

O fado e o Brasil: Uma (re)descoberta das origens brasileiras do fado.

José Fernando Monteiro

O fado é, reconhecidamente, o representante da “alma portuguesa” por excelência, mas suas referências nos conduzem a parentescos árabes, espanhóis e também brasileiros. É no século XIX que surge na capital portuguesa, um tipo de música, ainda mal formulado, praticado pela escumalha lisboeta, nas tabernas, acompanhados por violas, bandolins e a, ainda igualmente mal estruturada, guitarra portuguesa. Essa música recebeu o nome de “fado”, vocábulo derivado da palavra latina “*fatum*” (que também deu origem a “fada”) e significa “destino, sina, sorte, fortuna e fatalidade.” (LOPES, 2014, p. 14; LOPES, 2016, p. 09). Nesta acepção, o termo “fado” já foi utilizado por Luís Vaz de Camões no século XVI:

“Com que voz chorarei meu triste fado,
que em tão dura prisão me sepultou,
que mor não seja a dor que me deixou
o tempo, de meu bem desenganado?”

E por Bocage, no século XVIII:

“Que eu fosse enfim desgraçado,
Escreveu do fado a mão;
Lei do fado não se muda,
Triste do meu coração!”

Contudo, as verdadeiras origens do fado são dispersas e difusas, o que de forma alguma desqualifica o gênero. Em *Música, Doce Música* (1934), Mário de Andrade deixa clara a autenticidade do fado ao ratificar que: “nascido na Conchinchina ou na Groelândia, nem por isso o Fado deixará jamais de ser legitimamente português.” (ANDRADE, 1934, p. 111). O mesmo faz Eulália Moreno, nas páginas que antecedem a compilação de biografias realizada por Thais Matarazzo, no livro *Fado no Brasil: Artistas & Memórias* (2013):

“Nascido em navios negreiros ou ‘nos peitos dos marinheiros’, nas vielas mal afamadas de Lisboa, onde transitou até os salões reais, o Fado é a música popular de Portugal porque pelo povo português foi adotado como expressão da sua nacionalidade e ganhou o Mundo e não apenas o vasto mundo da Língua Portuguesa.” (MORENO apud MATARAZZO, 2013, p. 11).



O Fado, José Malhoa, 1910.

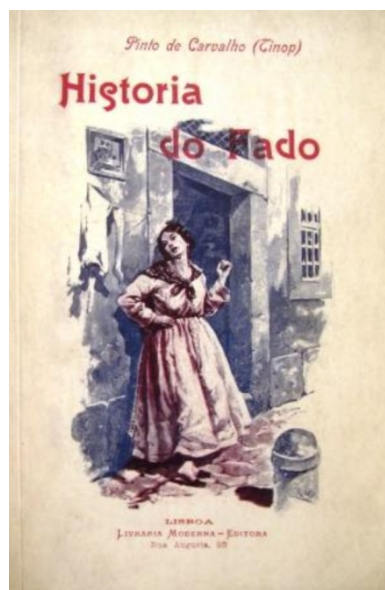
De fato, a expansão portuguesa pelo mundo, inequívoca e inevitavelmente, ocasionou cruzamentos diversos, inclusive entre a música portuguesa e a musicalidade local das colônias: “[...] originando gêneros extremamente característicos como o mandó, em Goa, a morna, em Cabo Verde, a modinha, no Brasil e outras melodias de influência portuguesa em Malaca, Timor e Indonésia, mantendo ainda traços comuns com o fado, em Portugal.” (MONTEIRO, 2019, p. 109, rodapé). Moreno, no entanto, ao evidenciar o entrecruzamento das culturas brasileira e portuguesa, também levanta um questionamento: “[...] se o Cristo Rei abraça o Cristo Redentor, com certeza, ambos abençoam as duas Pátrias unidas pelo mesmo mar e pela mesma Língua. E nos permite até sonhar... Quem sabe o Fado será mesmo brasileiro?” (MORENO apud MATARAZZO, *op. cit.*, pp. 11-12).

Muitos são, de fato, os que atribuem e evidenciam as origens brasileiras do fado, e de acordo com o folclorista Renato Almeida, que inclui o fado no capítulo “As Cantigas do Brasil”, em seu *História da Música Brasileira* ([1926] 1942): “Que o *fado* nasceu no Brasil, parece já haver acordo definitivo por quantos estudaram o assunto, e também não resta dúvida de que o lundu foi seu avô.” (ALMEIDA, 1942, p. 78). Há ainda fartas citações de fados praticados nos terreiros das festas coloniais no Brasil, onde, na verdade, o fado nasce não como música, mas, inicialmente, como dança. E, apesar de Rui Vieira Nery salientar que o “fado dança”, praticado no Brasil colônia, “está longe ainda de ser o Fado português”, reconhece nele: “[...] o núcleo duro da sua origem, de que emergem inúmeras facetas de uma persistência ininterrupta no seio da prática fadista portuguesa [...] e que tenderão depois a manter-se no gênero, em muitos casos até os nossos dias.” (NERY, [2004] 2012, p. 23). Mas, como também adverte Vieira Nery, reivindicando a reconhecida ‘portugalidade’ do fado:

“A constatação – historicamente incontornável – de que as primeiras manifestações registadas do Fado tiveram lugar no Brasil colonial não tornam ‘menos português’ o seu desenvolvimento ulterior em Portugal, até porque este se foi concretizando sob formas constantemente renovadas que em cada fase histórica sucessiva da evolução do gênero

souberam traduzir realidades socioculturais cada vez mais identitárias do nosso País.” (NERY, *op. cit.*, p. 50).

Mário de Andrade corrobora com essa assertiva ao afirmar que: “O que realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo.” (ANDRADE, *op. cit.*, p. 111). Ou seja, para Mário de Andrade, o fado é português e se tornou português, pois foi integrado àquela cultura e corresponde à uma “expressão de nacionalidade” portuguesa, porque assim foi reconhecido pelos portugueses “e se definitivou como forma nacional permanente”, independentemente de onde encontre suas origens e/ou primeiras manifestações. Para reforçar sua tese, Andrade compara o fado à modinha, que é brasileira porque foi no Brasil que se desenvolveu e se estruturou indiferentemente de ter-se originado da moda rural portuguesa trazida pelos colonizadores. Ainda nesta direção, Pinto de Carvalho, o Tinop, abre seu livro, *História do Fado*, com as seguintes palavras: “É pelas canções populares que um paiz traduz mais lididamente o seu caracter nacional e os seus costumes.” (CARVALHO, [1903] 1910, p. 01).



Capa da primeira edição de *História do Fado* (1903), Pinto de Carvalho (Tinop).

Interessante é constatar, no entanto, que “o fado teve existência brasileira já muito importante”, como comprova Mário de Andrade através do estudo de publicações de teóricos, dicionaristas e viajantes (o que chama de “fadografia portuguesa”) (ANDRADE, *op. cit.*, p. 116). Mário de Andrade apresenta como referência mais recuada ao fado no Brasil a publicação *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve*, do veneziano Adrien Balbi. Nesta obra, depois de anunciar as danças populares portuguesas como “muito grosseiras ou muito indecentes” (“*très-grossières ou très-indécentes*”), o viajante destaca que são “sobretudo importadas do Brasil e de

origem africana” (“*plutôt importées du Brésil et d’origine africaine*”), enumerando o “lundu”, o “fandango português”, esta última, segundo ele, a “verdadeira dança nacional” (“*le vraie danse nationale*”), o “baile da roda” e, por fim: “*Le chioo [(chiba?)], la chula, le fado et la volta no meio*”; estas as “*mais comuns e notáveis do Brasil*” (“*les plus communes et les plus remarquables du Brésil*”) (BALBI, 1822, p. ccxxviii; ANDRADE, *op. cit.*, p. 116).

José Ramos Tinhorão, por sua vez, propõe-se a encerrar a questão em *Fado: Dança do Brasil. Cantar de Lisboa: O fim de um mito* (1994), e é contundente em assegurar que o fado “apareceu no Rio de Janeiro de fins do século XVIII”, mas, divergindo um pouco de Mário de Andrade, aponta como “primeira descrição documentada do fado”, “a do viajante Louis Claude Desaulces de Freycinet (1771-1842), que por duas vezes visitou o Rio de Janeiro (de inícios de Dezembro de 1817 a Janeiro de 1818, e de Junho a Setembro de 1820)”. De acordo com Tinhorão:

“No seu livro *Voyage autour du monde...*, publicado em 1825, após o seu regresso a Paris, ao recordar o que vira na corte brasileira de D. João VI em matéria de diversões, registava Freycinet: ‘As classes menos cultas preferem quase sempre as lascivas danças nacionais, muito parecidas com as dos negros da África. Cinco ou seis delas são bem caracterizadas: o *lundum* é a mais indecente; e em seguida o *caranguejo* e *los fados* [sic] em número de cinco: estas dançam-se com a participação de quatro, seis, oito e até dezasseis pessoas: às vezes são entremeadas de cantos improvisados; apresentam variadas figurações, mas todas muito lascivas.’ (FREYCINET apud TINHORÃO, 1994, p. 50).

Rui Viera Nery repete os mesmos viajantes citados por Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão, como responsáveis pelos primeiros registos do termo “fado”, ainda que enquanto dança praticada no Brasil apenas, e acrescenta outros viajantes que também cunharam o termo em seus escritos, destacando também o poeta Felisberto Inácio Januário Cordeiro, chamado na Arcádia como Falmeno, que publica *Poesias de um Lisbonense*, em 1927, no Rio de Janeiro, de onde Vieira Nery extrai os versos:

“Em espaçoso terreiro
Gentes vi bailar mui bem
Mimoso Fado e também
Engraçado Tacorá
Nas belas noites de lua
Quando é lindo o Paquetá
[...]
Sem largas das mãos a lira,
Pelo prazer transportado,
Celebro os bailes do Fado,
Tacorá, carangueijinho...
Nestas chulices de Amor
Paquetá é mui bonsinho.” (CORDEIRO apud NERY, *op. cit.*, pp. 20-22).

Rui Vieira Nery afirma ainda que: “O primeiro aspecto a constatar na procura das raízes históricas do Fado é a de que até o final do século XVIII não conhecemos uma única fonte escrita

portuguesa em que esta palavra seja utilizada com qualquer conotação musical.” (NERY, *op. cit.*, p. 17). Essa inexistência seria propositada, partindo dos autores eruditos que tomados por um ímpeto puritano, relutaram em mencionar “uma prática artística de natureza pouco respeitável”, ao que Nery chama de “omissão conspiratória” (NERY, *op. cit.*, p. 17).

Neste ponto, entretanto, há certa imprecisão, pois notamos que em seu *Diário de Viagem*, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, o 4º Morgado de Mateus, governador de São Paulo entre 1765 e 1775, registra em seus manuscritos ter presenciado “admiráveis tocatas”, um festejo com “arias e modilhos” e ainda um “batuque com muitos fados” (MOURÃO, 1765-1774). Neste registro de Botelho Mourão, apesar de mais uma vez se evidenciar a ligação entre o fado e a música dos negros da colônia (através do termo “batuque”¹) e de haver uma aparente inclinação do termo “fado” para denominar um tipo de “música”, e não exclusivamente uma “dança”, é difícil precisar a que tipo de música ou dança se refere, ou se apenas o vocábulo é utilizado como algo generalizante (como “batuque”). Difícil também é assegurar se o morgado trouxe este termo consigo de Portugal ou travou contato com o termo no Brasil. Mas, não há dúvidas de que talvez esteja aí o mais antigo registro do nome “fado”, documentado, em sentido musical, e por um português, vindo da metrópole.

Manuel Antônio de Almeida, todavia, no romance folhetinesco *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicado originalmente em 1854, mas ambientado “‘no tempo do Rei’, ou seja, entre 1817 e 1821”, como acrescenta Tinhorão (*op. cit.*, p. 52), descreve com perfeição a presença do “fado-dança” no Brasil. Ao narrar o nascimento do personagem principal, Leonardo, filho dos portugueses Leonardo Pataca e Maria, enuncia o autor ao descrever a festa de batizado do menino: “Já se sabe que houve nesse dia função: os convidados do dono da casa, que eram todos d’além-mar, cantavam ao desafio, segundo seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o fado.” (ALMEIDA, 1996, p. 02). Manuel Antônio de Almeida, ao contrário de Mário de Andrade, atribui clara nacionalidade brasileira ao fado, e origem portuguesa à modinha, ao destacar que na mesma celebração, Leonardo Pataca, como bom português que era, garganteou uma “modinha pátria”, confusão que o tempo se encarregou de desfazer e sobre o que discutimos em outra oportunidade (MONTEIRO, *op. cit.*).

¹ “Batuque” era nome genérico para as manifestações musicais dos negros. A ideia geral de que o lundu era avô do fado (tanto quanto do samba) vem de uma hipótese, mais provável e evidente, por ser o lundu a música dos negros mais aceita entre a sociedade colonial. Na verdade, o lundu foi a primeira manifestação cultural dos negros amplamente aceita pela sociedade branca da colônia, tendo também migrado para a metrópole portuguesa, onde foi praticado pela corte, ganhando ares e adornos eruditos. E Rodney Gallop também aproxima o fado do lundu, por enxergar neles uma lascividade comum (GALLOP, 1937, p. 18).

Esse fado, notabilizado por Manuel Antônio de Almeida, todavia, tal como apontou o viajante Balbi, era típico das celebrações mais baixas, de uma “algazarra” “em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 12). Na verdade, Almeida, páginas a frente, ao descrever uma “festa de ciganos”, faz uma substancial descrição do que era o fado no Brasil, uma dança “voluptuosa”, com forma diversificada (misto de lundu e fandango espanhol), de “passos dificultosos”, “airosas posições”, “negaças e viravoltas”, com “estalar de dedos”, “bate palmas”, as vezes “sapateados”, dançada em roda, sozinho ou por casais, indubitavelmente devotada à chalaça e à vadiagem. A música era ainda mais incerta, uma música diferente para cada dança, mas sempre tocada na viola, podendo o tocador entoar ainda uma cantiga verdadeiramente poética. Isso poderia durar uma noite ou vários dias e noites inteiros (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 15).



A dança do fandango, James Cavanah Murphy, 1795.



A dança do lundu, Johann Moritz Rugendas, 1835.

Manuel Antônio de Almeida descreve-nos uma dança claramente urbana, praticada no Rio de Janeiro, novo centro do país e capital do Império. Mas, outras citações do fado, enquanto dança brasileira, localizam-no no meio rural, indicando que o fado insurge no Brasil e ganha os meios urbanos, em especial o Rio de Janeiro, e depois de esquecido nos meios citadinos, o fado é assimilado pela população do interior do país, passando a ser uma manifestação também do campo. Segundo José Ramos Tinhorão:

“Essa rápida trajetória descendente da popularidade do fado brasileiro a partir da segunda metade de Oitocentos ficaria atestada, aliás no teatro – desde *O Juiz da Paz da Roça*, de Martins Pena, de 1838, à revista *O Carioca*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, de 1886, onde o fado figurava caricaturalmente como dança da roça, e na literatura de ficção, bastando o romance *A Família Aguda*, de Luís Guimarães Júnior, para documentar em 1870 a sua morte como dança urbana.” (TINHORÃO, *op. cit.*, pp. 54-55).

Em 1888, Mello Morais Filho publica *Festas e Tradições Populares do Brasil*, onde indica também a presença do fado no meio rural, através da descrição de um “Casamento na Roça”. Neste capítulo, que abre o livro, Mello Morais também atribui nacionalidade brasileira ao fado: “E quando as danças estrangeiras paravam, o fado rompia nas violas, ponteadas pelos tocadores da roça, no salão que começava a aclarar-se das barras longínquas do amanhecer.” (MORAIS FILHO, 1967, pp. 38-39). Na celebração, o fado assume uma função festiva, dançante, mas secundária, só assume protagonismo depois de terminadas as solenes danças estrangeiras e notadamente se direciona às camadas mais baixas, como denota a engraçada cantiga transcrita pelo autor:

“O fado veio no mundo
Para amparo da pobreza
Quando me vejo num fado
Não me importo com a riqueza.” (MORAIS FILHO, *op. cit.*, p. 39).

Mário de Andrade também se refere a uma publicação do Dr. Emílio Germon, na revista *Iris*, do Rio de Janeiro, em 1848, em que descreve “festas sertanejas” nas quais: “Os primeiros sons são lentos e monótonos, e às vezes interrompidos pelas conviviais gargalhadas das Marias e dos Manoeis; mas logo se precipitam; começa o *fado*, muda a cena.” (GERMON apud ANDRADE, *op. cit.*, p. 115).

Como deduz-se pela indicação à “Marias e Manoeis” no trecho acima e pela narrativa de Manuel Antônio de Almeida, ainda que constatemos que o fado tem proveniência do Brasil e que lhe seja atribuída nacionalidade brasileira, ao menos inicialmente, enquanto dança, é possível reconhecer que mesmo durante sua permanência no país, sempre esteve atrelado à vivência portuguesa, em meio aos colonos, imigrantes e integrado à convivência entre os portugueses e brasileiros e entre portugueses e seus descendentes.

Foi esse gosto e apreço dos portugueses pelo fado encontrado no Brasil o que levou o gênero a ser repatriado em solo português, adotado como música nacional e não só isso: “Encontrou na Severa a sua lenda e na guitarra o seu instrumento ideal, foi batido romanticamente em Coimbra, e tornou-se enlevo e paixão da gente [...]” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 79); como lembra Renato Almeida, que também salienta: “É preciso, porém, não esquecer que se o povo canta é porque gosta e sente, e essas razões ocultas a gente não pode adivinhar, sendo perigoso e inútil condená-las. Também, não será por protestos, altos ou judiciosos, que o Manoel e a Maria deixarão de bater seu *fado*...” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 79).

Bibliografia:

ALMEIDA, Manuel Antônio de. Memórias de um sargento de milícias. 25. ed [versão eletrônica]. São Paulo: Ática, 1996.

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. Segunda Edição correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. – Editores, [1926] 1942.

ANDRADE, Mário. Música, Doce Música. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1934.

BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*. Tome Second. Paris: Chez Rey y Gravier, Libraires, 1822.

CARVALHO, (Tinop) Pinto de. História do Fado. Lisboa: Livraria Moderna, [1903] 1910.

CARVALHO, Ruben. Um Século de Fado. Alfragide: Ediclube, 1999.

GALLOP, Rodney. Cantares do Povo Português. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1937.

LOPES, Samuel. Encarte. In: Fado: Uma expressão portuguesa. livreto e CD's. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2014.

_____. Encarte. In: Fado Portugal: 200 anos de fado. livreto e CD's. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2016.

MATARAZZO, Thais. Fado no Brasil: Artistas & Memórias. São Paulo: ABR Editora, 2013.

MONTEIRO, José Fernando S.. A Modinha Brasileira: Trajetória e Veleidades (sécs. XVIII-XX). Curitiba: Editora Appris, 2019.

MOURÃO, Luis Antônio de Sousa Botelho. [Diário de Viagem] DORROTA q fez o Exmo Sr D, Luiz Antonio G. e Capp. Gen. da Cid. de São Paulo, hindo pa á do rio de Jan., en a Náo de Guerra N. Sra da Estrella de q hera Comand. D. Manoel Machado, Irmão do Sr de Entre homem e Cavado." 1765-1774. Arquivo de Mateus. BN – MSS, 21,4,14-16 / Diário de viagem de D. Luís António de Sousa Botelho Mourão (Livros de), 1765/03/23 – 1768/12/31, Fundação Casa de Mateus, SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP / SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02.

MURPHY, James Cavanah. *Travels in Portugal Through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the years 1789 and 1790*. London: Printed for A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies in the Strand, 1795.

NERY, Rui Vieira. Para uma História do Fado. Edição revista e ampliada. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA/ Corda Seca, Edições de Arte, SA, [2004] 2012.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Malerische Reise in Brasilien*. Paris: Engelmann & C., 1835.

TINHORÃO, José Ramos. Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa: O fim de um mito. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.