



“Nós pimba!”: reflexão em torno das apropriações e dos juízos sobre um estilo musical estigmatizado¹

Tiago José Lemos Monteiro²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Este artigo aborda uma vertente da música popular portuguesa contemporânea – o pimba – que tende a ser ignorada ou mesmo desprezada por acadêmicos, jornalistas e fatias consideráveis do público consumidor, embora constitua um objeto riquíssimo para fomentar reflexões sobre identidade, tradição e modernidade aqui ou Além-Mar. Neste paper, apresento as matrizes culturais a partir das quais o pimba se configurou, as dinâmicas de legitimação que embasam os modos pelos quais é recebido, bem como um esboço teórico-metodológico para um estudo dos usos e apropriações deste estilo ou rótulo musical.

PALAVRAS-CHAVE: Música Portuguesa. Música pimba. Música popular massiva.

1. Considerações iniciais

Rapazes da vida airada oiçam bem com atenção
Todos temos o dever de dar às nossas mulheres carinho e afeição
(...) E se elas querem um abraço e um beijinho
Nós pimba, nós pimba
 (“Pimba, pimba”, Emanuel)

Em 2008, um filme português com duração aproximada de duas horas e meia, metade documentário metalinguístico, metade ficção improvisada, e na qual os respectivos protagonistas só aparecem em definitivo por volta dos 90 minutos de projeção conseguiu arrebanhar cerca de 20 mil espectadores³ em seu país de origem durante os meses em que permaneceu em cartaz, marca admirável em se tratando de uma obra cinematográfica sem pretensões de se converter em *blockbuster*. Embora não fosse esta a sua finalidade primária, *Aquele querido mês de agosto*, segundo longa-metragem dirigido pelo jovem realizador Miguel Gomes, acabava por lançar luzes

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, onde integra o LabCULT – Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação. Professor efetivo do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro; email: tjlmonteiro@yahoo.com.br.

³ Fonte: <http://avidaeumpalco.com/index.php/tag/aquele-querido-mes-de-agosto/>. Acesso em 25 jan. 2011.



carinhosas sobre um universo visto ora com desconfiança, ora como curiosidade bizarra, por frações hegemônicas da mídia lusitana: o das festas de verão que, durante os meses de julho a setembro, atravessam Portugal de lês-a-lés no rastro dos imigrantes que regressam às suas aldeias de origem, servindo de cenário para um tipo de performance musical rotulada como *pimba*.

O objetivo deste artigo é discorrer sobre os paradoxos que compõem esta vertente da música portuguesa contemporânea e a situam numa espécie de entrelugar perpétuo: ao mesmo tempo em que registra vendagens expressivas, a visibilidade midiática da música pimba é bastante irregular, estando limitada a alguns programas televisivos e sendo quase totalmente ausente dos circuitos “legitimados”; embora sua circulação além-fronteiras seja inegável, nomeadamente no âmbito das comunidades migrantes residentes na França, no Canadá e mesmo no Brasil (e levando-se em conta que a dificuldade de internacionalização sempre se configurou como um dilema para a música portuguesa), em nenhum momento este formato musical aparece ao lado do fado e de determinadas manifestações folclóricas como representante de uma certa *portugalidade musical* no exterior; por fim, no âmbito das investigações científicas sobre a música popular massiva no contexto acadêmico português, o estilo⁴ em pauta tende a ser avaliado sob uma perspectiva unicamente etnomusicológica, na qual tendem a ser minorados os aspectos socioculturais de produção e recepção da música em nome do levantamento (por vezes, exaustivo) das características técnico-formais de tais canções, resultando, quase sempre, em análises pela negativa, ou seja, que evidenciam a “pobreza” ou “falta de qualidade” deste repertório em comparação com outras manifestações julgadas “superiores” (BARRETO, 1997).

A própria alcunha que atribuí ao estilo no início deste artigo não me parece de todo satisfatória no sentido de abarcar suas diversas modalidades expressivas, e se o rótulo *pimba* aparecer diversas vezes ao longo deste *paper*, por vezes associado a expressões como *música ligeira*⁵, *música popular alternativa*, *neo-nacional*

⁴ Aqui considero o pimba um estilo e não um gênero por partilhar do argumento de Frith (1996) e Janotti Jr (2006) segundo o qual este último corresponderia a uma classificação da música para o mercado. Durante minha pesquisa de campo em Portugal (entre agosto de 2009 e janeiro de 2010), posso garantir que jamais vi o rótulo em questão (“rótulo” me parece outra forma passível de se nomear o pimba) ser utilizado com finalidades mercadológicas ou de orientação de consumo (por exemplo, nas lojas de discos como a FNAC, onde os artistas portugueses tendem a ser distribuídos entre as prateleiras “Fado” e “Portuguesa”, com esta última abarcando desde o rock dos Xutos & Pontapés até Emanuel e congêneres).

⁵ O conceito de música ligeira é dos mais escorregadios a aparecer na bibliografia portuguesa sobre o tema. A princípio, ele daria conta daquilo que, em inglês, nomeia-se *popular music*, estando associado “à emergência dos meios de comunicação de massa, da indústria da música e de novas formas de entretenimento urbano” (MOREIRA *et al.*, 2010, pp.874) – o que abarcaria praticamente toda e qualquer música feita em Portugal dos anos 1930 em diante. Como não há espaço neste *paper* para discorrer (e problematizar) tais categorias, basta resumir que, em Portugal,



cançonetismo, música popular de verão, dentre outras, isto se deve menos a uma (in)certeza de precisão conceitual e mais ao caráter fugidivo do próprio objeto. Este paper, portanto, configura-se como um primeiro impulso exploratório no terreno de uma produção musical que tende a ser “varrida para debaixo do tapete” por jornalistas, pesquisadores e por certas faixas do público consumidor, embora sua relevância sociocultural seja incontestável e as questões pelas quais é atravessado, no âmbito das interações entre formas tradicionais e quadros de modernidade, não sejam de todo alheias às que outros gêneros e formatos como o fado, o rock e a música popular portuguesa também articulam.

2. Sobre cânones e legitimidades: quem quer ser “ligeiro”?

Quando eu te queria tu rias de mim
Nem reparavas que eu estava crescendo
Agora queres mas eu digo assim
Chupa chupa chupa
Chupa no dedo
(“Chupa no dedo”, Ruth Marlene)

Em dezembro de 2009, o meio acadêmico e jornalístico português saudou de forma enfática o lançamento da *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, monumental esforço de pesquisa empreendido ao longo de quase uma década por um corpo de investigadores vinculados ao Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, sob a coordenação da professora Salwa Castelo-Branco. A propósito da chegada às livrarias do primeiro de um total de quatro volumes da referida Enciclopédia, o *talk show* “Câmera clara”, veiculado semanalmente aos domingos pela emissora pública RTP2, convidou o neo-trovador pop JP Simões e a pianista erudita Olga Prats para um debate sobre a importância de uma obra do gênero ser finalmente lançada no país. O foco do debate, contudo, parecia residir menos no caráter de ineditismo da Enciclopédia e mais em determinadas particularidades da mesma: por exemplo, no fato de ícones da música portuguesa “de qualidade” dividirem verbetes com figuras de reputação questionável como Ágatha e Quim Barreiros⁶, vinculados, em

“música ligeira” aparecerá quase sempre associada aos formatos mais próximos do “pop” (e, portanto, menos legitimados), enquanto “música moderna” estará mais vinculado ao rock e “música popular” a um tipo de produção herdeira da Geração dos Cantautores (ou Trovadores, ou ainda “Baladeiros”) dos anos 60 e 70.

⁶ Salvo lapso de registro, Ágatha, Quim Barreiros, Emanuel, Marco Paulo e Roberto Leal são os únicos representantes desta vertente da música popular portuguesa sobre a qual este paper discorre a merecerem verbetes na supracitada enciclopédia.



maior ou menor grau, àquilo que o senso comum habituou-se por nomear de música pimba.

O exemplo acima é bastante revelador dos processos pelos quais setores hegemônicos do jornalismo, da Academia e da classe artística portuguesa constroem cânones e dinâmicas de legitimidade estética. Durante aproximadamente seis meses de pesquisa hemerográfica nos cadernos e suplementos culturais dos principais jornais portugueses (do elitizado Público ao popular Correio da Manhã, passando pelo conservador Diário de Notícias e pelos semanários Expresso, Visão e Focus) utilizando um recorte temporal de cinco anos (2004-2009), em apenas duas ocasiões (MOURA, 2009; OLIVEIRA, 2009) o universo da música dita pimba mereceu reportagens de maior fôlego, para além de notas esparsas anunciando concertos futuros ou o lançamento de novos álbuns (CORREIA, 2009). Em contrapartida, a grade matinal diária de três das quatro emissoras de televisão portuguesas é preenchida por programas de auditório (de nomes sugestivos como “Portugal no coração”, “Praça da alegria” e “Você na TV”) nos quais artistas como José Malhã, Marco Paulo, Nel Monteiro, Ruth Marlene, Mónica Sintra, bem como diversos Grupos de Baile constituem atrações de destaque, para o deleite de uma platéia composta majoritariamente por senhoras de idade.

Sob esse aspecto, e em que se pese a inocuidade de comparações entre realidades socioculturais distintas, Brasil e Portugal encontram-se em cantos opostos do ringue. Aqui, o espaço para se discutir manifestações até então não legitimadas pelo cânone, como o funk carioca, o tecnobrega paraense ou o sertanejo universitário parece mais favorável do que Além-Mar, onde o discutível parâmetro da “qualidade” ainda domina boa parte das discussões acadêmicas sobre a música *pop*.

Não que, aqui no Brasil, este processo tenha se dado de forma harmônica. Conforme aponta Araújo (2007) em seu livro sobre o papel desempenhado pelos artistas populares considerados “bregas” ou “cafonas” durante a ditadura militar, a tendência dominante da historiografia musical brasileira também atuou no sentido de privilegiar ora artistas representantes da “tradição” (mormente vinculados ao universo do samba de “raiz”, da música de cariz folclórico e demais manifestações anteriores à consolidação da indústria fonográfica), ora vinculados a uma ideia de “modernidade” (da qual a Bossa Nova e, em um segundo momento, a MPB talvez sejam os exemplos mais paradigmáticos). Nesse ínterim, afirma Araújo, nomes como Agnaldo Timóteo, Odair José, Waldick Soriano e outros que despertavam imensa adesão das classes populares,



registrando vendas expressivas e frequentando de forma sistemática determinados circuitos de mídia, foram praticamente “apagados” da história da música popular no Brasil. O resgate destes artistas, contudo, vem ocorrendo de maneira cada vez mais frequente ao longo da última década.

Os processos hegemônicos de construção de cânone no âmbito da música popular portuguesa, por sua vez, também foram pautados pela atribuição de considerável significância aos “discursos da tradição”: lá, contudo, criou-se uma dicotomia rígida entre uma apropriação considerada legítima, legitimada e “modernizadora” desta tradição cultural e musical (aquela empreendida, por exemplo, pelos cantores de intervenção durante as décadas de 60 e 70), e outra considerada conformista, alienada e folclorizante (levada a cabo pelo regime salazarista e materializada no nacional-cançonetismo incentivado e midiaticado pelo Estado Novo). Este pensamento algo binário, fruto talvez da intensa polarização político-ideológica que cercou os anos próximos à Revolução de Abril, marcou de forma indelével a historiografia da música popular em Portugal no século XX. Em um contexto contemporâneo, pós-União Europeia e na falta de um nacional-cançonetismo subsidiado pelo Estado com finalidades doutrinárias, quaisquer gêneros ou formatos musicais que se aproximem excessivamente dos domínios do entretenimento ou façam uso sistemático das ferramentas de mídia com vistas à circulação e promoção de seus conteúdos terminam por receber estigma equivalente. Esta seria, portanto, uma primeira hipótese a propósito do silêncio reinante sobre o pimba e congêneres.

Chega a ser redundante apontar as lacunas deste argumento: à exceção de certas correntes de música experimental ou exploratória produzida no âmbito das universidades e institutos de pesquisa, é praticamente impossível conceber um artefato musical que esteja 100% alheio a quaisquer circuitos de produção ou consumo midiáticos; mesmo os artistas portugueses dos anos 60 e 70, os remanescentes desta geração que permanecem em atividade ou figuras contemporâneas caracterizadas por um posicionamento *anti-establishment* ou de esquerda muito provavelmente o fazem através da mídia, e não à margem dela; por fim, a relevância de uma canção não se mede (a propósito, ela de alguma forma é mensurável?) pelo conteúdo manifesto de sua lírica ou pelo seu menor ou maior afastamento em relação às dinâmicas da indústria fonográfica. Questionar se Quim Barreiros mereceria dividir as páginas da referida Enciclopédia com José Afonso ou Amália Rodrigues seria, portanto, o equivalente a escrever a história da música popular brasileira apenas considerando o papel



desempenhado por Chico Buarque ou Maria Bethânia e colocando sob rasura a existência de um Genival Lacerda ou mesmo de uma banda Calypso.

3. Sobre gêneses e hibridismos: o pimba e suas matrizes

Lembro-me de uma aldeia perdida na beira,
a terra que me viu nascer
Lembro-me de um menino que andava sozinho,
sonhava vir um dia a ser
Sonhava ser cantor de cantigas de amor
Com a força de Deus venceu
Dessa pequena aldeia o menino era eu
("Sonhos de menino", Tony Carreira)

As aproximações que fiz no final do parágrafo anterior não se resumem a um mero capricho didático, pois uma das chaves para se entender a música dita pimba eventualmente passa pelas interseções que ela estabelece com gêneros *made in Brazil* tão distintos entre si quanto o forró, a música romântica e o sertanejo. Conforme veremos mais adiante, supor um intercâmbio entre tais universos não me parece de todo gratuito⁷, uma vez que o pimba nomeado enquanto tal se constitui como fenômeno midiático em meados dos anos 90 (época de forte presença da cultura midiática brasileira em terras lusas), embora suas matrizes musicais e culturais decerto remontem a um período histórico muito anterior e algumas delas só façam sentido se colocadas contra o pano de fundo representado por determinadas especificidades políticas, históricas e sociais portuguesas.

Portanto, a despeito da historiografia tradicional do estilo rastrear sua origem quando do lançamento da canção "Pimba, pimba", pelo até então desconhecido músico Emanuel em 1994⁸, aquilo que o pimba veio a representar, em termos socioculturais, pode nos remeter desde as medievais cantigas de escárnio e maldizer galaico-portuguesas (em seu componente satírico e humorístico, com amplo recurso a trocadilhos e duplos sentidos⁹) até o nacional-cançonetismo dos anos de Salazar, em que

⁷ Aqui me parece possível falar num intercâmbio *stricto sensu*, algo raro em se tratando das trocas musicais entre Brasil e Portugal: cerca de quatro anos após a gravação de Emanuel, "Pimba, pimba" aparece no disco *Leandro & Leonardo – vol. 10*, com a letra devidamente "abrasileirada" (Pode crer rapaziada tudo em nome da paixão/e se a mina ta querendo eu já fico no veneno/cheio de má intenção/Uma mina apaixonada tem no beijo a sedução/pode crer rapaziada pimba, amor, felicidade/só faz bem pro coração/E se elas querem um abraço e um beijinho/a gente pimba, a gente pimba").

⁸ Inspirado, por sua vez, por um verso da canção "Subtilezas pornopopulares" do grupo punk Ex-Votos (Depois, depois eu punha-te as mãos nos fardos da frente/Tu acendias os máximos, a gente enfiava-se aí por uma escada qualquer/e PIMBA).

⁹ Recurso que fica patente logo nos títulos de algumas canções, como "Pica de enfermeira" (Linda), "Um pepino entre os tomates" (Leonel Nunes), "O meu Zé tem vara curta" (Joana), "Metete mais um dedo" (Rosinha) e "Dei uma à vizinha" (Tiago Silva).



determinados formatos e temáticas da música tradicional portuguesa e da cultura das aldeias do interior¹⁰ eram apropriados com finalidades políticas conservadoras e amparados por uma sólida, embora incipiente, infraestrutura de produção e circulação midiática.

O apelo romântico de muitas músicas pimba, por sua vez, encontra ressonância no estilo de algumas composições que costumavam frequentar (e vencer) os festivais da canção veiculados pela RTP nos anos 50 a 70 com vistas à escolha do representante português no evento anual da Eurovisão. Aqui, em um contexto pós-25 de abril e bastante próximo do público leitor brasileiro, impossível não evocar o nome do cantor Roberto Leal, que durante boa parte dos anos 80 atuou como uma espécie de mediador privilegiado entre Portugal e a vasta comunidade lusa residente no Brasil. Seu repertório, que alternava baladas românticas e canções-exaltação do patrimônio natural e humano das regiões interioranas de Portugal (sobretudo do Norte minhoto e Transmontano, de onde provinha a imensa maioria dos imigrantes), e cuja sonoridade bebia tanto em fontes e matrizes “tradicionais” (o vira, o corridinho, o Rei-de-Gaio) quanto “modernas” (do *pop* anglófono às orquestras de inspiração franco-italiana), passando por elementos “étnicos” como a música árabe ou africana, sinaliza de forma bastante clara o que a música pimba, de meados dos anos 90 em diante, praticará de modo ainda mais sistemático.

O que o pimba parece trazer de novo a uma configuração de música popular ligeira que decerto já existia desde há muito é o aperfeiçoamento de uma infraestrutura midiática que, em Portugal, apenas se consolida na segunda metade dos anos 80. É nesta época que, em parte facilitada pela entrada do país na Comunidade Econômica Europeia, ocorre uma considerável redução dos indicadores sociais e econômicos que então colocavam Portugal no rol das nações menos desenvolvidas do continente europeu. O início do decênio seguinte, marcado pela adoção de políticas neoliberais, acaba por intensificar este processo, como se a partilha das benesses advindas da entrada do país na CEE criasse as condições para o desenvolvimento de uma efetiva sociedade de consumo na qual fatias da população até então mantidas à margem do processo se tornaram subitamente habilitadas a ingressar. Alterações no plano político-econômico, portanto, se articularam a transformações profundas nos hábitos de

¹⁰ Os títulos de algumas criações de Emanuel remetem diretamente às canções-exaltação dos vilarejos e distritos do interior de Portugal tão ao gosto das “Melodias de sempre”, que é como ficaram consagradas as coletâneas nacional-cançonetistas dos anos 60: “Quando fui ao Alentejo”, “Açores (Terra dos meus sonhos)”, “Se fores ao Minho” e “Trás-os-Montes e Alto Douro” são apenas algumas delas.



consumo de algumas parcelas da população e na dinâmica dos mercados de bens simbólicos a ela relacionados¹¹.

Uma outra face do Portugal pós-União Europeia e que me parece imprescindível para se compreender o contexto cultural no qual a música pimba emerge como fenômeno midiático está relacionada à intensificação dos fluxos migratórios oriundos da África e do Brasil que passam a ter Portugal como destino a partir do início dos anos 90. Outrora um pólo emissor destes mesmos fluxos, sobretudo durante a vigência do Estado Novo salazarista e nos meses que cercaram a Revolução de Abril de 1974, Portugal se vê obrigado a lidar com contingentes cada vez mais expressivos de brasileiros, angolanos, moçambicanos, caboverdianos (e mesmo migrantes vindos dos países do Leste Europeu diretamente atingidos pela queda do comunismo) a cruzarem suas fronteiras na expectativa de receberem uma fatia do bolo que a prosperidade advinda do ingresso português na UE de certa forma anunciou. É sabido que o imigrante, para além da força de trabalho, também traz na mala toda uma bagagem cultural e simbólica que o permitirá, por um lado, estreitar os laços de pertencimento à comunidade imaginada de origem através do contato com outros compatriotas em situação semelhante; e, por outro, ostentar determinadas marcas identitárias a partir dos quais construirá modos de estar no mundo direcionados à população “nativa” - marcas estas que podem ser apropriadas pelos locais de maneira ora consensual, ora tensa.

Senão, vejamos: há uma considerável transformação no cenário midiático luso verificada em meados dos anos 90, quando a entrada (tardia) do capital privado no domínio das telecomunicações em Portugal possibilitou, entre outros eventos, a criação da Sociedade Independente de Comunicação (doravante SIC), emissora surgida justamente em 1993 e, desde então e até os dias de hoje, o principal canal de escoamento da produção televisiva e teledramatúrgica brasileira em Portugal. A presença da música brasileira Além-Mar, por sua vez, já bastante intensa pelo menos desde a década de 70, sofre um redirecionamento no sentido de atender às demandas deste novo público interno – o dos brasileiros residentes em Portugal – processo no qual o papel de programas de TV como o “Big Show SIC” e congêneres ainda estão para ser de todo mapeados.

11 Um exemplo desta mudança no contexto luso é a entrada definitiva do *compact disc* no mercado de música portuguesa, substituindo as até então campeãs *fitas-cassete* como formato mais vendido no âmbito de uma certa música popular portuguesa. No entanto, ainda hoje, nas estações de trem e lojas de secos e molhados de algumas cidades do interior, é possível encontrar, a título de relíquia, álbuns de Quim Barreiros, José Malhó e que tais datados da virada para os anos 00, o que significa que o formato talvez tenha resistido em certos contextos mais do que se supõe.



Diante deste pano de fundo, será possível interpretar como mera coincidência o fato de uma das músicas mais tocadas no verão português de 1995 consistir na canção “O bicho”, espécie de axé hibridizado com batidas eletrônicas gravado pelo brasileiro residente em Portugal Iran Costa¹² e, juntamente com a canção do supracitado Emanuel, considerada um dos marcos fundadores da música pimba? O que mais nos interessa nesta conclusão não é a confirmação da gênese proporcionada por Emanuel, mas sim a reiteração da evidência segundo a qual o tipo de música que a partir de 1994 passa a ser nomeado como pimba decerto já surge como o entrecruzar de múltiplas matrizes, que por sua vez nunca existiram em estado puro no universo musical, seja ele português, brasileiro ou oriundo dos PALOPs.

4. De espaços e temporalidades: a música popular de verão

Qual é o melhor dia p'ra mulher casar
Sem sofrer nenhum desgosto
O trinta e um de Julho,
Porque depois entra Agosto.
 (“O melhor dia para casar”, Quim Barreiros)

O pimba é uma música profundamente sazonal, como também o são diversas manifestações da cultura midiática portuguesa. Os principais artistas vinculados direta ou indiretamente ao formato costumam lançar seus novos álbuns e partir em *digressão* nacional (a forma portuguesa de dizer “turnê”) entre os meses de julho e setembro, portanto entre o começo e o auge do verão europeu, que também vem a ser a época na qual muitos dos portugueses que vivem no exterior regressam às aldeias de nascença para passar as férias com a família. Seria possível preencher páginas e mais páginas de texto com a historicização das raízes pré-cristãs desse calendário festivo-religioso que pautam o tempo cíclico nos países do hemisfério norte situados na porção ocidental do continente europeu. Como este não é o objetivo do presente artigo, por ora basta enfatizar que a sazonalidade da música pimba é fator indispensável para a compreensão de sua relevância sociocultural: tendo esta perspectiva em vista, torna-se perfeitamente inteligível que os estandes das *megastores* lisboetas que, durante os meses de verão,

¹² Iran Costa certamente não foi o primeiro e muito menos o último músico brasileiro a cruzar o oceano à procura do sucesso na Europa (e a encontrá-lo no exterior de uma forma mais expressiva do que em sua própria terra natal), mas sua trajetória revela-se significativa no sentido de ter “aberto as fronteiras” de Portugal para toda uma categoria particular de artistas *made in Brazil*: a dos músicos não-vinculados à tradição MPB-Bossa Nova (de aceitação quase sempre garantida), inicialmente direcionados à comunidade migrante em expansão mas que terminam por atuar junto ao mercado de entretenimento local, estabelecendo eventuais interfaces com o universo *pimba*. O Armazém F, em Lisboa, afirmou-se nos últimos cinco anos como o lugar privilegiado para as apresentações destes artistas: em 2009, cartazes espalhados pelas proximidades do Cais do Sodré anunciavam a festa “Venha ralar o Tchan”, em celebração aos dez anos de sucesso em Portugal do cantor Chico Moreno.



exibem os últimos lançamentos e, por vezes, a discografia completa de Quim Barreiros, José Malhoa, Tony Carreira, Emanuel e Toy, a partir de outubro passem a ser ocupados por nomes do fado e ícones da bossa nova

Esta é uma das razões pelas quais, em algumas reflexões prévias a este artigo, vinha adotando o conceito de *música popular de verão* para nomear esta vertente da produção fonográfica portuguesa contemporânea, uma vez que o rótulo pimba, além de ter sido investido de uma conotação majoritariamente pejorativa, não dá conta de artistas e músicas que, *stricto sensu*, em nada se aproximam, sob uma perspectiva estilística ou semântica, da produção supostamente seminal de Emanuel. Da mesma forma, há artistas que o senso comum nomeia de pimbas mas que não se reconhecem enquanto tais (é o caso de Tony Carreira, bem como de seu filho, Mickael, auto-proclamados cantores românticos), como também aqueles que aderem ao rótulo e inclusive reclamam para si a influência do pimba mas que jamais aparecem inseridos nesta categoria (como Samuel Úria e Tiago Guillul, usualmente vinculados ao universo do rock mas que declaram o seu apreço pela sensibilidade pop dos artistas pimba), e ainda outros, como Quim Barreiros, Marco Paulo e o supracitado Roberto Leal, que segundo algumas perspectivas já seriam *pimba* muito antes do *pimba* (suas carreiras remontam a meados dos anos 70) e, por transcenderem o rótulo, de alguma forma autorizam a problematização do mesmo.

A ideia de música popular de verão, por sua vez, parece dar conta tanto do fundamental aspecto da sazonalidade (e que por ser “de verão”, decerto existia em diferentes configurações desde muito antes de 1993, restando ao analista mapear a que alterações no contexto sociocultural corresponderam eventuais flutuações no estilo das músicas e no circuito de produção, circulação e consumo destas canções) quanto do inegável apelo popular do formato, pensado aqui na dimensão de espaço de conflito a que se refere Hall (2003). Minha percepção do popular posiciona-se, portanto, distante quer das concepções que celebram o popular como esfera de resistência à cultura dominante, como presumiam os Trovadores de Abril (para os quais o folclore das aldeias continha um manancial de valores *a priori* oposicionais), quer das que o condenam como instância de adesão conformista aos valores que lhe seriam impostos unidirecionalmente, para os quais o pimba seria uma espécie de sintoma do atraso



português em relação aos países tidos por “desenvolvidos” – ou seja, nem o popular da defesa de uma tradição sob ameaça, e nem o popular numérico da massa alienada¹³.

No decorrer desta pesquisa, deparei-me com outro conceito ao mesmo tempo pertinente e polêmico, formulado com o objetivo de nomear esta vertente da música portuguesa contemporânea – o de *música popular alternativa*, defendido pelo site PortalPimba¹⁴, como forma de se afastar do rótulo sob o qual esta produção tradicionalmente tende a ser classificada. Na trilha do argumento sustentado por Bourdieu (2007), Featherstone (1995) e Frith (1996), segundo o qual as dinâmicas de classificação e de enquadramento por gênero são constantemente atravessadas por uma lógica de distinção, é curioso perceber como o discurso do PortalPimba se apropria de um rótulo que o senso comum tende a perceber sob um prisma totalizante e reducionista para criar pequenas distinções no interior do mesmo: nas entrelinhas do discurso do Portal, haveria um pimba massivo e massificado, apoiado pela indústria fonográfica e presença constante nos programas matutinos da TV aberta portuguesa, e um pimba à margem da indústria – precisamente a tal *música popular alternativa* – que sobreviveria às custas do próprio esforço, com o apoio indispensável de toda uma rede de fãs e admiradores¹⁵ e que, diferentemente do “outro pimba”, proporcionaria o *autêntico* entretenimento das festas populares do interior.

Se, por um lado, o Portal atua no sentido de dar visibilidade nacional (ou mesmo internacional, em se tratando de uma plataforma on line) a toda uma gama de artistas e agrupamentos musicais cujo alcance muitas vezes se restringe à aldeia ou Concelho de atuação, como o Agrupamento Musical Diapasão ou o Conjunto Marante (e outros tantos já não mais em atividade e redescobertos graças à garimpagem em acervos pessoais ou por intermédio de vídeos *ripados* da programação do canal RTP Memória), por outro é interessante perceber como o discurso da *música popular alternativa* não apenas cria um sentido de oposição em relação a setores da música popular considerados não-alternativos (muitos deles situados dentro do próprio escopo da

¹³ Embora sem declarar abertamente qualquer leitura de Hall ou congêneres, percepção semelhante parece “embasar” a narrativa do filme *Aquele querido mês de agosto*, em sua maneira de apresentar o universo das festas populares do interior como esse local de cruzamento ao mesmo tempo tenso e harmonioso entre o discurso religioso/sagrado e os gestos profanos, entre as romarias e as bebedeiras, entre o louvor à Nossa Senhora e as canções sobre esposas supostamente honradas que terminam seus dias prestando serviços em bordéis.

¹⁴ A despeito de diversas tentativas de contato, não me foi possível obter informações essenciais sobre o PortalPimba como, por exemplo, quem são seus criadores, desde quando o site existe e de que forma o portal é “alimentado”. Para isso muito contribuiu o fato de o PortalPimba ter ficado fora do ar durante boa parte do ano de 2010, pelo que uma exploração mais aprofundada do site também não se revelou viável.

¹⁵ Uma pesquisa a partir do termo “pimba” no Youtube revela que a prática da criação de vídeos caseiros produzidos pelos próprios fãs é mais comum do que se pensa. O campeão no quesito homenagens parece ser, sem sombra de dúvida, o safoneiro Quim Barreiros.



música pimba), como também estabelece um diálogo silencioso com outras manifestações musicais que tendem a ser mais frequentemente acionadas quando se pensa na ideia de “alternativo” (ou *underground*, em oposição à ideia de *mainstream*).

Em outras palavras, em se tratando da produção portuguesa contemporânea, talvez o senso comum associasse mais facilmente a expressão música popular alternativa ao fado dissonante de Lula Pena e ao trovadorismo *lo-fi* de B Fachada do que às baladas românticas de Leonel Nunes ou ao “Bacalhau quer alho” de Saúl. O fato de o PortalPimba promover esta misto de provocação e declaração de princípios (que como toda provocação – e declaração de princípios – é profundamente interessada e nunca neutra) configura a iniciativa do PortalPimba como um estudo de caso bastante pertinente por si só.

5. Considerações finais

No meu pequeno quartinho
Existe ainda velhinho
Um quadro que nele contem
Um retrato que é Sagrado
E nele fotografado
O rosto de minha mãe
Mãe
O teu retrato tão lindo
Parece que está sorrindo
Noite e dia para mim
(“Retrato sagrado”, Nel Monteiro)

A tese de doutorado no contexto da qual este paper se insere possui como hipótese central a ideia de que a articulação entre formas tradicionais e quadros de modernidade é fundamental para se compreender a música portuguesa contemporânea em suas diversas manifestações. Contra a objeção de que tal característica talvez possa ser aplicada à produção musical contemporânea de qualquer país, sustento que no caso português esta articulação encontra-se diretamente relacionada aos modos pelos quais os discursos do “tradicional” e do “moderno” (muitas vezes pensados como instâncias opostas) foram interpelados no sentido de configurar narrativas de identidade nacional ao longo dos últimos 60 anos. Esta talvez seja uma das razões pelas quais a concepção que nós, brasileiros, possuímos da cultura portuguesa ainda esteja por demais presa a certos formatos associados à tradição e ao passado – o fado, o folclore, a arquitetura manuelina, os doces conventuais, o mundo rural das aldeias – sem que esta tradição seja percebida em sua dimensão fluida e em constante transformação. Ao contrário,



tendemos a pensar a cultura (e a música) portuguesa em sua dimensão fossilizada, imutável, como se a bagagem simbólica trazida pelos imigrantes que aqui chegaram nos anos 40 e 50 permanecesse sendo produzida em Portugal (e definindo Portugal) até os dias de hoje.

Em que medida a música pimba se insere neste contexto? Identifico pelo menos três aspectos a serem considerados. Em primeiro lugar, a despeito de seu circuito mais expressivo estar localizado nas aldeias e vilarejos do interior de Portugal, e de sob uma perspectiva técnico-formal ele se apropriar de diversas matrizes da música folclórica e rural, o pimba é um fenômeno eminentemente urbano e indissociável do aparato midiático/massivo que o sustenta. Este caráter *a priori* híbrido tende a ser desconsiderado pelas análises que identificam na música pimba apenas os aspectos que o vinculam ao universo das festas de verão do interior e dos grupos sociais para os quais supostamente se dirige: habitantes das aldeias, de escolaridade reduzida ou nula, ou mesmo comunidades portuguesas residentes no exterior, que constituem um dos principais públicos de artistas como Tony Carreira e Emanuel. Em contrapartida, costumam ser ignorados os dispositivos midiáticos que permitem ao pimba configurar-se como uma verdadeira indústria, desde os técnicos de som, assistentes de palco, dançarinos e *roadies* engajados na produção dos shows, até as editoras discográficas, como a Vidisco, a Farol e a Espacial, responsáveis pelas estratégias de distribuição e promoção dos fonogramas (NEVES, 1999).

Ainda a propósito destes elementos “tradicionais”, em muitos casos tal vinculação será sinônimo de uma crítica aos traços “retrógrados” da música pimba (letras que tematizam papéis sociais e de gênero eminentemente conservadores, ou exaltações à vida “pobre mas honrada” do interior; estruturas melódicas e harmônicas pautadas pela repetição de fórmulas; instrumentação pobre, calcada no uso de teclado eletrônico; indumentária e caracterização com pendor para o excessivo e o “vulgar”). Para além do juízo de valor sobre o que é considerado “retrógrado” ou não, o qual desejo manter afastado deste paper, o segundo aspecto que gostaria de levantar diz respeito à necessidade de deslocar os olhares sobre o pimba do *texto* para o *contexto*, ou ainda para os *usos* da música pimba. Uma canção emblemática como “Chupa Tereza”, de Quim Barreiros, será apropriada de diferentes maneiras sendo executada num *bailarico* de verão na Póvoa de Varzim, numa Festa Popular da Margem Sul de Lisboa¹⁶, num

16 Os bairros e município vizinhos aos grandes centros urbanos também ostentam uma intensa programação festiva durante o mês de agosto. Na periferia e na Margem Sul da Grande Lisboa, em localidades como Seixal,



evento de Queima das Fitas da juventude universitária ou na trilha sonora de um filme do iconoclasta João César Monteiro.

Por fim, o terceiro aspecto concerne à necessidade de se elaborar uma genealogia da música pimba que se afaste da usual demarcação de datas representativas e “pais fundadores” no sentido de um mapeamento das matrizes culturais e musicais que constituíram a atual configuração do estilo. Gêneros, rótulos e formatos, sejam eles literários, musicais ou cinematográficos não surgem num vácuo social. Assim, me parece mais produtivo, em um primeiro momento, tentar entender de que maneira os mais diversos atores sociais se engajam em relação ao rótulo pimba, para depois traçar o percurso do mesmo em retrospectiva, a partir da articulação das matrizes culturais e musicais (nomeadamente as transnacionais) que o constituíram em seu atual formato.

Aqui me oponho, em alguma medida, à metodologia utilizada por Marques (2006, pp.18-23) em sua obra pioneira sobre o estilo, na qual o autor parte da adoção de critérios a meu ver excessivamente rígidos no sentido de delimitar o corpus de canções aos quais atribuirá o rótulo de pimba (deixando de fora, por exemplo, as baladas românticas ou aquelas nas quais eram identificados traços rítmicos distintos da marcha popular portuguesa, e que contudo permanecem sendo atravessadas e julgadas segundo o supracitado estigma). Uma abordagem *transversal*, por outro lado, tenderia a não desconsiderar *a priori* tais manifestações, por mais que estas sejam pautadas pelo senso comum. O objetivo, então, deslocar-se-ia da (vã) tentativa de se definir o *verdadeiro* pimba, e passaria a residir tanto nos modos pelos quais cada grupo cria a sua definição de *pimba*, quanto nos usos, apropriações e negociações que são feitos a partir dela(s).

6. Referências bibliográficas

ARAÚJO, Paulo César. Tradição e modernidade. In: **Eu não sou cachorro, não** – música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2007. pp. 335-364.

BARRETO, Jorge Lima. **Musa lusa**: vulgata das músicas portuguesas contemporâneas. Lisboa: Hugin, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre, São Paulo: Zouk/EdUSP, 2007.

Barreiro e Corroios, as Festas Populares de Verão congregam milhares de pessoas atraídas pela mistura de (baixa) gastronomia, artesanato e apresentações musicais gratuitas que as Câmaras Municipais locais promovem com finalidades quase sempre políticas. O *line up* dos shows atende a critérios distintos dos que pautam as festas das aldeias do interior, embora seja bastante comum existirem diversos palcos espalhados pelo recinto do evento: um dedicado às bandas de rock iniciantes, um bastante próximo das sonoridades *pimba* e outro principal, por onde passam nomes tão díspares quanto o *hardcore neogótico* do Mão Morta, o fado de Camané, o *rap* de Gabriel o Pensador e as baladas de Marco Paulo.



MOREIRA, Pedro; CIDRA, Rui; CASTELO-BRANCO, Salwa. Música Ligeira. In: CASTELO-BRANCO, Salwa (org.). **Enciclopédia da música em Portugal no século XX**. Lisboa: INET/Círculo de Leitores, 2010. Pp. 872-875.

CORREIA, Carlos. Amor à portuguesa. **Focus**, Lisboa, n. 515, 26 ago. 09 a 01 set. 09, p.57.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JANOTTI JR, Jader & CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground* trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João & JANOTTI JR., Jader (orgs.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006. p. 11-23.

MARQUES, Francisco Manuel. **O pimba – um fenômeno musical**. Lisboa: Sete Caminhos, 2006.

MOURA, Vera. “O Mickael é o meu mundo”. **Jornal de Notícias**, Lisboa, 14 jul. 2007. Notícias Sábado, pp. 10-18.

NEVES, José Soares. **Os profissionais do disco - um estudo da indústria fonográfica em Portugal**. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999. pp 79-112 e 153-174

OLIVEIRA, Pedro Vasco. Entre abraços e beijinhos, todos pimba! **Jornal de Notícias**, Lisboa, 15 ago. 2009. Notícias Sábado, pp.8-13.