

Ruben de Carvalho : Mais Além da Festa do Avante!

www.ofado.pt/2016/09/05/ruben-carvalho-alem-da-festa-do-avante/



O Fado & Outras Músicas do Mundo orgulha-se de iniciar a sua parceria com o Mural Sonoro, de Soraia Simões, com a publicação desta reveladora entrevista a Ruben de Carvalho. Outras partilhas com o Mural Sonoro se seguirão, mas para já fique com as sábias palavras de Ruben de Carvalho. Jornalista, historiador, autor de vários livros de referência sobre fado e o responsável pela esmagadora maioria (não silenciosa, claro) da programação musical da Festa do Avante! desde o seu início, há quarenta anos. Nesta entrevista não é a Festa do Avante! a protagonista, mas nas entrelinhas destas palavras de Ruben de Carvalho, também se percebem bem os anseios, reivindicações e convicções que o norteiam e que enformam, decisivamente, as suas opções políticas e até as sucessivas escolhas de elencos para a Festa. Basta saber lê-las...

(78ª Recolha de Entrevista, Ruben de Carvalho à conversa com Soraia Simões, Perspectivas e Reflexões no Campo no âmbito projecto de história oral e documentação do projecto Mural Sonoro. A recolha faz parte da Quota MS_00047 do consórcio Europeia Sounds. Soraia Simões é investigadora do Instituto de História Contemporânea da FCSH NOVA e autora do Mural Sonoro, faz também parte da Associação Mural Sonoro, que fundou em 2014)

Ruben de Carvalho é jornalista desde 1963. Autor de diversas publicações no domínio do fado, bem como noutros universos da Música Popular, de programas de rádio (*‘Crónicas da Idade Média*, em exemplo, continua a fazer parte, à data em que esta recolha é feita, da grelha de programação da Antena 1 da RTP) e diversos artigos neste âmbito em Jornais e Revistas.

Foi chefe de redacção de “Vida Mundial”, redactor coordenador no “O Século” e chefe de redacção do semanário “Avante!” a partir do primeiro número da série legal, director da rádio local “Telefonia de Lisboa”, membro do Conselho de Opinião da RTP em 2002, responsável pelo “Avante!” (órgão central do PCP) de Abril de 1974 a Junho de 1995.

A sua actividade política encontra-se em várias etapas do seu percurso profissional com a cultural, tal como se pode apreender na discussão de alguns dos assuntos levantados nesta conversa para o Arquivo Mural Sonoro de que se disponibiliza, mais uma vez, apenas uma parte, sendo a restante transcrita para trabalho escrito.

Foi membro do executivo da CDE de Lisboa, membro executivo da Comissão Executiva das Festas de Lisboa e da Comissão Municipal de Preparação de LISBOA 94 – Capital Europeia da Cultura (ano em que Amália Rodrigues dá o seu último espectáculo, no Coliseu em Lisboa, sob a programação de Ruben de Carvalho. Tal como refere Joel Pina em entrevista para [este Arquivo](#)), deputado à Assembleia da República eleito pelo distrito de Setúbal, Vereador da Câmara Municipal de Lisboa desde as autárquicas de 2005, membro do Executivo da Comissão Organizadora da Festa do «Avante!» desde 1976 e, entre um numeroso conjunto de dinamizações na música e cultura populares, um dos principais responsáveis pela actuação no ano de 1983 do músico, activista e compositor americano Pete Seeger no Pavilhão dos Desportos em Lisboa, que ficaria registado em fonograma acompanhado de um livro e folheto de fotografias.

Além de membro do Comité Central do Partido Comunista Português, foi também Vereador da Câmara Municipal de Lisboa desde as autárquicas de 2005 e responsável na Câmara Municipal de Lisboa pelo Roteiro do Anti-fascismo.

Na parte disponível *online* desta conversa fala da sua ligação às várias linguagens disponíveis na comunicação (a crónica, a rádio, a televisão, o livro) e das suas limitações e contrariedades, do papel assumido pelos discursos utilizados em vários domínios musicais, de alguma da bibliografia do fado e do foco e presença no universo do fado de alguns dos autores/escritores com as suas convicções estéticas, políticas e ideológicas, da relevância da gravação sonora para a compreensão de determinados processos nas práticas da música e da cultura popular em sociedade, do contacto com a música por via indirecta (publicidade, cinema, arquitectura), etc.

Entre a variada bibliografia do fado contam-se trabalhos da autoria de Ruben de Carvalho, como são os casos de “As Músicas do Fado”(Campo das Letras, 1994), “Histórias do Fado” (Ediclube, 1999) ou “Um Século de Fado” do mesmo ano e editora.

– Escrevia no Expresso e na sua última crónica, uma crónica de despedida, diz: “Ideia de todo afinada, com a tendência crescente para textos curtos e incisivos, de leitura fácil e competitiva face ao audiovisual. O projecto entusiasmou-me mas meses decorridos verificava defrontar uma inesperada dificuldade do ponto de vista ideológico, político, mesmo mais amplamente cultural: a reduzida dimensão do texto não é neutra, muito pelo contrário”. O que é que queria dizer com isto?

O texto curto é um texto que, se aquilo que diz, a análise e as ideias que propõe, coincidem com a ideologia dominante, pronto, como tal são apreendidos. Se não coincidem com a ideologia dominante não são compreendidos. Donde, para se escrever um texto que tenha uma postura crítica e contrária à ideologia dominante é indispensável começar por expor os pressupostos à luz dos quais a análise é feita. Ora, isto num texto pequeno é impossível.

– Mas o Ruben quando começou a escrever estas crónicas e a intitulá-las “Mil Caracteres”, por provocação antecipada, não sabia já que estava a correr esse risco?

Não. Eu admiti – e por isso é que eu digo que cometi um erro e reconheço que cometi um erro –, eu admiti que seria possível na base de, digamos, talvez um excesso de confiança na minha escrita e na minha capacidade de escrever, que a concisão dos termos, que a ironia e, enfim, e que outros artifícios formais da escrita seriam suficientes para se transmitir aquilo que se pretendia. E foi na própria prática e ao longo do tempo que cheguei à conclusão de que não era suficiente. Eu anteriormete escrevia prosas, crónicas, de tamanho, digamos assim, normal e onde esse problema não se colocava. E, portanto, onde é possível fazer a estrutura habitual de uma crónica que é: começar por dizer do que é que se vai falar, diz-se qual é a luz em que se encara o problema e depois retiram-se as conclusões, pronto. Numa crónica de cinco mil caracteres isto faz-se perfeitamente. É-me feita, posteriormente, a proposta – pelo Diário de Notícias – de fazer, duas vezes por semana, uma crónica pequena com mil caracteres. E eu achei que era capaz de o fazer, como fui, de resto. Só que, ao fim de um tempo, cheguei à conclusão que – como é que eu hei-de dizer? – os mil caracteres só dá para rosnar e para dar dentadas. Não dá para explicar, não dá para expor, não dá para debater. Dá para fazer a sátira, dá para apontar o ridículo, para fazer ironia...

– Não dá para educar.

Nesse aspecto não gosto muito do termo “educar”. Eu talvez preferisse o termo “esclarecer”. Porque não é propriamente um problema de educação, porque isso é muito mais exigente. E aquilo que se pretende, numa crónica daquele estilo, é esclarecer um problema, uma coisa mais limitada. Não é uma educação, que é um processo. (Nota: Ruben de Carvalho assinou a rubrica “Mil Caracteres” no DN, anos antes de recuperar fugazmente o título no jornal “Expresso”)

– Mas o Ruben sempre teve o contacto com o livro, com um formato mais esclarecedor, pegando no seu termo. Como já está no jornalismo há tanto tempo e nestes processos de recepção, e sobretudo de recepção musical, que é o ponto onde eu gostava de chegar, não sente que esse papel está muito enfraquecido? O Ruben, que já teve esse papel, de certa forma...

Mas sem dúvida! Eu comecei a escrever em jornais em 1963. Portanto, há mais de cinquenta anos. Fez no dia 1 de Outubro do ano passado cinquenta anos que eu entrei no Século. E é evidente que, desde a extensão dos textos à extensão do jornal, a escrita jornalística é uma estrutura literária sequencial, que reflecte no fundo a própria lógica da linguagem (oral) e da linguagem escrita. E, muito em particular, da linguagem impressa, que é sequencial: as letras alinham-se umas a seguir às outras, as palavras alinham-se umas a seguir às outras, (dando) correspondências a ideias que se alinham umas a seguir às outras. O que alterou profundamente isto é a linguagem audiovisual e, muito em particular, a linguagem da televisão que é uma linguagem fragmentada e não uma linguagem sequencial.

– E, nessa perspectiva do dominante, foi a linguagem dominante que acabou por contaminar, entre aspas, os outros órgãos...



Exacto. Acabam por ser dominados. Aliás, durante muitos anos, pensou-se – pensou-se e de certa forma acontecia – que o problema era ao contrário. Digamos, a televisão – porque essa era sua referência – tentava seguir o processo jornalístico seguido pela imprensa. Até que a própria linguagem televisiva começou a autonomizar-se. Também, da mesma forma que a questão da imprensa – gutenberguemente falando — influencia este aspecto, o problema da imagem, da imagem em movimento e da cor, também alteram e formam e conformam a linguagem televisiva. A imagem habitual, a linguagem em mosaico, e não a linguagem sequencial. Um telejornal não tem a mesma estrutura de um jornal; é uma coisa completamente fragmentada, sem princípio nem fim. As coisas vão-se sucedendo (numa sequência) em que não há nada antes e não há nada depois. Ou, por outra, o que vem antes não tem nada que ver com aquilo e o que vem depois também não.

– E que implicações é que isso tem depois no seio da cultura popular?

No meu entender tem implicações gravíssimas.

-... e na difusão, por exemplo, de práticas musicais?

Do ponto de vista da prática musical não me parece que seja por aí que o gato vai às filhoses. Embora a televisão também tenha um papel pouco positivo na questão das práticas musicais, não é por aí... Porque a prática musical é um discurso diferente, é uma linguagem diferente. Estamos a falar de linguagens diferentes. O jornal é uma linguagem escrita. A rádio é uma linguagem falada. A televisão tem a componente de linguagem

falada mas tem a componente de imagem. E enquanto há proximidades – proximidades — entre a linguagem escrita e a linguagem falada, a linguagem com imagem já é, de facto, completamente diferente. Onde, inclusivamente, o que se pretende transmitir – a chamada mensagem –, o conteúdo do que se pretende transmitir é transmitido de forma completamente diferente.

– E pode alterar o conteúdo do que se quer transmitir?

Completamente. E por vários motivos. Em primeiro lugar porque é irreversível. Vê uma imagem na televisão e acabou. Aliás, o mesmo se passa com a rádio (o som que é ouvido). Só não se passa com o jornal: se no jornal não se percebeu bem volta atrás e lê outra vez, até perceber. Na televisão não pode parar e voltar atrás. Veja o exemplo das discussões intermináveis que existem sempre quando a informação televisiva se refere a números...

– Ou datas.

Ou datas. Não sei quantos cinco milhões, não sei quê. É uma discussão que nunca mais acaba: “O que é que ele disse? Cinco milhões?”. “Não disse nada cinco milhões. Cinquenta milhões! Então não ouviram?” E nunca mais ninguém se entende. Segundo: a televisão permite uma coisa — que a rádio, por misturar dois tipos de linguagem que é a linguagem oral e a linguagem musical também já permite – que é, ou sublinhar ou contradizer. Eu posso pôr um fundo musical a uma coisa que estou a dizer que acentua o conteúdo daquilo que eu estou a dizer, ou contraria. (A rádio pode) ridicularizar uma coisa que estou a dizer a sério com um fundo musical que a torna ridícula. Agora acrescento a isto, na televisão, a imagem. Portanto, passa a ter três coisas, três meios de comunicação com os quais jogar. E pode jogar da forma que entender. Contradizendo, sublinhando, acentuando, contrariando, disfarçando...

– O Ruben ainda acha que a maioria da música é mais facilmente apreendida através de outros meios – como por exemplo, a publicidade, o cinema, a própria televisão com um determinado tipo de episódios ou de programas – do que propriamente pela música em si mesmo?

Eu julgo que é uma evidência que hoje nós vivemos num mundo, num universo, de música. Há música em toda a parte. E a música é utilizada para os mais diversos objectivos. E, inclusivamente, a música – numa sequência que, aliás, já vem do Aristóteles – até do ponto de vista arquitectónico: constrói-se um centro comercial na base da música. A sapataria não tem a mesma música que tem a perfumaria ou que tem o McDonald’s. E esses espaços são definidos, além da decoração e do espaço físico, muitas vezes pelo espaço musical que existe lá dentro.

— Por exemplo, há muitas pessoas que não associam as bandas-sonoras dos filmes de Hitchcock a música; ou principalmente e ainda mais na publicidade...

Mas isso é outro tipo de situação. E isso reporta-nos à primeira pergunta... A música chega muito mais às pessoas por via indirecta do que por via directa. É muito mais um suplemento de outra mensagem do que a mensagem em si própria.

– Embora o Ruben, voltando aqui ao seu percurso, tenha contrariado isso pelos livros que escreveu e pelos programas de rádio que teve. De que forma é que, consciente ou inconscientemente, ia contrariando esse padrão – que acaba por ser um padrão — comunicacional?

Aquilo que faço no meu programa – “Crónicas da Idade Mídia” – tem, digamos, dois objectivos, um dos quais não inteiramente conseguido. Um é enquadrar a música, nomeadamente no que diz respeito à música popular. Eu faço isto com a música popular; não o faço com a música clássica. Porque a música popular tem, por definição, uma ligação muito maior ao quotidiano do que tinha a música clássica. A música popular é um produto da vida quotidiana. E é isso que se pretende demonstrar, e chamar a atenção: que há uma confluência, um paralelismo e, por vezes, uma simultaneidade, em determinado tipo de acontecimentos, em determinado tipo de factos, em determinado tipo de elementos e a música. Por vezes confluindo, outras vezes contrariando.

– Mas é interessante porque, de facto, até a forma como está no programa são histórias dentro da

História.

São histórias dentro da própria História.

– O Ruben é historiador e, ali, faz a História revista pelas histórias da vida comum?

A ideia que eu tenho é que quase se pode fazer a História do Séc. XX a partir da música.

– Sim, pelo menos a dos últimos cem anos. E isso acaba por dar o mote ao programa?



Exacto. E porque há aí um elemento fundamental que é a gravação. Porque é a gravação que faz a música (ser) popular: a fixação do som e a sua reprodutibilidade. Costumo dizer que antes disso a música era um *sopro*. Toda a música popular, que se reclama frequentemente de ancestralidades imensas – como seja o caso do fado –, obviamente que tem para trás uma música tradicional. Mas toda ela começou no Séc. XX. Toda ela começou com a gravação e com a rádio. Desde o jazz até ao fado, passando pelos blues, pelo samba, por tudo aquilo que quiser, foi aí que ela começou. Uma coisa é filha da outra.

– No caso da música erudita, há as partituras, não é? Pode-se estudar a partir da partitura.

Há, mas apesar de tudo isso levanta alguns problemas. Porque continua a haver discussões intermináveis sobre o problema de tocar nos instrumentos da época, por exemplo. E nas várias interpretações. O (Arturo) Toscanini, em mil novecentos e trinta e tal, quando foi para os Estados Unidos... Digamos, a versão, o estilo oficial aceite em todo o mundo de execução do Beethoven era do (Wilhelm) Furtwängler, que era o maestro da

Filarmónica de Berlim; um maestro wagneriano. E foi uma escandaleira quando o Toscanini dirigiu uma orquestra de Nova Iorque e tocou a Quinta Sinfonia de Beethoven em menos quatro minutos que o Furtwängler. Com o Furtwängler aquilo era muito mais pomposo. Entretanto, apareceram os famosos cadernos do Beethoven e verificou-se que o Beethoven dirigia a Quinta Sinfonia ainda em menos tempo que o Toscanini, portanto muito mais rápido

– Por acaso, no domínio da música clássica o que acaba por acontecer é que a partir do momento em que há a gravação sonora há, sobretudo, um registo que dá para difundir aquela música. Não é tão marcante como no caso das músicas populares...

A música popular... (pausa) Isto, o problema terminológico é um dos grandes sarilhos aqui no meio disto. Porque em meu entender (está ao nível da discussão sobre o que é) folclórico, o que é tradicional, o que é popular, etc. Para mim, e valho o que valho – nem sequer faço parte do ofício – música tradicional é aquilo a que os românticos, no Séc. XIX, chamavam música folclórica e que correspondia, no fundo, aos padrões de Béla Bartók, de Zoltán Kodály ou do Fernando Lopes-Graça: (uma música) anónima, colectiva, de transmissão oral, ancestral, etc. Pronto. Isto, para mim, é música tradicional. A música popular é uma música, antes de mais nada, de perfil urbano. Uma música que acompanha o fenómeno urbano.

– Embora, muitas vezes, e devido aos seus êxodos, de matrizes rurais.

Sim. Durante anos, fazia parte das festas de Lisboa a Serração da Velha... e por aí fora. Eu faço parte dos raros habitantes de Lisboa que nasceu mesmo em Lisboa. E já os meus pais eram de Lisboa... Isso acontece em todas as cidades: evidentemente que as pessoas vêm de um sítio qualquer onde as festas tinham características completamente diferentes.

– Mas que é urbana porque se passa de facto em Lisboa ou noutros grandes centros. Se fizermos o paralelo com os Estados Unidos, as gentes do Mississippi que vão para Detroit...

É evidente. Os blues mudam quando saem de uma zona completamente rural, cá de baixo da Louisiana, etc... Aliás, vão mudando de cidade em cidade à medida que sobem o Mississippi (e vão ainda mais além): vão a St. Louis, de St. Louis vão para Detroit... até chegarem a Chicago e a Nova Iorque. Por outro lado, a urbanização introduz o factor técnico que (altera) o ponto de vista puramente musical: os instrumentos modificam-se e industrializam-se – um instrumento, no universo rural, é um bem raro e precioso. Por isso é que as colecções de instrumentos tradicionais têm os problemas que têm... Passam a vida a ser restauradas, porque aquilo é precioso.

– Portanto, a cidade também tem esse papel de organização social...

Exacto. E tanto na música como nas outras coisas... Como tem também na literatura. Onde é que se imprimem os livros? Em Vila Nova de Poiares?

– Mas o interessante, aqui, é também perceber que de facto existe um estudo sobre as músicas populares apenas a partir do Séc. XX...

Mas o problema aqui não é só poder-se estudar porque ela está gravada. O problema é um bocadinho mais complicado: pode-se estudar porque ela existe. E existe porque se grava. Uma gravação não é uma coisa que, digamos, gerou esta coisa simpática de entretanto a gente poder estudar o fenómeno que entretanto surgiu. Não! Ela gerou o fenómeno.

– Para além da gravação sonora — que também traz a profissionalização dos músicos, dos intérpretes, dos compositores — só se pode falar de uma prática musical a partir do momento em que há profissionalização?

Mas isso já acontecia. Na música tradicional há profissionais. Sempre houve. E essa, aliás, é a componente da música tradicional que mais sobreviveu. Foi aquela que estava ligada à existência do executante de um determinado instrumento que, podia não ser profissional, ou era profissional porque a própria sociedade produzia a banda filarmónica, o grupo musical para animar os bailes, as associações, etc... Ou, em qualquer

dos casos, havia o semi-profissional, ou seja, o indivíduo que sabia tocar o instrumento e que era convidado para a festa; e acabavam por fazer um grupo mais formal ou menos formal (com esses músicos). Portanto, digamos, esse percurso existia...

– Muito antes da carteira profissional de músico.

Sim. Esse percurso sempre existiu. Mas note, por exemplo, que uma das razões para que a música erudita é muito mais fixada é porque tem profissionais. Na órbita do poder, na órbita do rei, na órbita da aristocracia eles têm profissionais que são tratados como criados, que comem na cozinha. Mas prestam-lhes um serviço. São profissionais.

(...)



– Ainda existe a carteira profissional de músico mas muitos não a têm e não deixam de ser músicos por causa disso. Houve uma altura em que isso era feroz: quem não tivesse carteira não...

Mas há aí uma contradição. Em relação ao fado, em 1927 sai uma legislação que tem várias vertentes. Tem vertentes perfeitamente defensáveis e fruto do próprio progresso das sociedades que é, por exemplo, o da regulamentação, das características das casas de espectáculo. Depois da tragédia que foi o incêndio do Baquet (em 1888), que foi um teatro no Porto, em que morreu uma data de gente porque as portas abriam para dentro.

E a partir de 1927, e bem — e isso ainda hoje é verdade —, nos lugares públicos as portas têm que abrir para fora. Para que num caso de incêndio ou de qualquer outro tipo de acidente, as pessoas poderem sair e não se esmagarem contra a porta porque a porta não abre. E quem diz isto diz outras coisas de regulamentação que tinha, por exemplo, que ver com problemas de contas: empresários a organizarem espectáculos...

– Mas há vários registos dessa época que falam de uma não-regulamentação a este nível das casas de fado.

O que tem é a invenção de uma coisa chamada “fado vadio”, que é a forma de não pagar impostos. Que as casas de fado não respeitem os requisitos legais, quer dizer... Há um princípio básico do direito que diz: “feita a lei, feita a malícia”. Agora, uma casa de fados a sério tem regulamentos de como funciona. E quem diz uma casa de fados, diz um teatro, um café, um restaurante, seja lá o que for.

– E as casas de fados também têm restauração.

Exacto. E também tem uma série de requisitos que tem que cumprir. Em relação a uma das coisas que também se regulamentou nesse ano foi a parte, digamos, profissional ao nível dos empresários e ao nível dos artistas. Obviamente que isto tem um universo equívoco como equívocos são todos os universos de organização da sociedade. A organização da sociedade corresponde sempre, simultaneamente, a uma defesa do cidadão e a uma limitação da liberdade do cidadão. Inevitavelmente. Quer dizer, cria-se a reforma. Ótimo. Mas eu passo a pagar um imposto para a reforma. A legislação de 1927 é uma legislação feita por um governo de direita, saído do golpe de 28 de Maio que instituiu o fascismo em Portugal. E o objectivo (dessa legislação) é disciplinar o fado e o crescimento do fado como expressão popular, digamos, com ligação ao sub-mundo de alguma criminalidade. E também (a ligação do fado) à contestação política, ao anarco-sindicalismo, etc, etc... O livro fundamental para a História do fado é um livro do tio do José Carlos Ary dos Santos, que se chamava Ary dos Santos também (Nota: o tio do poeta chamava-se Alfredo Ary dos Santos), e que se chama “Como Nascem, Como Vivem e Como Morrem os Criminosos”, que é fundamental porque, a alturas tantas, tem um capítulo que diz o que eles cantam...

– E que inclui esses fados anarco-sindicalistas que viriam a ser censurados?

Claro. Portanto, há um objectivo de limitar essa expressão, de controlar o povo.

– As próprias cegadas, provavelmente, também terão sido proibidas.

Também. Trata-se de controlar a vivência dos bairros populares. E o universo complicado que é o universo urbano das primeiras décadas do Séc. XX, onde as condições de vida, os problemas de salubridade, a pobreza, etc, e ainda por cima numa cidade portuária, geram uma indissolúvel mistura entre a pobreza, a marginalidade – seja a marginalidade de recorte criminal seja a marginalidade de recorte político-revolucionário e social. Aliás, note que, por exemplo, há dentro do sindicalismo correntes relativamente hostis ao fado...

– E ainda hoje.

Ainda hoje, mas já nessa altura também. Por um lado, há o Luiz Moita (Nota: autor de “O Fado, Canção de Vencidos”), que é de direita, fascista, mas curiosamente os argumentos dele estavam muito próximos dos argumentos do Fernando Lopes-Graça, que é comunista. “O Fado, Canção de Vencidos” faz parte do universo ideológico do fascismo, do nacionalismo, do “povo de heróis”, da mitificação da História portuguesa, do D.Afonso Henriques, do Camões, da Batalha de Ourique, do não sei quê não sei que mais... Quer dizer, e em vez de sermos os legítimos herdeiros destes heróis todos cantávamos o fado. (risos) O Moita não gostava.

– Porque é que existiam também essas reticências à esquerda?

Porque há uma dificuldade que só se começa a resolver, de facto, e muito por influência anglo-saxónica e, nomeadamente, norte-americana: a intelectualidade tardou a libertar-se da visão romântica do povo. O povo, o povo é rural...

— E isso não acontece só no fado, acontece nesta prática como em todas.

É geral. Note que nós enfrentámos – os meus amigos zangam-se muito comigo por causa disto mas eu passo a vida a dizer-lhes – o neo-realismo, corrente literária altamente influenciada, para não dizer hegemónica, pelos comunistas, por escritores do Partido Comunista... e (nesses livros) os comunistas são sempre camponeses. O único livro em que os protagonistas são operários é o “Até Amanhã, Camaradas”, do (Álvaro) Cunhal.

– Mas isso também se passa por causa da ideia romantizada do povo e que repassa para a música e para a cultura popular. Até aos dias de hoje, não?

O José Mário Branco, uma vez, disse cobras e lagartos a meu respeito (...) Porque eu disse e continuo a dizer que as pessoas não compreendem o fenómeno da música pimba. É que o fenómeno da música pimba não é um fenómeno para arrumar assim... Não presta, musicalmente é mau. OK, musicalmente é mau...

– Mas significa que aquele povo, a ideia daquele povo, quer aquelas canções?

Para já, esse povo ainda sobrevive. Ponto um. Ainda há uma componente popular que, na nova situação urbana, é sensível aquela referência.

– Isso significa então que esta ideia e desse imaginário que é o povo, é uma ideia que parte do intelectual; não propriamente daquelas pessoas. O intelectual mais politizado achará que o povo ouve...

O Zeca Afonso. Não ouve. Pode ter a certeza que não ouve. Ouve o Tony Carreira. Portanto, o problema tem que se pôr ao contrário: Porquê?

— E porquê?

Bom, há algumas explicações para isso (...) O elemento de conservação de padrões de cultura tradicional não se muda nem em duas nem em três gerações. Demora séculos. Por outro lado, há elementos de ordem prática, de ordem concreta... A música pimba é profundamente melódica. É mais melódica que harmónica. Ao ser muito mais melódica que harmónica é muito mais assimilável, porque o que é de fácil apreensão é a melodia. Não é uma melodia sofisticada, cheia de harmonias, etc. Os pimbas tiveram e têm dois talentos nesse aspecto. Um é o fazerem melodias perfeitamente elementares às quais acrescentam – é o caso do Quim Barreiros – uma letra jocosa, que vá ao encontro, no fundo, de padrões culturais baixos, elementares. O outro caminho foi ir buscar excelentes melodistas do passado, do nacional-cançonetismo, e que aí junta duas coisas: junta boas melodias e o universo da recordação auditiva; de anos de rádios a transmitirem isso.



Créditos: Som e Edição: Soraia Simões, Pesquisa e texto: Soraia Simões, Recolha efectuada em casa de Ruben de Carvalho, Fotografias: Madalena Santos, Transcrição: António Pires