical. O cavaquinho, além de servir de base para o choro, também pode ser solista. O bandolim também é um instrumento de solo que possui *status* dentro da hierarquia do choro.



Os instrumentos de sopro possuem outro lugar dentro do choro, eles são diretamente associados à música erudita e impõem, com isso, um respeito por transitar entre dois mundos. Por também fazer parte do universo da música erudita, as pessoas que tocam os instrumentos de sopro possuem um domínio maior da linguagem musical, o que as coloca em outro lugar na hierarquia. Acredito que o piano possua um lugar parecido com os dos instrumentos de sopro, transitando mais facilmente entre o universo erudito e popular, construindo o seu respaldo e o seu lugar a partir disto.

Chego, então, aos instrumentos que possuem menor valor dentro da hierarquia do choro: o pandeiro e os instrumentos de percussão. O pandeiro e os outros instrumentos de percussão, por serem instrumentos rítmicos, são menos reconhecidos dentro dessa hierarquia, acrescentando que a maioria dos seus instrumentistas não domina os códigos musicais, como a leitura de partitura. Essas características fazem com que seu domínio seja pouco reconhecido e valorizado. Mesmo com a grande procura, ou até mesmo por isso, dado que o pandeiro é o único instrumento que não requer conhecimento prévio, faz com que ele esteja em um nível mais abaixo na hierarquia do choro. Na aula de pandeiro, o professor Celsinho Silva brincou com os alunos que o pandeirista não pode atrasar nem acelerar, porque mesmo que não tenha sido ele que o fez a culpa sempre será atribuída ao pandeirista. O professor ainda completou que qualquer erro vai sempre se olhar para trás, para o pandeiro e a percussão. Nota-se que no palco também há uma distribuição dos instrumentos pelos sons que fazem, mas que também traduz um pouco dessa hierarquização ou valoração dos instrumentos.

Abaixo do pandeiro somente o canto, até porque acredito que no festival ele é visto como não fazendo parte da hierarquia do choro. O choro consolidou-se como uma música instrumental, embora exista o choro-canção ou o samba-choro, estes são pouco reconhecidos enquanto choro verdadeiro, principalmente pelos instrumentistas. Uma das cantoras comentou notar que os instrumentistas não valorizavam o canto. Durante o festival as aulas de canto estão à parte das outras atividades. A aula de instrumento, no caso o canto ou o coro, e suas práticas são específicas e não se misturam com os outros instrumentos. Muitas vezes, parecia que era quase uma concessão que os instrumentistas faziam dando o espaço para o canto. Acrescido a esse

preconceito já existente vem o fato de que a aula de canto era freqüentada majoritariamente por mulheres e o coro era exclusivo com vozes femininas. O canto é, sem dúvida, o espaço feminino dentro de um universo ainda masculino. Muitas das pessoas que cantam ainda desconhecem a linguagem musical, o que as faz serem ainda mais discriminados. Entre os 24 alunos de canto apenas 9 cantavam a música a partir da partitura. O canto e o coro aparecem no festival quase como algo “fora do lugar”.

Essas tensões entre gêneros e, mais que isso, o lugar da mulher nesse universo de maioria masculina, não é exclusividade do universo do choro. O mundo da música ainda é predominantemente masculino. Prass (1998), ao estudar uma bateria de escola de samba, identifica que as “mulheres até podem participar da bateria, mas nos naipes considerados leves como os ganzás, tidos como instrumentos mais ‘fáceis’ de tocar e por isso, um naipe não concorrido pela ala masculina da bateria” (p. 104). As mulheres no choro também têm seus lugares determinados. Na aula de violão que acompanhei, eram duas turmas de violão durante o festival, todos os alunos eram homens. Já nas aulas de cavaquinho e bandolim o número de homens é bem maior, embora houvesse mulheres nas turmas. Enquanto na aula de bandolim eram apenas duas mulheres em uma turma de 17 pessoas, em uma das turmas de cavaquinho eram 16 homens e 7 mulheres. A aula de pandeiro possui um grupo bem dividido, dos 30 alunos 15 são homens e 15 são mulheres. Mas na turma de percussão tinha apenas uma mulher. A turma de flauta avançada tinha 5 mulheres e 4 homens. No canto, lugar do feminino no festival, eram apenas 3 homens e 21 mulheres. E o coro era formado exclusivamente por mulheres. Os lugares do feminino e do masculino são assim determinados e, ao mesmo tempo em que são construídos pelos instrumentos que se toca, também atribuem gênero a eles.

Para um entendimento geral e para o imaginário do fado enquanto gênero musical, este é guitarra portuguesa. Muitos estudiosos e críticos musicais concordam com essa máxima e afirmam que fado sem guitarra portuguesa não é fado. A guitarra portuguesa tornou-se, a partir dessa lógica, o elemento que melhor indica e representa o fado. A guitarra portuguesa era originalmente tocada por mulheres, mas hoje em dia os principais instrumentistas, sejam guitarristas ou viola, são todos homens. O universo dos

instrumentistas no fado é exclusivamente masculino, apenas uma mulher atualmente toca guitarra portuguesa profissionalmente no fado. Já os fadistas cantores dividem-se entre homens e mulheres, fazendo do canto um ambiente misto. Embora o ambiente do canto do fado tenha espaço para o feminino e o masculino, estes são construídos de forma bem específica, principalmente através da performance do artista e das suas vestimentas.

É através da compreensão do choro, do samba e do fado como expressões artísticas performáticas que essas escolas especializadas estão baseadas. É também através da performance que vai se criando o feminino e o masculino, a *alma* e o *coração*, o corpo e o instrumento. A performance no choro, no samba e no fado é o meio através do qual os jovens músicos constroem as suas identidades de chorão, sambista e fadista.

## CAPÍTULO 7

### “O SAMBISTA PERFEITO DEVEIA SER FEITO A IMAGEM DO SAMBA” OU “O FADO DE SER FADISTA É SINA QUE DEUS ME DEU”: JOVENS MÚSICOS CONSTRUINDO IDENTIDADES ATRAVÉS DA PERFORMANCE

*O sambista perfeito devia nascer com a luz de Candeia  
Que animava o terreiro em noite de chuva ou de lua cheia  
E ainda ser valente sem dar bofetão, cabeçada ou rasteira  
Mas brigar pela arte, a parte melhor de Geraldo Pereira  
Elegante do jeito Paulinho  
Cativante do jeito Martinho  
Ser malandro e contagiante do jeito Zeca Pagodinho  
Sambista Perfeito – Arlindo Cruz*

*Fado é tudo o que acontece,  
Quando se ri ou se chora,  
Quando se lembra ou se esquece,  
Quando se odeia ou se adora.  
É ter um jeito de artista,  
Pra moldar ao fado a voz,  
E o fado de ser fadista a morar dentro de nós.  
O Fado de Ser Fadista – Artur Ribeiro*

O ser chorão, ser sambista ou ser fadista vai sendo construído através da origem familiar e de bairro, da inserção em um meio de aprendizagem, seja formal ou informal, e também através da performance dos jovens músicos. A identidade de um músico de choro, de samba e de fado é pensada através da inserção nas tradições musicais e performativas destes gêneros musicais populares, da roda de choro e de samba e da prática fadista. Pensando a identidade e a sua formação como algo relacional, que está em constante construção e afirmação, esta mesma identidade vai sendo reafirmada cada vez que um jovem se identifica como chorão, sambista ou fadista, cada vez que eles tocam um choro, um samba ou um fado, enfim, cada vez que esses jovens músicos expressam através da performance o significado que tem para eles estes gêneros musicais populares e tradicionais.

Ser chorão, sambista e fadista e performativizar isso significa construir com o corpo, através do canto e do gestual, estas identidades e traduzi-las em tipos específicos de performances que estão diretamente relacionadas com a

tradição e a prática destes gêneros musicais populares. *Ser chorão* significa participar de rodas de choro e construir uma imagem associada a uma nova leitura da prática boêmia e notívaga. *Ser sambista* é reinventar a imagem do malandro histórico do samba – sempre com o chapéu na cabeça e muitas vezes com releituras da camisa bicolor ou do terno branco – além da presença constante na forma mais característica da sociabilidade sambista que é a roda de samba. *Ser fadista* é viver no fado e nele recriar uma nova forma de rufia, seja homem ou mulher, não aquele ligado a prostituição, mas um novo rufia preocupado com a roupa e, no caso das mulheres, com o xale no ombro, mesmo que em recriações bem contemporâneas desta roupa tradicional portuguesa. Mas principalmente *ser chorão*, *ser sambista* ou *ser fadista* é conhecer e respeitar toda a lógica ritual do choro, do samba e do fado, é compreender que “o sambista perfeito devia ser feito a imagem do samba” e que “o fado de ser fadista é a sina que deus me deu”.

### **7.1 A Roda de Choro**

Prass (1998), em seu estudo sobre os saberes musicais de uma escola de samba, identifica que não há separação entre os espaços de aprendizagem e de performance. A autora identifica a importância da festa como um local de aprendizagem. Em quase todas as noites do Festival Nacional de Choro aconteceram rodas de choro. No terceiro dia do festival acontecia, à beira da piscina, uma roda de choro com Luciana Rabello, Pedro Aragão, mais alguns professores e quase nenhum aluno. Eles estavam tocando baixinho e o público que ali estava quase nem respirava para não atrapalhar a música. Todos procuravam o melhor ângulo de visão para apreciar a performance dos músicos. Aquilo que estava acontecendo não era uma roda, mas uma aula. As cadeiras dispostas ao redor dos músicos, o silêncio, a maior atenção voltada para os instrumentos. Uma participante comentou que “aquilo sim era uma aula”. Um ouvinte chegou comentando que ali estava acontecendo uma rodinha e quando viu quem estavam tocando corrigiu que não era uma rodinha e sim “a roda”.



**Roda de Choro no Festival**

Uma roda de choro é sempre um momento privilegiado de troca entre os músicos que estão tocando e, também, entre estes e o público que está assistindo. A dinâmica da roda de choro acontece através da capacidade dos músicos envolvidos de se comunicarem através da música que estão tocando e de outras formas de comunicação como olhares e gestos. Mas a principal característica de uma roda de choro é o respeito que se tem com a música, buscando-se assim o silêncio do entorno, e entre os músicos, estabelecendo através da prática musical o momento de cada um fazer o seu solo ou estar na roda apenas para acompanhar e dar base e sustentação ao solista.

Nas terças-feiras à noite acontece no Bar Parangolé em Porto Alegre, este momento de comunhão entre diferentes músicos, diferentes instrumentos, mas um só objetivo, o choro. É uma roda de choro formada por jovens músicos e que está inserida como programação oficial do bar. Durante os oito anos que de alguma maneira pesquisei o choro em Porto Alegre, desde a etnografia nas noites do Clube do Choro, os lugares do choro na cidade passaram por alguns estabelecimentos, mas sempre permaneceram como rodas de choro, com um caráter informal da prática musical, mesmo que não fossem. A roda de choro como uma prática musical que parece ser informal e não profissional se mantém no tempo e na história, desde os mulatos pequenos funcionários públicos do final do século XIX até os atuais jovens, brancos e de classe média.

As rodas de choro podem se transformar em rodas de samba, para isso muitas vezes basta cantar e dançar. Não que o choro não se dance, em bailes isso pode perfeitamente acontecer, mas a roda de choro se caracteriza por ser um lugar de sociabilidade voltada para a apreciação musical. Nessa mesma roda é o choro como música instrumental que é tocada. A característica da roda de choro como espaço de apreciação musical faz com que o ambiente de bares não seja o mais indicado para os encontros, pois o silêncio, noção fundamental em uma roda de choro, torna-se difícil de ser atingido. Os bares que tem nas suas programações uma noite dedicada ao choro tentam criar

durante a roda outro ambiente diferente de outras noites, com silêncio e devoção, o que faz com que este tempo e espaço da boemia se torne uma experiência quase religiosa.

### **7.1.1 A Performance da Roda de Choro como uma Experiência quase Religiosa**

As rodas de choro podem ser espaços de aprendizagem, como aconteciam durante o Festival Nacional de Choro, espaços de sociabilidade e festa, como nas rodas de choro no Bar Parangolé e em tantos outros bares, mas estas mesmas rodas de choro também adquirem outra característica, assemelham-se às experiências religiosas. A importância social da festa já foi estudada por muitos autores dentro das Ciências Sociais, e a festa foi também estudada dentro do campo da religião, como ritual religioso ou expressão de religiosidade.

[...] toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características da cerimônia religiosa, pois, em todos os casos, ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes meio de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. Pode-se observar também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital, etc. (DURKHEIM, 1996, p. 547)

As rodas de choro possuem essas características levantadas por Durkheim, pois têm a capacidade de reunir e aproximar pessoas em torno de um objetivo comum, o choro, e também de causar estados de emoção próximos à efervescência coletiva. As rodas de choro são, geralmente, um espaço quase santificado em que é necessário devoção, silêncio, adoração e toda uma série de rituais. Tem que ser convidado para tocar na roda, não se pode simplesmente chegar para tocar. Tem que se fazer silêncio para que o choro possa ser ouvido, e dessa forma adorado. Embora o silêncio seja difícil em um bar como o Parangolé, este está sempre sendo solicitado, com palavras ou mesmo através de olhares ameaçadores, e o não respeito a ele significa o não domínio de um código chorão compartilhado. Nas rodas de choro durante

o IV Festival Nacional de Choro em que a maioria dos participantes da roda era professores, poucos alunos chegavam para tocar junto, tocar em uma roda de choro é também respeitar hierarquia.

Os concertos de choro também podem ter esse caráter religioso. Depois do show do Cristóvão Bastos no IV Festival Nacional de Choro as pessoas ficaram em estado de êxtase. Quando o show acabou o técnico de som colocou uma música, que não era choro. Os organizadores do festival, desesperados, mandaram desligar o som, pois depois de um show daquele eram necessárias umas três horas de silêncio para aproveitar. O silêncio depois do show era necessário para que se compreendesse a experiência que as pessoas tinham vivenciado.

Durkheim (1996) identificou que os fenômenos religiosos classificam-se em duas categorias fundamentais: as crenças e os ritos. As crenças são, para o autor, estados da opinião, consistem em representações, é o pensamento. Os ritos são modos de ação determinados, é o movimento. Só se pode definir um rito pelo seu objeto, que tem, na crença, sua natureza especial. As rodas de choro e os concertos de choro podem ser pensados como formas de ritos daqueles que crêem no choro como uma música superior. Todas as crenças religiosas supõem uma classificação das coisas reais ou ideais, que, segundo Durkheim (1996), os homens dividem em dois gêneros opostos, geralmente em sagrado e profano. A roda de choro pode ser assim pensada como um lugar do culto do sagrado, o choro, e que exige a devoção a este gênero musical e suas práticas, respeitando o ambiente musical e social que a roda representa.

Mas a experiência religiosa de uma roda de choro pode se tornar também extremista. No penúltimo dia do IV Festival Nacional de Choro, alguns participantes organizaram um bloco de carnaval, já que este tinha acabado poucos dias antes do início do festival. Eles providenciaram uma folha para distribuir para as pessoas com a letra do samba-enredo que tinha sido composto na noite anterior. Eles forneceram algumas fantasias e fizeram uma concentração. As pessoas foram se aglomerando e o bloco resolveu desfilar pelo hotel onde o festival acontecia. Durante o desfile os participantes do bloco foram criando espontaneamente setores de uma escola de samba, como a comissão de frente com coreografia, o diretor de bateria, o diretor de harmonia,



o puxador de samba. O desfile do bloco terminou no bar da piscina do hotel tocando marchinhas de carnaval e frevo.

Nesse momento, um dos professores pediu silêncio, pois aquele era um festival de choro e que eles estavam tentando tocar choro e que não conseguiam devido o barulho que os alunos estavam fazendo. O bloco então parou de tocar o que gerou uma indignação em todos que estavam participando. As pessoas chamavam este professor de *xiita*, falavam que música é sempre música, que se eles tivessem tocando funk até seria possível entender que ele pedisse para parar, mas que eles estavam tocando *música boa*. Nota-se uma distinção entre *música boa* e *música ruim*, a primeira é sempre o choro e para alguns alunos o samba e o frevo, mas para o professor não, estes dois gêneros musicais são *música ruim*, o que para alguns alunos era o funk.

Durkheim (1996) aponta que a coisa sagrada é aquela que o profano não deve e não poderá tocar. Essa interdição não torna impossível toda comunicação entre os dois mundos, pois o sagrado só serve se em contato com o profano. Tanto na argumentação do professor para terminar com o bloco quanto na defesa dos participantes do bloco havia uma mesma lógica de classificação do que é *música boa* e *música ruim*, a primeira sendo pura e a segunda impura, a primeira sendo sagrada e não podendo entrar em contato com a profana. A lógica do professor era de que aquele era um espaço de choro e que a única *música boa* e sagrada permitida naquele espaço era esta. Já a lógica dos participantes era a de que eles estavam tocando *música boa*, que combinada com o choro, que eram músicas sagradas; se eles estivessem tocando *música ruim*, música profana, a reação do professor seria válida.

Em uma das noites da roda de choro no Bar Parangolé esta dicotomia entre *música boa* e *música ruim* ou entre sagrado e profano também apareceu, embora de forma muito mais velada. Havia no pequeno espaço do bar uma mesa que ficou insistentemente pedindo para os músicos da roda tocarem determinada música. A tensão se estabeleceu pelo princípio de que não é usual em uma roda de choro o público que está assistindo pedir alguma música, o repertório que a roda irá tocar é de decisão dos músicos que estão fazendo parte desta roda. A roda de choro é um espaço fechado a este tipo de relação com os que não estão dentro dela, o repertório de uma roda é decidido

ao final de cada música pelos músicos que estão ali presentes. A música pedida pela audiência não era um choro instrumental e poderia se ter certa dificuldade de enquadrá-la mesmo como samba, aproximando-se do pagode, gênero musical considerado *música ruim*. A reação dos jovens chorões que estavam na roda foi ignorar o pedido insistente pela música. Aquele era um ambiente de *música boa* e principalmente um espaço sagrado do choro.

As crenças religiosas são, para Durkheim (1996), sempre comuns a uma coletividade, que declara aderir a elas e praticar seus ritos. Elas formam uma unidade na medida em que os indivíduos que compõem essa coletividade sentem-se ligados uns aos outros pelo fato de terem uma fé comum. Igreja é, para o autor, uma sociedade cujos membros estão unidos por representarem da mesma maneira o mundo sagrado e por traduzirem essa representação comum nas mesmas práticas. Nos discursos seja de jovens chorões como de chorões consagrados, como os professores da Escola Portátil de Música, há uma classificação de quais gêneros musicais são puros e sagrados e que podem ser tocados no templo religioso que é uma roda de choro. O choro se tornou assim, quase uma religião com seus mitos e ritos, com sua noção de sagrado e profano.

### **7.1.2 Os Códigos de um Chorão: O Boêmio**

Assim como o choro se confunde com o samba, a figura do chorão se confunde com a figura do sambista. Estas duas identidades, de chorão e de sambista, muitas vezes são construídas em uma mesma pessoa. Esses dois universos simbólicos, do choro e do samba, que na história da música popular brasileira sempre andaram tão próximos, na construção da figura e do imaginário sobre o chorão muitas vezes são confundidos com a figura do sambista e, assim, com a figura do malandro. Todavia não é o malandro, histórico personagem do universo simbólico do samba, que os jovens chorões, que assim elaboram a sua identidade como tal, estão acionando para construir a sua identidade, e sim a figura do boêmio. O personagem boêmio não é uma figura fácil de identificar, nem de determinar as suas características. Podemos pensar que o boêmio é aquele personagem que transita pela noite,

por este tempo e espaço que lhe são característicos. O boêmio é aquele que ao viver a noite, ama e transita por todo o seu universo real e imaginário: os bares, a bebida, as mulheres, a música, o prazer.

O imaginário do boêmio que os jovens chorões estão acionando na construção das suas identidades é esse amante da noite e da vida que se vive na noite. É, principalmente em Porto Alegre, a figura do boêmio Lupicínio Rodrigues. Lupicínio Rodrigues em muitas entrevistas afirmava que ele não era um músico, mas um boêmio. A negação do caráter profissional da sua música sempre esteve presente nas suas narrativas e ajudaram na formação de uma imagem, o *personagem Lupi*, que era, sobretudo, um boêmio. Lupicínio Rodrigues negava sua profissionalização como músico, embora tenha trabalhado durante anos na luta pelos direitos autorais e tenha vivido boa parte da sua vida com o dinheiro que ganhava através das músicas (FRYDBERG, 2007a).

Essa característica de um caráter não profissional vinculado a imagem do boêmio construída por Lupicínio Rodrigues vai ao encontro da imagem histórica do chorão como um músico não profissional, que mantém em primeiro lugar seu amor à música e ao choro. Não que os jovens chorões não sejam profissionais, mas quando acionam a imagem do boêmio chorão para a construção das suas identidades, fazem isso utilizando também a valorização da prática da música e da sua profissionalização, como expressão de uma paixão maior. O boêmio é, apesar da sua vinculação direta a uma imagem masculina, um ser que pode ser homem ou mulher, com tanto que compartilhe desse universo simbólico da boemia com seu amor à noite e à música.

Os jovens chorões que ao construírem as suas identidades utilizam a figura do boêmio, e com ele a valorização da noite enquanto prática, tempo e espaço característicos, o fazem na idéia de valorizarem o amor à música, e com isso a dedicação a ela, como a sua principal característica. Esse amor à música e à noite, elementos formadores da identidade de chorão, juntam-se, assim como o choro ao samba, a uma tipificação nas suas identidades que se relacionam de forma direta com a imagem do sambista. Esses jovens ora chorões, ora sambistas constroem as suas identidades a partir de duas imagens, o interior chorão, o exterior sambista.

## 7.2 A Roda de Samba

Penso que depois dos desfiles de carnaval, a roda de samba é a expressão mais conhecida do samba no Brasil. É este formato de roda de samba que está sendo reinventado hoje pelos jovens sambistas como a melhor expressão musical e performática do samba. Esta formação performática do samba é listada, desde 2007, como bem cultural no “Livro de Registro de Formas de Expressão” do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN como “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo”<sup>80</sup>. No registro do IPHAN foi incluída a roda de samba a partir da noção de samba de terreiro que engloba as práticas musicais e a sociabilidade das quadras de escolas de samba, dos quintais do subúrbio e da roda de samba do botequim. É essa roda de samba, hoje patrimonializada pelo órgão federal capacitado para tal, que os jovens, brancos e universitários estão recriando como forma de representação do samba e de se expressarem nessa linguagem musical, social e cultural.



**Samba do Ouvidor**

Uma roda de samba possui determinadas características e dinâmicas de funcionamento que possuem permanência no tempo e no espaço, independente do lugar e da cidade onde esteja acontecendo. Seja em Porto Alegre na roda de samba do

“Central do Samba”, que acontece todos os domingos em um espaço fechado, como no Rio de Janeiro na roda de samba do “Samba do Ouvidor”, que acontece todos os sábados na Rua do Mercado no centro do Rio de Janeiro, a formação, funcionamento e performance da roda de samba são muito semelhantes. A distribuição dos músicos em círculo, as formas de comunicação entre músicos e público, as formas de interação do público entre si respeitam uma mesma forma de ser performativizada, embora cada performance possua as suas características próprias por só acontecer no tempo em que está ocorrendo o evento.

<sup>80</sup> Informações obtidas em 29 de setembro de 2010, no site do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13743&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>.



**Central do Samba**

Para compreender a dinâmica e captar as performances que estão inseridas em uma roda de samba tenho como base a etnografia que realizei na roda de samba do “Central do Samba”, em Porto Alegre. Mas a etnografia em outras rodas de samba, como a já citada roda de samba

do “Samba do Ouvidor” no Rio de Janeiro, possibilitaram a identificação de determinadas dinâmicas, que apesar da capacidade de movência de uma roda, mantém a sua permanência. É através da etnografia desta roda de samba específica, a do “Movimento Cultural Central do Samba”, que a dinâmica de funcionamento, formação de identidade, práticas de sociabilidade e universo musical de uma roda de samba de forma mais ampla será aqui analisada<sup>81</sup>.

O “Movimento Cultural Central do Samba”, denominação dada por eles, foi fundado em junho de 2006, e surgiu “com o intuito de resgatar e preservar a cultura popular brasileira através do samba, como forma de manifestação cultural e social, suas origens e faces na diferentes regiões do Brasil, para desenvolvê-la fortemente no Rio Grande do Sul”<sup>82</sup>. O grupo de músicos é formado por jovens que se identificam com esse gênero musical específico e que possuem o objetivo conjunto de “criar um núcleo onde o resgate e a preservação do samba tradicional é a principal característica”<sup>83</sup>. Eles buscam realizar uma nova roupagem para os sambas tradicionais divulgando, desta forma, o trabalho de grandes sambistas, além de composições próprias.

As rodas de samba acontecem todos os domingos, das 17 às 21 horas. O local é a sede do “Afrosul Odomodê”, instituição que promove e divulga a cultura negra no Rio Grande do Sul. As rodas de samba são organizadas pelo “Movimento Cultural Central do Samba” e tem no “Afrosul Odomodê” um parceiro com o qual dividem o ganho do bar. As primeiras rodas aconteciam em um pequeno bar na volta do Gasômetro, região central da cidade de Porto

---

<sup>81</sup> A etnografia na roda de samba do “Movimento Cultural Central do Samba” aconteceu sistematicamente entre os anos de 2007 e 2008. Depois desse período a situação do “Central do Samba” sofreu algumas alterações, que não serão aqui analisadas, já que não houve mais pesquisa nesta época.

<sup>82</sup> Informações obtidas no site <http://www.centraldosamba.blogspot.com/>, acesso dia 03/11/2007.

<sup>83</sup> Informações obtidas no site <http://www.centraldosamba.blogspot.com/>, acesso dia 09/05/2008.

Alegre, mas tensões entre os músicos e o dono do bar fizeram com que parte dos jovens deixassem o lugar. Uma parte do grupo se dividiu e ficou no primeiro bar e outro grupo se consolidou no “Odomodê” como o “Movimento Cultural Central do Samba” e posteriormente o “Instituto Brasilidades”, instituição que serviria como mantenedora do primeiro, mas que nunca chegou a funcionar de fato. No ano de 2009, o grupo de jovens que integrava o “Movimento Cultural Central do Samba” e o “Instituto Brasilidades”, por motivos internos, se dividiu em dois grupos com duas rodas de samba separadas, uma ainda acontece no “Odomodê” e outra voltou para o bar em frente à Usina do Gasômetro, e cada um desses grupos ficou com um nome, a primeira permanece “Central do Samba” e a segunda é chamada de roda de samba do “Instituto Brasilidades”.

### **7.2.1 A Etnografia de uma Roda de Samba como Performance**

Estou pensando a roda de samba como um momento de performance. Entendo, dessa forma, o evento da roda de samba enquanto momento de performatividade que está em constante criação e recriação durante a sua realização, uma vez que o público varia e a interação entre público e músico está sendo a cada momento estabelecida. Estou realizando uma leitura do evento da roda de samba como uma performance maior que tem nela imbricadas outras performances de pequenos grupos, e mesmo de indivíduos, que não podem ser pensadas isoladamente dado que só podemos compreender uma performance a partir do seu contexto. Uma performance só pode ser compreendida e, dessa forma, significada a partir do seu enquadramento contextual (BAUMAN, 1986; LANE, 2004). A performance da roda de samba está sendo pensada aqui a partir de três níveis de performances que estão ocorrendo simultaneamente. Essas performances são: dos músicos, do público e da interação entre músicos e público.

A primeira performance a ser pensada é a da roda de samba em si, ou seja, a performance dos músicos. Os músicos são os *performers* do evento, é exclusivamente pela presença deles que a roda de samba acontece. Essa performance está diretamente relacionada ao virtuosismo dos instrumentistas,

está vinculada a uma questão de habilidade artística. A segunda forma de performance é a performatividade do público que frequenta a roda de samba. O público possui uma performance própria, formas de interações que ocorrem dentro do próprio grupo. Essa performatividade está também vinculada às habilidades artísticas, não musicais, mas corporais. É através da dança que a maioria do público se comunica em uma roda de samba, seja entre eles ou mesmo com os músicos. Por último, temos a performance que se baseia na interação entre a audiência/público e os músicos/*performers*. Ela está baseada menos na habilidade artística e mais na capacidade de comunicação, significação e códigos compartilhados entre eles.

É a interação entre público/audiência e músicos/*performers* que mais interessa enquanto relação performática e momento de criação. São nos momentos de interação que melhor podemos pensar as relações que estão sendo estabelecidas e as identidades criadas. É na interação que está a performatividade. A performance está sendo criada e recriada nos momentos de interação, indiferentemente do nível em que esteja ocorrendo. Na roda de samba as interações estão ocorrendo a todo o momento, seja através da música, da dança, da fala, dos gestos ou de posturas corporais.

### **7.2.2 As Diferentes Temporalidades e Espacialidades da Performance de uma Roda de Samba**



**Montando o Central**

Pensado a roda de samba como um evento, estou interessada em captar todas as suas temporalidades e espacialidades. A primeira temporalidade é a montagem dos instrumentos e aparelhagens sonoras para que a roda possa acontecer. Essa primeira temporalidade também se caracteriza pela construção da sua primeira espacialidade, a formação da roda propriamente dita. Nas rodas de samba podem acontecer trocas de instrumentos entre os músicos e mais de um pode cantar, seja como cantor principal ou só nos acompanhamentos. Os músicos são assim, um grupo mais ou menos

homogêneo, já que os lugares dos instrumentos não estão previamente determinados.

As rodas de samba podem ter duração de quatro horas, quando acontecem em bares ou casas noturnas, ou durar um dia inteiro, em festas particulares ou formações espontâneas. As rodas de samba formais, que acontecem em bares ou casas noturnas, e que estão sendo aqui analisadas, possuem uma formação mais ou menos fixa e uma temporalidade específica, um dia da semana com um horário para começar e uma previsão de término. Normalmente a roda de samba dura em torno de quatro horas com um ou dois pequenos intervalos, em torno de quinze minutos, durante todo o período. Outra característica de uma roda de samba é a não separação entre as músicas, unindo uma à outra, podendo formar um grande bloco que pode chegar a ter uma hora de duração.

A maioria das rodas de samba, ou que assim se denominam, não são uma roda de samba propriamente dita, dado que as pessoas não podem ficar dispostas ao redor dos músicos. As rodas de samba normalmente acontecem em um canto do salão, criando assim, pela posição em que ficam, um palco simbólico.

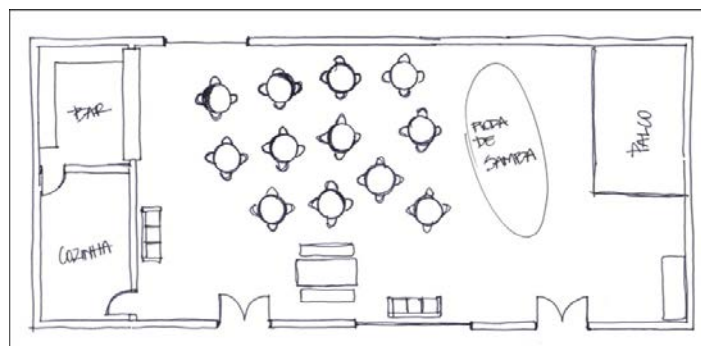
Junta-se, desta forma, duas formações distintas: a primeira seria a da roda, e a segunda a de um palco. O palco possibilita que os músicos visualizem o público e que o público visualize o músico e sua performance com maior facilidade. Já a roda no meio do público faz com que esses se sintam parte integrante do evento em si, a hierarquia entre os músicos e o público não é tão visível. Na roda tradicional, músicos e público estão em um mesmo nível, eles são/estão aparentemente como iguais. Mas a roda é um espaço fechado, espacial e simbolicamente. A junção da formação em roda só que no palco faz com que nem uma das duas situações descritas aconteça. O palco, mesmo que simbólico, gera uma distância com o público e, por não ser real, não melhora o contato visual entre eles. E a roda nesse palco faz com que a interação seja ainda menor, dado que ela é um espaço simbolicamente fechado.

Esse palco simbólico que eles criam proporciona pouca interação entre os músicos e o público. Essa formação faz com que alguns dos músicos sentem de costas para o salão onde está o público. A dinâmica de

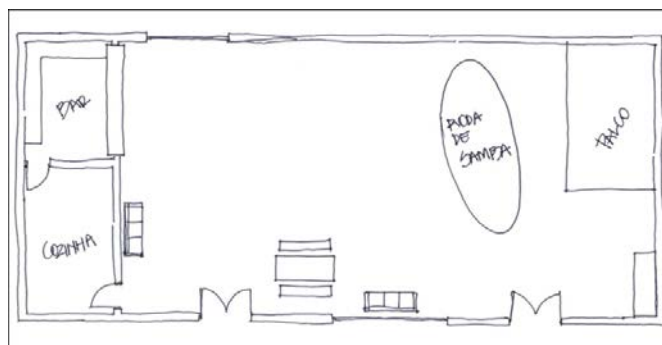


funcionamento da roda faz com que ela esteja fechada, é difícil alguém de fora do grupo dos músicos acessar a roda. Os poucos convidados a tocar com o grupo são pessoas reconhecidas como músicos. O público, em geral, praticamente não aciona os músicos, são poucos os pedidos de música.

O público em uma roda de samba pode estar disposto em mesas pelo salão, sentados apreciando a música, ou dançando em um salão livre. Em algumas rodas de samba somente um dos dois posicionamentos do público é possível, mas geralmente acontecem as duas disposições do público dando prioridade a uma mais que a outra. As mesas com as pessoas sentadas geralmente vão perdendo lugar na medida em que o público vai aumentando e começando a dançar. Essa mudança acontece sem nenhuma interrupção na temporalidade da roda de samba. A necessidade de mais espaços para as pessoas dançarem faz com que as mesas sejam arrastadas para o lado, cedendo assim o seu espaço.



**Sentados no Central**



**Dançando no Central**

Quando o público assiste à roda de samba sentado seu foco está na apreciação musical, na performance do artista e no seu virtuosismo. Essa forma de apreciar uma roda de samba proporciona um pouco mais de diálogo

entre os músicos e o público, através de palmas e do canto, e também um pouco mais de diálogo entre o próprio público através de conversas entre as pessoas que estão em uma mesma mesa. Cantar junto com os músicos acontece de forma espontânea e expressa que a escolha do repertório agradou a audiência. Não há, nas rodas de samba, um momento específico para o público cantar junto com os músicos, estes acompanhamentos acontecem de forma espontânea.

Mas o público também pode apreciar uma roda de samba através da dança. O salão pode ficar cheio de casais dançando juntos e com algumas rodas de pessoas dançando separadamente, o samba proporciona essas duas formas de dançar. A dança pode representar uma forma de apreciação musical, é através do ato de dançar, acompanhando com passos sincronizados o ritmo musical, que o público escuta a música. Através da dança escuta-se a música com o corpo. Há com a valorização da dança, uma diminuição na comunicação entre músicos e público, diferentemente do que o canto propicia. A preocupação maior do público está na interação entre si, principalmente nas conquistas amorosas, proporcionadas através da dança.

### **7.2.3 Sociabilidade, Gênero e Poder em uma Roda de Samba**

Os músicos das rodas de samba que serviram de base para essa categorização são na maioria jovens, com idades entre 20 e 30 anos, brancos e universitários. Esse também é o perfil do público que frequenta as rodas de samba. Músicos e público são muito homogêneos, muito parecidos. Essa proximidade entre os dois possibilita grande interação entre eles, não durante a apresentação dos músicos, mas nos intervalos. A roda de samba é um lugar de encontros e de interações amorosas. O evento da roda de samba é um espaço de festa. Festa esta que em algumas vezes faz com que o motivo do encontro, a música, fique em segundo plano. Essa é uma queixa comum entre os músicos, que as pessoas estão indo na roda de samba cada vez mais por causa da festa e não pela música. Essa mudança pode ser notada pelo aumento do barulho no local, o que dificulta a audição da música, grande reclamação entre os músicos.

O espaço de interação entre as pessoas também tem que ser entendido como um momento importante no evento da roda de samba e possui uma performatividade característica. O primeiro contato entre homens e mulheres acontece basicamente por meio da dança. A iniciativa de tirar a mulher para dançar é do homem e a mulher tem, por assim dizer, obrigação de aceitar. Essas são as regras implícitas da dança de salão e que são quase sempre obedecidas nas rodas de samba. A dança é a maneira mais fácil para o encontro entre homens e mulheres e é através dela que um contato mais íntimo pode ser estabelecido.

As pesquisas sobre gênero estão constantemente desconstruindo a relação direta e fixa entre sexo e gênero. O gênero, para os estudiosos do assunto, não possui uma fixidez, busca-se estabelecer uma visão não essencializada entre a relação de sexo e gênero. Butler (2004) argumenta que o gênero é construído na performatividade, assim como as suas relações. Os gêneros só se tornam realidade na performance. Morris (1995) defende que a performatividade de gênero é uma entre várias performatividades que acontecem na sociedade. E, segundo a mesma autora, essas diferentes performatividades acontecem ao mesmo tempo.

Acredito ser importante analisar de que forma as identidades de gênero e suas relações estão sendo performativizadas em uma roda de samba. A expressão mais aparente dessas relações está na distinção dos espaços dos sexos na roda de samba. O grupo de músicos é geralmente formado unicamente por homens, as poucas mulheres que participam são cantoras. Já no público são as mulheres as que mais dançam. Podemos pensar que o gênero masculino e feminino são performativizados na roda de samba através da habilidade artístico-musical para o masculino, e da habilidade artístico-corporal para o feminino. A identidade masculina está sendo construída através de uma habilidade específica, como tocar um instrumento e a identidade feminina está vinculada a uma habilidade que é expressa corporalmente, a prática da dança.

Os homens que sabem dançar se diferenciam dos demais por possuírem uma prática específica que facilita a interação com as mulheres, o que os coloca em outro patamar nas relações de poder. O homem que dança transita muito mais entre as mulheres e acaba tendo uma relação mais próxima

com elas. O homem que dança se distingue dos demais, constrói sua imagem como um homem diferenciado tanto entre mulheres quanto entre outros homens.

As relações de gênero performativizadas também demonstram relações de poder. Mas as relações de poder ultrapassam as especificidades de gênero. Na roda de samba a detenção de um conhecimento específico é um importante elemento distintivo e de poder. As relações de poder estão sendo constantemente criadas e recriadas através da performance. A análise desse tipo de performance possibilita pensarmos nas relações de poder presentes no cotidiano e em ambientes de lazer e de sociabilidade que são, à primeira vista, lugares de relação entre iguais (MAGNANI, 2000). No entanto, nesses lugares de lazer e de sociabilidade também se tornam visíveis as relações de poder.

Uma expressão de poder fácil de ser apreendida é a relação entre músicos e público. Os músicos geralmente se relacionam de forma jocosa entre si, mas esta forma de se relacionar dificilmente é estendida ao público. A jocosidade entre os músicos ajuda a caracterizá-los como iguais, membros de um mesmo grupo. A não incorporação do público nessas relações jocosas faz com que estes dois grupos se diferenciem ainda mais. A forma como o público pode interagir com os músicos é pré-estabelecida e já está incorporada no público frequentador da roda de samba. Não creio que ela tenha sido incorporada pelo público nessas rodas de samba, mas que ela já estava presente em função de outras experiências musicais da audiência.

A comunicação entre músicos e público acontece por meio de três formas diferentes. A primeira é através da dança, manifestação corporal para acompanhar a música. A segunda por intermédio do canto, acompanhando a música que está sendo cantada e tocada. A terceira forma de comunicação entre o público e os músicos é através das palmas. Essa é a forma mais usada para interação entre eles. Todavia, ela pode não ocorrer de forma espontânea, em geral as palmas são pedidas pelos músicos. Os músicos têm o domínio da comunicação, são eles que perguntam e fazem o público responder, nunca o contrário. O aplauso, mas, também, o canto e a dança são formas pré-estabelecidas de os músicos e o público se relacionarem na maioria dos ambientes em que existam esses dois grupos específicos, independente do gênero musical que está sendo tocado. Essas manifestações – dança,

aplausos e coro – podem ser entendidas, segundo Mauss, (1979) como ações simbólicas.

[...] todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos dos indivíduos e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagem. Os gritos são como frases e palavras. É preciso emití-los, mas é preciso só porque todo o grupo os entende. É mais que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifestar-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. (MAUSS, 1979, p. 153)

O evento da roda de samba e suas performances estão em constante movência e dependem da interação entre músicos e público, quantidade e entusiasmo. Mas há um determinado roteiro que é adaptado na prática. Esse roteiro inicia com a montagem da roda de samba propriamente dita, e assim o espaço do evento começa a ser criado. Quando a música começa a ser tocada há a relação do público com a roda de samba, através da dança, do canto e de palmas. E acontecem também as interações do público entre si, principalmente através da dança e da busca de interações amorosas.

#### **7.2.4 Os Códigos de um Sambista: O Malandro**

A figura do sambista ficou no imaginário social ligada a figura do malandro. O malandro traz consigo uma definição negativa que no Brasil se transformou em característica positiva, elemento que auxilia na construção de uma identidade nacional. A origem da palavra malandro é europeia e elenca uma série de características negativas que tornam o malandro uma pessoa não confiável, que abusa dos outros, um velhaco, um patife. O malandro é também um preguiçoso, em sentido de contraposição ao trabalho, característica esta que foi incorporada ao imaginário brasileiro. O malandro não só não gosta de trabalhar como prefere morrer ou perder a mulher a ter que enfrentar o trabalho (OLIVEN, 1989).

O malandro sobrevive sem trabalho através do jeitinho, esta é outra característica que faz parte do imaginário brasileiro. O jeitinho do malandro que se transformou no jeitinho brasileiro é algo difícil de ser compreendido, é algo

que tem que ser experienciado. O jeitinho estava a princípio ligado a algo pejorativo, era a pessoa que ganhava a vida através de jogos, golpes, pequenos delitos ou à custa dos outros, geralmente de mulheres. Mas ele passou a ser visto como algo bom, depois que se tornou uma característica da identidade nacional brasileira. O jeitinho pode significar esperteza, astúcia, habilidade e inteligência. Com muito “jogo de cintura” o malandro vai driblando as dificuldades e desventuras da vida de uma grande parcela da população brasileira.

Outra característica importante no malandro é a sua ironia, bom humor e jocosidade em relação à vida. É através dessas características que o malandro faz muitas de suas críticas à sociedade e também à sua própria vida. Essa crítica é muitas vezes expressa através da música, especificamente do samba (OLIVEN, 2004). Têm duas características que permanecem no código de qualquer malandro: a paixão pela música e a elegância. Um malandro não seria um malandro sem um violão, um pandeiro, uma caixinha de fósforo ou um bom ouvido para música. Para ser malandro é preciso amar a música, especificamente o samba.

A elegância pode variar conforme o tipo do malandro é a partir do vestuário que estou identificando a tipificação de dois malandros distintos, chamados por mim de *malandro da Lapa*, baseado na figura de Wilson Batista, e o *malandro bacharel*, na imagem de Noel Rosa. O *malandro da Lapa* de Wilson Batista é aquele que vive do jeitinho, que pode usar a navalha, a violência física como instrumento para conseguir o que quer e defender a sua honra. Esse *malandro da Lapa* vestia, como ensinou Wilson Batista na música “Lenço no Pescoço”, lenço no pescoço<sup>84</sup>, chapéu de lado, tamanco e calça com a boca mais estreita. É desse *malandro da Lapa* que ficou vinculada a imagem da camisa listrada como vestimenta característica do malandro. Em resposta a música citada de Wilson Batista, Noel Rosa compôs “Rapaz Folgado”, que inicia a famosa polêmica entre os dois músicos, no ano de 1933 (OLIVEN, 2004, 1989). É nesta música que Noel Rosa ironiza o *malandro da Lapa* de Wilson Batista e constrói o *malandro bacharel*. Este não usa a violência nem o antigo jeitinho, para conseguir o que quer, mas sim o novo jeitinho brasileiro da

---

<sup>84</sup> O lenço era usado como forma de proteção da região do pescoço, dado que a seda fazia a navalha deslizar e não permitia ser cortada de forma fácil.

educação, da lábia e do carisma. Ele deve vestir chapéu, mas não para o lado; terno branco, camisa e gravata, ao invés de lenço no pescoço; e deve substituir a navalha pelo violão, trocar a força física pelas palavras. É esse *malandro bacharel* que populariza o imaginário do malandro com sapato de bico fino e bicolor. A polêmica rendeu nove músicas ao samba e foi finalizada com uma composição de autoria dos dois, mas ela também representou um debate sobre o *tipo ideal* do malandro que deveria ser associado ao samba.

É um pouco da mistura destes dois malandros históricos presentes no imaginário social brasileiro, com ênfase ao *malandro bacharel* de Noel Rosa, que os novos sambistas atualizam através de alguns códigos. Não é mais a aversão ao trabalho ou a possibilidade de ganhar a vida de forma fácil que está sendo valorizada. Esses novos sambistas recriam o sambista histórico, e com ele o malandro, através da paixão pela música e pelo samba e da escolha por determinadas roupas. É uma atualização da figura do malandro que estes jovens, branco, universitário e de classe média estão fazendo. Por vezes é a camisa listrada, pode ser também uma nova versão do terno branco ou pode ser ainda o sapato bicolor, que faz com que esses jovens recriem o malandro e com ele criem o *ser sambista*. Novos elementos são trazidos para a atualização desde novo sambista, entre eles o uso de colares, geralmente artesanais e de sementes. Os colares artesanais usados pelos novos sambistas servem como distinção entre eles e os pagodeiros (músicos que tocam pagode), já que estes utilizam grandes colares de prata ou ouro no modelo dos jogadores de futebol. Esse novo sambista está sempre buscando se diferenciar da imagem do pagodeiro que ocupa muito espaço na mídia e que ficou famosa no mundo inteiro através da exportação e sucesso dos jogadores de futebol brasileiros, amantes desta variação do samba.

O que não pode faltar nesta busca pelo *ser sambista* é o chapéu panamá ou recriações desde através de boinas, ser sambista começa pelo chapéu e, assim, pela cabeça. A construção do *ser sambista* começa pelo chapéu, passa geralmente pela camisa listrada e termina nos pés, em recriações do sapato bicolor. Mas esse malandro moderno tem sua relação mais direta com o malandro tradicional através do seu amor pela música e da sua dedicação ao samba.



**O sambista do Central**



**Gafieira Ziriguidum – material de divulgação**

Não há no imaginário brasileiro a versão feminina do malandro. Não há desta forma, uma recriação feminina em busca do *ser sambista*. O universo do samba e desse novo samba também, embora com indícios de pequenas alterações, caracteriza-se por ser um universo masculino. A mulher figura nesse universo sambista como cantora, são poucas as instrumentistas. A criação do *ser sambista* feminino não acontece através da atualização da figura do sambista histórico, o malandro.



**Sambista Renata**

As mulheres constroem a sua identidade de sambista através da recriação de elementos que ficaram famosos em outras cantoras, como a cantora Clara Nunes, com o uso exclusivo de saia longa nas apresentações e rodas de samba. Esses elementos não são exclusivos do samba, como acontece no universo masculino. Desta forma, essas novas sambistas estão mais vinculadas a um imaginário sobre a baiana afro-brasileira, com suas saias e roupas brancas, do que com a figura do malandro carioca. Ser mulher e sambista não passa por uma tipificação do *ser sambista*.

### **7.3 A Casa de Fado**

O fado como gênero e prática musical é uma manifestação cultural ritualizada. Das métricas do fado tradicional, da dinâmica de funcionamento de



uma casa de fado, da apresentação do fadista, seu olhar ou gestual, tudo é ritualizado e performativizado. O fado é em si um gênero musical performático, e que foi, desde a sua profissionalização e normatização com o Estado Novo, muito ritualizado. Esses rituais fadistas de formas de cantar e de maneiras de se apresentar são respeitados pela nova geração de fadistas. As casas de fado também permanecem respeitando o ritual fadista, do palco, da luz e do silêncio. Das casas de fado vadio – como a “Tasca do Chico” ou a “Baiúca” – as casas de fado profissional voltadas, principalmente, para o público turista – como o “Clube de Fado” ou o “Bacalhau de Molho” – todos estes espaços fadistas respeitam, valorizam e ensinam ao público não familiarizado o ritual necessário para se cantar o fado.

Freqüentei todas essas casas acima citadas, algumas mais outras menos, principalmente pelas diferenças de investimento financeiro que elas exigiam para poder ouvir o fado. Uma das casas de fado da cidade de Lisboa que mais freqüentei foi a “Mesa de Frades”. O modelo de funcionamento da “Mesa de Frades” mistura um pouco do modelo do fado profissional com o do fado vadio. Essa sua característica serve como diferencial com relação às outras casas de fado e fez com que ela tenha um público distinto, que mistura o lisboeta adorador de fado, com o turista, além de uma grande quantidade de jovens universitários de classe média, fadistas ou não, que estão redescobrimo o fado. A “Mesa de Frades” é hoje um dos mais importantes espaços de profissionalização para jovens fadistas em Lisboa.

A “Mesa de Frades” funciona em um pequeno espaço no bairro tradicional e fadista da Alfama, no lugar que no século XVII foi a antiga capela da “Quinta da Dona Rosa”. A decoração fica por conta dos azulejos portugueses tradicionais com motivos religiosos cobrindo as suas paredes, o que ajuda bastante na acústica do lugar. Por ser um lugar pequeno, com um pouco mais de dez mesas, com o balcão ao fundo, o lugar do palco simbólico do fado é montado e desmontado em frente à porta de entrada do lugar. Essa dinâmica de funcionamento enfatiza o ritual fadista, principalmente de criação do palco fadista e da *aura* fadista, através da luz e do silêncio.

A cada noite, dos cinco dias por semana que abre a “Mesa de Frades”, tem-se um fadista, todos jovens em ascensão, como responsáveis por abrir a noite. Cantam lá jovens nomes consagrados como Ricardo Ribeiro, Ana Sofia

Varela, Carminho e Pedro Moutinho. Depois que um desses famosos e jovens fadistas cantam, o que caracteriza a casa como espaço de fado profissional, abre-se para os presentes poderem cantar também, transformando-se em uma casa de fado vadio. Os artistas responsáveis pela noite recebem como profissionais, os outros que vem cantar depois, são amadores, não recebem para cantar. Muitas das pessoas que cantam nesse segundo momento do ritual fadista da “Mesa de Frades”, mais que meramente amadores, são jovens fadistas em busca de espaço e reconhecimento para a profissionalização. A “Mesa de Frades” constrói a sua identidade como o espaço de um novo modo de fazer do fado – profissional e amador juntos – com um novo público – a união de lisboetas, turistas e uma juventude intelectualizada – mas sempre respeitando o ritual tradicional do fado.

### **7.3.1 O Fadista como *Performer***

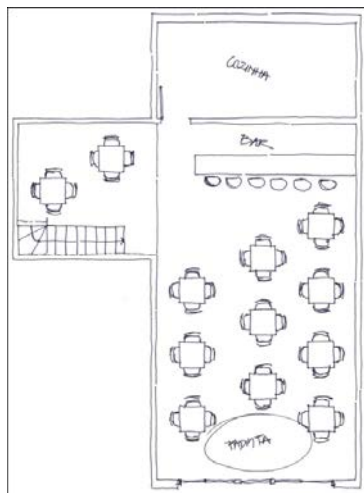
Estou entendendo o fadista enquanto um *performer* que na relação com a sua audiência constrói a sua performance. Lane (2004) argumenta que a performance se modifica conforme o local da apresentação e a audiência. A modificação da audiência também modifica a performance, dado que ela também participa. É na interação entre *performer* e audiência que a performance acontece e que o fadista se constrói enquanto tal. Mas a performance do fadista para acontecer precisa não somente da presença da audiência, como também dos instrumentistas que completam esta performance fadista e ajudam na construção da sua identidade.

Bauman (2002) coloca que o *performer* também é um criador de formas narrativas. Além da narrativa do *performer* outras narrativas também estão sendo construídas, como a narrativa da audiência e da interação da audiência com o *performer*. Em uma performance, defende Hughes-Freeland (1998), a audiência nunca é passiva, eles possuem uma agência sobre a performance. A audiência, afirma a autora, é parte da performance e é ela que constrói o significado e a natureza da performance. Toda a performance fadista acontece a partir da construção de uma narrativa fadista, narrativa esta que vai sendo narrada tanto pelo fadista como pela sua audiência.

Assim como na roda de samba, estou pensando a performance fadista através de três esferas que juntas a constituem: a do fadista, a da audiência e a da interação entre fadista e audiência. Como afirma Castelo-Branco (1994) a comunicação entre fadistas e público acontece através de formas verbais, musicais, faciais e corporais. A performance do fadista está ligada a sua habilidade e sensibilidade para cantar o fado e, assim, na sua capacidade de construir uma narrativa sobre o fado. A narrativa construída pelo fadista se baseia em recriações de narrativas históricas fadistas que vão da escolha do repertório, passando pela forma de cantar, explorando as técnicas corporais até chegar à forma de se vestir. No fado a principal performance da audiência é o silêncio, este tão fundamental que faz com que esta mesma audiência torne-se fadista através dele. Mas mesmo no silêncio a audiência dialoga com o fadista e cria juntamente com ele o que é a narrativa fadista e a sua identidade.

### 7.3.2 A Narrativa Fadista

A narrativa fadista é a mesma, seja em uma casa de fado profissional, seja em uma tasca de fado vadio, o fado amador, como a “Tasca do Jaime”, estudada por Gray (2007). A performance fadista não começa, na maioria das



**Mesa de Frades**

vezes, com a montagem do espaço para esta performance, pela construção de um palco. Normalmente nos restaurantes, tascas e casas de fado o palco do fado já está determinado, tem seu espaço fixo embora poucas vezes em um palco real, este não é montado cada vez que vai se iniciar a performance fadista. Mas em algumas casas de fado, como na “Mesa de Frades”, o lugar onde acontece a apresentação do fadista é em frente à porta de entrada do estabelecimento ou entre as mesas, como no “Clube de Fado”, nesses lugares há durante toda a noite várias montagens e desmontagens do palco fadista. Na “Mesa de Frades” em cada intervalo que

acontece durante uma noite de fado se faz necessário desmontar o palco fadista para que as pessoas que queiram entrar ou sair possam assim fazer, desobstruindo a porta da casa de fado.

Qualquer que seja a ocupação do espaço da casa de fado para a performance fadista, ela sempre acontece em um palco simbólico. Cria-se no ambiente da casa de fado um espaço que vai se caracterizar como palco, espaço onde durante a performance dos fadistas as pessoas voltam-se para ele, colocando-o em um lugar hierarquicamente superior. O palco é simbólico, dificilmente há nas casas de fado um palco real que coloca os fadistas em um nível superior ao da audiência facilitando a visualização do artista e da sua performance propriamente dita. Essa é uma das características de uma apresentação em palco, facilitar a visualização da performance do artista, mas em um palco simbólico não é isto que acontece. Por estarem no mesmo nível da audiência não é a facilidade de visualização que o palco simbólico cria, mas a diferenciação hierárquica por estarem em uma posição de destaque. No palco simbólico os fadistas estão em uma posição diferenciada, são o centro da atenção no momento da performance.

A temporalidade de uma performance fadista é totalmente diferente da performance de uma roda de samba. A narrativa de uma noite fadista começa pelo posicionamento dos músicos, o fadista cantor sempre no centro, geralmente um pouco à frente dos músicos, tendo o guitarrista a sua direita e o viola a sua esquerda. Esse grupo pode variar com a incorporação de mais guitarras, viola, viola baixo ou de outros instrumentos, e eles não se caracterizam como um “grupo de fado” (CASTELO-BRANCO, 1994). Depois deste momento de colocação dos músicos é feito o agradecimento pela presença da audiência e a apresentação de quem são os músicos, é então que o primeiro fadista canta. Cada fadista canta em média três fados e no máximo dois fadistas cantam em cada bloco. Depois de um ou dois fadistas cantarem faz-se um intervalo.

Esse intervalo, constante nas apresentações fadista, é o espaço do consumo dentro da performance nas casas de fado. Enquanto o fadista canta normalmente não acontece nenhum tipo de consumo, os garçons não passam entre as mesas e mesmo a audiência é inibida de consumir o que está em sua mesa, pois podem fazer barulho. Por isso há a necessidade de se fazerem

muitos intervalos, sendo a apresentação assim muito curta se compararmos com os blocos de uma roda de samba.

O tempo e o espaço de uma performance fadista também são dados através da luz, o fado sempre é cantado a meia luz. O ambiente da casa de fado possui um tipo de iluminação que é diminuída ou mesmo apagada, quando junto com a iluminação há o uso de velas, indicando que a performance fadista vai começar. É assim que a performance fadista acaba, e vai se iniciar o período do intervalo e tempo de consumo, as luzes são novamente acessas indicando essa mudança na temporalidade e espacialidade da performance do fado. A penumbra e o silêncio indicam, assim, o tempo e o espaço da performance fadista.

Enquanto está acontecendo uma apresentação fadista não é permitido entrar nem sair da casa de fado, o trânsito só é permitido durante os intervalos. Em algumas casas de fado, como na “Mesa de Frades”, durante as apresentações a porta de entrada fica fechada impossibilitando que pessoas realmente entrem no recinto do fado. Nestas casas geralmente há uma campainha na rua que quando tocada acende uma luz no seu interior anunciando que há pessoas esperando para entrar na casa. A audiência só vai ser autorizada a entrar na casa de fado ao final de um bloco ou no mínimo de um fado. Em algumas casas de fado a porta não fica fechada, mas alguma pessoa da casa ficar na entrada impossibilitando o fluxo de pessoas durante a performance. Mas mesmo que nenhum desses dois casos aconteça, para uma audiência freqüentadora de casas de fado essa regra do ritual fadista já está interiorizada, fazendo com que as pessoas esperem o fadista terminar de cantar, geralmente seu bloco de três fados, para depois entrar ou sair da casa de fado. Durante o tempo da performance a audiência é parte integrante, sem ela não haveria fado.

### 7.3.3 “É tão fadista quem canta, como quem sabe escutar”: O Lugar da Audiência na Performance Fadista



Há uma máxima fadista que se encontra de alguma forma exposta em todas as casas de fado, seja na entrada ou em alguma parede interior, que diz: “É tão fadista quem canta, como quem sabe escutar”. É a partir dessa máxima que se inicia toda a construção da

narrativa fadista. *Ser fadista* não é apenas cantar ou tocar o fado, a identidade fadista pode ser construída a partir da entrada neste universo simbólico. Amar, sentir e respeitar o fado faz com que a audiência também se torne fadista. Para a audiência *ser fadista* está baseado em sentir o fado e saber escutá-lo, a audiência torna-se fadista através do silêncio.

O silêncio é tão importante que a própria audiência trata de exigir dos outros que ele aconteça através de manifestações de repreensão e pedidos de silêncio. Muitos “xii”, que indicam pedidos de silêncio, podem acontecer durante a performance fadista quando a audiência não tem as regras do fado interiorizadas. Esta é umas das formas de diferenciação entre a audiência, saber ou não as regras rituais do fado. Assim como na roda de samba saber dançar pode representar um domínio maior dos códigos que estão ali em jogo, no fado saber fazer silêncio também diferencia a audiência, indicando quem tem o domínio maior dos códigos fadistas. Ser do fado significa compartilhar códigos fadistas que servem como característica de distinção da audiência durante a performance fadista.

A principal forma de comunicação entre a audiência e os músicos é através do silêncio. É o silêncio que cria o ambiente fadista e é ele a maior forma de reconhecimento do público para com o fado e o fadista que está cantando. Mas o fadista também pode solicitar que a audiência participe não somente com o silêncio, mas através do canto em partes determinadas de alguns tipos de fado. A autorização do canto é também uma forma de poder na performance fadista, já que é o fadista que autoriza e encoraja a audiência a

cantar. Mas não se pode cantar em qualquer parte do fado nem em qualquer fado, somente em alguns fados e em partes específicas. A inovação de o público poder cantarolar no final de alguns fados é atribuída à fadista Hermínia Silva. Durante alguns fados é permitido e até solicitado, durante a parte instrumental da música, que a audiência cante a última estrofe cantada ou acompanhe a melodia do fado com “laralais”.

Uma das formas mais expressivas de se escutar o samba é através da dança. Mas o fado não se dança, pelo menos não mais. Alguns estudiosos do fado defendem que o fado nasceu como dança no Brasil e quando chegou a Portugal foi perdendo a característica de dança. Nery (2004) identifica que o fado na sua origem era dançado, mas que com o tempo e principalmente com as normas de regulamentação impostas pelo Estado Novo, as danças foram desencorajadas e proibidas. Desta forma, dançar não uma forma de escutar o fado e de comunicação entre a audiência e o fadista.

#### **7.3.4 Os Códigos de um Fadista: O Rufia e a Prostituta X Amália e Marceneiro**

No samba a figura do sambista é composta a partir do imaginário do malandro. O tipo ideal do malandro é uma figura masculina que é reinventada pelos jovens sambistas. Os códigos sambistas são assim masculinos e o *ser sambista* também. Temos no fado dois personagens que fazem parte do universo deste gênero musical desde as suas origens no século XIX, a prostituta e o rufia. Esses dois personagens do universo das classes populares urbanas da Lisboa do século XIX foram na história do fado sendo reconstruídos e revisitados. A prostituta, personificada com a Severa, foi sendo mitificada pela história do fado, perdendo a sua característica de prostituta e sendo valorizada a sua versão de mulher apaixonada através do seu, também mítico, romance com o Conde de Vimioso. O imaginário dessa prostituta purificada através do amor é muitas vezes acionada como elemento formador da identidade fadista, como no mais recente trabalho da jovem fadista Raquel Tavares que retoma e resignifica o imaginário da Severa através do uso de

uma roupa que lembra as roupas típicas portuguesas, do uso do xale e da possibilidade de tocar algumas músicas ela própria na guitarra portuguesa.

Pais (2008) explica que o rufia ou rufião é aquele homem alcoviteiro, que pode viver à custa de uma meretriz e que também é conhecido como fadista. O rufia é também um homem valente que gosta de se meter em confusão. Mas ele tem sempre uma grande preocupação com a aparência, usa calça de boca justa, com colete, lenço no pescoço e um chapéu característico. A figura do rufia, mas principalmente a do fadista, foi se aristocratizando, com o passar do século XIX e início do XX, ganhando novas características sem perder o seu amor pela música e a sua preocupação com a aparência. Aliás, tanto a figura do rufia quanto a prostituta no século XIX eram personagens da boemia lisboeta e conhecidos pela alcunha de fadistas (PAIS, 2008, p. 174).

O imaginário do rufia e da prostituta que povoaram, no século XIX, os bairros populares de Lisboa como figuras do fado, foram, na medida em que o fado também foi sofrendo mudanças e ganhando novas configurações sociais, adquirindo uma nova imagem mais higienizada e menos popular. Alguns elementos desses personagens fadistas históricos foram resignificados como características construtoras da identidade fadistas, principalmente o vestuário desses personagens. No fado não é um tipo ideal do rufia ou da prostituta de forma clara, como acontece com o malandro no samba, que é recriado pelas novas gerações, mas reinvenções da imagem de fadistas consolidados de outras gerações, que muitas vezes usavam elementos dos personagens históricos fadistas. Essas reinvenções possuem versões e características tanto femininas quanto masculinas. As fadistas mulheres em algum nível recriam a imagem e o imaginário consolidado por Amália Rodrigues, enquanto os fadistas homens recriam a imagem e o imaginário de Alfredo Marceneiro. Assim no fado, ao contrário do samba, os códigos fadistas são femininos e masculinos, assim como o *ser fadista*.

Pode-se então falar no fado de gêneros formadores de identidade construídos através da performance. O *ser fadista* pode ser feminino ou masculino, qualquer que seja o seu gênero ele está trabalhando com códigos muito determinados que se expressam nas roupas e nas técnicas corporais. No imaginário fadista a mulher que canta usa algumas vezes vestidos longos e sempre um xale nos ombros, este geralmente negro. O xale estava presente no



modo de trajar desde a primeira fadista, a mítica Severa. Mas ele se tornou peça fundamental do trajar fadista mais tarde a partir da precursora Ercília Silva (SUCENA, 2002). Foi nos ombros de Amália Rodrigues que ele povoou o imaginário mundial como roupa de fadista (BRITO, 1999).



**Joana Amendoeira**

Das tascas de fado vadio às maiores casas de fado internacional todas as fadistas utilizam o xale, na maioria negro, em seu figurino. As jovens fadistas assim o fazem, elas reinventam o xale seja em apresentações informais em lugares que freqüentam, seja em grandes apresentações onde o xale é recriado juntamente com o vestido longo. Mesmo que a apresentação seja informal ou que a fadista ainda seja amadora, de alguma maneira o xale será atualizado, mesmo de calça jeans e tênis esse é um elemento fundamental na construção do *ser fadista*. Seja realmente um xale negro ou somente uma manta, é através dos ombros que se começa a construção do *ser fadista* feminino.

A construção do *ser fadista* masculino se desdobra em duas formas distintas de se vestir, a do fadista cantor e a do fadista instrumentista. O fadista instrumentista utiliza normalmente calça e camisa preta, a sua identidade é construída a partir de uma negação da aparência. Os instrumentistas estão no palco para complementar o fadista cantor, é ele o centro das atenções e da performance fadista. O instrumentista de fado valoriza a sua presença através da sua habilidade musical, é o som da sua guitarra ou da sua viola que vai salientá-lo, não a sua roupa preta perdida na penumbra do ambiente fadista.



**Ricardo Ribeiro**

Ao contrário do instrumentista os cantores de fado possuem uma forma de vestir característica que recria a elegância imposta para os fadistas desde o tempo de Alfredo Marceneiro. O tipo fadista já era desde o início da história do fado um homem preocupado com a aparência e com o uso de símbolos que os distinguissem e os identificassem. A elegância de Alfredo Marceneiro é recriada através do uso do terno e gravata ou da camisa branca com o blazer azul e, algumas vezes, do lenço no pescoço. Junto com a roupa recriada a partir da figura de Alfredo

Marceneiro, muito da performance deste também foi incorporada nos gestuais desses novos fadistas. A performance do *ser fadista* é assim recriada através das mãos no bolso, dos olhos fechados e da cabeça levemente erguida.

A performance feminina também é recriada através dos olhos fechados. Os olhos fechados para cantar fazem com que o fadista se conecte com os sentimentos necessários para se cantar o fado. Junto com os olhos fechados a performance feminina ainda usa a imposição das mãos como elemento para se chegar ao *ser fadista*. As imposições das mãos são recriadas a partir da maneira como a Amália Rodrigues performatizava o fado. A performance das novas fadistas utiliza duas formas de imposição das mãos. A primeira com as mãos juntas, quase como se estivessem rezando, a cabeça geralmente é voltada para o alto e os olhos são fechados. Essa imposição geralmente é utilizada quando se canta fados mais tristes. A outra imposição das mãos é usada quando se canta fados mais alegres. Essa segunda forma de imposição das mãos utiliza as mãos abertas junto ao corpo acompanhando o balanço do corpo em uma quase dança.

A imposição das mãos, as mãos no bolso, os olhos fechados, além de serem aprendidas através da referência da performance de outros fadistas, são elementos performáticos que representam a interiorização do que é o *ser fadista* e da forma que se sente para cantar o fado. A construção através da performance da identidade chorona, sambista ou fadista acontece muito através da relação dos jovens músicos com músicos de outras gerações. Essa relação intergeracional possibilita a aprendizagem da performance e da tradição desses gêneros musicais populares. É através do contato intergeracional que passado e presente, tradição e modernidade, se unem na prática musical, social e individual dos jovens chorões, sambistas e fadistas.

## CAPÍTULO 8

### “SAMBISTA DE FATO NÃO DEIXA ESMORECER” OU “SOU DO FADO”: A ARTICULAÇÃO ENTRE PASSADO E PRESENTE NA TRAJETÓRIA DOS JOVENS CHORÕES, SAMBISTAS E FADISTAS

*Samba de Monarco, de Ratinho  
De Noel, de Padeirinho e do Silas de Oliveira  
Samba de Katimba e da Vila,  
Dona Ivone, Jovelina  
E também João Nogueira  
Samba pros poetas de verdade  
Do Paulinho da Viola e pro Nelson Cavaquinho  
Olha que o Candeia foi chegando  
E o sem braço foi versando  
Devagar, no miudinho  
Samba pros Poetas – Diogo Nogueira/ Inácio Rios*

*Nesta voz tão dolorida  
É culpa de todos vós  
Poetas da minha vida  
A loucura, ouço dizer  
Mas bendita esta loucura de cantar e sofrer  
Chorai, chorai  
Poetas do meu país  
Troncos da mesma raiz  
Da vida que nos juntou  
Loucura (Sou do Fado) – Júlio de Souza/ Frederico de Brito*

A recriação de gêneros musicais tradicionais baseia-se na inserção de jovens músicos na tradição do fado, do samba e do choro para, a partir dessa experiência, reatualizar e resignificar estas expressões musicais populares. A inserção nas tradições é fundamental para o movimento de redescoberta do fado, do samba e do choro, e acontece para os jovens músicos através do contato intergeracional, da articulação entre passado e presente. É no convívio da nova geração de fadistas, sambistas e chorões com outras gerações de músicos que a tradição é incorporada, a identidade é apreendida e a prática musical ensinada. O contato intergeracional é o meio pelo qual os jovens músicos aprendem, através da transmissão de vivências e de conhecimento de músicos de gerações anteriores, o significado de *ser fadista*, *ser sambista* ou *ser chorão*. Essa identidade musical incorporada através do contato intergeracional se torna visível nas trajetórias dos jovens músicos, através da

escolha do seu repertório, através da aceitação de um legado musical. Mas é também através do contato intergeracional que fadistas, sambistas e chorões de outras gerações mediam e legitimam a produção musical dos jovens. É na aprendizagem proporcionada pelo contato intergeracional que os jovens fadistas, sambistas e chorões aprendem que “sambista de fato não deixa esmorecer” e que “sou do fado”.

### **8.1 “Poetas do meu país, troncos da mesma raiz”: Trajetórias Artísticas no Passado e no Presente**

O Museu do Fado disponibiliza, aos visitantes e pesquisadores interessados, uma compilação de vários dados biográficos sobre personalidades do fado, da mítica Severa aos jovens fadistas atuais, passando por compositores e instrumentistas. Os dados dessas biografias são construídos a partir de diferentes fontes, como biografias em formato de livro, biografias publicadas em revistas especializadas nesse gênero musical, bibliografias específicas sobre o fado, sites de artistas e entrevistas, com foco nas trajetórias dos artistas, realizadas pelos investigadores do Museu do Fado. As biografias existentes no Museu do Fado totalizam 144 artistas, entre fadistas e instrumentistas, que estão vinculados a esse universo simbólico.

A presença de determinados biografados no Museu do Fado, um espaço privilegiado de memória, já representa o que se quer lembrar a respeito da vida de personalidades do fado, mas também da própria trajetória musical do fado enquanto gênero musical. A escolha de determinados artistas para serem biografados em detrimento de outros e de determinados fatos da vida desses artistas ajudam na composição de uma narrativa sobre os artistas, suas vidas e o gênero musical ao qual se dedicaram. Essas narrativas em forma de biografia reconstróem uma memória e a cristaliza em um lugar privilegiado para isso, o espaço de um museu. Por mais que a proposta do Museu do Fado seja a de cristalizar o menos possível esse gênero musical que permanece vivo no cotidiano da cidade de Lisboa e do seu povo, a construção de uma história do fado, especificamente através das biografias, oficializa um discurso através de

narrativas lineares de personagens que ajudaram e ajudam a construir esse gênero musical.

Em Lisboa, uma das minhas primeiras inserções no universo do fado foi através da pesquisa documental no Museu do Fado e da coleta das biografias existentes neste espaço privilegiado da música. Foi a partir da coleta deste material que percebi a necessidade de se analisar as biografias de personalidades do fado, biografias estas compostas a partir de diferentes fontes, mas que representam para muitos, assim como foi para mim, uma primeira aproximação com as trajetórias de fadistas de diferentes gerações. Esse primeiro passo não é propriamente a construção de biografias ou a utilização do método biográfico como ensina Conde (1993, 1994), mas uma análise de histórias de vida e de trajetórias a partir de biografias (Pujadas, 2000; Pàmols, 2006). Foi a partir da experiência de coleta e de análise desse material biográfico que passei a refletir sobre diferentes maneiras de articulação entre o passado e presente na trajetória não só dos jovens fadistas, mas também de sambistas e chorões. Essa articulação entre passado e presente na trajetória artística dos jovens músicos acontece através do contato intergeracional e com ele da influência de uma geração anterior no modo de cantar e de ser artista dessa nova geração de jovens músicos.

### **8.1.1 “Vivo um poema cantado”: Trajetórias Artísticas Consolidadas de Fadistas de Diferentes Gerações**

Idalina Conde (1993) argumenta que para realizar uma biografia, ou mesmo para analisá-la, é necessário situar o sujeito nas várias esferas da sua vida social para, a partir disto, conseguir relacionar vida e trajetória. Situar o sujeito, defende a autora, significa dar a ele a sua individualidade que se modifica dependendo do diferente grau de interação social em que este está inserido. Sendo assim, o sujeito é situado dentro de um ou mais campos (Conde, 1993, p. 203). Esse esforço em situar o sujeito biografado faz com que a biografia una, em uma mesma narrativa, vida e trajetória.

Conde (1996), para ir além da noção de *habitus* de Bourdieu, propôs olharmos para o seu efeito de multidimensionalidade que ultrapassa a

reprodução. Para essa nova visão sobre o *habitus*, a autora argumenta que se pense nos efeitos de conjuntura e efeitos de trajetória das biografias a serem construídas ou analisadas (Conde, 1996, p. 47). A trajetória é pensada não somente na sua noção de traçado, articulando partidas e chegadas num espaço social, mas também na noção de percurso que chamamos vida (Conde, 1996, p. 47).

Vida por seu turno vivida pelo menos em três dimensões relevantes a apreciar na amplitude da análise mais propriamente biográfica que são: *saber* – o que se aprende com a vida - , *experiência* – o que de facto se vive - , e *projecto* – o que se tenciona vir a viver. (Conde, 1996, p. 47)

Essas articulações entre traçados e percursos fazem parte do pensar uma trajetória para além da sua aparente linearidade buscando o que Pais (2001) denomina de alinhamentos e desalinhamentos da vida. Quando se narra a vida de outra pessoa ou a sua própria vida, no caso das autobiografias, olha-se para o passado com os olhos do presente. Faz-se um esforço de organizar cronologicamente e linearmente os fatos ocorridos no passado para que sejam passíveis de compreensão e inteligibilidade. A narrativa organiza os fatos vividos de forma linear e objetiva (BOURDIEU, 2005). Mas pode também preencher as lacunas da memória. A narrativa da memória, do vivido, do biografado consolida e cristaliza identidades.

Primeiro, na triangulação *condição, protagonismo e trajecto*, situar o sujeito no(s) seus campo(s) de referência, na respectiva trajectória e sobretudo na experiência social da subjetividade como matriz fundamental para auto-cooperação e auto-colaboração. Depois, percorrer universos da história pessoal relançada sob um questionamento triangular relativo a dimensões da vida como *saber, experiência e projecto*. Finalmente, no plano daqueles modos de enunciação, atender à natureza propriamente discursiva do testemunho dado pelo triângulo *identidade, memória e narração*. (Conde, 1994, pp. 41 e 42)

Quando se apanha e analisa biografias e trajetórias já compiladas o exercício que tem que ser feito é o de tentar buscar nessas narrativas suas características discursivas e simbólicas. Tem que se estar preocupado com o que foi dito, a maneira como foi dito e para quem foi dito. Quando somos nós, pesquisadores, que coletamos as narrativas biográficas temos um

conhecimento maior sobre a forma como a narrativa está sendo construída. Todavia quando se trabalha com material de segunda mão, coletado e compilado por terceiros, precisa-se de uma leitura ainda mais atenta para tentar perceber essas lacunas em um discurso já trabalhado.

Em busca de uma não linearidade da narrativa biográfica, outros materiais podem ser usados para confrontar as lacunas e esquecimentos, como nos ensina Pujadas (2000) e Pàmpols (2006). Mas quando se analisa um material já coletado esta não linearidade da narrativa biográfica fica mais difícil de ser percebida. Precisa-se para isso buscar novos materiais para serem confrontados com a biografia estudada, não importando a sua origem, oral, escrita, visual e, até mesmo, musical, pensando aqui nas biografias de fadistas.

As biografias de personalidades do fado coletadas no Museu do Fado são oriundas das mais diferentes fontes. Elas têm como fonte desde revistas especializadas do começo do século XX, que publicavam com ênfase biografias de fadistas consagrados, até biografias publicadas em sites ou blogs de artistas atuais. Cada uma dessas diferentes fontes acabou por construir, quando compiladas em um único espaço e banco de dados, uma narrativa, que podemos pensar biográfica, sobre a própria história do fado.

Pensar a narrativa biográfica dos fadistas demonstra que é possível encarar trajetórias artísticas a partir das suas narrativas oficiais e públicas. Podemos estudar as narrativas biográficas aparentemente lineares para buscar nelas a sua descontinuidade, ou buscar nas narrativas os elementos que as tornam lineares, o seu *script*. Temos é que ter o cuidado para não tomarmos as narrativas artísticas como histórias de vida, que abrangem todas as esferas da vida social de uma pessoa. Ao trabalharmos com trajetórias de artistas estamos trabalhando com uma esfera da vida social dessa pessoa, que se relaciona com as outras, determinando-as ou sendo por elas determinadas, mas que nem sempre se faz presente de forma explícita na sua narrativa biográfica artística. A vida do artista é, na maioria das vezes, uma vida pública que merece ser pensada antropológicamente. Passo agora para o universo do fado e para pensar a trajetória biográfica das suas maiores personalidades.

Rui Vieira Nery (2004) em seu livro “Para uma História do Fado” faz algumas divisões de períodos significativos na história deste gênero musical. Foi aproveitando essas divisões que separei as biografias recolhidas no Museu

do Fado. As biografias foram compiladas em cinco gerações tendo como data de partida uma previsão do início da carreira dos fadistas. O cálculo desse início de carreira foi feito a partir da data de nascimento dos fadistas, desta forma, penso que a carreira de um fadista pode ter começado, hipoteticamente, vinte anos depois do seu nascimento. Tenho consciência de que essa é apenas uma previsão de caráter metodológico, pois muitos fadistas começaram a sua trajetória artística ainda na infância. Mas acredito que para se pensar em diferenças geracionais podemos pensar nessa determinação etária, já que aos vinte anos pode-se, mesmo que se tenha começado criança, tomar decisões sobre os caminhos que se irá percorrer na vida artística.

As cinco gerações ficam assim constituídas:

<b>Geração</b>	<b>Período</b>	<b>Biografias no Museu do Fado</b>
1ª Geração – Origem e Consolidação do Fado <sup>85</sup>	Nascimento da mítica Severa, em 1820, até 1925	18 biografias
2ª Geração – Formalização “Castiça”	1926 a 1945	35 biografias
3ª Geração – Continuidade e Renovação	1946 até 1974	46 biografias
4ª Geração – Ruptura	1945 até 1989	07 biografias
5ª Geração – Reencontro	1990 até 2008, ano da última incorporação de dados ao Banco do Museu do Fado	19 biografias

Jerónimo e Fradique (1994) ao buscarem a biografia de fadistas consagrados de uma determinada geração, encontraram na sua pesquisa relatos de trajetórias artísticas. Em busca da vida com todas as suas nuances o que as autoras coletaram foram narrativas sobre a trajetória artística desses fadistas. Para esses fadistas, identificam as autoras, “falar da vida é falar do

<sup>85</sup> Os nomes das gerações são retirados do livro, já citado, do musicólogo Ruy Vieira Nery (2004), com exceção da primeira geração que compila diversas subdivisões do livro do autor. Esta primeira geração engloba os artistas que formaram e consolidaram o fado enquanto gênero musical, razão pela qual a nomeei desta forma.



fado, o fado é a sua vida” (Jerónimo e Fradique, 1994, p. 94). A história de vida que as autoras conseguiram coletar não é a vida da pessoa nas suas diversas esferas, mas sim a sua vida pública, a sua trajetória artística. Não foi a vida da pessoa que elas conseguiram apreender, mas a vida do artista. É a vida do artista, pública e previamente codificada, que formam as biografias que compõem o Centro de Documentação do Museu do Fado.

O que nos interessa é dar conta exactamente da relação que se estabelece entre o modelo biográfico e as vidas dos cantadores de fado – modelo que é já a própria vida. Ao identificar o primeiro, tal como procuramos fazer, verificamos o seu carácter dinâmico já que os indivíduos, ao tentarem moldar-se às expectativas criadas em relação aos artistas em cada contexto sócio-cultural, vão contribuindo para a reprodução e actualização do modelo biográfico do cantador de fado. Com ele se sintetiza toda a eventual complexidade de uma vida naqueles pontos facilmente identificáveis com a imagem do artista que se quer tornar pública.

Na articulação entre as características comuns a qualquer artista e a especificidade fadista (própria apenas dos cantadores de fado) promove-se o estatuto de fadista enquanto artista. (Jerónimo e Fradique, 1994, pp. 104 e 105)

Os fadistas por serem pessoas públicas e já terem muito da sua vida e da sua biografia tornada pública, defendem nas suas falas estas narrativas já conhecidas. Eles sempre estão prontos a reafirmarem os argumentos e acontecimentos da sua trajetória artística pública através de narrativas lineares (Jerónimo e Fradique, 1994). Essas narrativas desses fadistas coletadas, por exemplo, por Jerónimo e Fradique (1994), seguem um mesmo padrão onde são salientados no discurso dos fadistas os mesmos momentos importantes. As autoras identificam que esses momentos são: uma vocação ou talento precoce; uma identificação com um bairro de tradição fadista; a pressão familiar pela escolha por um ofício honrado; o seu primeiro reconhecimento público o que leva, geralmente, a uma profissionalização; o começo da profissionalização, cantando nas principais casas de fado de Lisboa; as digressões nacionais e internacionais; a necessidade de se optar entre ser fadista e a sua outra profissão, transformando-se em artista (Jerónimo e Fradique, 1994, p. 96).

Essas indicações de percursos possíveis entre fadistas aparecem também na maioria das biografias recolhidas no Museu do Fado. O primeiro grande elemento constitutivo de uma biografia fadista é de algum modo um

discurso sobre o *dom*, sobre a vocação como cantadeira/cantador ou instrumentista. Não são eles que escolhem o fado, mas o fado que escolhe a eles. Ser fadista é algo que envolve emoção e capacidade de transformar essa emoção em fado. A emoção é o veículo para o fado. Todavia essa emoção que vem da alma, ou de uma nacionalidade, faz com que esses fadistas tenham o *dom* para o fado.

Pode concluir-se, então, que o próprio campo transfigura como *virtude* ou em *vontade* (no “dom”) o princípio da *necessidade* de uma “pulsão expressiva” pessoal – sendo que cada um dos membros parte dos “possíveis expressivos”, isto é, códigos e técnicas disponíveis como instrumentos para a auto-expressão adquiridos por socialização formal (escolar) e informal (grupos, círculos e circuitos do mercado), mas sob o imperativo da sua superação no trabalho criativo pessoal. (Conde, 1996, pp. 43 e 44)

Além de uma vocação ou talento precoce, o que sem dúvida está presente, o que sobressai nas biografias analisadas são as formas de socialização no fado. Estas podem adquirir diversos nomes, mas são basicamente duas formas de socialização, muito próximas entre si: através do convívio familiar ou através de um ambiente social privilegiado. É no seio da família que os artistas se apaixonaram pelo fado ou no meio de uma rede de relações sociais próximas, vinculadas a uma coabitação em um mesmo espaço, a sociabilidade de bairro. É através dessa sociabilidade de bairro que acontece nas tascas, nas ruas e, principalmente nas colectividades, que se aprende o fado e muitas vezes se adquire o primeiro reconhecimento público como fadista. São através desses espaços e da sua sociabilidade que se torna possível criar um vínculo com um bairro, de preferência de tradição fadista. Busca-se de alguma forma vincular-se a bairros de Lisboa como Alfama, Mouraria, Graça, Bica e tantos outros que estão presentes no imaginário sobre o fado e que são cantados em música como sendo o berço da origem deste gênero musical específico.

Essas são as características da origem da vocação para o fado nas biografias da maioria dos fadistas. Da mítica e histórica Severa ao mito, cada vez mais vivo, da Amália Rodrigues, todos têm uma socialização em um ambiente fadista privilegiado que os possibilitam descobrir seu dom fadista e fazer com que os outros o descubram. Este foi o *script*, como de um filme, da

origem dos fadistas e do seu *dom*. O próximo tema neste *script* fadista é o processo de profissionalização, ou a maneira pela qual passaram de simples amantes do fado para fadistas profissionais. A profissionalização para a maioria dos fadistas acontece nas casas de fado. É começar a cantar em uma casa de fado que faz com que eles saiam do *status* de amador para o de profissional. O “Café Luso” foi o lugar da profissionalização para muitos dos fadistas da geração de origem e consolidação do fado e, também, para a geração da formalização “castiça”. A rádio também é um importante espaço de profissionalização. São como músicos contratados de programas ao vivo, caminho da profissionalização geralmente dos instrumentistas, que muitos se tornaram fadistas profissionais.

No entanto as casas de fado e a rádio são espaços de profissionalização, mas essa profissionalização muitas vezes só aconteceu através da participação e preferencialmente da vitória em concursos e festivais de fado para amadores. Esses eram espaços privilegiados de reconhecimento para um fadista amador que possibilitava a futura profissionalização. Foi por ganhar algum concurso ou festival que muitos fadistas foram contratados para cantar na rádio ou em casas de fado reconhecidas. Depois de 1957, com o surgimento da Grande Noite do Fado, esta se tornou o espaço privilegiado de impulsão de um fadista amador para a profissionalização. Ser o vencedor da Grande Noite do Fado significava a profissionalização do fadista.

Além das casas de fado e da rádio haviam, no ambiente do fado, outros espaços de profissionalização. Espaços estes compreendidos como lugares onde se podia cantar e tocar o fado, viver assim de música. Um dos principais espaços de profissionalização era o teatro, em especial o teatro de revista, mas também as operetas. No teatro o fadista trabalhava como cantor, mas algumas vezes também como ator-cantor. A partir da experiência do teatro de revista, o cinema tornou-se também um espaço de profissionalização fadista. Alguns fadistas cantaram e atuaram em filmes. Os cinemas, enquanto espaço físico, também recebia fadistas que cantavam na entrada e na saída das sessões, constituindo assim espaços de profissionalização em outro nível que não o da apresentação em seus palcos. Outros espaços privilegiados de divulgação do

fado e de profissionalização fadistas eram os casinos<sup>86</sup>, os grupos de guitarra e viola, as companhias que faziam digressões nacionais e internacionais. Com o surgimento da televisão esta também se tornou um espaço privilegiado para a profissionalização do fado com programas dedicados exclusivamente a este gênero musical. Esses foram os espaços de profissionalização principalmente para a 2ª e a 3ª Geração de fadistas.

A profissionalização do fado também permanecia acontecendo em ambientes tradicionais, espaços historicamente amadores, mas que podiam favorecer a profissionalização, como as tascas, as esperas de touros e as cegadas carnavalescas. Os espaços de profissionalização do fadista foram se consolidando durante a 1ª Geração, embora esta ainda fosse majoritariamente amadora, e a 2ª Geração, esta realmente profissional. Toda a 1ª Geração, da origem e consolidação do fado, até boa parte da 2ª Geração, da formalização “castiça”, os fadistas muitas vezes uniam certa profissionalização no fado com algum outro emprego, que lhe garantisse o sustento da família. Foi a partir da 2ª Geração que se começou a viver do fado. Antes disso, além de fadistas os músicos e instrumentistas eram, na grande maioria das vezes, trabalhadores manuais como: empregado de comércio, empregado(a) de balcão ou de mesa, marceneiro, eletricista, sapateiro, alfaiate, costureira, bordadeira, florista. Aliás, muitos fadistas utilizavam sua profissão ou antiga profissão como nome artístico, como o fadista Alfredo Marceneiro ou a fadista Júlia Florista. Tornar-se somente fadista foi uma modificação do significado da profissão de artista e da própria história do fado.

Ser fadista pode significar mais do que só ser cantor/cantadeira e instrumentistas. Dentro da noção de fadista e da sua própria identidade como tal é possível desdobrar uma série de outras funções dentro do universo simbólico do fado. Pode-se ser além de fadista, dono de casa de fado; pode-se ser além de fadista, gerente artístico de alguma casa de fado; pode-se ser além de fadista, professor de guitarra portuguesa ou de viola. Ser fadista também é ser divulgador e defensor desse gênero musical que passou por tanta resistência durante a sua história. Muitos dos fadistas, principalmente da 2ª e da 3ª Geração, foram divulgadores desse gênero musical através da

---

<sup>86</sup> Grafia portuguesa para a palavra cassino e que foi mantida nesta tese por representar esse universo português de profissionalização fadista.

participação em séries para televisão sobre o fado e da organização de livros sobre a sua história.

A trajetória de fadistas vai sendo escrita através da sua profissionalização, o *script* da sua vida é ser artista. E essa profissionalização possui alocações e deslocamentos possíveis, como afirma Bourdieu (2005), como trabalhar em casas de fado, cantar na rádio ou na televisão, participar em peças do teatro de revista. Artistas diferenciados, como Amália Rodrigues, criaram o seu próprio espaço de profissionalização como fadista. Amália Rodrigues conquistou o mundo e com ele mais possibilidades de profissionalização para os fadistas que vieram depois dela, através de grandes e reconhecidas digressões nacionais e internacionais.

Ao mesmo tempo em que os artistas constroem uma trajetória guiada por um *script* pré-estabelecido, muitos fadistas buscam dentro dele se diferenciar perante seus pares valorizando fatos que distinguem a sua trajetória. Mas mesmo essas tentativas de distinção possuem uma gama limitada de possibilidades. Uma dessas possibilidades de diferenciação é a valorização por parte de outro fadista consagrado do seu *dom* de fadista. Isso acontece através do apadrinhamento de jovens fadistas por fadistas consagrados. Essa distinção também pode vir do berço, através da valorização de ser filho de fadista. A tradição fadista está assim no sangue, como em um dos maiores expoentes da 4ª Geração, Carlos do Carmo, filho da também fadista Lucília do Carmo. Outra forma de distinção é possuir um repertório próprio, que o identifique como fadista, e que ainda pode vir de uma herança deixada por outro fadista. Há ainda os prêmios que o distinguem publicamente enquanto fadista excepcional. Para os instrumentistas principalmente da 4ª Geração, acompanhar Amália Rodrigues é a maior característica de distinção possível. Amália Rodrigues aparece mais uma vez, não só como o mito da fadista, mas também como definidora dos caminhos do fado e do *script* da trajetória de artista fadista.

### 8.1.2 “Poetas da minha vida”: Recriando Antigas Trajetórias nas Novas Trajetórias de Jovens Fadistas

Os jovens fadistas de hoje, que já possuem suas biografias no Museu do Fado, são oriundos de situações sociais e econômicas diferentes das dos fadistas que fizeram sucesso até 1974, marco importante de uma desvalorização do fado. Esses novos artistas que estão reinventando o fado e construindo um novo espaço para este gênero musical a partir do final da década de 90 do século XX, mas com maior força na primeira década do século XXI, fazem um esforço em encaixar as suas vidas dentro deste *script* de trajetória de artista fadista. Mesmo que se tenha nascido longe dos bairros tradicionais do fado, de alguma forma busca-se uma ligação com ele, sempre se “aprendeu muito pelas ruas de Alfama”.

Seja como for, a (inte)legibilidade da história pede alguma *forma temporal de causalidade*, e quando ela não repousa na mais corrente *inteligibilidade cronológica* (com a ordem de etapas sucessivas), pode apresentar, entre outras variantes, nódulos explicativos condensados como acontece, por exemplo, àquele uso da metonímia para “acontecimentos fundadores” paradigmáticos da *inteligibilidade arqueológica*. (Conde, 1994, p. 46)

É nessa busca, que todos os fadistas tentam narrar em suas trajetórias artísticas, por “acontecimentos fundadores” (Conde, 1994), que podemos visualizar a procura por uma legitimação da sua trajetória artística dentro da tradição fadista. Os jovens fadistas estão buscando o seu acontecimento fundador que favoreceu o aparecimento do seu *dom*. Quando esse acontecimento não pode ser situado em uma sociabilidade de bairro típica do fado, essa identificação com um lugar de tradição fadista passa a acontecer a partir da figura de Amália Rodrigues. Não é mais na Alfama ou na Mouraria que se cresceu ouvindo o fado, mas foi através de uma primeira audição de algum disco de Amália Rodrigues que se descobre o fado e sua vocação. A essência do fado não está mais vinculada a um determinado lugar na cidade, onde este gênero musical nasceu, mas na voz que o transformou no que ele é, Amália Rodrigues. O mito Amália Rodrigues é muitas vezes para os jovens fadistas o novo lugar do fado e das suas origens, pelo menos enquanto música nacional e do mundo.

A profissionalização dos jovens fadistas acontece principalmente através de concursos e da participação, e quase sempre a vitória, na Grande Noite do Fado. É a partir desse reconhecimento público que os jovens fadistas começam a sua trajetória profissional. Os espaços de profissionalização continuam sendo os mesmos das outras gerações: casas de fado, televisão, teatro de revista, cinema. Somente a rádio perdeu a sua importância histórica e os seus programas ao vivo, deixando de ser um local de profissionalização, passando a ser lugar de divulgação do trabalho do artista. As digressões nacionais, mas principalmente internacionais, passam a ser um espaço privilegiado de profissionalização após o advento da *world music*. Muitos dos jovens fadistas começaram a sua carreira artística e a consolidaram a partir do exterior para somente depois conseguir reconhecimento nacional.

Ao contrário do que ocorria na 1ª e na 2ª Geração, mas que já era presente na 3ª e na 4ª Geração, esta 5ª Geração de fadistas são somente artistas. Mas uma nova característica aparece nesta 5ª Geração, embora não tenham outra profissão, esses jovens músicos em algum momento das suas vidas optaram por ser fadista. A opção por ser fadista fica caracterizada através do abandono do curso universitário, a maioria sem concluí-lo. Ao mesmo tempo essa mudança também caracteriza uma alteração do perfil dos jovens fadistas. Enquanto a 1ª e 2ª Geração além de fadista também realizavam algum trabalho manual, esses jovens fadistas de hoje cogitam exercer outra profissão, mas para tanto partem em busca de um diploma universitário. Eles não são mais marceneiros, floristas e costureiras, mas sim estudantes de medicina, comunicação, relações internacionais ou marketing. É sem dúvida na 5ª Geração que a formação universitária mostra a sua importância e com ela a relevância ainda maior de abandoná-la, optando por ser fadista.

O jovem fadista da 5ª Geração também constrói novas possíveis identidades do que é ser fadista. Além de cantor/cantadeira ou instrumentista, ele não é mais dono de casa de fado ou gerente artístico dessas casas como nas gerações anteriores, eles são agora empresários, produtores e editores capazes de editar e produzir os seus próprios CDs. A importância internacional que o fado adquiriu através da sua entrada na *world music* fez com que os novos fadistas também se tornassem defensores políticos deste gênero musical como membros do Parlamento Europeu da Cultura ou Embaixadores

dos Valores e da Cultura Portuguesa. Esses jovens fadistas tornaram-se ativistas culturais.

A trajetória de um jovem fadista busca espelhar-se nas trajetórias consolidadas de artistas de gerações anteriores, mas estando eles inseridos em novos contextos, estes refletem e trazem novos elementos para a trajetória do artista. Mas o *script* do que é ter uma vida de artista fadista ainda permanece visível na trajetória desses jovens e eles estão tentando recriá-lo a todo o momento nas suas narrativas biográficas oficiais. Até as suas representações de distinção dentro das suas trajetórias lineares permanecem as mesmas: ganhar prêmios; ser filho ou neto de fadista; ser apadrinhado por um fadista reconhecido de outra geração. O apadrinhamento é algo fundamental para a legitimação do fadista enquanto artista que faz parte de uma tradição e, com isso, de uma linhagem musical.

Esse *script* da trajetória de um fadista e que representa a sua própria identidade enquanto artista serve como legitimação dessa identidade musical que possui tantas peculiaridades. Ser fadista não é somente cantar o fado, tem que senti-lo, defendem seus adeptos. Ser artista fadista não é somente cantar o fado, é construir uma trajetória baseada em elementos que foram importantes para a consolidação deste gênero musical, como: a vivência nos bairros tradicionais do fado; uma sociabilidade específica; a valorização do espaço das casas de fado como privilegiados na divulgação e profissionalização musical; o reconhecimento social através de prêmios, concursos e do apadrinhamento; alguma relação simbólica com o mito Amália Rodrigues. Enfim, ser um jovem fadista hoje é recriar o *script* da trajetória de um artista fadista, mas com certas modificações imposta pelos tempos atuais. A trajetória artística de um jovem fadista tem que articular tradição e modernidade na sua prática e na sua narrativa sobre si.



## **8.2 “O Fado que Nós Cantamos, é a Sina que Nós Seguimos”: Filiação a Fadistas, Sambistas e Chorões do Passado no Repertório dos Jovens Músicos**

O fado, o samba e o choro como expressão da cultura popular são transmitidos na oralidade, como já explicitado anteriormente. A transmissão do fado, do samba e do choro enquanto linguagem musical, e de todo o universo e cultura fadista, sambista e chorão acontece através da relação de diferentes gerações e o espaço privilegiado para o encontro continua sendo as casas de fado e as rodas de samba ou choro. É nas casas de fado, de forma mais privilegiada, mas de certa forma em todos os ambientes fadistas, como tascas e colectividades, que o encontro entre diferentes gerações acontece. É o ambiente aparentemente democrático e histórico da roda de samba e de choro que o encontro entre diferentes gerações e a troca de conhecimento entre elas acontece. Esse contato entre diferentes gerações pode se estabelecer através de um contato mais íntimo, que faz desses fadistas, sambistas e chorões antigos referência para a nova geração, mas também pode acontecer simplesmente pela oportunidade de ouvir cantar e tocar estes grande músicos.

E depois muitas das pessoas que eu via nos discos tive a oportunidade de conhecer, de escutar e de cantar até com elas. (...) Fernando Maurício; Beatriz da Conceição; Argentina Santos; um violista que já faleceu, José Inácio; o Carlos Gonçalves, guitarrista; o Senhor Arlindo Santos; a Dona Fernanda Maria conheci pessoalmente, e ainda hoje se faz presente na casa onde eu canto. São pessoas que vem desta cultura fadista.  
Ricardo Ribeiro, 28 anos, fadista

O contato também pode acontecer não de forma real, mas através de discos e CDs. O encontro entre diferentes gerações e a aprendizagem através deste, sustenta-se através da música e de um imaginário vinculado ao artista através do seu trabalho musical. Quando o contato é direto com fadistas de gerações anteriores, aparecem nomes como o do fadista Fernando Maurício (1933 – 2003), da fadista Fernanda Maria (1937) e da fadista e dona da casa de fado “A Parreirinha da Alfama”, Argentina Santos (1924), todos representantes de uma linhagem castiça e tradicional do fado. Quando o

contato com gerações anteriores acontecem através de discos e CDs, os nomes mais citados como referências para uma nova geração de fadistas são de ícones do fado e da sua indústria musical, como Alfredo Marceneiro (1891 – 1986) e, principalmente, Amália Rodrigues (1920 – 1999). Amália Rodrigues é a referência mais importante para os fadistas da nova geração, seja para escolha do repertório, estilo de cantar ou performance em palco. Ela é considerada por muitos a maior fadista de todos os tempos e permanece sendo redescoberta e reinventada através de toda uma nova geração de fadistas, seja através de ícones que Amália Rodrigues imortalizou, seja através da superação desta artista como referência partindo em busca de uma identidade individual e, também, geracional.

No samba e no choro as referências e as trocas intergeracionais ganharam novos significados, principalmente depois da criação da Escola Portátil de Música e da incorporação no seu currículo e no seu método de ensino da roda de choro e de samba como espaço coletivo de aprendizagem e de transmissão de conhecimento entre diferentes gerações. Para os jovens sambistas e chorões que frequentam as aulas da EPM ou do Festival Nacional de Choro as suas referências são os professores que dão aula na escola, como Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Amélia Rabello, Celsinho Silva ou Pedro Amorim. O contato direto com referências de outras gerações também gera o contato indireto com um dos mais expressivos e reconhecidos músicos da geração dos professores da EPM que é Raphael Rabello. Com sua morte prematura o violonista Raphael Rabello tornou-se uma referência de virtuosismo para a sua própria geração e, através deles, também para a nova geração que convive com o imaginário deste artista através dos amigos e familiares que hoje são os professores da Escola Portátil de Música.

Mas não é somente através da EPM que os jovens sambistas e chorões se relacionam com suas referências, seja diretamente como indiretamente. Em Porto Alegre, nota-se a influência na nova geração de músicos reconhecidos de outras gerações como os violonistas Darcy Alves e Luiz Machado. Ambos além de músicos são atualmente professores de música, o que facilita o contato direto intergeracional. Luiz Machado é o professor responsável pela

Oficina de Choro e Samba que, desde 2005, funciona no Santander Cultural em Porto Alegre<sup>87</sup>.

E paralelamente sempre rolava shows com o Luiz Machado. Logo no começo, quando eu entrei, ele viu que eu despontei legal e ele começou a fazer shows, na Casa de Cultura, eu participava até do grupo dele Reminiscências logo de cara. Isso pra mim já foi um, bá, eu me sentia muito bem, eu me sentia em casa. Era choro. (...) Como eu já era aluno do Luiz, isso eu tinha doze, em 2002. A oficina começou em 2005, então eu já era cria dele.

Max dos Santos, 20 anos, músico/violonista

O contato indireto via audição da obra musical do samba e do choro traz como nomes importantes para a formação musical dos jovens sambistas e chorões músicos que eles elegem como referência do samba e choro autêntico e verdadeiro. Principalmente no ambiente do samba isso é muito forte, dado a grande variedade de samba e sambistas que existem, os sambistas autênticos que fazem samba com tradição são, para os jovens sambistas, Noel Rosa, Geraldo Pereira, Zé Keti, Paulinho da Viola, João Nogueira, só para falar de alguns dos nomes mais citados. Em Porto Alegre aparece também como músico importante de referência o gaúcho Lupicínio Rodrigues. Mais que influenciar através do tipo de samba que fazia, o samba canção, da temática que explorava, o sofrimento amoroso, a maior contribuição de Lupicínio Rodrigues para a nova geração é a construção do seu *personagem Lupi* (FRYDBERG, 2007a) com seu caráter boêmio. Lupicínio Rodrigues também representa para os jovens sambistas gaúchos a possibilidade de reconhecimento artístico nacional mesmo permanecendo na cidade de Porto Alegre.

Sempre houve na tradição fadista a filiação de fadistas de gerações mais novas aos fadistas de gerações anteriores, e com eles modos de cantar o fado, de interpretá-lo e de escolha de repertório (NERY, 2004). A filiação a artistas de outras gerações funciona como uma colocação de um jovem fadista em

---

<sup>87</sup> Essa oficina não foi foco da etnografia que realizei, pois entre os jovens sambistas e chorões que acompanhei em Porto Alegre durante o tempo do doutorado, apenas um deles freqüentava essa oficina. Porém isso não significa que ela não seja um lugar importante na formação e profissionalização de jovens sambistas e chorões.

determinada linhagem histórica do fado, no sentido de uma tradição em um tipo específico de fado, como o fado castiço, ou em determinada forma de fazer no fado, como as associações diretas ao fenômeno Amália Rodrigues. No choro isso também acontece através da filiação de jovens chorões a uma tradição musical e instrumental, a forma de tocar o cavaquinho de Meira, que foi aprendido por Luciana Rabello, que hoje ensina o “seu jeito de tocar” para jovens cavaquinistas.

A relação direta com fadistas, sambistas e chorões de outras gerações faz com os músicos “antigos” se tornem referências para os “novos” músicos. Tornar-se uma referência significa que é necessário haver entre gerações uma transmissão de conhecimento relacionado ao fado, ao samba e ao choro e, também, relacionado à vida de artista. Os ensinamentos transmitidos através do contato geracional são de duas instâncias: ensinamentos sobre o fado, o samba e o choro e ensinamentos sobre o *ser fadista*, o *ser sambista* e o *ser chorão*. Os ensinamentos sobre o fado, por exemplo, são formados por conhecimentos técnicos sobre a história do fado, sobre a poesia fadista, sobre as formas de fraseado e de estilar, sobre as características formais do fado como gênero musical.

Eu cresci com a sorte de ouvir um fadista que era Fernando Maurício, que é pra mim uma enorme referência. Uma referência para todos os fadistas, eu creio, mesmo que não seja pela linguagem, mas pelo fadista que ele foi. Ele dizia-me sempre: “Olha, quando cantas um fado tradicional deve-se estilar a primeira estrofe como o músico fez e depois é que estilas a tua maneira, porque o fado tradicional tem essa característica, a melodia é uma, mas depois o fadista dá-lhe um cunho muito próprio, e às vezes parece fados diferentes, o mesmo fado cantado por duas pessoas diferentes parece dois fados”. Então são esses pormenores que se vão aprendendo ao longo dos anos e que eu tenho tido a sorte de ter pessoas que me ensinem. Enfim, sou uma felizarda feliz.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Os mesmos fadistas referências podem ensinar sobre o *ser fadista*, o *ser sambista*, o *ser chorão*, transmitir conhecimentos e ensinamentos que ajudem na formação da identidade de artista dos jovens músicos. Os ensinamentos sobre o *ser fadista*, o *ser sambista* e o *ser chorão* também representam

aprender a tornar-se um profissional do fado, do samba e do choro, com regras e uma ética própria da profissão. Volta-se para a transmissão de um legado musical e artístico que vai além da música e que envolve profissionalização e construção de uma identidade vinculada a um gênero musical específico, e que só pode ser aprendido através do contato direto entre diferentes gerações.

Enquanto a técnica e os ensinamentos sobre o fado, o samba e o choro podem ser aprendidos através da audição de outros músicos, seja ao vivo ou em discos e CDs, a aprendizagem da identidade de artista só pode acontecer por meio do contato direto de jovens com outras gerações de músicos e da disponibilidade destes em ensinar os segredos do fado, do samba e do choro. Aprender a *ser fadista*, *ser sambista* e *ser chorão*, é muito mais difícil e complexo do que aprender o fado, o samba e o choro.

Eu acho que me tornei mais fadista desde que estou cá em Lisboa, ou seja, convivo diariamente com fadistas que eu só via na televisão, em K7, em CDs e que agora estão ali comigo, são meus amigos, ajudam-me em várias coisas. Tornei-me mais fadista no contato com outros fadistas.

Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista

Seja o ensinamento sobre o fado, o samba, o choro ou sobre o *ser fadista*, o *ser sambista* ou o *ser chorão*, a maior influência de músicos “antigos” na trajetória dos “novos” músicos é na escolha do repertório destes jovens. Um músico que se torna referência para jovens músicos empresta suas músicas e sua voz e ajuda a formar novas músicas e novas vozes.

### **8.3 “Meu fado”: Escolha do Repertório entre o Legado Fadista/Sambista e a Busca Autoral dos Jovens Músicos**

O ser no fado está sempre ligado ao sentimento e a uma sensibilidade necessária tanto para cantar o fado como para ouvir o fado. É baseado nessa premissa do sentimento e na valorização da sensibilidade que o repertório no fado é criado e consolidado dentro da trajetória artística de um fadista. O fadista só está pronto para cantar com verdade aquilo que ele está sentindo ou

que faça sentido para ele. O repertório fadista está totalmente vinculado com as vivências pessoais pelos quais os artistas passaram.

O fado que canta principalmente o amor e o sentimento, nem sempre faz sentido para os jovens fadistas que começaram a cantar ainda quando crianças. É o poder da poesia no fado que faz com que a escolha do repertório tenha tanta importância para os intérpretes deste gênero musical e que este repertório seja condizente com as vivências pessoais dos jovens fadistas. Para que isto aconteça é necessário compreender a poesia que se está cantando e os sentimentos que estão envolvidos nela.

Sim, é claro que temos que sentir, isso é que não há dúvida mesmo. Nós não podemos ser atores ou atrizes completamente, é claro que não temos que viver tudo que está escrito no fado, isso é impossível, não há possibilidade de uma pessoa só cantar aquilo que vive, isso é impossível. Mas podemos transportar muito dessas vivências para essas músicas, e interpretamos, não somos bem atores, mas temos que ser um bocadinho. Mas com mais verdade, interiorizada de tal maneira como que se fosse a nossa própria vida ali.

Joana Amendoeira, 27 anos, fadista

A construção do repertório para os jovens fadistas é uma etapa importante da sua carreira artística e, muitas vezes, pode representar a influência de fadistas de outras gerações nesta nova geração de fadistas. Essa influência pode acontecer simplesmente através de ensinamentos aprendidos no contato intergeracional no ambiente fadista.

Eu ouvi sempre o conselho dos mais antigos. As formas de se estilar, de dividir as orações, de dividir os versos, por que das mensagens, interpretar um poema antes de cantar, entender que história é aquela, que mensagem é aquela. Não faz sentido, "gosto muito e canto", não, que raio estou a cantar. É importante perceber que, isso foi uma coisa que aprendi muito cedo, que se tu não vais interpretar a poesia que cantas ninguém vai acreditar naquilo que estás a fazer. É impossível! Ou és um ator belíssimo, ou ninguém vai acreditar. Portanto, a tua verdade tem que existir e é essa verdade que eu tenho cultivado ao longo dos anos.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

A transferência, quase que direta, do repertório de fadistas de uma geração anterior para fadistas de uma geração posterior foi durante muito tempo na história do fado algo muito importante e significava a filiação à determinada linhagem de fadistas ou determinado tipo de fado (NERY, 2004). A transferência de repertório estava vinculada a existência de um repertório próprio e diretamente relacionado à imagem de um fadista. A grande importância na elaboração de um repertório entre os fadistas acontece pelo próprio ambiente fadista, com exceção dos grandes concertos de fado, este gênero musical é cantado em espaços coletivos de apresentação como nas casas de fado, tascas de fado vadio e colectividades. É em um espaço coletivo, como nas casas de fado profissional, onde podem se apresentar na mesma noite até cinco diferentes fadistas, que o repertório próprio se faz necessário para identificar e individualizar aquele artista dentre todos que se apresentaram, fazendo que o público o identifique.

A formação de um repertório também pode acontecer através das referências que os jovens fadistas possuem. Entre os jovens fadistas, principalmente depois da morte de Amália Rodrigues, em 1999, as músicas cantadas pela mais conhecida fadista de todos os tempos passaram a fazer parte do repertório da maioria dos fadistas, principalmente aqueles que cantam em casas de fado voltadas para o público turista. Essa valorização do repertório de Amália Rodrigues, seja através das suas próprias composições, das interpretações dos fados tradicionais que ela imortalizou ou dos poemas “eruditos” que ela, junto com Alain Oulman, popularizou no fado, fez com que houvesse uma uniformização no repertório fadista e que a identificação entre fadista e seu repertório ficasse um pouco menos explícita.

Mas o período quase que de cópia do repertório de Amália Rodrigues entre os fadistas que surgiram depois da sua morte é um passo importante no caminho de profissionalização dos jovens. Mas as influências do repertório de outros fadistas e principalmente das suas referências, não podem engessar a nova produção fadista. Os jovens embora valorizem as suas referências e a transferência dos seus repertórios, também estão em busca de um repertório autoral.

Mas eu procuro, nos discos de estúdio, ter repertório completamente só meu. Eu penso que é assim que se cria um caminho e que se contribui para o fado, ter um repertório próprio. E desde Amália, que é um fenômeno, as pessoas passaram a cantar muitos fados da Amália. Eu penso que no início é normal, a pessoa tem uma referência e cantar fados dessa referências, não só da Amália, mas de outros fadistas. Mas quando começa a gravar a trabalhar deve procurar o seu próprio repertório. Até os anos 70 eu penso, 70, 80 no máximo, eu penso as pessoas tinham o seu próprio repertório, realmente, a Maria da Fé, Beatriz da Conceição. Podiam até cantar às vezes um fado ou outro de outra fadista, mas tinham muito o seu próprio repertório. Mas houve ali um espaço de tempo, dos anos 80 e início dos 90, que o fado assim um bocadinho, um bocado difícil, e as pessoas só cantavam fados de outras pessoas. Os poucos fadistas que surgiam, não estavam a surgir muito, eram só aqueles que já existiam, estava a ficar um bocadinho parado. Não estava a evoluir muito na parte de repertório, apenas só o Carlos do Carmo é que continuava a criar mais. E mesmo no início quando começou a surgir à nova geração, mesmo com a Mariza, cantavam, não só a Mariza, mas outras fadistas, cantavam muitos fados da Amália. Eu própria também canto muitos fados da Amália nos espetáculos ou nas casas de fado, mas penso que num disco e nos nossos concertos temos que cantar os nossos fados.

Joana Amendoeira, 27 anos, fadista

A busca pelo repertório autoral não significa a recusa total do repertório de fadistas de outras gerações, mas a combinação entre um repertório tradicional, no sentido de estar ligado a outros fadistas, com um novo repertório. Esse novo repertório está quase sempre ligado a uma nova poesia fadista, produzida por novos poetas do fado, algumas vezes para fados tradicionais, outras vezes com música também atual. Seja cantando um repertório ligado a um fadista de referência ou com repertório novo o que os jovens fadistas estão tentando fazer é construir uma identidade própria dentro do universo fadista e musical. Os jovens fadistas estão em busca do *ser fadista* que, além do repertório autoral, também se expressa em um estilo vocal característico que faz o artista ser reconhecido pelo seu repertório e pela sua voz.

No samba a escolha do repertório para um jovem sambista não está diretamente relacionado com as relações intergeracionais que estabelece na



sua trajetória artística, como acontece tão claramente no fado. O contato intergeracional pode apresentar repertórios para os jovens sambistas, principalmente quando esses repertórios estão ligados com uma vivência pessoal e artística de um sambista de outra geração. Em Porto Alegre pode-se notar claramente a influência do Professor Darcy Alves e da sua experiência como músico que acompanhou por anos o sambista Lupicínio Rodrigues. A vivência pessoal de um músico e referência de outra geração faz com que a valorização do vivido se transforme em respeito por um artista e sua obra e, em algum momento da trajetória dos jovens músicos, a inclusão dessas músicas de referência, como as músicas do Lupicínio Rodrigues, no repertório dos jovens músicos.

Mas essa não é uma característica marcante na formação do repertório dos jovens sambistas. Os jovens músicos buscam para a formação do seu repertório uma filiação a certa linhagem do samba, a escolha de músicas de determinados sambistas que estão vinculados a uma imagem de determinada forma de samba e de *ser sambista*. Com as muitas divisões que o samba adquiriu durante a sua história, nota-se nos jovens músicos, uma filiação à determinada linhagem do samba vinculada ao samba da década de 30, principalmente na figura de Noel Rosa, e que de alguma forma permanece até a produção musical de Paulinho da Viola<sup>88</sup>. Este samba e este sambista, que anteriormente chamei de *malandro bacharel*, é que estão sendo recriados e utilizados para a construção do repertório dos jovens músicos. A necessidade de vinculação a um tipo de samba e não a outro está muito ligada à construção da identidade de sambista que os jovens estão buscando através da escolha do repertório. Esses jovens músicos estão criando a identidade de sambista vinculada ao imaginário do *malandro bacharel*, totalmente dissociada da imagem do sambista-pagodeiro, tão mais conhecido do grande público e da mídia em geral.

É difícil se enquadrar. Eu restrinjo, às vezes, as minhas possibilidades de trabalho porque tem coisas que eu me nego a tocar. Cantando na noite às vezes me pedem pra cantar Fundo de Quintal, eu nunca cantei na minha vida, ai chega o bilhete e olha, não posso. Por me sentir num

---

<sup>88</sup> Essa dupla influência e referência temporais serão analisadas no capítulo 10 desta tese.

compromisso com o meu gosto, o que realmente acredito. E por ta cantando ser um instrumento disso, da minha verdade.  
Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

Mas a importância das relações intergeracionais para a formação do repertório de jovens sambistas também pode ser aprendida na escola. A Escola Portátil de Música oferece atualmente um curso, não obrigatório, para cantores e instrumentistas, que se chama “Oficina de Inéditas de Paulo César Pinheiro”. Este curso tem por objetivo o ensino de músicas inéditas ou pouco conhecidas com letras do compositor. Paulo César Pinheiro começou a compor em 1964, e construiu a partir de então uma carreira consolidada (CAMPOS, 2009). Teve como principais parceiros Baden Powell e João Nogueira. Foi casado com a cantora Clara Nunes e atualmente é casado com a cavaquinista e professora/fundadora da EPM Luciana Rabello. Ensinar as músicas inéditas ou pouco conhecidas de Paulo César Pinheiro é ajudar na formação do repertório dos jovens sambistas ao mesmo tempo em que se está divulgando a produção musical de uma geração anterior para uma geração mais nova. É, novamente, a filiação, através da escolha do repertório, a uma determinada linhagem do samba e uma forma específica de *ser sambista*.

Os mesmos jovens sambistas que buscam filiar-se a determinada maneira de cantar samba e de *ser sambista* através do repertório que escolhem para cantar e tocar, também estão à procura de uma identidade autoral para os seus trabalhos musicais. A maioria dos jovens sambistas e chorões possui um trabalho próprio de composição, de letras e músicas, e com isso da construção de um repertório autoral.

Eu defino uma linha que eu trabalho, que eu executo, que eu ouço pra alimentar a minha obra que é as minhas referências de Cartola, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, dos mais novos, o João Nogueira, o Paulinho da Viola, são os mais recentes, de lá pra cá eu não aventuro. Porque às vezes eu falo que eu sou um velho muito novo.  
Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

A construção de um repertório autoral através da composição de novos sambas e choros, da gravação e divulgação destas novas músicas representa para os novos sambistas e chorões a possibilidade de se distinguirem no meio

musical através de uma produção musical autoral. Os jovens sambistas e chorões gaúchos, como Caio Martinez e Rafael Ferrari, buscam se destacar na busca e construção de um repertório autoral através de composições próprias. Rafael Ferrari possui um trabalho autoral e de interpretação não-ortodoxas de grandes nomes do choro com o grupo “Camerata Brasileira”. Caio Martinez possui trabalhos de intérprete de samba junto com os grupos “Feijoada Completa”, atualmente sem trabalho, e o grupo “Gafieira Ziriguidum”. Mas também possui um forte trabalho autoral com o grupo “Fio da Meada”, que participou, no ano de 2010, do projeto “Radioweb Buzina do Gasômetro”, projeto de vários artistas gaúchos para a divulgação dos seus trabalhos autorais. Além do grupo “Fio da Meada”, Caio Martinez está para lançar seu primeiro CD intitulado “Coisas Nossas”, todo composto com músicas de sua autoria.

A produção autoral, como compositor e letrista, manifesta influências de múltiplos gêneros e estilos, com excelência e sensibilidade que acusam uma veia poética e um rigor estético-musical já reconhecido por diversos músicos, compositores e críticos culturais. Atualmente é um dos talentos da recente safra de intérpretes de música popular, muito samba nas veias.

Release de Caio Martinez

O duplo caminho, entre a influência do repertório de artistas de outras gerações e a busca de um repertório autoral por fadistas, sambistas e chorões representa um pouco da construção da suas trajetórias artísticas e da articulação do passado e do presente. A construção da identidade artística dos novos fadistas, sambistas e chorões passa por uma valorização da tradição, através do contato e do respeito para com artistas de gerações anteriores e das suas produções musicais, mas também acontece na atualidade, através da busca por uma identidade própria que possa representar uma característica autoral na música que estão fazendo. *Ser fadista, ser sambista e ser chorão* significa ao mesmo tempo uma ligação coletiva com uma linhagem musical e com a história do gênero musical em que estão inseridos, mas também a construção da individualidade através da autoria, seja na escolha do repertório como na composição de novas músicas.

#### **8.4 “Estranha Forma de Vida”: Mediação e Legitimação na Produção Musical de Jovens Fadistas, Sambistas e Chorões**

Estive, no ano 2000, no bar “Semente” na Lapa, onde o renascimento deste bairro do Rio de Janeiro começou e também a redescoberta do choro. Escutava-se o choro da rua e o bar estava tão lotado que era difícil de entrar. Foi nesse bar que surgiu o grupo de Teresa Cristina, batizado em homenagem ao bar com o seu nome. Teresa Cristina e o Grupo Semente tornaram-se um dos maiores expoentes da redescoberta do samba e do choro no Rio de Janeiro e no Brasil. Foi lá um dos primeiros lugares onde Yamandu Costa tocou no Rio de Janeiro, outra referência desta redescoberta do choro. O bar funcionou de 1998 até 2003. Em 2004, o bar foi reaberto pela iniciativa dos frequentadores e foi chamado de “Comuna Semente”, permanece sendo um importante espaço de divulgação da nova produção de sambistas e chorões na Lapa. O bar desde a sua origem sempre teve como papel a divulgação do trabalho de jovens músicos, tanto o “Semente” quanto o “Comuna Semente” sempre foram espaços de apresentação e reconhecimento de jovens sambistas e chorões em início de carreira.

Durante as terças-feiras do ano de 2008, quando retornei ao bar agora chamado de “Comuna Semente”, este era comandado pelos jovens músicos Edu Kneip e Thiago Amud. As noites desse dia específico da semana eram dedicadas a novos compositores, onde só era permitido cantar músicas inéditas. Além dos anfitriões da noite outros jovens músicos também podiam apresentar uma ou duas músicas que fizessem parte do seu trabalho autoral. Fui nessa noite ao bar que estava quase vazio, com poucas pessoas escutando os músicos. Na medida em que a noite foi passando e as pessoas foram indo cantar no pequeno palco do bar, notei que todos que ali estavam eram jovens músicos ou tinham alguma ligação com o universo da música. Aqueles que só eram compositores chamavam duas jovens cantoras que estavam no bar para interpretarem as suas músicas. O público, formado basicamente por jovens compositores, aplaudia muito as apresentações, cantavam junto às músicas “inéditas” e pediam músicas específicas.

Como essas músicas podiam ser “inéditas” se todo mundo sabia cantar junto? Ou o que exatamente significava música “inédita” para esse grupo?

Depois daquela noite entendi que músicas “inéditas” não eram músicas que nunca foram ouvidas e sim música que nunca foram gravadas. Aquele espaço para música inéditas no bar “Comuna Semente” era ao mesmo tempo um lugar de divulgação das composições autorais de jovens músicos e a busca por um repertório próprio e autoral para jovens cantores. A noite de inéditas do bar “Comuna Semente” era um momento entre pares, e servia para divulgação e construção de um repertório próprio e com isso de uma forma nova e específica de fazer samba no Rio de Janeiro.

Tanto os músicos quanto o público formavam um só grupo de jovens e aspirantes músicos. As noites de terça-feira no “Comuna Semente” representavam a produção e consumo em um só lugar, por um mesmo grupo, de determinada música. Mas há entre esse grupo aparentemente homogêneo formas de diferenciação que são dadas pelo reconhecimento que alguns jovens já adquiriram fora daquele grupo e daquele lugar. Na luta por reconhecimento são Edu Kneip e Thiago Amud aqueles que mais se diferenciam do restante do grupo com relação ao reconhecimento musical fora daquele espaço específico, tanto que são eles que comandam a noite.

O reconhecimento da qualidade musical pode acontecer de duas formas distintas para os jovens músicos aspirantes de sucesso e reconhecimento profissional. A primeira através do próprio grupo que é o primeiro a consumir e cultivar a nova música produzida por eles. A segunda forma de reconhecimento é através da legitimação de algum músico já reconhecido e que identifica em algum jovem músico uma potencialidade específica ou uma qualidade a ser explorada. Essa legitimação através de um músico já consagrado no universo do samba e do choro serve também como uma forma de mediação entre este universo particular de produção e consumo e um universo mais amplo e articulado com a grande indústria cultural que envolve a produção musical no Brasil atualmente.

Dentro desse grupo específico de jovens músicos de samba e choro essa segunda forma de reconhecimento acontecia através da legitimação do compositor Guinga. Guinga nasceu em 1950 na cidade do Rio de Janeiro, começou a tocar violão aos 13 anos e a compor aos 16 anos. Compôs várias músicas que foram gravadas por ícones da música popular brasileira como Chico Buarque, Clara Nunes e Ivan Lins. Possui diversas parcerias com

músicos reconhecidos no universo do samba e do choro como Paulo César Pinheiro e Nei Lopes. Tem alguns CDs gravados onde transita entre o choro instrumental e o samba<sup>89</sup>.

Para esses jovens músicos em busca do reconhecimento dos seus trabalhos de composição e de interpretação do samba, uma festa fica boa se o Guinga aparecer, uma música só é boa quando o Guinga elogia, um compositor só tem futuro quando o Guinga compõem junto com ele ou grava as suas músicas. Tanto Edu Kneip quanto Thiago Amud possuem músicas em parceria com Guinga, eles adquirem a legitimação endógena, de reconhecimento de jovens músicos, e exógena, da indústria musical e fonográfica em geral. O trânsito de Guinga pelos lugares frequentados por jovens músicos faz com que ele também funcione como um mediador entre dois mundos: o da música consolidada e profissional e o da música em busca de consolidação e profissionalização.



**Caio e Prof. Darcy**

A figura do mediador e do legitimador da produção musical e da qualidade de jovens músicos também é importante entre os jovens sambistas e chorões de Porto Alegre. Identifico entre eles dois mediadores e legitimadores importantes: o Professor Darcy Alves e o Professor Luís Machado. Eles são conhecidos

enquanto professores e músicos, e principalmente enquanto referências de outras gerações capazes de legitimarem a produção musical dos jovens músicos. Esses dois músicos consolidados do universo porto-alegrense mediam a produção autoral dos jovens músicos para outros espaços profissionais que eles dominam, mas que os jovens sambistas e chorões ainda não. É a aprovação desses dois professores e músicos que os jovens sambistas e chorões buscam. São eles que identificam os músicos prodígios, é a presença deles, principalmente do Professor Darcy Alves, em apresentações e bares, como nas rodas de choro do Bar Parangolé às terças-feiras à noite,

---

<sup>89</sup> Informações obtidas junto ao site oficial do artista, <http://www.guinga.com>, em 24 de outubro de 2010.

que legitima e diferencia músicos, e tocar junto com eles pode se tornar atributo de diferenciação para os jovens sambistas e chorões gaúchos.

Esses professores ou músicos, seja em Porto Alegre ou no Rio de Janeiro, funcionam como mediadores entre esferas diferentes da produção musical: a dos músicos em formação e a dos músicos profissionais. Através da importância das suas trajetórias, mas também do valor atribuído a eles, esse músicos “antigos” funcionam como legitimadores da qualidade da produção musical dos jovens compositores e do seu virtuosismo enquanto músicos. Velho (2001) avalia que a vida urbana possibilita que os indivíduos transitem por mundos diferentes, realidades sociais distintas, estilos de vida variados tudo em uma mesma cidade. Todavia algumas pessoas além de transitarem entre esses diferentes mundos sociais, culturais e simbólicos também fazem a mediação entre diferentes realidades.

A possibilidade de lidar com vários códigos e viver diferentes papéis sociais, num processo de metamorfose, dá a indivíduos específicos a condição de *mediadores* quando implementam de modo sistemático essas práticas. (VELHO, 2001, p.25)

Os músicos “antigos”, por dominarem diferentes códigos no mundo da música, do meio profissional e do universo dos amadores, eles tornam-se mediadores de dois mundos distintos e da possibilidade de entrada dos jovens músicos em outro universo social e simbólico através da mediação e legitimação de músicos de outras gerações. O reconhecimento deles funciona também como característica distintiva para os jovens músicos. Esse poder de legitimação e de mediação acontece também pelo fato de serem eles representantes de outra geração de músicos que já atingiu, de alguma forma e em algum nível, a profissionalização e o sucesso profissional. Está se falando novamente em relações intergeracionais entre músicos como forma de aprendizagem e legitimação para os jovens e, com isso, na articulação entre uma tradição no samba e no choro e suas articulações com a modernidade na música dos jovens.

Não é somente através do contato intergeracional que pode ocorrer à mediação e a legitimação para os jovens músicos. A mediação e legitimação entre a produção musical profissional e a ainda não profissional, ou entre a de

um mercado consumidor exógeno e um mercado consumidor endógeno, também pode acontecer através de músicos da mesma geração dos jovens em questão, mas que já possuam uma carreira musical consolidada. É a partir dessa lógica que aparece com força para os jovens sambistas e chorões gaúchos o nome e a figura de Yamandu Costa. O também gaúcho e jovem violonista vive, há algum tempo, no Rio de Janeiro e possui reconhecimento nacional e internacional do seu virtuosismo como instrumentista. Essas suas credenciais fazem com que o também jovem Yamandu Costa sirva como mediador e legitimador da produção musical dos jovens músicos gaúchos.



**Hamilton, Yamandu, Rafael e Max** necessário compor com Yamandu Costa, basta ter estado com ele em uma roda de choro, em algum bar ou mesmo na sua casa, para isso servir como característica distintiva e de mediação e legitimação do trabalho e do virtuosismo dos jovens músicos. Quando Yamandu Costa esteve em Porto Alegre, em abril de 2010, para dois shows junto com o também jovem bandolinista Hamilton de Holanda, eles frequentaram algumas rodas de choro na cidade, como a no Bar Parangolé, e também realizaram rodas de choro na casa da família de Yamandu Costa. Ter participado de qualquer uma dessas rodas e, principalmente, ter podido tocar com esses dois jovens músicos que já são referências, tornou-se uma distinção e um elemento recorrente no discurso dos jovens sambistas e chorões gaúchos.

O sucesso e reconhecimento profissional que Yamandu Costa possui nacionalmente, principalmente no Rio de Janeiro berço do samba e do choro<sup>90</sup>, e também as suas conquistas internacionais, além da sua trajetória pessoal e artística, servem como referência a ser seguida pelos jovens, e também

---

<sup>90</sup> A importância e o significado simbólico do Rio de Janeiro como possibilidade de sucesso e reconhecimento profissional para jovens sambistas e chorões vai ser explorado mais profundamente no próximo capítulo.



gaúchos, sambistas e chorões. Yamandu Costa representa a possibilidade de visibilidade social e musical de músicos oriundos de um estado que não está diretamente vinculado no imaginário musical com o samba e o choro, embora tenha tido e exportado grande músicos e instrumentistas destes gêneros musicais. Qualquer contato, por menor que seja, com o consagrado músico gaúcho Yamandu Costa, pode representar uma possibilidade de legitimação do trabalho e do virtuosismo dos jovens músicos e uma possibilidade de mediação entre a periferia do samba e do choro, como pode ser visto o Rio Grande do Sul, e o centro de produção e consumo destes gêneros musicais, como é visto o Rio de Janeiro.

Esse papel de mediação e legitimação do trabalho de jovens músicos de fado acontece de forma um pouco diferenciada com relação ao que acontece no samba e no choro, porque o processo de profissionalização neste gênero musical popular português possui características e uma dinâmica própria. A mediação e a legitimação da produção de jovens fadistas através do contato intergeracional acontecem antes da produção musical autoral, como no samba e no choro, e está mais vinculada à aprendizagem do fado, do seu universo simbólico e da sua identidade. Quando os jovens fadistas partem para uma busca autoral de repertório, e de um novo rumo para as suas carreiras profissionais, isto acontece quando estes, embora ainda jovens fadistas, já possuam uma carreira e com ela uma legitimação no meio do fado. A casa de fado, ambiente fadista por excelência, é um lugar coletivo de apresentação, e a legitimação e mediação intergeracional, está, por causa desta configuração, sempre acontecendo.

A legitimação e mediação de jovens fadistas acontecem quando eles não são profissionais. Um dos espaços importantes atualmente desta mediação e legitimação é a casa de fado “Mesa de Frades”. A “Mesa de Frades”, como já foi explorado no capítulo anterior, por possuir um caráter ao mesmo tempo profissional e amador, possibilita o contato entre jovens fadistas ainda não profissionais e jovens fadistas profissionais. Cantar bem na “Mesa de Frades”, em um ambiente onde jovens fadistas profissionais estão assistindo, e ser por eles parabenizado, significa para os jovens fadistas em busca de uma profissionalização, a legitimação das suas capacidades vocais de fadistas. Em uma noite nessa casa de fado presenciei o reconhecido jovem fadista Pedro

Moutinho solicitando ao jovem e já profissional, porém menos conhecido, fadista Ricardo Mesquita para que ele cantasse determinado fado, que era uma das interpretações mais bonitas daquele fado que ele já havia ouvido. Ricardo Mesquita, cansado de uma noite de trabalho em outra casa de fado na Alfama, onde canta todas as noites, me confidenciou que não estava com vontade de cantar mais, mas que não poderia negar um pedido de Pedro Moutinho, ainda mais vindo junto com um elogio sobre o seu virtuosismo.

A mediação e a legitimação da produção musical autoral e do virtuosismo desses jovens músicos, sejam eles sambistas, chorões ou fadistas, por músicos já consagrados nestes gêneros musicais específicos, sejam eles também jovens ou de outras geração, é fundamental no caminho de profissionalização e de reconhecimento do *dom*. Passado e presente, tradição e modernidade, estão sendo articulados na trajetória artística dos jovens músicos com o objetivo da construção de uma profissionalização sólida na música e com isso do reconhecimento do *dom* do samba, do *dom* do choro ou do *dom* do fado. É a partir dessas características já consolidadas nos processos de mediação e legitimação que os jovens músicos partem em busca da profissionalização, do reconhecimento do *dom*, da criação de novos espaços profissionais e da ampliação do mercado consumidor.

## CAPÍTULO 9

### “O SAMBA É MEU DOM” OU “O FADO DE CADA UM”: OS CAMINHOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO NO SAMBA, NO CHORO E NO FADO PARA JOVENS MÚSICOS

*O samba é meu dom  
É no samba que eu vivo, do samba  
É que eu ganho o meu pão  
E é num samba que eu quero morrer  
de baqueta na mão  
Pois quem é de samba, meu nome  
não esquece mais, não.*

*O Samba é meu Dom – Wilson das Neves/ Paulo César Pinheiro*

*Se ser fadista é no fundo,  
Uma palavra trocista,  
Roçando as bocas do mundo,  
Então eu não sou fadista  
Mas se é partir à conquista  
De tanto verso ignorado  
Então eu não sou fadista  
Eu sou mesmo o próprio fado  
Recusa – Mário Rainho/José Magala*

Os caminhos que levam os jovens a escolha por ser músico, começa pelas primeiras formas de socialização no samba, no choro e no fado através principalmente de um contato familiar; passa pela possibilidade de ensino formal em escolas dedicadas exclusivamente a estes gêneros musicais específicos; continua com a inserção na tradição destas formas populares de expressões musicais e a relação com referências de outras gerações; e chega á escolha pela profissionalização na música. Esse caminho nem sempre acontece da mesma forma e no mesmo tempo para os jovens músicos. Alguns vivenciam um início de carreira precoce, ainda na infância, e determinam outros momentos na sua trajetória artística como determinantes da sua profissionalização, mas defendem que ela aconteceu de maneira *natural*. Para outros essa decisão de se tornar músico é um processo lento, acompanhado pela tentativa ou mesmo efetivação de outra profissão que pode ser levada junto com a música, mas que em algum momento passa por uma encruzilhada em que se tem que decidir entre estes dois universos. Assim podemos pensar em uma profissionalização mais tardia se comparada com a primeira, mas

ainda em um momento socialmente aceito de início da vida adulta (aqui pensado de forma ampla entre os vinte e trinta anos), só que depois de decidida, seja qual for a decisão, ela também passa a ser entendida como algo *natural*.

O *natural*, conceito nativo, passa a ser fundamental para a compreensão do processo de profissionalização na música popular pelo qual passam os jovens músicos. E junta-se ao *natural*, muito na ânsia dos jovens músicos de justificar a não existência de uma explicação para ele, o conceito também nativo de *dom*. O *dom* é entendido como uma determinação externa a esse jovem da sua pré-disposição para música, especificamente para o samba, o choro ou o fado. A compreensão dos conceitos ênicos de *dom* e de profissionalização *natural* são importantes para a compreensão do verdadeiro significado da profissionalização para os jovens músicos.

A decisão pela profissionalização na música, e mais especificamente na música popular, representa um momento importante na vida dos jovens de conversão da música de prazer em profissão. Junto com essa conversão da música uma série de elementos, dotados de grande valor simbólico, passam a fazer parte da vida dos jovens músicos como a inserção em um mercado consolidado – como o Rio de Janeiro para o samba e o choro e Lisboa para o fado – ou a criação através deles de novos espaços em mercados regionais – como Porto Alegre – e ainda a inserção em um mercado global da *world music* – espaço importante do fado.

A decisão pela profissionalização representa a transformação desses gêneros musicais em um estilo de vida. Mais que profissionais do samba, do choro ou do fado, os jovens músicos estão transformando estas formas de expressões musicais populares em identidades e construindo-se sambistas, chorões ou fadistas. Os gêneros musicais populares resignificados como expressões de um estilo de vida representam para os jovens músicos, em uma linda versão de português de Portugal, “formas de estar na vida”. Esses gêneros musicais passam a significar na vida dos jovens músicos que tem que se buscar “o fado de cada um”, só possível porque “o samba é meu dom”.

## 9.1 “O Fado de Ser Fadista”: Profissionalização e *Dom* no Samba, no Choro e no Fado

Dois são os tempos possíveis para que aconteça a profissionalização dos jovens na música. Um primeiro que pode ser considerado precoce e que acontece ainda na infância. E outro que ocorre no início da vida adulta, entre os vinte e os trinta anos. Estou entendendo, a partir da etnografia, o início da profissionalização como o momento em que se passa a realizar apresentações públicas em espaços socialmente reconhecidos como profissionais. No fado os espaços profissionais são basicamente as casas de fado, mas também podem ser experiências de concertos em Portugal e no exterior. No samba e no choro os espaços profissionais são, na maioria das vezes, bares dedicados a estes gêneros musicais específicos, ou que dão algum espaço para eles na sua programação musical. Poucas vezes no samba e no choro o espaço de profissionalização já está vinculado com apresentações em teatros ou salas de concerto, e quando isso acontece é exclusivamente no Brasil.

No fado a profissionalização, mesmo que em termos precários, é geralmente precoce. Esse gênero musical específico é normalmente a primeira forma de socialização na música e dada às características dos espaços possíveis do fado, como as colectividades e o fado vadio, a criança recém socializada no fado logo já começa a se apresentar em público nestes lugares específicos. Mas acredito que não seja esse o momento que começa a profissionalização, mas quando eles passam desses espaços de fado amador para os espaços de fado profissional. Isso muitas vezes acontece ainda na infância, embora o pagamento pelo trabalho do pequeno fadista possa ser pouco ou mesmo nada.

Pois, isso foi um processo gradual que eu não sei te explicar muito bem quando começou. Eu desde puto que cantava, eu tinha 6 anos e cantava e tinha graça e os apresentadores de espetáculos e organizadores metiam-me algum dinheirinho no bolso, pronto, olha ai o teu cachê. E começamos assim. Depois anos mais tarde, eu não tenho bem a certeza quando, mas quando dei por mim eu já estava a viver do fado. Já me tinha tornado profissional. Pelo menos já vivia do fado, já vivia a

custa da música. Que é o meu sonho, que sempre foi. Mas não tenho uma data específica pra te dizer que começou ali.  
Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista

O fado tem em sua história e tradição vários fadistas que começaram ainda na infância a trilhar seu caminho profissional neste gênero musical. Em outros tempos eles ficavam conhecidos por apelidos que indicavam a sua idade e muitas vezes os ligavam ao seu lugar de origem, como o Miúdo da Bica (o fadista Fernando Farinha) ou a Miúda de Odivelas (a fadista Helena Santos). Mesmo que a profissionalização tenha acontecido cedo, ainda na infância, geralmente é na adolescência, algo em torno dos dezoito anos, que os jovens fadistas estabelecem algum elemento que sirva como mito fundador da sua profissionalização adulta.

Eu tornei-me profissional aos 17. Foi quando comecei a trabalhar nas casas de fado e a sustentar-me através do fado. E eu comecei a cantar nas casas de fado do Bairro Alto, no Luso, no Faia, depois fui pro Senhor Vinho, na Severa. Cantei em todas as casas do Bairro Alto, acho que todas. Nos tornamos profissionais a partir daí, isso que distingue os amadores dos profissionais. A maioria dos amadores não faz do fado profissão, tem uma profissão paralela e cantam o fado por amor a camisola. Não fazem disto vida. Ou mesmo que cantem regularmente não se intitolam como profissionais. Eu nunca consegui perceber muito bem a distinção, mas acho que essa talvez seja a mais plausível. Eu acho que essa coisa do profissional ganhou mais moldes pra mim quando gravei o primeiro disco, que foi aos 21, e foi quando comecei a estruturar a tal coisa de carreira. Porque perguntam quantos anos, quantos anos de carreira? Uma coisa é cantar fados há vinte anos, outra coisa é ter carreira. Carreira começa-se quando se grava um disco. Que é diferente de começar a cantar em casas de fado. Porque lá toda gente canta se quiser. A carreira profissional eu considero que começou quando gravei o primeiro álbum.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

A fadista Raquel Tavares, que se apresenta cantando fados desde a infância, identifica como mito fundador da sua profissionalização, ter começado a cantar em casas de fados profissionais. A data dessa mudança de caráter em cantar fados, de amadora para profissional, acontece na adolescência. Mas a

fadista traz uma nova diferenciação para se pensar a profissionalização na música, a distinção entre o início da profissionalização e o início de uma carreira artística na música. Esse início de uma carreira artística na música começa quando se grava o primeiro CD. O CD, material autoral e produto de venda, torna-se um objeto simbólico dotado de grande sentido, pois é capaz de estabelecer para além de uma profissão na música o início de uma carreira musical no fado.

A importância de gravar um CD é tanta, porque se queres entrar no mercado da música, seja no mercado nacional ou internacional, tens que ter um produto. Disco é material de promoção, só, não estamos a falar de ganhar dinheiro com o disco, isso não existe. Disco é material de divulgação para levares para feiras para vender. Um disco tem o objetivo único de vender nosso trabalho. Mas há quem olhe para um disco como uma forma de deixar pros outros, pros filhos, um registro nosso, bem editado e etc. Mas se querem entrar na carreira musical tens que ter um disco. O disco é o teu BI<sup>91</sup> na música. Não há como fazer de outra maneira.  
Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Elias (1995) constrói a partir do caso de Mozart a distinção entre a arte do artista, livre na criação, e a arte do artesão, presa não só ao seu tempo, mas, principalmente a um determinado lugar. O autor está pensando em toda uma discussão sobre produtores e receptores da obra de arte. Elias (1995) propõe que a opção de Mozart em ser um artista autônomo, vendendo sua arte de forma livre no mercado, o fez passar de um artesão para um artista. A arte de um artesão seria aquela que é feita pensando no receptor, é produzida para alguém. Já a arte do artista ela é realizada como expressão dos próprios sentimentos do artista, ela não tem um receptor definido.

A partir da diferenciação proposta por Elias (1995) entre artesão e artista, proponho pensar que há um primeiro momento de profissionalização, em que ser profissional significa cantar em um ambiente com caráter profissional, estamos vendo a profissionalização dos jovens na música, seja no fado, no samba ou no choro a partir de uma noção de artesão, ainda muito

---

<sup>91</sup> BI é como se chama popularmente o bilhete de identificação em Portugal, documento semelhante à carteira de identidade no Brasil.

vinculada aos receptores da sua obra musical. Podemos visualizar isso através da disposição de cantar determinada música pedida em um bar ou casa de fado. Já quando os jovens passam a construir uma carreira na música, simbolizada pela gravação de um CD, podemos pensar que eles também se tornaram autônomos e assim artistas, preocupados muito mais com o fazer musical do que com a sua recepção.

Obviamente que a realidade de mercado e capital atual mudou muito com relação a dos tempos de Mozart. Mesmo um artista, no sentido dado por Elias (1995), possui uma grande preocupação com a recepção da sua obra autoral, no sentido de possibilidade de inserção em um mercado musical global da indústria fonográfica e cultural. Todavia quando os jovens músicos gravam seu primeiro CD, para ter um material para venda em um mercado da música, eles estão preocupados na produção de uma obra autoral, que os identifique enquanto artista. É a partir dessa identificação autoral que eles acreditam que este material de mercado, o CD, possa ser vendido. Podemos assim pensar na profissionalização de artesão e na construção de carreira de artistas.

E eu to fazendo um trabalho próprio, to gravando um CD agora. Já ta quase pronto, um CD independente, só de música minha. É 80% de samba, tem uma valsa, tem uma bossa no meio, mas o foco é samba.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

Esse CD a maioria das composições são minhas. É os estilos que eu trabalho atualmente, choro, samba, tango, mas tudo com uma linguagem meio parecida. A música gaúcha não vai ser aquela coisa agressiva. O choro vai ser a linguagem que a gente toca aqui. Então apesar de ser vários estilos a linguagem é uma só. Meu CD se chama "De Tudo um Pouco". Acabei de gravar. Essa noite acabei de gravar ele. Tem que ver agora como eu vou lançar. Mas em uns dois meses devo lançar.

Samuel Costa, 27 anos, músico/ acordeonista

No samba e no choro o início da profissionalização não acontece tão precocemente na infância como se observa no fado. A profissionalização pode começar a delinear-se na adolescência, mas geralmente se consolida no que estou aqui chamando de início da vida adulta. No samba e no choro, assim



como no fado, podemos identificar dois momentos distintos no processo de profissionalização. Um primeiro momento que é a formação de um grupo e começar a tocar em algum bar na noite. E um segundo momento que é a gravação de um CD que representa o início de uma carreira autoral, no sentido de possuir certa identidade do artista, e de venda de um produto mais elaborado no mercado musical, para além das possibilidades oferecidas pela noite.

Foi meu primeiro grupo. Foi 2002. Eu conheci primeiro o Luís Arnaldo lá nessa roda de violões. Eu o Luís, o Cristiano Fischer. Tinha o Relóginho que era o pandeirista. Depois entrou o Davi Sosa que tocava flauta com a gente. No início não tinha solista e a gente tocava em um bar o São Jorge e o Dragão, foi ali que a gente começou a tocar, nesse formato de quarteto. (...) Depois eu vim com a idéia do Feijoada Completa, por causa da brasilidade, do tempero da música, enfim. Ai a gente começou a ensaiar repertório mais arranjado para fazer apresentação na Casa de Cultura, que a gente começou a fazer alguns shows ali. Depois a gente começou a reunir repertório, arranjar, fazer uma coisa mais elaborada. Nisso entrou o Pedrinho, que tava começando a tocar bandolim, acho que tinha uns catorze anos na época. O primeiro show dele foi com a gente, nunca tinha tocado assim em palco, tava bem nervoso na época. E ai foi indo, depois o grupo se desfez, nem todos tomaram o mesmo caminho de encarar a música como ofício. Ai se desfez o grupo e cada um seguiu seu rumo. Mas já no Gafieira não era a mesma formação. Continuou eu e o Luís Arnaldo e o Rafael Lima que tava tocando sopro na época no Feijoada. Fomos os três que continuamos. Tinha uma diferença grande. O Feijoada era uma coisa mais de câmara, mais focado em teatro. E a Gafieira já tem uma coisa mais animação também, de entretenimento, por envolver a coisa da dança já é um universo um pouco diferente. O Gafieira foi 2007, se não me engano.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

Esse tipo de formação de grupo baseada na relação entre amigos, para, a partir dele, ocorrer uma profissionalização na música, no sentido de construção de um trabalho e de começar a tocar em algum lugar, pode ser entendido como uma forma padrão entre os jovens sambistas e chorões. Muitos dos meus informantes fizeram parte desse processo, como é o caso do

Luís Arnaldo e do Rafael Lima, citados pelo Caio, e ainda do Max dos Santos, que substitui o Cristiano Fischer no Feijoada Completa e permaneceu no Gafieira Ziriguidum. Eu acompanhei estes jovens músicos nesse processo de profissionalização desde o início, mesmo antes do primeiro grupo deles, o Feijoada Completa, ser assim chamado. Essa intensa etnografia fez com que eu vivenciasse junto com eles esse processo de profissionalização. Esse processo de profissionalização não aconteceu de maneira fácil na vida desses jovens músicos.

Temos nesse grupo de jovens músicos gaúchos duas maneiras de se relacionar com a profissionalização e que geram três tipos distintos de profissionais, mas que também podem ser identificados em outros grupos de jovens sambistas e chorões. O primeiro tipo é o caracterizado pelo violonista Max dos Santos, alguém que teve uma socialização na infância nesses gêneros musicais, teve uma profissionalização precoce, mas que estabeleceu no início da sua vida adulta o marco da sua profissionalização real. Este marco para o Max acontece através da possibilidade de sustento através da música, outra categoria nativa importante para a compreensão da noção de profissionalização para os jovens músicos.

Eu já to vivendo de música tranquilo, não dou mais gastos pro meus pais, agora eu ajudo eles tranquilamente. Não posso reclamar.

Max dos Santos, 20 anos, músico/violonista

Esse primeiro profissional é aquele que por ter iniciado um caminho profissional precocemente, assume a sua profissionalização quando esta possibilita a sua independência financeira. A segunda maneira de profissionalização é quando esta acontece no início da fase adulta da vida dos jovens músicos e não é uma decisão fácil de ser tomada. Atrelada a vida de músico na maioria das vezes os jovens também fazem algum curso universitário, muito por pressão social e familiar de ter um curso superior e uma profissão, já que a música muitas vezes não é assim considerada. Nesse duplo caminho de curso superior e música em algum momento os jovens encontram uma encruzilhada que os fazem ter que optar entre o abandono da universidade ou a manutenção, muitas vezes custosa, destes dois caminhos.

Caio Martinez chegou nessa encruzilhada depois de ter tido uma socialização na música na infância, com um início de prática musical informal na música tradicionalista. Foi em Porto Alegre, cidade para qual ele mudou para estudar, que ele descobriu o choro e o samba, voltou a cantar, e formou seu primeiro grupo musical. Junto com isso ele cursava a universidade, primeiro matemática, passando pelas ciências sociais e depois escolhendo a biologia. Mas o gosto pelo fazer musical foi ficando cada vez mais forte até que a biologia passou a não fazer mais sentido. Caio Martinez optou por viver de música e isso significou, além de cantar, montar um estúdio de gravação em casa, para trabalhar profissionalmente com isso.

Eu tinha um sentimento de ver meus colegas em saídas de campo, naquelas imersões no mato, completamente fascinados com aquilo. E a minha paixão não era suficiente. Eu via ótimos biólogos e eu era mais um ali no meio. E quando eu ia cantar eu me sentia mais útil e com mais potencial reconhecido. E chegou um momento que não deu, que a bruxa me pegou, não deu mais pra segurar. E eu acabei rompendo com o preconceito, comecei a acreditar que dava pra se viver da música como qualquer outra profissão, levando a sério, como eu sempre fiz. Ai quando a coragem cresceu, eu larguei tudo. Eu tava no meio de uma aula de zoologia, olhando uns slides e enxergando as notinhas passando. Ai nada eu coloquei as minhas apostilas dentro da pasta e disse que nunca mais ia voltar ao campus do vale, e nunca mais voltei mesmo. Eu acho que quando eu larguei a faculdade aquilo foi o divisor de águas pra mim. É que foi difícil fazer cursinho e passar, é que isso me mantinha lá. Eu pensava, tanto empenho pra passar numa federal pra depois jogar tudo pro alto por causa de uma ilusão, de uma paixão. Mas chegou um certo momento que eu tava com muito mais vontade de fazer música do que de me manter ali, que eu acabei mudando de lado. (...) Não, no fundo eu acho que todo mundo já sabia. Eu fui o último que demorei pra me dar conta. Porque no fundo eu era o único que carregava aquela carga de achar que tinha que ter uma outra profissão mais séria. Porque a arte tem essa carga de não ser levada a sério. Eu me preocupava muito com isso.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

A encruzilhada vivida pelos jovens de escolha entre uma profissão socialmente reconhecida e o fazer artístico, pode levá-los a escolherem

continuar seguindo os dois caminhos. Essa opção é muitas vezes arriscada e pode gerar em determinado momento da vida a não possibilidade de aprofundamento em alguma das duas. Mas muitos jovens acabam por optar pela construção dessa dupla identidade profissional, músico e mais alguma coisa. Esse foi o caso de Luís Arnaldo que decidiu não abrir mão de nenhuma das suas duas profissões, ele se considera assim, músico (essa vindo em primeiro) e publicitário (como segunda profissão). Luís Arnaldo escolheu esse caminho mesmo sabendo que muitas vezes não poderá dar a mesma atenção às duas profissões e com isso tendo clara noção das limitações que isso pode causar. Mas é essa outra identidade profissional, a de publicitário, que permite a esse jovem escolher os caminhos musicais que quer seguir.

Nesse meio tempo também tinha a faculdade, montei uma agência de publicidade um tempo. Fiquei dividido, não fui nem pra lá, nem pra cá. As pessoas ficam com preocupação na família, principalmente com o lance de música brasileira em Porto Alegre. (...) Eu tenho outra opção, mas uma opção complicada, porque publicidade não é uma coisa fácil na verdade. É engraçado, porque eu já trabalhei em agência, não quis optar por aquilo porque é uma coisa louca que tu não tem horário pra nada mais. Então optei em ficar correndo dos dois lados pra ter meus horários, pra poder tocar principalmente, porque eu acho que se eu não tocar eu vou ser meio infeliz. Então foi sempre trabalhei com essas duas coisas. (...) Mas parece que eu continuo meio uma tradição, que esses grandes caras, tipo Jacob, tinham outra profissão. Não tinham como só se manter tocando.

Luís Arnaldo Cabreira, 30 anos, músico/cavaquinista e publicitário

A encruzilhada profissional e a opção por permanecer com duas profissões não acontecem somente no samba e no choro, é possível também de ser identificada no fado. Embora em número menos significativo que entre os jovens no samba e no choro, muito pela própria configuração do mercado do fado com seu foco nas casas de fado, o que facilita aos jovens fadistas fazerem do fado profissão. Alguns jovens permanecem optando por uma dupla identidade profissional, na medida em que, gostam de outras coisas, mas principalmente, vêm na música certa insegurança profissional e financeira. Esses jovens também sabem que as suas opções profissionais, principalmente

com relação ao fado possam se limitar, como em concertos pelo exterior, por causa da outra profissão. É o caso da fadista Tânia Oleiros que mesmo tendo uma mãe fadista, que largou a profissão para poder ser mãe, mantém duas profissões, fadista e professora de matemática e ciências.

Mas, entretanto uns dos concursos de fado que foi realizado em Almada e que eu venci, o júri nessa altura era a Alexandra, Lenita Gentil, Maria da Fé, portanto foram o júri dessa noite. E na altura coincidiu com a abertura da casa de fado da Alexandra aqui na Alfama, Marquês da Sé. Ela perguntou-me se eu cantava e eu disse que não, portanto era muito verde nessas lidas, cantava só em noites de fado amador, mas era só no final de semana. Mas eu disse estou a terminar o curso da faculdade a minha e não pretendo fazer disso profissão, mas não importo de integrar o elenco da casa de fado e ir cantar lá de vez em quando. O de vez em quando tornou-se regularmente, e fiz isso durante quatro anos e meio. E depois fui raptada para o Pátio de Santana e depois pra cá. Quem corre por gosto não cansa. E abdicar de uma das coisas não me apetece fazê-lo. Há determinadas fases que se pensa várias vezes se é que eu vou agüentar. Mas depois o bichinho, como se costuma dizer, o bichinho do fado fala mais alto. E, portanto não abduco da minha profissão enquanto professora, pra já não abduco, não me apetece abdicar por vários motivos, por motivos econômicos e porque gosto. E tudo é muito efêmero, hoje em dia a profissão cá em Portugal já não é o que era, mas de qualquer forma é o que vai me dando uma certa segurança em termos profissionais e em termos econômicos e monetários. Embora o fado é uma acréscimo. Dentro da ambição que eu quero e que eu quero fazer no fado, julgo que eu conseguirei conciliar.

Tânia Oleiros, 30 anos, professora e fadista

A profissionalização de Tânia Oleiro aconteceu por ter vencido um concurso de fados. Os concursos são importantes propulsores da profissionalização de fadistas. O principal concurso de fado é a Grande Noite de Fados, que atualmente acontece na cidade de Lisboa e do Porto. Venceram este concurso e assim impulsionaram as suas carreiras o fadista Ricardo Mesquita no Porto e os fadistas Ricardo Ribeiro e Joana Amendoeira em Lisboa. No samba e no choro há menos concursos, mas ganhar um prêmio pode ter o mesmo significado de impulsionar uma profissionalização ou consolidar uma carreira. Foi o que aconteceu com o Yamandu Costa com o

Prêmio TIM de Música Brasileira. Mesmo sendo profissional desde a infância, assim como os fadistas citados, foi através desse prêmio que ele propulsionou a sua carreira artística.

A música muitas vezes nem é reconhecida socialmente como profissão séria e legítima, mas sim como *hobby* e prazer. Essa oposição entre profissão e prazer é muitas vezes trazida pelos jovens músicos para argumentar que ser fadista, sambista ou chorão, não é sempre prazer, tem um lado profissional que muitas vezes está desligado da noção de gosto e de realização pessoal. Essa noção de profissão na música é construída por jovens músicos através da dupla noção de prazer e de obrigação, gosto e profissionalismo.

É claro, claro que é. É por uma razão muito simples, porque eu não comungo da idéia de ir pra casa de fado todos os dias e dar um litro, ter alma pra cantar, isso pra mim é uma mentira. Eu não tenho alma todos os dias. Chegar todos os dias a casa de fado e ter a mesma alma, a mesma entrega. Não, isso pra mim não existe. Eu tenho dias que faço a minha profissão e tenho outros dias que sou um fadista, a minha veia está pra cantar, a minha alma está virada pra aquilo. Outros dias não, não tenho isso. Portanto o fado é mais que uma profissão. E é nesses dias que eu posso falar que ele é mais que uma profissão, é uma condição, é uma coisa que é natural minha, ou não, isso já tem que ser uma coisa que as outras pessoas que ouvem e quem gosta dessa música que diga isso. Eu não posso ter essa prepotência de dizer que é uma coisa minha natural. É evidente que sinto que é.

Ricardo Ribeiro, 28 anos, fadista

A compreensão do fado às vezes como prazer outras como profissão, presente na fala do fadista Ricardo Ribeiro, está sendo construída a partir da noção de que o fado é algo *natural* na sua vida, um *dom* que ele tem. Assim dois elementos fundamentais para o entendimento do fado, do samba e do choro como profissão estão sendo construídos pelos jovens músicos, a noção de *natural* e de *dom*.

### 9.1.1 A Construção do *Natural* e do *Dom* na Fala de Jovens Sambistas, Chorões e Fadistas

A profissionalização é vista pelos jovens músicos como algo que aconteceu naturalmente em suas vidas, por mais difícil que tenha sido a decisão por tornar-se músico. Essa construção do conceito nativo de *natural* tira o peso da decisão da profissionalização e faz com que pareça ser algo sem querer, força do destino ou manifestação do *dom*. O conceito de *natural*, que a música se tornou profissão naturalmente, é usado tanto por fadistas, como por sambistas e chorões, e mesmo expondo as angústias e a forma como a decisão por ser músico foi tomada, elas sempre terminam com a conclusão de que foi *natural*.

Quando a profissionalização acontece precocemente essa noção de profissionalização *natural* pode ser compreendida como algo quase inconsciente por parte dos jovens músicos, assim como as decisões que iam tomando ao longo da sua trajetória artística precoce. Podemos compreender essa noção de *natural* como a tomada de decisões, pouco racionalizadas por esses jovens, no caminho para a profissionalização. Todavia sabemos que está longe de ser *natural* esse caminho, ainda mais quando para isso se tem CDs gravados. Então que noção é essa de *natural* que esses jovens estão construindo nos seus discursos?

É muito difícil de explicar porque é uma coisa que acontece tão *natural*, tão por acaso que eu não posso dizer como é que funciona, se foi por aqui ou se foi por ali. De repente aparece alguém que chama, de repente aparece um disco gravado pra CNN em 2004. Quer dizer, aparece porque convida, por que... É difícil dizer se é uma coisa estudada, pensada, com objetivos delineados, nunca os tive. Fiz essa coisa sempre por paixão e esperar aquilo que me pudesse dar quer de bom, que de mau. É uma coisa de difícil objetivo marcado como é uma outra área musical. É uma canção popular! Eu nunca tive se quer o objetivo de dizer que queria ser uma estrela. Sabia que queria ser fadista e que era fadista na minha alma. Agora o que havia de me acontecer, não sei, nem soube, nem quero saber. Deixo que as coisas aconteçam naturalmente.

Ricardo Ribeiro, 28 anos, fadista

O discurso da naturalidade com que as coisas aconteceram na sua carreira musical faz Ricardo Ribeiro construir o conceito de *natural*, este é para o jovem fadista a não intencionalidade e o não planejamento da sua carreira. Mesmo sabendo que o discurso não condiz completamente com a realidade o que interessa é pensar este conceito nativo de *natural* para a construção da noção também nativa de profissão. A noção para esses jovens de profissão na música é, a partir desse princípio de profissionalização *natural*, uma maneira de ganhar a vida ligada ao prazer e a não intencionalidade dos atos. Assim a profissão de músico ganha um sentido místico, associada a um *dom*.

Damo (2005) ao estudar os jogadores de futebol identifica que há em torno deles duas noções de *dom*. Uma primeira noção chamada pelo autor de *dom/talento* que está vinculada a noção de *habitus* e que pode ser lapidado. A outra noção de *dom* está ligada a noção de dádiva maussina, trata-se de algo dado, por algo ou por alguém, e que faz com que esse jogador de futebol entre em uma cadeia de reciprocidade. Para Damo (2005) é através desse *dom* para o futebol que muitos jogadores de periferia enriquecem de uma maneira nunca imaginada para a classe social da qual se originam. Essa riqueza construída através de um *dom* dado faz com que haja a necessidade de retribuição o que acontece para os jogadores de futebol através de uma cadeia de reciprocidade e de distribuição de riquezas que vai do familiar até o lugar de origem.

O dom não é substância, mas representação. Trata-se de uma categoria importante, justamente porque consegue preservar uma dimensão intangível. Há sempre um residual que não pode ou não se deseja compreender, mas que reverbera no modo como se relacionam os agentes no interior do campo. (DAMO, 2005, p.118)

O *dom* como representação de algo recebido é usado por jovens fadistas, sambistas e chorões. Mas quando são os fadistas nunca é essa a palavra utilizada, como uma mimese do próprio gênero musical que cantam eles denominam o *dom* de *destino*. E é esse *destino* que determina o gosto pela música, a profissionalização, a carreira artística, isso tudo de forma *natural*, sem nenhuma agência direta do sujeito. É esse *dom/destino*, no seu sentido místico, que traça os caminhos que esses jovens irão seguir na música.



Por que o fado? Não sei, porque aconteceu. Dei por mim e era o fado, e dei por mim a dizer que era fadista, dei por mim a chamar-me de fadista, e dei por mim a não conseguir desligar desse gênero musical, e a viver ele no dia-a-dia.

Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista

Mas esse *dom/destino* ao contrário do identificado por Damo (2005) com os jogadores de futebol, não gera uma retribuição através da distribuição de riqueza no grupo de origem. Muito porque a origem social desses jovens músicos é distinta das dos jogadores de futebol analisados por Damo (2005), nem o dinheiro que eles ganham se iguala ao faturamento de um jogador de futebol, principalmente com carreira internacional. A forma de reciprocidade acontece através da aceitação desse *dom/destino* e da melhor utilização dele, se retribui a capacidade de cantar, dada por algo ou por alguém, através do canto.

Por que o fado? Eu penso que foi o destino, foi o destino. Pois, quando eu tinha seis anos foi logo isso que aconteceu. Não cantei outros gêneros, foi logo o fado, portanto não sei explicar porque o fado. Porque foi o destino, alguém quis lá no céu, não sei.

Joana Amendoeira, 27 anos, fadista

Esse *dom* é que faz com que os jovens se tornem músicos de forma *natural*. São esse dois conceitos dotados aparentemente de pouca intencionalidade e agência por parte dos jovens músicos, que ajudam na construção dos caminhos que eles vão seguir na música, seja no samba, no choro ou no fado. E é através dos caminhos escolhidos para seguirem na música que os jovens sambistas, chorões ou fadistas constroem os seus projetos artísticos.

## **9.2 “Aprendi Cantar Samba com Quem Dele Fez Profissão”: Os Projetos Artísticos dos Jovens Músicos no Samba, no Choro e no Fado**

Depois da profissionalização o próximo passo dado pelos jovens músicos é a elaboração de um projeto artístico. Esse projeto é algo móvel e

que muda conforme a trajetória que eles seguem e o contexto social que se inserem. Segundo Velho (1994) a noção de projeto é muito mais visível entre sociedades com noções individualistas e essa noção está vinculada ao que o autor chama de campo de possibilidades, as opções existentes para esses atores sociais. A partir dessa noção, Velho (1994) sustenta que os projetos são mutáveis, assim como as identidades mudam através deles. É a partir da organização da memória do passado que se torna possível construir o projeto como noção do futuro (VELHO, 1994, p.103).

Por outro lado, o *projeto* existe no mundo da intersubjetividade. Por mais velado ou secreto que possa ser, ele é expresso em conceitos, palavras, categorias que pressupõem a existência do Outro. Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*. (VELHO, 1994, p.103)

O conceito de projeto, construído por Velho (1994) e consolidado a partir da idéia de sujeito subjetivo que usa essa noção como forma de comunicação, é fundamental para compreender os jovens músicos e a construção das suas carreiras artísticas. É durante a fase de profissionalização na música que os primeiros projetos artísticos são formulados pelos jovens, e qualquer que seja a formulação e as ambições musicais presentes nele, sempre existe a noção de reconhecimento profissional. Ao contrário da idéia de sucesso que está, para esses jovens músicos, ligada a algo vazio, fácil e de pouca qualidade, a noção de reconhecimento profissional é construída a partir da noção de qualidade e está calcada sobre o pilar da valorização do *dom*.

Assim um projeto comum a quase todos os jovens em início de carreira é a conquista do reconhecimento profissional, entre os seus pares e entre os potenciais consumidores do seu produto musical. O projeto artístico dos jovens músicos, compreendido como forma de comunicação entre eles e seus pares, possui assim alguns elementos recorrentes. O primeiro deles é a centralidade da música popular na capital cultural do país, Lisboa ou Rio de Janeiro. Sendo o samba e o choro cariocas e o fado é lisboeta, para ser reconhecido profissionalmente é necessário ir para estes lugares.

### **9.2.1 “O Rio de Janeiro Continua Sendo” ou “Cheira Bem, Cheira a Lisboa”: A Busca pela Profissionalização e pelo Reconhecimento Profissional no Samba e no Choro na Cidade do Rio de Janeiro e no Fado na Cidade de Lisboa**

Em Curitiba Cintia cantava em mais de um grupo vocal, fazia concertos solo e acompanhando projetos de outros músicos. Mas quando decidiu que a sua primeira opção era ser cantora decidiu que tinha que ir pro lugar onde tudo acontece, o Rio de Janeiro. Eu acompanhei a sua decisão de ir morar no Rio de Janeiro para tentar consolidar a sua carreira, decisão esta que foi tomada, no ano de 2008, logo depois do IV Festival Nacional de Choro. Durante o festival ela já esboçava essa vontade e já tinha buscado informação com a sua professora de canto Amélia Rabello sobre a possibilidade de fazer aulas no núcleo fixo da Escola Portátil de Música, o que lhe foi dito que era possível. Mas a decisão de realmente mudar para o Rio de Janeiro somente aconteceu em junho de 2008, e a mudança em agosto do mesmo ano. Acompanhei a procura dela por apartamento e para estabelecer os primeiros contatos para seu futuro no Rio de Janeiro.

Quando estávamos no Rio de Janeiro fomos assistir às aulas na Escola Portátil de Música onde encontramos Celsinho Silva, professor de pandeiro da escola, que sabendo dos planos da Cintia de ir morar no Rio de Janeiro a questionou sobre o que a estava motivando esta mudança. Ela afirmou que a mudança era em busca de novas aprendizagens já que o universo de possibilidades de Curitiba tinha se esgotado. Celsinho Silva então falou que se a motivação era estudar tudo bem, porque se era o sucesso ela estava equivocada, pois, defendeu ele, é muito mais fácil chegar ao Rio de Janeiro com o nome consolidado na sua própria cidade do que sem referências locais. Ela de forma contrariada afirmou que o objetivo era estudar, mas reafirmou que o universo de Curitiba tinha ficado pequeno pra ela. Este questionamento fez com Cintia adotasse o discurso de que a mudança para o Rio de Janeiro seria para estudar, creio eu que estudar para ser profissional.

O questionamento de Celsinho Silva pode ser pensado a partir de pelo menos dois ângulos diferentes. O primeiro de uma defesa dele, enquanto músico profissional, para a preservação do meio musical, o que acho que não

foi o caso, já que Celsinho Silva possui um nome sólido e uma carreira consolidado no meio musical brasileiro. O segundo ângulo, para mim mais convincente, de que ele domina esse universo musical e identificou na mudança pro Rio de Janeiro como forma de profissionalização algo distante da realidade profissional do samba e do choro na cidade. Será que o Rio de Janeiro permanece sendo o único caminho para o reconhecimento profissional dos jovens músicos?

Essa mesma situação poderia perfeitamente ser vivida por algum jovem fadista que não morassem em Lisboa. Em Portugal a maioria das pessoas acredita que é necessário estar em Lisboa para se concretizar como fadista, para construir uma carreira. Estas duas cidades, Lisboa em Portugal e Rio de Janeiro no Brasil, estão presentes no imaginário das pessoas em geral, mas dos músicos especificamente, como centros culturais dos seus países. Essa noção faz com que a cidade do Rio de Janeiro e de Lisboa ganhem importância fundamental para a profissionalização dos jovens, tornando-se lugares importantes na construção dos seus projetos artísticos.

O Rio de Janeiro representa a única possibilidade de profissionalização no samba e no choro para a maioria dos jovens músicos que compõem o universo desta pesquisa. Mais que o lugar possível de atingir o reconhecimento profissional nacional, o Rio de Janeiro é visto como a única opção de quem realmente quer se profissionalizar no samba e no choro. Cidades como Porto Alegre e Curitiba são vistas como espaços possíveis de profissionalização, mas com potencialidades reduzidas se comparadas ao Rio de Janeiro com relação ao samba e ao choro. Mesmo que muitos grupos e músicos tenham, o que entendo como uma carreira em Porto Alegre – ter shows recorrentes em bares, participar de eventos, terem seu nome reconhecido na cidade – para a maioria esta experiência local não é considerado um projeto artístico final.

Planos, eu quero ir pro Rio, eu quero ir pra lá. Porque pra mim lá é um lugar mágico pro meu lance. Pra conhecer mais gente também e ser conhecido. Lá eu vou respirar música, lá ta rolando choro em cada esquina, eu vou evoluir muito lá. Não tanto por estudar, mas por sentir toda aquela vibração que tem. E lá estão os caras, todo mundo que se destaca está lá.

O mercado infelizmente envolve São Paulo e Rio de Janeiro. E como eu quero viver disso, é a minha vida, eu tenho que ir.  
Max dos Santos, 20 anos, músico/violonista

Claro que o choro nasceu nos quintais do Rio de Janeiro e que o samba, enquanto gênero musical urbano, também nasceu nestes mesmos ambientes de sociabilidade carioca. Por mais que se discuta a origem do fado, nunca se discute que ele se consolidou como música urbana na cidade de Lisboa, nos bairros populares da Alfama e da Mouraria. Essas cidades são importantes para a formação desses gêneros musicais, da sociabilidade ligada a eles e de um imaginário sobre eles. O samba e o choro são cariocas, assim como o fado é lisboeta. Enquanto esses gêneros musicais espalharam-se pelo país e até pelo mundo, as suas cidades de origem permanecem como detentoras do verdadeiro local de origem do samba, do choro e do fado. Fazendo com que o Rio de Janeiro e Lisboa permaneçam no imaginário dos jovens músicos, assim como traduzidos para os seus projetos artísticos, como “o lugar” para se ser sambista, chorão ou fadista.

Somos um país de fadistas, né, Portugal, é genuíno. Mas aqui [Lisboa] existe mais quantidade de boa qualidade, é o que eu quero dizer. Aqui existe mais casas de fado, no Porto outrora havia mais casas de fado, com o tempo foram se perdendo, ou seja, eu procurei a minha carreira, procurei me satisfazer profissionalmente e vi que no Porto não estava a conseguir, porque não há um mercado de trabalho pra fadistas. E aqui em Lisboa felizmente há, há muitas casas de fados, há muitos espetáculos, ou seja, a cena toda está cá em Lisboa. Sempre ouvir dizer que para seres fadistas tem que ser cá em Lisboa e não no Porto, pronto.

Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista

Há uma mística sobre a cidade do Rio de Janeiro e de Lisboa e seus potenciais profissionalizantes. Em uma visita ao Porto, em Portugal, ficou visível a diferença de potencialidades para o fado entre esta e Lisboa, mas não posso afirmar que ir para a capital é realmente a única possibilidade para os jovens fadistas de todo país. A realidade carioca para o samba e para o choro não é totalmente diferente da realidade de Porto Alegre e Curitiba. Não estou aqui afirmando que fazer música em Porto Alegre ou Curitiba é a mesma coisa

que fazer música no Rio de Janeiro. Claro que o universo de possibilidades carioca é bem maior que a o gaúcho ou curitibano, dado que a cidade do Rio de Janeiro também é bem maior que as outras. Mas não posso negar que as principais gravadoras têm suas sedes na cidade do Rio de Janeiro, é muito maior o universo de bares dedicados à gêneros como o samba e o choro. E a cidade do Rio de Janeiro tem a sua identidade vinculada a esses gêneros musicais, enquanto cidades como Porto Alegre e Curitiba não são reconhecidas como berços dessas práticas musicais.

Todavia as queixas são as mesmas nessas três cidades. Estas se resumem a não valorização do samba e do choro pelo público que pouco o prestigia e pelos lugares de lazer que não abrem espaço para esses gêneros musicais. Outra queixa é que quando se tem espaço para tocar o público é tão pequeno, ou se paga tão pouco, que o músico acaba pagando para tocar. Mesmo no Rio de Janeiro, com as grandes casas de espetáculo da Lapa, se não se está dentro da lógica do mercado fonográfico e da indústria cultural, viver profissionalmente de samba e de choro é tão difícil quanto em Porto Alegre ou em Curitiba.

Na ida ao Rio de Janeiro com a Cintia descobrimos os espaços musicais de samba e choro da cidade do Rio de Janeiro. A Lapa é o espaço maior desses gêneros, mas muito do que se faz lá é considerado de pouca qualidade ou espaços que pouco valoriza os músicos.

Um músico bom ele tem um preço mais alto no mercado, então ele acaba sendo alijado desse mercado emergente como a Lapa, por exemplo, onde você vê ou músicos muito jovens de alta qualidade, mas que tão em início de carreira e aceitam se submeter a um pagamento desproporcional ao seu talento, ou você vê músicos que são ruins mesmo tocando.

Maurício Carrilho, músico/violonista

A Lapa possui diferentes públicos dependendo do dia da semana. Na Lapa durante a semana, de segunda a quinta-feira, pode-se encontrar os bares quase vazios com poucas pessoas, os músicos “pagando para tocar”. Já no final de semana, sexta-feira e sábado, as ruas da Lapa ficam pequenas para tanta gente circulando, os bares ficam cheios e com filas para entrar. As

pequenas formações da semana, onde músicos tocam as suas próprias músicas, são substituídas no final de semana por grandes formações, pequenas orquestras para gafieira, tocando músicas mais populares e colocando o público para dançar. O público que durante a semana é de pessoas mais velhas e conhecedoras de samba e choro, é substituído por jovens adolescentes para quem o samba está na moda.

Esse projeto artístico de consolidação profissional e busca de reconhecimento nas cidades místicas do Rio de Janeiro, para o samba e o choro, e Lisboa, para o fado, é expressivo de uma grande parcela de jovens músicos que não vivem nestes centros urbanos e musicais. Lisboa realmente representa uma possibilidade de profissionalização mais reconhecida, e como esta cidade foi o meu campo de pesquisa, as vivências que tive foram com relação às pessoas que tinham optado por tentar a profissionalização e a consolidação de uma carreira na capital do fado e de Portugal. Já o meu campo no Brasil transitou entre, pelo menos, duas cidades: Porto Alegre e Rio de Janeiro. Durante os quatro anos de doutorado vi muitos jovens músicos largarem família e uma determinada profissionalização local para mudarem pro Rio de Janeiro em busca da consolidação de um projeto artístico. Muitos ainda estão tentando seguir esse mesmo caminho e rumarem para o Rio de Janeiro. No último ano, alguns jovens que formavam o universo da pesquisa, optaram por abandonar o projeto artístico do Rio de Janeiro e permanecer em Porto Alegre, criarem, eles mesmos, novos espaços para o samba e o choro na cidade.

### **9.2.2 “Voando Baixo”: A Construção de um Mercado de Samba e de Choro na Cidade de Porto Alegre por Jovens Músicos**

Quando a ida para o Rio de Janeiro não é um projeto artístico presente na vida dos jovens músicos a opção é ficar no seu lugar de origem, na maioria da minha pesquisa o Rio Grande do Sul, e criarem localmente um mercado de produção e consumo de samba e choro. Esse mercado de samba e choro que esses jovens estão construindo localmente é voltado para um nicho específico, o dos jovens. É a criação de um mercado de samba e choro de e para jovens.

No momento tá bom por aqui. Até porque lá já tem isso de sobra. Eu acho que aqui seria mais importante que isso se implementasse. Lá os espaços já existem, seríamos mais uma gafeira. Aqui somos a única.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

Essa foi a opção que muitos jovens sambistas e chorões gaúchos tomaram quando decidiram não se aventurar no Rio de Janeiro e permanecer em Porto Alegre. Essa decisão não foi fácil para a maioria deles e são várias as motivações por permanecer aqui e construir localmente os seus projetos artísticos. Mas no momento que ficar em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul é uma decisão, ela é tomada de forma consciente, assim como é consciente os caminhos difíceis que eles terão que trilhar até a construção de um mercado do samba e do choro local.

A afirmação da criação de um mercado do samba e do choro por jovens músicos, não significa que antes deles não havia samba e choro local, eles aconteciam em locais diferentes da cidade e eram produzidos/consumidos por uma parcela da população que não a destes jovens músicos. Este mercado de samba e choro que já existe permanece acontecendo e se caracteriza por dois segmentos, o universo do samba carnavalesco e o universo do samba misturado com o pagode. Não é nenhum destes dois universos do samba que os jovens músicos estão buscando criar atualmente. É um mercado inspirado na releitura de sambas da década de 30, 40, 50, e das suas leituras feitas na década de 70 e 80, com ênfase também no choro e não só no samba, que os jovens estão construindo através da criação de um mercado produtor/consumidor de samba atual, preparado ao mesmo tempo para leituras do samba do passado e para criações autorais. Esses jovens músicos estão prontos para compor e vender seus próprios sambas e choros.

É um underground total. Ainda é bem difícil o que a gente faz em Porto Alegre, de implementar. Porque tem um pessoal antigo que ainda faz samba, mas é outra coisa, é outro público. (...) Acho que tem espaço pra todo mundo, mas tem que cavar os espaços certos. Tem uns que tem isso mais fácil



e pra outros é mais complicados. Mas eu só me meto em roubada há anos.

Luís Arnaldo Cabreira, 30 anos, músico/cavaquinista e publicitário

Luís Arnaldo é um dos primeiros jovens do meu universo de pesquisa a trabalhar com o samba e o choro, isso significou na sua trajetória artística muito esforço para a criação de espaços para jovens tocarem samba e choro e com jovens que os escutassem, o que ele está identificando como “roubadas”. A construção de um mercado do samba e do choro locais começa com a criação de espaços de exibição para estes gêneros musicais específicos.



Panfletos de divulgação da Gafieira

Esses locais permanecem ocupando na cidade lugares tradicionalmente boêmio, presentes no imaginário, e vinculados ao samba e ao choro. Inseridos hoje em outro contexto de lazer noturno, os bares que permanecem situados no centro e na Cidade Baixa, não tinham até o início dos anos 2000, espaço nem público para esses gêneros musicais. Criar novos espaços para o samba e o choro – como foi com o “Café dos Açorianos”, o bar “São Jorge e o Dragão”, o bar “Bongô”, o bar “In Sano”, o bar “Parangolé” – também significou criar público consumidor jovem. A criação de um público novo para o samba e o choro representou a aprendizagem entre os jovens consumidores do gosto por estes gêneros musicais específicos, no qual a maioria deles não era socializada.

Por esse lance de a gente tocar na Padre Chagas<sup>92</sup> o público é outro, é mais burguesia, então a gente teve que mudar o repertório. Eles conhecem o lado A do samba, não o lado B,

<sup>92</sup> Nome de uma rua no bairro Moinho de Ventos com grande concentração de bares e restaurantes. Essa rua tem como público alvo as camadas socialmente mais abastadas. Junto com outras ruas transversais a ela a *mancha* de lazer da Padre Chagas é popularmente conhecida como “calçada da fama”.

então a gente pega mais as mais conhecidas. Que não era o que a gente tocava na Esquina Cultural<sup>93</sup> que era um samba mais aprofundado. E aí a gente começou a tocar muito mais pra burguesia do que pros sambistas mesmo. Quando fala em Sambeaba, quem conhece é só do Moinhos de Vento em diante. Aí a gente ficou pensando que tinha que fazer uma coisa pra ser mais conhecido, porque o samba não é só na burguesia, nem só no povão. Aí a gente pensou e decidiu começar a tocar ali na Saldanha<sup>94</sup>, porque ali é um lugar que vai muita gente do samba, que conhece. O público é diferente e a gente tem que saber tocar com o repertório.

Max dos Santos, 20 anos, músico/violonista

Esses lugares citados por Max vão da área nobre da cidade, o bairro Moinhos de Vento, passa pelos lugares presentes no imaginário dos *novos boêmios* da cidade como a “Esquina Cultural”, que acontece no centro de Porto Alegre, e termina na “Banda da Saldanha”, lugar popular e tradicional de um samba misturado com pagode. Explorar esses diferentes lugares significa explorar repertórios diferenciados, o que explicita níveis diferentes de socialização com o samba entre o público. Para um mercado do choro e do samba local é necessário ter espaços para tocar, criar público consumidor e investir na criação de um produto vendável, seja ele show ou CD.

Não, eu tinha uma ilusão de que necessariamente teria que sair daqui. Mas indo no Rio de Janeiro e vendo o panorama lá, eu me senti mais a vontade de continuar aqui. Tem espaço e tem necessidade de que se faça música autoral, que se faça samba aqui. O exemplo disso é a Gafieira que a gente conseguiu montar sem respaldo de ninguém, um projeto independente. Que não se tinha notícias de uma banda assim há décadas aqui. E a gente conseguiu colocar esse projeto aí e servir até de exemplo pra que outras pessoas façam. Ter uma banda, uma estrutura musical maior, porque a tendência por falta de recurso é ficar tocando voz e violão, ou restringir o número de integrantes de uma banda em função do que os bares oferecem, e a gente tentou fazer o contrário.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

---

<sup>93</sup> Esquina em que começa a Rua Riachuelo, no centro da cidade de Porto Alegre, perto da Usina do Gasômetro. Bar onde acontece a roda de samba do Instituto Brasilidades, citada no capítulo 7 desta tese.

<sup>94</sup> Lugar tradicional do samba/pagode de Porto Alegre, que tem como público pessoas das camadas populares.

Caio confirma a sua crença na possibilidade de se realizar um trabalho autoral e de samba no Rio Grande do Sul, mesmo que sem ajuda financeira pública ou privada. A construção de um mercado do samba e do choro é ainda para os jovens uma busca individual, sem ajuda pública ou privada, e que necessita de todo um empenho pessoal e financeiro deles. É através de um primeiro empenho individual, como a própria e autofinanciada gravação de um CD, que os jovens músicos acreditam que será possível a criação e consolidação de um mercado do choro e do samba, que seja capaz de gerir a si próprio, que crie retorno não só pessoal e profissional, mas financeiro para eles.

Na busca pela criação de um mercado de samba e choro no Rio Grande do Sul um dos caminhos que eles encontraram de reconhecimento foi através de uma aproximação com o universo musical tradicionalista. Essa aproximação se deu a partir da participação deles em festivais de música nativista, que aceitem a inclusão de outros gêneros musicais, onde eles encontram uma importante janela de divulgação dos seus trabalhos autorais. O mais importante desses festivais nativistas é o Musicanto, que acontece anualmente na cidade de Santa Rosa, interior do Rio Grande do Sul, e que está na sua vigésima quarta edição. Foi nessa edição que o jovem músico Caio Martinez ganhou o prêmio de melhor arranjo para uma composição sua intitulada “Valentia”, composta em ritmo de maxixe e interpretada, durante o festival, por ele e mais alguns desses jovens músicos que fazem parte da pesquisa.



Essa aproximação com a música nativista do Rio Grande do Sul pode acontecer através de trabalhos, especificamente direcionados, e que dialoguem com este universo musical. Um desses exemplos é o caso do CD, lançado pelo jovem bandolinista Rafael Ferrari, intitulado “Bandolim Campeiro”, trabalho feito a partir de releituras de músicas tradicionais do universo do cancionário gaúcho. Essas músicas tradicionais ganharam novas leituras a partir da linguagem musical do bandolim. Em uma das apresentações desse projeto que aconteceu no espaço Vonpar do Multipalco, empreendimento cultural ligado ao Theatro São Pedro, o mais tradicional teatro da cidade de Porto Alegre, a indumentária utilizada para

apresentação passava pelo imaginário do gaúcho com o uso de bombacha, alpargata e boina.

Eu to preparando um disco, que é um trabalho de música gaúcha, se chama Bandolim Campeiro, tem milonga, chacarera, chamamé, tango, samba, os ritmos gaúchos aqui, latino americanos, portenhos, essa coisa nossa dessa nossa cultura nativista. E que é um trabalho que nunca ninguém fez.  
Rafael Ferrari, 29 anos, músico/bandolinista

Essa aproximação com o universo da música tradicionalista ajuda na consolidação desses jovens músicos por já possuírem lugares e público fiéis, o que gera o reconhecimento dos jovens e da sua produção musical, além da ampliação dos potenciais consumidores das suas músicas, mesmo que sejam sambas e choros. Essa aproximação também representa a criação de uma identidade musical para os jovens músicos que está baseada em um fator local, eles não são simplesmente sambistas e chorões, mas sambistas e chorões gaúchos.

[Eu to compondo] Ela é uma milonga, não aquela coisa gaudéria, mas é uma milonga, afinal é isso que eu sou, eu sou gaúcho.  
Rafael Ferrari, 29 anos, músico/bandolinista

Ser um sambista e um chorão gaúcho é mais que uma localização de quem nasceu no Rio Grande do Sul, significa a atribuição de uma característica distintiva que os diferencia dos sambistas e chorões cariocas e os aproxima de uma identidade latino americana. Assim não só os seus projetos artísticos como as suas identidades estão sendo construídas com base no local, no regional.

### 9.2.3 “Lisboa Não Sejas Francesa”: A Desterritorialização do Fado e o Advento da *World Music*

O fado desde os seus primeiros passos de profissionalização no início do século XX, já rompia com as fronteiras de Portugal. Primeiro ele ganhou as colônias portuguesas e as comunidades de emigrantes portugueses em países como os Estados Unidos. Ainda no século passado, o fado ganhou o mundo e o mais variado público através da voz da sua maior diva, Amália Rodrigues (NERY, 2004). Amália Rodrigues lotou as principais salas de concerto dos Estados Unidos e da França, cantou na África, nas Américas e na Ásia, obteve reconhecimento no Ocidente e no Oriente. Amália Rodrigues fez a mais portuguesa das canções ser conhecida em todo mundo através da sua voz.

O fado que ganhou o mundo através da voz de Amália Rodrigues não é o mesmo que está inserido em um contexto de globalização atual. O fado ainda é hoje a música que expressa à alma portuguesa, ao mesmo tempo ele se desterritorializou e mais que ganhar o mundo ele precisa dele para sobreviver. É através do mercado externo, ávido consumidor de fado, que muitos jovens músicos mantêm a sua vida profissional. Fadistas se sustentam cantando em casas de fado, hoje assim como sempre foi na história deste gênero musical, mas também através da venda de concertos, principalmente para o exterior. O grande mercado consumidor do fado fora de Portugal ainda é a Europa, mas também os Estados Unidos e alguns países orientais, como Índia, Coreia e Japão. A desterritorialização do fado passou a ser um importante espaço de profissionalização para toda essa nova geração de fadistas.

Sim, porque o mercado português é muito pequeno, existem muitos fadistas, cada vez mais, que estão a salientar-se e a fazer muitos bons trabalhos. Eu tenho muito orgulho de toda a geração da qual faço parte. Penso que todas as pessoas têm o seu estilo próprio e cultivam este estilo e acho que é importante cada um separar-se uns dos outros, criar seu próprio caminho. E eu penso que isto está a acontecer. E por isso também, por haver essa nova geração, está a haver um interesse cada vez maior no exterior. E o fado também como uma canção tão peculiar, tão única, tão portuguesa, tem muito interesse por parte de todos os festivais de *world music* e também das salas de concerto que também estão convidando

cada vez mais fadistas pra atuar fora de Portugal. Que é uma forma de exportar a nossa cultura também pra fora.  
Joana Amendoeira, 27 anos, fadista

Para que seja possível adentrar e explorar novos mercados consumidores é necessário que haja por parte dos jovens todo um preparo e domínio do universo da *world music*. A *world music* é uma classificação usada em premiações e pela indústria fonográfica que abarca toda a produção musical original dos países que não estejam no eixo Estados Unidos – Inglaterra. São todas as músicas produzidas na África, Ásia e América Latina, que não tenham o inglês como idioma oficial. O fado se caracteriza como *world music* porque além de ser cantado em português, ser expressão “autêntica”<sup>95</sup> de uma cultura nacional, também é produto de exportação de um país periférico, mesmo que localizado no continente europeu.

Para explorar o mercado consumidor oriundo da desterritorialização do fado e do advento da *world music* é preciso que os jovens fadistas tenham um produto para vender, o que significa um CD e um concerto, e que tenham um *manager*, no sentido do produtor no Brasil, que venda este produto nas feiras internacionais européias. Estas feiras de *world music* são um espaço privilegiado de venda do produto musical do fado para grandes mercados consumidores como Holanda e Bélgica e de consolidação da carreira musical de muitos jovens fadistas.

Holanda, França e Bélgica são os maiores mercados de fado da Europa. A Bélgica tem 250 km e eu tenho uma turnê de dez concertos na Bélgica. Tu perguntas como? Em Portugal isso não era possível. Há muita gente a comprar fado na Europa. A Bélgica é mínima e consome e paga bem os fadistas pra passar por lá. Todos passaram por lá, a Mariza, a Kátia [Guerreiro], a Mafalda [Arnauth], a [Ana Sofia] Varela, eu, entendeu, todos passam por lá.  
Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Foi Amália Rodrigues que possibilitou que esses caminhos da desterritorialização do fado fossem possíveis. Mas foram esses jovens fadistas

---

<sup>95</sup> Esta questão da autenticidade do fado como expressão da cultura portuguesa será explorada no próximo capítulo.

a geração que melhor soube explorar as potencialidades da desterritorialização do fado e da classificação deste no universo amplo do conceito de *world music*. São os jovens fadistas, a maioria fluentes em inglês e sem medo de explorarem novos territórios, que estão consolidando o fado como produto musical consumido pelo mundo e capaz de ser universal e emocionar mesmo sendo cantado em português. O fado que encanta públicos tão diversos pelo mundo só é possível de ser cantado por esses jovens porque ele é mais que simplesmente um gênero musical, ele é mais que uma profissão, ele é um estilo de vida.

### **9.3 “Que Perfeito Coração”: O Samba, o Choro e o Fado como Formas de Estar na Vida**

Quando questionados sobre o que era o fado, a maioria dos jovens músicos portugueses respondia de uma mesma maneira, que traduzida para o português do Brasil, com relação ao que era o samba e choro, tornava-se um estilo de vida.

Eu acho que é uma maneira de estar na vida.  
Marco Oliveira, 21 anos, fadista e músico/viola de fado

O fado, o samba e o choro são para os jovens músicos mais que uma profissão, estas formas de expressão musical são traduzidas em identidade que se tornam visíveis na forma como os jovens encaram a vida. Podemos falar que o samba, o choro e o fado são mais que apenas gêneros musicais, são estilos de vida, ou em português de Portugal, formas de estar na vida. Como esses gêneros musicais populares são traduzidos em estilos de vida? Como *ser sambista*, *ser chorão* ou *ser fadista* representa uma forma de estar na vida?

Para compreender o significado de gêneros musicais traduzidos como estilos de vida é necessário entender o que eles significam para os jovens. O samba, o choro e o fado como estilos de vida são transposições que os jovens fazem do imaginário que eles têm sobre estes gêneros musicais e suas práticas sociais, mas que sofrem releituras atuais. Essas releituras dos imaginários desses gêneros musicais são recriadas para os jovens músicos

através de parâmetros atuais, retomando sempre elementos importantes e tradicionais na história dessas formas de expressões musicais.

Tu acaba incorporando no teu estilo de vida, é um estilo de vida eu acho. Uma coisa que mexe contigo. Parece meio piegas isso, mas acaba sendo. Uma coisa que tu não sabe, quando tu vê tu foi escolhido. Como eu te disse eu não fiz essa força pra ser músico. Eu sempre gostei dessa coisa da nostalgia, da poesia que tem na letra, sempre me tocou muito isso. Então tu tem umas coisas que acontecem que tu não explica. Acho que é um estilo de vida ser sambista.

Luís Arnaldo Cabreira, 30 anos, músico/cavaquinista e publicitário

A partir da fala de Luís Arnaldo pode-se entender um pouco mais o significado do samba e do choro como estilos de vida. Para esse jovem músico *ser sambista* e *ser chorão* é mais que uma profissão na música, já que não foi algo escolhido, mas que aconteceu de forma *natural*. Isso faz com que o samba e o choro ganhem um sentido superior de predestinação, que se traduz não só em um fazer profissional, mas em uma forma de se identificar perante o mundo. Dessa forma, mais do que ser um profissional do samba ou do choro, os jovens músicos realmente são sambistas e chorões.

Eu acho que ser um sambista é ir além da música. Eu acho que o samba tem uma espécie de religiosidade. Uma atmosfera que se cria quando se toca samba, se ouve, se pratica, é diferente de qualquer outra experiência musical, eu sinto assim. O cubano tocando salsa deve sentir a coisa parecida assim. A coisa da ancestralidade, de todo o processo que essa música passou e de todo os ícones, de cantar as músicas do Cartola, de estar compondo em samba, tu tens aquelas luzes te orientando. Comigo é isso que me motiva, que me sensibiliza.

Caio Martinez, 28 anos, músico

Caio complexifica a noção de estilo de vida salientando nele um caráter nacional. Mais que ser sambista ou chorão, escolher estes gêneros musicais como forma de expressão artística e de se expressar no mundo, representa que eles também são brasileiros e possuem uma identidade e códigos só possíveis de serem compartilhados com quem também o é. Assim o samba e o



choro são comparados com uma religião. Essa religião do samba e do choro tem como base a valorização da sua tradição e da sua historicidade, que são relidas pelos jovens músicos e transpostas para os tempos atuais.

Pois, pra mim fado, pronto, é pra já uma música. Mas se fores ver no dicionário diz imensas coisas terríveis, vadio, a pessoa com destino mal fadado. E então, pronto, traduzindo a letra é isso, é uma canção, mas depois eu, é uma canção, mas pra mim depois pode ser uma forma de vida. Eu faço da minha vida o fado. É muito fácil de sentir, porque tu sentes, tu te arrepia facilmente quando tu falas, qualquer coisa que tu toca, porque vibras mais com uma frase do que com outra, mas na volta não consegues explicar. É fácil de sentir, mas só sente mesmo quem sente essa coisa de fadista, aquela coisa da saudade, da nostalgia, da lembrança, do amor. Dizem que os portugueses têm a mania de ser sofridos, e que gostam de se lamentar, o pá, que seja, é assim que eu me sinto, é assim que eu me sinto feliz. Os brasileiros têm uma cultura da alegria, são todos muito alegres e foliões. Nós portugueses é o contrário, é tristeza. É o contraste, é o agridoce como chamam.

Ricardo Mesquita, 27 anos, fadista

O jovem fadista Ricardo Mesquita também entende o fado como algo para o qual eles foram predestinados, ganharam um *dom/destino*, e que se expressa corporalmente através da valorização da emoção. Para se ter o fado como uma forma de estar na vida é preciso sentir este mesmo fado, e este sentimento é territorializado, ele é português. Assim como ser sambista e chorão é ser brasileiro, ser fadista é ser português. Entender esses gêneros musicais populares como estilos de vida, é compreendê-los como a maneira como se traduz para o cotidiano a identidade vinculada com o imaginário do samba, do choro e do fado.

É minha forma de estar na vida. Sou eu dos pés a cabeça. Não podia ser outra coisa. Não tinha outra opção. O fado sou eu. (...) Todo o tempo. Porque eu acho que fadista é uma condição. Eu não consigo dissociar a mulher da fadista, é a mesma pessoa. Eu estou aqui contigo e não deixo de ser fadista por estar de calça de ganga. Eu sou fadista na mesma. Não está no guarda roupa, não está na forma de falar, não está na forma de andar, está cá dentro [bate no peito no lugar do coração]. É uma questão de alma, é uma questão de feeling. Portanto eu

acho que sou fadista dos pés a cabeça, é a minha condição. Eu não fiz nada pra ser fadista, eu nasci assim. Então não é mérito meu. É mérito de alguém que achou que eu tinha que ser. Basicamente é isto, eu sou assim.  
Raquel Tavares, 24 anos, fadista

*Ser sambista, ser chorão e ser fadista* são formas de se expressar para o mundo, são maneiras de se situar historicamente e dentro de uma tradição musical e social, são visões de uma forma específica de profissionalização, são identidades construídas e consolidadas a partir da música e do seu universo simbólico. O samba, o choro e o fado são para os jovens músicos uma estratégia de relação entre passado, presente e futuro, entre modernidade e tradição. É nessa relação entre modernidade e tradição, passado e presente, que os jovens músicos atualizam as suas identidades nacionais e dos gêneros musicais que estão cantando e que partem em busca da raiz, da pureza, da origem, do autêntico no samba, no choro e no fado.

## CAPÍTULO 10

### “MEU MUNDO É FEITO CANÇÃO” OU “TRAGO UM FADO NO MEU CANTO”: A RECRIAÇÃO DO CHORO, DO SAMBA E DO FADO ATRAVÉS DE JOVENS MÚSICOS

*O tom de lamento que havia no samba  
ficou na vitrola, na voz do Cartola, perdeu-se no tempo?  
É engano da mocidade, sambar nunca foi novidade  
basta dar ouvidos aos sambas bonitos de antigamente.  
O morro há de socorrer – Caio Martinez*

*Quem vê o Fado como coisa do passado,  
Não entende que este Fado  
É o agora do futuro  
E até o traz na alma quem não quer!  
Não se manda no querer,  
Nem se é dono da paixão!  
Fado cor do sentimento – Fernando Girão*

O samba, o choro e o fado como formas de expressão da cultura popular fazem parte da tradição, do imaginário e da identidade dos seus países de origem. O samba e o choro representam o Brasil e este é através destes gêneros musicais representado, imaginado, inventado, criado e recriado. O fado canta Portugal e é cantado como o mais português dos gêneros musicais ou como a melhor expressão da alma portuguesa. Esses gêneros musicais surgiram como expressão da cultura popular passaram durante a sua história por diversas apropriações. O samba, o choro e o fado foram de gêneros musicais estigmatizados por expressarem a visão de mundo das classes populares à expressão legítima de identidade nacional. Foi seguindo esse caminho que esses gêneros musicais passaram a significar mais que somente expressões musicais, mas também formas de representação de uma nação, de seu povo e do imaginário sobre ambos.

O choro, o samba e o fado tornaram-se canções tradicionais, que estão inseridas em um universo simbólico de significados que vai além da música e passa a significar o seu país e o seu povo. O samba e o choro representam o Brasil e a sua brasilidade, o fado representa Portugal e a sua portugalidade. Essas músicas tradicionais passaram por diferentes fases na sua trajetória

histórica e tiveram momentos de mais ou menos significado para o país e o povo que representam e que é representado por eles.

Na última década esses gêneros musicais populares, tradicionais e nacionais passaram por um processo de redescoberta a partir de jovens que viram neles a melhor e mais legítima forma de se construírem enquanto músicos e artistas, mas também enquanto brasileiros e portugueses. Através, do que foi chamado pela mídia e pela indústria musical, de “novo choro”, “novo samba” e “fado novo”, os jovens músicos estão redescobrando as suas raízes musicais, nacionais, sociais e políticas, e na busca pelo autêntico recriando hoje gêneros musicais tradicionais. Esses jovens músicos vão redescobrando, revitalizando, reinventando e recriando o choro, o samba e o fado e pelas suas músicas vão compreendendo que o “meu mundo é feito de canção” e que o mais importante é que “trago um fado no meu canto”.

### **10.1 Samba Alegre e Fado Triste: Jovens Músicos Redescobrando e Reconstruindo Imaginários e Identidades através da Música Popular**

Quando se fala em samba se pensa imediatamente em Brasil e quando se fala de fado se pensa imediatamente em Portugal. Estes dois gêneros musicais populares que já fazem parte da tradição de seus países, mais que expressões musicais da cultura de um povo passaram por um processo que os transformaram em características da identidade nacional. Para compreendermos o significado desse caminho trilhado de forma muito semelhante pelo samba e pelo fado temos que identificar o sentido do que é música e música popular, para só a partir daí buscarmos desvendar um pouco como uma música popular urbana nascida no seio de um grupo social específico destrói suas fronteiras e ganha seu país, através da identidade nacional, e o mundo, através do imaginário sobre esses países.

Pinto (2001) entende o som como um fenômeno físico que é, simultaneamente, inserido em uma concepção cultural. Tanto que muitas culturas não possuem uma só denominação para música, ela pode ser chamada de diversas maneiras dependendo do seu uso. Pinto (2001) conceitua música como o som que é culturalmente organizado pelo homem.

Na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva. (PINTO, 2001, p. 2)

A música é uma forma de comunicação simbólica entre pessoas ou grupos sociais que compartilham seus códigos. Pinto (2001) argumenta que a inserção da música em diferentes interações sociais faz com que ela adquira diferentes significados simbólicos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo em que é singular e de difícil tradução quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001).

Weber (1995) escreve sobre o processo de racionalização da música. A música ocidental moderna só foi desenvolvida depois da invenção da notação musical, depois da sua elevação à condição de arte escrita. A música ocidental moderna foi a música que mais passou pelo processo de racionalização devido, argumenta Weber, ao moderno racionalismo ocidental. Weber entende por racionalização todo o processo que em diferentes linhas de ação atribui a ele significados. A racionalização da música só se tornou possível, para Weber, depois que a música deixou de ter função prática para ter como função a apreciação. Sua argumentação continua defendendo que a racionalização pode ser extramusical ou intramusical. A primeira acontece por meio dos instrumentos musicais. Já a racionalização intramusical se dá a partir de dentro do sistema sonoro, das relações internas entre os sons. É o que Weber chamava de “temperamento acórdico-harmônico” (WEBER, 1995, p.133), e é ele que permite a liberdade plena musical.

Somente a elevação da música polivocal à condição de uma arte escrita produziu então verdadeiros “compositores” e assegurou as criações polifônicas do Ocidente, em oposição aquelas de outros povos, duração, repercussão e desenvolvimento continuado. (WEBER, 1995, p. 123)

Adorno (1994) faz uma distinção entre música popular e música séria, entendendo música séria como a música erudita, a primeira se diferencia da

segunda por uma estandardização em toda a sua estrutura. Menezes Bastos (1995) acredita que a música popular aparece no mundo de forma global, expressando uma característica da modernidade. Essa música, segundo o mesmo autor, “invade o planeta até suas franjas mais remotas e atende a lógicas locais, regionais e nacionais, simultaneamente que a uma lógica mundial” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 5). Mas ela pode ter diferentes significados em culturas distintas.

A música popular brasileira já teve muitos significados. Segundo Sandroni (2004), primeiro ela era associada à música folclórica, de caráter rural. No Brasil, a distinção entre música popular e música folclórica esteve ligada à idéia de que a primeira estava viva e a segunda morta (SANDRONI, 2004, p. 34). O conceito de música popular começou a ser expandido para a música urbana com sentido pejorativo de *popularesco*. Mas só com o rádio, o disco e o aumento dos trabalhos sobre música popular urbana, como o choro e o samba, que estes foram considerados música popular brasileira. Ainda mais depois que seu ritmo principal, o samba, transformou-se em música nacional. Na década de 60 do século XX, o conceito de música popular brasileira se modificou e passou a representar um segmento da música urbana produzida no Brasil que estava relacionada com um engajamento político, em função da “defesa nacional” (SANDRONI, 2004, p. 29). Por último, há uma nova concepção de música popular brasileira que é um perfil de consumo, a etiqueta que separa este tipo de música do rock ou da música sertaneja, esta que é chamada de MPB. Portanto, a música popular brasileira pode ser vista como uma característica analítica, como opção ideológica e como perfil de consumo.

A música popular é formada basicamente por gêneros musicais que se expressam através da canção como o samba no Brasil e o fado em Portugal. Mas possui exceções como o choro brasileiro, música predominantemente instrumental. Trotta e Castro argumentam que cada gênero musical possui seus demarcadores que se dividem em “regras formais, técnicas, sociais, ideológicas, semióticas, comportamentais, econômicas e jurídicas” (2001, p. 64).

A cultura popular, assim como a música popular, tem a sua definição baseada na oposição a outras formas de cultura. O popular é pensado em contraposição ao erudito, a cultura das classes populares em contraposição à

cultura da burguesia e da nobreza. Burke (1989) fala na descoberta pela elite da cultura da classe popular sob vários aspectos em uma determinada época. A descoberta dessa cultura popular, normalmente oral, pela elite, que a transformou em escrita, possibilitou que muito do que hoje chamamos de manifestações culturais populares chegasse até os dias de hoje. Quanto do que foi traduzido do oral para o escrito foi perdido nessa tradução não se pode ter certeza.

A descoberta da cultura popular representou a descoberta/invenção de um povo, ou de um popular. A compilação dessas práticas culturais populares serviu para a criação de identidades nacionais, ou regionais. Elas se desenvolveram com maior força em países periféricos na Europa e que se afirmavam através da valorização da cultura do seu povo em contraposição à cultura intelectual imposta normalmente pela França (BURKE, 1989). Portugal do século XIX vivia sob o domínio francês, das invasões napoleônicas, e da influência inglesa, dos fortes laços comerciais. Foi nesse contexto que a música popular urbana de Lisboa por excelência nasceu. O fado nasceu como expressão cultural musical do povo português, com mais facilidade em aceitar a influência brasileira na sua formação do que de outras partes da Europa.

No Brasil a descoberta do popular para a criação de um povo e de uma identidade nacional aconteceu através do samba. Em Portugal foi o fado que fez a nação se reencontrar com o popular e ajudou na formação de uma identidade nacional. A utilização desses gêneros musicais populares para a formação de uma identidade nacional aconteceu através da resignificação de elementos simbólicos envolvido na história e no contexto do samba e do fado. Não é o samba e o fado em si que constroem a identidade nacional, mas elementos presentes na sua música como a alegria do samba e com isso dos brasileiros e a tristeza e melancolia do fado e com isso dos portugueses. Está se pensando aqui na representação de elementos do samba e do fado e através deles, respectivamente, do brasileiro e do português, usados na construção de um imaginário sobre o Brasil e Portugal e as características do seu povo.

A noção de representação é uma noção-chave para o estudo da Antropologia. Desde os primórdios dessa ciência ela já fazia parte dos seus conceitos fundamentais para a compreensão da realidade social e cultural.

Jodelet (1993) explica que a representação social é uma forma de conhecimento corrente, oriundo do senso comum, que é socialmente partilhado e sua elaboração se dá a partir da experiência individual e social. A mesma autora entende que a representação é uma visão prática de organização do ambiente, das condutas e da comunicação. É por intermédio das representações que se estabelece uma visão da realidade comum a um grupo social e cultural.

Para Chartier (1991), não há práticas ou estruturas que não sejam produzidas pelas representações e estas são as maneiras pelas quais os grupos e os indivíduos dão sentido ao mundo. É através das representações coletivas que as práticas constroem o mundo social. A representação serve para visualizar uma ausência, explica Chartier (1991), que supõe uma distinção entre o que representa e o que é representado.

[...] a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é. (CHARTIER, 1991, p. 184)

É preciso tomar cuidado para não entender a representação como verdade, considerando os signos visíveis como índices seguros de uma realidade. Essa noção que toma a representação como o real não compreende a verdadeira noção de representação social. É uma visão equivocada que traz uma noção também equivocada de imaginário, dado que este é a consolidação de determinadas representações em determinado tempo. Podemos pensar que nem sempre o samba é alegre, assim como nem sempre o fado é triste. Mas que tristeza e alegria podem ser representadas e cantadas em diferentes gêneros musicais. Um samba canção pode ser muito mais triste que um fado que canta uma marcha de Lisboa. Todavia esses dois gêneros musicais possuem um imaginário sobre eles que vincula a alegria ao samba e a tristeza ao fado. Mais que uma expressão do que se está cantando esse imaginário é construído pelo tipo de música, a presença da percussão faz do samba algo alegre por mais que se esteja cantando a tristeza, já o fado com sua modulação e acompanhado apenas por guitarra e viola, sempre estará



cantando a tristeza, mesmo que a letra não fale exatamente dela. É o imaginário sobre o samba que é alegre e o imaginário sobre o fado que é triste.

As músicas populares brasileira e portuguesa ajudaram muito na construção e consolidação de um imaginário sobre o Brasil, no caso do samba, e sobre Portugal, no caso do fado, e a maneira de ser do povo brasileiro e português. Gêneros musicais específicos, assim como a temática cantada, ajudaram na construção de um imaginário sobre o Brasil e Portugal e também ajudaram a fortalecer uma identidade nacional.

O compositor popular, neste contexto, tem importância simbólica e política porque a canção brasileira – e aqui vale invocar um argumento histórico – sempre tratou de temáticas fundamentais entre nós: fez a nossa crônica da vida cotidiana, aplaudiu condutas políticas e protestou contra elas, comentando o papel e as atitudes do Estado; possibilitou que se cantasse o que, em muitos casos, nosso povo não sabia ou estava impedido de falar, escrever, relatar etc. (BATISTA, 2002, p. 10)

A construção de uma identidade está ligada à escolha de determinadas características em detrimento de outras. A identidade brasileira possui muitas das suas características como a malandragem, o jeitinho, a preguiça, sendo cantadas na música popular brasileira. A identidade portuguesa também é cantada em música como a noção de saudade e de melancolia. A música popular, como o samba e o fado, é um importante veículo para a disseminação do imaginário, sobre o Brasil e Portugal, sobre os brasileiros e os portugueses.

O imaginário na música popular brasileira está calcado em três pilares básicos: o trabalho, a mulher e o dinheiro (OLIVEN, 2004). Muitas vezes, os três se inter-relacionam, mas eles também são construídos em oposição um ao outro. Já o imaginário sobre o povo português foi construído, como identifica Leal (1999), sob a noção de saudade e a partir deste imaginário foi construída a identidade nacional portuguesa. Esse imaginário da música popular, seja brasileira ou portuguesa, foi construído com base nas relações e ações do cotidiano de seus compositores. E não de um cotidiano qualquer, mas de um cotidiano urbano, masculino e de classes populares. A construção de um imaginário se dá com a escolha de certos elementos em detrimento de outros, de certas verdades que se tornam mais verdades que outras.

A construção pela música popular de um imaginário masculino acontece já que a maioria dos compositores são homens. O samba construiu um herói nacional brasileiro, que é quase um anti-herói, e que é fundado na ética da malandragem (herói sem nenhum caráter). Esse herói exemplifica a existência, no imaginário social brasileiro, de um motivo satânico do povo que pode servir de explicação para a persistência do motivo edênico. José Murilo de Carvalho (1998) defende o motivo edênico como a visão do Brasil, tanto para estrangeiros como para os brasileiros, como natureza, ou pelo menos de uma supervalorização das riquezas e belezas naturais do país em detrimento do povo. O autor levanta como uma das explicações desse fenômeno à existência de um motivo satânico, a descrença no povo brasileiro que não se vê como cidadãos capazes de realizar mudanças. Esse descrédito no povo brasileiro é reafirmado e alimentado no imaginário social brasileiro por meio da música popular brasileira e da construção do seu anti-herói.

Já o imaginário sobre o povo português está vinculado à noção de saudade, alicerçada na história de Portugal e das grandes navegações. Foi o homem português que desbravou o mundo, descobriu novas terras e fez de um país territorialmente pequeno um grande país que dominou grandes territórios no século XVI e XVII. Mas ao mesmo tempo esses grandes homens desbravadores também sentiam falta, ou saudade, da sua terra natal e das pessoas que lá ficaram. É neste ponto que o imaginário sobre o homem português se assemelha com o da mulher portuguesa, ambos sentiam saudade dos que ficaram e dos que foram. Esse povo heróico e desbravador têm no seu imaginário como elemento fundante a noção de saudade, é um povo que ao mesmo tempo em que vai queria ficar. E é sob a luz desse imaginário sobre o português que o imaginário sobre o fado nasce, já que este significa destino e que pode ter sido criado nesses primeiros navios que saíram para descobrir o mundo. O imaginário português identificado por Leal (1999) como construído com base na noção de saudade funda o imaginário sobre o fado e é, através desta música, muitas vezes reafirmado.

Quando se fala em música popular brasileira ou portuguesa e na construção de um imaginário sobre o Brasil ou Portugal e seus povos característicos, os gêneros musicais que mais diretamente ajudaram na construção destes imaginários foram o samba, no caso do Brasil, e o fado, no

caso de Portugal. O samba e fado surgiram como música característica de determinada parcela da população, mas foram transformadas em elementos formadores da identidade nacional<sup>96</sup>. Esses gêneros musicais passaram de expressão popular para uma forma de representação nacional. No caso do samba ainda temos a questão de que um elemento étnico – de uma música representativa da parcela afro-descendente urbana carioca - passou a ser um elemento nacional – música como representação de uma unidade nacional.

Na galeria de ícones nacionais, a invenção social do Brasil como terra do samba representa uma imagem que perdura até os dias de hoje, atravessando os tempos apesar de todos os contratempos no terreno da música popular brasileira. Denominador comum da propalada identidade cultural brasileira no segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo nacional. (PARANHOS, 2003, p. 81)

Para que fosse possível para o samba e para o fado ganharem novos lugares e freqüentarem novos salões foram necessários mediadores entre mundos diferentes, pessoas que traduzissem a linguagem popular para o mundo aristocrático ou burguês e vice-versa. O principal mediador do samba foi Noel Rosa (PARANHOS, 2003, p. 88). E no fado podemos identificar personagens como o Conde de Vimioso ou mesmo o chamado “fado aristocrático”. As rádios e as gravadoras também foram fundamentais na disseminação do samba e do fado. Para ingressar nesse universo da indústria cultural o samba e o fado tiveram que se adaptar.

Interligada a essas transformações, a música popular, tornada produto comercial de consumo de massa, revelará a sua face de mercadoria. Pelo menos quatro fatores básicos, a meu ver, convergirão no sentido de favorecer esse processo que atingirá em cheio o samba: a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas, com fins comerciais; b) ancorada nos dispositivos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em larga escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda; c) o autoproclamado rádio educativo cede

---

<sup>96</sup> Muitos são os autores que tentam explicar como se deu esta transformação do samba e no samba, entre eles destacam-se os trabalhos de: Cláudia Matos (1982), José Miguel Wisnik (1982), Hermano Vianna (1995), Carlos Sandroni (2001), Adalberto Paranhos (2003) e Walter Nunes Frota (2003). E a respeito do fado temos que salientar o trabalho de Ruy Vieira Nery (2004).

passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o *status* de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando para trás os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população com predominância de negros e/ou mulatos, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco. (PARANHOS, 2003, p. 82)

O samba, enquanto ganhava espaço na vida musical do Rio de Janeiro, carregou com ele a mística de ser um espaço democrático onde brancos e negros, ricos e pobres, analfabetos e letrados conviviam harmoniosamente. O samba como espaço democrático foi ao encontro da teoria que defendia o Brasil como o país da miscigenação e da democracia racial. Vianna defende que foi o encontro de Gilberto Freyre com o samba carioca um dos estímulos para a criação da sua teoria da fábula das três raças (VIANNA, 1995, p. 27). No fado esse espaço de contato e convívio social entre classes diferentes também era valorizado. Do mítico romance entre a prostituta Severa e o Conde de Vimioso até o encontro de fadistas populares com jovens aristocráticos e universitários, criando assim um novo fado, o conhecido fado de Coimbra.

Para que o samba e o fado pudessem se tornar música nacional, compreendida e consumida por todas as classes, foi necessário que eles sofressem uma higienização nas suas temáticas e na suas figuras emblemáticas, como o malandro do samba e o rufia do fado (OLIVEN, 2004; PARANHOS, 2003; PAIS, 2002; MATOS, 1982). O Estado Novo, tanto português quanto brasileiro, com seus aparatos repressores e de censura fizeram com que o samba e o fado ganhassem novas características. O samba cantou a valorização do trabalho e transformou o malandro real, que solucionava os problemas do dia a dia com pequenos golpes, no malandro mítico de sapato bicolor, terno branco e chapéu panamá. É a época dos sambas ufanistas. Batista (2002), ao analisar a música popular brasileira com temática nacionalista, identifica que elas podem ser em tom de exaltação, período do Estado Novo, ou de contestação e deboche, período do golpe militar. Já o Estado Novo português não só alterou a temática do fado, fazendo com que desaparecesse o fado de cunho social, como o fado anarquista, mas instituiu a profissionalização fadista e todo o ritual que até os dias atuais permanecem como os modos de se cantar o fado.

A possibilidade de transformação do samba de música negra e carioca para música mestiça e nacional e do fado como música popular e de excluídos para música de Lisboa e de Portugal, aconteceu através da valorização de características do imaginário e de representações que o samba e o fado traziam em sua música. Foram essas músicas que tornaram possível que esses gêneros musicais específicos se transformassem em representações de nação, expressassem sentimentos de nacionalismo e construíssem um imaginário sobre o Brasil e os brasileiros, sobre Portugal e os portugueses. O samba e o fado cantando a modernidade urbana do Brasil e de Portugal, mas se tornaram, através da construção de uma identidade nacional, músicas tradicionais.

São essas músicas tradicionais que representam mais que somente formas de expressão musicais, mas um país, seu povo, seu nacionalismo, seu imaginário e sua identidade, que estão sendo redescobertas e recriadas por jovens músicos de forma expressiva na última década. Os jovens músicos ao se apropriarem do choro, do samba e do fado como forma de se expressarem na música estão de alguma forma também escolhendo todos esses outros significados atribuídos a estes gêneros musicais tradicionais. Se não há uma identificação direta com a identidade vinculada a esses gêneros musicais, quando se começa a transitar pela linguagem do choro, do samba e do fado ela vai sendo compreendida e incorporada na medida em que os jovens vão se inserindo na tradição e na história destes gêneros musicais populares e nacionais.

A escolha do choro, do samba e do fado como melhor forma de se expressar dentro da linguagem musical por jovens músicos traz consigo uma série de outros significados, entre eles a identidade vinculada aos gêneros musicais. Tocar choro, samba e fado significa construir a partir deles e da inserção nas suas tradições a identidade de chorão, de sambista e de fadista. Junto com esta identidade de chorão, de sambista e de fadista, outras identidades e elementos estão sendo construídos, como a vinculação a uma identidade nacional e com isso a um povo e uma nação. Esses jovens ao escolherem o choro, o samba e o fado estão escolhendo *ser chorão*, *ser sambista* e *ser fadistas*, mas também *ser brasileiro* e *ser português*.

Essa maneira de inserção na tradição de um país e de um povo através de gêneros musicais, ao mesmo tempo populares e nacionais, faz com que jovens construam através da música as suas identidades nacionais e musicais. Ser um jovem chorão, sambista ou fadista representa hoje recriar a tradição através da música, redescobrir e reconstruir determinada linhagem musical através do “novo choro”, do “novo samba” e do “fado novo”.

## **10.2 Tradição e Modernidade: O “Novo Choro”, o “Novo Samba” e o “Fado Novo” como Recriações da Tradição**

O “novo choro”, o “novo samba” e o “fado novo” foram assim denominados, principalmente pela mídia e pela indústria musical como um todo, por se tratarem de novas versões de gêneros musicais ligados a determinadas tradições de seus países de origem e da música popular como um todo, e que no início do século XXI, começaram a ser redescobertos, reinventados e recriados por jovens músicos. Esse movimento de recriação de gêneros musicais tradicionais fez com que questões que estavam em voga na época ganhassem uma nova roupagem através da música e dos olhos de jovens músicos. As relações e possíveis tensões entre modernidade e tradição foram reinventadas através da música e desse movimento cultural e social conhecido por “novo choro”, “novo samba” e “fado novo”. O principal significado que a revitalização de gêneros musicais tradicionais por jovens músicos representou em pleno início do século XXI, foi a afirmação de que a tradição está mais viva do que nunca e que ainda permanece dotada de significados.

A modernidade, caracterizada pela individualidade, como explicita Ortiz (2005), trouxe consigo o medo do fim das identidades nacionais através do processo de globalização. Autores como Hall (1999), Giddens (1997) ou Smith (1994) defenderam a não destruição das fronteiras nacionais pela modernidade e a não dissolução das identidades. Giddens (1997) propõe que antes de entrarmos na pós-modernidade será necessário ingressarmos em uma época pós-tradicional. As formações dos Estados Nacionais se deram vinculadas à existência das tradições, as identidades nacionais só são possíveis a partir da crença em uma origem comum. As tradições não só foram fundamentais para a

constituição dos estados como sem elas não seria possível a sua manutenção. Hobsbawm (1984) defende que a maioria das tradições foi inventada, uma continuidade artificial com um passado histórico. Essas tradições inventadas, entre elas a própria nação com seus símbolos e rituais, foram criadas em um período determinado.

Giddens (1997) argumenta que mesmo com a *modernização reflexiva*, como ele chama a época em que vivemos, a existência das tradições permanece necessária à medida que é por meio delas que se mantêm não só as identidades, mas a coesão social. Além da questão da permanência das tradições, em uma época em que já se acreditava que elas não existiriam mais, a globalização traria a diluição das fronteiras nacionais e da própria nação, outro fato que também não aconteceu. A questão da globalização trouxe ao debate a instauração de uma cultura global. Essa cultura global iria se contrapor às diversas culturas através do surgimento de uma única cultura, quiçá universal.

Burke (2004, 1989) busca desconstruir a idéia da disseminação de uma cultura sobre a outra, para pensar a interação entre culturas. Não se está mais pensando a cultura dominante determinando a cultura popular, mas uma “via de mão dupla”, onde a cultura dominante influencia a cultura popular da mesma forma que é influenciada por ela, é a criação de um *hibridismo cultural* (BURKE, 2004). Podemos assim pensar em uma cultura global influenciando culturas locais e estas ajudando a constituir a cultura global. É através dessa influência mútua que se acaba criando o que Canclini (1989) chama de *culturas híbridas*, culturas que sofreram várias influências e possuem características culturais diversas. Essas culturas são estudadas não mais em um contexto histórico, mas sim na modernidade.

É indo ao encontro dessas noções de modernidade, globalização e *hibridismo cultural* que o movimento de recriação de músicas tradicionais, como o choro, o samba e o fado, surgiu e ganhou sua visibilidade. Em uma época em que se esperava que a produção musical nacional passasse a ser somente leituras locais da internacional indústria da música e do entretenimento, grupos de jovens no Brasil e em Portugal estão redescobrimo suas músicas tradicionais, ligadas as identidade nacionais dos seus países e

fazendo delas formas particulares de se expressarem na música<sup>97</sup>. A linguagem musical da tradição passou a fazer sentido na modernidade e este sentido é ainda maior por se tratar da recriação de uma tradição através do olhar de jovens músicos.

Foi com a modernidade e a valorização das diferenças etárias que se começou a pensar nos jovens como um grupo cultural com identidade própria e, a partir da década de 50, como possível mercado consumidor. A noção de juventude, assim como a de infância, foi inventada em determinado tempo histórico. Essa invenção só foi possível através do estabelecimento de noções modernas que possibilitaram que crianças e jovens passassem a ser vistos como indivíduos dentro de uma sociedade. A criança e o jovem foram separados do convívio direto com os adultos onde aprendiam o ofício que iriam seguir e ganharam espaços próprios, as crianças o espaço doméstico e privado e os jovens o espaço institucionalizado da escola (QUEIRÓZ, 2004).

É neste convívio separado do mundo adulto que emerge a possibilidade de elaboração e construção de culturas juvenis. É também, esta separação que torna problemática a passagem do mundo juvenil ao adulto. Ao se constituírem em grupos e produzirem culturas e significações diferenciadas, distantes dos modelos dos mais velhos, ocorrem recusas e resistências. (QUEIRÓZ, 2004, p. 17)

A noção de cultura juvenil como um espaço de lazer e de consumo surgiu com o gênero musical rock e a possibilidade de contestação e diferenciação geracional através deste gênero musical. Mas os conflitos de geração e a juventude como espaço de mudança e de contestação foram perdendo sentido quando a noção de juventude e de se manter jovem se tornou valor para toda a sociedade independente de faixa etária (VIANNA, 1997). A noção de juventude transformou-se em mercadoria, como defende Vianna (1997), vendida em lojas e consultórios de cirurgia plástica.

Essa “promiscuidade” intergeracional cria dificuldades, que em outras épocas eram menos claras, mas não inexistentes, para tentar identificar os jovens a partir de determinado padrão de consumo (por exemplo: “o consumo de *rock*”), ou pelo pertencimento a

---

<sup>97</sup> Essa mesma questão da redescoberta de gêneros musicais tradicionais que estão sendo recriados por jovens músicos também poderia ser estudado com o tango na Argentina, com o Candombe no Uruguai, com o Flamenco na Espanha e possivelmente com diversos outros gêneros musicais tradicionais em diferentes partes do mundo.



determinados grupos (“o grupo dos roqueiros”), ou pelo investimento em determinados signos (“o *rock* como a nossa música, detestada pelos pais”). (VIANNA, 1997, p. 9)

As definições conceituais de jovem e juventude tornaram-se cada vez mais difícil de serem estabelecidas. Não podemos só pensar os jovens como grupo consumidor de determinado bem simbólico, já que estes são cada vez mais consumidos por diferentes gerações como forma de se manterem jovens; mas também não podemos pensar os jovens só como fase de transição para a vida adulta, já que essa transição pode acontecer em fases diferentes da “juventude” dependendo da classe social de origem. Os jovens constroem identidades de grupo que são na maioria das vezes múltiplas, como identificou Weber (2004) no grupo de jovens de origem operária que estudou.

[...] podemos dizer que os “rapazes”, além de tributários da cultura etária (juvenil) e da cultura de origem (operária), inseriram-se em uma cultura “alternativa”, que abria espaço para “roqueiros” e “maconheiros” e também para militantes ecológicos e políticos, alguns deles sendo tudo isso ao mesmo tempo. (WEBER, 2004, p.129)

É dentro desse universo de múltiplas identidades juvenis que os jovens músicos optam por se tornar chorões, sambistas e fadistas. Escolhem dentre um universo amplo de possibilidades a recriação de gêneros musicais tradicionais como forma legítima de se expressarem na música. O choro, o samba e o fado passam a ser não mais músicas de outros tempos, mas músicas que por pertencerem à determinada tradição exigem que eles se insiram nela e passem a fazer parte de uma linhagem musical. Escolher o choro, o samba e o fado como gêneros musicais para se expressar significa para os jovens músicos a compreensão de uma historicidade que só é passível de ser entendida através da inserção na tradição destes gêneros musicais específicos. É por isso que mais que simplesmente tocar choro, samba e fado é preciso se tornar chorão, sambista e fadista.

Tu tem que ser influenciado, ainda mais hoje em dia onde o mundo é todo interligado. Não tem como não ser. Tu tem que usar a criatividade pra tentar compilar essas coisas e tentar fazer algo que te identifique. Eu sou contra esses termos que se usa, moderno, arrojado, novo, que os caras

gostam de usar. Principalmente o termo moderno. Eu acho que nada é moderno, nada é inovador hoje em dia. Tu tem que ter criatividade pra criar uma identidade com aquelas coisa que todo o planeta já ta careca de saber. Isso que é o desafio, não é reinventar a roda, se tu vai achar que tu vai criar uma coisa que não existe, tu vai reinventar a roda. Tudo que tu pensar já existe. Tu tem que usar, misturar aquilo pra criar a tua identidade. A gente ainda tem material pra isso, agora pra criar algo completamente novo musicalmente eu não sei não, eu tenho minhas dúvidas, eu acho que não tem mais, eu acho que já se fez um grande volume de coisas que não dá esse espaço. Ou se dá, eu gostaria de ver, gostaria mesmo.

Rafael Ferrari, 29 anos, músico/bandolinista

Essa noção de influência que toma conta da fala do jovem bandolinista gaúcho Rafael Ferrari indica a impossibilidade de se criar algo novo e da necessidade para os jovens músicos de conhecer o que existe para, a partir desse conhecimento, construir a sua música e a sua identidade. O jovem músico é hoje o *bricoleur* de Lévi-Strauss (1989), é aquele que é capaz de criar com o que se tem, possui a capacidade de incorporar para produzir, recriar as tradições musicais do choro, do samba e do fado. Esses jovens músicos são também *bricoleur* na medida em que mesmo ao fazerem o “novo choro”, o “novo samba” e o “fado novo” não estão criando algo a partir do nada, mas recriando gêneros musicais tradicionais a partir da inserção nas suas tradições, da compreensão da sua linhagem e do entendimento dos seus significados compartilhados.

Portanto, eu acredito que existe uma evolução natural da música, do fado. Porque há de evoluir. No entanto, eu acho muito interessante unir o contemporâneo ao antigo, né, a essência. E esse é o meu maior objetivo. Se tu me perguntas o que eu acho do fado novo. Acho que não existe fado novo. Existem novas formas de abordar o fado. Fado há só um.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Essas novas formas de abordagens de gêneros musicais tradicionais é o que faz dessas expressões musicais algo de novo. A noção de novo ou a novidade e atualidade do fazer choro, samba e fado está para esses jovens músicos no fato da necessidade de inserção nas tradições destes gêneros

musicais populares e da compreensão do significado de fazer parte de uma linhagem dentro desta tradição. Essas novas leituras do choro, do samba e do fado por jovens músicos tem no novo apenas uma forma atual de vivenciar a tradição através da música. *Ser chorão, ser sambista ou ser fadista* hoje é uma forma de criar uma identidade que não nega o passado, mas que tem nele seu espelho. Seja através da roda de choro ou samba, do silêncio no fado, do xale negro ou do terno de linho a tradição do choro, do samba ou do fado está sendo usada por jovens músicos para a construção das suas identidades e para a consolidação do seu fazer musical.

A grande ruptura musical do movimento do “novo choro”, “novo samba” e “fado novo” está no fato que a juventude, ao contrário de outros tempos, não está mais rompendo com o passado para construir um futuro. Os jovens músicos estão em busca da redescoberta desse passado para, a partir da sua compreensão e valorização, recriar o passado no presente e no futuro. A noção de tempo passa a não ser mais compreendida da mesma forma, o presente e o futuro só passam a ter sentido a partir da construção de uma historicidade com um passado determinado. Esse passado determinado é a tradição do choro, do samba ou do fado que passa a ser recriada através de uma percepção moderna de identidade. As identidades de chorão, sambista e fadista que estão sendo construídas por jovens músicos são calcadas em outra noção de tempo, que está ligada a tradição e a modernidade, e que faz com que os jovens construam a sua identidade através de uma dualidade temporal, eles são ao mesmo tempo passado e futuro.

Há colegas que estão a me dizer que eu sou a mais antiga das mais novas. Isso sempre me agrada a tradição, a essência, a natureza.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Ser um jovem músico que se expressa na linguagem do “novo choro”, “novo samba” e “fado novo” significa ser alguém com raízes em outros tempos. Esse movimento de recriação de gêneros musicais tradicionais se baseia, além da tradição, na busca pela raiz, pelo autêntico, pela pureza, pela verdade do choro, do samba e do fado. Fazer o “novo choro” é fazer um choro de raiz,

fazer o “novo samba” é fazer um samba de raiz, fazer o “fado novo” é fazer o fado de raiz. Enfim, fazer o novo significa fazer o tradicional.

### **10.3 Samba de Raiz, Choro de Raiz, Fado de Raiz: A Busca pela Pureza e pela Autenticidade na Nova Geração de Músicos**

Esse movimento cultural de redescoberta e recriação de gêneros musicais tradicionais por jovens músicos se estabelece a partir da inserção dos jovens na tradição do choro, do samba e do fado. Essa inserção na tradição significa a eleição de determinado momento histórico desses gêneros musicais específicos como a sua origem. E é essa origem determinada, ou melhor, o tipo de música que se fazia neste momento de origem, que os jovens elegem como autêntico. Fazer um choro da raiz, um samba de raiz e um fado de raiz significa perseguir a autenticidade destes gêneros musicais tradicionais através da busca pela sua origem e a forma de fazer musical desta época.

A procura por uma autenticidade musical é uma das grandes preocupações dos jovens músicos e serve para diferenciá-los de outros músicos que estejam trabalhando com essa mesma linguagem musical. Eles não estão somente utilizando o choro, o samba e o fado como forma de se expressarem na música, o grande objetivo dos jovens é estar inserido em uma tradição musical popular e a partir do domínio do seu código recriá-la da maneira mais autêntica, pura e verdadeira possível. Essa noção de autenticidade está diretamente relacionada para os jovens músicos com o domínio de uma tradição específica. É somente através do domínio dos códigos prescritivos e performativos de uma tradição que se torna possível atingir hoje, em outra época, a autenticidade de uma prática musical no choro, no samba e no fado.

Eu gosto de ir colocando nos trabalhos as coisas que eu vou ouvindo, eu não sou um tradicionalista no pensamento. Gosto de tocar as coisas tradicionais, o próprio choro. A própria idéia desse trabalho de música gaúcha é tocar o mais tradicional a linguagem, as músicas como eu posso. Porque o bandolim é um instrumento novo. Então se eu provar que eu

sei a linguagem, eu ganho carta branca pra bolar os meus arranjos, pra fazer o que eu quiser, pra colocar as minhas idéias, tem o que vem antes disso. É o lance da concepção, eu não acho que eu to andando pra trás, não, é super difícil aprender a linguagem como eu falei. Eu quero tocar que os caras reconheçam o que eles estão acostumados a ouvir nas gaitas e violões com o bandolim. Então, aí é legal o tradicional, certinho, tudo como tem que ser, como é da tradição, mas com um propósito. Eu acho que o propósito é o que explica eu poder estar tocando, o tradicional não teria sentido nenhum se não tivesse o propósito.

Rafael Ferrari, 29 anos, músico/bandolinista

O autêntico significa assim o domínio mais puro de determinada linguagem musical, para somente a partir deste domínio a recriação desses gêneros musicais se tornarem legítimas. Assim como Santos (2005) está pensando a autenticidade na e da música caipira através dos seus críticos e dos seus produtores, e identificando na noção de autenticidade a sua relação com a raiz deste gênero musical, o mesmo também acontece no choro, no samba e no fado. Quando jovens músicos estão recriando esses gêneros musicais tradicionais eles só se tornam legítimos quando são reconhecidos pelos próprios pares como manifestações autênticas ou como choro de raiz, samba de raiz e fado de raiz. É através da inserção nas tradições destes gêneros musicais que se torna possível identificar a autenticidade e a raiz do choro, do samba e do fado. Esse domínio da tradição, do autêntico e da raiz constrói categorias distintivas entre os músicos e delimita o que Elias e Scotson (2000) chamaram de *estabelecidos* e *outsiders*, aqueles que estão dentro e os que estão fora, neste caso, da tradição, da verdade e da raiz do choro, do samba e do fado.

Tendo como parâmetro a noção pelos jovens estabelecida de autenticidade, eles também definem o que é o *bom* e o *ruim* dentro desses gêneros musicais específicos. O *bom choro* e o *choro ruim*, o *bom samba* e o *samba ruim*, o *bom fado* e o *fado ruim*, são estabelecidos a partir da noção de autêntico, de puro, de verdadeiro, de inserido em uma tradição. O *bom* estará sempre atrelado a noção de raiz, de autenticidade, de pureza, de tradicional e de uma origem passada. E o *ruim*, por consequência, estará relacionado com

o inautêntico, o impuro, o não tradicional e aquele que desconhece ou não respeita a raiz desses gêneros musicais.

Douglas (1976) associa as noções de pureza e impureza a sua relação com o sagrado e o profano. A pureza estaria na coisa sagrada, não humana, enquanto o impuro carrega em si o profano. O impuro alega a autora, está ligado ao medo da contaminação externa, algo que vem de fora, que não se encaixa nas regras estabelecidas e que leva perigo a elas. A noção de pureza e impureza na música popular também estaria vinculada com a idéia de *bom* e *ruim* no choro, no samba e no fado. A boa expressão na música popular está associada com uma prática pura, ligada a tradição desses gêneros musicais populares e com isso a sua raiz, sempre pensando que estas noções representam a autenticidade no choro, no samba e no fado. Enquanto uma expressão *ruim* destes gêneros musicais populares está relacionada com o desrespeito às tradições e com isso o desconhecimento da raiz e da origem do choro, do samba e do fado.

Para a compreensão do significado do conceito de raiz para os jovens músicos que estão redescobrimdo e recriando gêneros musicais tradicionais como o choro, o samba e o fado, é fundamental compreender conceitos diretamente relacionados a ele como o de autenticidade, pureza, origem, passado e tradição. Todos esses conceitos são baseados em um passado mítico, na eleição de um momento de origem para o choro, o samba e o fado que é atribuído á outro tempo. São os olhos de jovens de hoje, escolhendo algum momento dentro da trajetória desses gêneros musicais como fundante das suas tradições. É através da inserção nessa tradição, e com isso o conhecimento da origem desses gêneros musicais, que os jovens músicos passam a perseguir a autenticidade e a pureza construídas a partir da origem definida do choro, do samba e do fado. Esses movimentos culturais de recriação de determinados gêneros musicais são construídos a partir da definição de uma origem e com isso de características de pureza e autenticidade para as regras prescritivas e performativas do choro, do samba e do fado.

Quando digo que sou uma fadista tradicional porque o meu conceito é a raiz tradicional, a essência do fado. Ou seja, eu não

sou uma fadista que me propõem a grandes fusões no que diz respeito à música que eu faço. Não quer dizer que eu não vá fundir, aliás, já o fiz, o fado com outra música, com outro cantor. Isso é outra coisa. Mas eu acho que o fado tem regras, como toda a música, toda a arte tem regras, e o fado também tem. E eu acho que quando a regra começa em um ponto e acaba noutra e se excede esse outro, já não é fado. É qualquer coisa com cheirinho de fado, uma inspiração de fado, mas não é fado. Porque eu acredito que o fado tem uma verdade muito própria.

Raquel Tavares, 24 anos, fadista

Na fala da jovem fadista Raquel Tavares pode-se identificar todos os conceitos presentes na construção da noção de raiz como, a tradição, a essência – que pode ser compreendida como origem – e a verdade. É a busca por fazer uma música de raiz, tradicional, compreendida dentro de uma linhagem e cheia de verdade que faz com que jovens músicos não estejam somente se expressando em determinada linguagem musical, mas que construam a partir da música as suas identidades. Perseguir a raiz, o autêntico, o puro, o tradicional significa achar a verdade desses gêneros musicais na história – no sentido do contexto – e dentro de si próprios – no sentido da identidade. Fazer choro de raiz, samba de raiz e fado de raiz significa compreender a totalidade histórica e simbólica do choro, do samba e do fado e também construir-se enquanto chorão, sambista e fadista.

A noção de verdade aparece como elemento importante na construção da identidade dos jovens músicos, como uma característica que diferencia chorões, sambistas e fadistas de cantores ou instrumentistas de choro, samba e fado. A verdade pode estar na voz, na roupa, na performance ou na escolha do repertório. Mas a busca pela verdade no choro, no samba e no fado também pode significar incorporação da tradição. A tradição dos gêneros musicais populares é fundamental para a recriação destes por jovens músicos. A tradição é o local onde está situada a origem, a pureza, a autenticidade e a raiz do choro, do samba e do fado. É na busca pela compreensão dos seus significados históricos e simbólicos que jovens músicos se aventuram na redescoberta desses universos musicais.

Essa tradição que é a verdade do choro, do samba e do fado é definida pelos jovens músicos dentre uma série de possibilidades presentes na história

destes gêneros musicais específicos. É através desse momento de origem da tradição que os jovens músicos definem o que é autêntico nesses gêneros musicais específicos. É na busca pela recriação dessa autenticidade original que jovens músicos estão explorando, com esse movimento de revitalização, os gêneros musicais tradicionais.

Tu tem que saber, ouvir, saber a história, conhecer os caras que vieram antes de ti querer fazer determinada coisa. Então é importante reverenciar quem criou a linguagem e tu tá tentando te apropriar no teu trabalho. Não é uma coisa, é o mínimo que tu pode fazer, tu não ganhou de graça, tu ganhou através da vivência de várias gerações. Então nada mais justo que tu entender aquilo em primeiro lugar pra poder tocar direito, independente da forma, e pra poder falar sobre aquilo também.

Rafael Ferrari, 29 anos, músico/bandolinista

Muitas vezes os jovens músicos não atingem a tradição do choro, do samba e do fado seguindo o caminho mais curto. Eles chegam ao choro de raiz, ao samba de raiz e ao fado de raiz através de um filtro específico, através de mediadores que fazem uma ponte entre a tradição e a modernidade. Pesquisadores do novo universo do choro e do samba, como Fernandes (2010) e Barros (2010), também identificam na nova geração de músicos um caminho específico para se chegar as origens do choro e do samba. Mas, assim como no choro e no samba, no fado a nova geração de músicos chega à tradição deste gênero musical, a sua origem e autenticidade através de mediadores musicais. Em busca de um choro, de um samba e de um fado datados, entendidos como origem e tradição, jovens músicos seguem o caminho de leituras de outros tempos.

A origem do choro redescoberto e recriado por jovens músicos acontece a partir da visão do choro dos músicos das décadas de 50 a 70, como Jacob do Bandolim, Canhoto, Meira e Dino Sete Cordas. É através da visão do choro pelos olhos e ouvidos de uma época posterior que jovens músicos chegam à origem e a tradição do choro do final do século XIX e início do século XX. Essa visão fica ainda mais reforçada quando a aprendizagem do choro acontece em lugares especializados como a Escola Portátil de Música, onde alguns dos seus professores e fundadores foram alunos desses que servem como



mediadores entre a origem e tradição do choro e os jovens chorões de hoje. Redescobrir e reinventar a tradição do choro feita através de mediadores é inserir-se em uma tradição e em uma linhagem dentro desse gênero musical popular.

Quer aprender choro? Pega toda obra do Jacob do Bandolim e tira toda obra. O cara vai ser fodão<sup>98</sup>. Ai tira toda a obra de violão de sete cordas do Dino e tudo que o Jacob gravou, da forma como o Jacob gravou.

Rafael Lima, 30 anos, músico/saxofonista

No samba a redescoberta para jovens músicos da sua origem – o samba da época de ouro, dos anos 30 aos anos 50 – acontece através da mediação de sambistas que encontraram o sucesso na década de 70. É através de sambistas como Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro e João Nogueira que esses jovens redescobrem e recriam os sambas de Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira. O papel de mediador não significa simplesmente possibilitar o conhecimento da produção de um músico de tradição através da voz de outro músico de uma época posterior, mas conhecer uma música tradicional através de quem a produz em um tempo posterior a sua origem.

Não é somente a interpretação de Paulinho da Viola para o samba “Meu mundo é hoje” de Wilson Batista que faz com que a nova geração de sambistas redescubra a origem do samba. Mas a própria vivência no samba e tradição sambista que Paulinho da Viola traz consigo faz com que os jovens sambistas comecem conhecendo ele, músico de mais fácil acesso na mídia, e partem do seu samba para redescobrir mais da história deste gênero musical chegando à origem, atingindo a tradição. E com isso a filiação dos jovens músicos em uma linhagem do samba. No samba assim como no choro, na prática há muita mistura entre os dois, principalmente para os instrumentistas, a origem e tradição do choro é aprendida e recriada por jovens músicos através da criação de uma continuidade artística entre a história do choro e a história do samba. O samba que os jovens estão fazendo hoje não é continuidade do samba/pagode popularizado pela mídia a partir da década de 80, mas o samba de raiz

---

<sup>98</sup> Expressão usada no Rio Grande do Sul que significa alguém que tem muito domínio sobre alguma coisa, que domina determinado conhecimento.

tradicional que se converteu em música de rádio na década de 30 e permaneceu fazendo a sua linhagem e tradição até a década de 70, sendo novamente redescoberto com esses jovens no início do século XXI.

Não sei, às vezes se é exagerado com essa coisa do purismo, de ir só por uma vertente, de não misturar as coisas, mas é como eu acredito que a minha música soa melhor. (...) Tecnicamente dá pra cantar e matar a pau, mas no fundo no fundo não vale à pena. Se eu fosse cantar, já tive até proposta de cantar um gênero mais recente. E não aceitei fazer porque não ia ta, não ia responder, a música não ia soar como poderia dentro daquilo ali.

Caio Martinez, 28 anos, músico/cantor

O fado feito por jovens fadistas, chamado pela mídia de “novo fado”, tem como característica a mediação para se chegar à raiz do fado da fadista, conhecida como a maior de todos os tempos, Amália Rodrigues. É através da leitura do fado que Amália Rodrigues fez e das modificações que ela realizou neste gênero musical que os jovens fadistas atingem não só a tradição fadista, mas também o fado como um todo. A influência de Amália Rodrigues vai além da prática musical do fado, se estende com grande importância para a performance fadista, seja através do vestuário ou das imposições das mãos. A importante trajetória dessa artista fez com que ela se tornasse a fadista com maior repercussão de todos os tempos e que todos os fadistas que vieram depois dela, sejam da nova geração ou de outras anteriores, tivessem em Amália Rodrigues uma referência. A morte de Amália Rodrigues, em 1999, foi um dos impulsionadores da redescoberta do fado por jovens que vieram a partir dela recriar este gênero musical e sua tradição.

Mas desde pequenina o meu pai chegava aqui ao ouvidinho a cantar fado, o fado que eu me lembro que o meu pai cantava era “Rua do Capelão” e fui decorando essa letra à medida que o meu pai ia cantando e ia decorando. Até que um dia na altura que a Amália morreu houve aquela busca imensa por CDs e discos da Amália, foi então que a minha mãe comprou uma data de discos e eu comecei a ouvir. Fui interiorizando as letras, as músicas, talvez a partir dos 16, 17 anos, 17, comecei a cantar.

Lina Rodrigues, 25 anos, intérprete de fados

A redescoberta por jovens músicos da origem e da tradição do choro, do samba e do fado através da mediação de artistas de épocas mais atuais que a origem eleita desses gêneros musicais específicos, é fundamental para compreender a existência desse movimento atual de recriação das tradições. Os jovens estão seguindo um caminho histórico para construir a redescoberta da tradição e através de mediadores filiando-se a determinada linhagem musical, desenvolvendo, a partir disso, a sua identidade de artista. Ser um jovem chorão, sambista ou fadista significa trilhar um caminho de redescoberta da tradição de gêneros musicais populares para situarem-se, a partir deste conhecimento, na história e trajetória destes gêneros musicais. O lugar dos jovens chorões, sambistas e fadistas está nesse movimento de recriação das tradições vinculado a idéia de origem, de raiz, de pureza, de autenticidade, de uma busca constante pelo que foi por eles determinado como a verdade do choro, do samba e do fado.

O movimento de redescoberta e recriação por jovens músicos de gêneros musicais que passaram de populares para nacionais e, assim, para fazer parte da tradição de um povo e de seu país, é uma das expressões da relação complementar e convergente entre tradição e modernidade. Através da música os jovens retomam as suas identidades históricas, populares e nacionais, e as utilizam para construir a suas novas identidade pessoais e artísticas na contemporaneidade. *Ser chorão, ser sambista e ser fadista* para jovens músicos é respeitar uma tradição, é reconhecer uma origem, é reivindicar uma raiz, é valorizar a pureza e a autenticidade, mas, acima de tudo, é reconhecer-se como parte integrante de uma comunidade com valores e signos compartilhados, é ser brasileiro ou português. Ou como afirma o jovem músico e chorão Yamandu Costa “é ser o que se é”.

Eu acho que o mundo está seguindo essa linha cada vez mais, não ter vergonha de ser o que é. Procurar referências no passado pra criar uma coisa nova, mas que não tem que ficar zanzando de um lado pro outro procurando modismos.  
Yamandu Costa, 30 anos, músico/violonista

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### “POR SER UM FADO É CANÇÃO, POR SER FUTURO É PASSADO”: CONCLUINDO A COMPOSIÇÃO

*Viveu de ser Português  
Foi alegre e foi gingão  
Por ser um fado é canção  
Por ser futuro é passado  
Mal querido ou bem amado  
O Fado*

*Fado português de nós – Paulo de Carvalho*

Em uma das primeiras entrevistas que realizei para esta tese conversei com um dos professores da Escola Portátil de Música, o bandolinista Pedro Amorim, que de forma categórica afirmou: “Você só pode ser moderno, se você for tradicional”. As relações complementares ou conflituosas entre tradição e modernidade estão sendo reinventadas hoje a partir de gêneros musicais como o choro, o samba e o fado. Esses gêneros musicais estavam ligados nas suas origens as camadas populares e por ser uma forma de expressão popular eram perseguidos pelo estado e pelas camadas mais abastadas. De música marginalizada e de pobre, o choro, o samba e o fado passaram por um processo de aceitação e reconhecimento, depois que foram higienizadas (com relação às temáticas), normatizadas (com relação à profissionalização) e ritualizadas (com relação à prática). Eles transformaram-se de expressões musicais populares em músicas representativas dos seus países de origem, o choro e samba do Brasil e o fado de Portugal. Tornaram-se elementos formadores da identidade nacional, da noção de povo e do imaginário sobre os seus países de origem. O samba, mas também o choro, começaram a representar o Brasil, o povo brasileiro e a brasilidade. O fado começou a ser visto como representação de Portugal, do povo português e da portugalidade.

Foi percorrendo esse caminho que o choro, o samba e o fado passaram a ter a dupla representação de música popular e música nacional, tornaram-se música tradicional. É o choro, o samba e o fado formadores de identidades e de imaginários – individuais, sociais, nacionais e artísticos – que estão sendo redescobertos e recriados por jovens músicos. É através da redescoberta

desses gêneros musicais populares que jovens músicos estão sendo inseridos na tradição e recriando-as na modernidade. O movimento cultural, que vem se acentuando na última década, de redescoberta e recriação da tradição através do choro, do samba e do fado faz com que jovens músicos resignifiquem o passado e o presente, o tempo e o espaço, a tradição e a modernidade. Jovens chorões, sambistas e fadistas estão seguindo a máxima do bandolinista Pedro Amorim, entendendo que só se consegue ser moderno através da tradição.

A tradição revista pela modernidade só é possível para jovens músicos através da redescoberta e recriação de gêneros musicais tradicionais. A redescoberta do choro, do samba e do fado por jovens músicos representa o desvendar das suas tradições, de práticas musicais e sociabilidades específicas. As tradições musicais populares que estão sendo redescobertas estão vinculadas a um tempo e um espaço característicos, a boemia. É esta boemia entendida como prática musical e de sociabilidade que ensina aos jovens o prazer da música, da noite e da cidade. A boemia redescoberta também apresenta para os jovens músicos alguns dos seus personagens, como o malandro sambista e o rufia fadista, que vão ser recriados com roupagens de agora e utilizados como elementos da formação das novas identidades de chorão, sambista e fadista, a identidade de *novos boêmios nômades*.

É através da redescoberta da boemia que jovens músicos descobrem que as tradições que eles estão buscando são tradições territorializadas, seja no bairro, na cidade, no estado ou no país. Essa territorialização das tradições faz com que eles descubram e transitem por suas cidades, notívagas e boêmias, mas também se construam enquanto chorões, sambistas ou fadistas gaúchos, cariocas, lisboetas, brasileiros e portugueses. É na cidade que eles redescobrem a prática musical e de sociabilidade, a boemia e a noite, que estão tendo a sua valorização através da sua patrimonialização.

O Museu do Fado é um exemplo da patrimonialização de um gênero musical popular, ao mesmo tempo histórico e atual. Entendendo-se com espaço do reflexo da memória coletiva e das vivências cotidianas do fado, o museu transforma-se em lugar privilegiado de redescoberta desse gênero musical por jovens músicos. O fado como patrimônio ganha seu espaço no museu e pode ser redescoberto por jovens, ao mesmo tempo em que a

candidatura do fado a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO faz mais sentido por este gênero musical estar em amplo processo de redescoberta e recriação.

O contato intergeracional é uma das mais eficazes formas de redescoberta das tradições musicais populares. É através do contato intergeracional, estabelecido muito pelo apadrinhamento de jovens por músicos de gerações anteriores, que o choro, o samba e o fado são transmitidos. Os músicos de outras gerações servem como mediadores, para os jovens músicos, da tradição desses gêneros musicais, da formação de uma historicidade, de uma origem, de um gosto, de uma identidade, de um fazer profissional, de uma linhagem musical, de um repertório, de um corpo, de uma voz. Essa transmissão intergeracional pode acontecer através de mediadores individuais, como o Professor Darcy Alves ou o mito Amália Rodrigues, ou institucionais, como a Escola Portátil de Música ou a Escola do Museu no Museu do Fado. Estas instituições de ensino da música popular traspõem para a sala de aula as formas de transmissão da cultura oral e estão resgatando como método de ensino as práticas musicais tradicionais das rodas de choro e samba e da tertúlia fadista, com isso valorizando a aprendizagem através de ambientes coletivos e privilegiando espaços de contato intergeracional.

Esse contato intergeracional que pode servir como redescoberta da tradição através de processos de mediação entre passado e presente, é visto em outro momento como elemento fundamental da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos, legitimando o futuro no presente. É através da relação de jovens com músicos de outras gerações que a legitimação do trabalho musical e de recriação do choro, do samba e do fado que os jovens músicos estão produzindo se estabelece perante a tradição e os espaços possíveis de profissionalização. O contato intergeracional como forma de legitimação das recriações culturais de jovens músicos pode acontecer nos espaços institucionalizados da escola e do museu, ou nos espaços de sociabilidade dos bares e casas de fado. Em ambos os casos é através da boa prática musical que o *dom/destino* dos jovens músicos é identificado por chorões, sambistas e fadistas de outras gerações. Essa legitimação do *dom/destino* dos jovens e promissores músicos por músicos já consolidados ajuda a impulsionar a profissionalização destes jovens e a consolidação dos

seus projetos artísticos. Essa legitimação também pode acontecer entre músicos de uma mesma geração, mas que estejam em estágios de profissionalização diferenciados, em que quem legitima a produção musical jovem é aquele que já possui uma carreira artística consolidada, tornando-se capaz de mediar o mundo profissional e o amador, o meio musical local e a indústria cultural multinacional, o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro, o local e o global.

É no momento da recriação da tradição do choro, do samba e do fado por jovens músicos que estes iniciam seus processos de profissionalização na música. Essa profissionalização parte da construção de um projeto artístico que ao mesmo tempo em que é algo móvel, pode variar com o tempo e o local, baseia-se em duas premissas, a busca pelo reconhecimento profissional e a valorização do *dom/destino*. Este *dom/destino* é expresso na voz e na habilidade dos jovens músicos e é retribuído, no sentido maussiano do termo, através da melhor performance e prática musical. A performance e a prática musical verdadeiras são, para os jovens músicos, aquelas que expressam no fazer musical a *alma fadista* e o *coração sambista*. A voz que canta e o corpo que toca com *alma* ou *coração* é aquele que consegue unir a valorização de um repertório tradicional com uma identidade autoral, articular tradição e modernidade.

Ao recriarem gêneros musicais tradicionais jovens músicos estão recriando fazeres musicais e identidades. Os fazeres musicais são recriados através dos processos de profissionalização, da construção de um projeto artístico, da elaboração do imaginário do Rio de Janeiro e de Lisboa como lugares do tradicional, do sonho do reconhecimento profissional, da busca pela raiz. As identidades são recriadas através da performance chorona, sambista e fadista com seus gestuais, modos de se vestir, tipos ideais, referências musicais de outros tempos, respeito aos rituais, valorização da *alma* e do *coração*. Os jovens ao recriarem o choro, o samba e o fado estão recriando o *ser chorão*, *ser sambista* e *ser fadista*, estão traduzindo gêneros musicais para estilos de vida. Assim entender esses gêneros musicais como estilos de vida significa traduzir a tradição e o imaginário, com o caráter nacional da música, para a construção da identidade musical, cultural, social, política e artística dos jovens.

É a partir da recriação de gêneros musicais tradicionais que os jovens músicos estão criando um novo mercado para o choro, o samba e o fado. A criação desse novo mercado significa a ampliação e modificação do mercado existente, mas principalmente a aproximação geracional entre produtores e consumidores através do choro, do samba e do fado produzidos e consumidos por jovens. A criação de novos mercados é um impulso para o movimento de redescoberta e recriação de gêneros musicais tradicionais. Isso se dá através da aproximação do universo nativista no Rio Grande do Sul; através do empenho da Escola Portátil de Música de criar músicos, público e críticos; através da exploração fadista da *world music* e de seus códigos mercadológicos e simbólicos. A grande importância está na ampliação e consolidação hoje do choro, do samba e do fado como bens culturais capazes de serem consumidos e de formarem identidades.

Ao redescobrir e recriar o choro, o samba e o fado os jovens músicos estão construindo o “novo choro”, o “novo samba” e o “fado novo”. Essas novas leituras de gêneros musicais populares e de suas práticas tradicionais são baseadas na busca pela autenticidade do choro, do samba e do fado. A autenticidade está relacionada com determinada época histórica eleita como original, e com a pureza e verdade da prática musical deste tempo passado. É nessa pureza musical que se localiza o *bom* e o *ruim* na música popular de outros tempos e da atual produção musical dos jovens. É na busca por uma produção musical autêntica, e assim *boa*, que os jovens músicos constroem as suas trajetórias artísticas e as suas músicas baseadas na redescoberta e recriação da raiz do choro, da raiz do samba e da raiz do fado. Esta raiz está ligada a tradição desses gêneros musicais e recriá-las significa buscar no passado os elementos necessários para construção de um presente e a projeção de um futuro. Os jovens na retomada das identidades históricas, populares e tradicionais do choro, do samba e do fado vão construindo as suas identidades pessoais e artísticas. Assim *ser chorão*, *ser sambista* e *ser fadista* é também ser brasileiro e português, é ser moderno e tradicional, é redescobrir e recriar, seja aquém ou além-mar.



## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

ALVES, Carolina Gonçalves. *O Choro que se aprende no colégio: A formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ALVIN, Rosilene, FERREIRA JUNIOR, Edíson, QUEIROZ, Tereza (orgs.). *(Re)construções da juventude: cultura e representações*. João Pessoa: Editora da Universidade – PPGAS/UFPB, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi. Anthropos-Homem*. Vol.5. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa de Moeda, 1985.

BARREIRA, Irllys Alencar. A cidade no fluxo do tempo: invenção do passado e patrimônio. In: *Sociologias*. Porto Alegre: Ano 5, Nº9, jan./jun. 2003.

BARROS, Frederico. *O que importa se é falsa a baiana? O samba dos anos 2000 visto através dos modos de cantar*. Paper apresentado no 34º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, 2010.

BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume: Fumec, 2002.

BAUMAN, Richard. *Arte Verbal como Ejecución*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

\_\_\_\_\_. *Story, performance and event: contextual studies of oral narratives*. Cambridge University Press, 1986.

BENEDETTI, Cecília Mariana. Bandas e seguidores: processos de consumo no rock argentino durante a década de 1990. In: LEITÃO, Débora Krischke; OLIVEIRA, Diana Nogueira de; MACHADO, Rosana Pinheiro. *Antropologia e Consumo: diálogos entre Brasil e Argentina*. Porto Alegre: AGE, 2006.

- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papyrus, 2005.
- \_\_\_\_\_. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças dos velhos*. São Paulo: Queroz Ed. Ltda / EDUSP, 1987.
- BRITO, Joaquim Pais de. A cidade exposta. In: CORDEIRO, Graça Índia, BAPTISTA, Luís Vicente, COSTA, António Firmino da (orgs.). *Etnografias Urbanas*. Oeiras: Celta Editora, 2003.
- \_\_\_\_\_. O fado: etnografia na cidade. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BRITO, Joaquim Pais & FRIAS, Anibal. Le fado: Ethnographie dans la ville. In : *Recherches en anthropologie au Portugal*. Vol.1, Nº1, 2001.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAILLÉ, Alan. O Dom entre o Interesse e o “dessinteressamento”. In: MARTINS, Paulo Henrique, BIVAR, Roberta Campos. *Polifonia do Dom*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Conceição. *A Letra Brasileira de Paulo César Pinheiro: Uma Jornada Musical*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- CARVALHO, José Murilo de. O Motivo Edênico no Imaginário Social Brasileiro. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 13, Nº. 38, 1998.
- CARVALHO, José Pinto Pinheiro de (TINOP). *História do Fado*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 2003.

- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado. In: BRITO, Joaquim Pais de (org.). *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electra – Museu Nacional de Etnologia, 1994.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CERTEAU, Michel de. O Imaginário da Cidade. In: CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1990.
- CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. In: *Estudos Avançados*. Nº 11 (5), 1991.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930 – 1950)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- CONDE, Idalina. Reversões: Pena, Pincel, Coleção. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*. Nº. 27, 1998.
- \_\_\_\_\_ Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*. Nº. 19, 1996.
- \_\_\_\_\_ Falar da Vida (II). In: *Sociologia, Problemas e Práticas*. Nº.16, 1994.
- \_\_\_\_\_ Falar da Vida (I). In: *Sociologia, Problemas e Práticas*. Nº14, 1993.
- CORDEIRO, Graça Índias & COSTA, António Firmino da. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- COSTA, António Firmino da & GUERREIRO, Maria das Dores. *O Trágico e o Contraste: O Fado no Bairro da Alfama*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1984.
- COSTA, Catarina Alves da. A Grande Noite do Fado. In: BRITO, Joaquim Pais de (org.). *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electra - Museu Nacional de Etnologia, 1994.
- COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da (orgs.). *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana*. São Paulo: Educ, 2006.
- DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- DAMO, Arlei Sander. *Do Dom à Profissão: Uma Etnografia do Futebol de Espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DIAS, Juliana Braz. Por que choras? In: *Textos graduados*. Departamento de Sociologia da UnB, Brasília, v. 3, n. 4-5, jan./dez.1997.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: A História do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

\_\_\_\_\_ *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron. *O Mundo dos Bens. Para uma Antropologia do Consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Memória e reflexividade na cultura ocidental. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: A "autenticidade" no samba e no choro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FORACCHI, Marialice M. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1972.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e a indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

FRY, Peter. *Para Inglês Ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FRYDBERG, Marina Bay. "Porto Alegre é demais". Um estudo da construção do imaginário da cidade de Porto Alegre através da música. In: *Arquitextos*. Nº. 098, julho de 2008.

\_\_\_\_\_ *Lupi, Se Acaso Você Chegasse: Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007a.

\_\_\_\_\_ “Bem Aventurados os que Choram”: um estudo antropológico do *Clube do Choro de Porto Alegre* [on-line]. In: *Os Urbanitas - Revista de Antropologia Urbana*. Ano 4, vol. 4, nº. 6, 2007b.

GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

GODBOUT, Jacques. Homo donator versus homo peconomicus. In: MARTINS, Paulo Henrique (org.). *A Dívida entre os Modernos: Discussão sobre os fundamentos e as regras sociais*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOÉS, Cláudia. *Comunicação é Mídia: A (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

GOLDMAN, Márcio. Antropologia Contemporânea, sociedades complexas e outras questões. In: GOLDMAN, Márcio. *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política, 1999.

GONZALEZ, Demosthenes. *Roteiro de um Boêmio: Vida e Obra de Lupicínio Rodrigues*. Porto Alegre: Sulina, 1986.

GRAY, Lila Ellen. Memories of Empire, Mythologies of the Soul: Fado Performance and the Shaping of Saudade. In: *Ethnomusicology*. Vol. 51, Nº. 1, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

- HUGHES-FREELAND, Felicia. Introduction. In: *Ritual, Performance, Media*. London: Routledge, 1998.
- JARA CASCO, Ana Carmen Amorim. *Arco das Lapas: um estudo de antropologia urbana*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2007.
- JERÓNIMO, Rita & FRADIQUE, Teresa. O Fadista enquanto Artista. In: BRITO, Joaquim Pais de (org.). *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electra - Museu Nacional de Etnologia, 1994.
- JODELET, Denise. Les Représentations Sociales. Regard sur la connaissance ordinaire. In: *Sciences Humaines*. Nº 27. Abril 1993.
- LANE, Jill. Reverend Billy: preaching, protest and post industrial flânerie. In: BIAL, Henry. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- LEAL, João. Saudade, la construction d'un symbole: Caracter national et identité nationale. In: *Ethnologie Française*. V. 29, nº 2, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MACHADO, Maria Salete Kern. O Imaginário Urbano. In: BRESCIANNI, Maria Stella (org.). *Palavras da Cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.
- MAGANANI, José Guilherme C. Introdução – Circuitos de Jovens. In: MAGANANI, José Guilherme C. e SOUZA, Bruna Mantese de (org.). *Jovens na Metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- \_\_\_\_\_. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. e TORRES, Lilian de Lucca. *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Fapesp, 2000.
- MARIANI, Alayde. A memória popular no registro do patrimônio. In: TRAVASSO, Elisabeth (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional. Arte e Cultura Popular*. Brasília, IPHAN, Nº 28, 1999.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003a.

\_\_\_\_\_ As Técnicas do Corpo. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.

\_\_\_\_\_ A Expressão Obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Mauss: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformação Lundu-Modinha-Fado. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2007

\_\_\_\_\_ Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.20, nº 58, 2005.

\_\_\_\_\_ A origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o “Feitio de Oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1995.

MORAES, J. Jota de. 1985. *O que é Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MOULIN, Raymond. Le Marche et l’histoire: les ouvres classées. In: MOULIN, Raymond. *L’artiste, l’institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1997.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15, nº. 43, junho 2000.

NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Corda Seca – Público, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, Nº10, Dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2000.

OLIVEN, Ruben George. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural do Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_ O Imaginário na Música Popular Brasileira. In: BRITO, Joaquim Pais, CARVALHO, Mário Vieira de, PAIS, José Machado (orgs.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

\_\_\_\_\_ Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_ *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.

\_\_\_\_\_ *Antropologia de grupos urbanos*. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_ Por uma Antropologia em Cidades Brasileiras. In: VELHO, Gilberto (coord.). *O Desafio da Cidade: Novas perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1980.

ORTIZ, Renato. Modernidade-mundo e identidades. In: ORTIZ, Renato. *Um outro território: Ensaio sobre a Mundialização*. São Paulo: Olho d'Água, 2005.

PAES, Anna. O Choro e sua Árvore Genealógica. In: PAES, Anna, ARAGÃO, Pedro. *Apostila de História do Choro*. Curso realizado no IV Festival Nacional de Choro, 9 a 17 de fevereiro de 2008.

PAIS, José Machado. *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX e início do Século XX*. Porto: Ambar, 2008.

\_\_\_\_\_ Busca de si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_ *Sociologia da Vida Cotidiana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

\_\_\_\_\_ *Ganchos, tachos e biscates*. Porto: Ambar, 2001.

PÀMPOLS, Carles Feixa. La Imaginación autobiográfica. In: *Periferia: Revista de Recerca i Formació em Antropologia*. Nº.5, Dezembro 2006.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. In: *História*. São Paulo: nº. 22(1), 2003.

PEREIRA, Sara (coord.). *As Mãos que Trago no Peito: Alain Oulman (1928 – 1990)*. Lisboa: EBAHL / Museu do Fado, 2009.

\_\_\_\_\_ *Museu do Fado: 1998 – 2008*. Lisboa: EBAHL / Museu do Fado, 2008.



\_\_\_\_\_ *Roteiro de Fado de Lisboa*. Lisboa: EBAHL/ CASA DO FADO E DA GUITARRA PORTUGUESA, Novembro de 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez um beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANNI, Maria Stella (org.). *Palavras da Cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_ Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In: RIBEIRO, Luiz César de Queiroz, PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_ Em Busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: vol. 15, nº. 29, 1995.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo da música*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, São Paulo, 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: Vol. 44, Nº. 1, 2001.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva e Centro Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

PUJADAS, Joan J. El método biográfico y los géneros de la memoria. In: *Revista de Antropología Social*. Nº.9, 2000.

QUEIRÓZ, Tereza Correia da N. Culturas juvenis, contestação social e cidadania: a voz ativa do hip hop. In: ALVIN, Rosilene, FERREIRA JUNIOR, Edíson, QUEIROZ, Tereza (orgs.). *(Re)construções da juventude: cultura e representações*. João Pessoa: Editora da Universidade – PPGAS/UFPB, 2004.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING; Heloisa; EISENBERG (orgs.), José. *Decantando a República: Inventário*

*Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

\_\_\_\_\_ *Feitiço Decente: Transformação no Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_ “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: *Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*. Belém: ABEM, 2000.

SANT’ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: O Nativismo Gaúcho e suas Origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Vitor Pavão dos. *Amália – Uma Biografia*. Lisboa: Contexto, 1982.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa (1830 -1930)*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SILVA, Josiane Abrunhosa da. *Bambas da Orgia: Um Estudo sobre o Carnaval de Rua de Porto Alegre, Seus Carnavalescos e os Territórios Negros*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

SIMMEL, George. Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura e formal. In: MORAES FILHO, Evaristo. *George Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SOUZA, Célia Ferraz de e MULLER, Dóris Maria. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1997.

SUCENA, Eduardo. *Lisboa: O Fado e os Fadistas*. Lisboa: Vega Editores, 1992.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_ *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, JOÃO Gabriel L. C. “A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida”. In: *Sociedade e Estado*. Vol. 23, n.1, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_ *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_ *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho da Música, 1994.

\_\_\_\_\_ *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TORRES, Lilian de Lucca. Programa de Paulista: Lazer no Bexiga e na Avenida Paulista com a Rua da Consolação. In: MAGNANI, José Guilherme C. e TORRES, Lilian de Lucca. *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Fapesp, 2000.

TROTTA, Felipe, CASTRO, João Paulo M. A construção da idéia de tradição no samba. In: *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2001.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.

VEDANA, Hardy, BRANCO, Carlos. *O Choro*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1997.

VELHO, Gilberto. Juventude, projetos e trajetória na sociedade contemporânea. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_ Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

\_\_\_\_\_ *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

\_\_\_\_\_ O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. In: VELHO, Gilberto (org.). *O Desafio da Cidade: Novas perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1980.

VIANNA, Hermano (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_ *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 1995.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas Vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_ *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEBER, Regina. *Os Rapazes da RS-030: jovens metropolitanos nos anos 80*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

WISNIK, Jose Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

## **LEGISLAÇÃO**

### **Brasileira:**

1. Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=284>

2. Constituição Federal de 1988:

[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm)

3. Decreto-lei nº. 3551, de 24 de agosto de 2000:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>

4. Matrizes do Samba do Rio de Janeiro – Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo:

Certidão: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=940>

Parecer: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1389>

### **Portuguesa:**

5. Decreto-Lei nº. 138/2009:

[http://www.portaldacultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/MinisterioCultura/Legislacao%20Cultural/DL138\\_09%20Fundo%20Salvaguada%20do%20Patrimonio%20Cultural.pdf](http://www.portaldacultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/MinisterioCultura/Legislacao%20Cultural/DL138_09%20Fundo%20Salvaguada%20do%20Patrimonio%20Cultural.pdf)

6. Decreto-Lei nº. 139/2009:

[http://www.portaldacultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/MinisterioCultura/Leislacao%20Cultural/DL139\\_2009%20Regime%20Jur%C3%ADdico%20de%20Salvaguada%20do%20Patrim%C3%B3nio%20Cultural%20Imaterial.pdf](http://www.portaldacultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/MinisterioCultura/Leislacao%20Cultural/DL139_2009%20Regime%20Jur%C3%ADdico%20de%20Salvaguada%20do%20Patrim%C3%B3nio%20Cultural%20Imaterial.pdf)

7. Decreto-Lei nº. 140/2009:

[http://www.portaldacultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/MinisterioCultura/Leislacao%20Cultural/DL140\\_2009%20Regime%20protec%C3%A7%C3%A3o%20e%20valoriza%C3%A7%C3%A3o%20do%20patrim%C3%B3nio%20cultural.pdf](http://www.portaldacultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/MinisterioCultura/Leislacao%20Cultural/DL140_2009%20Regime%20protec%C3%A7%C3%A3o%20e%20valoriza%C3%A7%C3%A3o%20do%20patrim%C3%B3nio%20cultural.pdf)

#### **UNESCO:**

8. Convenção para a Salvaguarda do patrimônio Cultural Imaterial:

<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>

#### **INTERNET:**

##### **Samba e Choro:**

<http://bandolimcampeiro.blogspot.com/>

<http://gafieiraziriguidum.blogspot.com/>

<http://ong.portoweb.com.br/afrosul>

<http://projetofiodameada.blogspot.com/>

<http://samuelcosta.com.br/>

<http://www.acari.com.br>

<http://www.acervohbc.com.br/BuscaSimples.aspx>

<http://www.caiomartinez.com.br/>

<http://www.cartola.org.br/>

<http://www.centraldosamba.blogspot.com>

<http://www.escolaportatil.com.br>

<http://www.guinga.com>

<http://www.hamiltoneholanda.com/pt>

<http://www.lanalapa.com.br/>

<http://www.memoriamusical.com.br/index.asp>

<http://www.myspace.com/caionosamba>

<http://www.myspace.com/feijoadacompleta>

<http://www.myspace.com/gafieiraziriguidum>  
<http://www.myspace.com/pedrinhomiranda>  
<http://www.myspace.com/teresacristinaesemente>  
<http://www.myspace.com/yamanducosta>  
<http://www.pedrinhomiranda.com.br/>  
<http://www.teresacristinaesemente.com.br/>  
<http://www.yamandu.com>

**Fado:**

<http://guitarradecoimbra.blogspot.com>  
<http://joanaamendoeira.blogspot.com/>  
<http://www.aldinaduarte.blogspot.com>  
<http://www.aldinaduarte.com>  
<http://www.alfredomarceneiro.com>  
<http://www.amalia.com>  
<http://www.amalia.fm/radio-online>  
<http://www.amaliathemovie.com/pt/>  
<http://www.camane.em.pt>  
<http://www.carlosdocarmo.com>  
<http://www.casadelinhares.com/>  
<http://www.clube-do-fado.com/pt>  
<http://www.fadiario.blogspot.com>  
<http://www.herdemoutinho.com>  
<http://www.hmmusica.com>  
<http://www.mafaldaarnauth.com>  
<http://www.mariza.com>  
<http://www.marquesdase.com>  
<http://www.museudofado.pt/>  
<http://www.myspace.com/anamoura>  
<http://www.myspace.com/anasofiavarela>  
<http://www.myspace.com/fadoaldinaduarte>  
<http://www.myspace.com/fadocarminho>  
<http://www.myspace.com/joanaamendoeira>  
<http://www.myspace.com/linarodrigues>

<http://www.myspace.com/luisarochafado>  
<http://www.myspace.com/mafaldataborda/>  
<http://www.myspace.com/marcoandreoliveira>  
<http://www.myspace.com/raqueltavares>  
<http://www.myspace.com/ricardomesquitafado>  
<http://www.myspace.com/ricardoribeirofado>  
<http://www.myspace.com/rparreiracancionario/>  
<http://www.myspace.com/taniaoleiro>  
[http://www.nossofado.com/nossofado\\_pt/](http://www.nossofado.com/nossofado_pt/)  
<http://www.portaldofado.net>  
<http://www.velhopateodesantana.com/artistas.php>

**Outros:**

<http://portal.iphan.gov.br/>  
<http://www.portaldacultura.gov.pt/>  
<http://www.unesco.org/>  
<http://www.youtube.com>

**FILMES:**

**Samba e Choro:**

*Brasileirinho: Grandes Encontros do Choro Contemporâneo.* Direção Mika Kaurismäki. RioFilme, 2006.

*Paulinho da Viola: Meu tempo é hoje.* Direção Izabel Jaguaribe. Videofilme, 2003.

**Fado:**

*Amália: O Filme.* Direção Carlos Coelho da Silva. Filmes Valentim de Carvalho, 2008.

*Fados.* Direção Carlos Saura. Fado Filmes, 2007.

## ENTREVISTAS

### BRASIL:

#### Professores da Escola Portátil de Música:



Luciana Rabello – 13 de fevereiro de 2008 – São Pedro – SP



Pedro Amorim – 14 de fevereiro de 2008 – São Pedro – SP



Celsinho Silva – 15 de fevereiro de 2008 – São Pedro – SP



Maurício Carrilho – 06 de junho de 2008 – Rio de Janeiro – RJ

#### Jovens Sambistas e Chorões:



Yamandu Costa – 15 de maio de 2010 – Porto Alegre – RS



Caio Martinez <sup>VOZ</sup> Caio Martinez – 26 de maio de 2010 – Porto Alegre – RS





Rafael Lima – 31 de maio de 2010 – Porto Alegre – RS



Max dos Santos – 01 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS



Luis Arnaldo cavaquinho Luís Arnaldo Cabreira – 08 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS



Samuel Costa – 15 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS



Rafael Ferrari – 22 de junho de 2010 – Porto Alegre – RS

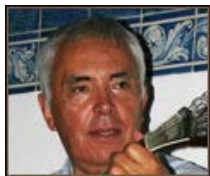
## PORTUGAL:

### Diretora do Museu do Fado:



Sara Pereira – 18 de setembro de 2009 – Lisboa

### **Mestre da Escola do Museu no Museu do Fado:**



António Parreira – 29 de outubro de 2009 – Lisboa

### **Jovens Fadistas:**



Ricardo Ribeiro – 18 de outubro de 2009 – Lisboa



Ana Sofia Varela – 23 de outubro de 2009 – Lisboa



Mafalda Taborda – 17 de novembro de 2009 – Lisboa



Marco Oliveira – 17 de novembro de 2009 – Lisboa



Ricardo Parreira – 17 de novembro de 2009 – Lisboa



Raquel Tavares – 18 de novembro de 2009 – Lisboa



Tânia Oleiro – 18 de outubro de 2009 – Lisboa



Vânia Duarte – 18 de outubro de 2009 – Lisboa



Joana Amendoeira – 20 de novembro de 2009 – Lisboa



Lina Rodrigues – 26 de novembro de 2009 – Lisboa



Luisa Rocha – 26 de novembro de 2009 – Lisboa



Ricardo Mesquita – 27 de novembro de 2009 - Lisboa

