

Lisboa Fadista

Sérgio Luís de Carvalho

WWW.PARSIFAL.PT

INFO@PARSIFAL.PT

 WWW.FACEBOOK.COM/EDICOESPARSIFAL/

© 2025, Sérgio Luís de Carvalho e Edições Parsifal – Sociedade Editorial Unipessoal, Lda.

Autor: Sérgio Luís de Carvalho

Título: *Lisboa Fadista*

Capa: Pedro Gil

Imagem de capa: © Arquivo Municipal de Lisboa | Fado amador no restaurante Ferro de Engomar, na estrada de Benfica, Ferreira da Cunha, PT/AMLSB/EFC/002160

Paginação: Aresta Criativa

Revisão: Edições Parsifal

Impressão: Tipografia Lousanense, Lda.

1.ª edição: Setembro de 2025

ISBN: 978-989-36235-3-4

Depósito Legal n.º 552 497/25

Distribuição: Clube do Autor, S. A.

Av. António Augusto de Aguiar, n.º 108, 6.º andar

1050-019 Lisboa

Telefone: 214 149 300 / Fax: 214 141 721

info@clubedoautor.pt

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
1. GESTAÇÃO.....	15
A origem do fado: a tese do lundum afro-brasileiro.....	16
A origem do fado: a tese do romanceiro tradicional.....	43
A origem do fado: a tese árabe.....	62
As tabernas oitocentistas de Lisboa e o fado.....	64
Figura tutelar: a Severa.....	74
Malhoa, o pintor fino do fado.....	81
2. AFIRMAÇÃO.....	85
O alargamento social do fado.....	91
Operários, anarquistas... e fadistas.....	101
Os phonógraphos.....	105
As vozes do contra.....	107
“O 31”: o fado em tempos de República.....	110
E foi-se a liberdade: profissionalização e censura.....	121
As casas de fado.....	131
A rádio e os discos.....	135
Os anos 30 e o fado: veneno da raça ou canção nacional?.....	138

Estado Novo e fado (do pós-guerra aos anos 60):	
o triunfo do pragmatismo	146
Estado Novo e fado: os derradeiros anos do regime	153
Estado Novo e cinema (entre outros palcos).	158
Figura tutelar: Amália	167
 3. RENOVAÇÃO	 173
O faduncho choradinho	173
Renovação e internacionalização	178
Os novos palcos do fado: o cinema e o que mais se verá.	183
Figura tutelar: Carlos do Carmo	191
 À LAIA DE CONCLUSÃO: LISBOA NUM FADO	 197
 BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA	 215

*É que eu sei que a raiz
de mim está em Lisboa.*

Carlos do Carmo, “Fado do Campo Grande”,
de António Victorino d’Almeida e Ary dos Santos

INTRODUÇÃO

O objetivo deste livro é o de dar a conhecer a história do fado em Lisboa, cidade onde, de resto, este género musical nasceu. Para tal, estabelecemos duas balizas temporais que enquadram esta narrativa:

- A primeira data, a inicial, situa-se no começo do século XIX, quando o fado, tal como hoje o conhecemos, surgiu, embora a sua longa gestação nos obrigue a ir muito atrás;
- A segunda data, a terminal, situa-se no começo do século XXI, quando o fado entrou num irrevogável processo de internacionalização, sendo consagrado como Património Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

Para abordar a história do fado em Lisboa durante esse período, dividimos este livro em três partes:

- *Gestação*, na qual abordamos a controversa origem do fado. Um tema que divide opiniões, embora seja hoje relativamente claro que a origem do fado se debate, sobretudo, em torno de duas teses: a “africana/lundum” e a do “romanceiro”. Todavia, e embora estas duas sejam as teses mais discutidas, debatidas e seguidas, quisemos ainda acrescentar uma terceira tese: a da origem “árabe”, mesmo se, atualmente, reúne menos consenso.
- *Afirmação*, em que se aborda o lento processo de consagração do fado como género musical “legítimo”. Será, como se

supõe, um processo lento e gradual, não isento de dificuldades, de censura(s) e de preconceitos, de avanços e de superações, processo esse que levará o fado desde o *bas-fond* da cidade ao palco global da chamada *world music*.

- *Renovação*, na qual veremos a evolução do fado após a instauração da Democracia em Portugal, fase em que atravessou um profícuo processo de renovação, que não só o diversificou e sedimentou em novos moldes musicais e artísticos, como ainda o conduziu a um processo de consagração além-fronteiras.

Entretanto, achamos importante clarificar alguns aspetos sobre a estrutura e limites deste livro, aspetos que poderão causar alguma estranheza nalguns leitores. De facto, com um tema tão lato e tão amplo como este, tornou-se necessário estabelecer fronteiras claras ou, por outras palavras, decidir o que deveria ser tratado e o que poderia ser excluído. Na verdade, se fôssemos seguindo e narrando outros temas paralelos – que, estando, decerto, ligados ao fado, mereceriam outros desenvolvimentos e outras análises por si só –, acabaríamos, no fim, com um volume de enormes dimensões, o que não se enquadraria dentro do âmbito da coleção na qual este volume se integra.

Assim, ao longo deste livro, não abordaremos, por exemplo, a história e a tradição da guitarra portuguesa, instrumento essencial ao fado e que com ele se confunde, embora possa valer por si mesmo e possa ter honras de foro próprio, como o provaram artistas como Carlos Paredes, Armandinho, Raul Nery, António Chainho ou Ricardo Rocha, entre outros.

Outrossim, não nos detivemos em dar listas mais ou menos exaustivas dos fadistas de cada período. Claro que não há fado sem fadistas. Mas, de novo, tentámos não nos desfocar do essencial, isto é, este livro é sobre a história do fado de/em Lisboa, e não tanto sobre os seus executantes e autores. Como é evidente, contudo, ao longo desta narrativa serão referidas dezenas desses fadistas e desses autores. Mas essas referências decorrem da própria narrativa, da sua dinâmica e da sua dialética; nunca fizemos um “desvio”

para arrolar especificamente os/as fadistas de cada época histórica. Temos, por isso, noção de que, se muitos dos principais fadistas estão aqui referidos, muitos outros, com igual mérito, estão ausentes. Aliás, mesmo que teimássemos em fazer tais listas, haveria sempre – é fatal – um(a) ou outro(a) que ficaria olvidado(a).

Foram opções difíceis, das quais terão resultado algumas injustiças. O leitor poderá questionar-se por que razão não se fala desta ou deste fadista, tal como se pode perguntar como se conta a história do fado sem abirmos capítulos específicos sobre a história da guitarra portuguesa e seus cultores, ou sobre “todos” os fadistas de cada era. Compreendemos estas legítimas perguntas, mas repetimos que, mal ou bem, foi determinante impor limites à narrativa, de modo a não nos desfocarmos do essencial nem atropelar a coerência estrutural e os limites físicos estabelecidos para este volume.

Devemos enfatizar (como temos feito para todos os volumes desta coleção sobre Lisboa) que este é um livro para o grande público. Como tal está desprovido de algumas características que, habitualmente, caracterizam os livros tipicamente académicos. A linguagem é mais informal e coloquial, não tem notas de rodapé, de final de capítulo ou de fim do livro, e não apresenta uma extensa bibliografia, embora a que fornecemos nos pareça bastante para o leitor alargar o seu conhecimento sobre este tema. Todavia, em nenhum momento aliviámos o rigor informativo/histórico, estando todas as descrições e conclusões sedimentadas na bibliografia e em investigação própria.

Este livro está incluído na coleção sobre Lisboa que, desde 2018, temos vindo a publicar na editora Parsifal. Por isso, não podemos deixar de agradecer e saudar a editora e os seus responsáveis – nomeadamente, o editor Marcelo Teixeira – pela confiança, estima, cortesia e disponibilidade que sempre manifestaram para comigo.

Um último agradecimento é devido à minha família e aos meus amigos. Por tudo, claro.

1. GESTAÇÃO

Se há coisa sobre o fado que é controversa e polémica, é a sua origem. E talvez estejamos ainda longe de termos uma teoria incontestada sobre este assunto. Alguma vez lá chegaremos? Bem, ao contrário do que muitas vezes se pensa, as novas teorias e as novas conclusões em História não decorrem tanto do aparecimento de novos e determinantes documentos até aqui desconhecidos, mas decorrem sobretudo de novas formas de olharmos os documentos já existentes. Por outras palavras, as mais das vezes é o nosso olhar sobre as fontes históricas que se altera e não as próprias fontes em si ou o que elas dizem. Note-se que trazemos aqui a asserção “documento” e “fonte histórica” num sentido muito lato...

Perante isto, o que temos? Temos teorias sobre o nascimento do fado, decerto. De entre essas teorias, iremos, neste primeiro capítulo, narrar as duas atualmente mais sustentadas e mais valoradas, a que acrescentaremos uma terceira, que hoje está um pouco posta de lado. Mas... nunca se sabe.

A primeira, defendida, entre outros, por Rui Vieira Nery, enfatiza a importância decisiva das modinhas populares e das danças africanas (particularmente, do lundum) na origem do nosso fado.

A segunda, pugnada, entre outros, por José Alberto Sardinha, defende que o fado resulta da evolução das antigas cantigas do Cancioneiro tradicional português, cantigas essas que, ao longo dos tempos, se foram popularizando no país e, sobretudo, em Lisboa, por intermédio dos cantores ambulantes, herdeiros da tradição do velho Cancioneiro.

A terceira, hoje, menos defendida, entronca o nosso fado na tradição musical árabe. Um dos seus principais cultores é o historiador e arabista Adalberto Alves.

Assim sendo, iremos de seguida descrever os principais argumentos destas teses.

A ORIGEM DO FADO: A TESE DO LUNDUM AFRO-BRASILEIRO

Comecemos pela tese defendida por Rui Vieira Nery – entre outros –, que enfatiza a origem afro-brasileira do fado, uma origem que entronca nas danças, sons e ritmos que os escravos africanos levaram para o Brasil-colónia. Dessas danças, tem particular destaque o lundum.

Para melhor enquadrarmos esta tese, parece-nos curial recuar aos séculos XVI e XVII, quando a capital era um local de confluência de várias culturas, de que se realça a cultura africana, representada pelos muitos escravos existentes na cidade – estima-se que seriam cerca de 10% da população para os séculos referidos (ver, desta coleção, *Lisboa Africana*). Dessa confluência, ter-se-á lentamente forjado um caldo de cultura e um ambiente que, nas primeiras décadas do século XIX, favoreceu a eclosão do fado em Lisboa. De facto, a cidade vivia, desde os tempos da Expansão, num clima cultural no qual fermentavam as tais danças, sons e ritmos, fruto de uma mescla de gentes e de costumes que se afirmou na capital a partir desses séculos.

É verdade que, entre as classes mais altas, os costumes musicais reproduziam, em grande parte, as danças e os sons que existiam na Europa do seu tempo. Desde os finais da Idade Média, na corte e nos salões aristocráticos, dançavam-se as carolas e as estampidas, tal como em Paris; ao mesmo tempo e nos mesmos salões (mas também nas ruas), bailavam-se as mouriscas, como em Sevilha. E não esquecer a pavana, herdeira das famosas *basse dances* transpirenaicas. Enfim, eram galantes danças de salão, escutadas e bailadas por cá, à imitação do que se fazia lá fora (o termo português “contradança” vem do inglês *country dances*, por exemplo). Porém, era já

clara alguma “contaminação” de ritmos mais populares, de que as citadas mouriscas são um exemplo.

Todavia, numa curiosa mescla, algumas destas danças e destes ritmos de salão podiam ter uma “versão popular”, isto é, algumas podiam sair dos espaços aristocráticos e “descer” às ruas, onde a população as podia bailar e cantar com o seu jeito mais solto e os seus maneirismos mais desabridos.

É assim que encontramos descrições de dança nos autos vicentinos, em que o mundo cortesão e o popular não têm fronteiras claras. Afinal, foi bailando e cantando que o finório frade cortesão se acercou das barcas da Glória e do Inferno, exclamando:

— Deo gratias! Sou cortesão.

Perante isso, perguntou-lhe o Diabo:

— Sabes também o tordião?

Ora, o tordião era uma espécie de cantilena popular bailada. Sim, o frade, que claramente se dava com as elites (declara-se “cortesão”), também sabia as artes do povo. E não foi bailando uma dança popular que Mofina Mendes partiu o pote de azeite? Ao mesmo tempo, no *Auto da Fama*, há clara referência a uma dança que percorria quer os salões finos, quer os bairros populares de Lisboa:

“E achareis / em calma suas galés / e as velas feitas em isca / e *balhando à mourisca* / dentro gente português” (itálico nosso).

Fixemos este dado: apesar de haver danças tendencialmente de salões nobres e danças tendencialmente populares, as coisas tendiam a misturar-se, num sincretismo que só beneficiava essas danças.



A estampida (esquerda) e a mourisca (direita): danças populares de Lisboa (e não só).

A partir, sobretudo, do século XVI, com a chegada de imensos escravos – na grande maioria, africanos –, o panorama musical lisboeta ganha novos contornos e novas cores. Uma panóplia de sons desacomodados começa a escutar-se nas ruas da cidade, já que foi aqui que a maioria desses escravos se fixou. A partir de então, formou-se o tal caldo de cultura musical em que sons e ritmos se cruzavam livremente, forjando outros sons e outros ritmos.

Olhando com alguma atenção para as fontes, não teremos muita dificuldade em detetar a influência desses africanos (escravos e/ou forros) que compunham a paisagem visual da cidade, e graças aos quais Lisboa recebeu o bonito epíteto de “Cidade de Xadrez”, já que o preto e o branco das peles se cruzavam nas ruas, nas praças, nos becos.

Estamos em pleno século XVI. O panorama da música popular lisboeta por esses tempos parece ser uma mescla entre a exuberância sensual dos corpos dos negros e a melancolia quase doentia das almas brancas. O caldo ia borbulhando...

Ora, as danças e as músicas que compunham esse panorama têm nome: era a fofa e o oitavado, as cheganças e o fandango, o cumbé



Fandango em Portugal (século XIX). Notem-se as inevitáveis guitarras a acompanhar.

e o batoque, a charamba e o arrepia, a comporta e o lundum. De algumas, conhecemos as características. O fandango, por exemplo, era um tipo de dança popular ibérica marcado por rodopios e saltinhos, acompanhado por guitarra e castanholas.

O fandango chegou ao nosso país durante o século XVIII, oriundo de Espanha. A partir daí, foi um sucesso, já que o seu ritmo era contagiante. Inicialmente, fez sucesso como dança de fidalgos em salões aristocráticos, mas não tardou que chegasse aos tascos, às tabernas ribeirinhas e aos malcozinhados que pululavam por Lisboa, frequentados por marujada e criadagem, por mesterais e, claro, por escravos e forros (escravos alforriados, isto é, libertos). Tornou-se popular, interclassista, ultrapassando a cor da pele e a barreira dos géneros e condições, pois parece que até nos conventos era dançado. E como todas as melodias e danças nas quais os pares se confrontavam e entrelaçavam, não tardou a tornar-se veículo de sedução.

Fandango em geral é sinónimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regionais figuradas. Tem “fandangos batidos” mais rústicos em que o batepé é obrigatório e os “fandangos bailados” mais chiques em que o batepé é proibido. [...] O canto sempre em falso bordão é tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não canta. O fandango é sempre cantado...

Mário de Andrade, musicólogo brasileiro (1893-1945)

Outra dança e outro ritmo que se escutava por Lisboa era o cumbé. Estamos perante uma manifestação etnográfica de clara origem africana, oriunda sobretudo da área da Guiné. O termo será de origem bantu (grupo etnolinguístico localizado, sobretudo, na África subsariana) e remete precisamente para um ritmo e dança da Guiné Equatorial.

Como se bailava o cumbé, na Lisboa do Antigo Regime? Em Lisboa, como mais tarde por toda a América Latina, os participantes juntavam-se num círculo, cujo centro era ocupado pelos

dançarinos, rodeados, por seu turno, por músicos com os respetivos instrumentos de percussão. Os movimentos eram sensuais e libidinosos, galantes e sedutores, característicos dos ritmos africanos que para aqui eram trazidos pelos escravos.

O cumbé tem um desenvolvimento curioso que iremos aqui referir de forma sucinta. Depois da Europa, foi levado para a América Latina pelos escravos oriundos da Guiné. Ali se desenvolveu e evoluiu, estando na origem da que hoje é conhecida como a cúmbia, dança típica de vários países sul-americanos, principalmente da Colômbia.

Aparentada com o cumbé, era também a fofa, referida pela primeira vez no “Folheto de Ambas Lisboas”, em 6 de outubro de 1730. Nas páginas deste folheto satírico que se publicou na capital entre 1730 e 1731, aponta-se a fofa como sendo uma forma de dança praticada ao lado do cumbé. Neste folheto, é referida como sendo bailada pelos negros de Lisboa na Festa do Rosário do dia 1 de outubro – um domingo – daquele ano de 1730, em Alfama. Note-se que a principal confraria lisboeta dedicada aos negros da capital era, precisamente, a Confraria do Rosário dos Pretos, situada no Rossio.

Seja como for, teve grande aceitação entre os alfacinhas (não só nos negros), de tal modo que poucos anos depois, em 1766, o francês Charles François Dumouriez (1739-1823), que se tornaria célebre como general e diplomata, a descrevia como sendo uma “dança nacional”, opinião confirmada em 1777 por Louis Marie Florent du Châtelet, ao vê-la bailada pelas gentes pelas praças e largos olissiponenses (1727-1793).

O povo corria de um lado para o outro, cantando e dançando a foffa [sic], dança nacional, executada aos pares, ao som de viola ou de qualquer outro instrumento; dança tão lasciva que se enrubesce só de assisti-la, e nem teria coragem de descrevê-la...

Louis Marie Florent du Châtelet