



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE
DARCY RIBEIRO – UENF
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COGNIÇÃO E
LINGUAGEM – PPGCL**

**NUANCES MUSICAIS DO FADO DE QUISSAMÃ:
uma abordagem etnomusicológica**

FERNANDA MORALES DOS SANTOS RIOS

**CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ
MAIO – 2022**

**NUANCES MUSICAIS DO FADO DE QUISSAMÃ:
Uma abordagem etnomusicológica**

FERNANDA MORALES DOS SANTOS RIOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestra em Cognição e Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Giovane do Nascimento

**CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ
MAIO – 2022**

FICHA CATALOGRÁFICA

UENF - Bibliotecas

Elaborada com os dados fornecidos pela autora.

R586

Rios, Fernanda Morales dos Santos.

Nuances musicais do fado de Quissamã : uma abordagem etnomusicológica / Fernanda Morales dos Santos Rios. - Campos dos Goytacazes, RJ, 2022.

98 f.

Inclui bibliografia.

Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2022.

Orientador: Giovane do Nascimento.

1. fado de Quissamã. 2. fenômeno musical . 3. etnomusicologia. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. II. Título.

CDD - 400

**NUANCES MUSICAIS DO FADO DE QUISSAMÃ:
Uma abordagem etnomusicológica**

FERNANDA MORALES DOS SANTOS RIOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestra em Cognição e Linguagem.

APROVADA: 30/05/2022

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luis Ricardo da Silva Queiroz (Etnomusicologia – UFBA)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Prof. Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo (Ciências Sociais – UERJ)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. José Colaço Dias Neto (Antropologia – UFF)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Giovane do Nascimento (Políticas Públicas e Formação Humana – UERJ)
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF
Orientador

Dedico esta pesquisa aos mestres e mestras do
Coletivo Fado Patrimônio Vivo.

AGRADECIMENTOS

Aos mestres, mestras e integrantes do Coletivo Fado Patrimônio Vivo pela acolhida e por me permitirem adentrar neste rico universo cultural do fado de Quissamã.

À Marta de Oliveira Chagas Medeiros meu carinho, respeito e gratidão.

Ao professor Dr. Giovane do Nascimento por sua orientação precisa, amizade, apoio e confiança depositada em todo o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Dr. Luis Ricardo da Silva Queiroz, Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo e Dr. José Collaço Dias Neto por contribuírem significativamente para o aprimoramento deste trabalho, tanto na qualificação quanto na defesa, por meio de suas preciosas reflexões e sugestões.

Aos colegas do GEPMU e da Uenf, em especial ao Wilson dos Santos Souza e Priscilla Gonçalves de Azevedo;

À professora Dra. Lilian Sagio Cezar e aos demais integrantes da UESI.

A todos da equipe do Além da Revisão, em especial à Dra. Karine Lobo Castelano.

Aos professores e colegas do Programa de Pós Graduação em Cognição e Linguagem da Uenf.

Ao Instituto Federal Fluminense, em especial aos docentes e discentes do curso de Licenciatura em Música do campus Campos Guarus.

A Faperj pelo financiamento desta pesquisa

À minha família, todo o meu amor e gratidão.

A Deus, autor da minha vida.

“Para que as luzes do outro sejam percebidas por mim devo por bem apagar as minhas, no sentido de me tornar disponível para o outro”.
(Mia Couto)

RESUMO

RIOS, Fernanda Morales dos Santos. **Nuances musicais do fado de Quissamã: uma abordagem etnomusicológica.** Campos dos Goytacazes, RJ: Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, 2022.

Este estudo insere-se no âmbito do grupo de pesquisa intitulado Grupo de Estudos e Práticas Musicais (UENF) e tem a música do fado de Quissamã como principal fenômeno de reflexão e ação. Assim, esta pesquisa concentrou-se na investigação acerca do fenômeno musical inserido na prática do fado, um dança afrodescendente praticada no interior fluminense desde o século XIX, considerando que a música dessa expressão cultural revela aspectos da cosmovisão de seus praticantes e revelam como esses indivíduos interpretam a sua própria realidade e desenvolvem as suas vivências e formas de compreender e interpretar o mundo. Dessa maneira, esta pesquisa teve como principal objetivo investigar as práticas musicais do fado de Quissamã a fim de compreender essa expressão da cultura popular e os possíveis diálogos decorrentes das inter-relações entre música e cultura, considerando o enfoque etnomusicológico como uma abordagem privilegiada para a compreensão dessa cultura, dessas práticas e desse grupo. Para tanto, como estratégia metodológica, elegeu-se a pesquisa de natureza qualitativa, tendo como suporte a pesquisa bibliográfica associada aos registros de campo, e, a utilização das técnicas de observação participante, entrevistas e gravações audiovisuais como principais ferramentas na coleta de dados. Assim, de maneira geral, este trabalho apresenta as principais características da performance musical do fado de Quissamã, analisando-as a partir dos seus aspectos estéticos, estruturais e dos diálogos, relações e negociações que o fenômeno musical estabelece com este grupo social e com o seu entorno.

Palavras-chave: fado de Quissamã; fenômeno musical; etnomusicologia.

ABSTRACT

RIOS, Fernanda Morales dos Santos. **Musical nuances of Quissamã's fado: an ethnomusicological approach.** Campos dos Goytacazes, RJ: Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, 2022.

This study falls within the scope of the research group entitled Group of Musical Studies and Practices (UENF) and has the music of Quissamã's fado as the main phenomenon of reflection and action. Thus, this research focused on the investigation of the musical phenomenon inserted in the practice of fado, an Afro-descendant dance practiced in the interior of Rio de Janeiro since the 19th century, considering that music in this cultural expression reveals aspects of the cosmovision of its practitioners and reveals how these individuals interpret their own reality and develop their experiences and ways of understanding and interpreting the world. This research had as main objective to investigate musical practices of Quissamã's fado in order to understand this expression of popular culture and the possible dialogues arising from the interrelationships between music and culture, considering the ethnomusicological approach as a privileged approach to the understanding of this culture, these practices and this group. Therefore, as a methodological strategy, qualitative research was chosen, supported by bibliographic research associated with field records, and participant observation techniques, interviews and audiovisual recordings were used as the main tools in data collection. Thus, in general, this work presents the main characteristics of the musical performance of Quissamã's fado, analyzing them from their aesthetic and structural aspects, as well as the dialogues, relationships and negotiations that the musical phenomenon establishes with this social group and with its surroundings.

Keywords: Quissamã's fado; musical phenomenon; ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de Quissamã	21
Figura 2 – Ruínas do solar da Machadinha	23
Figura 3 – Capela dedicada à Nossa Senhora do Patrocínio de 1833	24
Figura 4 – Vista parcial do conjunto de casas da antiga senzala de Machadinha	24
Figura 5 – Conjunto de antigas senzalas reformadas	25
Figura 6 – Memorial Machadinha	26
Figura 7 – Casa das Artes	26
Figura 8 – Estrutura rítmica das palmas	51
Figura 9 – Apresentação do pandeiro	56
Figura 10 – Feitura do pandeiro	57
Figura 11 – Base utilizada pelo pandeiro	58
Figura 12 – Interpretação dos elementos musicais inseridos no padrão rítmico da base utilizada pelo pandeiro.....	58
Figura 13 – Transcrição das viradas dos pandeiros	59
Figura 14 – Viola utilizada no fado	60
Figura 15 – Devoção dos fadistas.....	63
Figura 16 – Bandeira de Santos Reis.....	64
Figura 17 – Melodia da peça Sério	68
Figura 18 – Variação da melodia de Sério	69
Figura 19 – Melodia Sério ad libitum.....	69
Figura 20 – Melodia Andorinha do reino	71
Figura 21 – Melodia Barra-do-dia	72
Figura 22 – Melodia da Anunciação Reis Temporão	73
Figura 23 – Capa do disco Fado de Quissamã/RJ, da FUNARTE	74
Figura 24 – Melodia de Camilo atual	74
Figura 25 – Melodia Camilo, do disco Fado de Quissamã/RJ	75
Figura 26 – Melodia Garça Morena	76
Figura 27 – Melodia Extravagância	77
Figura 28 – Melodia Extravagância, transcrita na década de 1990.....	78
Figura 29 – Melodia Sabão.....	80
Figura 30 – Partitura Sabão	81
Figura 31 – Oficina de fado.....	844

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O FADO DANÇADO NO BRASIL: ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DESSA EXPRESSÃO POPULAR.....	17
1.1 Música, canto e dança no interior fluminense: o fado de Quissamã.....	21
2 MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE: O FADO DE QUISSAMÃ PELAS LENTES INTERPRETATIVAS DA ETNOMUSICOLOGIA	31
2.1 Oralidade, transmissão musical e devoção no fado de Quissamã	35
3 A PERFORMANCE MUSICAL DO FADO DE QUISSAMÃ	42
3.1 Caracterizações da performance musical do fado de Quissamã	42
3.1.1 Mestres, damas e cavalheiros: a composição do Coletivo Fado Patrimônio Vivo ..	46
3.1.2 Entre o palmeado e o sapateado: estruturas rítmicas e o desenvolvimento da dança	50
3.1.3 Na saca do pandeiro e no coice da viola: uma pareia afinada.....	54
3.2 Um fado da parte de Deus: tensões e simbolismos do universo religioso do fado de Quissamã.....	62
3.3 O repertório do fado de Quissamã	67
3.3.1 As peças do fado: registros e transcrições de cantos, letras e melodias.....	82
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

A diversidade cultural popular brasileira compõe um multifacetado mosaico de expressões culturais que, apesar de compartilharem aspectos e características aparentemente similares, revelam dinâmicas únicas, expressam particularidades e demonstram a complexidade que caracterizam e identificam esses contextos culturais. Nesse cenário, o fenômeno musical insere-se ao exercer funções e ocupar espaços dessa trama multiforme de mundos. A música, portanto, é empregada como agregadora de saberes, valores, conhecimentos e significados que caracterizam e particularizam essas expressões culturais na contemporaneidade.

A partir desses contextos culturais, distintos fenômenos musicais são abarcados. A música é apreendida em nuances e dimensões sonoras, que, atreladas a dinâmicas socioculturais, revelam uma teia de funções, sentidos, significados e contornos. É nessa perspectiva que este trabalho se insere. Para tanto, tem como base a investigação das inter-relações e dos possíveis diálogos do fenômeno musical inculcado em práticas musicais desenvolvidas a partir de contextos especificamente populares.

É nesse rico e complexo universo das culturas populares que encontramos o fado de Quissamã, uma expressão cultural afrodescendente praticada no interior fluminense desde o século XIX. Este trabalho possui como foco principal a investigação acerca do fenômeno musical inserido nas práticas do fado, considerando que a música dessa expressão cultural revela aspectos da cosmovisão de seus praticantes e insinua como esses indivíduos interpretam a sua própria realidade e desenvolvem as suas vivências e formas de compreender e interpretar o mundo.

Compreender a linguagem musical inserida no fado de Quissamã, bem como seus repertórios, suas características, as performances musicais executadas por esses atores sociais, as formas de transmissão musical inerentes a esses processos, tornam-se importantes objetos de investigação deste estudo, que, por sua vez, contribuem para a ressignificação dessas práticas musicais na contemporaneidade. De maneira geral, este trabalho busca investigar as práticas musicais do fado de Quissamã a fim de compreender essa expressão da cultura popular e os possíveis diálogos decorrentes das inter-relações entre música e cultura, considerando o enfoque etnomusicológico como uma abordagem privilegiada para a compreensão dessa cultura, dessas práticas e desse grupo. Também se faz necessário investigar o contexto social no qual essa linguagem musical está inserida, assim como

compreender quem são os sujeitos responsáveis pela execução e manutenção das práticas musicais do fado de Quissamã.

Para construir a fundamentação teórica desta pesquisa, foram considerados estudos relacionados ao campo da etnomusicologia, utilizando-se dessa abordagem para promover um olhar musicológico e antropológico que contribua para a compreensão da música inserida em diversas atividades sociais, assim como os significados que decorrem dessas interações socioculturais. A abordagem etnomusicológica inserida neste trabalho impulsionou e fez emergir novas maneiras de pensar a música, a sociedade e o próprio mundo. De forma mais específica, utilizou-se da abordagem etnomusicológica como principal viés de percepção e compreensão das práticas musicais do fado de Quissamã. Este trabalho também apresenta as principais características da performance musical do fado de Quissamã, analisando-as a partir dos seus aspectos estéticos, estruturais e dos diálogos, relações e negociações que o fenômeno musical estabelece com este grupo social e com o seu entorno.

No que diz respeito ao objeto de estudo desta dissertação, o fado de Quissamã, pesquisas apontam que a prática do fado se mantém ativa na região norte fluminense do estado do Rio de Janeiro (TRAVASSOS, 1991; MATTOSO, 2003), especificamente no município de Quissamã. Segundo Mattoso (2003, p. 5), “[...] a cidade de Quissamã não soube, de imediato, como fazer para manter e preservar o Fado. A prefeitura percebeu que se não houvesse intervenção, aos poucos o baile iria se extinguir”. O autor ainda considera a urgência de uma atuação externa para a manutenção e preservação do fado, assim como a importância do desenvolvimento de ações que resgatem a autoestima e o interesse das gerações remanescentes na perpetuação dessa tradição.

Considerando o cenário apresentado, surgiu o seguinte problema desta pesquisa: quais os aspectos fundamentais que caracterizam a música do fado de Quissamã em suas múltiplas relações culturais e seus eventuais desdobramentos que contribuem para o conhecimento, fortalecimento, inserção e ressignificação desse grupo e de suas práticas musicais na contemporaneidade?

A ideia e motivação deste estudo surgiu a partir do contato realizado pela pesquisadora e fadista Marta de Oliveira Chagas Medeiros, em 2019, que, apesar de não me conhecer, a partir do contato prévio do Prof. Dr. Giovane do Nascimento, orientador desta pesquisa, convidou-me para desenvolver com ela um trabalho de análise e transcrição musical de uma expressão cultural específica da região norte fluminense: o fado de Quissamã. A partir desse convite, pude conhecer um pouco dos repertórios que compõem as práticas musicais desse grupo e, principalmente, a trajetória dessa expressão que, apesar do tempo, ainda mantém-se

resiliente e ativa no município. Tendo como referência os trabalhos de análise musical do fado de Quissamã durante a década de 1980, desenvolvidos por Elizabeth Travassos, antropóloga e referência como pesquisadora do universo musical, senti-me motivada a prosseguir com esse trabalho, de forma a colaborar com a manutenção dessas práticas que, ainda hoje, encontram-se arraigadas a contextos de tradição oral.

Assim, este trabalho insere-se no Grupo de Estudos e Práticas Musicais (GEPMU) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), que por sua vez, constitui-se como um grupo interdisciplinar de pesquisa que se propõe a investigar as expressões musicais e artísticas presentes na cultura brasileira, incluindo a experimentação dos processos de musicalização e as práticas musicais a ela relacionadas. Dentre as pesquisas desenvolvidas pelo grupo, destacam-se expressões musicais retratadas no cenário cultural do interior fluminense, tais como a Mana-Chica do Caboio, o Jongo, a Folia de Reis, os Bois Pintadinhos, o fado de Quissamã, entre outras manifestações que integram um valioso patrimônio cultural de resistência e celebração.

Cabe ressaltar que meu contato com as práticas musicais do fado de Quissamã somente teve início em função desta pesquisa, pois até então, mesmo apesar de já ter trabalhado por quase dois anos como professora de Arte da educação básica, no município de Quissamã, não havia qualquer vínculo anterior desta pesquisadora com esta expressão cultural. Dessa forma, cabe destacar que o processo iniciado nesta pesquisa, com a busca pela descoberta “do outro”, tornou-se principalmente um rico processo de autodescoberta.

Para além da relevância científica e acadêmica que o fenômeno desta pesquisa se propõe a abordar, sinto-me privilegiada por dispor da oportunidade de desenvolver uma pesquisa que dialogue com a esfera musical. Meu envolvimento com a música teve início aos oito anos, quando ingressei no curso de piano em uma escola de música do interior do estado do Rio de Janeiro, conveniada ao Conservatório Brasileiro de Música. Nessa instituição, tive a oportunidade de estudar teoria musical, harmonia, percepção, arranjo, análise, história da música, dentre tantas outras disciplinas práticas e teóricas, que contribuíram significativamente para minha formação musical. À medida que eu me engajava em descortinar este universo musical, mais ele me afetava. Dessa forma, prossegui com os estudos musicais e pude obter os títulos de licenciada em música e especialista em educação musical. Tornei-me uma educadora musical!

Assim, mais do que a obtenção de um título, este trabalho representou, para mim, uma oportunidade de conhecimento e aproximação com um novo universo: o da cultura popular. Nesse ínterim, a familiarização com o campo da etnomusicologia também me trouxe algumas

questões que me incomodaram e me fizeram refletir sobre a minha própria postura em relação à vida, ao outro e a mim mesma. Tais reflexões se transformaram em ricos processos de autoconhecimento, e amadurecimento acadêmico e pessoal.

Além disso, o estudo sobre as práticas musicais inseridas no fado de Quissamã ainda é um campo em expansão, pois este trabalho não esgota as análises e descrições dos elementos musicais presentes na performance do fado, assim como no detalhamento das características musicais inseridas em tais práticas. Para tanto, pretende-se trazer contribuições acerca da descrição das performances musicais do fado de Quissamã na atualidade, o esmiuçamento do repertório praticado pelo grupo na contemporaneidade, as estruturas rítmicas, melódicas e demais elementos musicais fundantes dessa expressão cultural, o uso e a confecção dos instrumentos musicais utilizados, além das narrativas que comportam subjetividades e revelam traços característicos dessas práticas musicais a fim de oferecer novos pontos de vista e de escuta do fado de Quissamã.

A partir da notória relevância que o fenômeno musical desempenha na caracterização dessa expressão cultural, este estudo tem como objetivo geral compreender e discutir as inter-relações entre música e cultura, tendo como base os diálogos da cultura popular a partir dos sentidos e significados que o fenômeno musical passa a ganhar nesses contextos.

Especificamente, buscou-se:

- a) Investigar o fado dançado no Brasil e em Quissamã, apresentando seus aspectos históricos e estruturais;
- b) Descrever e apresentar as principais características da performance musical do fado de Quissamã na contemporaneidade;
- c) Descrever e interpretar os sentidos e significados decorrentes das práticas musicais desta expressão cultural fluminense, discutindo as funções sociais da música neste contexto;
- d) Investigar os repertórios musicais do fado de Quissamã.

A fim de atingir os objetivos desta investigação, foi feita ampla pesquisa bibliográfica a partir de fontes específicas acerca do fado no Brasil (ANDRADE, 1963; TINHORÃO, 2008; 2012; 2018), sobretudo de Quissamã (PARADA, 1995; LAMEGO FILHO, 1996; TRAVASSOS, 1991; MEDEIROS, 2018; MATTOSO, 2003, MEDEIROS; RIOS, 2020), do campo da etnomusicologia (MERRIAM, 1964; BLACKING, 2007; NETTL, 1964; 1983; 2010; SEEGER, 2008), principalmente no cenário brasileiro (LUCAS; LACERDA, 1999; QUEIROZ, 2003; 2005; 2011; 2017; ARAÚJO, 2016; LUHNING; TUGNY, 2016), e de

outras temáticas que, de alguma forma, atravessaram este trabalho, tais como a oralidade (BÂ, 1982) e as relações entre o sagrado e o profano (ELIADE, 1992).

Além do estudo bibliográfico, também foi realizada uma curta pesquisa de campo, no modo presencial, devido aos protocolos de distanciamento social e ao agravamento da pandemia do COVID-19. Entretanto, a riqueza da pesquisa se deu pelo acesso ao acervo do Grupo de Estudos e Práticas Musicais (GEPMU/UENF), por meio dos registros anteriormente coletados e disponibilizados para esta pesquisa. Nessa etapa, foram coletados dados a partir da observação participante e de entrevistas realizadas com os principais responsáveis pelo Coletivo Fado Patrimônio Vivo.

O contexto da pesquisa se dá em Quissamã, município localizado no interior do estado do Rio de Janeiro, onde ocorrem as performances musicais do fado. A delimitação do corpus deste estudo se dá a partir dos mestres responsáveis pelas práticas musicais do fado e pelos principais responsáveis pelo Coletivo Fado Patrimônio Vivo. Atualmente, a prática do fado, assim como as oficinas, tem ocorrido no Espaço do Fado, localizado na região rural de Canto de Santo Antônio, sob a coordenação de Marta Medeiros e do mestre Ivail dos Santos.

Como o principal objeto deste estudo trata-se especificamente das práticas musicais do fado de Quissamã, desenvolvidas pelo Coletivo Fado Patrimônio Vivo, optou-se por delimitar os mestres envolvidos em tais práticas como os sujeitos de pesquisa. Assim, pode-se dizer que os protagonistas deste estudo são Ivair Francisco das Chagas e Ivail dos Santos, que, no momento da realização desta pesquisa, eram os principais mestres responsáveis pelas práticas musicais do fado em Quissamã. Entretanto, os demais mestres, Aucemir Francisco das Chagas, Joubel Barcelos e Leandro Nunes Firmino, também se configuram como colaboradores-chave, uma vez que também atuam na música o fado na atualidade.

Todavia, este estudo contou principalmente com a pesquisadora e dama do fado, Marta de Oliveira Chagas Medeiros, uma das principais responsáveis pelo Coletivo Fado Patrimônio Vivo, e pelas ações do fado de Quissamã na atualidade. Marta tornou-se uma colaboradora crucial para o desenvolvimento desta pesquisa como um todo. A partir das longas conversas desenvolvidas com esta colaboradora em todo o decorrer da construção deste trabalho, poderia aqui dizer que a cumplicidade desenvolvida com ela foi a chave para a inserção desta pesquisadora com o grupo e com o fado como um todo. Durante o processo de investigação, Marta, com muita naturalidade e segurança, trazia preciosas informações e observações que ajudaram sobremaneira a avançar no conhecimento desta pesquisadora acerca da música, do grupo e do contexto sociocultural envolvido em tais práticas.

Como instrumentos de coleta de dados foram utilizadas entrevistas semiestruturadas (BAUER; GASKELL, 2017) e observação participante (BAUER; GASKELL, 2017). A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo o período de desenvolvimento deste trabalho, a fim de fortalecer o quadro teórico desta pesquisa. Assim, foram utilizados prioritariamente estudos que abordam a temática do fado no Brasil, sobretudo em Quissamã, do campo da etnomusicologia e demais temas que se relacionam de forma direta ou indireta com o foco deste estudo.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas com integrantes do grupo Coletivo Fado Patrimônio Vivo, entretanto, em muitos momentos, apesar de haver um esboço das perguntas a serem realizadas, optou-se por deixar o interlocutor falar, deixando-os, de alguma forma, à vontade para conduzir os assuntos que eram retratados durante as entrevistas.

As filmagens e fotografias coletadas em campo buscaram contemplar momentos da performance. Elas foram realizadas por integrantes do Grupo de Estudos e Práticas Musicais/UENF e, sob a supervisão do professor Dr. Giovane Nascimento e do pesquisador Wilson dos Santos Souza. Devido à emergência da pandemia do COVID-19, com início em março de 2020, esses registros audiovisuais se tornam o recurso mais utilizado para coleta de dados desta pesquisa. As filmagens também se tornaram um rico instrumento na medida em que também foram utilizadas neste trabalho para ilustrar exemplos da performance do fado de Quissamã coletados em campo.

Outro importante recurso utilizado nesta pesquisa para análise dos dados foi à transcrição musical. Por meio desta ferramenta, buscou-se uma aproximação de aspectos caracterizantes da realidade sonora da performance do fado de Quissamã. Importa destacar que as transcrições não se apresentam de forma definitiva e cristalizada. Há outras possibilidades de ocorrências e variações da performance musical do fado.

Todos estes recursos aqui utilizados, somados, constituíram formas essenciais e complementares que contribuíram para um melhor conhecimento acerca dos elementos musicais do fado de Quissamã, e, sobretudo, tornaram possível a investigação acerca da concepção dos fadistas sobre essa música e dessas práticas desenvolvidas em seu contexto cultural.

Para fundamentar o trabalho aqui proposto, esta dissertação foi estruturada em quatro capítulos. No primeiro, a expressão cultural do fado é apresentada no Brasil, e também, especificamente, em Quissamã. Nessa parte, são elucidados alguns aspectos históricos e culturais referentes ao fado praticado no Brasil a partir da descrição da trajetória e do desenvolvimento dessa expressão cultural ativa ainda hoje em Quissamã.

O segundo capítulo aborda as definições conceituais da linguagem musical enquanto fenômeno sociocultural abarcada pelo campo da etnomusicologia, sobretudo, no contexto brasileiro. A partir dessa abordagem, são desenvolvidos conceitos-chave que contribuiram sobremaneira para uma visão holística do fenômeno musical e que suscitaram importantes reflexões acerca das marcas constitutivas da etnomusicologia brasileira, e dos esforços e engajamentos desse campo na promoção do respeito e valorização da diversidade cultural, refletindo acerca da hegemonia de conhecimentos e saberes, sobretudo os musicais. Esse capítulo também abordou temáticas como a oralidade, a transmissão musical e o uso da música enquanto elemento ritual, compreendendo os usos, sentidos, significados e as funções que o fenômeno musical passa a adotar nesse contexto cultural.

No terceiro capítulo, são apresentados os procedimentos metodológicos que conduziram esta investigação, destacando os fundamentos teóricos fundamentais e norteadores da construção e consolidação deste trabalho. A partir desses detalhamentos, é feita uma breve descrição acerca dos instrumentos de coleta, interpretação e análise dos dados utilizados neste estudo.

No quarto e último capítulo, são apresentados os principais elementos da performance musical do fado de Quissamã. Para tal, são utilizados exemplos, interpretações, descrições e análises dessa expressão cultural como um todo, além de apresentados os sujeitos envolvidos nestas práticas na atualidade e que integram o grupo Fado Patrimônio Vivo. Nessa fase, também foi importante apresentar o repertório praticado, as funções dos mestres, damas e dançadores retratados a partir das formas de se dançar, tocar e cantar o fado, além das tensões e dos simbolismos que permeiam essas práticas, e a preocupação e ações desenvolvidas pelo grupo para a manutenção e ressignificação desta expressão cultural.

1 O FADO DANÇADO NO BRASIL: ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DESSA EXPRESSÃO POPULAR

Considerado um gênero musical popular, símbolo da cultura lusitana, o fado apresenta-se como uma canção de lamento e melancolia, tradicionalmente acompanhada ao som da guitarra portuguesa. A gênese do fado remete ao século XIX, todavia, seu surgimento é objeto de distintas conjecturas e especulações.

De canção tipicamente portuguesa à dança afro-brasileira, o fado surge no Brasil em torno do século XVIII, caracterizando-se como uma dança sincopada, de origem afro-brasileira, concatenada aos tempos da escravatura, e que possui um sapateado conduzido ao som da viola e do adufe, atualmente substituído pelo pandeiro. Em sua obra *Histórias curtas e antigas de Macaé*, Antonio Parada (1995) salienta que o fado se destaca por ser uma canção popular portuguesa com características triste e fatalista. Todavia, o autor revela que, no Brasil, especificamente nos séculos XVIII e XIX, o fado era considerado uma dança popular executada pelo adufe – espécie de pandeiro quadrado – e pela viola, dançada com meneios sensuais, sapateados e com uma coreografia de roda bastante movimentada. Medeiros (2018) expõe que, na atualidade, o fado brasileiro pouco tem em comum com o fado português. No Brasil, essa dança e canção é realizada por três cantadores, sendo um violeiro e dois pandeiristas. Já a performance coreográfica é executada por dois cavalheiros e duas damas.

De acordo com Tinhorão (2008), surgia, no século XIX, especificamente no Rio de Janeiro, uma nova dança, caracterizada pelo estalar de dedos que aludiam às castanholas utilizadas no fandango espanhol, concatenada aos movimentos e meneios corporais reproduzidos pelos batuques de negros nas umbigadas. Segundo o autor, essa recente dança foi concebida durante o reinado de D. João IV por brancos e mestiços, e, consistia numa fusão e aproveitamento de duas outras danças já conhecidas e praticadas no Brasil: a fofa e o lundu. Destarte, o autor ainda expõe que “As três primeiras danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques foram, pela ordem, a fofa, o lundu e o fado” (TINHORÃO, 2008, p. 60-61).

Tinhorão (1928; 2018) considera que para ele, a mais antiga notícia documentada a respeito desse fado dançado no Brasil refere-se aos relatos de viagem do francês Louis Claude Desaulces de Freycinet. Em suas viagens ao redor do mundo, Freycinet visitou a cidade do Rio de Janeiro por duas vezes, sendo a primeira vez no período de dezembro de 1817 até janeiro de 1818, e, na segunda vez, entre julho e setembro de 1820. Em seus escritos, datados

em 1825, o viajante francês rememorou suas impressões acerca da capital do reino português no Brasil, destacando que:

As classes menos cultas preferem quase sempre as lascivas danças nacionais, muito variadas e parecidas com as dos negros da África. Cinco ou seis delas são bem caracterizadas, o *lundum* é a mais indecente; em seguida o *caranguejo* e *los faddos* [sic] em número de cinco: estas dançam-se com a participação de quatro, seis, oito e até dezasseis [sic] pessoas; às vezes são entremeadas de cantos improvisados; apresentam figurações, mas todas muito lascivas. (TINHORÃO, 2018, p. 402).

O autor também revela que essas danças eram mais praticadas no campo e nas zonas rurais do que na cidade, e, que, raramente, as moças solteiras participavam. Quando dançada em pares, competia à dama tirar o cavalheiro para dançar (TINHORÃO, 2018).

O autor também evidencia que, embora Freycinet tenha misturado o idioma espanhol com o português ao se referir a essa nova dança (alcanhada por ele como *los fados*), o fato do viajante francês ter utilizado o plural não se constitui como um erro de pronúncia e que, de fato, eram muitos os fados do fado. A esse respeito, Tinhorão (2018, p. 403) expõe que:

De facto, ao escrever que os fados eram <<em número de cinco>>, e acrescentar logo em seguida que eram dançados – além de pelo usual par de dançarinos – por <<quatro, seis, oito e até dezasseis pessoas>>, Freycinet estava certamente a querer dizer que, tal como acontecia com o fandango espanhol, o que se chamava fado constituía, na verdade, uma série de momentos ou marcas coreográficas dentro da mesma dança. E diferenciados certamente não apenas por mudanças no andamento e no ritmo básico do acompanhamento, mas pela interpolação, em alguns momentos, de cantos em coro ou até mesmo de improvisos isolados.

O autor também documenta outros relatos de viajante acerca desse fado de origem afrodescendente, no século XIX, dentre os quais destaca as descrições de Freycinet, do poeta português Falmeno e dos alemães Schlichthorst, Josef Friedrich Von Week e Avé-Lallemant.

No teor e conteúdo desses relatos, esses viajantes estrangeiros revelaram diversas coincidências entre o fado e o lundu, ao ponto de ser cogitado que o primeiro poderia ter sido constituído como um segundo nome para o próprio lundu no Rio de Janeiro. Para Tinhorão (2018), esta suposição fica ainda mais evidente a partir de uma descrição realizada por Robert Avé-Lallemant, em 1859. Nesta cena, o viajante alemão narra uma festa da igreja em Cachoeira (cidade à beira do rio Paraguaçu, divisa com São Felix) e relata que: “Entre um pregão e outro uma música estridente tocava trechos **de fados ou lundu**, essa desordenada

tarantela de negros, na qual cada um faz os trejeitos e movimentos mais despudorados possíveis” (TINHORÃO, 2018, p. 404, grifo nosso).

Nessa esteira, Tinhorão (2018) evidencia o desenvolvimento da parte cantada do fado, sempre acompanhada por palmas. O autor menciona que, no século XIX, enquanto praticada apenas por negros, o fado e o lundu contavam praticamente com um refrão fixo, entretanto, frases de improviso ou versos eram inseridos nas partes cantadas; porém, nem sempre tais partes chegavam a configurar-se como uma estrofe completa.

O fado praticado nas zonas rurais mostrava-se muito próximo aos moldes originais dos batuques dos negros. Todavia, Tinhorão (2018) enfatiza que essa dança conquistou notoriedade nas cidades. Inserida na zona urbana, os versos passaram a sugerir intenções poéticas ou amorosas. A esse respeito, Tinhorão (2012; 2018) comenta que, em 1852, o escritor Manuel Antônio de Almeida, em romance publicado em *Memórias de um sargento de milícias*, retrata uma cena da dança do fado descrita por um contemporâneo. Nessa cena, o romancista direciona seu personagem – um menino – para a sua primeira “escapada fora de casa”, narrando que:

Os meninos entraram sem que alguém reparasse neles, e foram colocar-se junto do oratório. Dai a pouco começou o fado. Todos sabem o que é o fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito. O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe adiante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir seu lugar. Assim corre a roda até que todos tenham dançado (ALMEIDA, 1997, p. 28-29).

Nota-se, nessa cena, que o fado ocorria “no meio da casa”, refletindo-se numa visão já urbanizada dessa dança. Almeida (1997, p. 28-29) continua a descrever a dança, afirmando que:

Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo. Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes

estrandoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual e a um só tempo. Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético.

Em seu artigo *Fado, fadinho e outras canções: uma introdução ao fado canção no Brasil*, o musicólogo Alberto Boscarino Junior (2007, p. 3) evidencia que “Tal citação, embora extensa, representa a principal fonte de referência descritiva desta dança no século XIX”. Por conseguinte, Travassos (1991) acrescenta que, nessa referência documentada no início do século XIX no folhetim *Memórias de um Sargento de Milícias*, o escritor anuncia a prática do fado, informando sobre “[...] a existência deste baile popular no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX [...] cuja coreografia variada incluía estalidos de dedos, palmas e sapateados” (TRAVASSOS, 1991, p. 166).

A pesquisadora, no livro *Quissamã* (TRAVASSOS, 1991), destaca que toda a bibliografia acerca do fado brasileiro é fundamentalmente amparada pelas conjecturações pioneiras de Mário de Andrade que, por sua vez, elucida que essa dança, de origem afro-brasileira, começou a ser praticada no Brasil durante o período colonial. Assim sendo, o musicólogo Mario de Andrade, em sua célebre obra *Música, doce música*, de 1963, discorre sobre os primeiros registros do fado, atrelados ao cenário colonial brasileiro, e evidencia que Luiz de Freitas Branco, em seu estudo *A música em Portugal*, datado de 1929, considera o fado como uma evolução do lundu. Andrade (1963, p. 117) reafirma sua ascendência em solo brasileiro, ao mencionar que:

Após o regresso de D. Joao VI do Brasil, êste canto dansado (o Lundum) foi invadindo as diversas camadas da sociedade portuguesa, fixando-se nas mais baixas e imorais, onde se transformou no canto dorido e na dansa duvidosa a que se chama Fado e bater o Fado.

Nessa direção e, com o intuito de situar a gênese das possíveis origens do fado, Mário de Andrade reúne diversos documentos que desmentem a origem portuguesa dessa expressão cultural. O poeta contesta a afirmação de Ribeiro Forte (português, autor do livro *O Fado*) de que a canção de Lisboa tenha surgido em 1849, considerando que “Si Ribeiro Fortes acha a palavra em Portugal no ano de 1849, em 1848 ela já saía em escrito brasileiro” (ANDRADE, 1963, p. 114-115). Além disso, o autor esclarece que: “[...] a palavra fado musical, não aparece em 1849, mas já existe, referida ao Brasil, 27 anos antes” (ANDRADE, 1963, p. 117).

Dessa forma, o autor define que a origem do fado é colonial-brasileira, considerando-o como uma espécie de evolução do *lundum* (ANDRADE, 1963).

A partir do exposto, mesmo com as imprecisões e polêmicas acerca das dimensões históricas do fado realizado no Brasil, pode-se apreender os principais registros desse fado de origem afrodescendente dançado, considerado como uma espécie de ramificação do lundu. Na subseção a seguir, são apresentadas as particularidades e especificidades dessa dança praticada em Quissamã, um município do interior do Estado do Rio de Janeiro, evidenciando as principais características dessa dança rural.

1.1 Música, canto e dança no interior fluminense: o fado de Quissamã

O município tem sua origem no século XVII e sua história remonta-se ao cultivo da cana-de-açúcar. Os limites geográficos de Quissamã fazem divisa com os municípios de Campos dos Goytacazes (norte), Carapebus (sul), Conceição de Macabu (oeste) e com o Oceano Atlântico (sul e sudeste), como apresentado na Figura 1.

Figura 1 – Mapa de Quissamã



Fonte: Map of Rio de Janeiro (2022).

A princípio, Quissamã era considerada um distrito de Macaé, entretanto, em 1988, por meio de um plebiscito, conquistou sua emancipação, obtendo, no ano seguinte, sua oficialização por meio do sancionamento de uma lei estadual por Moreira Franco, então governador do estado do Rio de Janeiro.

O município de destaca-se por seu vasto acervo arquitetônico, abarcado por fazendas e construções que refletem às heranças culturais e históricas do apogeu dos tempos do açúcar. Segundo Mattoso (2003, p. 2),

A cana-de-açúcar, como cultura, ainda é predominante na região, mas outras alternativas já começam a mudar as relações socioeconômicas. Desde sua emancipação [...] Quissamã vem apostando em outras formas de explorar sua agricultura como o cultivo de frutas. O município é hoje o maior produtor de coco do estado do Rio de Janeiro e é generosamente beneficiado pelos *royalties* do petróleo e do gás retirados da Bacia petrolífera de Campos.

O autor ainda evidencia o compromisso e preocupação das autoridades locais com a manutenção e preservação das tradições culturais remanescentes deste período açucareiro no município. Em tempo, Mattoso (2003, p. 2) também destaca que “Dentre as relevantes manifestações culturais alicerçadas neste passado, destaca-se a dança do Fado, bailado de origem afro-brasileira (...)”. O fado desponta num período da história fluminense em que toda a região norte fluminense, incluindo Quissamã, era considerada como a “Nova Zona do Açúcar”. Por conseguinte, “Pode-se dizer que o Fado surge na eminência de uma cultura açucareira tardia [...]” (MATTOSO, 2003, p. 3).

Para a etnomusicóloga Elizabeth Travassos (1991), Alberto Lamago (1934) foi o primeiro a descrever o fado de Quissamã. Segundo ela, o pesquisador se dizia impressionado pelo sapateado trepidante e pela melodia chorosa advinda dos casinhotos e das senzalas. Travassos (1991) também evidencia as contribuições de Ana Augusta Rodrigues, pesquisadora que se dedicou a estudar o fado fluminense, atestando a ocorrência dessa expressão cultural em diversos municípios do interior do estado do Rio de Janeiro. A etnomusicóloga descreve, em sua obra, a ocorrência do fado em Parati, Angra dos Reis, Vassouras, Cabo Frio, Magé, e, principalmente, em Campos dos Goytacazes e São João da Barra, onde permaneceu como elemento dominante da dança popular regional. (TRAVASSOS, 1991, p. 166).

Em tempo, a autora ainda esclarece que:

O termo fado, convém lembrar, nem sempre designa os mesmos acontecimentos musicais, mesmo no Estado do Rio. Em Parati, constituía uma das danças da chiba ou cateretê (rurais): em Itaocara, foi registrado como sinônimo de toada, cantiga, aparecendo no boi malhadinho. Em Arraial do Cabo, como em Campos, São João da Barra e Quissamã, designa sempre um conjunto de danças encadeadas, o fado-suíte propriamente dito (TRAVASSOS, 1991, p. 166).

Embora o fado tenha desaparecido de diversos municípios do norte fluminense, se conservou em Quissamã (TRAVASSOS, 1991). Geralmente, o baile do fado ocorre em casas, salões e bairros rurais, sobretudo na localidade da Machadinha. Essa fazenda histórica, composta por uma comunidade remanescente de quilombolas, é constituída pelas ruínas do Solar (Figura 2), pela capela Nossa Senhora do Patrocínio (Figura 3) e pela antiga senzala – atual habitação dos descendentes de escravos (Figura 4).

Figura 2 – Ruínas do solar da Machadinha



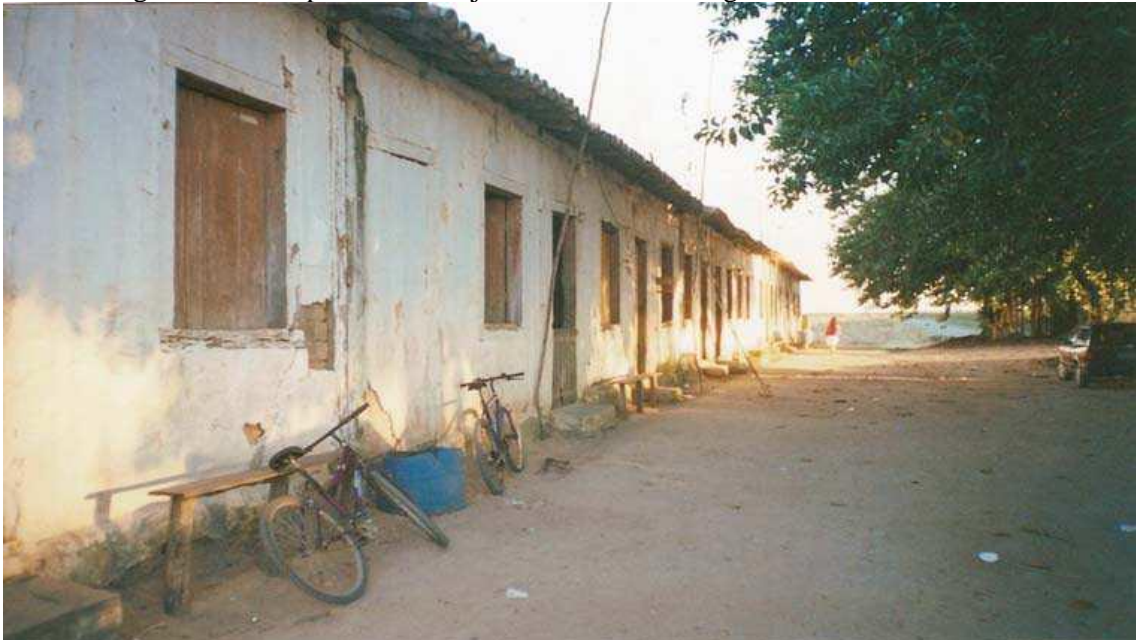
Fonte: Melo (2006, p. 82).

Figura 3 – Capela dedicada à Nossa Senhora do Patrocínio de 1833



Fonte: Melo (2006, p. 85).

Figura 4 – Vista parcial do conjunto de casas da antiga senzala de Machadinha



Fonte: Melo (2006, p. 83).

Segundo Mattoso (2003), a Machadinha constitui-se como o provável local de origem do fado de Quissamã. A esse respeito, Vieira (2018, p. 13) contribui ao afirmar que “O fado

foi muito difundido e dançado por pessoas da comunidade até o início dos anos 2000, quando a maior parte dos bailes ocorria na Fazenda Machadinho – no antigo Salão Comunitário, que hoje funciona o Memorial de Machadinho”.

Segundo a Prefeitura de Quissamã (2022), após uma sucessão de proprietários herdeiros, a Fazenda Machadinho – localizada na Rodovia Municipal MC-67, a uma distância aproximada de 12km do centro de Quissamã – foi tombada em 1979 pelo Instituto do Patrimônio Cultural (INEPAC) e desapropriada pelo poder público municipal em 2003. Em 2009, instala-se na localidade o Complexo Cultural Fazenda Machadinho, constituído pelas ruínas da casa grande, pelo antigo armazém, pela capela de Nossa Senhora do Patrocínio e pelo conjunto de senzalas restauradas e reformadas (Figura 5).

Figura 5 – Conjunto de antigas senzalas reformadas



Fonte: Prefeitura de Quissamã (2022).

A prefeitura ainda expõe que o Memorial Machadinho é um dos destaques do complexo cultural, e foi construído onde funcionava o antigo salão comunitário. Ressaltam que “[...] o Memorial tem como objetivo preservar a história do povo que deixou Kissama, em Angola, para se instalar no Brasil, dando origem ao município de Quissamã” (PREFEITURA DE QUISSAMÃ, 2022).

O Memorial Machadinho dispõe de um acervo de imagens e textos que abordam o período da escravidão, as origens, o cotidiano e as contribuições dos escravos na formação cultural do município (Figura 6).

Figura 6 – Memorial Machadinha



Fonte: Prefeitura de Quissamã (2019).

O Complexo Cultural também abarca a Casa de Artes Machadinha (Figura 7), que, por sua vez, tem como ponto forte a culinária africana, resgatada a partir de receitas transmitidas entre familiares e pessoas da comunidade.

Figura 7 – Casa das Artes



Fonte: Comunidade... (2016)

Ao descrever e apresentar a cultura do município, a Prefeitura de Quissamã (2022) informa que a Fazenda Machadinho sobrevive por meio de um sistema de autogestão da própria comunidade, atualmente constituída por 47 famílias (mais de 200 pessoas). Em suas pesquisas relacionadas à prática do jongo e do tambor de Machadinho, o etnomusicólogo Ricardo Moreno Melo (2020) esclarece que a localidade passou a adotar o termo “quilombo” como designativo da comunidade. Em 2004, os moradores reuniram-se a fim de elaborar um documento de autorreconhecimento, com o objetivo de declarar e atestar sua identidade quilombola. Dessa forma, o documento foi endereçado à Fundação Palmares e, em 11 de dezembro de 2006, a Fundação emitiu uma certidão reconhecendo Machadinho como comunidade quilombola.

Segundo Medeiros (2018), o baile de fado era realizado no interior da senzala do Quilombo da Fazenda Machadinho, num lugar chamado Salão Comunitário. Por mais de 40 anos, o mestre Antônio Candido de Andrade foi o principal responsável pela manutenção dos bailes de fado nesse local. Todavia, apesar da Machadinho constituir-se um dos possíveis locais do estabelecimento do fado rural, Medeiros (2018, p. 62) também identifica a prática do fado: “em todo o entorno da Lagoa Feia, passando pelas bordas de Dores de Macabu, recortando pelos morros de Pindobas, descendo pelos brejos do Imbiu, voltando por Santa Francisca até a Machadinho”. A autora também reforça que as Fazendas e vilarejos rurais também eram lugares com espaço para o fado e para os fadistas.

A expressão cultural do fado é conceituada como “[...] uma suíte dançada ao som de viola e pandeiro” (TRAVASSOS, 1991, p. 166) e que, “[...] em termos musicais, pertence à área dos fandangos”, conforme a classificação no Dicionário do Folclore Brasileiro (1979 apud TRAVASSOS, 1991, p. 167). Partes dançadas diferem-se pelo seu cântico (sua melodia), pela forma poética das letras dos cânticos, pela dança e pelas sacas do pandeiro (espécie de marcação rítmica que anuncia o palmeado e o sapateado). Os repertórios do fado praticado em Quissamã são guardados somente na memória, sendo esta uma qualidade indispensável do bom cantor (TRAVASSOS, 1991).

Segundo a autora, esse fado, praticado na capital do Rio de Janeiro, bem como no interior do Estado, tornou-se, no final do século XIX, um dos bailes mais apreciados e frequentados pela população rural e de baixa renda do município de Quissamã. A existência desse fado de origem rural também pode ser observada por Alberto Lamego Filho, que o descreveu como um “trepidante sapateado”, advindo de “casinhotos e senzalas” (LAMEGO FILHO, 1996).

Medeiros e Rios (2020, p. 37) consideram que “[...] o fado, como dança no Brasil, é uma relevante produção advinda das senzalas e casas pobres. Festa descrita na forma de bailado, possuidor de um cancionário próprio”. Esse patrimônio vivo e que nos remete aos tempos da escravatura, como uma herança cultural advinda das senzalas, resiste como uma importante manifestação da região norte fluminense. Apesar de ter ocorrido em outros lugares do interior do estado, atualmente sobrevive em Quissamã (TRAVASSOS, 1991).

Medeiros (2018) destaca que o fado e o boi malhadinho¹ foram inscritos na Lei Orgânica do Município de Quissamã em 1990 como bens culturais permanentes. O baile do fado não possui um calendário fixo, todavia, a partir da promulgação do projeto de Lei n.º 069 (O FADO DE QUISSAMÃ..., 2017), de autoria da vereadora Alexandra Moreira, foi instituído o Dia Municipal do Fado de Quissamã, vindo a ser celebrado anualmente, em 6 de janeiro.

Apesar de não se vincular a nenhum calendário religioso, o Fado de Quissamã caracteriza-se como “sendo da parte de Deus”. Medeiros e Rios (2020, p. 40) comentam que “Em Quissamã, a origem do fado é dita de Deus pelos fadistas locais, que diz-se que essa informação vem do tempo dos antigos”. Apesar de não se tratar de uma festa religiosa – e diferente de outras manifestações ou gêneros populares –, o baile do fado pode ser realizado durante a Quaresma (TRAVASSOS, 1991). Os fadistas também destacam que o Fado é organizado em pares, sendo a dama de frente para a outra dama e o cavalheiro de frente para o outro cavalheiro, formando uma espécie de cruz (TRAVASSOS, 1991; MEDEIROS; RIOS, 2020).

Atualmente o baile do fado de Quissamã é conduzido por dois cantadores e pandeiristas, além de um violeiro. Com relação aos cantadores, Medeiros (2018, p. 71) aponta que “[...] a dupla de cantadores além de entoar o repente [...] também são responsáveis pela percussão executada pelos pandeiros”. O pandeiro utilizado encarrega-se da marcação rítmica e sua execução musical é sempre caracterizada pelo uso de síncopes. A síncope é um fenômeno rítmico que consiste no deslocamento de acentuações fortes dos tempos e de partes de tempo. Corresponde a um som articulado em tempo fraco ou parte fraca de tempo e prolongado a tempo forte ou parte forte de tempo. As síncopes são comuns nas mais diversas culturas, inclusive na tradição erudita da música europeia. Todavia, na música africana, e, em

¹ Para mais informações, ver em: SOUZA, Marina de Mello e. O Boi malhadinho. Tradição e Criatividade. In: MARCHIORI, Maria Emília Prado *et al.* **Quissamã**. Rio de Janeiro: MinC/ pró-Memória/ SPHAN 6ª Diretoria Regional, 1987.

especial, no Atlântico negro americano, elas são estruturantes em diversas formas musicais cantadas e dançadas, ocorrendo tanto no canto como no acompanhamento instrumental.

Com relação à feitura do pandeiro, Medeiros e Rios (2020, p. 43) comentam que:

A composição do pandeiro é feita de madeira chamada de “algodão d’água”, cortada “na força da lua”, ou seja, durante os três últimos dias da lua minguante. São cortados os brotos retos, com medida maior que um metro, transformados em régua de dez centímetros de largura e colocados dentro da água no dia que antecede a feitura do pandeiro. O couro costuma ser o de cabra. O tamanho do pandeiro não possui medida padrão. As laterais são cortadas para encaixar chapas metálicas (normalmente são usadas tampas de garrafas de cerveja). O couro é esticado com a ajuda de alicates e preso com tachinhas.

No que diz respeito à técnica utilizada na execução musical do pandeiro, as autoras comentam que “[...] o pandeiro sempre é tocado na vertical, movimentando-se muito, por isso a importância de ser muito leve. É o pandeiro que vem de encontro à mão, e não o contrário” (MEDEIROS; RIOS, 2020, p. 43).

A viola utilizada no fado de Quissamã é responsável pela condução harmônica, sempre executada com poucos acordes. Além de acompanhar o canto, o violeiro também é responsável por reger e sinalizar a entrada do pandeiro após a finalização de cada estrofe (MEDEIROS; RIOS, 2020). Em tempo, as autoras expõem que “[...] o cantador que puxa os versos senta-se ao lado do violeiro e diz-se que ele está no coice da viola” (MEDEIROS; RIOS, 2020, p. 44).

A performance completa do fado é dividida em partes, também chamadas de peças. Cada parte possui características próprias, sendo diferenciadas pelo seu canto, sua coreografia, sua estrutura rítmica e forma poética (TRAVASSOS, 1991; MEDEIROS, 2018). Na década de 1980, Travassos (1991, p. 170) identificou e documentou as seguintes partes do Fado: “Mineira, Camilo, Sérico, Sabão, Extravagância, Chico-de-Cadeia, Anum, Anum-do-Norte, Anunzinho, Senhora-Dona, Tirana-do-Sul, Marreca, Mineirada, Balão, Barra-do-dia, Tontinha, Boi Surubim”. Em seu trabalho de campo, Medeiros (2018, p. 14) observa que “[...] a coreografia segue a forma cantada chamada de parte ou peça podendo ocorrer dezessete variações musicais, poéticas e coreográficas”. Travassos (1991, p. 170) expõe que “[...] o conhecimento musical, poético e coreográfico do fado não é partilhado de forma homogênea pelos frequentadores”. A autora relata que partes como “boi surubim, tontinha, barra-do-dia e balão” são conhecidas por poucos cantadores, tornando sua execução inviável, uma vez que

poucos saberiam executar as coreografias específicas dessas partes (TRAVASSOS, 1991, p. 170).

Segundo a Prefeitura de Quissamã (2021), Cândido de Andrade, o Antonio Morim, é o mestre mais antigo do grupo de fado de Quissamã. Nascido no bairro rural de Bacural, já não pratica mais. Todavia, é de notório reconhecimento o legado deixado pelo mestre, principalmente no que tange às composições de suas “mineiras” que relatam o dia a dia de sua comunidade.

Em 2010, o mestre Antonio Morim foi protagonista do documentário *O fado é bom demais*, produzido pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Segundo o site da Prefeitura de Quissamã (2021), Antonio Morim era quem construía os próprios instrumentos musicais utilizados no fado, tais como o aricungo, em substituição à viola, e o pandeiro confeccionado com madeira, couro e lata, ainda hoje utilizado. Durante muito tempo, os bailes ocorreram no salão Antonio Morim, espaço dedicado à organização de encontros e apresentações do fado de Quissamã. Para Medeiros (2018, p. 61):

Falar de fado em Quissamã é falar de cantadores que moravam na “Barra de Macabu”, como Antero da Barra e Jorge Piaba. Outros fazedores de baile como Antônio Rodrigues e Chico da Fazenda Machadinha, Arlindo e Paulo José da Fazenda Floresta, Benedito Cambanga e seus irmãos da comunidade Alto Grande, Valdemiro Santana, Jorge Machado, Erenita Andrade, Antônio Morim e tantos outros que teceram a identidade fadista local.

Desde 2016 a prática do fado é realizada pelo Coletivo Fado Patrimônio Vivo², sob a tutela de Marta Medeiros, fadista, pesquisadora, historiadora e responsável pelas atividades dessa expressão cultural.

Diante do exposto, este capítulo procurou compreender a trajetória histórica e cultural do fado de Quissamã, evidenciando os principais traços de características afrodescendentes que o compõe. Assim sendo, apreender a linguagem musical inserida nessa expressão cultural torna-se significativa à medida que também nos convida a transpor um olhar meramente sonoro para esta expressão. Na sequência, a partir de uma abordagem etnomusicológica, serão evidenciados os desdobramentos e as relações da música inserida em contextos sociais e culturais, demonstrando possíveis conexões do fado de Quissamã enquanto um fenômeno musical, cultural e social.

² Mais informações no perfil do Instagram @fado_de_quissama ou no documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dtNKxo6fQ-Y&t=1300s>. Acesso em: 23 jan. 2022.

2 MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE: O FADO DE QUISSAMÃ PELAS LENTES INTERPRETATIVAS DA ETNOMUSICOLOGIA

A música permeia a vida e a experiência humana de diferentes formas e sua presença no cotidiano é evidente. Considerada como uma forma de expressão intrínseca do ser humano, a música repercute e revela os modos pelos quais o ser humano se relaciona, interage e compreende o mundo à sua volta. Para além de uma arte de se combinar sons, a música, pensada em relação à cultura, apresenta-se dotada de significados e de particularidades que imprimem um caráter identitário a diferentes contextos sociais.

Partindo dessa perspectiva que amplia a compreensão da música como algo meramente relacionado aos planos sonoros que as circundam, emerge um importante olhar que considera o fenômeno musical como algo próprio da cultura (MERRIAM, 1964). Essas conexões estabelecidas entre o fenômeno musical inserido na(s) cultura(s) produzem um rico e significativo espaço dotado de características simbólicas, usos e funcionalidades que as particularizam e as caracterizam de acordo com as especificidades socioculturais que as delineiam.

Estudos realizados no campo da etnomusicologia (MERRIAM, 1964; NETLL, 1964; BLACKING, 2007; SEEGER, 2008) buscam, de maneira ampla, compreender a música inserida na cultura, abarcando uma gama de musicalidades e de elementos que representam e caracterizam diferentes contextos culturais e que contribuem para a construção de diversos aspectos da vida em sociedade. Dessa forma, considerar a música como um fenômeno social e cultural leva-nos a uma perspectiva mais abrangente acerca do significado, uso, funções e papel que a atividade musical desempenha em contextos sociais específicos.

A prática musical articula pessoas, experiências, ideias, vivências, histórias e memórias, atuando como mediadora entre a cultura e a identidade de grupos e/ou comunidades sociais. O fenômeno musical, inserido na cultura, torna-se uma forma privilegiada de suporte e incorporação de memórias individuais e coletivas, que servem como estratégias de sustentação dessas memórias. Elas, por sua vez, documentam, evocam e recriam tradições passadas de geração em geração. Por meio da linguagem musical, diversas comunidades e grupos preservam, transformam e ressignificam as suas tradições, mantêm suas histórias e incorporam suas memórias.

Merriam, em sua obra seminal *The Anthropology of Music* (1964), instituiu um marco para a etnomusicologia, propulsionando um importante diálogo teórico-metodológico com a antropologia. Tal experiência ampliou as perspectivas do estudo musical para uma

compreensão dessa expressão inserida em contextos socioculturais. O autor considera a música como um produto do homem e possuidora de uma estrutura própria, que, para Merriam (1964), não pode existir desvinculada do comportamento humano que a produz. Nas palavras do pesquisador,

A música é um fenômeno exclusivamente humano que só existe em termos de interação social; é feita por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento aprendido. Ela não é e não pode existir por, de, e para si mesma; deve sempre haver seres humanos fazendo algo para produzi-la. Em suma, a música não pode ser definida como um fenômeno de som isolado, pois envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização particular demanda a concordância social das pessoas que decidem o que pode e o que não pode³ (MERRIAM, 1964, p. 27).

Merriam (1964) considera que a música não pode ser definida apenas a partir de sua estrutura sonora, pois nela também estão inseridos comportamentos de indivíduos e grupos de indivíduos que manipulam e organizam esses sons. Para o pesquisador, o comportamento humano é, portanto, um pré-requisito indispensável para a produção sonora. A partir dessa perspectiva, a música é inevitavelmente produzida por humanos para outros humanos, dentro de um contexto social e cultural. A música também é simbólica e reflete a organização da sociedade, possibilitando a compreensão de outras culturas e organizações sociais⁴ (MERRIAM, 1964).

Contemporâneo de Merriam, John Blacking (2007, p. 213) aprofunda o estudo da música na cultura e como cultura, considerando a música como “[...] sons humanamente organizados e socialmente aceitos”. Dessa forma, o autor compreende que a música reflete aspectos da experiência humana e que tais experiências decorrem da vida em sociedade. Para ele, “[...] o fazer musical é um tipo de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social” (BLACKING, 2007, p. 201). Portanto, a prática musical é constituída de elementos que excedem suas dimensões meramente estruturais, pois elas também carregam e comportam aspectos compartilhados pelos seus praticantes em suas experiências sociais e culturais. Para Blacking (2007, p. 201), umas das atribuições do campo da etnomusicologia referem-se a:

³ No original: “Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that is, it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be”.

⁴ No original: “In music, as in the other arts, basic attitudes, sanctions, and values are often stripped to their essentials; music is also symbolic in some ways, and it reflects the organization of society. In this sense, music is a means of understanding peoples and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of culture and society”.

[...] descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações.

Nesta esteira, o etnomusicólogo Bruno Nettl (1964; 2010) contribui afirmando que o campo da etnomusicologia inaugurou novas formas e maneiras de compreender, contemplar e descortinar as músicas do mundo. Para o autor (2010, p. 2), a partir de um olhar etnomusicológico, é possível compreender um grupo, pois “[...] muitos povos do mundo expressam coisas importantes sobre suas vidas e sua cultura por meio da música” (tradução nossa).

Com base nesta visão holística do fenômeno musical, é possível perceber que a trajetória disciplinar da etnomusicologia emergiu arraigada essencialmente pelo interesse e respeito pelo “outro”. Nesse viés, a etnomusicologia brasileira desponta-se iminentemente vinculada aos grupos e comunidades que compõem a vasta diversidade sociocultural do cenário nacional, engajada num histórico de lutas contra todos os tipos de opressão, mortes físicas e simbólicas (ARAÚJO, 2016). Mesmo que considerada ainda jovem em relação aos seus pares europeus, o campo da etnomusicologia brasileira emerge “[...] como uma teoria outra, nova, radical e profundamente transformada pela prática ativista”, sendo propulsora para “[...] o surgimento de vozes e agentes antes silenciados nos processos de legitimação acadêmica” (LUNING; TUGNY, 2016, p. 19-20).

Segundo as autoras (2016, p. 20), essas inovações teóricas e práticas desenvolvidas no campo conceitual da etnomusicologia brasileira retratam, dão suporte e problematizam uma gama de questões relacionadas ao “fenômeno musical”, a fim de que as experiências advindas desse campo – o da música – possam ser deslocadas para outros campos de experiências, tais como “[...] o campo da saúde, da luta pelo território, da reivindicação das juventudes negras urbanas, da resistência linguística e étnico-racial, e dos embates religiosos” (LUNING; TUGNY, 2016, p. 20).

Dessa forma, as práticas musicais das comunidades tradicionais, afrodescendentes, indígenas, rurais, dentre tantas outras práticas sonoras e acústicas que compõem a diversidade musical brasileira, se entrelaçam, amparam-se e ressignificam suas formas de (re)existência a partir do esforço e engajamento da etnomusicologia brasileira. Assim, Luning e Tugny (2016) consideram que a trajetória do campo da etnomusicologia brasileira possui em suas marcas constitutivas o profundo interesse e respeito pela diversidade social, cultural e política de indivíduos, grupos e comunidades que se encontram em posição minoritária face a

hegemonias políticas e que, continuamente, vivenciam processos de expropriações territoriais, patrimoniais ou simbólicas. Para as autoras, tais embates encontraram raízes no solo fértil da etnomusicologia brasileira, que, por sua vez, incorporou em suas pesquisas, práticas, seus métodos, procedimentos e, acima de tudo, seus vínculos

[...] com as políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana e da violência simbólica e com a urgência que marca a sobrevivência de alguns dos povos com os quais elas trabalham e se solidarizam. (LUNING; TUGNY, 2016, p. 23).

Nesse cenário, Araújo (2016) problematiza o fato de o próprio objeto música ter se tornado um problema central que permeia as discussões do campo da etnomusicologia brasileira há bastante tempo. Para o autor, até hoje o termo música é equivocadamente retratado e tido como algo “universal”, porém, tal conotação, aparentemente “neutra”, tem promovido a redução de culturas outras, tidas muitas vezes como subalternas e inferiores. O objeto musical, contemplado nesse reducionismo universal, refere-se apenas a uma categoria forjada num ambiente especificamente ocidental, e que, quando colocada como superior, pode “[...] redundar até mesmo no apagamento intelectual e físico-material de quaisquer diferenças significativas de visões de mundo subalternas após sua tradução àquelas pretensamente superiores” (ARAÚJO, 2016, p. 8). O autor evidencia que as reflexões sobre o sonoro inserido nos processos de apagamento da diversidade musical, assim como das visões de mundo opostas a tais processos de dominação, tornaram-se temas urgentes para a etnomusicologia brasileira.

Nesse ínterim, Queiroz (2017) sinaliza que as discussões acerca da diversidade nos convidam a refletir sobre a hegemonia de conhecimentos e saberes que, uma vez consolidadas nas culturas dominantes, produzem e legitimam exclusões, mortes físicas e simbólicas, e que, mesmo sendo inadmissíveis, são caracterizantes da sociedade contemporânea. Para o autor, esses assassinatos e essas exclusões promovem e reproduzem, no campo da música, posturas preconceituosas, dominações de repertórios e imposições de modelos de ensino canônicos, pautados na imposição da cultura musical erudita ocidental.

A riqueza da diversidade musical presente nas “muitas músicas da música” constituem-se como formas de representações simbólicas do mundo. Elas nos permitem conhecer melhor a nós mesmos e ao outro. Porém, o projeto de modernidade contribuiu significativamente para exclusões e silenciamentos de muitas culturas, suscitando a privação de outras formas e possibilidades de pensar e existir.

No transcorrer dessa trajetória, marcada pela imposição de modelos hegemônicos que valorizam e privilegiam a “arte culta” do homem branco-europeu, destacam-se as exclusões e mortes simbólicas que relegaram práticas musicais outras à subalternidade, sendo tidas como primitivas, inferiores e destituídas de valor estético, simbólico e social. Dentre tais práticas culturais desempenhadas por grupos considerados subalternos, as atividades musicais inseridas no fado de Quissamã apresenta-se como uma prática musical negra da diáspora africana, fruto de processos de resistências e de afirmação de identidades. Segundo Queiroz (2017), para enfrentar esses males, é necessário abandonar velhas formas e reinventar estratégias de transmissão cultural que permeiam essa diversidade musical brasileira, dialogando com a interculturalidade e incorporando novas ideias e novos conceitos que alargam a nossa concepção e inauguram novas formas de se olhar, ouvir e sentir o mundo.

Pautados por uma percepção etnomusicológica que amplia e suscita novas maneiras de pensar o mundo, a música e a sociedade, torna-se importante trazer ao debate reflexões acerca das práticas musicais dessa expressão popular praticamente invisibilizada na cena nacional. Dessa forma, por meio de um engajamento etnomusicológico, este trabalho convida a refletir acerca dessas percepções limitadas da cultura, que, segundo Luning e Tugny (2017), ignoram a diversidade cultural do país, além de taxar tais expressões culturais como folclóricas, ruins e inferiores.

Desse modo, torna-se evidente que, mesmo nos estudos da cultura popular no Brasil, o fado, sobretudo da região de Quissamã, carece desses olhares que respeitam, visibilizam, valorizam e problematizam essas interlocuções entre música e cultura, e que, por meio da abordagem etnomusicológica, incorporam novos conhecimentos e conceitos. Esses, por sua vez, produzem profícuos diálogos da cultura popular a partir dos muitos sentidos e significados que a música passa a adotar, assim como será analisado no próximo subtópico.

2.1 Oralidade, transmissão musical e devoção no fado de Quissamã

A oralidade, bem como o valor atribuído à palavra, possui uma estreita relação com as práticas sociais de matriz africana e com as formas de transmissão do conhecimento. Um dos maiores pensadores da África do século XX, o etnólogo, filósofo e historiador Hampaté Bâ (1982), em sua obra *A tradição viva*, considera que:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de

conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos (BÂ, 1982, p. 167).

Para Bâ (1982), a tradição oral é a grande escola da vida, fundamentada na experiência capaz de conduzir o homem a sua totalidade, pois ela não se limita a lendas, narrativas mitológicas e/ou relatos históricos. Ele considera que, a partir da palavra, as estruturas sociais são organizadas, pois nela há valor moral, mas há, principalmente, um valor simbólico, uma vez que um caráter sagrado é nela depositada. O autor expõe que, nas tradições africanas, diversos fatores – dentre eles os religiosos, mágicos e sociais – são responsáveis por preservar a fidelidade da transmissão oral. A palavra, quando pronunciada, remete-se a sua origem divina e às forças ocultas nela depositada, empossando-se de valores morais e sagrados (BÂ, 1982).

O avanço científico produziu uma relação de superioridade da escrita sobre a oralidade. Tal realidade levou ao julgamento de que as comunidades orais eram tidas como também sem cultura. Para alguns teóricos, o grande problema reside na desconfiança em conceder à oralidade a mesma confiança depositada na escrita como suporte para testificar fatos passados.

Frente a esse cenário, Bâ (1982) pondera sobre a impossibilidade de uma real comprovação de que a escrita é mais fidedigna do que o testemunho oral. Outra questão observada pelo autor diz respeito à vulnerabilidade dos documentos escritos, principalmente no que tange à possibilidade de falsificações, e reitera que:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (BÂ, 1982, p. 168).

Nessa direção, Nettl (1983) revela que compreender as formas de transmissão musical é de suma importância para entender as manifestações culturais em si, e que, muitas vezes, os métodos de transmissão determinam o curso de uma cultura musical. O autor ainda esclarece que, em muitas sociedades, a música reside na tradição oral, também denominada por ele como “aural”, ou seja, a música é transmitida pela palavra que sai da boca. Para Queiroz (2005) o conceito de “aural” utilizado por Nettl (1983) pode ser compreendido como algo vinculado a uma percepção global do sujeito, no que tange à apreensão e assimilação dos elementos musicais transmitidos. As mudanças e variações na estrutura musical são

inevitáveis, uma vez que essas formas de transmissão não se servem do registro da notação e, portanto, cada pessoa aprende e desenvolve suas próprias variantes (NETTL, 1983).

Estudos relacionados ao campo da etnomusicologia demonstram que o ensino de música pode ocorrer de múltiplas formas, porém, o contexto no qual esses processos estão inseridos torna-se um fator determinante na escolha da forma como ocorrerá essa aprendizagem musical. Dessa forma, esses processos de ensino e aprendizagem musical diferem-se em cada grupo e, ainda, apresentam elementos e particularidades que caracterizam sua própria performance musical. O etnomusicólogo Luis Ricardo Queiroz (2005, p. 135) considera que

A compreensão das características principais que constituem o processo de ensinar e aprender música em um determinado universo sociocultural revela fundamentos importantes da performance, tendo em vista que os aspectos determinados como essenciais pela cultura são enfatizados em suas formas e estratégias de transmissão.

A partir de uma perspectiva etnomusicológica, é possível perceber o empenho dessa abordagem na investigação dos modos pelos quais esses saberes musicais se relacionam, são valorados, elegidos, selecionados e compartilhados culturalmente. Considerando a complexidade do fenômeno musical no que se refere ao seu contexto cultural, bem como às relações sociais estabelecidas musicalmente, tornam-se relevantes as contribuições do campo da etnomusicologia. A interdisciplinaridade abarcada por essa abordagem etnomusicológica produz um profícuo diálogo teórico-metodológico com a antropologia, sociologia, filosofia, linguística, história, dentre outros campos do conhecimento que contribuem para uma compreensão da atividade musical de forma mais ampla.

Os processos de transmissão musical, a partir do viés da etnomusicologia, abarcam as formas pelas quais tradições musicais são aprendidas, herdadas, compartilhadas e passadas adiante (MERRIAM, 1964). Nesse sentido, compreender os modos pelos quais a linguagem musical é transmitida, percebida, experienciada e partilhada são questões importantes a serem observadas. Essas demandas proporcionam um olhar para a música inserida na cultura, assim como da rica e complexa diversidade sociocultural que a permeia. Queiroz (2005, p. 124) contribui sinalizando que:

As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como essencial. O conteúdo que vai ser transmitido e como ele vai e deve ser transmitido passa por uma seleção

natural em que o grupo e/ou a sociedade que o pratica arranja formas, momentos e situações de concretizar o seu desenvolvimento e sua assimilação por parte dos membros que compõem a cultura em questão.

Lucas *et al.* (2003) desenvolveram significativos estudos de análise das práticas musicais e de processos nativos de ensino e aprendizagem musical inseridos em contextos populares, de tradição oral e natureza afro-brasileira. Os pesquisadores consideram esses trabalhos como “etnopedagógicos” e revelam traços e particularidades que também podem ser observados nas práticas musicais do fado de Quissamã, principalmente no que concerne à oralidade:

Daí o foco analítico da cultura, buscando desvelar os significados de etnopedagogias baseadas na aprendizagem coletiva de música manifesta pela oralidade, mas no sentido antropológico de “encorporamento”, expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas (LUCAS *et al.*, 2003, p. 5).

Destarte, esta pesquisa considerou enfoques teóricos arraigados no campo da etnomusicologia, elencando uma perspectiva etnomusicológica e antropológica que considera os processos de ensino e aprendizagens musicais como fatores sociais e culturais. Dessa forma, utiliza-se, neste trabalho, o conceito de transmissão musical a partir de um olhar antropológico que amplia as relações inseridas num contexto educacional, de formação e assimilação do conhecimento, abarcando, também, um relevante e vasto conjunto de valorização, significação e aceitação social desses saberes musicais pautados na oralidade.

A dança do fado é representada a partir da interação de cavalheiros, damas e cantadores. São mestres que trazem consigo a responsabilidade de coordenar a festa ao som da viola, do pandeiro, dos palmeados, dos sapateados e das cantorias. Além de comandar todo o desenrolar da festa do fado, esses mestres também carregam consigo a nobreza de uma responsabilidade ainda maior: manter e preservar essa tradição.

Considerando a articulação entre os saberes musicais e os sujeitos promotores desses saberes, a oralidade torna-se, portanto, um elemento vital para a manutenção desses grupos sociais, assim como dessas manifestações culturais. Nesse sentido, diversos saberes musicais que compõem o fado de Quissamã residem na transmissão de conhecimentos de matriz oral, sendo perpassados por indivíduos que integram essa manifestação cultural. Costa e Fonseca (2019) acrescentam que essas práticas, tais como as encontradas no fado de Quissamã, vêm sendo descritas, reproduzidas e ressignificadas por gerações, por intermédio de ferramentas de

preservação e de estratégias educativas próprias, apreendidas principalmente pelo viés da oralidade e da experimentação. Medeiros (2018, p. 18) corrobora afirmando que “Compreendemos na oralidade um importante recurso para falar sobre a produção fadista no município de Quissamã e uma forma especial para que os realizadores do fado rememorem as suas experiências e lembranças a partir das suas próprias interpretações.”

O mestre de fado e jongo Leandro Nunes, em parceria com o Projeto Flores da Senzala⁵, vem desenvolvendo um conjunto de ações que promovem a valorização, o resgate e a manutenção de importantes práticas culturais identitárias de Quissamã, tais como as Oficinas de Fado e de Jongo (COSTA; FONSECA, 2019). Medeiros (2018, p. 80) acrescenta que:

Durante as oficinas para crianças e adultos a transmissão dos saberes é feita pela observação, pela escuta e principalmente pela prática. As crianças são colocadas para dançar com os mais experientes enquanto os cantadores aprendizes participam um de cada vez, montando “pareia” com o cantador mais experiente.

Queiroz (2005) analisou a aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros⁶ e muitas particularidades inseridas nos processos de transmissão musical nos catopês também são observadas no fado de Quissamã. Dentre tais aspectos inseridos nas formas de transmissão do conhecimento musical, destaca-se que: “[...] se aprende a fazer fazendo, colocando em prática aquilo que é visto, ouvido e sentido durante a performance musical e que, com a vivência desse universo, vai sendo ‘incorporado’ pelos iniciantes e pelos menos experientes” (QUEIROZ, 2005, p. 127). Tal depoimento revela que, assim como observado por Queiroz (2005) nas dinâmicas naturais de assimilação e práticas musicais dos catopês, a imitação e a experimentação também são as principais formas de aprendizado musical no fado de Quissamã.

Nesse contexto, olhar e ouvir se tornam formas especiais de aprendizagem. Portanto, os processos de transmissão musical observados no fado de Quissamã vão ao encontro do que Queiroz (2005, p. 132) descreve acerca do universo musical dos catopês:

⁵ O Projeto “Flores da Senzala” busca promover o resgate da cultura africana. A ação é realizada no Memorial Machadinha e envolve oficinas de artesanato, jongo e fado mirim, contação de histórias e a confecção das bonecas Abayomi, consideradas símbolo de resistência, tradição e poder.

⁶ Ver mais em: <https://drive.google.com/file/d/1WNnrrWpGJNFpUfcPIneskvRTBcuYOUNi/view>

Ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais utilizadas para a assimilação de conhecimentos musicais. A verbalização de informações referentes às habilidades e às técnicas de tocar um ritmo e/ou instrumento praticamente não existe, sendo a comunicação visual e sonora o caminho para a formação do “tocador” desses grupos.

Para o autor, a imitação constitui-se como uma forte referência para a aprendizagem musical, pois, por meio dela, aspectos essenciais da performance musical são estabelecidos, tais como a assimilação e os ritmos, a forma de tocar, o jeito de cantar, dentre outros aspectos inseridos na performance. Além do aprendizado das sonoridades musicais, outro aspecto observado está relacionado às letras dos repertórios executados. A esse respeito, Queiroz (2005, p. 133) observa que, nos catopés, “[...] não existe um momento específico para a aprendizagem da letra, e que, cada um aprende imitando o que escuta o outro cantar”. Tal afirmação encontra-se com o que foi também observado no fado, por meio do aprender a cantar cantando.

Como mencionado, o universo musical do fado de Quissamã comporta diversos aspectos que dão vida e caracterizam esta manifestação. Ao som da viola e do pandeiro, os mestres entoam suas alegrias, tristezas, rememoram suas lembranças e exprimem sua fé e devoção a Deus, à Santa Maria e a São José. Tais sentimentos e percepções revelam a complexidade e diversidade dos cantos e das danças do fado de Quissamã. São portadores de elementos simbólicos e de comportamentos que configuram e caracterizam este fenômeno musical profano e sagrado.

Neste conjunto, destacamos este corpus sagrado abarcado nas práticas musicais no fado de Quissamã, expresso a partir momentos específicos da performance em formas de rituais, e, em situações cotidianas da vida dos fadistas, pelo qual, por meio de gestos e atitudes, o fado denota um carácter sagrado para seus praticantes.

Segundo Queiroz (2011), estudos no campo da entomusicologia têm evidenciado as múltiplas relações da inserção da música no universo religioso, assim como as funções que a atividade musical desempenha nos cultos e rituais. Portanto, para o autor, os elementos musicais presentes no rito e na prática religiosa também se tornam aspectos categorizadores e constituintes da performance musical. Nesse contexto, neste trabalho, o ritual será compreendido como “[...] um conjunto de procedimentos e ações compostos por atos e símbolos que comemoram e celebram as divindades” (QUEIROZ, 2003, p. 68).

Para Medeiros (2018), o mito fundador de que “o fado é de Deus” por si só já evidencia e assegura a natureza sagrada dessa manifestação cultural. Para a autora, a dança

realizada em formato de cruz remete ao cristianismo, sendo reafirmada no mito replicado pelos fadistas de que o próprio Jesus Cristo tenha passado por Quissamã com pandeiro e viola e deixado o fado para o povo dançar. Essa sacralidade na composição da festa do fado também é observada por Travassos (1991), que evidencia no baile uma transição do ambiente religioso para o ambiente profano. Para a autora, tal acontecimento se dá mediante a performance da mineira de louvação, compreendida na passagem da parte de abertura do fado para o ambiente dançante e alegre do fado suíte.

Os aspectos religiosos e a complexidade da fusão dessas duas perspectivas do fado, de natureza sagrada e profana, tornam-se identitárias e características dessa expressão popular. Assim como observado por Queiroz (2011) nos catopês, marujos e caboclinhos, essas expressões culturais estabeleceram as bases de suas práticas e de seus rituais a partir de releituras do catolicismo popular e de formas simbólicas africanas e ancestrais. Dessa forma, observam-se, nas práticas do fado, formas de sincretismo afro-cristão que, conforme Queiroz (2011), derivam dessa fusão de aspectos de diferentes manifestações religiosas. Associadas, elas produzem formas particulares de expressões de religiosidade e estabelecem novos ritos e reinterpretações simbólicas.

Com base no exposto, é possível perceber traços cristãos ritualizados “africanamente” nas performances do fado de Quissamã. A partir de formas de reinterpretações desses universos, eles transitam entre contextos de natureza sagradas e profanas. Cabe ressaltar que, no universo do fado, a noção de profano é compreendida como oposta ao sagrado, como formas “não religiosas” (ELIADE, 1992). Assim, em consonância com o autor, o profano observado no fado diz respeito a um conjunto de práticas que não possuem uma ligação com o divino, referindo-se, portanto, às ações desenvolvidas pelo grupo no cotidiano e no plano “natural” de mundo. No capítulo seguinte, são apresentados os procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento desta investigação.

3 A PERFORMANCE MUSICAL DO FADO DE QUISSAMÃ

Para facilitar a análise dos resultados, optou-se por apresentar, inicialmente, os principais elementos que constituem e caracterizam a performance musical do fado de Quissamã, refletindo sobre a importância desses elementos para o grupo, além das funções que a música desempenha nesse contexto. Para tanto, também se fez necessário investigar o grupo responsável pela prática fadista quissamaense na atualidade, compreendendo as articulações, os desafios e o engajamento dos mestres e mestras na manutenção e ressignificação do fado.

Na sequência, também serão analisados os simbolismos e as tensões que essas práticas musicais desempenham a partir de uma cosmovisão sagrada e profana do fado, os repertórios que compõem e integram o universo musical fadista, além dos processos de transmissão musical dessas práticas.

3.1 Caracterizações da performance musical do fado de Quissamã

O ato da performance musical, sob o viés da etnomusicologia, abarca um conjunto de elementos sonoros, coreográficos, visuais e simbólicos em sua prática (QUEIROZ, 2011). Assim, a partir dessa perspectiva contemplada por Queiroz (2011), evidencia-se, neste estudo, que a estrutura sonora que compõe a performance musical do fado de Quissamã torna-se apenas uma faceta dentre os diversos outros aspectos que constituem essa expressão cultural. Nesse prisma, compreende-se que elementos como a religiosidade, o balançar dos corpos, as coreografias empregadas, a troca de olhares, os gestos, os simbolismos, dentre tantos outros elementos que compõem a performance investigada, são consideradas como musicais, uma vez que se encontram estritamente vinculadas à prática musical como um todo.

Essas experiências, vivências, danças, gestos, cantos, toques, dentre outros elementos somados, integram e constituem a performance musical fadista. Dito isso, vislumbra-se, neste estudo, que esses padrões estruturantes da performance do fado desdobram-se e revelam um ponto em comum acerca do baile e da festa fadista. Dessa forma, cabe elucidar o significado do termo fado. Para tal, num primeiro momento, a partir de um levantamento etimológico da palavra, foi possível verificar que o substantivo masculino fado pode significar “Aquilo que tem que ser; o que acontece independente da vontade humana” (DICIO, 2022), e/ou também, “destino, sina, vaticínio, oráculo e profecia” (DICIO, 2022). Entretanto, para os fadistas de Quissamã, o termo fado significa o baile, a festa, o momento em que se reúnem para dançar,

cantar e brincar (TRAVASSOS, 1991; MEDEIROS, 2018). A esse respeito, em entrevista concedida em 22 de março de 2022, Marta Medeiros confirma que:

E o fado, o que é o fado? O significado da palavra fado em vários dicionários é destino. Mas, o significado da palavra fado na língua nativa, pra gente, a gente pode falar assim na cultura, em língua nativa, ou seja, em minha língua nativa quissamaense, fado, é o baile, é a festa, é uma composição de formas de cantar, de dançar e de tocar.

Dessa forma, o fado é compreendido como uma festa que reúne um conjunto de danças, cantos, coreografias e toques. Para Marta, “Não se faz uma única apresentação, não se faz uma dança única, porque ela não é única no dançar, no cantar e no tocar. Por isso eu chamo de fado o baile, o baile que é uma festa”. A partir de tais afirmações acerca do significado do termo fado para os fadistas, apreendidas por meio da entrevista concedida, vão ao encontro com a citação de Tinhorão (2008, p.81), que também compreende o fado como uma festa de música e coreografia, no qual cita que “Quando o fado começa custa a acabar, termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas inteiras”.

Na entrevista, Marta continua esclarecendo que a performance do fado geralmente inicia-se com o Terno de Reis, sempre com as portas e as janelas fechadas e com a luz apagada. Após esse momento da performance, que inclui louvações e homenagens aos donos da casa, os promotores do baile acendem a luz, abrem as portas, as janelas e todos adentram à casa, pois, enfim, o baile começará⁷.

Ao analisar esse momento da performance, é possível perceber algumas subjetividades no que tange à “entrada do fado à casa”, pois, esse mesmo fado que “entra na casa”, em formato de cruz e “em nome de Deus”, era o mesmo fado até então praticado numa região de quilombo, dançada no terreiro, junto ao jongo. Ao ser questionada sobre essa troca com as danças de terreiro, Marta responde que:

[...] o fado ele é dançado dentro da casa, enquanto que o jongo, ou o tambor ele é dançado no terreiro. O jongo se mantém em roda, e o fado, esse que iniciou também no terreiro, e que não era dançado em cruz, quando ele “vai” pra casa, ele fala “agora eu sou da família, e eu sou da parte de Deus, eu danço em cruz, eu danço dentro da casa porque é o lugar da família, o seio da família”. Então a gente encontra esse emaranhado de cultura, de heranças culturais, de memórias, de retalhos de cultura.

⁷ Parte dessa performance está disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LzaGoXwVS6c&feature=youtu.be>.

Nesse sentido, Marta também sinaliza, no decorrer da entrevista, que, na região norte fluminense, durante as danças, há uma mistura do fado com a Mana-Chica do Caboio⁸ e com o jongo, sendo compreendidas por ela como “[...] manifestações culturais irmãs, nascidas numa mesma época, fruto da interação de pessoas que viviam nas senzalas, que viviam como Alberto Lamego chamava nas suas escrituras de casinhotos”. Com isso, Marta evidencia um “assanhamento” comum nessas três expressões culturais desenvolvidas nas senzalas, nas casas pobres e nos casinhotos, podendo ser observados a partir das suas formas de dançar e de se colocar, sempre de forma sensual.

Retornando à performance de abertura do fado, após o Terno de Reis, o dono da casa (ou do estabelecimento onde ocorrerá o baile) acende a luz, abre as portas e convida o grupo e os demais convidados a adentrarem o espaço onde acontecerá o fado. É importante ressaltar que esse espaço físico deve ser adequado à realização do fado, coberto, podendo ser na varanda, na sala, ou onde o dono da casa preferir. Outra curiosidade é que há sempre muita fartura de comidas e bebidas. Portanto, o baile é dividido em momentos de dança e de cardápio farto e muitas bebidas. Tal prática também pode ser evidenciada nos relatos de Travassos (1991, p. 170) que, ao descrever os bailes da década de 1980, afirmou ser “de praxe fornecer bebida e comida gratuitamente aos músicos”. A respeito disso, Marta acrescenta que também “Tem o hábito dos dançadores mais velhos que não dispensam uma cachacinha, uma boa cachacinha. É muito do fado tomar ali uma cachacinha. Os dançadores mais velhos têm esse hábito”.

Mediante os relatos da Marta, é possível compreender que, em linhas gerais, o registro performático do fado inicia-se em Quissamã nas senzalas e nas casas pobres, também descritas por Alberto Lamego como casinhotos. Nesse percurso, o fado manteve-se por mais de 40 anos no Salão Comunitário da Machadinha, ponto fixo de sua realização, entretanto, o baile também ocorria eventualmente nas casas dos moradores da localidade, de fadistas, em bares, de maneira muito espontânea.

Todavia, a partir da década de 1990, a Prefeitura de Quissamã optou por traçar estratégias para a manutenção do fado, iniciando um processo de contratação e de remuneração dos mestres, cavalheiros e das damas para as apresentações dessa expressão cultural. Devido a essa ação, os fadistas começam a compreender e a se relacionar com o fado a partir de duas distintas perspectivas: a primeira diz respeito ao fado remunerado, que consistia numa espécie de apresentação, caracterizado com o uso de uniformes, pares

⁸ Ver mais em: http://www.pgcl.uenf.br/arquivos/dissertacaopriscillagoncalvesdeazevedo_020920191449.pdf

formados, com uma performance ensaiada a partir de um roteiro pré-definido. Por outro lado, havia também “o outro fado”, o “fado raiz”, o da brincadeira, aquele que ocorria de forma espontânea, sem hora para acabar, e sem nenhum tipo de remuneração. A esse respeito, Marta enfatiza:

Em linhas gerais é isso, o fado existe em Quissamã, com registros desde quando a gente começa a ter senzala e casa pobre, e, neste percurso do tempo, ele se mantém por mais de 40 anos com ponto fixo dentro do Salão Comunitário da Casa da Machadinha, mas ele também acontece na casa das pessoas, em todos os lugares, com aquela intensidade espontânea. Na década de 90 a prefeitura começa a colocar a mão sobre o fado, é quando começa a podar a espontaneidade, e começa a remunerar.

Ainda segundo Marta, nesse período, percebe-se uma perda da espontaneidade e do sentido da brincadeira do fado, uma vez que os fadistas começam a exigir remuneração para tudo. A fadista relata que, a partir de 2012, com a troca de governo, percebeu-se um evidente abandono do fado. Com isso, instaurou-se uma progressiva decadência no município, uma vez que agora já não havia mais nem o fado institucionalizado, remunerado, nem a brincadeira do fado, com as realizações espontâneas do baile. Marta ainda acrescenta que:

Em 2016 quando a gente começa a organizar as primeiras oficinas, eles começam a perguntar, os fadistas começam a perguntar: “vai ser uma brincadeira ou vai ser uma apresentação?”. Aí, eu percebi que quando fala brincadeira é o espontâneo, e, quando fala apresentação é o remunerado. E hoje, a gente fala mais em brincadeira e menos em apresentação. Quando a gente fala em apresentação é porque vai ser remunerado, é porque vai ser apresentado para alguém com algum objetivo, mesmo que envolva ali algum tema pra data turística, festiva, etc. Mas, quando a gente fala: “olha, vai ser uma brincadeira”, todo mundo entende que não tem remuneração.

Com relação à remuneração oferecida, Marta relata que o valor sempre variava em torno de R\$ 100,00 a R\$ 120,00. Porém, os mestres cantadores sempre recebiam R\$ 50,00 a mais que os demais. Acerca dos valores remuneratórios praticados, Marta expõe que:

Na época em que a prefeitura colocava a mão sobre o fado remunerado, tinha uma diferença também em quem dançava que fosse homem, e quem dançava que fosse mulher. A mulher recebia menos do que o homem. Hoje não, hoje quando é apresentação remunerada, a mulher recebe igual ao homem que dança, mas o cantador ele sempre recebe um pouquinho a mais.

Tais afirmações acerca da prática remunerada dos músicos damas e dançadores para a realização do fado vão de encontro ao observado por Travassos (1991, p. 170) nos idos fados

da década de 1980, no qual ela afirma que “Quem promove o fado encarrega-se de contratar o violeiro – único músico remunerado.” A autora também descreve que “o violeiro contratado tem a obrigação de tocar a noite toda”, porém, ocasionalmente, em algum momento do baile, ele poderia ser substituído por algum outro colega violeiro. Entretanto, o mestre Ivair, em entrevista concedida ao GEPMU em 2019, reafirma Travassos (1991), evidenciando que, no passado:

Sempre pagava só o violeiro. Cantador, dançador, nunca recebia nada, e cantava de pé, pagava condução, ia a cavalo, mas nunca ganhava nada de fato. Quem ganhava um trocado era o violeiro. Os cantador esses anos pra trás nunca ganharam nada.

Assim, evidenciamos, nos relatos acima, importantes aspectos envolvidos na performance musical do fado, compreendido pelos mestres e mestras fadistas como um baile, uma grande festa iniciada pelas louvações de abertura e que simbolicamente adentra a casa e o seio da família “em nome de Deus”. Também é possível compreender, a partir dessas narrativas, que a performance do fado de Quissamã pode ocorrer a partir de uma perspectiva espontânea ou “institucionalizada”, contemplada por uma espécie de apresentação musical.

Desse modo, sob o prisma da etnomusicologia, que propiciou um “novo olhar e um novo ponto de escuta”, tornou-se possível compreender, a partir desses relatos, particularidades, usos, funções e aspectos constituintes da performance do fado de Quissamã que vão muito além das suas bases meramente musicais e que, de acordo com as perspectivas de Merriam (1964), apontam para a importância dessa expressão musical na cultura e como cultura.

Ao longo deste capítulo, serão esboçados outros importantes aspectos que, somados, compõem a performance do fado. Para tanto, antes, faz-se necessário compreender os indivíduos que compõem esse grupo e praticam tais atividades musicais.

3.1.1 Mestres, damas e dançadores: a composição do Coletivo Fado Patrimônio Vivo

Atualmente, o grupo praticante do fado de Quissamã é composto por homens e mulheres, em idade adulta, denominados de mestres, damas e dançadores. Neste estudo, a partir das entrevistas, percebeu-se que os mestres dizem respeito aos senhores incumbidos do desenvolvimento da parte musical do fado, sendo eles, os cantadores, violeiro e pandeiristas, enquanto os dançadores e damas foram compreendidos como os indivíduos responsáveis pela

execução das coreografias do fado. Apesar de tais classificações, parece não haver uma hierarquia ou superioridade dentre as funções e classificações desenvolvidas pelo grupo. De igual modo, tais sujeitos, juntos, compõem o grupo responsável pela prática do fado em Quissamã na atualidade, sendo reconhecidos como integrantes do Coletivo Fado Patrimônio Vivo.

A partir da entrevista com a fadista e pesquisadora Marta Medeiros, evidenciou-se que o Coletivo Fado Patrimônio Vivo teve início em 2016, a partir de muitos diálogos. Entre 2014 e 2015, Marta, que até então ainda não era adepta à prática do fado, trabalhava na Coordenadoria de Cultura da Prefeitura de Quissamã e, segundo ela, nesse período, percebeu que o fado estava passando por uma decadência, devido ao abandono do poder público, oriundo da mudança de governo na esfera municipal entre 2012 e 2013. Ao narrar sobre este abandono, ela comenta:

Abandono no sentido de que: o fado sempre foi uma dança espontânea que acontecia na casa das pessoas, nos bares e em uma das senzalas da Machadinha, que foi o local por onde o baile aconteceu por mais de 40 anos, que hoje é o Memorial e que antes era o Salão Comunitário da Machadinha. Isso acontecia de modo espontâneo, todos os sábados era aquela comoção dos homens casados que viravam a noite no fado, dos casais que saíam caminhando longas distâncias para dançarem o fado. Com o passar do tempo, depois que surgiu a prefeitura, começou a haver uma certa intervenção do poder público que organizava o fado de um modo remunerado, então isso fez com que acontecesse uma seleção de fadistas e não fadistas, ou seja, aquilo que era espontâneo acabou virando algo meio que de um grupo. Aquilo que era da comunidade como um todo, acabou virando a manifestação de um grupo, e este grupo, ele recebia uma remuneração no final do mês pelas apresentações que ele fazia, pelas participações que ele fazia, e isso fez com que acabasse o fado espontâneo. Isso na década de 90 pra cá, até o final de 2012.

Marta continua comentando que, a partir da criação do Complexo Cultural da Machadinha, em 2009, houve a implantação do restaurante da Casa das Artes, onde funcionava o antigo Salão Comunitário, atualmente transformado no Memorial da Machadinha. Marta evidenciou a perda do espaço onde ocorria de forma sistematizada a prática do fado. Entretanto, como uma possível alternativa, foi construído, no meio do restaurante, uma espécie de tablado de madeira, destinado a apresentações de jongo e de fado. Com isso, os turistas e visitantes podiam assistir às apresentações dos grupos enquanto se alimentavam. Marta ainda acrescenta que:

E desse modo o fado ficou de 2009 a 2012 participando de viagens, apresentações e indo para o restaurante aos domingos, recebendo a sua

remuneração ali mensalmente. Não era muito dinheiro, mas, era algo que as pessoas tinham como uma renda extra.

A pesquisadora e fadista acrescenta que, de 2012 a 2013, houve uma mudança de intenção em relação ao fado, que passou a ser deixado de lado. Foi nesse momento que teve a sua primeira aproximação com o fado e, conseqüentemente, com o grupo. Nesse período, Marta atuava na coordenadoria de cultura do município. Sua aproximação se deu de forma muito tímida no início. Ela tentava compreender que manifestação era aquela e, principalmente, de que modo poderia inserir-se enquanto pesquisadora e agente do poder público municipal. Marta relembra que, nesse período, havia um mestre violeiro chamado Seu Crisonor Pereira, uma das primeiras pessoas com quem teve a oportunidade de conversar. Acerca dessa aproximação, ela comenta:

Não foi uma aproximação muito fácil, mas esse senhor que eu estava falando, o Seu Crisonor, que era o violeiro na época, ele conversava muito comigo. Ele falava baixinho, e ele falava assim (ele me chamava de Marcia): Marcia, você não pode deixar o fado acabar. E o que aconteceu foi que ele adoeceu, e muito rapidamente ele foi a óbito, mas ele já tinha uma idade avançada, era uma pessoa debilitada, fraquinha, mas era um violeiro maravilhoso, e gostava muito do fado. E foi uma das primeiras pessoas que me falou isso, sabe? Que eu tinha ali uma missão com o fado.

No transcorrer da entrevista, Marta continuou recordando-se que, no final de 2015, o grupo perdeu outro importante cantador, devido ao seu falecimento. Foi então, no início de 2016, que ela e mais um grupo de fadistas decidiram tomar uma atitude: ou eles iniciavam as oficinas e os encontros de fado para cantar, dançar e se reunir ou o fado acabaria. Foi aí que, em 2017, ela, em conjunto com o grupo, decidiu concorrer a um edital de fomento do Ministério da Cultura para a cultura popular nacional. Porém, para tal, era necessário dar um nome ao projeto, assim como para o grupo:

Foi quando nós batizamos de Coletivo Fado Patrimônio Vivo. Coletivo porque nós somos um grupo, nós não temos um CNPJ, mas nós somos um grupo, somos um coletivo. Fado porque nós somos o fado. Patrimônio porque nós nos entendemos como patrimônio cultural, e vivo porque nós estamos vivos, nós somos patrimônios vivo. Nós estamos na imaterialidade, mas nós somos vivos, porque eu entendo que a manifestação, a cultura, ela é viva. Ela só existe porque a um ser humano faz com que ela exista na sua cabeça, nas suas ações, no seu modo de ver o mundo, na sua interpretação das coisas. E se esse ser humano muda o seu entendimento, muda o seu comportamento, a manifestação morre. Então, é vivo porque vive dentro de uma pessoa, então essa pessoa é um patrimônio vivo, e o fado é patrimônio

vivo porque ele esta vivo dentro da gente, da gente que eu digo, nós fadistas de Quissamã.

A respeito da importância da fadista Marta à frente ao grupo, o mestre Ivair comenta que:

A gente agradece muito a ela, que o que ela faz com a gente aqui, a educação é demais, uma beleza de pessoa, trata todo mundo bem, todo mundo é igual pra ela, e ela também ela dá apoio pra nós aqui, eu sei que ela dá apoio. Ela é uma pessoa muito boa, muito maravilhosa, o esposo dela também é gente muito fina e trata a gente bem, e aí nós vamos tocando, brincando.

Em abril de 2022, os mestres que integram a parte musical do fado são o violeiro Ivail dos Santos e os cantadores Joubel Barcelos, Leandro Nunes Firmino e Aucemir Francisco das Chagas. Com relação às damas, todas são casadas. Entretanto, apenas o marido de uma também é fadista. Os dançadores também são casados, porém nenhuma esposa participa do fado. Portanto, o grupo é composto por mulheres casadas que praticam o fado sem os seus maridos e homens casados que praticam o fado sem suas esposas. A respeito dessa curiosa peculiaridade, Marta comenta: “Isso é muito natural pra gente, isso não tem problema nenhum porque o fado é de Deus, e se é de Deus, não tem problema nenhum com isso”.

Outra questão observada por Marta diz respeito à longevidade dos integrantes do grupo. Segundo ela, a faixa etária dos fadistas mais velhos refere-se a 60, 70 e 80 anos. Apesar de possuir uma idade mais avançada, Marta destaca que, de forma geral, o perfil comportamental desses fadistas refere-se a:

[...] pessoas muito espirituosas, com muito ânimo, com muita vontade de viver, são pessoas que dançam sem parar, com muita energia. Eles namoram, e isso é muito bom de se falar porque são pessoas que estão ativas sexualmente. Eu falo isso porque eu participo da vida dessas pessoas, e eu percebo como a sexualidade e a sensualidade está presente e perceber isso em pessoas com essa faixa etária é muito bom. A gente percebe então que o fado realmente é de Deus.

Ao ser questionada a respeito das adversidades enfrentadas pelo grupo, Marta comenta que uma delas consiste nas dificuldades em conseguir realizar as apresentações, executar as oficinas e levar o fado enquanto manifestação afro-fluminense aos lugares de debate e, principalmente, de visibilidade, a fim de que as pessoas possam ter acesso ao grupo e a essa manifestação cultural.

A partir desses relatos, evidenciou-se que a configuração atual do fado de Quissamã vem sendo realizada pelo Coletivo Fado Patrimônio Vivo, comprometido com a consolidação da prática fadista na contemporaneidade. As práticas fadistas realizadas por esse grupo dizem respeito a um grupo minoritário, não hegemônico e que, alinhados com as concepções gerais de Luhning e Tugny (2016), também vivenciam continuamente, em suas práticas, processos de expropriações territoriais, patrimoniais e simbólicas. Não obstante, também foi possível identificar, a partir das narrativas, dilemas sociais enfrentados pelo grupo, frutos de preconceito e formas de invisibilização, que enfraquecem e comprometem a continuação da prática fadista no cenário sociocultural quissamaense.

Apesar da posição marginal e das dificuldades socioculturais enfrentadas pelo grupo, esses embates e imposições permeiam o universo musical do fado de Quissamã, e, de alguma forma, acabam promovendo readaptações e reatualizações, tanto das práticas quanto do grupo. Tais situações denotam e demonstram formas criativas de enfrentamento, fortalecimento e preservação dos valores, que, com palmas, sapateios, rodopios e requebrar dos corpos, fincam suas raízes e perpetuam as práticas desse grupo e dessa expressão.

3.1.2 Entre o palmeado e o sapateado: o desenvolvimento da dança

Braços estendidos, mãos que delicadamente seguram e balançam as saias, pés fincados no chão. Palmeados e sapateados. Uma palma, duas palmas, três palmas. Movimentos, gestos, coreografias e elementos que incorporados caracterizam e identificam o desenvolvimento da dança fadista em Quissamã. Assim como a música, a dança do fado faz parte de um conjunto maior, pois cada peça possui uma forma única de se dançar. Com exceção da parte de abertura e das louvações dos Reis, não existe cantoria sem dança. Música e dança tornam-se, portanto, elementos inseparáveis no fado e que, de maneira consolidada, produzem uma perspectiva de unidade e totalidade da performance fadista.

O momento da dança no fado adquire contornos significativos para os brincantes. Com passos de dança, eles movimentam o corpo, bailam a alma e invocam a sua ancestralidade. Conforme mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, os primeiros registros dessa dança remetem ao período do Brasil colonial e sua prática ocorria ao ar livre, nos terreiros, em simultaneidade com outras danças de tambor, assim como o lundu (TINHORÃO, 1928; 2018). Com o passar do tempo, o fado é levado para dentro da casa. Passa a adquirir uma nova roupagem, torna-se da parte de Deus. Com isso, dentro da casa, o

fado passa a ser dançado em formato de cruz (homem de frente pra homem, mulher de frente para mulher) e que, realizados por seus resilientes brincantes, começa a adquirir um dicotômico perfil: sagrado e profano.

Na dança do fado, compete aos dançadores e às damas funções, responsabilidades e coreografias próprias. Apesar de os uniformes e trajes típicos utilizados nas apresentações do fado, em uma visita de campo realizada no Espaço do Fado em 2 de dezembro de 2021, foi possível perceber uma grande reverência e respeito com relação ao momento da prática do fado, inclusive no que tange às vestimentas utilizadas pelos fadistas nos ensaios – homens utilizando calça comprida e damas vestindo saias longas. Nesse sentido, cabe destacar que, nessa visita de campo, também foram observadas falas em tom de brincadeiras e com certa ironia, a respeito de um dos convidados que estava no local do ensaio trajando bermudas.

Com relação aos movimentos realizados pelos homens na prática fadista na atualidade, assim como observado por Travassos (1991) e Medeiros (2018), compete aos homens o sapateado e o palmeado do fado. Um dos padrões rítmicos utilizados no palmeado e apreendidos em campo obedece a seguinte estrutura rítmica (Figura 8):

Figura 8 – Estrutura rítmica das palmas



Fonte: elaboração própria (2021).

Também é comum a substituição dessas figuras por pausas e vice-versa. Os dançadores possuem um papel fundamental no grupo e, durante a performance da dança, é necessário ter muita atenção para não perder o momento da execução das palmas, movimento regido pelo coice da viola e reforçado pelas sacas do pandeiro. O sapateado também é considerado algo muito específico na dança e um movimento difícil de ser realizado, de grande desgaste físico.

No momento das palmas e dos sapateados, as damas, por sua vez, desenvolvem seus meneios, rodopios e requebros. As coreografias desempenhadas por elas revelam simbolismos e evocam uma ancestralidade. Vale ressaltar que, assim como evidenciado por Tinhorão (1928; 2008), a dança do fado era tida como imoral e indecente devido aos seus movimentos. Dessa forma, pode-se compreender que as damas do fado guardam, nos movimentos de seus corpos e nos seus jogos de cintura, fragmentos e memórias de sua ancestralidade e

africanidade, tornando essa dança ainda mais especial em Quissamã. A respeito destas influências, Marta comenta:

Quando você vê a mulher dançando no fado, quando a gente faz os requebros ali, e que a gente vai ler lá nas escrituras de viajantes do século XVIII que andaram ali pelo nordeste [brasileiro] no século XVIII, e no século XIX, eles colocam como indecente a dança do fado pelos requebros das negas, e a gente faz hoje esses requebros, e é tão bom, vou te falar que é muito bom.

Ainda a respeito das influências dos movimentos inseridos nas coreografias desempenhadas pelas damas, Marta continua a narrar:

Também tem os movimentos dos braços “pro alto”, que lembra uma dança cigana. Quando você pega o livro Memórias de um sargento de milícias, você pega aquela descrição do fado no Rio de Janeiro, porque era muito comum você ter fado no Rio de Janeiro no século XIX, e era aquela baderna, aquela bagunça, aquela bebedeira. Então você pega aquela coisa do fado urbano, mas, você vê a dança também ali, e, quando você ouve as histórias do fado lá na antiga Machadinho, antes de se tornar Complexo Cultural, onde os operários da usina viravam a noite no fado, chegavam já com o dia amanhecido em casa, você também percebe a força que tem esse baile, onde as pessoas dançam, bebem e brincam.

A respeito dessas imbricações, Marta cita que também percebe uma grande aproximação do fado com os passos da quadrilha. Descreve ser muito comum os dançadores utilizarem expressões usadas em quadrilhas e comenta: “[...] os dançadores, eles vão falando ‘Anarriê’, ‘Anevantu’, eles vão falando assim baixinho pras damas, e a gente vai atravessando, a dama vai atravessando, uma vai atravessando a outra”. Marta ainda comenta que existem partes da coreografia do fado que se assemelham bastante com a forma de se dançar a quadrilha, tais como a roda grande e o zigue-zague, no qual metade dos brincantes dirige-se para a direita, enquanto a outra metade vai para a esquerda, até encontrarem seus pares.

No que tange às especificidades das coreografias do fado, Marta comenta que, ao dançar a parte conhecida como Senhora Dona, a dama deve estar atenta aos pés dos dançadores, pois “a gente tem que olhar o pé do dançador, porque ele direciona a dama com a pontinha do pé dele. Aí, pro ladinho que ele virar o pé, é o ladinho que você tem que atravessar, as damas vão atravessando”. Marta também comenta sobre a coreografia de outra parte do fado, chamada de Boi Surubim. Revela que atualmente essa parte já não é mais dançada:

A gente não dança Boi Surubim. Eu já ouvi dizer que é o correto dançar numa grande roda em zigue-zague, sem perder a cruz. Você mantém a cruz dos pares, mas formando uma grande roda que vai dançando em zigue-zague, tipo zigue-zague de quadrilha. Eu ainda não vi dançar dessa forma, só ouvi vários dançadores falarem como se dança: um grupo vai para esquerda e um grupo vai para a direita até encontrar seus pares e ali continuam dançando no sapateado e na roda grande.

Em tempo, Marta também destaca outra parte do fado que atualmente não é mais dançada pelo grupo, chamada Marreca Arêê. Revela que “Marreca Arêê eu só escutei dona Erenita cantando, mas a gente também não dança Marreca Arêê, que eu acredito que seja uma mineira”. Ao ser questionada acerca do motivo pelo qual essa parte não é mais praticada pelo grupo, Marta revela que existem partes que “[...] não se sabem cantar mais, ou que não se sabem dançar mais. Então, a gente hoje tem uma limitação, embora a gente ainda consiga realizar uma grande parte de partes”. Outra parte que possui uma forma diferente de se dançar é a Tirana do Sul. Nela os dançadores e as damas dançam abraçadinhos, “igual baile”.

A partir dos relatos descritos, evidenciou-se que as formas de se dançar o fado não são homogêneas; algumas partes possuem coreografias bem específicas. Não foi possível compreender e registrar todas as coreografias desenvolvidas pelas damas e pelos dançadores, uma vez que esta pesquisa foi desenvolvida num período pandêmico, e que, devido às normas sanitárias de afastamento social, as idas à campo ficaram comprometidas.

Todavia, foi possível perceber que as formas de se dançar, assim como as coreografias descritas, referem-se a readaptações de passos, movimentos e gestos reproduzidos por gerações de fadistas. A forma correta de se dançar é aprendida e repassada por meio da observação e da prática, pois, no fado de Quissamã, se aprende a dançar olhando os mais experientes e, por conseguinte, dançando. O balançar das saias, os requebros das cinturas, os sapateios e meneios reproduzidos pelos brincantes refletem a experiência do corpo que se movimenta no fado. Tais movimentos evocam aspectos de subjetividades que reconstróem histórias e memórias, e revelam as raízes ancestrais dessa manifestação. De acordo com Costa e Fonseca (2019), ela vem sendo descrita, reproduzida e ressignificada por gerações e, por intermédio de ferramentas de preservação e de estratégias educativas próprias, são apreendidas pelo viés da oralidade e da experimentação.

Tendo em vista o exposto, a dança do fado é um conjunto no qual a música, os gestos, as coreografias e os movimentos encontram-se entrelaçados numa mesma performance. Portanto, no subtópico a seguir, serão esboçadas outras facetas que compõem a totalidade do

fado, com o intuito de investigar a prática fadista retratada a partir das experiências e vivências dos mestres Ivair Francisco das Chagas e Ivail dos Santos. No período de desenvolvimento desta pesquisa, eles integravam a principal dupla de cantadores do grupo, além de serem os principais responsáveis pela condução musical da prática fadista em Quissamã.

3.1.3 Na saca do pandeiro e no coice da viola: uma pareia afinada

Segundo a língua nativa e o vocabulário empregado no universo fadista, a dupla de cantadores é denominada de “pareia”. Durante o levantamento de dados desta pesquisa, entre 2019 e 2021, a pareia que comandava a parte musical do fado era composta pelos mestres Ivail dos Santos e Ivair Francisco das Chagas, que deixou de participar do fado no final de 2021. Em 2019, em entrevista concedida para esta pesquisa, ao ser questionado acerca da sua iniciação e aproximação com o fado, entusiasmado, o mestre Ivair comentou que:

De fado eu conheço tudo, venho cantando desde a idade de 15 anos. Olha que de 15 para 70 anos, é muito conhecer, né? Conheço tudo de fado, as partes de fado eu conheço todas, porque o pessoal novo não conhece nada de parte de fado. Agora das partes de fado, não sou melhor que ninguém, mas sou campeão mesmo, porque eu vejo o pessoal e falam tudo em vão, mas eu conheço as partes certinhas, e, negócio de fado, dou parte e falo o nome, conheço tudo. Tudo quanto é parte eu conheço.

Ao comentar sobre sua atuação na parte musical do fado, o mestre Ivair afirmou: “Se chegar qualquer um fado aí, e me chamar pra cantar, eu vou, e, dou conta do recado. Eu canto o que vem e o que a viola bater eu vou cantar certo. Não vou cantar em vão, vou cantar certo”. O mestre sinaliza que, apesar de ser conhecedor de todas as partes que compõem o fado, continua a praticar e a ensaiar. Menciona que “o treino e a prática é muito bom pra pessoa, pra pessoa não fazer feio”.

Ao analisar algumas frases ditas pelo mestre Ivair no decorrer das entrevistas, tais como: “vocês num dispara o pandeiro não, tem que tocar de acordo com a viola, porque quem manda em tudo aqui é ele [o violeiro], e o segundo é Ivair aqui”, e “Não adianta cantar em vão porque não dá certo. Tem a hora da palma e eu dou a saca do pandeiro”. Nas falas do mestre, é possível perceber uma preocupação na execução correta do fado e, principalmente, para que não haja erro nas entradas das palmas.

Além de cantar fado, o mestre Ivair também já foi cantador de reis e jongo. Todavia, o mestre revela que, dentre tais expressões culturais também praticadas em Quissamã, sem dúvidas, a sua preferência é o fado: “Eu sou mais chegado ao fado. Eu cantava reis, eu cantava fado. Jongo eu batia, mas eu não enfrentava o jongo não. Eu não sou chegado a jongo não, mas eu cantava também”.

Já o mestre Ivail dos Santos, em entrevista concedida no mesmo ano, revelou que aprendeu o fado com 16 anos de idade, porém, sua inserção no grupo se deu como dançador. Revelou que “No fado eu danço, pego um pouquinho na viola, bato no pandeiro, canto um pouquinho, faço tudo. Mas a minha paixão mesmo é dançar”. O mestre também anuncia que vem de uma família de praticantes do fado: “A minha irmã desde nova tocava, fazia pandeiro, batia pandeiro, tocava viola. Meu avô, meu bisavô, meu pai, era tudo de fado”. Ao ser questionado acerca dessas mulheres que praticavam o fado, ele conta que:

Minha mãe tocava viola no fado igual eu, ou outro qualquer, ou até melhor que eu. A avó de Jorge Gomes e a sobrinha, a prima de Jorge Gomes, cantava um fado, cantava um reis. Quando elas chegavam na porta cantando reis, você sentia remorso. Que voz entoada, aquela entoada bonita, era a noite todinha aquela entoada bonita.

Ao lembrar os tempos áureos do fado, ele conta como eram os bailes da Fazenda Machadinha, e diz que “ia a pé na estrada de chão de barro batido, com aquela poeira amarela, botina na canela, dançava até amanhecer o dia. Começava as nove horas e ia até de manha cedo”. Ele lembra que, naquela época, as crianças não podiam participar do fado porque:

Era sempre as casas velha antigas, essas roças, casa de palha, então lá era um quarto, pra cá outro quarto com a sala no meio, e a sala era pequena, então ali só entrava quem dançava, senão imprensava.

Atualmente, o mestre Ivail é o responsável pela parte musical do fado, e detentor do conhecimento acerca da confecção do pandeiro utilizado pelo grupo. Ao ser indagado acerca dessa confecção, o mestre comenta que a madeira utilizada na feitura do pandeiro “é algodão d’água, cortada na quadra”. Ao ser questionado sobre o que seria essa quadra, o mestre responde: “É a quadra minguante, não pode ser cortado na quadra de lua nova e nem lua cheia, senão ele “poca”⁹. Se cortar na quadra da lua cheia ele “poca” todinho, é fraca. Agora na quadra minguante, só se pegar e quebrar”.

⁹ A expressão “pocar” é muito utilizada na região do norte e noroeste fluminense. Significa rachar, estourar, quebrar.

O mestre continua explicando sobre a feitura do pandeiro. Para ele, “o pior de tudo é fazer esse arco aqui, porque essa madeira se não for uma madeira direitinha ela “poca”, ela quebra e não dá. Essa aqui saiu pequeno por causa disso, porque ela pocou e não deu pra fazer maior, então saiu desse tamanho que está aqui”, comenta, ao demonstrar o pandeiro produzido, conforme a Figura 9.

Figura 9 – Apresentação do pandeiro



Fonte: Documentário... (2020).

Com relação à escolha do couro de cabrito aplicado no pandeiro utilizado no fado de Quissamã, o mestre Ivail comenta que “o couro [...] sempre foi cabrito. O couro de boi não é bom, o couro de boi é mais grosso, é mais duro”. O mestre também comenta sobre o processo de preparo do couro:

[...] você “bota” ele de molho, a corda bota de molho dentro d’água a madeira, aí amanhã você vai virar ela pra fazer a roda. O couro você “bota” de molho hoje, amanhã também, depois de umas 12, mais de 24 horas de molho, vira um papel, que você puxa ele pra onde você quer, aí você vai e amarra um prego.

Para fixar o couro, o mestre Ivail utiliza pregos: “Isso aqui também é muito difícil de você fazer, tem que medir e agora eu coloquei o formão, um formãozinho, pra poder abrir”, conforme demonstra a Figura 10.

Figura 10 – Feitura do pandeiro



Fonte: Documentário... (2020).

Segundo a pesquisadora e fadista Marta Medeiros, atualmente o grupo tem utilizado o mesmo couro de atabaques, sendo este insumo adquirido em casas de umbanda:

A gente não está mais naquela época em que se fazia pandeiros com couro de macaco, couro de cachorro do mato. Embora eu tenha entrevistado fadistas que me relataram que o couro do cachorro do mato é o melhor som para pandeiro. Hoje, a gente usa esse couro que é vendido nas casas de umbanda para atabaque.

A pesquisadora continua esclarecendo que atualmente o grupo tem comprado “o couro de quarenta para fazer os pandeiros, pois eles ficam bem melhor”. Ela ainda relata que a madeira do pandeiro é sempre cortada na lua minguante pelo mestre Leandro, da Machadinha, pois ele já dispõe de um lugar certo para recolher a madeira. Entretanto, é o senhor Ivail, mestre cantador, violeiro e quem tem a liderança do grupo, a pessoa responsável pela confecção do instrumento.

Dessa forma, observou-se, nos registros coletados em campo a partir das entrevistas com os mestres, que a confecção e utilização do pandeiro no fado ainda continuam sendo realizados conforme apontam Medeiros e Rios (2020), principalmente no que tange à feitura do instrumento e às técnicas utilizadas em seu manuseio durante a performance musical. Entretanto, tais autoras ainda não aprofundaram questões referentes aos contrastes e distintos comportamentos rítmicos realizados por este instrumento no decorrer da execução musical das partes que compõem a performance do fado.

Dessa forma, no decorrer das observações que tinham como objetivo compreender as marcações rítmicas estruturantes dos pandeiros, evidenciou-se a repetição de um padrão rítmico em especial. Esse padrão configurava-se como uma base mínima utilizada pelo pandeiro na execução de distintos repertórios do fado, sendo transcrita musicalmente, conforme mostra a Figura 11:

Figura 11 – Base utilizada pelo pandeiro

Base rítmica

♩ = 130

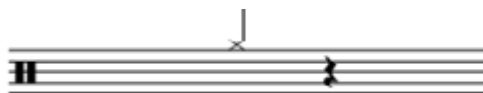
Pandeiro

Fonte: elaboração própria (2021).

No intuito de contribuir para uma compreensão mínima dos padrões rítmicos evidenciados na Figura 11, foi confeccionada uma legenda referente à interpretação dos elementos musicais inseridos no padrão rítmico acima (Figura 12).

Figura 12 – Interpretação dos elementos musicais inseridos no padrão rítmico da base utilizada pelo pandeiro

Tapa ou slep no pandeiro:



Batida no aro em direção as platinelas:



Batida feita com o polegar:



Fonte: elaboração própria (2021).

Cabe salientar que outras variações rítmicas foram observadas e incorporadas a esta base. Tais variações foram compreendidas neste estudo como uma espécie de viradas executadas pelos pandeiros, conforme exemplificada na Figura 13:

Figura 13 – Transcrição das viradas dos pandeiros



Fonte: elaboração própria (2021).

Com relação à viola utilizada no fado de Quissamã, o mestre Ivail comenta que “ela é reduzida, e, pro fado, o ideal é esta viola aqui”, referindo-se à viola utilizada atualmente pelo grupo. Como o instrumento utilizado possui um tamanho um pouco menor do que uma viola tradicional, é apresentada pelo mestre como reduzida, conforme Figura 14:

Figura 14 – Viola utilizada no fado



Fonte: Documentário... (2020).

O senhor Ivail acrescenta que, antes de ele assumir a viola, o violeiro do grupo era o seu primo Valdemiro Santana de Oliveira. Naquela época, o mestre era dançador de fado, entretanto, com a morte do seu primo, não houve ninguém para assumir a viola, competindo então ao mestre Ivail a tarefa de substituí-lo para que o grupo não ficasse sem nenhum violeiro:

Isso aqui (referindo-se a viola) eu tô tocando, porque o primo que tocava, foi o último que ficou, e morreu, o Seu Valdemiro. Aí pra não parar né, eu faço esse barulho tocando viola, mas eu tô aqui batendo a viola, mas tô com vontade de levantar pra estar ali, dançando. Tem quase 3 anos que eu não danço, porque se eu for dançar, tem o parceiro aqui que canta, meu xará, mas e quem vai fazer aqui? (referindo-se a tocar a viola).

Ao ser questionado sobre a escassez de violeiros no fado, o mestre Ivail comenta:

Lá em cima tem uns violeiros bom, que tocam forró. Mas eu quero ver é tocar isso aqui. Pra pegar o fado, tem a harmonia, o fado tem harmonia, o fado tem as peças, tem a letra e tem o ritmo. Tem até os ritmos de forró, aqueles troço eles tudo sabe pontear, mas e o fado? O fado não é só bater as cordas, tem que dar sinal aqui (batendo no tampo do violão) pra poder firmar a hora da saca, das palmas, do coice. Então, enquanto não aparece ninguém, eu tenho que estar nisso aqui, passando vontade de dançar um cadinho.

Em tempo, o mestre relembra os bailes de fado no passado, nos quais se reuniam muitos cantadores e violeiros, de diversos locais.

Tinha noite que o cantador cantava três quatro partes no máximo, e não dava pra cantar mais de tanto cantador que tinha. Hoje tem essa dificuldade porquê? Tem que aprender. E nós temos gente pra ensinar dançar (a dama e o cavalheiro), a tocar, mas ninguém quer. Se botar aí um som de funk, começa com 50, daqui a pouco tem mil. Ai o fado é dança de velho, é dança de doido, é num sei que lá, mas não é não gente, é uma tradição antiga, e nem nós sabe porque já morreu gente na minha família com 112 anos e que já conhecia o fado desde criança. Meu avô com 99 anos já conhecia o fado desde criança. Há quantos anos existe o fado? Ninguém sabe quando começou isso em Quissamã. Então quer dizer, é uma tradição e que hoje só tem em Quissamã. Aqui no estado do Rio não tem mais em lugar nenhum. No município de Campos já teve, eu já vi fado no município de Campos, tinha uns cara bom também lá. Dores de Macabu cantador bom, dançador bom, violeiro, tudo tinha lá. Eles saiam de Dores de Macabu de pé caminhando pra vir brincar o fado. Tudo quanto é campista, nesse sertão aqui tinha cantador, dançador, violeiro, mas acabou, porque nasce e morre né, vai nascendo e vai morrendo. Então eu sou a terceira geração e se acabar essa geração, será que a quarta ou a quinta vai continuar? Vai ser difícil.

A esse respeito, Marta comenta que “o Sr Ivail, que é o nosso violeiro, na verdade é um dançador, e, que na falta de um violeiro, assumiu a viola”. Ela ressalta que o mestre “é uma pessoa que sempre gostou muito de viola, e ele sabia todo o macete da viola, porque a viola é quem comanda o fado”.

É possível observar, na fala dos mestres, relatos repletos de emoções, afetividades, significados e subjetividades que revelam a importância da prática fadista para esses indivíduos. Também são identificados laços de pertencimento revelados por meio de essências comunitárias e por vínculos familiares que produzem uma rede de saberes e fazeres da prática fadista na atualidade, que, assim como Bâ (1982) observou, mantém-se apoiados na oralidade como única e principal forma de transmissão desses conhecimentos, dessas memórias e histórias.

As técnicas utilizadas, as formas de se tocar, manusear e até mesmo de confeccionar os instrumentos utilizados nas práticas fadistas residem e resistem apenas por intermédio da oralidade. De acordo com a perspectiva observada em Nettle (1983) e Queiroz (2005), existe um caráter “aural” no que se refere à apreensão e assimilação dos elementos musicais transmitidos pelos mestres.

Com o intuito de compreender todas as facetas que, somadas, compõem a performance musical do fado de Quissamã, no subtópico a seguir serão abordados outros importantes aspectos inseridos nessas práticas musicais, que revelam simbolismos e evidenciam um caráter sagrado repleto de tensões.

3.2 Um fado “da parte de Deus”: tensões e simbolismos do universo religioso do fado de Quissamã

Muitas são as conexões da música inserida em contextos rituais. As interfaces entre a linguagem musical e religião podem ser vislumbradas em inúmeras expressões culturais em todo o mundo. Nesses contextos, a música pode assumir funções essencialmente religiosas, sendo a prática musical utilizada para diversos fins, tais como para expressar suas crenças, fé, valores e devoção. A música do fado de Quissamã, ecoada nas vozes dos mestres ao som de viola e pandeiro, insere-se nessa conjuntura, no qual a experiência musical, em determinados momentos da performance fadista, assume uma perspectiva sagrada revelada por meio de ações, cantos, simbolismos, comportamentos físicos e verbais que mesclam elementos naturais e divinos.

Assim como apresentado anteriormente, a principal evidência acerca da presença do divino no fado de Quissamã é atestada pelo próprio mito fundador dessa expressão cultural que, por sua vez, reconhece a prática fadista como sendo “da parte de Deus”. A crença reproduzida de que o próprio Jesus Cristo teria passado por Quissamã e deixado o fado para o povo brincar revela uma origem sagrada do fado, perpetuada pelas narrativas dessa comunidade.

Outro forte indício da presença do sagrado apreendida nas práticas do fado deve-se ao fato dessa dança ser realizada em formato de cruz. Assim, a disposição coreográfica associada com esse elemento, principal símbolo da fé cristã e do cristianismo, configura traços de religiosidade inseridos nesta prática. A respeito dessa conexão com o sagrado, observada na constituição do próprio fado, Marta menciona:

O sagrado dentro do fado tem uma representação muito singular, primeiro porque a gente dança em cruz. Então a gente dança em cruz e a gente aprendeu a falar com os mais velhos e com os mais antigos, que o fado é bento. O fado é bento porque o fado é de Deus. O fado é de Deus porque o fado é bento, e a gente dança em cruz porque o fado é de Deus, e sendo de Deus, o fado é sagrado.

Dessa forma, é perceptível uma reprodução da crença que atribui a gênese dessa manifestação a Deus e a Jesus Cristo. Durante a performance de abertura do fado, tais divindades, agora contempladas pela figura da Sagrada Família, composta por Santa Maria, São José e pelo menino Jesus, são reverenciadas e homenageadas pelos brincantes. Essa parte da performance reproduz um ambiente solene e religioso. A presença do sagrado é invocada

por meio das letras das canções entoadas e materializada a partir da utilização da bandeira de reis do fado entre os brincantes, que, por sua vez, expressam seu respeito e devoção, conforme cena retratada na Figura 15.

Figura 15 – Devoção dos fadistas



Fonte: Fado de Quissamã (2022).

Ainda em entrevista, Marta comenta que os elementos constituintes da performance dos Reis Temporão possuem grande proximidade com as Folias de Reis também praticadas no interior fluminense. A fadista explica que essa parte dos reis geralmente é praticada no período do Natal, confirmando sua aproximação com o sagrado.

A presença do sagrado incorporada na performance dos reis também pôde ser evidenciada a partir do fragmento de uma louvação cantada pelos mestres e observada em campo que, de forma repetida e melodiosa, afirmava: “os reis é uma oração”. Em outro trecho da louvação de abertura do fado, também presente nos reis, observou-se que a letra entoada pelos cantadores retratava o nascimento de Jesus na noite de Natal. Nessa louvação, uma das partes cantada pelos mestres enunciava: “[...] o galo deu sinal/ que nasceu o menino Deus/ foi na noite de Natal/ ê Jesus nasceu/ nasceu na estrebaria/ ao lado de Jesus/ estava José e Maria...”. Tais evidências tornam-se importantes na medida em que demonstram uma funcionalidade da música enquanto elemento ritual, praticada numa parte específica do fado.

Nesse contexto a música é caracterizada como uma forma de expressão da fé e devoção de seus participantes.

Conforme mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, no dia 6 de janeiro é comemorado o Dia do Fado em Quissamã, juntamente com o Dia de Reis, também conhecido no calendário cristão como o dia da Epifania. Durante a performance dos reis, integrantes do grupo fadista carregam a bandeira do grupo, que retrata a imagem dos Santos Reis magos bordada em tecido, ornada com flores, rendas e fitas coloridas, conforme Figura 16:

Figura 16 – Bandeira de Santos Reis



Fonte: Medeiros (2018, p. 66).

A partir desse conjunto de elementos que constituem a performance dos reis, foram identificadas algumas subjetividades intrínsecas nas temáticas das canções, nas letras entoadas, nos comportamentos e em certas atitudes reproduzidas pelos fadistas, que remetem, de modo geral, aos preceitos do cristianismo e da igreja católica. Tais observações vão ao encontro da perspectiva observada por Travassos (1991) e Medeiros (2018) no que diz respeito a uma sacralidade observada no fado. Todavia, as autoras não aprofundaram essas questões no que tange à utilização da música enquanto função ritual. Como tais elementos musicais são incorporados à fé cristã, isso revela traços estruturantes dessas práticas musicais.

Marta sinaliza que, dentro do universo performático do fado, também existe outra parte cantada e dançada que evidencia um caráter sagrado em sua concepção. Essa parte é identificada como sério e geralmente é executada logo após os reis, ainda na abertura do fado. Segundo a fadista, durante o sério é cantada uma parte chamada de Camilo, que apresenta, em sua narrativa, a história de um homem que estava doente. A letra dessa parte refere-se a um questionamento acerca do que Camilo necessita para se recuperar. Na sequência da melodia

entoada, é respondido que ele precisa de caldo de galinha gorda, de descanso e fé para que possa prontamente se curar. Marta explica: “No momento da cantoria do sério, nessa parte que a gente chama de sério, você percebe que existe ali também uma contemplação ao sagrado na forma em que se colocam as coisas que um homem, chefe de família precisa para ter uma vida boa, para ter uma saúde forte”. Dessa forma, Marta evidencia que, nas subjetividades do sério e da parte de Camilo, são apresentados “a alimentação, o descanso, o trabalho, a família, e também a presença de Deus”.

Outra atribuição do sagrado evidenciado na prática fadista diz respeito ao rito realizado na cerimônia fúnebre diante do falecimento de alguém do grupo. A esse respeito Marta comenta:

Tem também uma particularidade que quando falece, quando morre um fadista, os outros fadistas, principalmente quem canta, se mobiliza para cantar o fado durante o sepultamento do fadista que faleceu. Essa também é uma parte sagrada, triste, mas a gente faz.

Entretanto, segundo Marta, o baile do fado também apresenta outro viés, revelado a partir de uma natureza profana: “Tem uma parte profana que é a parte do requebro, a parte do baile que a gente dança tipo um valsado, e se você observar tem também uns códigos, uns códigos que são gritados”. Um exemplo desses códigos reproduzidos pelos mestres espontaneamente e apreendidos durante o baile é a frase “urubu não come galo”.

Outra importante questão observada por Marta na entrevista refere-se a um ponto enfrentado pelo grupo na atualidade: o assédio da igreja evangélica para com os integrantes do grupo e com a própria manifestação em si. A fadista afirma:

A igreja evangélica, eu vou dizer aqui de um modo geral, com raríssima exceção, raríssima, raríssima, raríssima, ela demoniza a arte popular. Ela não se aproxima pra compreender, ela não se aproxima para interpretar o que é feito, para dizer se concorda ou discorda. Ela simplesmente demoniza. É como se nós fossemos concorrência com a igreja, e nós não estamos concorrendo com a igreja.

Marta continua a descrever que, apesar de o fado possuir uma parte sagrada, ela não considera que a manifestação represente algum tipo de concorrência com a igreja. Todavia, cita que percebe, de forma muito direta, que a instituição religiosa evangélica impede que fadistas frequentem o fado e a igreja, colocando o fadista num lugar para ela tido como amaldiçoado. E acrescenta:

Isso eu estou dizendo por que nós temos vários casos onde o fadista seja homem ou mulher, que pratica o fado a vida inteira, ele é obrigado pelo pastor ou pela pastora a negar o fado porque eles falam que tem que escolher entre o fado e a igreja. Então é muito complicado lidar com isso, muito complicado. Essa é uma dificuldade muito grande, porque a gente perde pessoas maravilhosas, que são fadistas maravilhosos.

Nessa perspectiva, é possível perceber traços de opressão, preconceito e discriminação por parte de instituições religiosas no que se refere à prática do fado no município de Quissamã. Tais ações resultam em negociações e tomadas de decisões que afetam diretamente o grupo e ameaçam a própria manifestação em si.

Com base nos relatos aqui enunciados, também foi observado que a construção do território fadista é contemplada a partir de uma enorme diversidade cultural, sendo abarcadas por elementos simbólicos que produzem conexões diretas e indiretas com o universo religioso cristão e com as ricas heranças ancestrais afro-brasileiras. A fusão desses elementos caracteriza a identidade cultural do fado. Eles passam a ser reconhecidos como frutos de processos de hibridização, miscigenação e sincretismo, e que permitem ao fado transitar simultaneamente entre esses dois universos: o sagrado e o profano.

Essas manifestações do sagrado e do profano, evidenciadas no universo e nas práticas fadistas, aproximam-se com o que foi observado por Eliade (1992). Para o autor, o sagrado é compreendido por um conjunto de ações e comportamentos realizados pelo grupo, que, por sua vez, remetem ao universo religioso e aos simbolismos decorrentes de perspectivas dirigidas a um plano divino, enquanto as práticas tidas por eles como profanas dizem respeito a ações realizadas numa perspectiva de “mundo real, material”, cometidas em oposição a todas as formas de incorporação e manifestação do divino.

Com base nessas noções de sagrado e profano, destaca-se, nesta pesquisa, o fato desse fado, sagrado, praticado de forma respeitosa por seus integrantes e retratado a partir de rituais simbólicos que exprimem as crenças, fé e devoção dos seus integrantes, ser o mesmo fado do requebro, da sensualidade e da bebedeira, sendo retratado a partir de comportamentos e ambientes profanos. A performance do fado de Quissamã insere-se nessa interseção. A partir dos relatos e evidências apresentadas neste estudo, entende-se que o fado abarca uma diversidade cultural incorporada por referências e formas sincréticas, híbridas e miscigenadas que, unificadas, consolidam-se como uma forte base estruturante dessa expressão cultural e dessas práticas musicais.

Todos os aspectos inseridos nesse complexo e significativo contexto musical do fado revelam particularidades e traços fundantes da performance musical dessa expressão cultural.

Todavia, também interessa, nesta pesquisa, compreender outros elementos que também caracterizam tais práticas e são reveladas por meio dos repertórios que integram ações musicais desenvolvidas por esse grupo, assunto que será retratado a seguir.

3.3 O repertório do fado de Quissamã

No universo musical do fado de Quissamã, o repertório é categorizado e classificado pelos fadistas como partes ou peças¹⁰ e, conforme mencionado ao longo deste trabalho, cada parte do fado possui uma forma de se cantar, dançar, bater pés e palmas.

A base desse repertório é constituída a partir de canções repassadas a partir da imersão das pessoas no contexto familiar e na comunidade, sendo cantadas “desde o tempo dos antigos”, aliadas a novas composições que dialogam e retratam causos e cenas do cotidiano na contemporaneidade. Medeiros (2018) evidencia que os temas que compõem o repertório do fado abarcam o universo cultural dos fadistas e narram as coisas da elite, do povo e de Deus. A pesquisadora do fado de Quissamã também sinaliza que as relações entre o homem e a mulher são um tema recorrente nas letras desse gênero musical, sendo abordado principalmente pelo viés do amor, do desejo, da conquista, do ciúme e das decepções amorosas.

No intuito de contribuir para uma melhor compreensão acerca desses repertórios praticados na atualidade, foram utilizados, nesta pesquisa, transcrições musicais de trechos ou fragmentos melódicos das canções que compõem o repertório do fado de Quissamã. Entretanto, ao analisar algumas versões das canções coletadas em campo, observou-se, de maneira geral, diferenças nos contornos melódicos, nas rítmicas empregadas e nas nuances interpretativas.

Dessa forma, assim como Lucas (1999) observou em sua pesquisa acerca das congadas das comunidades dos Arturos e Jatobá em Belo Horizonte, em determinados contextos de música de tradição oral, a letra e o ritmo desempenham um papel de destaque, enquanto o contorno melódico fica em segundo plano. A autora ainda evidencia que “[...] se melodias diferentes veiculam um mesmo texto, são consideradas pelos congadeiros como um mesmo canto” (LUCAS; LACERDA, 1999, p. 86). De igual modo, observa-se, no fado de Quissamã, que a mesma letra é entoada por horas, com contornos melódicos diferentes, e, mesmo assim, são consideradas pelos mestres e pelo grupo como a mesma parte ou peça do

¹⁰ Apesar de “partes” e “peças” possuírem um mesmo significado para os fadistas de Quissamã, optaremos, neste trabalho, por usar o primeiro termo.

fado. Dessa forma, a transcrição musical tornou-se desafiadora, uma vez que eram muitas as variações melódicas e rítmicas. A título de ilustração, é apresentada, na Figura 17, a transcrição da peça *Sério*¹¹, adotando o seu registro a partir da notação da melodia de forma mais simplificada:

Figura 17 – Melodia da peça *Sério*

Voz

$\text{♩} = 90$

Meu sé - rio, meu bem, meu sé - rio... E/o meu sé - rio de - va - ga -

7

V.

- ri - nho, o - lê lê, lá lá... E a - cei - to meu bem o sé - rio...

15

V.

E/o meu sé - rio de - va - ga - ri - nho, o - lê lê, lá lá...

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Entretanto, ao analisar uma performance específica desse mesmo repertório, também foi observada a execução das seguintes variações rítmicas e melódicas (Figura 18):

¹¹ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/NbCNCX5zHUE>.

Figura 18 – Variação da melodia de *Sério*

Musical score for the variation of the melody of *Sério*. The score is in 2/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 90$. It consists of four staves. The first staff is for the voice (Voz) and the second through fourth are for the violin (V.). The lyrics are:

Voz: Meu sé - rio, meu bem, meu sé - - - rio... E/o meu
 7
 V.: sério de-va - ga-ri - nho, o-lê lê lá lá... A-cei - to meu bem o
 14
 V.: sé - - - rio... E/o meu sério de-va - ga - ri -
 19
 V.: - - - nho, o - lê lê lá lá...

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Em outro momento, com o mestre cantando *a capella*, sem nenhum tipo acompanhamento instrumental, também foi recolhida a seguinte variação deste repertório (Figura 19):

Figura 19 – Melodia *Sério ad libitum*

Musical score for the *ad libitum* variation of the melody of *Sério*. The score is in 12/8 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 90$. It consists of three staves. The first staff is for the voice (Voz) and the second and third are for the violin (V.). The lyrics are:

Voz: Meu sé-rio, meu bem, meu sé- - - rio... E/o meu sé-rio de-va - ga-
 4
 V.: - ri - nho, o - lê lê, lá lá... E a - cei-to meu bem o
 7
 V.: sé - - - rio... E/o meu sé-rio de-va - ga - ri - nho, o - lê lê, lá lá...

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Devido à complexidade de uma definição mais precisa dos contornos melódicos, as transcrições aqui apresentadas são apenas uma das muitas possibilidades performáticas utilizadas de forma natural e espontânea pelos mestres. Além das transcrições musicais, neste estudo, também serão expostos os registros audiovisuais do repertório do fado, priorizando contemplar performances diferentes de uma mesma peça, assim como explicado na metodologia desta pesquisa. Eles foram coletados e cedidos para esta pesquisa pelo Grupo de Estudos e Práticas Musicais (GEPMU) e pela Unidade Experimental de Som e Imagem (UESI), ambos veiculados a UENF¹². A partir desses materiais, associados aos registros de campo, foram selecionadas e analisadas oito partes cantadas que compõem o repertório musical do fado de Quissamã na atualidade.

A partir das análises das transcrições das peças, aliadas aos registros audiovisuais, tornou-se possível perceber algumas similaridades e constâncias que podem ser consideradas como características do repertório do fado. Todavia, algumas delas foram evidenciadas em certas cantigas, e em outras não, apresentando-se, por vezes, em somente alguns casos. Dentre as características observadas, pode-se evidenciar a utilização do modo maior¹³ diatônico e do emprego do compasso binário simples¹⁴ em todas as partes cantadas. Tais evidências vão ao encontro das análises e perspectivas de Travassos (1991).

Com relação às extensões melódicas das peças, elas não ultrapassam uma oitava¹⁵, portanto, tomando como base as transcrições realizadas, é possível afirmar que a melodia dos cantos do fado de Quissamã apresentam poucos saltos em sua elaboração. Dessa forma, evidenciou-se uma maior ocorrência de saltos melódicos¹⁶ realizados pelo movimento de graus conjuntos e de terças¹⁷.

Quanto à análise de como essas canções iniciam-se, e principalmente, dos inícios do ritmo, Med (1996) expõe que eles podem ocorrer de três formas: tético, anacrústico e acéfalo. Para o autor, o ritmo tético inicia-se no primeiro tempo do compasso, no tempo forte, enquanto no ritmo anacrústico as notas iniciais precedem o início do compasso. Já o ritmo acéfalo, segundo o autor, o início do primeiro compasso é ocupado por uma pausa, sendo seu ritmo iniciado por um contratempo. Dessa forma, de acordo com Med (1996) e tendo como

¹² Esses e outros materiais podem ser encontrados em: <https://www.gepmu.com/>; <https://www.youtube.com/user/gepmuuenf>; <https://www.youtube.com/channel/UCUELpKh4G-KfmPjJqG7vUJQ/videos>

¹³ O modo maior tem como referência a sucessão das notas dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, que compõem a escala modelo da tonalidade maior.

¹⁴ O compasso binário simples pode ser identificado a partir da marcação rítmica, 1-2, 1-2, 1-2,...

¹⁵ Distância de oito notas, como por exemplo, da nota dó a uma outra nota dó.

¹⁶ Movimento de notas distantes, que compõem a melodia.

¹⁷ Movimento de notas próximas e seguidas.

base as transcrições musicais realizadas nesta pesquisa, pode-se afirmar que num total de oito canções que compõem o fado analisadas, seis possuem um ritmo acéfalo.

De maneira geral, todas as peças analisadas apresentaram terminações masculinas nas frases, sendo, em sua maioria, apoiadas na fundamental¹⁸ e na terça¹⁹ do acorde. Quanto às terminações de frase, também é possível destacar o uso de expressões como *olêlê*, *lala*, *iaia*, *ah ah*, dentre outras, sempre prolongados. No que diz respeito à utilização do modo maior no repertório do fado de Quissamã, cumpre aqui fazer uma ressalva: observou-se que, em algumas vezes, o sétimo grau é abaixado²⁰, soando como uma sétima menor e remetendo-se à uma sonoridade mixolídia²¹. Um exemplo da utilização da sétima menor na melodia é a peça *Andorinha do reino*²² (Figura 20):

Figura 20 – Melodia *Andorinha do reino*

$\text{♩} = 100$
 Voz An-do-ri-nha do Reino não an-da de noite, só an-da de dia por causa do se-re-no...
 6
 V. Pa-pa-gai-o re-al vem de Por-tu-gal... E/eu vim a-qui, mo-re-
 12
 V. - na, so-men-te pra te a-mar... Ah...

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Com relação à divisão de vozes, foi observado que a dupla de cantadores ora canta em uníssono²³, ora abrem vozes. Tal evidência encontrada vai ao encontro com as constatações de Travassos (1991, p. 171) ao comentar que “A dupla de cantadores canta em terças paralelas ou em sextas (inversão do intervalo de terça). Os cantadores referem-se a este traço do estilo que ‘um canta por cima e outro por baixo’”. A fim de exemplificar a divisão de vozes da

¹⁸ Na primeira nota do acorde. Nota básica e principal do acorde.

¹⁹ A terceira nota após a nota fundamental do acorde.

²⁰ Esta sonoridade é muito encontrada nas melodias do baião.

²¹ Mixolídio consiste em um modo maior que tem como sonoridade característica a utilização do intervalo de sétima menor (MED, 1996).

²² Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/C9MKxpt7y7A>.

²³ Entende-se como uníssono dois sons com o mesmo nome e com a mesma altura (MED, 1996).

dupla de cantadores, foi feita a transcrição da peça Barra-do-dia²⁴ conforme apreendida em campo (Figura 21).

Figura 21 – Melodia *Barra-do-dia*

Voz

♩ = 112

Chi - qui-nha ba-na - ni-nha tá na va-ran-da com/o Zé... Chi - qui-nha ba-na -

6

V.

- ni-nha tá na va-ran-da com/o Zé... Tá pin - tan - do, tá bor - dan-do, tá fa -

11

V.

- zen-do/o que/eu não tô vendo... Ó! A bar-ra do di-a vem...

18

V.

A bar - ra do di - a vem rai - an - do, meu bem...

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Assim como também foi observado por Travassos (1991), o início do baile do fado mantém-se a partir da cantiga de *Reis Temporão*, que, por sua vez, continua a ser executado do lado de fora da casa ou do salão onde ocorrerá o baile. Nessa parte não há palmas ou dança e o clima é solene. Com relação à letra, o texto configura-se como tradicional e sagrado, e as letras fazem menção a Nossa Senhora, São José e ao menino Jesus. Ao contrário dos demais repertórios que compõem o baile do fado, *Reis Temporão*²⁵ não possui síncopes²⁶ em sua estrutura rítmica e melódica.

Com relação aos repertórios que compõem o canto de abertura, um exemplo observado é a anunciação: “Pam-pam-pam bateu na porta/ Maria vai ver quem é/ É os três cantador de Reis/ E quem mandou foi São José”. As cantigas que compõem *Reis Temporão* são melodiosas e cantadas em quadras²⁷, com rimas no 2º e 4º versos (Figura 22).

²⁴ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/3C66N9g2930>.

²⁵ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/Mr3oM5HyBG4>.

²⁶ Figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte.

²⁷ Estrutura melódica desenvolvida a partir de 4 versos.

Figura 22 – Melodia da *Anunciação Reis Temporão*

Pam-pam - pam ba - teu na por - ta Ma - ri - a vai

7 ver quem é é o três can - ta-dor de Reis e quem man-

16 dou foi São Jo - sé

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Passadas as louvações de abertura, os brincantes adentram o local onde será conduzido o baile. Os mestres se acomodam, pois sempre tocam sentados, ficando impossibilitados de dançar o baile. Os cavalheiros e as damas se organizam para dançar, e os mais experientes são os que ficam mais perto dos músicos e dançam próximos aos mestres.

Após a parte sagrada do fado, o baile inicia-se por uma peça chamada *Camilo*²⁸. Segundo Medeiros (2018), esta peça narra a história de um homem acamado que necessita de cuidados para recuperar sua saúde. Na edição n.º 42 do *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro – o Fado de Quissamã/RJ* (Figura 23), lançado em 1985 pela FUNARTE e pelo Ministério da Educação e Cultura, há o registro de uma peça também chamada de Camilo. Além dessa peça, também compõem o disco as faixas Reis, Mineira, Chico-de-cadeia, Extravagância e Boi Surubim.

²⁸ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/d3KwdmHBaJY>.

Figura 25 – Melodia *Camilo*, do disco Fado de Quissamã/RJ

Voz $\text{♩} = 112$

Ca-mi-lo/es - ta-va do-ente, de ca-ma pa-ra mor-rer... Ô

6

V.

iá iá ô iá iá...

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Outro repertório que integra o baile do fado são as Mineiras²⁹, composições tiradas pelo cantador a partir de temas variados, marcadas sempre por duas palmas curtas. Em campo, observou-se a seguinte mineira tirada pelo mestre Ivair:

Vem chegando o fim do ano, todos nós vamos saber;
 Muita conversa fiada, conversa pra bambolê.
 Deus no céu é o nosso pai, mas não deixai seu filho chorando;
 Saúde e felicidade para todos, boas entradas do ano.

O mestre comenta que tirou essa mineira, ou seja, compôs, num período eleitoral, assim que percebeu uma conversa-fiada³⁰ ao seu entorno acerca das expectativas eleitorais. Com isso, o mestre ficou quieto, observando o “papo fiado” e logo após tirou essa mineira. O mestre Ivail também comenta que tem o costume de ficar observando as coisas, pegar o papel, anotar, e “ir juntando as ideias pra gente poder cantar”.

Na sequência, também foram observadas estas mineiras cantadas pelos mestres:

Eu tenho recordação da minha garça morena;
 Meus olhos que choram água, meu coração que tem pena;
 Vou no céu falar com Deus, pra ver que jeito ele me dá;
 Oh minha garça morena, tenha pena, volta e vem me consolar.

Eu conheço uma galinha que advinha vento sul;
 Quando o tempo muda ela fica triste e jururu;
 Oh galinha sem vergonha, que vive no desespero;
 Apanha galo dos outros pra dormir no seu puleiro.

²⁹ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/cqp4D9WWtLM>.

³⁰ Conversa sem propósito ou mentirosa.

Eu vi um gambá sentado
 Na praça da freguesia
 Tatu não erra buraco
 Viado não erra trilha

Com relação às palmas inseridas nos repertórios, os mestres expõem que não há variações: “nas mineiras são três palmas, na tirana do sul uma palma, a senhora-dona e a mineirada, três palmas”. O mestre Ivair também comenta que, nas palmas duplas, ele geralmente dá “uma deixa”, dizendo “outra vez, quero ver”, que funciona como um lembrete, alertando ao grupo que ainda tem mais uma palma.

Outro repertório apreendido em campo foi *Garça Morena* (Figura 26):

Figura 26 – Melodia *Garça Morena*

$\text{♩} = 104$

Quan-to mais ca - rinho/eu fa - ço, mais de - sen - ga - nome dão... Meu a -

6 mor a - qui tão per - to, tô mor - ren - do de pai - xão... E vem a gar - ça mo -

11 rena com a cor - ren - te no pé... E vem a gar - ça mo - rena com

16 a cor ren - te no pé... Ho - mem que não tem di - nheiro - pra que pro - cu - ra - mu - lher

21 O po - vo já tão falando, e deixem o po - vo fa - lar... O po - vo já fa - la...

27 Já fa - la, meu a - mi - go e/eu per - gun - to: o que que há?

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Figura 28 – Melodia *Extravagância*, transcrita na década de 1990

(continua)

Ex.3: Extravagância

$\text{♩} = 120$
pandeiro

1º cantador

2º cantador

Me-ni-na me dá teu de-do que eu re-le que-ro ju-
-rar A-an-de ti-ver nós dois Mas re-da hou-ve na-da há oi na-da
oi oi, na-da
hou-ve na-da há Me-ni-na me dá teu de-do que eu re-le que-ro ju-
-rar

The image shows a musical score for 'Extravagância'. It begins with a tempo marking of 120 beats per minute and a 'pandeiro' (bongos) part. The score is divided into sections for a 1st and 2nd singer. The lyrics are written below the vocal lines. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings.

Fonte: Travassos (1991, p. 178-179).

Segundo os mestres Ivair e Ivail, a extravagância praticada atualmente pelo grupo “dança igual baile, abraçadinho” e “os cavalheiros vão trocando de dama durante a dança”. Outra melodia observada em campo apontada pelos mestres como *Extravagância*, contém a seguinte letra:

Armei uma arapuca, na beira da estrada.
 Pra pegar mulher bonita e também mulher casada.
 Pegou, pegou, foi um baita de um negão, que a arapuca desarmou.

Entretanto, outra questão divergente da *Extravagância* observada em campo em relação à analisada por Travassos é a própria estrutura e concepção da parte. Segundo Travassos (1991, p. 174) “A extravagância, neste contexto, merece atenção especial, pois é nela que os cantadores medem forças (alguns dizem que no fado cantam dois adversários)”. Desta forma, Travassos (1991, p. 174) compreende a *Extravagância* como uma espécie de desafio, na qual “esta parte é entendida como o teste de memória e rapidez dos cantadores”. Todavia, atualmente, a peça que mais se assemelha a esta descrita por Travassos (1991) é o Chico-de-cadeia, no qual a estrutura se assemelha a um desafio e, por meio de improvisos, os versos são tirados na hora, caracterizando-se como uma brincadeira de pergunta e resposta. O *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro – Fado de Quissamã*, de 1985, também apresenta uma faixa “Chico-de-cadeira”, todavia, com letra e melodias diferentes da praticada pelo grupo na atualidade.

Segundo os mestres Ivair e Ivail, o Chico-de-cadeira “é muito cumprido” e possui um tema fixo, porém, para que essa parte possa ser executada por completa, é necessário uma parceria. Assim, um cantador pode cantar para o outro responder, sempre de improviso. Atualmente o Chico-de-cadeira não é mais cantado pelo grupo, pois o cantador Ivair fazia parceria com seu irmão, também cantador de fado, entretanto, após seu falecimento, essa parte deixou de ser cantada.

A respeito dessa interação de perguntas e respostas do Chico-de-cadeira, o mestre violeiro Ivair comenta que: “Cada hora um tem que dizer, quando acaba a parte que um fala, daqui a pouco é o outro cantador que vai cantar. Mas pra um só cantar aquilo é pesado, pra um só não dá não”. Ivail também comenta acerca da coreografia da dança do Chico-de-Cadeira. Relata que os homens dançam com os braços levantados, enquanto as damas vão abaixando e “arriando”, quase colocando o joelho no chão.

Saudosista, mestre Ivair lembra dos mais de 30 anos cantando em parceria com o seu irmão. Segundo ele, os dois, quando chegavam ao fado, ouviam da turma: “agora sentou no banco Leandro e Leonardo” – fazendo menção aos irmãos e dupla sertaneja Leandro e Leonardo. Ainda comenta que “era dos dois [mestres] chorarem no banco, de tão bonito que era ver eles cantando”.

A peça a seguir, de igual modo, também foi observada com melodias distintas. O *Sabão* praticado atualmente possui por base a seguinte melodia (Figura 29):

Figura 29 – Melodia Sabão

O sa - bão pa - ra ser bom o sa -

bão pa - ra ser bom de - pen - de da cin - za pre

ta de - pen - de da cin - za pre tao - lê lê ô

la ô le le la la

Fonte: dados da pesquisa (2021).

Entretanto, Travassos (1991) evidencia outra melodia para esta mesma parte, exemplificando-a a partir do seguinte registro apresentado na Figura 30:

Figura 30 – Partitura Sabão

Ex.2: Sabão

$\text{♩} = 120$

1º cantador

pandeiro

Se - nha - ras me dão li -

cen - ça - Se - nha - ras me dão li - cen - ça - qu'eu vou lá fo - ra já venh' qu'eu vou lá fo - ra já

2º cantador

venh' qu'eu vou lá fo - ra já venh' ai ai - ai -

palmas

Fonte: Travassos (1991, p. 177-178).

Outras partes que compõem o repertório do fado de Quissamã na atualidade são a Tirana do Sul³², o Anunzinho³³ e a Senhora Dona³⁴, e, apesar de não serem transcritas musicalmente neste trabalho, podem ser conferidas a partir dos registros audiovisuais das performances, disponibilizados na rede social YouTube. A partir da análise desses repertórios, notou-se que a maioria das peças do fado são composições antigas, mantidas pela oralidade, e somente nas mineiras foram observadas composições atuais. Em sua totalidade, as partes são composições masculinas, uma vez que não foi observada nenhuma mulher cantadora na

³² Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/mfKGA0PBCnQ>

³³ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/4SIWbKGFyyo>

³⁴ Registro audiovisual disponível em: <https://youtu.be/WJYgHB8Bae4>

contemporaneidade, apesar de haver registros de mulheres cantadoras do fado de Quissamã (MEDEIROS, 2018; TRAVASSOS 1991).

Entretanto, em entrevista à Marta Medeiros, em 14 de fevereiro de 2022, via WhatsApp, quando perguntada acerca da participação de mulheres nas práticas musicais do fado, a fadista comenta que, no desenvolvimento de sua pesquisa de mestrado acerca do fado de Quissamã, ela realizou uma entrevista com dona Erenita, uma antiga cantadora de fado. Além de relembrar a sua participação no fado antigamente, dona Erenita diz ser a compositora das peças Boi Surubim e Marreca Arerê, no qual Marta menciona que:

Eu entrevistei uma senhora chamada dona Erenita, e ela já muito surda e também cega. Foi uma entrevista muito difícil de fazer, mas ao mesmo tempo foi uma das entrevistas mais deliciosas que eu pude fazer, porque foi a única fadista mulher que eu conheci, até o momento, que é compositora de fado, e também era uma das cantadoras de fado.

Dessa forma, a partir do mapeamento desses repertórios que compõem o baile do fado, percebeu-se que a figura do feminino na distribuição dos papéis sociais no fado de Quissamã na atualidade foram observadas nas letras que compõem os repertórios praticados e pelas evocações de lembranças das mulheres que já participaram como cantadoras e compositoras do fado de Quissamã no passado.

Em consonância com Medeiros (2018), que compreendeu a oralidade como a principal forma de transmissão das experiências fadistas, entende-se, neste estudo, que os repertórios, as memórias, os cantos, toques e demais elementos que compõem as práticas musicais fadistas ainda se encontram arraigadas na oralidade e entrelaçadas por laços de afetividade que sustentam uma teia de sociabilidade, mantidas pelos mestres do fado de Quissamã, guardiões de suas próprias histórias.

Porém, também interessa compreender os meios e formas sobre como essa “passagem dos saberes fadistas” ocorre e de que modo, sustentados pelas oralidades, são perpetuados. Para tal, no próximo tópico são apresentadas as oficinas de fado, a fim de compreender seu funcionamento, estruturação e, principalmente, as formas de transmissão musical utilizadas pelos mestres na atualidade.

3.3.1 Oficinas e treino para cantadores

Em 2022, as oficinas de fado ocorrem no Espaço do Fado, localizado na residência da fadista Marta Medeiros, no Canto de Santo Antônio, região rural de Quissamã. Na entrevista

concedida para esta pesquisa, ao justificar a motivação e a razão das oficinas serem realizadas na sua residência, Marta relembra que, quando o grupo iniciou as oficinas, em 2016, os integrantes foram para o Salão de fado do senhor Antônio Mourim. Entretanto, a fadista comenta que, já no segundo dia das oficinas, o pastor do seu Antônio Mourim, que morava ao lado do salão, no outro dia, chamou o seu Antônio para uma reunião e pediu para que ele escolhesse entre o fado e a igreja. Marta ainda relembra que:

Aí a esposa do seu Antônio, a dona Maria, me ligou pedindo para que eu não procurasse mais o seu Antônio para envolvê-lo no fado. Foi muito triste, mas a gente tem que obedecer né, porque não tem como a gente se envolver neste tipo de coisa.

Marta continua dizendo que, devido a esse acontecimento, o grupo ainda tentou se reunir em outros lugares, tais como o espaço da Banda União Quissamaense e em outras residências. Todavia, tais tentativas não foram bem-sucedidas. A fadista comenta que:

O pessoal tinha uma certa dificuldade, porque as vezes o lugar era barulhento, as vezes ficava muito perto da rua, passava um conhecido, entrava, começava a conversar, e o pessoal estava querendo cantar, e as pessoas as vezes falando de futebol, num assunto que não tinha muito haver com o momento em que estava se propondo a cantar, a tocar.

Foi então que a fadista tomou a decisão de oferecer o espaço da sua casa para a realização das oficinas de fado, uma vez que sua residência é afastada de tudo. Ela atribui o possível êxito das oficinas ao fato de não haver nenhum tipo de intervenção da rua. Dessa forma, só comparecem ao local as pessoas que realmente querer participar e treinar o fado, conforme pode ser observada no registro de campo de uma oficina realizada em 2 de dezembro de 2021 (Figura 31).

Figura 31 – Oficina de fado



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Geralmente as oficinas ocorrem pelo menos duas vezes ao mês. Porém, não são sistematicamente regulares e engessadas. Há períodos de realização em maior ou menor frequência. As oficinas sempre são conduzidas pelos mestres mais experientes, sendo atualmente coordenada pelo mestre Ivail, o violeiro do grupo.

Como estratégia metodológica e de manutenção do próprio grupo, Marta revela o esforço do coletivo em incentivar a participação de crianças nas oficinas, a fim de sensibilizar as mesmas a participarem do grupo, e, oportunizar vivências para que os pequenos aprendam com os mais velhos, sempre a partir da experiência. Em tempo, Marta ainda sinaliza que atualmente o foco das oficinas consiste na preparação de cantadores, uma vez que a escassez desses músicos é um ponto bem delicado para o grupo. Ainda revela que “[...] começando em junho, os nossos próximos dois anos serão dedicados à formação de cantadores. Esta vai ser a nossa missão”. Marta exterioriza que as oficinas irão contemplar a dança, a música e a composição cultural como um todo.

Outra curiosidade observada nas entrevistas, foi o fato de que, apesar de Marta sempre se referir aos encontros e aos momentos destinados à aprendizagem do fado como “oficinas”, os fadistas a chamam de “treino”, que, segundo ela, “é o encontro para se treinar o fado”. Ao ser questionada acerca de quem ou quais pessoas ensinam nas oficinas, Marta comenta que:

No fado rola um constante aprendizado, porque às vezes a pessoa se confunde. Ah, é uma Mineirada, ou é um Chico-de-cadeia, é isso, é aquilo, e é normal parar. É normal um falar pro outro “não, agora é uma palma”, ou, “não, são duas palmas”, “fulano se corrige, são três palmas”, então, é o tempo todo um ensinando pro outro.

Essa profícua relação de ensino e aprendizagem em músicas de tradição oral foi observada em diversos contextos musicais do fado de Quissamã. Ela foi, por vezes, utilizada como principal recurso pedagógico adotado pelos mestres no ensino do repertório que compõe o baile, nas formas de ensinar a forma correta de tocar os instrumentos, na instrução de particularidades musicais do Fado, tais como as sacas e papirotes do pandeiro, no coice da viola, nas palmas e nos sapetados, na execução da coreografia das danças, dentre tantos outros ensinamentos transmitidos de geração em geração e que se encontram calcados principalmente na linguagem oral.

Em entrevista concedida ao GEPMU, em 2019, O mestre cantador e pandeirista Sr. Ivair Francisco das Chagas comenta que está no fado desde os seus 15 anos. Por esse motivo, conhece tudo relacionado a essa expressão cultural. Ao relatar como o fado entrou em sua vida, ele relembra que, desde muito novo, frequentava o “fado dos antigos” e ficava sempre perto, “de olho”, observando as pessoas cantando e brincando.

Ah, eu pequenininho ia em fado dos antigos, via o pessoal cantando, brincando e eu ficava perto de olho, eu ficava olhando. Nunca ninguém me ensinou, eu via o pessoal cantar e ficava olhando cantando. Aí fui, fui, e quando foi um dia o pessoal do fado falou assim “aquele menino nós vamos aproveitar ele”, “nós vamos aproveitar ele, chama ele pra cantar um cadinho aqui com outro parceiro”. Ai eu fui e cheguei lá, ele foi me perguntou: “você quer cantar no coice da viola?”, o coice da viola é aqui, o contracoice já é o parceiro meu que fica do lado de cá, “aí se pode ficar comigo e vamo brincar”. Aí eu sentei e ele perguntou pelo pandeiro “se sabe tocar?” Tudo quanto é parte do fado eu sei tocar, e o pandeiro, cada parte que gente canta tem que bater com o pandeiro diferente. Aí experimentei, aí o pessoal antigo foi e falou assim “aquele menino lá nós temos que aproveitar ele, que o menino tem uma cabeça boa, e ele tem vontade de aprender”. Aí fui, fui, fui direto, e tô até hoje brincando.

Para além da aprendizagem musical, a imitação e a observação também são elementos-chave para a aprendizagem da dança no fado, conforme ressaltado nos relatos do mestre Sr. Ivail acerca do processo de aprendizagem da dança por sua nora Angélica: “Essa aqui é nora minha, é de Campos ela, com pouco tempo que ela foi em dois fados aqui, aprendeu”. Em outro momento da entrevista, o senhor Ivail novamente reforça que: “Essa menina ai, chegou pra aqui e não conhecia o que era fado, foi a dois aqui, aprendeu, e dança muito direito, e dança bem ela”.

No decorrer da oficina de fado, observou-se que, se há apenas cantadores, eles a chamam de “treino”, entretanto, se há presença de dançador e dama, é chamado de

brincadeira. Nesse sentido, as oficinas proporcionam o “encontro”. Existe uma essência comunitária que justifica essa caracterização e que se manifesta em vários momentos.

É comum, durante os encontros, haver relatos sobre o tempo passado, inclusive para lembrar de grandes cantadores e/ou compositores de fado, e não é raro registros de interface da dança do fado com outras manifestações do mesmo território. O mestre Ivair relembra que, no passado, havia muitos cantadores, violeiros e pandeiristas, diferente de hoje. Ele comenta que, mesmo havendo pessoas para ensinar, não há interesse dos mais novos em aprender. Além disso, o fado é visto com preconceito, sendo considerado uma “dança de gente velha”. As afirmações presentes nesse relato confirmam os dados da pesquisa de Mattoso (2003) no que tange à abordagem do fado de forma preconceituosa, sendo considerado para alguns como “dança de gente humilde e esquisita”, e no que se refere ao que o pesquisador sinaliza acerca da importância de um eixo de renovação para a manutenção do fado no município, uma vez que as novas formas de entretenimento e a oferta de opções culturais oriundas do avanço do mercado audiovisual, refletidas pelos processos de globalização, passaram a concorrer e a seduzir o público mais jovens residentes das comunidades rurais de Quissamã, levando ao seu desinteresse pelo fado.

O dançador e cantador Aucemir corrobora afirmando que atualmente existem poucos adeptos e que as raízes do fado estão enfraquecidas devido ao desinteresse das pessoas na manutenção dessa expressão cultural. Para ele, esse é um motivo de grande preocupação, uma vez que, no Brasil, o fado mantém-se ativo somente no município de Quissamã. Tal informação evidenciada no relato do mestre Aucemir se alinha ao que foi apontado nas pesquisas de Travassos (1991) e Mattoso (2003) no que se refere ao fado manter-se ativo somente em Quissamã.

Entretanto, mesmo em meio a tantos desafios, a realização do treino para cantadores – forma como as oficinas também são referidas – fizeram com que esta pesquisadora percebesse a força e o compromisso desses mestres e mestras para a manutenção dessa expressão cultural, o fado. Durante o período pandêmico, as oficinas foram suspensas devido ao fato de os mestres serem em sua maioria pessoas idosas, vindo a ser retomadas somente em dezembro de 2021.

Esses “mestres dos saberes tradicionais” caracterizam-se como indivíduos que possuem vasto conhecimento intrínseco na sua área de atuação, e, possuem capacidades cognitivas e sensoriais que os predispõem a usar para a comunicação “musical”. Dessa forma, os mestres populares, assim como os mestres acadêmicos, imprimem suas trajetórias de vida a partir de uma construção do conhecimento amparadas pela vivência, pelo pertencimento e por

uma gama de construção de saberes que lhes permitem galgar a legitimação e o reconhecimento do título de mestre.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuramos refletir a respeito do fenômeno musical inserido em uma expressão cultural do norte fluminense, denominada fado. A partir de então, num primeiro momento, busquei a compreensão acerca desse grupo e dessas músicas, a fim de me familiarizar com esta expressão cultural. Tendo como ponto de partida a compreensão de que a música vai além de suas estruturas meramente sonoras e que o som também se refere a um fenômeno social e cultural, busquei, de antemão, compreender quais eram as principais características dessas sonoridades presentes nas práticas musicais do fado de Quissamã, além das possíveis relações estabelecidas entre essa expressão cultural com o seu entorno.

Neste percurso investigativo, compreendemos que a trajetória histórica e cultural dessa expressão cultural teve seus primeiros registros no Brasil atrelados ao século XIX e que, em Quissamã, desenvolveu-se numa região de quilombo, entrecruzada com outras danças do interior fluminense, tais como a Mana-Chica do Caboio e o jongo. Na contemporaneidade, o fado de Quissamã caracteriza-se como uma dança negra, no qual a corporeidade vivenciada a partir dos movimentos dos corpos remete-se a uma ancestralidade africana.

Neste estudo, compreendemos que, para os fadistas, o fado corresponde ao baile, tratando-se de um conjunto de músicas e danças divididas por partes, também chamadas de peças. Cada parte do fado possui funções específicas e características próprias, sendo diferenciadas principalmente pelo seu canto, sua coreografia, estrutura rítmica e forma poética. Percebemos, também, que a música do fado revela aspectos da cosmovisão de seus praticantes e comportam subjetividades que indicam como esses fadistas interpretam a realidade e compreendem o mundo, sendo o fado, portanto, tido para eles como um modo de vida.

Os valores e saberes africanos reelaborados pela prática fadista ainda se encontram muito presentes, sendo manifestados por meio da importância dada a tais heranças afrodescendentes, principalmente no que tange à oralidade. Durante as entrevistas, percebemos uma atenção especial dada à dimensão africana, sendo constantemente legitimada nos discursos dos fadistas. Eles demonstram seu orgulho por serem agentes colaboradores na manutenção dessas práticas tradicionais ancestrais.

A música do fado apresentada neste trabalho foi retratada a partir de um conceito alargado do fenômeno musical e que, pelo viés da percepção etnomusicológica, proporcionaram novas formas de pensar o mundo, a sociedade e as funções que a música pode desempenhar nesses contextos culturais. Dessa forma, no decorrer deste estudo, percebemos

uma urgência de trazer ao debate reflexões acerca das práticas musicais desempenhadas por esse grupo social, que, ainda hoje, encontram-se invisibilizados no cenário popular brasileiro.

Outro ponto sensível observado refere-se à falta de incentivo e ao preconceito com a manifestação em si. Tais atitudes enfraquecem e comprometem a continuação da prática fadista no cenário sociocultural quissamaense. Assim, evidenciamos a urgência de ações e políticas públicas que contribuam para a mobilização e o desenvolvimento de estratégias em prol da valorização, visibilização, do respeito, incentivo e suporte na manutenção do próprio grupo e dessas práticas culturais.

A música do fado de Quissamã foi compreendida a partir de uma dimensão coletiva, pois, em todos os momentos da performance, ela foi conduzida por um violeiro e dois cantadores, que também tocam pandeiro. Durante esta pesquisa, percebemos grande preocupação acerca da carência de formação de novos mestres e mestras, principalmente violeiros, pois, atualmente, o grupo dispõe somente de um mestre violeiro. Entretanto, cabe aqui destacar a disponibilidade, o esforço e a dedicação desses mestres em prol da manutenção das práticas do fado no contexto quissamaense.

Apesar da posição marginal por vezes imposta aos mestres da cultura popular, esta pesquisa reafirma que a detenção desses conhecimentos se constitui como um valoroso e significativo patrimônio, resguardado pela tradição, conservado pelo costume e alimentado pela oralidade. Tal legado, repassado por esses mestres, agentes da cultura popular, dotados de simbolismos que lhes são próprios, reafirma e ressignifica a identidade musical do fado de Quissamã.

Nesse sentido, também é possível perceber uma evidente exclusão dos mestres populares, assim como desses saberes tradicionais apoiados na oralidade, nos contextos educacionais, principalmente no que tange aos ambientes formais de aprendizagem musical. Todavia, os modos formais e informais de transmissão musical, associados aos saberes tradicionais envolvidos nesses processos, constituem-se como um oportuno e prolífico corpus prático e teórico para o campo da etnomusicologia.

Assim, identificamos que as aprendizagens musicais do fado estão vinculadas aos demais saberes fadistas, pois música e dança precisam formar um conjunto afinado. Também percebemos que as atividades do fado proporcionam momentos de aprendizagem constantes, porque é aprendido primordialmente pela oralidade, pela observação e imitação. As oficinas e os treinos para cantadores servem para “afinar” a performance musical, para que não haja erro, pois a execução perfeita é prezada pelos mestres e pelo grupo. Dessa forma, percebemos que os ensaios se tornam profícuas oportunidades de aprendizagem, uma vez que, no fado, “se

aprende a fazer, fazendo” e a transmissão desses conhecimentos e saberes musicais se desenvolvem na própria situação de performance.

Além disso, defendemos que, de forma hibridizada, as práticas musicais desenvolvidas nessa dança possuem traços de sincretismo evidenciados a partir de subjetividades e elementos do catolicismo popular presentes na performance musical do fado de Quissamã. Tais elementos promovem uma dicotomia na totalidade performática, devido a essa cisão que divide o fado numa perspectiva tanto sagrada quanto profana.

Com efeito, este estudo atingiu seus objetivos uma vez que as narrativas presentes nas vozes faladas e cantadas pelos mestres e mestras – e registradas nesta pesquisa – evidenciaram importantes diálogos e desdobramentos dessas práticas musicais com a comunidade quissamaense, com as políticas públicas, com instituições religiosas e com a cultura popular como um todo. O universo musical abarcado neste trabalho aponta para os diferentes usos e funções que a linguagem musical cumpre e desempenha no contexto fadista. Nesse cenário, as formas musicais associam-se a recursos outros, a fim de construir estratégias de continuação, ressignificação e reatualização das práticas fadistas na atualidade.

Acredito que o foco dado ao repertório do fado, por meio das transcrições musicais, associadas aos registros audiovisuais, tenham constituído o principal recorte dado às práticas musicais do fado, e, que por sua vez, apresentam-se como os elementos de maior originalidade e relevância deste trabalho. Entretanto, também compreendemos que essas transcrições musicais acabam por implicar num reducionismo e numa aproximação da realidade sonora da performance fadista e que, por muitas vezes, exigiram desta pesquisadora uma tomada de decisão, pois eram muitas as variações de um mesmo repertório. Dessa forma, os “retratos sonoros” contemplados por essas transcrições musicais, assim como os registros audiovisuais disponibilizados neste estudo, buscaram permitir ao leitor um caminho de aproximação com essas práticas musicais e com os seus agentes.

Com relação à metodologia empregada neste estudo, buscamos oferecer ao leitor um panorama geral acerca desta expressão cultural e um quadro detalhado acerca das práticas musicais desenvolvidas. No entanto, cabe aqui também destacar que este estudo foi realizado em um período pandêmico e, devido aos protocolos sanitários, a pesquisa de campo foi comprometida. Por esse motivo, sugerimos um desdobramento e continuação deste estudo, pois compreendemos que esta pesquisa ainda traz lacunas que carecem de novas abordagens etnomusicológicas, além do desenvolvimento de uma etnografia musical de forma mais densa e consistente.

Ao findar desta pesquisa, sinto-me agradecida por tamanha oportunidade de crescimento e amadurecimento, e por também, de alguma forma, contribuir na disseminação e valorização das práticas musicais do fado de Quissamã, que por sua vez, refletem a nossa rica diversidade musical brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ática, 1997.
- ANDRADE, M. de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ARAÚJO, Samuel. “Prefácio – O Campo da Etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento”. In: Lühning, Angela; Tugny, Rosangela de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- BÂ, H. A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África**. São Paulo: África, 1982. p. 167-211.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista brasileira de ciência política, Brasília, n. 11, p. 89–117, 2013.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- BOSCARINO JUNIOR, A. Fado, fadinho e outras canções: uma introdução ao fado canção no Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: ANPPOM, 2007. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/eventos/anppom/anppom.htm>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- BLACKING, J. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, n. 16, p. 201-218, São Paulo, 2007.
- COSTA, R. R. da S.; FONSECA, A. B. O processo educativo do jongo no quilombo machadinho: oralidade, saber da experiência e identidade. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 40, e0182040, 2019 .
- COMUNIDADE Quilombola inaugura loja de artesanato em Quissamã, RJ. **G1**, 29 jan. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/norte-fluminense/noticia/2016/01/comunidade-quilombola-inaugura-loja-de-artesanato-em-quissama-rj.html>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- DISCOGS. **Artista Desconhecido – Fado de Quissamã/ RJ**. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/5407079-Unknown-Artist-Fado-de-Quissam%C3%A3-RJ>. Acesso em: 6 dez. 2021.
- DOCUMENTÁRIO: O Fado de Quissamã: Memória Sonora Fluminense. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (28 min 18 seg). Publicado pelo canal Pedra Doce: Arte e Vida Fluminense. Disponível em: <https://youtu.be/dtNKxo6fQ-Y>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 191p.

FADO DE QUISSAMÃ. Quissamã, 26 jan. 2022. Instagram: @fado_de_quissama. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CZM_Js1u0NI/?igshid=MDJmNzVkMjY=. Acesso em: 15 fev. 2022.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LAMEGO FILHO, A. **A Planície do Solar e da Senzala**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo público do estado do Rio de Janeiro/Imprensa oficial do estado do Rio de Janeiro (1934). Rio de Janeiro: Livraria Católica, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 19. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LUCAS, G.; LACERDA, M. B. **Os sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro - Arturos e Jatobá**. 1999. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

LUCAS, M. E. *et al.* Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, v. 3, n. 5, p. 4-20, 2003.

LÜHNING, Ângela.; TUGNY, Rosângela P. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Ed. UFBA, 2016.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em Perspectiva**, [S.l.], v. 7, n. 2, dez. 2014. ISSN 2236-2126. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41501/25451>>. Acesso em: 03 abr 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/mp.v7i2.41501>.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, jan. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MAP OF RIO DE JANEIRO. **O município de Quissamã**. Disponível em: <https://pt.map-of-rio-de-janeiro.com/munic%C3%ADpios-mapas/quissam%C3%A3-munic%C3%ADpio-mapa>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MATTOSO, G. de Q. **A festa do fado de Quissamã**. Trabalho apresentado na 6ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação nos dias 3-6 de abril de 2003. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/mattoso-guilherme-festa-do-fado.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MEDEIROS, M. C.; RIOS, F. M. S. Fado: “poema do vulgo” na construção do simbólico. *In*: NASCIMENTO, G.; SILVA JÚNIOR, H. **Paisagens Sonoras do Interior**. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2020. p. 35-47.

MEDEIROS, M. O. C. **O “Fado é de Deus porque é cruzado”**: a tessitura da identidade e territorialidade do “Fado de Quissamã”. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MELO, R. M. de. **Tambor de Machadinho: devir e descontinuidade de uma tradição musical em Quissamã**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUKUNA, Kazadi wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Tradução de Saulo Adriano. **Revista USP Online**, 77, 12-23, março/maio. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13653/15471>. Acesso em: 20 de abr. 2022.

NETTL, B. Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship. **Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online**, Ramat-Gan, Israel, v. 8, n. 1, p. 1-9, 2010.

NETTL, B. **Theory and Method in Ethnomusicology**. New York: The Free Press of Glencoe (Macmillan), 1964.

NETTL, B. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NICOLAY, R. O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: uma revisão das teorias sobre sua origem. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 58-70, 2012.

O FADO DE QUISSAMÃ tem o reconhecimento da câmara municipal. **Blog Alexandra Moreira**, 2017. Disponível em: <https://alexandramoreira.com/2017/10/19/o-fado-de-quissama-tem-o-reconhecimento-da-camara-municipal/>. Acesso em: 6 dez. 2020.

PARADA, A. A. **Histórias Curtas e Antigas de Macaé**. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1995.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PREFEITURA DE QUISSAMÃ. Complexo Histórico Cultural Fazenda Machadinho. **Prefeitura de Quissamã**, 2022. Disponível em: https://www.quissama.rj.gov.br/site/espaco_cultural/complexo_historico_cultural_fazenda_machadinho/16. Acesso em: 6 dez. 2020.

PREFEITURA DE QUISSAMÃ. Memorial Machadinho de portas abertas para o resgate da cultura africana. **Prefeitura de Quissamã**, 12 abr. 2019. Disponível em: <https://www.quissama.rj.gov.br/site/noticia/memorial-machadinho-de-portas-abertas-para-o-resgate-da-cultura-africana/2135>. Acesso em: 6 dez. 2020.

PREFEITURA DE QUISSAMÃ. Salão de Fado Antônio Morim. **Prefeitura de Quissamã**, 2021. Disponível em: https://quissama.rj.gov.br/site/espaco_cultural/antonio_morim/10. Acesso em: 6 dez. 2020.

QUEIROZ, L. R. S. Aprendizagem musical nos ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **Ictus**, Salvador, v. 6, p. 122-138, 2005.

QUEIROZ, L. R. S. Música e religiosidade no Congado: relações entre o sagrado e o profano no ritual congadeiro. **Poiesis**, Montes Claros, v. 3, p. 63-76, 2003.

QUEIROZ, L. R. S. Música, fé e devoção na performance dos Catopês, Marujos e Caboclinhos de Montes Claros. **ICTUS**, Salvador, v. 12, p. 38-52, 2011.

QUEIROZ, LUIS RICARDO SILVA. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **INTERMEIO (UFMS)**, v. 23, p. 99-124, 2017.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo 1991, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SOUZA, Wilson dos Santos. A brincadeira dos bois pintadinhos no município de Macaé – RJ. In: NASCIMENTO, Giovane; SILVA JR, Hélio da. **Paisagens sonoras do interior**. Campos dos Goytacazes: Brasil Cultural. RJ. 2020.

TINHORÃO, J. R. **Os negros em Portugal**: uma presença silenciosa. Alfragide/Portugal: Editorial Caminho, 2018.

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**: Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.

81

TRAVASSOS, E. O fado. In: MARCHIORI, M. E. P. *et al.* **Quissamã**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 1991.

VIEIRA, R. B. **Machadinha - Quissamã**: a memória oral e a construção da identidade, uma revisão de literatura. Trabalho de Conclusão de Curso (Lato Sensu em Literatura, Memória Cultural e Sociedade) – Instituto Federal Fluminense campus Campos Centro, Campos dos Goytacazes, 2018. Disponível em: <http://bd.centro.iff.edu.br/jspui/handle/123456789/2085>. Acesso em: 10 dez. 2021.