
Pensando as Dinâmicas de Transmissão do Choro, do Samba e do Fado Hoje

Marina Bay Frydberg*

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 frequentar 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 dos 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 sambistas, fadistas e chorões e transformados em elementos importantes para a formação das suas identidades de artistas.

Este artigo é fruto de uma ampla pesquisa etnográfica com jovens músicos de choro, samba e fado que estão redescobrendo e recriando estes gêneros musicais tradicionais, populares e formadores da identidade e do imaginário dos seus países de origem, o Brasil (Porto Alegre e Rio de Janeiro) no caso do choro e do samba, e Portugal (Lisboa) no caso do fado. E tem como objetivo discutir as dinâmicas de transmissão da música popular, especificamente do choro, do samba e do fado, a partir da experiência de inserção musical de jovens músicos que participam deste movimento de atualização destes gêneros musicais populares.

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. Mas foi através de uma combinação de elementos que esta apreciação pela música começa a acontecer na vida dos jovens músicos. 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 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, Bethânia, Milton, Djavan. (...). 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 19 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, músico/bandolinista, entrevista realizada em 22 de junho de 2010.

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.

Para Bourdieu (2009) a construção do gosto, enquanto um sistema de preferências visíveis através do consumo, é resultado da combinação de dois elementos fundamentais na teoria do autor, o *habitus* incorporado acrescido do capital. Para o autor o *habitus* é a incorporação das estruturas sociais visíveis através dos sentimentos, dos pensamentos e das ações do indivíduos. Já o capital é o quanto o indivíduo acumula de forças em um determinado campo, ocupando, assim, determinada hierarquia. Ao pensarmos em gosto musical, estamos falando em capital cultural e incorporação de determinadas práticas que envolvem o universo musical.

O gosto pela música pode acontecer através do simples ato de se escutar música em casa de forma frequente. Pode também acontecer através da experiência proporcionada pela família de conhecer ou conviver em algum ambiente musical de sociabilidade como bares, concertos, tascas e colectividades¹. 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 se estabelecer a partir da inscrição 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, entrevista realizada em 18 de outubro de 2009.

¹ 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.

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, entrevista realizada em 23 de outubro de 2009.

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. Bourdieu (2007) indica que o gosto é algo socialmente hierarquizado, servindo, desta forma, como característica de distinção entre os grupos. Aliada a um 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, entrevista realizada em 8 de junho de 2010.

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 pela socialização familiar de uma identidade musical e social. Além da acumulação de capital cultural diretamente vinculado aos gêneros musicais e suas práticas.

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 sociocultural, entrevista realizada em 18 de novembro de 2009.

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 o autor, 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 aí 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 aí no começo ele dizia: deixa o meu filho dá uma canja aí no violão. Aí me passava e todo mundo da banda, olha o gurizinho tocando violão que amor. E aí eu fui indo, quando ele não podia ir, ou de propósito mesmo pra ver como eu ia me sair. Com doze anos aí, eu já ia tocar. Do cachê dele ele me dava cinco pila assim.

Max dos Santos, 20 anos, músico/violonista, entrevista realizada em 1º de junho de 2010.

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.

Pensando uma Tradição na Transmissão Familiar da Música Popular: O caso do Fado

O fado enquanto prática musical e social sempre teve na transmissão familiar dos ensinamentos deste gênero musical um dos elementos recorrentes na sua trajetória histórica. 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 despontado como a grande revelação e voz do fado, em 1939. Celeste Rodrigues foi além de fadista, dona da casa de fados “A Viela”, e ainda hoje faz apresentações esporádicas em Lisboa. A transmissão do fado se deu na família Rodrigues em uma mesma geração, entre irmãs 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**². A mãe, a

² 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.

fadista Lucília do Carmo, que além de fadista também foi dona da casa de fados “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 tenha sido com sua mãe, proprietária de casa de fados, 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 a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade na UNESCO, eleito em 2011.

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. Atualmente a grande família 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, tem quatro CDs lançados e canta diariamente em algumas das principais casas de fado de Lisboa.

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 ter 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, entrevista realizada em 18 de novembro de 2009.

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 anitos. (...). 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, entrevista realizada em 17 de novembro de 2009.

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 gênero de guitarra, ta mais virado para o gênero de solista, embora também acompanhe fadistas, e acompanha bem.

António Parreira, 57 anos, músico/guitarrista, entrevista realizada em 29 de outubro de 2009.

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 aí que eu comecei a estudar mais a sério o instrumento.

Ricardo Parreira, 23 anos, músico/guitarrista, entrevista realizada em 17 de novembro de 2009.

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 irmãos. 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, braguesa³, 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 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, entrevista realizada em 20 de novembro de 2009.

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 um 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 musicais 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 e de aprendizagem da cultura popular.

³ 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: 558).

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 as 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, algumas 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, entrevista realizada em 17 de novembro de 2009.

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 antigas 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, entrevista realizada em 18 de novembro de 2009.

No samba, principalmente no Rio Grande do Sul, onde se 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, entrevista realizada em 26 de maio de 2010.

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.

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, entrevista realizada em 15 de junho de 2010.

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 (2003) 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 (2003) 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 (2003) 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 (2003) 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 econômicas utilitaristas e nas teorias sociais holistas, através do esforço de estabelecer algumas aproximações e muitas diferenciações entre os dois conceitos. As teorias econômicas 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 nenhum 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 pra 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 dessas 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 ao 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, entrevista realizada em 1º de junho de 2010.

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 ideia do pagode e o *ruim* no choro está quase sempre vinculado à ideia 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 musicais⁴.

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. (.). 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 churrasquinho 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 ideias 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, entrevista realizada em 8 de junho de 2010.

⁴ 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. Estas noções são construídas hoje a partir da eleição de determinados momentos históricos do choro, do samba e do fado como expressões mais autênticas e de maior qualidade se em comparação com outros períodos das trajetórias destes gêneros musicais específicos.

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.

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, entrevista realizada em 18 de outubro de 2009.

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, entrevista realizada em 18 de novembro de 2009.

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 freguesias⁵, 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 bairros que têm seus imaginários vinculados ao fado, a Alfama ganha importante espaço 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 baseada 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 e GUERREIRO 1984: 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.

Considerações Finais

Este artigo buscou explorar as formas de transmissão tradicionais do choro, do samba e do fado em uma nova geração de músicos. Visualizou a transmissão familiar do

⁵ Menor unidade territorial e política de divisão das cidades em Portugal.

gosto pela música de forma ampla, ou especificamente do gosto pelo choro, pelo samba e pelo fado. Mas também procurou 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. Assim o gosto musical passa a ser entendido como socialmente construído através da incorporação do *habitus* e do acúmulo de capital (BOURDIEU, 2007).

Nos últimos dez anos jovens músicos estão redescobrendo e recriando gêneros musicais populares e tradicionais como o choro, o samba e o fado. A partir desta redescoberta e recriação esses jovens músicos estão construindo as suas identidades e, muitos deles, um projeto artístico. Para compreender este movimento social, cultural e político que culmina a atualização das identidades nacionais e imaginários sobre o Brasil e Portugal através da produção musical de jovens chorões, sambistas e fadistas faz-se necessário compreender os caminhos que foram trilhados para se chegar ao choro, ao samba e ao fado. É através da inserção nas tradições desses gêneros musicais específicos que os jovens músicos atingem todo o universo simbólico associado ao choro, ao samba e ao fado, para a partir desta redescoberta ser possível recriá-los.

Para que esta recriação do choro, do samba e do fado aconteça é necessário que o gosto por estes gêneros musicais específicos sejam adquiridos pelos jovens músicos. O caminho da transmissão da música popular como um todo e do choro, do samba e o fado especificamente pode acontecer por via da família ou por via do social, seja ele espaços sociais de prática destes gêneros musicais ou do apadrinhamento de jovens músicos por músicos de outras gerações. Qualquer uma das formas utilizadas para se alcançar o choro, o samba e o fado, seja somente o gosto musical ou a possibilidade de profissionalização na música, ela só faz sentido porque ajuda na construção de um projeto artístico na música e também na formação da identidade desses jovens músicos. A transmissão do choro, do samba e do fado pode vir através da tradição familiar, pode vir através do lugar de origem, poder vir através do convívio em ambientes de sociabilidade e de prática musical específica, pode vir através do apadrinhamento de jovens músicos por músicos de outras gerações.

Referências

- ANDRADE, M. *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.
- BOURDIEU, P. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAILLÉ, A. O Dom entre o Interesse e o “dessinteressamento”. Em: P. H. MARTINS, R. C. BIVAR (orgs.), *Polifonia do Dom*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.
- COSTA, A. F.; GUERREIRO, M. D.. *O Trágico e o Contraste: O Fado no Bairro da Alfama*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1984.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- ELIAS, N. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- GODBOUT, J. Homo donator versus homo peconomicus. Em: MARTINS, P. H. (org)., *A Dádiva entre os Modernos: Discussão sobre os fundamentos e as regras sociais*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. Em: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Em: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OLIVEN, R. G. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural do Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SANTI, A. *Do Partenon à Califórnia: O Nativismo Gaúcho e suas Origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

Resumo

Na última década, jovens músicos estão redescobrimdo gêneros musicais populares e tradicionais – como o choro e o samba no Brasil, e o fado em Portugal – e recriando-os a partir da inserção nas suas tradições. Buscando compreender este caminho na música popular que este artigo desvenda as suas formas de transmissão a partir da etnografia com jovens músicos.

Palavras-chave: Música Popular, Transmissão, Juventude.

Abstract Over the last decade young musicians are rediscovering traditional and popular music gender, like *choro* and *samba* in Brazil, and *fado* in Portugal. To understand this popular music's path this article analysis forms of musical transmission. This article is based on ethnographic research with young musicians.

Keywords: Popular Music, Transmission, Youth.