

O fado, a fé e o filho

Missão patriótica ou escapismo face à ditadura ?

O presente artigo tem uma dupla finalidade. Em primeiro lugar, recorrendo a mais de uma perspectiva de análise, procura iluminar, a partir de diferentes ângulos, o fenómeno sociocultural « fado » tal como existe nos nossos dias. Em segundo lugar, dentro deste método de abordagem, focaliza um certo tipo de fado e um determinado tema que nele é recorrente. Trata-se da estória da salvação do filho destinado à morte, cantada por autores amadores dos bairros fadistas de Lisboa. Procura demonstrar-se neste artigo a hipótese de que tais letras foram, talvez para muitos portugueses, uma fonte de consolo e esperança durante os difíceis anos de conflito armado nos territórios ultramarinos sob o regime de Salazar.

O fado de hoje e de ontem

Numa definição introdutória de fado, pode dizer-se que consiste numa canção em forma estrófica normalmente acompanhada por dois instrumentos dedilhados, a guitarra e a viola. Há duas variedades principais, o fado de Coimbra, dos estudantes dessa universidade, e o de Lisboa, de expressão mais popular e associado às zonas de Alfama, Bairro Alto e Mouraria. Numa ou noutra variedade, o fado é transmitido pela rádio e pela televisão. Estas e outras criações tecnológicas permitem recebê-lo no aconchego do lar. Para um espectáculo ao vivo, principalmente em Lisboa e arredores, existem as casas de fado, abertas até de madrugada e frequentadas por portugueses e estrangeiros. De facto, no século XX, o fado deu entrada no pacote turístico oferecido a qualquer visitante ao país.

Todavia, uma devida apreciação do fado requer um entendimento claro da letra, da palavra cantada. Esta terá como tema qualquer aspecto da experiência da vida, o qual é apresentado ou como expressão directa da vivência pessoal do indivíduo ou na forma de relato de uma ocorrência e considerações várias acerca de outrem. Não há, portanto, praticamente limite ao que possa constituir assunto, mas a unidade de estilo é mantida através da observância da linha temática geral. Implícita na maioria das

letras, esta é explicitamente mencionada nalgumas, como no caso das estrofes de « Nosso fado é sempre fado »¹, nas quais o autor diz o seguinte :

« Ao fado canta-se a vida / Ao fado canta-se a morte / O fado canta a partida,
a despedida e a nossa sorte ».

É curioso que, no tema geral da experiência da vida, a separação – em situações de partida, despedida, morte – seja aspecto a destacar. E é igualmente curioso o facto de que este motivo apareça ligado ao conceito de « sorte ». Esta será boa ou má, e, de preferência na segunda acepção, pode ser sinónimo de fado no sentido de destino. Estamos, com efeito, perante dois aspectos que desempenham um papel fundamental na experiência da vida tal como o fado a canta : separação e destino.

Na verdade, o fado oferece uma oportunidade para ventilar sentimentos e preocupações, na segurança da mensagem velada da realização artística. Deste modo, dispensa conforto e apoio, como salienta o refrão da letra acima referida :

« O fado é terno / É amigo dedicado / Quer antigo, quer moderno / Nosso fado é sempre fado ».

O « amigo dedicado » parece ser companhia apreciada por pessoas de diferentes camadas sócioeconómicas e graus de educação. Muitos vão refazer-se das canseiras do dia cantando ou ouvindo cantar o fado na taberna onde se reúnem para um copo de vinho ou a uma esquina de rua numa noite de verão. Na sua grande maioria, estas composições de fadistas amadores nunca virão a receber o prestigioso reconhecimento conferido pela comercialização e o espectáculo organizado. Possuem, contudo, um valor único na medida em que os dramas profundos da existência humana podem manifestar-se com uma espontaneidade mais livre de interferências delimitantes.

Na busca de uma melhor compreensão das características do fado como o conhecemos hoje, têm-se aventado várias conjecturas quanto à sua origem². Certas letras estariam talvez na linha de continuidade dos romances medievais, com as suas lutas heróicas, nos quais se iria entroncar, por exemplo, o fado tauromáquico, com a sua expressão de coragem e galhardia. O fado em geral teria provavelmente nascido na era dos Descobrimentos, nas naus onde os portugueses tocavam e cantavam, afastados da sua terra, rumo ao desconhecido. A favor desta probabilidade podem citar-se as mornas cabo-verdianas e os sambas-canção brasileiros, variantes que teriam florescido em contacto com as canções levadas pelos navegadores lusos às terras que iam descobrindo. Essas letras e melodias seriam uma evolução dos cantares medievais portugueses, tanto da lírica das cantigas de amor e de amigo como da sátira das cantigas de escárnio e maldizer. Evidência que fundamenta esta suposição encontra-se na semelhança entre certos aspectos das cantigas medievais e do fado contemporâneo. Como exemplos podem citar-se os elementos de crítica social e política ou personagens tais como o marinheiro e o soldado e o seu relacionamento ao tema da separação e da noção de que a condição humana está sujeita a forças para além do seu controlo.

1. A. Coelho FILHO, *Nosso fado é sempre fado*, Lisboa, Rádio Triunfo Ltda, 1985.
2. Para uma descrição do fado e conjecturas sobre os seus antecedentes, veja Mascarenhas BARRETO, *Fado. Origens líricas e motivação poética*, Lisboa, Aster, s.d. ; Pinto de CARVALHO, *História do fado*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982 ; J. Ramos TINHORÃO, *Os Negros em Portugal. Uma presença silenciosa*, Lisboa, Caminho, 1997.

Para este último aspecto teria contribuído o fatalismo islâmico dos mouros inseridos na trama social de então, aceites como cristãos novos pelos vencedores da Reconquista. Por sua vez, a especulação sobre o nome « fado » oferece uma outra conjectura para a índole fatalista deste tipo de canção e coloca as suas raízes numa era muito anterior. Os gregos que, antes de Cristo, se haviam estabelecido no litoral do futuro território português nele teriam introduzido o conceito de destino, que mais tarde foi assimilado e reelaborado pelos romanos e encontrou expressão no termo latino *fatum*, do qual deriva o termo português. Tanto a herança romana de antecedentes gregos como a influência muçulmana teriam encontrado em Portugal um meio ambiente cultural predominantemente cristão. O fatalismo islâmico teria sido absorvido na noção greco-latina de destino, que, por sua vez, a Igreja procurou adaptar em conformidade com a sua doutrina.

Com estes possíveis antecedentes, crê-se que houve, a partir do século XVII, uma importante contribuição para o futuro fado de Lisboa: a do avultado número de negros trazidos do ultramar para a metrópole. De África, e também do Brasil, terão chegado deste modo ritmos e cantares tropicais que influenciaram os de certos bairros da capital. Finalmente, em meados do século XIX, o fado tornou-se notado nas ruas da cidade. Foi por esta altura que surgiu a famosa cantadeira Severa. Pessoa de humilde condição, esta fadista veio a ter uma ligação amorosa com o Conde de Vimioso, tornando-se numa personificação viva do contraste de classes, o que implicava crítica social. Quanto às letras da época, estas começaram a aparecer em colectâneas, em folhetos de cordel e em almanaques. Um eram de teor lírico. Outras eram panfletos políticos e contra o clero, os quais se relacionavam principalmente com o conflito entre absolutistas e liberais, dentro do contexto histórico de então.

O fado lisboeta entrou, assim, no século XX associado aos bairros pobres e a agitadores anarquistas. Não é de estranhar que tenha sido visto com reserva por parte do governo. No primeiro terço do século, foi reprimido pelo regime conhecido por Estado Novo³ sob a chefia de Oliveira Salazar, acção justificada por a sua temática não corresponder ao ideal do Trabalho, da Família e da Pátria. Mas depois acabou por ser utilizado pelo mesmo regime, que, explorando o seu carácter profundamente popular, o divulgou como um dos emblemas nacionais. Coexistindo com as versões que tinham a aprovação oficial, existiam também letras sediciosas das que se revoltavam contra o poder estabelecido e que muitas vezes se expressavam nas entrelinhas para evitar serem perseguidos.

Depois de o Estado Novo ter sido derrubado em 25 de Abril de 1974, a situação mudou e hoje existe uma liberdade de expressão que o fado desconhecera durante grande parte do século. Os fadistas que se distinguiram durante a ditadura corriam o risco de serem vigiados, e alguns tiveram posteriormente a oportunidade de falar dessa experiência. É este o caso de Amália⁴, grande vulto do fado no século XX. Embora representando os portugueses no estrangeiro e gozando de fama internacional, só depois da queda do regime salazarista foi condecorada pelo governo. Em 1980 foi-lhe conferido o honroso grau de oficial da Ordem do Infante Dom Henrique;

3. Sobre o Estado Novo, veja F. ROSAS, *O Estado Novo (1926-1974)*, (« História de Portugal », 7), Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

4. Sobre Amália Rodrigues, veja V. Pavão dos SANTOS, *Amália. Uma biografia*, Lisboa, Contexto, 1987; e, sobre a comoção nacional por ocasião do seu falecimento, « Adeus, Amália », suplemento especial da revista *Visão*, 7 a 13 de Outubro de 1999.

e ao falecer recentemente, em Outubro de 1999, foram decretados três dias de luto nacional.

Acabamos de ver as principais suposições que se podem justificadamente fazer sobre as origens do fado bem como factos do seu passado mais recente. Em ambos os casos encontramos certos aspectos que se fixaram como características individualizantes, tais como : as considerações de carácter pessoal, social e político ; o encontro de diferentes influências culturais ; o frequente motivo da separação ; o sentimento do destino ; e, por vezes, um certo heroísmo.

A separação associada ao mar sem dúvida que tem sido uma constante da história de Portugal, país virado para o Atlântico. E a angústia do afastamento, pela distância e pelo tempo, atinge uma maior acuidade com a incerteza do regresso e a possível intervenção da morte, fatalidade do destino. O afastamento por demorada e perigosa viagem além-mar é, portanto, em si, poderoso estímulo para um drama ao nível da psique, que pode ter implicações sociais e políticas e que, ao expressar-se através do fado, encontra neste palco conceitos e valores culturais nos quais a doutrina cristã e outros elementos se confrontam.

Princípios cristãos e magia pagã

Em certas letras de fado dos nossos dias, elementos cristãos e não cristãos mantêm uma coexistência incerta. O fado pode ser visto como uma tentação irresistível ; praticá-lo, como um pecado ; dedicar-se a ele, como um perigo de condenação. Em « Minha mãe, nasci fadista », o autor sucumbe ao fascínio do fado e pede à mãe, zeladora da conduta do filho, que se resigne ao destino a que ele se entregou :

« Mora fado no meu peito / Não se canse, não insista / Não há ninguém que desista / Quando vive satisfeito »⁵.

Por sua vez, os autores de « Avé Maria fadista » pedem a Maria, mãe de Deus, que, se tocar e cantar o fado for acto condenável, interceda pelos que o fazem e para eles implore o perdão divino :

« Santa Maria das Dores / Mãe de Deus, se for pecado / Tocar e cantar o fado, / Rogai por nós pecadores »⁶.

Não podem restar dúvidas de que letras como estas revelam consciência de um conflito de noções e valores entre o conceito de fado e as normas do pensamento cristão.

Essa mesma consciência de conflito de noções e valores está patente na preocupação de cristianizar a herança latina que se verifica nas primeiras definições de fado na lexicografia portuguesa. Dentro deste espírito, no século XVIII, o Padre Rafael Bluteau define o termo no seu Vocabulário como : « ... a disposição e providência divina, que antevê os acontecimentos humanos »⁷. No século XIX, Morais define-o no seu Dicionário como « ... a ordenação que se vê em as coisas por divina providência », e a sétima edição

5. H. SOBRAL & H. da CÂMARA, *Minha mãe, nasci fadista*, série Superestrelas da música portuguesa, nº 5, Lisboa, Reader's Digest, s.d.

6. Linhares Barbosa e VIANINHA, *Avé Maria fadista*, Estoril, Discoteca Amália, 1992.

7. A. PIMENTEL, *A triste canção do sul. Subsídios para a história do fado*, Lisboa, Livraria central, 1904 : 7.

desta obra inclui, pela primeira vez, também a seguinte definição no sentido de composição estrófica musical: «... música popular, com um ritmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados fados»⁸. Na interpretação do termo no seu sentido lato, há, como se vê, um desvio semântico do conceito de predestinação, da antiguidade greco-romana, para o de uma divindade providencial, do Deus cristão onnipotente e onisciente mas também infinitamente misericordioso. A exigência de concordância dogmática sentir-se-á também quanto ao sentido restrito do termo como canção.

Estes dicionaristas portugueses apresentam-nos um conceito cristianizado de fado em que está implícita uma mundividência monoteísta, não politeísta, e se trata de uma divindade que providencia pelo ser humano, não de um poder superior que inexoravelmente lhe traça um destino. No entanto, o oráculo romano em que se solicitava aos deuses pagãos uma revelação antecipada dos segredos do porvir, talvez tenha, até certo ponto, um paralelo no tipo de composição chamada « fado do Portugal contemporâneo ». À semelhança das parcas romanas, os fadistas de hoje talvez por vezes se entreguem à determinação do futuro. No fado, que pode assumir forma narrativa, talvez se comunique o destino, que, como veremos, contando e cantando em parte também se vai tecendo.

A convicção de que, cantando o fado, se pode actuar sobre a sorte de um indivíduo manifesta-se nesses repositórios do consenso popular que são as máximas passadas de geração em geração. Numa colectânea de provérbios portugueses recentemente compilada na década de noventa⁹, encontra-se o seguinte adágio:

« Quem ccianta seus fados espanta / Quem chora mais os aumenta ».

A palavra « fado » aparece, neste exemplo, pluralizada, denotando os incidentes do fado. Estes são indesejáveis, como comprovado por uma outra versão do mesmo adágio, registada na mesma colectânea, em que « fados » é substituído por « males »:

« Quem canta seus males espanta / Quem chora mais os aumenta ».

Parece, portanto, reconhecer-se a existência de um fado que vitimiza os seres humanos, os quais, porém, gozando de certa liberdade de acção, podem rejeitar a submissão passiva às vicissitudes do destino cruel e sobrepor-lhes o poder transformador do canto. A iniciativa humana pode formular-se em prece com que se procura alcançar a graça divina ou pode usar outro meio, no esforço para que um desejo se torne realidade ou uma fatalidade que se receia não venha a concretizar-se. Em tempo de guerra, a morte impõe-se como ameaça de irreversível separação. Evitar tal fatalidade será desejo preponderante. Nesta situação se encontraram muitos portugueses num passado ainda recente, procurando afastar por todos os meios ao seu alcance a morte que em tempo de guerra ameaçava os seus entes queridos.

« Deus, Pátria e Família »

8. A. PIMENTEL, *op. cit.*, : 7 e 9.

9. A. MOREIRA, *Provérbios portugueses*, Lisboa, Editorial Notícias, 1996 : 244.

Na segunda metade do século xx a população de Portugal viu-se envolvida num longo período de conflito armado. Em 1961, rebentou nas então chamadas províncias ultramarinas uma guerra colonial que havia de durar treze anos, vindo a terminar após o Estado Novo ter sido derrubado em Lisboa em 1974. Para muitos portugueses foi um tempo de separação forçada e regresso duvidoso. Uns partiam para o serviço militar que obrigatoriamente tinham de cumprir no ultramar, outros, procurando evadir-se, partiam para o estrangeiro. Deu-se nessa altura o maior êxodo na história do país. Fugindo à guerra e procurando melhores condições económico-sociais, o fluxo de emigrantes atingiu um total de 209 000 indivíduos em 1970¹⁰, sem incluir os que saíram clandestinamente. Em cada despedida, para os que ficavam e para os que partiam havia a incerteza de voltarem a ver os familiares e amigos de quem se separavam.

Foram duas as gerações que estiveram mais directamente envolvidas nesta experiência, a dos jovens adultos convocados a prestar serviço militar e a dos seus pais. Destes dois grupos etários, os mais novos teriam vivido os anos formativos da infância em pleno Estado Novo, quando as salas de aula das escolas portuguesas exibiam o lema « Deus, Pátria e Família » e o mapa do império português, orgulho de uma metrópole que dera novos mundos ao Mundo. Os mais velhos teriam memória do tempo de instabilidade política e seguidamente da ordem restabelecida, e firmemente mantida, depois que o professor de direito e economia da universidade de Coimbra António de Oliveira Salazar (1889-1970) foi chamado da sua cátedra para o governo, inicialmente em 1926 e definitivamente em 1928, como ministro das Finanças, e, em 1932, como Primeiro ministro do Estado Novo, regime monopartidário e autocrático que liderou até 1968, quando, por motivo de doença, foi sucedido por Marcello Caetano. A partir de 1928, principalmente desde 1932, até 1974 – mais de quatro décadas – as ideias e a personalidade de Salazar dominaram o sistema de governo em Portugal¹¹.

Salazar tinha sido educado no seminário de Viseu, no Norte de Portugal, e era um católico devoto. Durante o seu governo a Igreja gozou de uma época de prosperidade, para o que também muito contribuíram as manifestações religiosas de Fátima¹², uma zona rural no Centro Oeste do país. O relato das aparições da Virgem Maria a três crianças locais causou grande sensação. Em 1932 a Igreja autorizou o culto de Nossa Senhora de Fátima e na localidade foram erigidos um santuário e uma basílica, que se tornaram um grande centro de peregrinação e, mais tarde, vieram a receber a visita do papa Paulo VI em 1967. Foram décadas durante as quais a presença da Igreja se fez sentir a nível político e social. Em 1940 foi celebrada uma concordata entre o Vaticano e o governo português em que este, embora sem adoptar a religião católica como oficial, outorgou consideráveis poderes à Igreja. As organizações católicas expandiam-se livremente. De entre estas, a Juventude católica abrangia os jovens adultos dos diferentes sectores da população : a agrária, JAC, a operária, JOC, e a universitária, JUC. Para os cidadãos vindos

10. Veja D. L. WHEELER, *Historical Dictionary of Portugal*, Lanham, Md., The Scarecrow Press, 1993 : 6-7. Este dicionário constitui uma fonte rápida e prática de informação para consulta quanto a datas e acontecimentos.

11. Sobre Salazar e salazarismo veja F. NOGUEIRA, *Salazar*, vols I-VI, Coimbra, Atlântida e Lisboa, Civilização Editora, 1977 a 1985 ; J. GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan 1926-1974*, Paris, Editions Cujas ; 1981 ; Yves LÉONARD, *Salazarisme et fascisme*, Paris, Chandeigne, 1996, 224 p., (« Lusitane, 10 »), prefácio de Mário Soares.

12. Sobre a projecção de Fátima como experiência religiosa, veja F. JOHNSTON, *Fatima, the Great Sign*, Devon, Augustine Publishing Company, 1980.

deste último grupo e ocupando altos postos havia o Centro académico de democracia cristã, do qual Salazar era membro.

O país era liderado por Salazar como chefe do Estado, ou seja, do governo central de académicos e tecnocratas, com sede em Lisboa, cujas deliberações tinham a aprovação tácita do presidente da República, sempre um militar de alta patente, e do Parlamento, a Assembleia nacional, que em 1933 ratificara a Constituição em que a centralização do sistema é confirmada na definição de Portugal como república unitária. Não eram permitidos partidos políticos e mesmo a União nacional, o movimento dos fiéis ao regime, não o era oficialmente. Qualquer voz que tentasse erguer-se em oposição era abafada pelo mecanismo repressivo da censura. Havia uma tática de despolitização geral que encontrava terreno fértil no baixo grau de educação das massas trabalhadoras. Finalmente, a certeza de uma autoridade incontestada era garantida pela estrutura férrea das Forças Armadas, Polícia do Estado, Guarda nacional republicana, Polícia de segurança pública e Legião portuguesa, enquanto que para a juventude se formou a instituição pró-militar conhecida por Mocidade Portuguesa. Tratava-se, no entanto, de uma ditadura mais de governo do que de regime, em que aos cidadãos era permitido fazer a sua vida normal contanto que não tentassem intervir na liderança do país.

O escol governante usava de um sistema de propaganda que tinha como pilares fundamentais a exaltação de sentimentos patrióticos e a alta imagem criada para o Chefe. Tem-se apontado que o Estado Novo procurava inculcar na mentalidade dos cidadãos um nacionalismo histórico de visão triunfalista¹³. Para tal, reelaborava o passado enaltecendo Portugal como nação imperial, conceito posteriormente substituído pelo de nação pluri-racial, enquanto que as colónias passaram a ter a designação de províncias ultramarinas a partir de 1951. Como também se tem dito, o ultramar português era apresentado como objecto de missão e glória¹⁴, perspectiva que fora introduzida nos anos trinta e que promovia na consciência nacional a sacralização do império e uma mística imperial que teriam contribuído para a tenacidade com que os territórios de além-mar foram defendidos. Tratava-se de um esforço de divulgação de conceitos e ideais que foi exercido na população ao longo de décadas, através de eventos comemorativos, oratória e ritual católico.

Neste contexto, Salazar era apresentado como figura providencial, imagem que ele próprio criava com o apoio das direitas. Em 1932, proferiu as seguintes palavras :

« Eu sou um português que as circunstâncias colocaram na situação de poder dirigir a todos os bons portugueses uma palavra de meditação e de apelo patriótico. Este período da História é grave para toda a Humanidade [...] Parece às vezes que a lógica ou terrível fatalidade do espírito de revolução, de guerra e de ruína ameaça cada vez mais frustrar a aspiração activa de paz [...] Mas estas mesmas gravíssimas dificuldades são as que nos forcem a trabalho mais persistente, a apoio mais decidido, a resolução mais firme de levar por diante a obra de reorganização social e política de Portugal... »¹⁵.

13. N. G. MONTEIRO & A. Costa PINTO « Cultural Myths and Portuguese National Identity », in A. Costa PINTO, (ed.), *Modern Portugal*, Palo Alto, California, The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1998 : 206-217.

14. V. ALEXANDRE, « The Colonial Empire », in A. Costa PINTO, (ed.), *op. cit.* : 41-59.

15. O. SALAZAR, *Discursos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1961 : 151.

Estas palavras ilustram, por um lado, como o Chefe se apresenta como homem a quem foi dada a vocação de salvar Portugal, e, por outro, como o espírito de revolução e guerra é apresentado como fatalidade. Trinta anos volvidos, os portugueses estavam a ser mobilizados para lutar na fatalidade da revolta e guerra colonial das províncias ultramarinas.

O mito de Salazar como salvador nacional, bem estabelecido ao tempo de a guerra colonial rebentar em 1961, continuou a ser promovido pelo partido, que passou a intensificá-lo de uma maneira em que o Chefe era elevado num distanciamento cada vez mais mítico. Encontrou-se um bom instrumento para essa finalidade nos serviços de televisão¹⁶. Faziam-se emissões televisivas de propaganda em que Salazar aparecia como figura de mistério, sem proferir uma palavra, e das quais acabou por desaparecer visualmente, mantendo-se, no entanto, presente na ausência através das notícias em que se davam falsas esperanças de recuperação da sua saúde, após ter adoecido gravemente em 1968, bem como através das emissões intituladas « Conversas em família » dirigidas à população pelo seu sucessor Caetano. Este foi alvo de uma grande homenagem em 1973 em que a Rádio-Televisão exaltou a política do governo e a intransigente defesa do ultramar. O regime foi derrubado no ano imediato, seguindo-se a desmobilização das tropas.

Em conclusão, na retórica do regime, a guerra do ultramar era, portanto, uma fatalidade que atingia o país nos seus territórios de além-mar, os quais Portugal continental se levantava em armas para defender. A ditadura salazarista havia até então permitido que os cidadãos fizessem a sua vida normal contanto que não interferissem na política do governo, mas, a partir de 1961, a vida normal da população foi profundamente afectada pela imposição do serviço militar obrigatório no ultramar para indivíduos do sexo masculino. Ao mobilizar e destacar tropas, o Estado e a figura providencial do seu Chefe apresentavam-se, porém, do lado da defesa sagrada da pátria, da ordem exigida com firmeza, da Igreja católica, dos valores cristãos, de Deus, cuja mãe, a Virgem Maria, havia aparecido em Fátima, território português, às inocentes crianças. Os jovens adultos enlistados iam cumprir o seu dever de bons portugueses, varões perpetuando a tradição honrosa de uma nação historicamente triunfante. Partiam deixando pais, irmãos, noivas, esposas, filhos. Na tríada do lema, a Família sacrificava-se pela Pátria com esperança de salvação em Deus. Nesta conjuntura histórica e cultural, gozaram de significativa popularidade as letras de fado sobre a salvação do filho destinado à morte.

Enfrentando uma separação forçada

O poder do canto, a felicidade celeste e a inocência infantil são motivos recorrentes na lírica tradicional portuguesa. Talvez que o exemplo mais conhecido em que estes três motivos se conjugam seja « Menino d'Oiro », que tem sido interpretado por vários fadistas. O adulto que canta diz o seguinte com respeito ao menino :

« Hei-de levá-lo ao Céu / Enquanto for pequenino // Enquanto for
pequenino / For puro como o luar // Hei-de levá-lo ao Céu / Hei-de ensiná-

16. Veja F. R. CÁDIMA, *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

lo a cantar »¹⁷.

Por um lado, temos o sentimento intuitivo de que existe um canto que eleva ao Céu. Por outro, temos a crença de que o Céu está aberto aos puros de coração.

É por vezes ambígua a situação em que a felicidade celeste será concedida ao inocente. Pode tratar-se de uma visão beatífica em que a criança, pela sua pureza de coração, é dado contemplar a realidade divina – à semelhança dos acontecimentos de Fátima –, ou pode ser que a criança deixe prematuramente o mundo terreno e entre na glória eterna. Esta segunda alternativa constitui tema de considerável popularidade nos bairros fadistas de Lisboa, no segundo terço do século XX, onde se canta a estória da morte de um menino, que, isento de culpa e bem intencionado, alcança a felicidade no outro mundo, como documentado nos parágrafos seguintes. Crê-se que tais letras, criadas por autores não profissionais mas simplesmente amadores, tenham desempenhado um papel importante entre certos membros da população metropolitana preocupados com os filhos, maridos, irmãos ou amigos que tinham longe durante a guerra do ultramar, como se procura demonstrar no presente artigo.

Nestas letras articulam-se certos artificios mentais que podem servir de mecanismos de defesa ao âmbito da psique. Em primeiro lugar, o menino toma o lugar do ente querido forçosamente afastado, ao mesmo tempo que a acção é transposta para um momento no passado, afastando assim a possibilidade de o desfecho fatal se concretizar. Quer dizer, o menino que morre na estória, na realidade, não pode morrer, pois chegou a adulto. A morte acontece apenas na narrativa ficcional, nunca virá a ser notícia de jornal. Não obstante, o expediente é de muito maior alcance, porquanto, se morresse, o inocente ganharia a bem-aventurança eterna. Bem-estar e felicidade são, portanto, assegurados, ao nível do terreno ou ao do celeste. Em segundo lugar, a agência da morte é explícita ou implicitamente atribuída a forças fora do alcance do ser humano, que usam o pai como instrumento inconsciente e involuntário do destino do filho. Transferindo a situação do contexto familiar para o contexto nacional, torna-se assim possível desculpabilizar as autoridades dirigentes cuja ordem de mobilização resultara no afastamento do jovem, em acção militar, ou emigrado, para a evitar.

Estes elementos mantêm-se constantes, em vários graus de ênfase entre si, independentemente da versão que a estória adquira. Em « Paizinho, diga lá, quero saber »¹⁸, um menino ouve o pai dizer que se embriaga porque, sob a acção do vinho, vê a sua defunta mulher, mãe do pequeno ; este, na esperança de a ver também, bebe aguardente ao extremo de morrer. A letra termina com os seguintes dois versos :

« - "Paizinho, eu também quis ver a mãezinha" / Depois fechou os olhos e morreu ».

O inocente não terá visto a mãe, como pensava, mas, dentro de uma perspectiva cristã, terá alcançado a felicidade que pretendia, no Céu. Porém, é sobre a figura do pai que o autor desta letra mais se alonga, introduzindo detalhes que visam a desculpabilização do mesmo.

17. Tradicional, *Menino d'Oiro*, série Superestrelas da música portuguesa, 5, Lisboa, Reader's Digest, s.d.

18. *Paizinho, diga lá, quero saber* - texto de fadista amador citado em A.F. COSTA & M.D. GUERREIRO, *O trágico e o contraste*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984 : 212.

Evidentemente que a morte da criança não é culpa desta, que, embora tenha sido a causa próxima do acidente mortal, o fez num acto ingenuamente bem intencionado. O acidente foi, no entanto, causado indirectamente pelo pai. A culpa poderá ser-lhe facilmente atribuída – pelo seu alcoolismo, pelas suas palavras inadvertidas que irão conduzir o filho à morte. Mas não. Em contraste a tal sugestão, este é protegido pelo narrador, que, afastando qualquer possibilidade de acusação, o apresenta como um pai extremo para quem o filho é tudo o que ele tem na vida. Quando a criança lhe pergunta por que se embriaga, responde-lhe carinhosamente :

« Tu queres, então, saber, ó minha flor, / A causa de eu beber em demasia.
/ Eu vou-te explicar, meu querido amor... ».

Quando é avisado de que o filho está mal, corre imediatamente ao seu encontro e, ao vê-lo moribundo, dirige-se-lhe chamando-lhe « vida minha » e « filho meu ». Não só a agência da morte é colocada fora da intenção e responsabilidade humanas, mas o pai é retratado como uma vítima, sucessivamente, da morte da mulher, da incapacidade de aguentar tal perda, da morte iminente do filho, e, podemos imaginar, da dificuldade dobrada em aguentar a segunda perda. Apesar da sua fraqueza de alcoólico, o pai é um homem diligente, que não falta ao trabalho. Para aí se dirige, depois de ter respondido à pergunta do filho. Vai contente e animado por tê-lo deixado ficar satisfeito com a resposta. E vai inconsciente de que em breve será vítima da fatalidade que atingirá a criança :

« E o pobre alegremente então lá vai / Para a oficina olhar pela sua vida ».

Qual personagem de tragédia¹⁹, aproxima-se cegamente do desenlace fatal, o que é estilisticamente sublinhado com a ironia trágica de « olhar pela sua vida ». Um terror e piedade aristotélicos concentram-se no destino do pai. Na segurança da experiência indirecta e ficcional, pais, outros familiares e amigos do jovem ausente poderiam por este meio encontrar uma libertação catártica para os seus sentimentos de ansiedade. Além disso, a dramatização trágica na esfera do doméstico pode ser vivida a dimensões mais amplas, considerando que a ameaça de perda de um filho existe também para Portugal e o Estado que o governa. A família e os governantes da pátria, irmanados na sua condição humana, encontrar-se-ão, portanto, semelhantemente sujeitos às vicissitudes dessa fatalidade que é a guerra.

Criando um destino de herói

Uma feição constante das letras de fado sobre o tema da morte terrena e salvação celeste de um filho encontra-se no esquema de agência fatídica que vimos anteriormente : a criança sofre um acidente mortal, do qual ela própria é causa imediata, por acto ingénuo e bem intencionado, que, por sua vez, é inconscientemente causado pelo pai, que actua como instrumento cego de forças superiores e alheias à vontade humana. Porém, enquanto certas versões dão especial atenção à figura do pai, outras empenham-se sobretudo na exaltação da figura do filho.

19. Para a teoria da tragédia e catarse, veja R. H. PALMER, *Tragedy and Tragic Theory, an Analytical Guide*. London, Greenwood Press, 1992 ; A. D. NUTTALL, *Why Does Tragedy Give Pleasure ?*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Temos um exemplo desta última modalidade na letra de « Um dia, certa criança »²⁰. Neste caso, um menino sobe à árvore do quintal e ata as folhas com um fio após ter ouvido o médico dizer que o pai morreria quando as folhas caíssem ; em seguida, cai da árvore, o que causa a sua morte. Diz à mãe, que o encontra no chão, moribundo :

« Foi para salvar meu paizinho / Que eu subi aquela árvore // Ainda me lembro bem / De o doutor ter dito à mãe / Que com custo a prevenia / Que quando as folhas caíssem / E a nossa árvore despisse / O meu paizinho morria // Por isso levei as linhas / Para atar bem as folhinhas / E todas elas atei / Ele agora já não morre ».

Com um fio, qual parca bem-fazeja, o menino procura mudar o curso do destino e tecer melhor sorte para seu pai.

A doença grave do pai inicia o processo fatídico mas as palavras inadvertidas que irão conduzir o filho à morte são proferidas não pelo pai, figura bastante apagada, mas pelo médico. Por este meio, a autoridade do mundo adulto é ironicamente acentuada com a inclusão do homem de saber, do doutor, incapaz de resolver o problema. Porém, tudo converge no menino, que é o porta-voz do narrador, dando-nos conhecimento da sequência de ocorrências que levam à sua morte, ao falar para a mãe, antes de expirar.

Esta apropriação do relato pelo menino corresponde à sua estatura singular. O menino é apresentado como um ser de eleição. O autor salienta a sua precocidade :

« Era ainda pequenino / Mas já tinha muito tino / E era raro brincar ».

Esta criança assume-se deveres de adulto responsável quando procura acudir ao pai enfermo perante a falha do doutor. A sua beleza moral e rectidão de intento são realçadas ao nos ser dito que havia um ninho na árvore – « Um melro fez lá o ninho » – para depois vírmos a saber que isso não foi o incentivo que o motivou a subir à árvore – « não foi pelo ninho » – mas sim para salvar o pai.

O papel do filho é altamente hiperbolizado. O menino morre por um acto de altruísmo, numa heroicidade a que o autor confere conotações bíblicas. De facto, pode ver-se uma determinada simetria com o cenário da crucificação de Jesus Cristo : suspensão ; descida ; a mãe, em baixo, vendo o filho agonizante. A última estrofe termina com as seguintes palavras de incitamento, quase em tom de propagação messiânica de boa nova, que o menino dirige à mãe :

« Anda, vai dizer-lhe, corre / Que eu morro mas que o salvei ».

Finalmente, fica por esclarecer se o pai morrerá, como previsto, ou se terá sido milagrosamente salvo pelo sacrifício do filho.

Outra faceta a considerar nestas letras de fado é o relacionamento entre pais e filhos. O pai é, como vimos, o instrumento involuntário da morte terrena do filho. Quanto ao filho, a sua morte está invariavelmente associada à sua dedicação pelos pais, e, indirectamente, à morte destes, consumada ou receada. Em « Paizinho, diga lá, quero saber », o filho procura reunir-se à sua falecida mãe, em « Um dia, certa criança », o filho procura impedir o falecimento do pai. A mãe aparece em conexão com a vida espiritual e extra-

20. *Um dia, certa criança* – texto de fadista amador citado em A. F. COSTA & M. D. GUERREIRO, *op. cit.* : 235.

terrena do filho. Em « Paizinho, diga lá, quero saber », a mãe atrai o filho para o Céu, em « Um dia, certa criança », a mãe acompanha o filho no passamento deste para a vida eterna.

Nesta última letra, não é acidental o facto de a mãe ter sido colocada numa situação evocatória de Maria na cena da crucificação de Jesus Cristo. Tal aproximação afilia-se num popular motivo do fado, tanto amador como profissional, o da Virgem Maria como medianeira entre a humanidade e Deus. Concordantemente, a mãe humana tem como modelo a mãe celeste e dela se espera uma alta medida de virtude. O exemplo mais eloquente será talvez a letra de « Duas mães »²¹, em que o autor diz o seguinte :

« Tanto à Virgem se parece / A minha santa mãezinha / Que até nem Cristo conhece / Qual a d'Ele e qual a minha ».

Neste enquadramento pode subentender-se um dever de carácter religioso na função de zeladora da conduta moral do filho que a figura da mãe desempenha em « Minha mãe, nasci fadista »²².

Soluções infalíveis

Os diferentes elementos acima apresentados e analisados proporcionam evidência que serve as duas finalidades indicadas na introdução a este artigo, isto é, iluminar o fenómeno fado e focalizar uma determinada variedade desta composição. Consequentemente, os dados obtidos concedem-nos uma compreensão mais profunda da dúvida de consciência manifestada em « Avé Maria fadista »²³ sobre a legitimidade cristã do cantar do fado. Concedem-nos igualmente uma compreensão mais profunda do tema da morte terrena e salvação celeste do filho como fonte de consolo e esperança durante os difíceis anos de conflito armado nos territórios ultramarinos sob o regime do Estado Novo.

Em primeiro lugar, ao fado canta-se muito do que na vida escapa ao controlo humano, incluindo a morte²⁴. Esta e outras formas de separação causam sofrimento, são vezes que afligem a existência de cada um, e como tal são interpretadas como vicissitudes do destino cruel ; são, segundo o provérbio, « fados » como sinónimo de « males »²⁵. No entanto, a convicção de que existe um fado inexorável será pouco ortodoxa numa cultura cristã onde a providência se associa à noção de Deus onnipotente e onisciente mas também infinitamente misericordioso²⁶. Em segundo lugar, o canto que eleva ao Céu²⁷ deverá ser o da liturgia da Igreja. Não obstante, o fado que se canta diz também respeito ao que está para além da existência terrena. Mais ainda, é um cantar com que se procura actuar sobre a sorte do ser humano, como vimos no caso do tema da morte do filho, no qual o acontecimento é manipulado através do uso da palavra, não só quanto à atribuição da sua agência, mas também quanto ao destino dos protagonistas. Por este meio, o poder transformador do discurso cantado, em certa medida, tece o fado, pelo menos no âmbito da percepção individual de cada um. Trata-se,

21. D. RODRIGO & C. A. NAIA, *Duas mães*, Lisboa, Rádio Triunfo, s.d.

22. H. SOBRAL & H. da CÂMARA, *op.cit.*

23. Barbosa e VIANINHA, *op.cit.*

24. Coelho FILHO, *op. cit.*

25. A. MOREIRA, *op.cit.*

26. A. PIMENTEL, *op. cit.*

27. Tradicional, *Menino d'Oiro*, *op.cit.*

portanto, de um processo em que cantar o fado, já em si heterodoxo, será ainda mais condenável quando se torna num compromisso entre uma prece e um encantamento.

O fado que se canta exerce a sua magia entre as duas perspectivas aparentemente antagónicas, a cristã e a pagã. Estas estão presentes numa certa visão da realidade nacional portuguesa vigente ao tempo do rebentar da guerra colonial em 1961 no conflito armado que iria arrastar-se por quase década e meia. Entre a população em geral, disseminava-se uma cultura moldada pelo estilo do governo do Estado Novo²⁸. O nacionalismo histórico de visão triunfalista²⁹ e a sacralização do império³⁰ justificavam e glorificavam a soberania portuguesa nos territórios ultramarinos. Na chefia do governo, erguia-se Salazar como figura providencial, como salvador nacional, oficialmente cada vez mais enaltecido e a partir de 1968 quase mitificado³¹. Graças às boas relações entre Estado e Igreja, esta influenciava as diferentes esferas da sociedade portuguesa, com uma popularidade aumentada pelas aparições de Fátima, que obtiveram cada vez maior reconhecimento a culminar com a visita do Papa em 1967³². O culto mariano permeava a vida quotidiana como devoção religiosa e padrão moral, numa terra à qual a mãe de Deus se dignara descer. Era todo um ambiente inspirador de um misticismo em que o terreno e o celeste facilmente se encontravam. Tragicamente, Portugal via-se, porém, assolado por essa fatalidade que é a guerra³³. Dentro desta interpretação fatalística, o Estado, ao mobilizar tropas, fazia-o involuntariamente, forçado por circunstâncias nefastas que estavam fora do seu domínio. Todos os portugueses, governados e governantes, eram, portanto, vítimas do destino. É neste contexto histórico e relacionamento cultural entre o cristão e o pagão que a estória da morte do filho tomou forma nas letras criadas por amadores dos bairros fadistas de Lisboa.

Paradoxalmente, os fados que têm por tema a morte de um filho terão constituído uma fonte de consolo e esperança para certos membros da população metropolitana ansiosos com a sorte de entes queridos que se encontravam afastados como consequência da guerra no ultramar. Isso deve-se ao tratamento que neles se dá à agência do acontecimento e ao destino dos protagonistas. Tal como, no cenário doméstico, o pai causa a morte do filho involuntariamente, também, no cenário nacional, não há qualquer intento negativo de parte do Estado que delibera a mobilização. A desresponsabilização das autoridades governamentais torna deste modo aceitável o que, de outro ponto de vista, poderia ser percebido como exercício tirânico do poder. Em conformidade, o Chefe poderá continuar a ser visto como o pai zelador da nação.

Porém, o centro das preocupações é o filho. Quer-se que ele regresse são e salvo. Usa-se então um estratagema de deslocação cronológica, transpondo a acção para o passado, quando o filho era criança, do que resulta o destino, digamos, ter perdido a oportunidade de consumir o acto fatídico da morte. Este é um artifício mental e psíquico que permite usar a estória como instrumento libertador de emoções, vivendo-se, no plano do imaginário, a morte do filho, na segurança da convicção de que não poderá realizar-se. Mas, se

28. F. ROSAS, F. NOGUEIRA, J. GEORGEL, Yves LÉONARD, *op.cit.*

29. N. G. MONTEIRO & A. Costa PINTO, *op.cit.*

30. V. ALEXANDRE, *op.cit.*

31. F.R. CADIMA, *op.cit.*

32. F. JOHNSTON, *op.cit.*

33. O. SALAZAR, *op.cit.*

na realidade, o filho morrer ? Procura-se então lenitivo na fé cristã na certeza de que ele encontrará a bem-aventurança eterna. Assegura-se, portanto, salvação, terrena ou celeste.

A salvação é esperada tanto para o combatente como para o emigrante, vítimas do destino, ambos dignos de alcançar embora com diferente mérito. Implícita à estória é a dedicação do filho pelos pais ; evadir-se ao combate é tentar evitar a morte que rouba filhos aos pais. Por outro lado, entrar em combate é tomar parte na defesa sagrada de Portugal, da pátria que não se pode consentir que pereça. Este é um feito de herói, que pode aparecer hiperbolizado na estória a uma dimensão messiânica. O filho, velada ou abertamente comparado a Jesus Cristo, é sacrificialmente imolado por uma causa maior, e a mãe, qual Maria, é a medianeira entre ele e o mundo extra-terreno onde ele será celebrado em glória eterna.

Se surgisse a suspeita de injustiça e má política do governo em sustentar a guerra colonial, o problema solucionar-se-ia ao ver-se a agência do conflito como fatalidade contra o direito sagrado aos territórios de além-mar. Os problemas levantados pela mobilização também se solucionariam satisfatoriamente. Vendo o jovem cidadão como vítima, justificar-se-ia a evasão deste ao serviço militar ; vendo-o como vítima-herói da nação triunfal, permitiria elevá-lo a alturas excepcionais. Em ambos os casos, a felicidade seria assegurada, se não a do corpo, outra, mais importante, a da alma. Poderá, sem dúvida, afirmar-se que as letras sobre o tema da morte do filho e sua salvação fornecem um apurado mecanismo de defesa na esfera do psíquico, que possivelmente ajudou muitos portugueses ansiosos com a sorte dos jovens adultos que se encontravam longe em resultado da guerra.

* * *

Ao entrarmos no século XXI e em um novo milénio, a canção a que chamamos « fado » apresenta-se como um complexo fenómeno sobre o qual se pode obter uma compreensão mais profunda à luz de contribuições de várias disciplinas e áreas de estudo. A história da cultura e da literatura, a exegese de textos, a linguística, a história política e a psicologia podem conjugar esforços no sentido de iluminar, a partir de vários ângulos, certas letras deste tipo de composição. Esta, sustentada pelo próprio termo que lhe dá nome – derivado do latim *fatum* –, ocupa-se do destino de cada um, ou seja, do fado em sentido lato. Tal conceito, que tem longas raízes no mundo greco-romano pré-cristão, confronta-se com os elementos cristãos da tradição cultural portuguesa. A dicotomia entre estas duas diferentes orientações de pensamento e convicção permite uma dialéctica entre pólos opostos, que pressupõem, respectivamente, um determinismo inexorável e uma divindade misericordiosa.

Recorrendo a uma abordagem multidisciplinar, o presente artigo analisou um produto dessa dialéctica que se crê ter servido de lenitivo e libertação catártica para certos membros da população sofredora que durante longos anos viu partir entes queridos em consequência da acção militar que decorreu nos territórios ultramarinos portugueses desde 1961 até o regime salazarista ter sido derrubado em 1974 : o tema do filho vítima de uma fatalidade que resulta em salvação. Este assunto é recorrente nas letras dos

bairros fadistas de Lisboa no segundo terço do século xx. Canta-se uma estória em que se enfrenta a morte e se promete felicidade, terrena ou celeste, e em que autores, executantes e ouvintes se absorviam lembrando os filhos, maridos, irmãos e amigos ausentes. A palavra teria exercido a sua magia através de uma determinada articulação de artifícios mentais dentro de uma lógica de raciocínio que se coordena entre as duas perspectivas de pensamento e convicção – determinismo inexorável e divindade misericordiosa – e através da qual a experiência da vida quotidiana, inserida na conjuntura histórica do país, é interpretada nesse fascinante fenómeno a que se chama « fado ».

Novembro de 1999

Manuela COOK

Solihull, Inglaterra

<Mcook.Ac@btinternet.com>

