



José Pereira Valente

# PENSAMENTO MUSICAL A COMPOSIÇÃO COMO PROCESSO

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, sob orientação do Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Maio 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



# PENSAMENTO MUSICAL

A composição como processo

*(2010 – 2015)*

José Pereira Valente

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea

Componente escrita relativa à reflexão sobre a prática desenvolvida durante o doutoramento.

Orientador: Professor Doutor António Olaio

- Pensamento Musical: A composição como processo
- José Pereira Valente
- Arte Contemporânea
- 2016
- Universidade de Coimbra / Colégio das Artes





<b>ÍNDICE</b>	<b>Pág.</b>
<b>Agradecimentos</b>	5
<b>Resumo</b>	7
<b>As obras</b>	9
<b>Lista de obras de José Valente</b>	10
<b>1. Introdução</b>	15
• Pensamento Musical: a composição como processo.	17
<b>2. Notas sobre o percurso académico relevantes para este doutoramento</b>	
• Áustria e Estados Unidos.	19
• Primeiras actividades profissionais.	22
<b>3. Primeira leitura abrangente sobre um pensamento musical.</b>	33
• A importância do discurso – um foco do processo criativo.	33
- A mistura de géneros musicais - um conceito de unidade musical.	35
- Chuva Cinzenta.	37
- Órfão.	39
- Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão.	41
• A simbiose entre estilos musicais nas obras de outros compositores – influências para um conceito de identidade musical.	46
- Osvaldo Golijov.	47
- Frank Zappa.	55
• Improvisação / Composição.	63
<b>4. O Colégio das Artes enquanto gerador de colaborações multidisciplinares.</b>	73
• O Colégio das Artes – um lugar de transformação.	73
• A simbiose entre disciplinas artísticas: exemplos de obras musicais resultantes da ligação entre várias disciplinas artísticas.	74
• Colaborações:	75
- Grupo Ready-Made.	77
- Pascal Ferreira.	82
- String Cut.	85
- Incompleto.	88
- Expedição / Paulo Mendes.	93
- As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures.	96
- A complementaridade entre as artes.	102
- A Conversa.	103
- Unconnected.	106
- Cálculo.	111
<b>5. Categorização e Esquema que relaciona todas as obras presentes neste doutoramento.</b>	117

<b>6. Primeira obra – o início da construção de um pensamento musical.</b>	125
• “Amarelo Schwartz” – um conceito como ponto de partida para o pensamento musical.	
<b>7. Pensamento musical baseado numa obra proveniente de outra disciplina artística.</b>	141
• “Cidades Invisíveis” – o segundo passo criativo motivado pelas características do doutoramento.	
<b>8. Pensamento musical incentivado por estímulos provenientes de várias disciplinas artísticas.</b>	153
• “Sagrado”.	153
• “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio”.	176
<b>9. Pensamento musical que alude a um ou mais estilos específicos. A adaptação baseada na música tradicional.</b>	199
• “Lágrima Suada”.	202
• “Coimbra Reinventada”.	212
• “Viagem a Portugal”	223
• “Ninguém é Original”.	224
<b>10. Pensamento musical estimulado por um sítio inventor de memórias.</b>	247
“Um Velho na Montanha” – Ponto de situação criativo após a concretização de algumas propostas de criação inseridas na investigação.	
<b>11. Pensamento Musical provocado por um espaço e sua circunstância.</b>	269
• “Invasão”	
<b>12. A última proposta antes da próxima – pensamento musical que só foi possível devido ao processo de doutoramento.</b>	311
• “Os Pássaros estão estragados”	
<b>13. Conclusão.</b>	365
<b>Lista de anexos</b>	369
<b>Bibliografia</b>	371

## AGRADECIMENTOS

Na realização desta investigação de doutoramento, contei com a ajuda e colaboração de várias pessoas a quem desejo expressar, nesta fase terminal do processo, a minha enorme gratidão.

Começo por agradecer aos meus pais, pelo constante apoio e incentivo à inquietação. Um obrigado reforçado ao meu Pai, Carlos Valente, que além de ser um confidente das minhas angústias criativas, foi determinante na conclusão deste trabalho.

Este doutoramento não teria sido possível nem tão pouco imaginado sem a preciosa motivação e contribuição do meu orientador, o Professor Doutor António Olaio.

Quero agradecer a todos as pessoas (passadas e presentes) que, de uma forma ou de outra, fazem parte do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Ao meus colegas e incríveis artistas, curadores, etc. que participaram e participam ativamente no desenvolvimento desta muito importante casa. Em especial: João Silvério, Ana Anacleto, Susana Mendes Silva, Vasco Barata, Guy Amado, Cláudia Arnault, José Maçãs de Carvalho, Pedro Pousada, Alice Geirinhas, Nuno Coelho, Artur Rebelo, Lizá Ramalho, Luísa Correia, Delfim Sardo, Ana Perez-Quiroga.

Não posso deixar de me mostrar igualmente grato para com vários artistas, técnicos e produtores das mais diversas áreas disciplinares com quem criei obras, partilhei palcos, discuti conceitos e aprendi imenso. Entre outros, destaco os seguintes: Paulo Mendes, Afonso Cruz, Marta Bernardes, Mafalda Deville, Luís Figueiredo, Israel Pimenta, Pedro Tudela, Ana “Laranja” Rocha, Von Calhau!, Rui Eduardo Paes, Cláudia Eiras da Silva, Ana Dias, Rui Penha, Manuel Brásio, Pedro Adamastor, João P. Miranda, José Martins, Afonso Bastos, Nuno Grande, César Oliveira, Célia Botelho, Luís Tinoco, Sérgio Tavares, Pedro Bandeira, Miguel Filgueiras, Patrícia Vaz, João Gesta, Os Lavoisier, Isak Immanuel, Manuela Meier, Rita Marnoto, Nuno Sanches, José Bandeirinha, Cristina Grande, Ana Conde, Mário Montenegro, Filipe Eusébio, Gil Mac, Alberto Conde, Shakir Khan, José Miguel Pereira, Ricardo Seíça, Pedro Treno, André Granjo e a Orquestra da Tuna Académica de Coimbra, Chico Santos, Francisco Carvalho, Xosé Miguelez, Jason Kao Hwang, William Winnant, Sylvie Courvoisier, Vikas Triparti, Roberto Boulé, Cláudio Da Silva, Luc de La Selle, Mark Tompkins, Mariana Amorim, Susana Manso, Guray, Elisabeth Lambeck, Joana Pupo, Diogo Barbedo, Pascal Ferreira, Andrea Inocência, Diletta

Bindi, Hugo Soares, João Gigante, Luís Vieira Campos, Yannick Peeters, Rodrigo Parejo, Matthew Berril, David Meier.

Agradeço todos os amigos e colegas que também contribuíram (de uma forma mais indireta, sem se aperceberem da sua influência) para o desenvolvimento deste doutoramento: ao Ricardo Jerónimo e à agência que me representa, a Murmürio Booking, à Jacc Records e a todos aqueles que estiveram envolvidos na fabricação do meu recente álbum; Nuno Bettencourt Mendes, Filipe Teixeira, Rovira Lda, Associação Arte à Parte, Adélia Pinto, Ricardo Pinto, Revista Via Latina, a toda a equipa da Esec Tv (em especial a Francisco Amaral e Carina Esteves), Anne LeBaron, Howard Hersh, Dale Djerassi.

Finalmente, não posso deixar de evocar a amizade como o apoio de Eduardo Sardinha, do Professor Carl Djerassi e do Mestre Fernando Alvim, que já não se encontram entre nós.

Dedico esta Tese aos meus pais.

## RESUMO

O cerne desta tese é refletir sobre os processos de criação musical a partir de uma circunstância específica: a sua inserção no contexto de um curso de doutoramento em arte contemporânea e, conseqüentemente, nas múltiplas relações que se podem estabelecer. De certa forma, no processo criativo, aqui se exploram as potencialidades de estímulos que, pela sua consequência na composição musical, se apresentam como não sendo exclusivos de qualquer forma de expressão artística. Sendo a minha atividade enquanto músico, objecto e instrumento de estudo, trata-se aqui de um processo auto-reflexivo. Todavia os casos particulares têm a potencialidade de poderem servir reflexões bem mais abrangentes...

## ABSTRACT

The present thesis addresses the processes of musical composition in a specific context: its place in a PhD programme in modern art and, consequently, at the hinge of multiple artistic relations. In the creative process, we explore to some extent the potential of stimuli which, due to their impact on musical composition, are not unique to one form of artistic expression. Since I myself am a musician, the research object and tool, this is a self-reflexive process. Individual cases may, however, foster much more comprehensive thought...



## AS OBRAS

As obras que escolhi escrutinar nesta dissertação, são demonstrações significativas e representantes da evolução do meu pensamento musical durante o percurso académico em causa. A pesquisa inerente a esta proposta, desembocou na preocupação em descobrir possíveis interligações entre as peças compostas. Por isso mesmo, houve uma preocupação em seleccionar obras que evidenciassem os seguintes pontos:

- a possibilidade de organizar e esquematizar relações conceptuais entre as obras;
- a determinação de objectivos criativos alternativos;
- a percepção e aproveitamento dos incentivos criativos descobertos para gerar processos e projetos de criação desabituais;
- a alimentação de um espírito crítico que discernisse tendências ou vícios criativos, sugerindo novas intenções de criação;
- a manutenção de uma pesquisa, pessoal mas distanciada, que permitisse a avaliação do próprio trabalho facilitando decisões criativas futuras.

Visto que este doutoramento cresceu simultaneamente com o desenvolvimento do meu percurso artístico, é inevitável separar as obras eleitas de experiências muito concretas de apresentação ou amostra. Todas as peças discernidas nesta tese foram interpretadas e viveram um ciclo de validação: encomenda - composição - apresentação.

Eis as obras em questão:

1. Amarelo Schwartz (2010)
2. Cidades Invisíveis (2010)
3. Um Velho na Montanha (2011/12)
4. Invasão (2012)
5. Coimbra Reinventada (2012)
6. Lágrima Suada (2013)
7. Sagrado (2014)
8. Sonata para viola d'arco e cubo vazio (2014)
9. Ninguém é Original (2014)
10. Os Pássaros estão estragados (2015)

Evidentemente que estas obras irão salientar uma possível coerência musical, inevitavelmente denotada, uma vez que todas foram compostas por mim. Contudo, como se anunciou no resumo, esta tese não se destina à depuração de um estilo pessoal identificável.

Estas obras também servirão como pontos de referência para uma percepção cronológica desta investigação e de sua respectiva evolução.

## **Lista de obras entre 2010 e 2015:**

### **2010/2011**

- “Porquê?” para Viola d’arco, Clarinete, Flauta, Contrabaixo e Bateria.
- “Muell” para Viola d’arco, Clarinete, Flauta, Contrabaixo e Bateria.
- “Happy to Meet You” (2009/10) para Viola d’arco, Clarinete, Flauta, Contrabaixo e Bateria.
- “Balada de Sem Abrigo” para Viola d’arco, Clarinete, Flauta, Contrabaixo e Bateria.
- Banda Sonora do filme “Noturna” de Francisco Carvalho para Viola d’arco Solo.
- “Primário” para Viola d’arco, Flauta, Contrabaixo e Piano. | 17/07/2010 | 09:05 | *Pavilhão de Portugal*.
- “Secundária – a Portuguesa” para Viola d’arco, Flauta, Contrabaixo e Piano. | 17/07/2010 | 05:30 | *Pavilhão de Portugal*.
- “Ditadura Invisível” para qualquer instrumentação.
- “Duro de Roer” para Viola d’arco, Saxofone Barítono, Flauta, Contrabaixo e Bateria. | 05/03/2010 | 10:00 | *Lugar do Capitão*.
- “Transition based on ‘I AM’ from Golijov” para Viola d’arco, electrónica e Rhodes. | 01/10/2010 | 03:28 | *Casa Municipal da Cultura de Coimbra*.
- “Conversas Desnecessárias” para Vozes gravadas e Violas d’arco.
- “AKA” para Viola d’arco e electrónica.
- “A Conversa” para Viola d’arco (obra composta em parceria com Francisco Carvalho). Peça vencedora do concurso de projetos artísticos “Serralves em Festa 2010”. | 05/06/2010 | 11:48 | *Fundação Serralves*.
- “Amarelo Schwartz” para Viola d’arco solo. Encomenda do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Peça integra a exposição “MONO”. | 16/10/2010 | 12:07 | *Circulo de Artes Plásticas- Coimbra*.
- “Tourada” para Flauta, Violino, Viola d’arco e Violoncelo.



- “Louis Cole Funny Memories” para Viola d’arco e Quarteto de Clarinetes. | 07/02/2010 | 02:24 | *Concerto Arte À Parte*.
- “Um Último Suspiro” para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes.
- “Barco” para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes.
- “7:30 em NY” para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes.
- “Tema 3” para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes.
- “Cidades Invisíveis: Estrutura; Cidade; A Última Viagem de Marco Polo”. Obra integrante da conferência “Ler, Ver e Ouvir Cidades Invisíveis”. | 09/03/2011 | 11:27 | *ESEC TV*.
- “Senhora dos Remédios”<sup>\*</sup> para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes; mais tarde (2012) adaptado para Viola d’arco e Electrónica. | 21/07/2011 | 06:38 | *Concerto 16ª Bienal de Cerveira*.
- “Respiração Interrompida” para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes. | 21/07/2011 | 10:20 | *Concerto 16ª Bienal de Cerveira*.
- “Transição ‘KIDZANIA’” para Viola d’arco, Electrónica, Contrabaixo e Rhodes. | 21/07/11 | 05:12 | *Concerto 16ª Bienal de Cerveira*.
- Banda Sonora para a peça de Teatro “Cálculo” de Carl Djerassi: “Royal Society Theme; Calculus Theme; Fado dos Arbuthnot; Newton vs. Leibnitz; Isacus Newtonos; Intro to ACT II; Bonet’s Reasons; END” para Viola d’arco e Electrónica. | *Encomenda da MARIONET – companhia de Teatro | 17 de Novembro a 3 de Dezembro | Museu da Ciência*.
- “Quarteto de Cordas Amarelo Schwartz” para Quarteto de Cordas.
- “Coimbra Reinventada” para Orquestra de Câmara. Encomenda da Orquestra Clássica da Tuna Académica da Universidade de Coimbra.
- “BAOBAB !?” para Viola d’arco e Electrónica. | 21/10/2011 | 04:40 | *Concerto Arte À Parte*.
- “Quebra Costas” para Trombone, Trompete e Coro improvisado (as pessoas que passam na rua são convidadas a compor o coro).
- “Blues que me fazem lembrar um Sítio” para Viola d’arco Solo. | 21/10/2011 | 04:41 | *Concerto Mosteiro Stª Clara Velha*.
- “Minha Mãe” | 21/10/2011 | 03:09 | *Concerto Arte À Parte*.
- “CAPC – The Superheroes”<sup>\*\*</sup>

\* composição feita a partir de uma canção tradicional portuguesa.

\*\* composição que aproveita o tema “Superheroes” de Daft Punk.

## 2012/2013

- “Resposta Irrespondida” para Viola d’arco e Electrónica. | 19/05/2012 | 06:30 | *Concerto Museu Fora de Horas – Viana do Castelo.*
- “Desvio” para Viola d’arco e Electrónica. | 19/05/2012 | 03:32 | *Concerto Museu Fora de Horas – Viana do Castelo.*
- “8 Dias de Alegria” para Viola d’arco e Electrónica. | 19/05/2012 | 06:03 | *Concerto Museu Fora de Horas – Viana do Castelo.*
- “Embaló para Bernardo” para Viola d’arco e Electrónica. | 19/05/2012 | 03:15 | *Concerto Museu Fora de Horas – Viana do Castelo.*
- “Canário” para Viola d’arco e Electrónica.
- “Bacalhau Cheiroso” para Viola d’arco e Electrónica. | 23/08/2012 | 14:10 | *Concerto Summer Night Series – Art Institute – Union Square Park – Nova York.*
- “INVASÃO” para Viola d’arco e Electrónica. | 29/07/2012 | 30 :59 | *Djerassi Residency Artists Program Open House.*
- “Um Velho na Montanha” para Viola d’arco Solo. | 28/09/2011 (composição terminada em 2012) | *Djerassi Residency Artists Program Ranch.*
- “Zé na Índia” para Viola d’arco, Electrónica e Tablas (indianas). | 31/10/2012 | 10:48 | *Befado Concerto - Coimbra.*
- “India Meets Portugal” para Viola d’arco, Electrónica e Tablas (indianas).
- “Imenso Portugal” para Viola d’arco e Electrónica. | 31/10/2012 | 17:26 | *Befado Concerto – Coimbra.*
- “Lágrima Suada” (fado de Coimbra) para Voz, Guitarra Portuguesa e Guitarra clássica.
- Banda sonora do filme “Sagrado” de Nuno Grande, para violas d’arco, pianos e contrabaixo. (o filme estreou em 2014, na Casa das Artes do Porto no dia 25/02/2014)
- “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” para Viola d’arco e Electrónica | 20/03/2013 | *Café Santa-Cruz | 10º Aniversário ESEC TV.*
- “Improvisação Espanhola?” para Viola d’arco e Electrónica | 16/06/2013 | *Landart Festival.*
- “Obrigado Malaquias!” para Viola d’arco e Electrónica | 16/06/2013 | *Landart Festival.*
- “Viagem a Portugal” para Viola d’arco | 20/09/2013 | *Mosteiro de Santa Clara-a-velha.*
- “Embaló Apagado” para Viola d’arco e Electrónica (composição terminada em 2014) | 20/09/13 | *Mosteiro Santa Clara-a-velha*

## **2014/2015**

- Banda Sonora para uma curta metragem de Stefan e Francziska Themerson | 22/03/2014 | *Casa Azul de Barcelos*.
- Esta Gravata não combina com a cor das Meias | *Novos Talentos FNAC 14*.
- “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio” para Viola d’arco e Cubo EMPTY CUBE | 04/04/2014 | *Appleton Square* | *Um projeto EMPTY CUBE*.
- “Circo” para Viola d’arco e Electrónica | 04/06/2014 | *Fundação Calouste Gulbenkian*.
- Banda Sonora da peça infantil “As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures” de Marta Bernardes, para Viola d’arco e Electrónica | 04/06/2014 | *Fundação Calouste Gulbenkian*.
- “Passo Doble” para Viola d’arco e Electrónica | 19/09/2014 | *Fnac Alfragide*.
- “Ninguém é Original” para Violas d’arco, bateria, sintetizadores, percussão, baixo eléctrico, piano, electrónica, xilofone | 25/10/2014 | *Centro Internacional José de Guimarães* | *Uma encomenda de Pedro Bandeira e do CIJG*.
- Banda Sonora para o espectáculo “UNCONNECTED” de Mafalda Deville para Viola d’arco, Electrónica e percussão | 15/05/2015 | *Teatro Municipal Campo Alegre do Porto*.
- “Os Pássaros estão estragados” | O disco estará disponível a partir do dia 9 de Outubro.
- “Um Conde no Safari” para Viola d’arco e Electrónica | 08/08/2015 | *Praça 8 de Maio, Coimbra*.
- “Os dilemas da Diletta” para Viola d’arco e Electrónica | 08/08/2015 | *Praça 8 de Maio, Coimbra*.

## **Adaptações e arranjos:**

- “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” de José Mário Branco para Viola d’arco e Quarteto de Clarinetes.
- “As Sete Mulheres do Minho” de Zeca Afonso, para Viola d’arco, Electrónica e Rhodes.
- “A Formiga no Carreiro” de Zeca Afonso para Viola d’arco Solo.
- “Asas sobre o Mundo” de Carlos Paredes para Viola d’arco Solo.
- “Verdes Anos” de Carlos Paredes para Viola d’arco Solo.
- “Mudar de Vida” de Carlos Paredes para Viola d’arco Solo.
- “Povo que lavas no Rio” de Pedro Homem de Melo e Alain Oulman para Viola d’arco Solo.
- “Estranha forma de Vida” de Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro para Viola d’arco Solo.

- “Smooth Criminal” de ? para Viola d’arco Solo.
- “Sete Facadas” de Mário Laginha para Viola d’arco e electrónica.
- “Um Choro Feliz” de Mário Laginha para Viola d’arco e Guitarra.
- “Manuel Nabo”, tradicional para Viola d’arco.
- “Sôdade”, morna cabo-verdiana de Armando Zeferino Soares.
- “Softly as in a Morning Sunrise” de Sigmund Romberg e Oscar Hammerstein II.
- “Lonnie’s Lament” de John Coltrane.
- “Djan Bedja” de Tcheka.
- “Senhora dos Remédios”, tradicional para Viola d’arco e electrónica.



## INTRODUÇÃO

Este doutoramento desenvolveu-se através de uma pesquisa combinada: a interligação invisível entre a prática criativa promovida durante o processo de investigação e a procura de um pensamento musical – um conjunto de contribuições conceptuais – definido por meio de múltiplas ofertas e soluções criativas entretanto suscitadas. Ou seja, propôs, através desse trabalho, um círculo infinito de interação. O doutoramento e a investigação implícita, levantaram uma série de questões/problemas/índices de reflexão pertinentes que catalisaram, por sua vez, a composição de novas obras e daí a acepção de um também novo pensamento musical. Este novo pensamento incentivou a investigação do mesmo e estabeleceu o ponto de partida para outras composições, e assim sucessivamente.

Um curso de doutoramento que se assumiu como estímulo criativo por si só e que invocou uma situação peculiar e pertinente dentro do meu percurso criativo: a oportunidade de desenvolver jogos e relações conceptuais externas e desabituais ao contexto musical em que, normalmente, me insiro. Uma investigação que criou o seu próprio paradigma de produção artística e concludente deliberação. Uma investigação que provocou outra consciência sobre o processo criativo porque me motivou a raciocinar sobre ele mesmo.

O pensamento musical inerente ao doutoramento provém, em parte, da observação analítica dos percursos de criação entretanto construídos, dos seus respectivos métodos e naturalmente do círculo autoimpulsionador acima referido. A análise de peças entretanto compostas, essencial para a compreensão de inúmeros factores decisivos nas escolhas criativas, foi multifacetada: identificou diversas características conceptuais e linguísticas presentes nas obras; organizou um arquivo das obras e consequentemente da minha evolução criativa; motivou a edificação de projetos de composição, ou seja, gerou desafios associados a uma crítica e entendimento do próprio processo criativo; e denunciou a constante interferência de elementos exteriores

e a ligação insistente com a multidisciplinaridade por via das colaborações com outros artistas ou da utilização de recursos familiares a outros modos de criação.

A mencionada auto-reflexão desvendou um conjunto de elementos eventualmente distintivos de uma determinada unidade criativa, independentemente dos géneros ou estilos musicais sobre os quais concentrei a minha atividade artística, embora o cerne desta pesquisa não assente na preocupação de identificar esses elementos. Apesar de ter analisado exaustivamente as obras selecionadas, não o fiz com o intuito de dissecar uma hegemonia musical pessoal e característica. A ausculta realizada foi, neste caso, necessária para especificar e pormenorizar as múltiplas etapas de um caminho criativo importante para o meu pensamento musical.

Logo, neste doutoramento documentam-se todos os componentes e passos interiores dos vários processos criativos realizados durante a investigação que assumiu o âmago motivacional de criação para praticamente todas as obras compostas entre os anos de 2010 a 2015, revelam-se colaborações com disciplinas artísticas diferentes da música que possibilitaram contextos de criação raros (comparativamente à minha experiência artística anterior) e fundamentais para a introdução de novos objectivos artísticos, indispensáveis para a minha evolução enquanto músico.

Até ao início desta investigação, uma boa parte das composições que fiz surgiu como consequência direta de uma oportunidade de criação, motivada por mim (por exemplo ao definir um repertório de um concerto que iria realizar) ou impulsionada por uma encomenda e conjuntura específica. Assim sendo, esta biografia musical foi sempre muito pouco organizada e nunca foi analisada.

Confesso que esta confusão de vivências criativas, foi também um reflexo da minha vontade em descobrir estímulos nos mais diversos estilos musicais, uma situação que me acompanhou durante o meu percurso académico e posteriormente durante os primeiros anos do meu percurso de violonista e compositor.

Este doutoramento foi o primeiro passo para alcançar uma reflexão sobre o meu trabalho criativo. Entre outras coisas, a rotina de pesquisa imposta durante estes últimos 5 anos, transformou aquilo que foi anteriormente uma mera circunstância criativa, numa investigação essencial para a compreensão da minha história, bem como para a implementação de novas regiões de pensamento e consequentemente de criação. Assim, a prática realizada durante este doutoramento, aproveitou a área de concepção sugerida pela investigação para explorar reações e atitudes perante factores externos ao meu natural habitat de criação, e também para motivar um ciclo relacional entre a análise, a

pesquisa, e a síntese criativa. Além disso, esta mesma prática revelou-se um passo capital na minha evolução artística porque sugeriu uma nova consciência sobre o próprio processo de criação. Um doutoramento de certa forma autosustentável: a viagem interior protagonizada, perante o discernimento inerente a esta investigação, serviu também de catalisador para novos objectivos criativos. E o facto desta introspecção acontecer num clima multidisciplinar, sugerido pelo ambiente sentido no Colégio das Artes, alavancou propostas de criação completamente distintas das experimentadas até ao arranque deste período académico. Como já referi: este doutoramento incentivou o seu próprio paradigma de produção e análise.

### **Pensamento Musical: A composição como processo**

Considerando a nuance cíclica presente na reflexão em causa, pareceu-me apropriado intitular esta tese de “Pensamento Musical”. Neste caso, a expressão “pensamento musical” indica a minha intenção de compreender e de estruturar este importante jogo de motivações e soluções criativas ímpares que impulsionam outras propostas, por sua vez suportadas por motivações e soluções e assim sucessivamente. “Pensamento musical” não representa uma pesquisa exclusivamente assente na busca por características musicais identitárias da minha visão criativa, não significa a tentativa de expor uma uniformidade musical patente nas minhas obras, melhor dizendo, um “estilo”. Aqui, o pensamento dirige-se aos diversos momentos que antecedem a composição. E, como qualquer pensamento, é um dos principais responsáveis pela origem de ideias inéditas de criação dentro da minha própria história como é certo.

Trata-se, no fundo, de um pensamento que produz pensamento.

“A composição enquanto processo” transmite o meio como o “pensamento musical” foi descoberto e trabalhado. A composição foi, no fundo, o instrumento aplicado para concretizar os princípios de pensamento impulsionados durante a investigação.

Assim sendo, divulgarei os métodos diversificados aplicados nas obras compostas durante este período. “A composição enquanto processo” não incide somente na observação de estruturas ou gestos recorridos na elaboração das obras, mas também indica as reflexões que sustentam conceptualmente as peças.

Esta tese relata um conjunto de acontecimentos práticos e de experiências criativas ocorridas durante um período específico de tempo – situações despoletadas pelas particularidades do doutoramento.





# 2.

## NOTAS SOBRE O PERCURSO ACADÉMICO RELEVANTES PARA ESTE DOUTORAMENTO.

As particularidades da minha vivência académica têm, no meu entender, uma estreita relação com a necessidade de investigar o meu “pensamento musical”. Por esta razão, parece-me importante para a compreensão de certas opções criativas efectuadas durante este doutoramento, incluir algumas notas sobre este percurso.

### **Áustria e Estados Unidos**

Depois de frequentar o Conservatório de Música de Coimbra, completando o 8º grau escolar em Viola d’arco, emigrei para a Áustria, mais concretamente para Klagenfurt, para estudar com o Professor Brian Finlayson<sup>1</sup> no Kärntner Landeskonservatorium. Na Áustria estudei o tradicional repertório de ensino superior para Viola d’arco solista, repertório diverso de música de câmara e orquestra, com inúmeros músicos e mestres<sup>2</sup>. Também foi na Áustria que contactei pela primeira vez com a composição<sup>3</sup> e com o jazz<sup>4</sup>. Enquanto vivia na Áustria, senti cada vez mais a vontade de compreender e dominar outros géneros musicais que ouvia regularmente, mas que não faziam propriamente parte do meu ambiente de estudo. Foi na parte final da minha licenciatura que comecei a concentrar-me na construção de uma voz artística própria que não estivesse prisioneira dum estilo musical específico, transcrevendo desde canções de rock a solos de jazz, de guitarradas do fado a mornas cabo-verdianas. A minha primeira peça para Viola d’arco

---

<sup>1</sup> Brian Finlayson – violinista e violetista australiano. Antigo aluno do quarteto de cordas Amadeus Streichquartett e de Igor Ozim, que por sua vez foi aluno de Max Rostal que foi aluno de Carl Flesch. O método utilizado pelo Professor Brian Finlayson segue os princípios destes mestres fundamentais da escola violinística. Brian Finlayson é, atualmente, professor no Kärntner Landeskonservatorium, diretor artístico da Orquestra Academia Ars Musicae Chamber, fundador e pedagogo de vários quartetos de corda: Acies Streichquartett (que também fundei); Adamas Streichquartett entre outros.

<sup>2</sup> Alguns músicos com quem aprendi e trabalhei durante esse período: Ana Bela Chaves, Prof. Mathias Buchholz, Prof. Alexei Kornienko, Prof. Sebastian Burger, Ernst Kovacic, Hannes Beckmann, Prof. Alfred Stingl, Nils Annes Schneider, Benjamin Ziervogel, Raphael Kasprian, Wolfgang Murrins, Igor Gross, Emanuel Lipus, Lukas Kranzelbinder, Max Grosh, entre outros.

<sup>3</sup> Sobre tudo através da influência do Professor Alfred Stingl.

<sup>4</sup> Fui aluno do violinista de jazz alemão Max Grosch; realizei concertos com o violinista de jazz alemão Hannes Beckmann; e realizei concertos com um Trio de jazz na Áustria e em Portugal, constituído juntamente com os músicos austríacos Lukas Kranzelbinder e Emanuel Lipus, chamado Electronic Acoustic Super Band.

Solo, “Variações em Lá”<sup>5</sup>, manifesta claramente esta procura, uma vez que enuncia entre as suas variações, um apelo saudosista ao fado e uma aproximação simpática ao samba.

**Variações em Lá**  
como composto em 2004 - 2008

José Valente

Copyright © JV 2013

Primeira página da transcrição da minha peça “Variações em Lá” de 2004.

Por isso, após concluir a licenciatura na Áustria com a nota máxima<sup>6</sup>, decidi continuar a estudar numa direção diferente e isso provou-se extremamente oportuno. Tendo noção das minhas limitações enquanto improvisador e estando fascinado nessa altura pelo jazz e pela improvisação (um pouco por influência de Frank Zappa que ouvi

<sup>5</sup> “Variações em Lá” (2004/06) para Viola d’arco. Composta de forma intuitiva, sem recurso à escrita durante os intervalos do meu estudo.

<sup>6</sup> Viola mit ausgezeichnetem Erfolg abgelegt.

imenso na minha adolescência) decidi candidatar-me à New School for Jazz and Contemporary Music em Nova Iorque, onde entrei com direito a uma bolsa de estudo oferecida pela própria instituição.

Na New School fui introduzido ao jazz e à música improvisada e aprendi vários recursos técnicos e teóricos específicos de determinados estereótipos associados a diferentes tradições da história do jazz. Também foi em Nova Iorque que comecei a explorar outras linguagens relacionadas com a improvisação e que iniciei uma interminável procura por uma “voz” própria que me definisse enquanto intérprete e compositor. Contudo, ao revisitar este percurso académico, apercebo-me que esse trabalho de busca por uma expressão musical pessoal e genuína se iniciou antes, ainda durante a frequência no Kärntner Landeskonservatorium, mais concretamente quando tive aulas com o Professor Sebastian Burger<sup>7</sup> – este foi o primeiro violetista que me falou claramente da necessidade de descobrir uma “voz” própria e na importância de nos ouvirmos “à distância” quando tomamos decisões essenciais de interpretação.

Foi na “Big Apple” que conheci e trabalhei com alguns músicos e compositores importantes na cena do jazz internacional<sup>8</sup> e que senti, através também dessa experiência, o propósito pessoal de reunir um conjunto de jovens improvisadores provenientes de várias culturas, fundando o colectivo internacional EXPERIENCES OF TODAY (EOT)<sup>9</sup>. Foi trabalhando com EOT que mais progredi enquanto compositor durante os meus anos académicos. Este grupo permitia-me alterar constantemente de formação, algo que sempre vi como uma oportunidade de arranjo e de renovação de repertório. Também foi através de EOT que comecei a envolver-me na encruzilhada do agenciamento e produção de concertos. Finalmente, foi através de EOT que comecei a ponderar, também pela primeira vez, sobre o estilo e a liberdade criativa a que julgava e julgo ambicionar.

Este percurso académico terminou a 6 de Dezembro de 2009 com o meu recital final na New School: um concerto intitulado “EXPERIENCES OF TODAY”.

No entanto, durante a experiência académica aqui relatada, também participei em diversas atividades profissionais enquanto violetista.

---

<sup>7</sup> Sebastian Burger é violetista e professor na Universidade Folkwang em Essen.

<sup>8</sup> Entre outros: Paquito d’Rivera, Dave Douglas, Don Byron, Jim Black, Tony Malaby, Joshua Redman, Ben Street, Matt Penman, Hank Roberts, Jane Ira Bloom, Jimmy Owens, Junior Mance, José James, Pernell Saturnino, Alon Yavnai, Reggie Workman, Yotam Silberstein, Gilad Hekselman, Caleb Burnham, Zack Brock, Jeremy Kittel, Oscar Stagnaro, Diego Urcola, Andy González, Dafnis Prieto, Kirk Nurock, Mark Feldman, Christian Howes, Billy Contreras, Curtis J. Stewart, Melanie JB Charles, Sam Barfield.

<sup>9</sup> Participaram neste colectivo, entre outros: Alex Pryodny, Cem Misirlioglu, Melanie JB Charles, Peter Yuskas, Ross Gallagher, Pablo Castanho, Yago Vazquez, Dennis Brandner, Steven Lugerner, Michael Vaeleu, Michael W. Davis, Rodrigo Parejo, Eden Bareket, Lukas Kranzelbinder, Mário Costa, Hugo Carvalhais, Júlio Resende, Luís Figueiredo, Joel Silva, João R. Custódio, Yannick Peeters, David Meier, Matthew Berril, Quarteto de Clarinetes Vintage, Christian Mendoza, João Lobo, Niraj Singh. Em Portugal EOT foi produzido pela Associação de Música e Teatro Arte à Parte.

## **Primeiras atividades profissionais**

Como dizia, o meu percurso académico proporcionou as primeiras vivências a nível profissional, sobretudo a partir do início do ensino superior. Na Áustria, fui membro fundador do quarteto de cordas Acies Streichquartett, um conjunto constituído por alunos do Kärntner Landeskonservatorium, no qual toquei durante aproximadamente um ano. Ainda na Áustria, fui convidado para pertencer a algumas orquestras, a grupos de música de câmara e realizei concertos como solista.

Em Nova Iorque, além do contacto com músicos de renome internacional (geralmente fruto de concursos ou por convite), trabalhei em formações diferentes que interpretavam estilos muito variados: desde gospel, gipsy jazz, música clássica, rock, funk, etc...



Com Paquito D’Rivera. Fotografia tirada após um ensaio com Paquito d’Rivera, 2007, Nova Iorque, EUA.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Para descobrir mais ver: [http://www.youtube.com/watch?v=01sJ\\_uqTOJM](http://www.youtube.com/watch?v=01sJ_uqTOJM) e <http://www.carnegiehall.org/Education/Paquito-D’Rivera-Workshop/>



Com, da esquerda para a direita: Alon Yavnai, Oscar Stagnaro, Alex Brown e Mark Walker.



Durante um concerto com Gilad Hekselman (guitarra) e Peter Yuskaukas (contrabaixo), 2008, Nova Iorque, EUA.



Durante o concerto do Ensemble Brasileiro, orientado por Richard Boukas no Dizzy's Club no Lincoln Center, 2008, Nova Iorque, EUA. Da esquerda para a direita: Montana Agne-Studier, Dominic Fallacaro, Richard Boukas, Nathalie John, JV, Ross Gallagher (braço), Tom Abbott, Alison Lang-McKinney.





Durante um concerto com Michael Vaeleanu (guitarra) e Ross Gallagher (contrabaixo), 2008, Nova Iorque, EUA.



Durante um concerto JV NY's Quintet com Alex Pryodny (piano) e Rick Rosato (contrabaixo) e James Mushler (bateria), no Sweet Rhythm, 2008, Nova Iorque, EUA.

Finalmente, algo que considero verdadeiramente importante para os propósitos desta tese: foi durante a minha estadia em Nova Iorque que, como já indiquei, iniciei o colectivo musical EXPERIENCES OF TODAY.

*“The concept of EXPERIENCES OF TODAY (EOT), initiated by violist and composer José Valente, while living in New York, has the goal of gathering several musicians from different countries and cultures that wish to contribute significantly for the development of music through the creation of new artistic experiences. The group’s main premise is to achieve social and artistic intervention, while exploring and experimenting with new musical languages through the influence of its member’s assorted compositional methods. The aesthetic variety within the group also enables it to reinforce the necessary artistic interchange between Portugal and the World, always*

*with a permanent interest in motivating young international artists to reproduce their perspectives and emotions through music (...)*” <sup>11</sup>

EOT surgiu como resultado de inúmeros estímulos de índoles diversas. Depois de ter realizado concertos com quartetos e quintetos de jazz onde assumia a direção artística, sem contudo conseguir instituir um grupo coeso que ensaiasse com regularidade, decidi que a solução passaria por uma formação flexível, propícia à constante mutação da sua constituição. Aproveitei o facto de ainda estar na New School para convidar alguns colegas de universidade ou outros músicos que entretanto conheci, a gravar e a preparar repertórios sempre distintos devido aos objectivos polivalentes do grupo. Esta flexibilidade instrumental serviu também um conjunto de propósitos e conceitos musicais que ambicionava explorar.

- 1) como expressa a citação do João Martinho, este colectivo pretendia reunir músicos de raízes culturais distintas com ensejos de experimentar e descobrir alternativas musicais. Por isso, o grupo era maleável na essência cultural, instrumental e estética.
- 2) este conjunto permitia-me compor qualquer obra sem qualquer premissa de género musical. Um aspecto extremamente aliciante pois resolvia, em parte, um dilema artístico: a possibilidade de compor e interpretar uma coleção de peças de géneros musicais variados, relacionando-as através de um ponto de foco: uma emoção a transmitir combinada com uma génese criativa pessoal. Este conceito conduziu-me à intenção de misturar vocabulários musicais dentro da mesma peça, uma ideia que adoptei mais tarde na composição de muitas das minhas obras.

EOT começou durante a minha licenciatura na New School, continuou a desenvolver-se durante o último ano em que vivi em Nova Iorque, passou a ser produzido pela Associação Arte à Parte<sup>12</sup> quando regresssei a Portugal e terminou em 2012. Tinha, obviamente, algumas características inevitáveis em todas as suas fases de evolução: a minha direção artística, a sua vertente internacional, a sua elasticidade instrumental.

Das várias obras que compus para EOT, gostaria de destacar: “Amanhecer e Dia”; “Round Midnight” (arranjo do standart composto por T. Monk ); “Faixa”; “Chuva Cinzenta”; “Órfão”; “Muell”; “Porquê Opus 2”; “Balada de Sem Abrigo” (baseado na minha outra obra “Sem Abrigo”); “Ditadura Invisível”; “Happy to Meet You”.

---

<sup>11</sup> Texto escrito por João Martinho, utilizado como biografia de EOT: <http://experiencesoftoday.wordpress.com/biography/>

<sup>12</sup> Associação Cultural sem fins lucrativos de Coimbra, responsável pela produção de EOT e, consequentemente, pela gravação do disco “José Valente & EXPERIENCES OF TODAY”.

Uma última nota sobre EOT: ouvindo e analisando as primeiras peças compostas para o grupo, denoto uma forte influência do jazz. Penso que a “mistura de vocabulários” que, já nesse tempo, desejava empregar na minha música, só se verificou e solidificou mais tarde, mais concretamente durante o doutoramento.



Logotipo gráfico desenhado por Travis Shawn Hill para EOT, 2008, Nova Iorque, EUA.

**SCORE**

**'ROUND MIDNIGHT**  
(É QUASE MEIA-NOITE)

MONK  
ARRANGED BY: JOSÉ VALENTE

VOICE

VIOLIN

CELLO

VIOLA

VIOLIN

VLC.

VLA.

© 2008 JOSEVALENTE

**'ROUND MIDNIGHT**

VIOLA SOLO

VIOLA SOLO

FREE IMPROV. RHYTHMICAL AND SPACE

VIOLA CUE

VIOLA CUE

VIOLA CUE

1/4



ROUND MIDNIGHT 3

4 ROUND MIDNIGHT

Primeiras quatro páginas do meu arranjo de “Round Midnight” para Trio de Cordas e Voz, para EOT, 2008, Nova Iorque, EUA.



Concerto EOT: “Experiência Ibérica 2” na Sala Arte à Parte, Coimbra, 2010.

Da esquerda para a direita: JV, Yago Vazquez (atrás), Pablo Castanho, Juansy Santome, Mário Costa.



Concerto EOT: “Belgium Connection” na Sala Arte à Parte, Coimbra, 2009.  
Da esquerda para a direita: JV, Christian Mendoza (no piano), Yannick Peeters, Joel Silva.



Concerto EOT: “Experiência Internacional” em Tomar, 2010.  
Da esquerda para a direita: Rodrigo Parejo, Hugo Carvalhais (contrabaixo), JV, Eden Bareket, Mário Costa.



Concerto EOT: “Experiência Internacional” na Sala El Mercantil, Badajoz, 2010, Espanha. Da esquerda para a direita: Mário Costa (bateria), Rodrigo Parejo, JV, Lukas Kranzelbinder (contrabaixo), Eden Bareket.

Entretanto, enquanto desenvolvia o conceito de EOT, fui convidado a tocar concertos a solo, uma situação inesperada que me ofereceu um outro tipo de proposta criativa e de concerto que mais tarde designei de JV SOLO.

A enorme vantagem desta alternativa a solo consistia (e consiste ainda) no pragmatismo que traduz em termos estritamente logísticos. Por exemplo, quando a Professora Doutora Rita Marnoto<sup>13</sup> e o Professor Doutor Arquitecto Nuno Grande<sup>14</sup> me propuseram compor uma obra inspirada no livro “Cidades Invisíveis” de Ítalo Calvino, não tive dificuldade em aceitar o desafio, visto não estar dependente de outros músicos e de recursos mais complexos que seriam, neste caso, impossíveis de conseguir.

JV SOLO transformou-se, lentamente, numa opção viável para o cumprimento de algumas propostas criativas que foram entretanto aparecendo. O facto de estar livre de compromissos para com outros músicos, facilitou a aceitação de alguns trabalhos que me seduziam pessoalmente, mas que não apresentavam condições financeiras ou logísticas satisfatórias. A reputação artística entretanto alcançada à custa desta vertente solista não significa uma desistência em compor para formações de maior envergadura. Apenas representa um aspecto essencial para o entendimento da minha prática criativa durante este doutoramento: a inevitabilidade de enaltecer a relação entre a viola d’arco e o meu processo criativo; a frequência com que compus para viola d’arco solo ou com electrónica; a depuração de um discurso pessoal conseguida através da uma permanente pesquisa de sons e de vocabulários diferentes dos habitualmente associados à viola d’arco.



Cartaz do meu primeiro concerto a SOLO em Portugal, 2010, Coimbra.

<sup>13</sup> Docente da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

<sup>14</sup> Docente da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.



Concerto JV SOLO na estreia de “INVASÃO” na Djerassi Residency Artists Program, 2012, Califórnia, EUA.



Concerto JV SOLO em Union Square Park, SUMMER NIGHT SERIES<sup>15</sup>, 2012, Nova Iorque, EUA.

<sup>15</sup> SUMMER NIGHT SERIES é um festival organizado pelo ARTE INSTITUTE (<http://www.arteinstitute.org/>) em Nova Iorque.

## **Doutoramento:**

Foi durante a redação desta tese que revi e resumi parte dos percursos acima descritos, fundamentais para a percepção de alguns dados históricos, de algumas intenções criativas passadas, somente verificadas e concluídas durante o caminho prático percorrido dentro deste doutoramento.

É certo que ainda antes de ter iniciado a investigação já alimentava um conjunto de preocupações criativas que foram, durante esta, esmiuçadas e concretizadas.

Como indiquei anteriormente, este doutoramento acompanhou a par e passo todo o meu desenvolvimento artístico e performativo dos últimos cinco anos.

Neste período foram surgindo algumas encomendas desafiantes, inevitavelmente incluídas neste estudo diversificado proveniente de uma investigação híbrida onde a análise da criação serve de estímulo para criar.

Além disso, o facto de ter encontrado uma alternativa instrumental relativamente independente (JV SOLO) para responder a uma proposta realizada durante o doutoramento (Cidades Invisíveis), permitiu-me uma liberdade de recursos logísticos fundamental para a aceitação de muitos projetos entretanto surgidos.

Por estas razões, é impossível dissociar os resultados construídos durante este doutoramento do meu progresso artístico, ou seja, do meu percurso musical.

Por outro lado, o Colégio das Artes foi uma plataforma de positivo contágio: sendo induzido a comunicar com artistas de outras áreas, gerou-se automaticamente uma sensibilidade mais aberta para uma aproximação a outras disciplinas artísticas, o que proporcionou inúmeras colaborações significativas com pintores, escultores, performers, coreógrafos, realizadores, etc. Devido a esta circunstância peculiar, pude aproveitar variáveis de criação com uma índole exterior ao meu universo pessoal e confortável.

O espírito sentido dentro deste Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, favorece e incita a interação entre criadores com modos de expressão díspares. Uma tipologia de comunicação criativa que me fascinava e fascina, reforçada, como não podia deixar de ser, pela irreverência e coragem do meu orientador, o Professor Doutor António Olaio.





# 3.

## PRIMEIRA LEITURA ABRANGENTE SOBRE UM PENSAMENTO MUSICAL.

### **A importância do discurso – um foco do processo criativo:**

*“Penso que hoje existem à disposição dos compositores objectos musicais de todo o tipo. Um acorde perfeito tem um passado historicamente circunscrito, uma série dodecafônica igualmente, um ritmo irracional idem, (...). Penso que não há hoje razões sustentáveis para só utilizar uma parte desses objectos em nome de qualquer ‘ideia de futuro’ da música. (...) A ideia de esgotamento, qual boomerang, regressa sempre atingindo novas linguagens tornando-as rapidamente velhas.*

### **O problema para mim é o discurso, não o vocabulário”<sup>16</sup>.**

Depois das diversas revoluções musicais que definem a história da música do século XX, o compositor atual depara-se com um debate importante para a definição do futuro da música: valerá a pena continuar a procurar revoluções nas técnicas de composição como foi o dodecafonismo, o minimalismo, a música eletroacústica, concreta, o pós serialismo, atonalismo, estruturalismo, a utilização da notação gráfica, a improvisação dentro dos moldes do jazz tradicional, a improvisação livre; continuar a descobrir vocabulários específicos e fechados para a edificação de um estilo musical?

A frase de António Pinho Vargas levanta duas questões relacionadas com a pergunta acima escrita: o facto de ser hoje, provavelmente, impossível conceber técnicas de composição completamente originais e independentes de alguma tradição; a existência de um conjunto infinito de possibilidades estéticas que permitem uma multiplicação de processos criativos, oferecendo ao compositor um vasto leque de opções para construir a sua obra.

Seguindo o raciocínio de Pinho Vargas e considerando as ofertas estéticas e tecnológicas que a sociedade ocidental exhibe, assim como a complexidade dos vários ambientes de reflexão artística que, entre outras matérias, se debruçam numa simbiose estranha entre o mercado da arte e a subjetividade natural à criação artística, penso que o

---

<sup>16</sup> SEABRA, António M. (n.d.). Texto no libreto do disco. *António Pinho Vargas: Graffiti (Just Forms); Six Portraits of Pain; Acting Out*, Porto: Casa da Música.

compositor não necessita atualmente de se concentrar na legitimidade artística do vocabulário escolhido, mas sim na definição de conceitos artisticamente válidos para as suas peças, ou seja na definição e construção de discursos a exprimir.

A relação entre mercado/prática artística é, atualmente, tão estreita que a sua recusa também se transforma, consciente ou inconscientemente, numa fórmula de comércio. Um artista que se auto intitule de exclusivo e inacessível à maioria, está automaticamente a provocar um mercado. Mesmo que, para isso, enalteça uma atitude contrária a esta inevitabilidade. Logo, é impossível evitar esta relação nos raciocínios sobre criação dos dias de hoje.

O acesso à criação quase instantânea promovida com a evolução tecnológica dos últimos 20 anos, modificou completamente os focos de atenção criativa, os objectivos artísticos e o debate sobre a arte. Com tantos estímulos e tendências de reflexão, de conceito, de estética e perante o paradigma atual de convivência entre a sociedade e a arte, poderá o compositor cingir-se à defesa de um género musical ou de um vocabulário tecnicamente fechado?

Perante a complexidade das propostas criativas que podemos encontrar na atualidade, torna-se inexequível e redundante para um compositor concentrar toda a sua atenção criativa na defesa de um vocabulário que considera raro. Tal obrigação impediria o compositor de interagir com as variadas alternativas de expressão artística, explícitas na quantidade de perspectivas criativas, apanágio deste início de século XXI. Evidentemente que esta quantidade de oferta poderá ser criticada e entendida como uma perigosa consequência de uma evolução técnica desmedida, que apenas facilitou o acesso à feitura, e não necessariamente ao conhecimento teórico e prático que deveria orientar a subtilidade e o rigor presentes numa criação artística contemporânea. No fundo, apesar da quantidade de oferta de meios para construir algo, não há qualquer garantia de qualidade no resultado. Sendo esta noção provável, a minha reação artística a tal factor, espelha-se através da manifestação de um discurso artístico relevante que aproveite esta oferta já enunciada. Por isso, concordo inteiramente com a frase de António Pinho Vargas “*O problema para mim é o discurso, não o vocabulário*”.

Durante este doutoramento procurei sobretudo desenvolver mecanismos que facilitassem, através do entendimento dos estímulos e das propostas criativas, a descoberta de um discurso claro e pessoal. Logicamente que durante a construção desse mesmo discurso também incitei princípios de criação muito próprios e íntimos que, mais



tarde ou mais cedo, se declararam e indicaram uma unidade musical característica, eclética, condutora de um vocabulário selecionado. Contudo, é isso que é importante ressaltar, os pontos de partida na minha reflexão criativa nunca se fundaram na tentativa de compor usando apenas **um** vocabulário. Existindo um vocabulário reconhecível este surgiu sempre em consequência de pesquisa orientada para a criação de discursos.

### **A mistura de vocabulários musicais – um possível conceito de unidade musical**

Ainda durante o desenrolar do meu percurso académico senti que devia concentrar as minhas pretensões de criação de um discurso, fosse este somente emocional, somente técnico, somente ideológico, ou fosse um agrupar de várias fontes conceptuais. Esta decisão não descurava nem descura a importância do vocabulário, do entendimento do que é um género musical. Como me disse o falecido crítico e jornalista de música Eduardo Sardinha, o músico eclético não é aquele que toca qualquer estilo de música, é aquele que escolhe e se exprime dentro de múltiplos estilos. Esta escolha de que Eduardo fala é essencial para a elaboração de um discurso transparente. Se o vocabulário que estrutura uma linguagem não for rigoroso na seleção das palavras, automaticamente o discurso se torna incipiente e incompreensível. Logo, durante a minha experiência académica aprendi, como referi no capítulo anterior, um conjunto de utensílios musicais indetificadores de determinados géneros musicais. Esta aprendizagem permitiu-me pensar sobre quais os elementos analíticos e auditivos que expõem efetivamente um músico e a sua génese artística/musical.

Quando comecei a trabalhar com EOT, deparei-me também com um problema: sendo um habitual espectador do roteiro de salas de Nova Iorque destinadas a concertos de jazz, apercebi-me que cada concerto a que assistia se enquadrava, quase sempre, num estilo de improvisação particular. Mais, não só o estilo era único como eram poucos os músicos e os espaços de concerto que transmitiam, no seu campo de ação musical, variantes estéticas. No fundo eu sabia, após visitar um espaço várias vezes, qual o tipo de música representada nesse espaço e quais os músicos que preenchiam a programação do mesmo, numa inconsciente defesa de um estilo de improvisação. Esta situação, descobri mais tarde, é verificável praticamente em qualquer país e cidade no mundo. Esta nítida divisão de estilos e esta dificuldade de diálogo e interação entre músicos distintos na sua

essência e expressão artística, provocou uma contradição na minha percepção do que é um universo de partilha musical<sup>17</sup>.

Os “nichos” estéticos e suas leis e códigos de sobrevivência, causaram-me um dilema forte, que implicou indiretamente com as minhas opções futuras e o desenvolvimento da minha música. Perguntei-me por exemplo: se há uma música improvisada que se intitula “livre”, então qual o motivo para que esta, na generalidade dos exemplos, provenha somente de sonoridades abstractas?

Durante o meu progresso criativo tornou-se mais interessante concentrar-me na transmissão de uma ideia conceptual, poética, emocional, num discurso, em vez de defender determinadas redes de vocabulário. Atenção, não quero com estas dúvidas afirmar que a linguagem musical construída com um vocabulário cuidado não é fundamental para a manutenção e evolução do discurso, nem que esta reprime as especificidades musicais de obras, documentos representativos do carácter criativo de um compositor. Mas esse vocabulário rico (e como indica Sardinha, ainda mais seletivo) não poderá alimentar a definição de uma linguagem marcante, reveladora do próprio discurso? Será somente o género musical patente na nossa prática musical que nos reconhece? Será que a nossa linguagem apenas se pode mover dentro de géneros musicais específicos, ficando automaticamente estrangida e limitada a moldes e padrões de vocabulário referentes aos géneros em causa? Não haverá algo mais profundo do que as particularidades de um género, na singularidade criativa de um de um músico, de um artista? Acredito que sim, que existe. E que a coerência musical identitária de um músico se demonstra sobretudo através do discurso que este faz, discurso esse obviamente estruturado e composto por uma linguagem peculiar que, perante a sua sucessiva prática, se transforma, ela mesma (a linguagem), num “estilo” reconhecível. Ou seja, a hipótese da linguagem atingir um nível tal de transparência expressiva, que se torne, só por si, no discurso.

Assim, a flexibilidade de género musical, o ecletismo de que Eduardo fala, a ‘mistura de vocabulários’ que eu sempre procurei e procuro, são, a par de outros elementos que apresentarei mais tarde, pontos determinantes para a elaboração do meu discurso e para a compreensão da minha música.

No início deste doutoramento e durante as propostas que conduziram as minhas primeiras obras, julgava que este objectivo se baseava somente na vontade de emitir emoções muito evidentes através das minhas composições. O vocabulário utilizado era

---

<sup>17</sup> Um universo de partilha musical rico e despretenso é, no meu entender, um espaço de pesquisa criativa e consequentemente, de crescimento artístico.

escolhido para conduzir uma determinada emoção ao ouvinte. No fundo, uma peça poderia apresentar secções diversas no género musical, desde que o género facilitasse a transmissão de um sentimento específico.

**“Chuva Cinzenta”** de 2008, foi desenhada enquanto reação ao dilema acima descrito: o conflito entre a defesa de uma concepção estética e a liberdade que assiste as fundações de um género musical. Porém, apesar dos alicerces da peça surgirem de uma reflexão relativamente concreta (e quase técnica), o discurso foi desenvolvido sob uma referência emocional.

Esta obra não tem uma formação ou instrumentação específica. Já a toquei a solo, em duo, e com outros ensambles. A minha intenção primordial passava pela composição de uma peça que permitisse a improvisação livre mas que, ao mesmo tempo, “obrigasse” os executantes a focar-se em detalhes sonoros específicos como dinâmicas distintas, o emprego de poucas notas, o diálogo entre motivos, e a independência para se exprimirem dentro de qualquer género ou estilo musical. Inicialmente, numa direção artística por vezes fundamentalista e demasiadamente obcecada numa intenção plástica, a pretendida manifestação acontecia, infelizmente, através de meios pouco naturais. Digamos que tentava provocar uma comunicação forçada.

No entanto, “Chuva Cinzenta” também era o espelho de uma desilusão pessoal sobre um povo infeliz e seu funcionamento diário. Ao tentar criar uma crítica feroz ao modo de vida superficial e consumista com que me deparava todos os dias, acabei por desenvolver dentro de mim um estado de espírito extremamente céptico e depressivo, fruto da minha relação com esse ambiente. Eu vivia em Queens, Elmhurst, uma zona de classe média baixa recheada de longínquas gerações de emigrantes que, com o desenrolar de uma vida nos Estados Unidos, abandonaram a sua genuinidade cultural e adoptaram um básico sonho americano para se definirem individualmente. Assim, estava no meio de uma homogeneidade cultural estranha, caricaturada por uma identidade superficial que se entretinha, durante os fins de semana, a frequentar o maior centro comercial de Queens, o Queens Plaza (localizado naquele quarteirão) e a comprar produtos *fast*<sup>18</sup>.

Sentia-me no fundo chocado com tamanha contradição. Esta freguesia urbana, suja, com casas pouco resistentes, habitadas por pessoas com, provavelmente, dois ou mais empregos, tinha nas suas ruas o maior centro comercial daquela zona.

Por isso, “Chuva Cinzenta” também foi composta recorrendo a uma emoção pessoal, resultante das observações acima enunciadas.

---

<sup>18</sup> Restaurantes “fast-food”; consolas de jogos; jogos de computador; leitores de DVDs; televisões topo de gama; roupa de fraca qualidade mas exemplar no “estilo”, etc.

Com isto decidi provocar um contraste entre o criador que está a dormir (visto que interage com um lugar desfavorável e não reage), que é assaltado por um negativismo duro sempre que olha o lugar em causa e que acaba por sucumbir ao cepticismo emergente da desilusão incitada pelo mesmo lugar.

Musicalmente este contraste foi provocado através da alternância em bloco entre dois espaços sonoros: começando com uma simulação de chuva produzida por técnicas extensivas nos instrumentos, rapidamente esta “chuva” é interrompida pelo segundo bloco – um acorde eleito por mim, tocado com um crescendo e diminuendo muito rápidos – para voltar a insistir na “chuva”, variando ligeiramente na orquestração. Surge novamente um acorde (terceiro bloco) diferente, para regressar a “chuva”, desta feita com uma intensidade maior do que no início. Ouve-se novo acorde, e a consecutiva “chuva” que cada vez mais se aproxima de uma tempestade. E assim sucessivamente.

Eventualmente esta “chuva”, que já é na realidade quase um furacão, tanto em termos dinâmicos como na velocidade e na sonoridade caótica que produz, cessa para dar lugar a um acompanhamento para futuro solista baseado em dois acordes, expostos com apenas duas vozes<sup>19</sup>. Este é o momento em que um dos músicos se destaca emitindo o seu descontentamento relativamente à emoção explicada<sup>20</sup>. Os dois acordes que acompanham o solo desenvolvem-se consoante as intenções do solista. No entanto, está definido na partitura que, mais tarde ou mais cedo, todos terão que regressar à “chuva” e muito rapidamente evoluir para a “tempestade”, aproximando-se de um final totalmente cacofónico e agressivo que finaliza a obra de repente.

Felizmente, após várias interpretações, “Chuva Cinzenta” manteve a partitura e a sua estrutura formal, mas perdeu o significado emocional, no sentido que eu deixei de me preocupar em corresponder, quando tocava esta peça, à intenção emocional inicialmente prevista para a obra. Assim, a composição assume em cada versão uma cor e existência diferente devido à criatividade dos outros músicos. Este clima de partilha e de oportunidade seduziu-me enquanto compositor: esta peça representa, provavelmente, a minha primeira tentativa de encontrar processos na composição que facilitem a ligação entre princípios musicais distintos e, com isso, entre géneros musicais díspares<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> para indefinir a qualidade do acorde e permitir ao solista escolher entre uma improvisação tonal, atonal e abstracta, escolher diferentes possibilidades harmónicas, etc.

<sup>20</sup> uma circunstância que insere um grave problema na improvisação caso seja constantemente aplicada, uma vez que os músicos são influenciados emocionalmente e perdem a vantagem de se relacionarem com o que os rodeia num ponto de vista mais pessoal.

<sup>21</sup> Um exemplo de como esta peça me influenciou encontra-se na minha obra “Sem Abrigo” onde o trio de palhetas comunica entre si, utilizando gestos musicais eleitos por mim. A intenção de escolher uma nota, mas permitir ao instrumentista que a execute de acordo com a sua vontade, promove uma ligação direta e mais responsável entre o músico e a nota, visto que este pode prejudicar a sua intervenção caso não toque a nota com o cuidado que a o ambiente musical envolvente exige. No fundo, o intérprete tem que ouvir.

CHUVA CINZENTA  
(GRAY RAIN)

José Valente 2007

Notes:

- The rain sounds shouldn't have any playable notes, they must be percussive, ~~other~~ (except with indicated!).
- The chords are very fast → like a flash.
- (3,4) means *cisa* cue.
- Sotos should be melodic and lyrical, not wild.
- PLEASE RESPECT DYNAMICS!!!

© José Valente 2007

Analiso rapidamente duas peças escritas em fases completamente diferentes da minha história criativa que exemplificam a aplicação da “mistura de vocabulários” em contextos desiguais. “Órfão” foi composto em 2008, ainda durante a minha estadia universitária em Nova Iorque. “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” foi composto em 2013, para o mini-concerto feito durante a celebração do 10º aniversário da ESEC TV.

## Órfão

Sendo composta em 2008 considero-a, cinco anos depois, das primeiras obras onde a “mistura de vocabulários” é visível. Esclareço que na sua definição não houve uma intenção propositada em salientar esta hipótese de linguagem, uma vez que o raciocínio que expus neste capítulo se desenvolveu durante este curso de doutoramento. No entanto, a combinação entre dois momentos construídos através de géneros musicais distintos é explícita quando ouvimos a peça. “Órfão” baseia-se numa imagem e num sentimento imaginado, inspirado nos relatos de guerra documentados no livro “Repórter de Guerra” de Luís Castro<sup>22</sup>, de uma cidade dizimada após um bombardeamento e de uma

<sup>22</sup> CASTRO, Luís (2007). *Repórter de Guerra*. Oficina do Livro, Dafundo.

criança que perdeu a família inteira. Uma tristeza solitária que de tão profunda, seca as lágrimas do recente órfão.

A primeira parte da composição espelha, num anseio musical totalmente programático, o dia a dia tranquilo de uma aldeia qualquer, subitamente destruída por um bombardeamento e por um massacre de uma força militar avassaladora. Para alcançar, musicalmente, os ambientes pretendidos, esta “quase introdução”<sup>23</sup> foi desenhada através de uma notação gráfica rudimentar que permitisse, por parte dos intérpretes, a improvisação direcionada com qualidades camerísticas (ritmos tocados em uníssono; modificação de ambiente sonoro por parte de todos os instrumentos após sinal, diálogos em duo ou trio que acontecessem simultaneamente), que por sua vez distinguiam quatro situações: a aldeia no seu dia a dia; o bombardeamento; a invasão/o massacre; a aldeia destruída.

A segunda parte da obra apresenta uma melodia melancólica que obedece a uma forma relativamente tradicional de qualquer canção: secção A; secção A' (idêntica a A mas com uma ligeira alteração no final); repetição destas duas secções; secção B (que contradiz a parte A); secção A'' (idêntica a A mas uma ligeira alteração no final, alteração

<sup>23</sup> Digo “quase introdução” visto que esta secção da obra não contém uma natureza introdutória muito evidente. Mas, por outro lado, esta mesma secção lança os primeiros sons e desafios sonoros ao ouvinte, provoca curiosidade e apresenta uma temática que se mantém durante toda a obra.

essa diferente de A'). O objectivo emocional da melodia evolui consoante a inclusão de várias camadas instrumentais na orquestração da mesma. Inicialmente, durante a exposição das secções A e A', a melodia é tocada na viola d'arco a solo, sendo introduzido um acompanhamento relativamente simples (a execução dos acordes correspondentes à melodia) feito pelo piano. Durante a continuação da melodia, há lentamente a inserção dos outros instrumentos (novo elemento sonoro surge de acordo com a forma da melodia, ou seja, no início de uma secção), como de uma marcha irónica, reveladora de um espírito satírico importante para atingir o cerne emocional desta segunda parte: uma contradição entre a saudade dolorosa demonstrada na melodia, com a frieza quase cómica de uma marcha militar. Esta segunda parte foi, como é previsível tendo em conta o momento em que a gravei, composta dentro de uma lógica jazzística tradicional: a partitura expõe a melodia, com as cifras de cada acorde correspondente visíveis por cima da melodia. A orquestração também aparece na mesma partitura, obedecendo harmonicamente e ritmicamente às cifras e marcha que acompanham a melodia.

Posso, ouvindo a peça cinco anos depois, perceber uma “mistura de vocabulários” inconsciente neste “Órfão”. Logicamente que esta peça ainda representa tenuemente este acordo entre vocabulários e géneros musicais dissemelhantes. Afinal de contas a simbiose proposta é relevada em duas partes separadas, sem nenhuma ligação nos motivos sonoros seleccionados, sem nenhuma espinha dorsal (conceptual e sonora) que interligue as várias partes da peça.

### **Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão**

Esta obra mais recente aproveita-se, por um lado, da técnica e da estratégia de composição usada na minha peça “Invasão”<sup>24</sup>, de 2012, por outro, simboliza propostas de criação entretanto organizadas durante a investigação corrente.

“Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” somente sustentou uma prática já executada durante outros períodos do doutoramento. Ou seja, trata-se de uma peça que repete recursos e veículos antecipadamente descobertos durante o curso, numa perspectiva pragmática de criação: fui convidado para tocar num evento festivo e aproveitei a oportunidade para compor algo que fortalecesse um conjunto de achados técnicos, trabalhados durante o final de 2012 na obra “Invasão” e cumprisse intenções de concerto rotineiras – uma introdução que anuncia o material sonoro a aproveitar durante

---

<sup>24</sup> Para ler mais sobre INVASÃO, ler o capítulo respectivo.



o resto da obra; um primeiro andamento misterioso que expõe uma melodia baseada num cantar do Azerbaijão; um segundo andamento edificado numa groove que permitisse um improviso tonal virtuosístico, alcançando um “momento alto” de intensidade; um terceiro andamento abstracto e mais ambíguo do que o primeiro, que apresenta a melodia inicial novamente; e finalmente um quarto andamento enérgico e alegre estruturado a partir de uma melodia feliz, cantada por um Azerbaijão desconhecido.

Eis uma descrição mais detalhada destes andamentos:

Introdução: - Usando como base de improvisação as notas mi, lá, mi, fá (tocadas nesta ordem) - um pequeno motivo baseado no acorde de Fá Maior presente na melodia a expor no primeiro andamento, faz-se um improviso introdutório que desvenda notas consoante a sua evolução. Assim, a improvisação sugere a descoberta de sons enquanto arquiteta lentamente uma estrutura que cresce através da repetição sistemática das mesmas notas (num esquema: nota | repetição de nota | repetição de nota | nova nota – por exemplo). O desabrochar calmo desta pequena estrutura (atenção: a estrutura somente suporta a introdução improvisada, não a peça completa) denuncia um centro tonal concreto: a nota lá.

1. Neste andamento, aproveito uma técnica explorada durante a composição de “Invasão” em que uma gravação via electrónica (com duas opções: a gravação em tempo real com a loopstation; uma gravação pré definida) sem tempo reconhecível ou pulsação fixa, promove um diálogo camerístico com algo tocado ao vivo. Aqui, o diálogo existe entre uma gravação pré definida que inclui percussão (um som de marimba muito agudo registado com o teclado MIDI através do Garageband) que toca variações semelhantes ao motivo improvisado na introdução, juntamente com o som da noite nos campos Djerassi (onde se ouvem grilos e aviões), fruto de gravações de campo retiradas durante a minha residência artística na Djerassi Residency Artists Program na Califórnia; com uma melodia transcrita de um cantar tradicional do Azerbaijão. A melodia é executada duas vezes na oitava original e duas vezes numa oitava acima.
2. Este andamento começa com a introdução de uma groove exposta através do som pré-gravado das tablas, em loop. Sobre esta groove faz-se uma sequência harmónica na loopstation (usando somente a linha de baixo: lá, fá, mi, sol# - a tonalidade de Lá menor) que serve de base para a realização de um solo improvisado. Eventualmente, esse solo organiza-se numa orquestração imediata a três vozes (três violas por cima da groove estabelecida) harmonizada dentro dos limites da linha de baixo e incita um



aumento de intensidade que culmina numa ruptura dinâmica onde tanto a groove como a orquestração desaparecem para dar lugar a um ostinato, feito com a nota lá e com um ritmo baseado na groove anterior.

3. Utilizando o ostinato proveniente do 2º andamento improvisa-se algo um pouco mais abstracto, numa tentativa de eliminar da memória do espectador a groove passada. Durante a improvisação, o ostinato (que está gravado em loop) pára, mantendo-se a improvisação dentro do espírito abstracto já indiciado. Dessa improvisação surge um novo loop ambíguo, sem pulsação, constituído por rápidas notas aleatórias tocadas num espaço do intervalo de uma 4ª ou 5ª, na última oitava da viola d'arco. Após estar esse loop definido, grava-se ainda um novo loop, novamente sem pulsação, de uma nota só: mais uma vez um lá. Finalmente, por cima deste ambiente sonoro, desenvolvido através destes dois loops, começa-se a ouvir uma gravação pré-composta que recorre, mais uma vez, à percussão adoptada no 1º andamento (ou seja, a marimba juntamente com o som de sinos raros). Contudo, desta vez a gravação pré-composta em MIDI é igualmente obscura como os loops correspondentes, omitindo qualquer tipo de referência musical mais figurativa e concreta. Perante esta gravação pré-composta, inicia-se mais um momento improvisado que, neste caso, conversa numa perspectiva camerística (como apliquei, em parte, no 1º Andamento) com a gravação e com os loops. Depois da gravação terminar a melodia inicial é tocada duas vezes, agora três oitavas acima da versão original (na última oitava da viola d'arco).
4. Neste último andamento, um andamento contente e enérgico, aparece a gravação de uma canção cantada por um músico do Azerbaijão em loop. De cada vez que o loop repete, é incluída uma nova camada de acompanhamento: na segunda repetição desponta uma linha de baixo; na terceira repetição chegam os acordes análogos à melodia, tocados em pizzicato como se tratasse de uma guitarra; na quarta repetição grava-se a melodia interpretada na viola d'arco; na quinta e sexta repetição, faz-se uma harmonização com a gravação de dois loops na viola d'arco. Depois, ocorre a última improvisação, totalmente tonal e enquadrada nos acordes relativos à canção do Azerbaijão. Para terminar, acionando um pedal de oitava, executa-se a canção na viola d'arco uma última vez, enquanto os vários loops desaparecem em Fade out.

“Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão”, tem um percurso e uma função criativa relativamente pragmática: exaltar um sentimento jovial e festivo, reproduzido no último andamento e reforçado através do caminho diversificado de géneros e opções musicais trilhado nos andamentos antecedentes.

Enquanto que “Órfão” se divide em duas secções distintas no estilo musical, “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” exhibe um conjunto de elementos transversais a todos os andamentos (e possíveis secções, dependendo do ponto de vista) denunciando uma espinha dorsal criativa que atravessa múltiplos estilos musicais: a preferência por um centro tonal; a apresentação da mesma melodia em vários momentos da obra (momentos esses diversos no vocabulário adoptado); o recurso à mesma instrumentação em andamentos diferentes. Entre outros...

Decidi exemplificar abreviadamente o procedimento criativo destas duas obras para mostrar como evoluiu, durante a investigação, esta ‘mistura de vocabulários’. No entanto, acredito que existem outras peças compostas durante este período que cumprem de forma mais objectiva e interessante o desafio criativo aqui demonstrado e proposto: o compositor escreve uma peça sem limitações na selecção dos vocabulários musicais alcançando uma lógica e uma uniformidade de motivos e dados sonoros que interligam os vários momentos da própria peça, ou seja, alcançando uma linguagem e um discurso. Além disso o compositor define, através da aplicação de material sonoro transversal a partes compostas e partes improvisadas, um universo poético muito singular e de alguma forma genuíno.

Também é de reparar que esta simbiose de estilos musicais com que me identifico sucede sem qualquer interposição dos estilos, numa espécie de colagem musical como fez Charles Ives ou, como sugere por vezes Anne LeBaron no seu trabalho.

Por outro lado, se este jogo entre géneros musicais diferentes, se esta ‘mistura de vocabulários’ está presente na minha visão musical, esta pode ser aplicada tanto na composição das obras como na definição do repertório a interpretar num concerto.

Depois de rever o meu percurso para a elaboração desta tese reparei que desde os primeiros concertos com EXPERIENCES OF TODAY adotei uma posição também eclética na escolha do repertório. Um exemplo disso mesmo é o programa do meu recital de final de licenciatura na New School for Jazz and Contemporary Music, o primeiro concerto oficial de EXPERIENCES OF TODAY:

- I. “Amanhecer e Dia”, uma composição da minha autoria em duas partes. “Amanhecer” é um “acordar” minimalista do acorde de Dó Maior para viola d’arco, saxofone alto, piano e contrabaixo. “Dia” é um rápido samba para viola d’arco, saxofone alto, piano, contrabaixo e bateria.

2. “*Guitarras de Lisboa*”, uma guitarrada composta pelo Paulo Parreira, interpretada numa versão em duo com viola d’arco e guitarra clássica.
3. “*Um Choro Feliz*”, uma canção de Mário Laginha, interpretada numa versão em duo com viola d’arco e guitarra clássica.
4. “*Round Midnight*”, um standart de T. Monk num arranjo da minha autoria para Trio de Cordas (violino, viola d’arco e violoncelo) e Voz.
5. “*Órfão*”, uma composição de minha autoria, para viola d’arco, oboé, saxofone alto, contrabaixo, piano e percussão.
6. “*Pedro Soldado*”, uma canção de José Niza num arranjo da minha autoria para viola d’arco, saxofone soprano, saxofone alto, saxofone tenor, e contrabaixo.
7. “*Canção da Beira Baixa*”, uma canção tradicional portuguesa num arranjo da minha autoria para viola d’arco, saxofone soprano, saxofone alto, saxofone tenor, contrabaixo e bateria.

Neste programa de concerto, podemos verificar uma tendência para a utilização de obras de géneros musicais dissemelhantes. Com o passar do tempo esta tendência foi sendo apurada nos concertos que fui realizando, inclusivamente ao longo dos anos do curso do doutoramento.



Programa do recital de final de licenciatura na New School for Jazz and Contemporary Music, 2008, Nova Iorque, EUA.

Após estes cinco anos de trabalho posso afirmar que a ‘mistura de vocabulários’ tem acompanhado a par e passo o meu progresso criativo. Perante a observação interna que o doutoramento me ofereceu, tal acompanhamento ainda se tornou mais evidente. A investigação, ao denunciar a existência de uma vontade estética, de um capricho essencial para a sustentabilidade de uma visão criativa, gerou uma curiosidade particular que incentivou, inclusivamente, a génese de novas propostas criativas (enquadradas como é evidente na “mistura”) e a afirmação de uma provável unidade musical, alimentada pela ‘mistura de vocabulários’. No entanto, é importante reconhecer:

- a) Apesar de salientar a ‘mistura de vocabulários’ enquanto princípio causador da unidade musical presente, isto não significa que, durante os cinco anos esta realidade não tenha sofrido alterações.
- b) A ‘mistura de vocabulários’ é visível no trabalho de outros compositores. Contudo as propostas são, obviamente, díspares nas opções, na seleção dos géneros musicais e na condução da simbiose entre estes.

### **A simbiose entre estilos musicais nas obras de outros compositores – influências para um conceito de identidade musical.**

A seleção de obras ou de percursos criativos que aqui apresento, está dependente da minha relação criativa com os mesmos. Seria errado e negativo para a minha investigação assumir a ‘mistura de vocabulários’ como fórmula de composição, movimento artístico específico ou estilo musical homogeneizado por vários compositores. Por um lado, porque tal atitude reduziria substancialmente a curiosidade motivada por este curso. (Caso a minha pesquisa se orientasse por um propósito fechado, então seria obrigado a assumir um trabalho de dissecação técnica e histórica em vez de gerar cativantes mecanismos de criação). Por outro, tal afirmação induziria a uma grave falha na análise que tenho vindo a desenvolver. Mesmo identificando uma semelhança de perspectiva por parte dos compositores em questão, essa identificação é casual e não propositada. Ou seja, não querendo reduzir o meu campo de influências apenas a dois compositores (o que será contrariado inclusivamente no decorrer da leitura desta tese), admito uma ligação criativa com eles, proveniente da minha admiração e fascínio pela sua obra.

Porém, para facilitar a reflexão e demonstrar alguns pontos de partida para o crescimento da minha linguagem desenvolvida numa ‘mistura de vocabulários’, irei incluir o termo em causa na exposição destes dois exemplos. Além disso, visto tratar-se de músicos com uma obra extensa, utilizarei apenas algum do seu repertório, em meu entender suficiente, para comprovar esta minha observação.

## Osvaldo Golijov



Osvaldo Golijov

Conheci o trabalho de Osvaldo Golijov<sup>25</sup> através da sua "*La Pásion Según San Marcos*"<sup>26</sup>, uma versão da Paixão de São Marcos que me agarrou logo após a primeira audição. Mais tarde, por estar completamente envolvido na escuta da obra, transcrevi o andamento "*Soy yo (Confesión)*" e adaptei-o para uma das formações que representou o colectivo EXPERIENCES OF TODAY. Essa adaptação intitula-se "*Transition based on 'I AM Confession' from Osvaldo Golijov*"<sup>27</sup>.

Transition based on "I am Confession" from Osvaldo Golijov  
José Valente

Copyright © JV 2011

<sup>25</sup> Osvaldo Golijov (5 Dezembro, 1960). Compositor aentino de descendência judaica. Vive atualmente nos Estados Unidos. <http://www.osvaldogolijov.com/>

<sup>26</sup> A obra "*La Pásion Según San Marcos*" foi encomendada a Osvaldo Golijov pela Academia Internacional de Bach de Estugarda (comissariado por Helmuth Rilling para apresentar no European Music Festival), juntamente com outras encomendas idênticas a mais três compositores de eleição (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina e Tan Dun), para celebrar o 250º aniversário da morte de Johanne Sebastian Bach.

<sup>27</sup> Para ouvir: <http://www.youtube.com/watch?v=ADVzTK08cpw>

**B** 3

21 SOLO VIOLA - Rock

Via.

Dr.

S. D.

W. B.

Pno.

Ch.

**B**

26

Via.

Dr.

S. D.

W. B.

Pno.

Ch.

2

11 **LOOP** **LOOP**

Via.

Dr.

S. D.

W. B.

Pno.

Ch.

16

Via.

Dr.

S. D.

W. B.

Pno.

Ch.

4

32

Vla.

Dr.

S. D.

W. B.

Pno.

Cb.

37

Vla.

Dr.

S. D.

W. B.

Pno.

Cb.

Partitura para Viola d’arco + Electrónica, Rhodes + Electrónica e Contrabaixo de “Transition based on ‘I AM (Confession)’ from Osvaldo Golijov” como interpretado no concerto da 16ª Bienal de Cerveira.

Nesta versão da Paixão de São Marcos, o compositor argentino expõe uma de várias soluções musicais que envolvem uma ‘mistura de vocabulários’. Apesar de também notarmos noutras obras uma forte influência das culturas que lhe são intrínsecas (a música argentina/latino-americana e a música judaica), a sua Paixão de São Marcos sugere um novo espaço estético como uma nova perspectiva sobre uma temática recorrente. Golijov insere nesta referência religiosa forte tendências rítmicas, ideias instrumentais e melódicas da música latino-americana e assim promove uma ligação clara e orgânica entre dois campos culturais e musicais totalmente distintos na sua natureza.

Segundo o próprio Golijov, trabalhar um texto carregado de tradição com um passado musical extremamente rico, aprofundar um símbolo do catolicismo, representa por si só um peso e uma responsabilidade entusiasmante. No caso do compositor argentino esse encargo aumenta perante um conflito interessante, o facto de Osvaldo ser judeu:

*“(…) In my particular situation, being Jewish I had to open myself to the possibility that this was the reality (...) which is a huge...challenge (...)”*

*"When you look at Bach (...) but also understood the text from within the tradition, or...James Macmillan, also he's writing from within. Therefore, of course they are...they must have their own fears, but they are different then the fears of writing from...without. So, I think the part of my hesitation, of my 'being frozen', so to speak, for a period was that knowledge of being immerge on a text that was sacred to my neighbours and for me it was a new experience. And the question was, what right to I have to do this? (...)." <sup>28</sup>*

Também entende que a Paixão transporta consigo uma dimensão existencial fundamental para qualquer criador: (...) *The Passion, as a genre, will live as long as people ask them selves: What's the meaning of life? (...) What am I living for? (...) And I think it offers composers the possibility of taping these fundamental questions of human existence and also say 'this is how we feel about these central questions today.'* <sup>29</sup>

Assim, perante estes desafiantes dilemas, Golijov decidiu envolver o texto da "Paixão" numa realidade sul americana, um universo que, na sua opinião, realça uma relação ambígua e contraditória entre a religião e o homem:

*"(...) In Latin America the history of Christianity is not simple. Is very complex. For me, one of the most important events that I witnessed was when the dictatorship took power in Argentina in 76. There was a televised Mass, in which the archbishop of Buenos Aires blessed the weapons of the dictators. And those same weapons were used to kidnap and kill low ranking priests that worked at the slams with the poor. So there has always been a huge dichotomy between the hierarchy and the rank of fire."* <sup>30</sup>

E reforça as suas intenções no texto de Alan Rich presente no disco da Deutsch Grammophon, explicando que esta versão da Paixão de São Marcos relata os últimos dias de Jesus numa perspectiva latino-americana:

*"the main thing in this Passion is to present a dark Jesus, and not a pale European Jesus...It's about Jesus' last days on earth seen through the Latin American experience."* <sup>31</sup>

A componente latino-americana começa por ser apreciada inicialmente pelo texto traduzido para espanhol, sendo que a tradução é popular, ou melhor, aproveita as traduções populares dos países sul-americanos do texto em causa. Também sentimos o feitiço latino-americano da peça, através da energia rítmica imposta por Golijov durante toda a obra. Uma energia contagiante que intensifica, no meu entender, uma manifestação

---

<sup>28</sup> Numa entrevista online: Boston Symphony Interview <http://www.youtube.com/watch?v=HxoDLrXIlmg>

<sup>29</sup> idem 28.

<sup>30</sup> Idem 28.

<sup>31</sup> RICH, Alan (2010). Texto no libreto do disco. *Oswaldo Golijov: La Pasion según San Marcos*. Hamburg: Deutsche Grammophon.



emocional mais desesperante ou urgente.

*"It was important for me (...) to use the translations into Spanish of the text, to use the most popular translations. (...) I wanted this Passion to be (...) from the grass roots. (...) I wanted this Passion to be driven by rhythm."*<sup>32</sup>

Algo que considero extremamente notável na orientação musical de Golijov é a limpidez com que exprime uma vontade e discurso pessoal na sua música. A Paixão de São Marcos que este apresenta não esconde, muito pelo contrário exhibe claramente as intenções criativas com as problemáticas conceptuais acima referidas. Calculo que seja essa honestidade de processos que me faça aproximar do compositor e da sua música – como sugeri anteriormente: o ecletismo proposto pela ‘mistura de vocabulários’ obriga-me a um cuidado exímio tanto na seleção e definição da linguagem como de discurso.

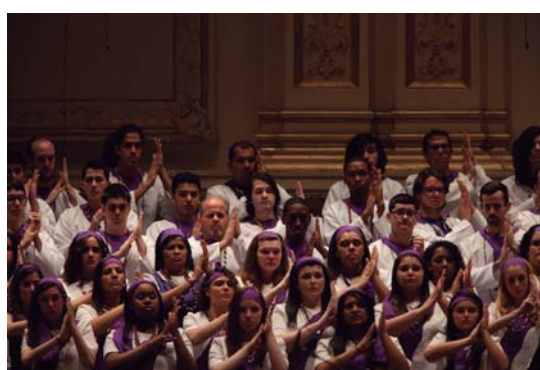
Em *"Scorn and Denial"*, por exemplo, a pulsação rítmica é sentida através de uma clave rítmica tipicamente brasileira, onde o coro canta em homofonia melodias com tendências africanas. *"Cruxifiction"*, é um samba acelerado e enérgico.

E a liberdade de recursos demonstrada por Osvaldo, estende-se pela obra com uma naturalidade fantástica: Por exemplo, *"Tearing the Garment"*, uma pequena peça que utiliza como base um ostinato tipicamente minimalista, enquanto os sopros e o coro vagueiam por misteriosas harmonias.

Além das nítidas características musicais aqui indicadas, a ‘mistura de vocabulários’ também se manifesta através dos músicos convidados para a interpretação desta versão da Paixão de São Marcos: desde o grupo coral Schola Cantorum de Venezuela, ao percussionista Mikael Ringquist (com quem organizou a Orquestra La Pasi3n), à cantora Biella da Costa, aos cantores afro-cubanos Reynaldo Gonz3lez-Fernandez, Gioconda Cabrera e Manolo Mairena e à maestrina Maria Guinand.

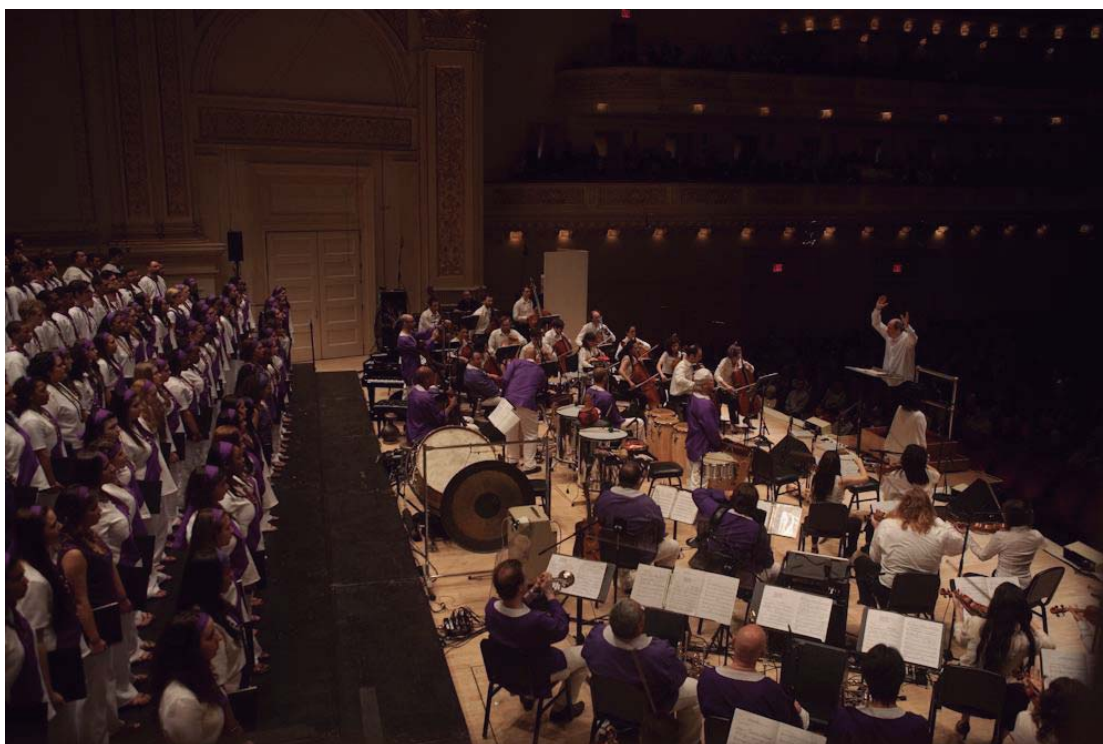
---

<sup>32</sup> Idem 28.



Fotografias da apresentação de “Lá Pasion Según San Marcus” no Carnegie Hall.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> <http://ualrpublicradio.org/post/carnegie-hall-live-golijovs-st-mark-passion>



Outra fotografia da apresentação de “Lá Pasion Según San Marcus” no Carnegie Hall.<sup>34</sup>

*“(...) because I feel that the concept of folk music is changing. Folk today is not the same as folk in 1968.(...)”*<sup>35</sup>

A flexibilidade criativa do argentino também se manifesta nas inúmeras colaborações que protagonizou ao longo da sua carreira e que, nitidamente, o conduziram a lugares de convivência com gêneros musicais distintos. Para além da forte associação profissional a dois dos quartetos de cordas mais empreendedores na interpretação de peças contemporâneas, Kronos String Quartet e St. Lawrence String Quartet; trabalhou com Taraf de Haidouks (uma banda romena que toca música cigana); com Café Tacuba (uma banda de rock mexicana); com Zakir Hussain (virtuoso mestre de tablas indianas); com Luciana Souza (cantora brasileira); com Yo-Yo Ma entre muitos outros. Para além destas colaborações, o compositor também confessa a apropriação e influência de conteúdos externos à sua formação académica base, envolvida num ambiente mais “clássico”:

**“30. Osvaldo, you spent much of the previous half hour talking about weaving together the languages of Arabs, Jews and Christians, but by the end it seems you’ve gone beyond languages...?”**

<sup>34</sup> <http://ualpublicradio.org/post/carnegie-hall-live-golijovs-st-mark-passion>

<sup>35</sup> Entrevista “Ayre by Osvaldo Golijov & Berio Folk Songs Interview with John Schaefer, Dawn Upshaw and Osvaldo Golijov [http://www.osvaldogolijov.com/ayre\\_interview.pdf](http://www.osvaldogolijov.com/ayre_interview.pdf)

OG: *First, there's one obvious model for Ayre, and for the last song in particular: Gil Evans with Miles Davis in Sketches of Spain, and specifically the track "Soled". It's a kind of cousin to Ravel's Bolero: a structure that repeats and repeats, but somebody is climbing and climbing and climbing towards ecstasy over this repetitive process. I cannot climb to Arab or Christian music, but I know my share of Jewish music – when you are singing these spiritual songs, any songs – the deepest moments come when the words disappear and a singer just says "Oh" or "Oh yeah" or whatever. After 40 minutes of music I want just those words. It's like when you launch a rocket, and the launcher falls, and then the energy should just be the music. That's the reason why there are no words. I wanted Dawn's pure voice to be free of words after her words which were so significant.*

*The other thing is that this piece is also like the last variation of the Goldberg Variations. It consists of fragments – in this case of different Sephardic songs – put together over this groove that is fantastic but gave us so much trouble, because it's in 9/8, not in 8/8. You learn to feel that extra little beat. It's like a Bely dance: it takes along time to click, but once it does it's phenomenal and you can go on forever."*<sup>36</sup>

A afinidade entre compositores provenientes de uma experiência acadêmica rigorosa, com a música popular, com o folclore ou com outras etimologias musicais não é recente. No final do séc. XIX, surgiram vários movimentos artísticos na história da música que procuraram a junção entre as raízes populares com a música erudita da época. Exemplo disso é o trabalho dos húngaros Béla Bartók e de Zoltan Kodaly, responsáveis por múltiplas recolhas da música popular magiar e não só, que se concentraram na descoberta de um autêntico estilo musical húngaro<sup>37</sup>. Ou, no caso português, o de Fernando Lopes-Graça entre outros. Sem esquecer os vários nacionalismos musicais que surgiram ao longo do séc. XX consoante as modificações sociopolíticas.

Golijov, ao contrário dos nomes acima citados, não se compromete a uma tendência estética que propositadamente combina dois polos musicais dissemelhantes na origem (como nos casos de Kodály ou Lopes-Graça). Ao analisar o seu trabalho e história, nota-se que a associação entre duas ou três culturas é uma consequência natural da sua vida e consequentemente da sua visão artística individual, assim como da sua génese musical e não o resultado de um vínculo estético proveniente de uma ideologia política.

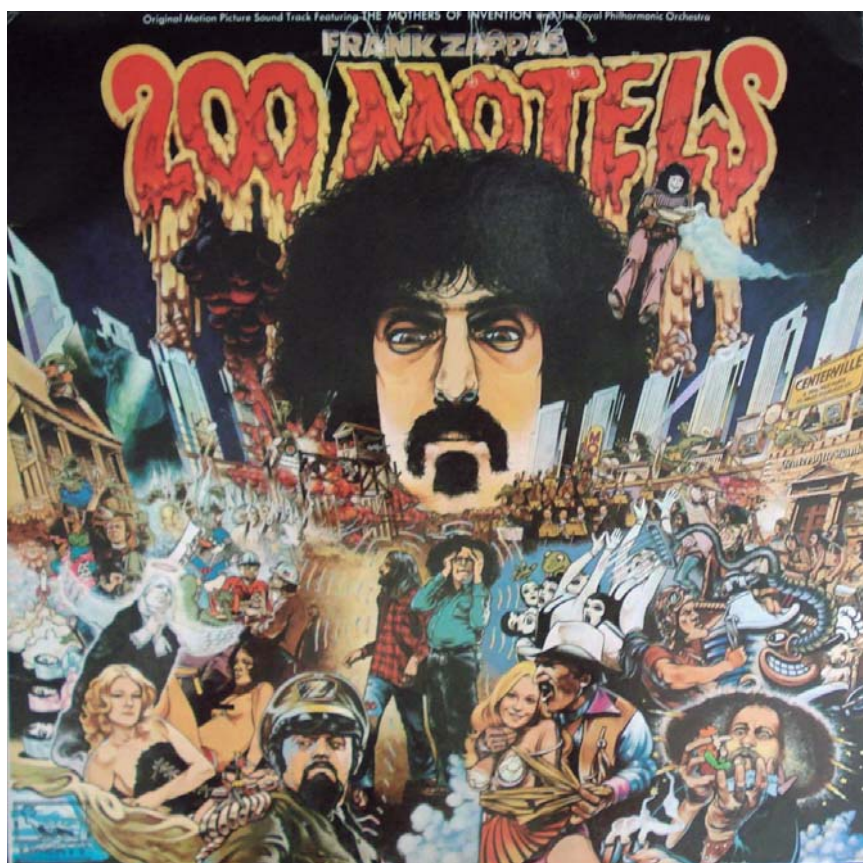
---

<sup>36</sup> idem 35.

<sup>37</sup> Zoltán Kodály (1882 – 1967) e Béla Bartók (1881 – 1945) recolheram e transcreveram inúmeras canções populares, publicando em 1951 (com Bartók já falecido) o 1º volume do *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*.



## Frank Zappa:



Cartaz de 200 Motels de Frank Zappa.

*“(...) The all body of my work is one composition.*

*That’s what music should be, you should be able to organize any kind of sound and put it into your music. So I wound up with a style of music that has snorques, burps, dissonant chords, and nice tunes and triads and straight rhythms and complicated rhythms and...just about anything, in any order. And the easiest way to summon the aesthetic would be: anything, anytime, any place for no reason at all. (...)”*<sup>38</sup>

Um outro caso da ‘mistura de vocabulários’ é o testemunho criativo de Frank Zappa. Entre muitos exemplos em que este aproveita géneros musicais diferentes, aponto para a banda sonora do filme “200 Motels”<sup>39</sup> em que Zappa, utilizando a variedade instrumental presente na obra, salta entre orquestrações variadas e posturas de estilo diferentes com muita facilidade. Esta “música para filme” incorpora praticamente todos os formatos musicais conhecidos até à sua época: desde música de cabaret, até canções

<sup>38</sup> Transcrito de LOHNER, Henning (1991). *FRANK ZAPPA – Peeefeyatko*. <http://www.youtube.com/watch?v=H8-N08xDz6E>

<sup>39</sup> ZAPPA, Frank (1971). 200 Motels. Rykodisc.

rock, música serial para orquestra de cordas, aberturas musicais frenéticas, e uma história altamente alucinante.

*“Ao longo dos anos Zappa fez incursões experimentais pelo interior dos mais variados géneros e nomes: Howling Wolf, Muddy Waters, E. Varese, Stravinsky, Coltrane, Dolfy, Satie, Webern, Berg...(...)*

*200 Motels é um pouco de isto tudo: uma viagem pelas suas múltiplas experiências, apresentadas em mil e um fragmentos meticulosamente suturados para dar origem a um corpo onde são facilmente reconhecíveis as imagens que compõem o microcosmos Zappiano(...).*

*Simultaneamente título de um filme e de um álbum, 200 Motels é a concretização de um dos maiores desejos de Zappa: fazer um balanço às realizações de anos e poder afirmar-se um compositor de peso.(...)*

*Aliás, para que não surjam confusões, imprimiu-se na capa do disco este esclarecedor apontamento: ‘Estas músicas não estão pela mesma ordem do filme. Alguma desta música está no filme. Alguma da música que está no filme não está no álbum. Toda esta música foi escrita para o filme durante um período de quatro anos. A maior parte dela (60%) foi escrita em motéis durante as tournées. O resto ou foi feito em casa ou no apartamento alugado em Londres, mesmo antes das gravações. (...) Algumas das situações nos textos das canções são reais. Algumas delas não são tão reais. Vocês decidem.’*

*O álbum encerra em si uma longa e magnífica composição orquestral e coral de factura clássico-contemporânea. As partes vocais de fundo e descritivas são optimamente teatralizadas pela duplas Flo e Eddie havendo momentos em que as vozes são habilmente aceleradas para resultar um timbre próximo do utilizado na animação.”*<sup>40</sup>

Nesta obra, como em muitas outras registadas nos mais de 50 álbuns<sup>41</sup>, observa-se uma muito própria “fluidez de ideias musicais”<sup>42</sup> de Zappa.

Desde logo, a separação que este faz entre as introduções, desenvolvimentos de ação absolutamente orquestrais e as canções onde acontecem os diálogos, a interação entre as personagens. Nas secções orquestrais como nas canções, transparece com facilidade uma ‘mistura de vocabulários’ típica de Zappa e da sua linguagem pessoal; assim como a óbvia influência percussiva<sup>43</sup> nas suas frases e motivos; o constante humor

---

<sup>40</sup> FIGUEIREDO, César (1988). *Frank Zappa – A Grande Mãe*. Porto: Coleção Rock On. Nº 12. Fora do Texto. Centelha. pág. 41 e 42.

<sup>41</sup> <http://www.zappa.com/fz/discography/>

<sup>42</sup> idem 40.

<sup>43</sup> no caso de canções com virtuosos *drum fills*, com os rápidos e percussivos uníssonos como em “Tuna Fish Promenade” (o sombrio arranjo orquestral é fenomenal); no caso das secções orquestrais com uníssonos, e melodias seriais (e aqui refiro-me

extremamente corrosivo<sup>44</sup>; como a incessante necessidade de refrescar o “som” da obra no seu todo; e a organicidade como a viagem entre todos os vários momentos sonoros acontece.<sup>45</sup>

Frank Zappa, conhecido guitarrista americano, fundador e líder da banda Mothers of Invention, autor de inúmeras canções altamente críticas e emblemáticas como “*Bobby Brown Goes Down*”<sup>46</sup> e compositor, como já se pressente, de muitas obras absolutamente distintas na sua direção estilística, na instrumentação e intenção estética<sup>47</sup>, espelha uma identidade musical que se destaca pela, entre outros pormenores, propositada ‘mistura de vocabulários’. A sua génese criativa, pelo menos tendo em conta a discografia gravada a partir dos anos 70, cumpre as intenções desta simbiose total entre géneros musicais e exhibe uma espinha dorsal criativa muito forte, uma obra personalizada, fruto das opções e decisões pessoais e únicas que Zappa foi efetuando durante a sua evolução artística.

É certo que a individualidade musical de Zappa foi edificada dentro de uma vivência rock, mas desde muito cedo que este se sentiu atraído por outras tendências musicais, que certamente o influenciaram mais tarde. Anton von Webern, Igor Stravinsky e principalmente Edgar Varése<sup>48</sup>, e a sua composição “*Ionisation*” (que Frank descobriu aos 13 anos) marcaram positivamente a sua visão criativa. Aliás, a liberdade oferecida em “*Ionisation*” à percussão, com 37 instrumentos de percussão incluindo um par de bigornas e duas sirenes, através do carácter solístico introduzido pelo compositor, fascinou o jovem Zappa e o seu estilo musical, como este própria indica no documentário “*Peefeyatko Documentary*”:

“(…) my particular taste in music was the direction of contemporary classical music and also Rhythm ‘n Blues (…)”<sup>49</sup>.

---

concretamente à técnica de composição do serialismo) em permanente mutação e evolução, melodias essas que demonstram um controle de algumas das técnicas de composição e orquestração mais ambiciosas e famosas no séc.XX.

<sup>44</sup> Basta reparar que a na história de “*200 Motels*” há uma cidade dentro de uma sanduíche de atum! Ou ouvir a famosa canção “*Lonesome Cowboy Burt*”.

<sup>45</sup> O álbum “*200 Motels*” tem qualquer coisa como 39 faixas diferentes. Ou seja, é uma obra enorme em permanente desenvolvimento.

<sup>46</sup> Entre outros discos onde é possível encontrar esta canção: ZAPPA, Frank (1995). *Stricly Commercial*. Zappa Records/Rykodisc.

<sup>47</sup> Eis alguns exemplos da discografia de Zappa que comprovam a sua flexibilidade estilística: ZAPPA, Frank (1983,87). *London Symphony Orchestra vol 1 e 2*. US BPR: Um disco com peças de Zappa escritas para a Orquestra Filarmónica de Londres; ZAPPA, Frank (1979). *Joe’s Garage*. US Zappa Records: uma pop-ópera em 3 actos “*compostos por quadros em variados idiomas da música popular universalizada*” (in *Frank Zappa – A Grande Mãe*) cujo espaço de acção é uma sociedade onde a música é proibida; ou “*200 MOTELS*” (US United Artists, 1971), a banda Sonora para um filme que tinha como principal protagonista o Beatle Ringo Starr – “*O álbum encerra em si uma longa e magnífica composição orquestral e coral de factura clássico-contemporânea*” – (idem)

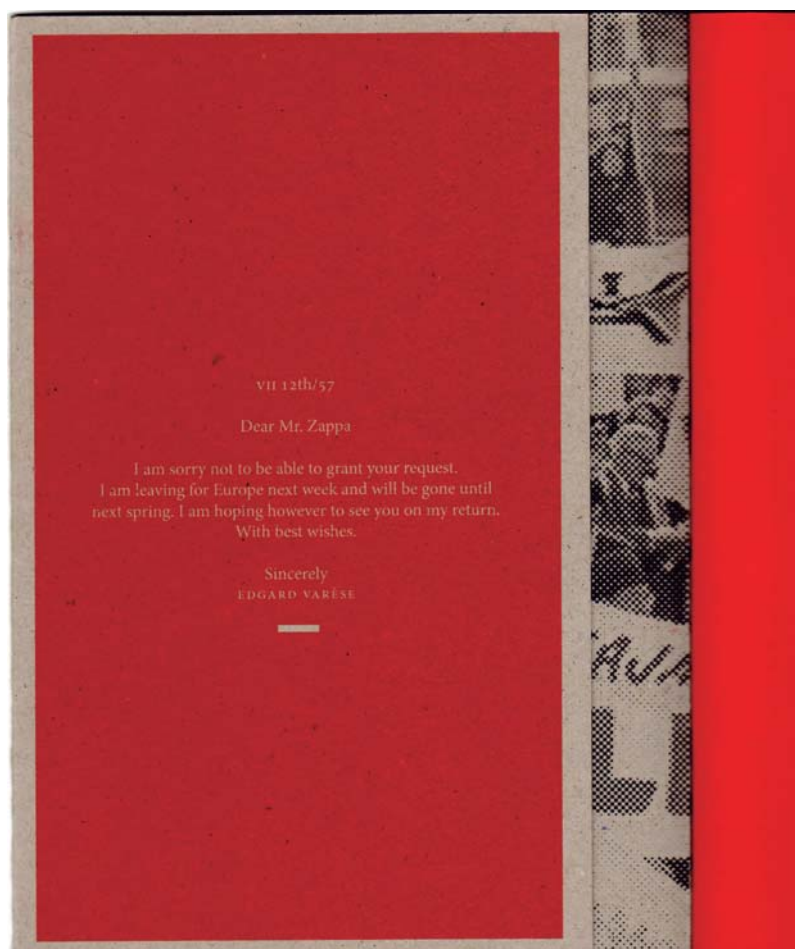
<sup>48</sup> “(…) a sua iniciação musical foi feita em percussão, mais propriamente com uma bateria. Não admira, pois que as obras de Várese, um revolucionário no uso da percussão, tenham causado um forte impacto na sua juventude, a par de obras fortemente rítmicas de Stravinsky e outros compositores de linha erudita. (...)” PEREIRA, Rui (2011). *Música e Revolução – Revoluções Americanas*. Programa de 25 a 30 de Abril. Porto: Casa da Música. pág. 25.

<sup>49</sup> Transcrito de LOHNER, Henning (1991). *FRANK ZAPPA – Peefeyatko*.

E não devo esquecer o esforço do jovem Frank em se encontrar com Varése:

*“Quando fiz quinze anos, a minha mãe perguntou-me o que é que eu queria de prenda. Pedi-lhe que me desse 5 dólares para poder fazer uma chamada telefónica para NY, dado que naquela altura vivíamos na Califórnia. Marquei o número de telefone de Varése mas respondeu-me a esposa que me disse que o marido se encontrava em Bruxelas e aconselhou-me a telefonar duas semanas depois. Foi o que fiz e consegui falar com ele. Disse-lhe que apreciava imenso a sua música mas creio que ele estranhou aquela confissão. Contudo, foi muito amável. Entretanto, quando fiz 18 anos, escrevi-lhe a perguntar se o podia visitar em NY. Respondeu-me que tinha de voltar a Bruxelas por aqueles dias”.*

Infelizmente, quando Zappa tentou contactar Varése por uma terceira vez, este já tinha falecido.



Contracapa do programa da Casa da Música de “Música e Revolução – Revoluções Americanas” de 25 a 30 de Abril de 2011.



“Os álbuns discográficos de Frank Zappa, músico que compôs nas áreas do rock, jazz, música electrónica e para orquestra, reflectem muitas vezes temas de grande impacto social e político.”<sup>50</sup>

“(…) I’ve never been that well received by the political people in the United States, because I disagree with most of them. And ... I think I have the right to disagree with most of them (…)”<sup>51</sup>

“(…) I’m a conservative (…)”<sup>52</sup>

Por outro lado, a ‘mistura de vocabulários’ sustenta a assertividade crítica como o perfil irónico e profundamente satírico de Frank Zappa. Este resistiu e denunciou a superficialidade de Hollywood ou os ideais puritanos, geralmente contrariados pelas ações perversas de políticos ou figuras conservadoras de relevo da sociedade americana, durante toda a sua vida. A sua coragem levou-o, entre outras peças, à sua canção “*You are what you is*”, censurada pela MTV em 1989, cujo vídeo-clip usa um sócio de Ronald Reagan sentado na cadeira eléctrica enquanto ri desenfreadamente de felicidade.

Eis uma rápida análise dum excerto de uma canção de Frank Zappa.

Algumas características gerais deste compositor:

- A envolvimento sarcástica e humorística de grande parte das suas canções, como por exemplo “*Lonesome Cowboy Burt*” (200 MOTELS) - a história de um *redneck*, absolutamente machista e racista, e que, apesar destas “virtudes” óbvias, está solteiro; ou “*Greggery Peccary*” (Studio Tan) – a história de um javali que guia um Volkswagen vermelho, e trabalha na empresa “*Big Swifty and Associates*”. O nome Greggery Peccary foi inspirado no ator Americano Gregory Peck.
- Os motivos e temas musicais das peças são raramente repetidos. Quando assim acontece, há sempre um novo arranjo desses mesmos temas. No caso das canções, por exemplo, se a canção tiver 4 versos, estes versos serão diferentes no seu arranjo.
- Frases percussivas, virtuosas e rápidas.

---

<sup>50</sup> “Atrocidades” ou “auxiliares visuais” (segundo Zappa) eram “*exibições teatralizadas ou não que os Mothers ou elementos do público levam à cena inseridas em peças musicais determinadas. Zappa converte-as em manifestações de crítica, quando nem a música nem as palavras são suficientes.*” in Frank Zappa – A Grande Mãe. pág. 29.

<sup>51</sup> Entrevista de Frank Zappa à TROS TV Show de 1991: <http://www.youtube.com/watch?v=eRIHZSJhENo>

<sup>52</sup> No debate “*Crossfire*” <http://www.youtube.com/watch?v=8ISil7IHxzc>

- As frases rápidas costumam funcionar de resposta a algo cantado. Quase como se ouvíssemos uma surpresa musical, cada vez que a letra da canção atinge uma conclusão ou um clímax. Estas frases acontecem geralmente em uníssono: um uníssono que atravessa a instrumentação da composição transversalmente, ou um uníssono dividido em pergunta/resposta entre dois ensembles presentes na instrumentação da composição. Estas frases também podem servir de elo de ligação entre secções diferentes de uma canção.
- A facilidade com que a canção viaja entre variados momentos sonoros. Geralmente, após 4 ou 8 compassos de música, acontece sempre algo inesperado (ou uma resposta com as já referidas frases rápidas, ou uma alteração de Groove, ou o início de um solo).
- A utilização frequente de instrumentos de percussão nas suas composições.
- A constante necessidade de “refrescar” a canção, não permitindo que a banda entre num ambiente confortável de repetição ao interpretar as músicas.
- A loucura altamente organizada dos espetáculos de Zappa, muitas vezes sinónimo de momentos performativos extremamente provocadores, como as “Atrocidades”<sup>53</sup> ou “A Girafa”<sup>54</sup>.
- A denuncia política das suas canções que misturada com a criatividade performativa, originou momentos únicos, geralmente censuráveis (como foram) pelos poderes vigentes.
- A sua forte presença na sociedade como músico, mas também como indivíduo<sup>55</sup>.
- A fluidez de ideias musicais. Apesar das peças de Zappa sofrerem de uma permanente mutação, é fácil ouvir e reconhecer o seu estilo.

*Montana* (1973)<sup>56</sup>:

A canção “*Montana*”<sup>57</sup> expõe muitas das características musicais acima expostas.

<sup>53</sup> idem 51

<sup>54</sup> “(...) a cena da girafa mole: o número consiste na exibição de uma grande girafa de pano que tem montado entre as patas traseiras um pedaço de mangueira; depois da mesma sofrer todo o tipo de ‘humilhações’, Ray Collins, o homem do grupo especialmente dotado para este tipo de manifestações, compensa-a acariciando-lhe a barriga ao ponto do pseudo-pénis da girafa atingir as primeiras filas da plateia com inesperadas ejaculações de nata.” in Frank Zappa – *A Grande Mãe*, pág. 30.

“You can't always write a chord ugly enough to say what you want to say, so sometimes you have to rely on a giraffe filled with whipped cream.”

<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/f/frankzappa392668.html#tcuAbkiyYa7KsCTH.99>; <http://www.amazon.com/Frank-Zappa-Giraffe-Whipped-Advertising/dp/B00CYR4JCW>

<sup>55</sup> Para entender o peso social da opinião de Zappa, vale a pena ver o debate do programa de televisão norte-americano “Crossfire” sobre direitos de autor e sobre a censura de “dirty records”: <http://www.youtube.com/watch?v=8ISil7IHxzc>

<sup>56</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=220xIHky1SY>

<sup>57</sup> também se encontra no disco “Stricly Commercial”.

A peça começa com uma fanfarra com cores psicadélicas dos anos 70, com baixo, secção de sopros (trompete e trombone), guitarra eléctrica e bateria (que assume, desde logo, o seu papel fundamental no “enchimento” do espaço sonoro). Esta fanfarra é altamente enérgica e contagiante, carregada de *drum fills* por parte da bateria, com frases harmonizadas entre a guitarra e percussão (provocando maior intensidade), e com ligeireza rítmica (reforçando o espírito majestoso desta introdução). Depois de repetir esta curta fanfarra duas vezes (a fanfarra tem uma duração de 8 compassos, sendo que nos primeiros 8, esta remata num acorde de Lá Maior, e nos segundos 8 compassos num acorde de Si Maior), a bateria executa um *drum fill* bastante longo, anunciando a primeira transformação de *feeling* sonoro: de fanfarra vitoriosa para uma Groove mais calma (tanto no ritmo como no volume sonoro), sobre a qual Zappa começa a cantar a sua história:

*“I might be movin' to Montana soon  
Just to raise me up a crop of  
Dental Floss*

*Raisin' it up  
Waxen it down  
In a little white box  
I can sell uptown*

*By myself I wouldn't  
Have no boss,  
But I'd be raisin'  
my lonely  
Dental Floss*

*Raisin' my lonelyDental Floss (...)*”

Através da letra de “*Montana*” podemos apreciar o humor de Zappa. Humor esse sempre bem acompanhado pela música. Após as primeiras três frases e correspondendo à “*facilidade com que a canção viaja entre variados momentos sonoros*”, a canção volta a oferecer um acontecimento auditivo diferente (que será repetido durante o segundo verso) separado da *groove* anterior (sendo que o tempo da canção continua idêntico) com uma orquestração própria: uma afirmação instrumental muito breve (bateria + baixo)

imediatamente respondida pela voz, outra vez a afirmação instrumental (desta feita com a junção dos sopros), mais uma vez a voz seguida por outro pequeno apontamento instrumental (este com uma aparência de resolução), e a conclusão conjunta entre instrumentos e voz (voz + sopros + bateria + baixo). Depois de “*I can sell uptown*”, regressamos à *groove* inicial (sobre a qual o primeiro excerto do primeiro verso foi cantado) mas desta feita com uma base harmónica diferente, ou seja, com “*um novo arranjo do mesmo tema*”, terminando assim o primeiro verso. A frase “*Raisin’ my lonely Dental Floss*” é musicalmente distinta das frases que a antecederam: para além da introdução de uma segunda voz, também há uma renovada aparição da marimba na canção. É esta frase que serve no fundo de resposta ao primeiro verso cantado por Zappa, sendo automaticamente seguida por mais um curto toque instrumental (como de costume com bateria + baixo + sopros + marimba) que relembra ligeiramente a fanfarra (sendo que, neste caso, a *groove* do verso é mantida). Antes de começar o segundo verso, convém apreciar o glissando delicioso tocado pelo baixo, substituindo assim o *drum fill* que anunciou anteriormente o início da história. E isto tudo aconteceu em apenas um minuto de música...

Para terminar esta pequena mostra sobre a integridade musical de Zappa e respectiva ‘mistura de vocabulários’, transcrevo alguns versos de “*Packard Goose*” (Joe’s Garage) ditos pela “*Girl from the bus*”:

“Well...

*Information is not knowledge*

*Knowledge is not wisdom*

*Wisdom is not truth*

*Truth is not beauty*

*Beauty is not love*

*Love is not music*

*Music is THE BEST...*

*Wisdom is the domain of the Wis*

*(which is extinct).*

*Beauty is a French*

*phonetic corruption*

*Of a short cloth*

*neck ornament*

*Currently in resurgence...”*<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> ZAPPA, Frank (1979). *Packard Goose*. *Joe’s Garage*. Rykodisc.

Tanto Golijov como Zappa são compositores que, de uma forma ou de outra, de propósito ou não, se manifestam criativamente através de uma interessante simbiose de gênero e vocabulários, tendo contudo, na sua identidade criativa, um discurso vincado e límpido.

### **Improvisação / composição:**

Para além da ‘mistura de vocabulários’ aqui evocada, a improvisação também tem um papel de destaque em toda a obra que eu compus durante estes últimos 5 anos. Esta tanto foi usada para a mera descoberta de alternativas sonoras ou para o exercitar de veículos criativos inventados durante a composição de algumas peças, como para contribuir para a interpretação de uma ideia presente numa obra. No meu entender e irei alongar-me sobre isto mais à frente, a improvisação torna-se indispensável quando se mistura, de forma imperceptível, com a composição. Ou seja, quando o músico alcança um patamar tão sofisticado de expressão que diluí as diferenças entre a improvisação/composição em tempo real e a composição escrita, porque a sua linguagem além de esclarecida é intrinsecamente única: a sua linguagem converte-se (com a repetição da prática criativa) num discurso pessoal e transparente.

Como sugiro num capítulo anterior:

*“Não haverá algo mais profundo do que as particularidades de um gênero, na singularidade criativa de um músico? Acredito que sim, que existe. E que a coerência musical identitária de um músico se demonstra sobretudo através do discurso que este faz, discurso esse obviamente estruturado e composto por uma linguagem peculiar que, perante a sua sucessiva prática se transforma, ela mesma (a linguagem), num “estilo” reconhecível. Ou seja, a hipótese da linguagem atingir um nível tal de transparência expressiva que se torna, por si só, no discurso.”*

Revendo as inúmeras experiências que realizei dentro de um quadro musical confinado à improvisação, sinto que a procura por um entendimento de comunicação, ou seja, por um momento em que a escuta<sup>59</sup> se torna de tal ordem apurada ao ponto da composição acontecer efetivamente em tempo real (composição em tempo real, na minha opinião, implica uma perceptibilidade plena do som a exprimir), é demorada e muitas vezes impossível. Talvez essa compreensão só seja concretizável quando os

---

<sup>59</sup> Falarei melhor sobre a escuta no capítulo 4.

músicos, por se conhecerem musicalmente muito bem, fornecem uma agilidade de interação imediata às múltiplas opções musicais inesperadas. Esta reação, por ser tão rápida e natural, proporciona um clima de improvisação relativamente confortável que incentiva uma escuta muito apurada, facilitando a sensibilidade dos músicos e o discernimento de como intervir musicalmente no momento<sup>60</sup>. Mas fica sempre a dúvida perante este tipo de coexistência musical: até que ponto a rotina de improvisação de uma formação não contraria a própria natureza da improvisação? Talvez a clareza de discurso seja um outro factor determinante para o sucesso do desafio proposto na interação entre músicos.

Em conversa com alguns improvisadores que conheci ao longo dos últimos anos, apercebi-me que muitos estão verdadeiramente apaixonados pelo lento processo de descoberta inerente à improvisação e a um possível acordo musical, fabricado durante a mesma. Eu prefiro uma hipótese diferente: ao assumir a composição da obra, posso utilizar a improvisação para estabelecer diálogos entre os interpretes, mas também posso definir os pontos de entendimento: desde texturas a dinâmicas, níveis de intensidade na improvisação, notas específicas de resolução ou de início, etc.<sup>61</sup>

Ou seja, ao propor uma convergência entre a improvisação e a composição, não tenho que me sujeitar ao tempo que os improvisadores levam para alcançar um êxtase de comunicação expressiva e criativa; não tenho que me rever num propósito artístico, por vezes, puramente estético – no sentido que só salvaguarda uma experiência estética produzida no ato improvisatório; nem tenho que ficar satisfeito com o facto da experiência existir, por si só. Muitos dos meus colegas improvisadores têm uma postura acrítica perante o outro improvisador pelo simples facto deste partilhar das mesmas convicções estéticas.

Apesar da improvisação abrir um espaço propício para a experimentação e investigação, e de ser um laboratório musical vago, aberto a qualquer proposta criativa descobri que a mesma me impossibilita de distanciar da própria prática e

---

<sup>60</sup> Por outro lado também se pode argumentar que o facto dos músicos se conhecerem musicalmente há muitos anos acaba por delimitar o espaço de escuta a pequenos hábitos de improvisação que estes, inconscientemente, foram desenvolvendo. Neste caso, o lugar confortável de escuta torna-se perigoso pois oferece uma tendência de soluções na improvisação antes de esta acontecer – “o discernimento de como intervir musicalmente no momento”. Tenho vindo a perceber que esse “discernimento” se constrói através de vários princípios relacionáveis: a experiência de escuta (até que ponto o músico consegue escutar o momento improvisado); a linguagem do músico (e a sua facilidade de transmissão); a intuição, mais do que o impulso (a intuição permite ao músico depreender todo o espaço a escutar); e a intenção (que define o que exprimir e quando exprimir). A diferenciação entre impulso, intuição e instinto, assim como a importância da improvisação dentro de uma pesquisa criativa, está descrita no capítulo 8.

<sup>61</sup> Infelizmente só mais tarde é que conheci o “*Conduction*” de Butch Morris que dirigia, através de gestos e opções formais, a improvisação tocada por ensembles. Também só mais tarde é que tive contacto com o sistema “*Cobra*” de John Zorn - no fundo trata-se de mais uma sugestão de como se pode organizar uma improvisação coletiva, neste caso através de um jogo com imensas nuances entre os músicos.

consequentemente de sugerir alternativas incômodas ou nunca antes encontradas. Ou seja, sendo a improvisação um idioma musical “quase” inesperado cuja regência criativa ocorre no imediato, eu, enquanto criador, não usufruo no momento em que a improvisação acontece de uma pesquisa aberta a outras tendências de vocabulário e de linguagem. As minhas opções criativas provêm, provavelmente, do ambiente musical no qual a escuta se insere. Portanto é-me praticamente impossível discernir, durante a improvisação, qualquer alternativa a uma linguagem pré-estipulada, treinada e conhecida. No entanto, quando é aplicada na interpretação de uma obra composta, há pelo menos uma oportunidade de procurar por soluções de linguagem visto que tenho o tempo e a disponibilidade intelectual para colocar em causa os meus próprios e pessoais arquétipos de criação.

Também enunciei, numa outra secção desta tese, a existência de “um dilema” relacionado com “os ‘nichos’ estéticos e suas leis e códigos de sobrevivência”: “por exemplo: se há uma música improvisada que se intitula ‘livre’ então qual o motivo para que esta, na generalidade dos exemplos, provenha somente de sonoridades abstractas para a improvisação propriamente dita?”

*“Ornette Coleman has been an elemental force in jazz, a revolutionary figure as significant as Miles Davis or John Coltrane, and for much of his career a questing, restless innovator. Although the term “freejazz”—meaning improvisation freed from the usual constraints of pitch, meter, and structure—had been used before, it was Coleman who brought it into the everyday language of jazz.”*<sup>62</sup>

O conceito elaborado pelo saxofonista norte-americano Ornette Coleman, expressa uma tendência para a apropriação de determinados elementos musicais da música contemporânea e solta a improvisação de alguns elementos tradicionais do jazz como o *swing*, a forma fechada ou a harmonia tonal<sup>63</sup>. O disco “*Free Jazz*” (1960) de Coleman, que segundo a opinião de vários historiadores marca o início do movimento com o mesmo nome, introduz uma atitude divergente e desafiante para com o improvisador e para com o paradigma de improvisação na época. O disco em causa regista uma ascensão de intenções alternativas perante os formatos habituais do jazz: verificamos no final dos anos 50 uma leve presença modal na música de Miles Davis,

---

<sup>62</sup> SHIPTON, Alyn (2002). *Jazz Makers – Vanguard of Sound. The Cambridge Companion to Jazz*. Oxford University Press. pag.190.

<sup>63</sup> MICHELS, Ulrich, BANUS, Rafael (versão espanhola) (1992-96). *Atlas zur Musik – Band II. Atlas de música, II – Parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Munchen: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. Madrid: Alianza Editorial, S.A. pág. 541.

presença essa confirmada através do primeiro quarteto de John Coltrane. Contudo a contribuição liderada pelo pianista Lennie Tristano durante os anos 40, com os discos “*Intuition*” e “*Digression*” (1949 Capitol)<sup>64</sup>, é reputada como sendo a primeira performance jazzística totalmente livre (“free”).

*"In John Coltrane, there was a constant war between rage and beauty ... it often saw him zigzag between celebration and an almost nihilistic ferocity."* <sup>65</sup>

*"(...) A Love Supreme (...) there are plenty of moments when the music is far from comfortable, but its emotional directness has made it one of the most popular jazz albums. (...) The following year, although the quartet continued to work regularly, Coltrane initiated several new directions in his music, most of which added a dimension of free improvisation to his modal and technical explorations."* <sup>66</sup>

No entanto, os dois últimos anos de vida de John Coltrane<sup>67</sup>, revelam um caminho exploratório, interligado a uma espiritualidade muito forte, que certamente inspirou várias das principais figuras do *Free Jazz*. Calculo que a posição artística de Coleman evidenciada no disco de 1960 era inevitável. E mais do que inevitável, totalmente necessária.

*"(...) (George) Russell's focus in dialogue was on specific musical issues, especially on the 'was on the chord' that he felt had been going on in jazz since the bop era and that Coleman had taken up in his own way, liberating himself 'from tonal centers', as Russell put it, in order 'to sing his own song...without having to meet the deadline of any particular chord.' But while it is to specific musical issues that we must always return, labels and the attitudes they represent also are part of the story."* <sup>68</sup>

A improvisação livre, entre as muitas oportunidades criativas que provocou, aprofundou um capítulo essencial para a realização de qualquer música improvisada e colectiva. Ao desligar-se de qualquer rigidez estética envolvida no padrão musical vigente,

---

<sup>64</sup> Parelha com Lennie Tristano, neste disco, Lee Konitz e Billy Bauer. KART, Lawrence, KIRCHNER, Bill (edição) (2000). *The Avant-Garde, 1949 – 1967. The Oxford Companion to Jazz*. Oxford University Press. pág. 450.

<sup>65</sup> Idem 62. pág. 174; citação de Richard Cook e Brian Morton no “*The Penguin Guide to Jazz on CD*” (1998).

<sup>66</sup> Idem 65.

<sup>67</sup> Idem 64. pág. 210.

<sup>68</sup> Idem 62. pág. 447.



estimulou o músico, o improvisador, a alcançar relações mais profundas de comunicação e interação, relações mais profundas de escuta<sup>69</sup>.

Ao sugerir tal estado de escuta, também indicou novos elementos de intervenção musical usáveis ou não durante uma improvisação (de acordo com a personalidade e sensibilidade dos músicos). Em vez do músico estar preocupado em corresponder somente a uma determinada progressão harmónica por sua vez enquadrada numa groove/num ritmo específico, o músico acede a texturas, dinâmicas colectivas, desenvolvimento motivico, clusters atonais, desentendimentos melódicos e rítmicos, etc.

*“Free jazz was a radical approach to music. (...) The changes of form were simple: the blues and 32-bar song forms might be abandoned, and new formats used, or form might emerge from process and interplay. Likewise, style was now a variable that players could adopt, extend, overlay and conceive anew, drawing on any source of materials (...)*

*With respect to context and relationship, there gradually came a realization that nearly anything could be made to work in any context if the conceptual framework of expression were suitably broadened. Atonal clusters or discordant multiphonics (...) could sit in a complex polyphonic context, heard as avant-garde outpourings, or they could be a plaintive emotive cry within a traditional groove. Polyphony or heterophony could be replaced by an energetic collision of parts, by pantonal call-and-response, by conversational counterpoint or language-based gestures that might harken back to early sources such as chant.”*<sup>70</sup>

O espaço inaugurado pela improvisação livre, entre outras alternativas musicais que nasceram durante o séc. XX, é marcante para uma tipologia de pesquisa com que facilmente me relaciono. No meu caso, a busca incessante por vocabulários diversos (no fundo, sons) e a preocupação de os manifestar com uma destreza pessoal, ou seja, através de uma linguagem demarcada e um discurso convincente (a ‘mistura de vocabulários’ e seu domínio, a facilidade de expressão) acontece devido a princípios de pesquisa que provieram diretamente da improvisação e, mais concretamente, da improvisação livre. A composição “Um Velho na Montanha”, por exemplo, demonstra como a improvisação serve de utensílio num laboratório criativo.

---

<sup>69</sup> Escuta, neste caso, refere-se a um estado de concentração e audição (concentração auditiva) que permite uma comunicação musical com o espaço no seu todo, incluindo os músicos, a acústica da sala, o público e tudo o que o ouvido humano conseguir ouvir no momento.

<sup>70</sup> PRESSING, Jeff (2002). Jazz Makers – Vanguards of Sound. *The Cambridge Companion to Jazz*. Oxford University Press. pág. 204.

*“That (Roscoe) Mitchell is such an inherently thoughtful artist brings us both to the music of the SME and its related figures and to a series of questions that many musicians and listeners must have been asking themselves during this period: What in the jazz avant-garde is the hyperbolic, alive only when it is poised on the brink of frenzy? Or does it have room for artists of cooler temperament who may wish to push towards extremes without dramatizing their intent or immolating themselves in the process?”*<sup>71</sup>

No entanto, mesmo tendo em consciência a história do nascimento deste gênero de improvisação com mais de 40 anos, fará sentido tal improvisação ainda habitar no contexto que a provocou? E se existe uma coordenação conceptual e sonora entre a improvisação livre e a música erudita da sua época, porquê recorrer atualmente a uma posição estética semelhante à que foi praticada antigamente?

O foco do movimento de Coleman e seus sucessores não se regeu somente pelo recurso à inovação técnica em voga durante aquele período. Nem por um ardor básico de contestação a modelos estéticos instalados. Quero com isto dizer que a aplicação de instrumentos e símbolos da tecnologia disponível nos dias de hoje não é suficiente para estabelecer a parceria de géneros musicais, para preencher o lugar de influência da música erudita na improvisação, para ocupar a irreverência e resposta aos arquétipos de um tempo, como aconteceu na proposta do conceito original. E é provavelmente por esta razão que ouvimos, pelos corredores da criação, muitos exemplos de música totalmente improvisada completamente díspares no seu leque de sonoridades.

Afinal, se este tipo de improvisação almeja por uma “liberdade”, porquê impossibilitar o acesso a qualquer recurso, instrumento e acima de tudo, oportunidade de som?

Tony Malaby, numa conversa privada que tivemos, defendeu que um improvisador para se envolver num índice de escuta extremamente elevado precisa de uma base técnica muito forte que sustente essa mesma escuta. A base técnica que este refere não se limita à capacidade de tocar frases melódicas muito velozes, apanágio de um virtuosismo mais tradicional. Neste caso, a técnica relaciona-se diretamente com som e com o controlo do mesmo, não para o restringir, mas para o colocar ao serviço da escuta e não da afirmação. Dentro deste ponto de vista, com o qual concordo, Archie Shepp ou Eric Dolphy são virtuosos (por razões distintas), visto que a personalidade artística de ambos é ouvida em cada nota que tocam no saxofone. Assim como Evan Parker ou o próprio Tony Malaby, entre muitos outros.

---

<sup>71</sup> KART, Lawrence, KIRCHNER, Bill (edição) (2000). *The Avant-Garde, 1949 – 1967. The Oxford Companion to Jazz*. Oxford University Press. pág. 458.

É certo que quando defino uma improvisação, desenhando o universo musical em que esta decorrerá, estou a incentivar uma interpretação delimitada pela minha visão pessoal ou pela minha intenção musical daquele momento. Contudo, não retiro da interpretação em causa uma característica empírica mais difícil de apontar quando se toca um conjunto de notas e ritmos totalmente estipulados e registados numa partitura. Na realidade descobri, durante a gravação da minha peça “Sem Abrigo” para trio de palhetas, que o emprego de sugestões selecionadas de improvisação<sup>72</sup> condiciona positivamente o intérprete, uma vez que o responsabiliza a escolher o que tocar, como tocar e quando tocar. Assim sendo, o intérprete é colocado numa posição em muitos casos instável e é motivado a aceder à sua intuição para comunicar uma emoção (semelhante ou em reação à emoção sugerida pelo compositor).

A hipótese acima sugerida e verificada no meu trabalho contribuiu por um lado para a eliminação de diversas obrigações formais associadas, por exemplo, ao solo jazzístico, visto que a preponderância do elemento “solo” desapareceu<sup>73</sup> e consequentemente o fundamento de situar o espectador numa forma conhecida: A-A'-B-A (a forma de qualquer *Rhythm Changes*, por exemplo); por outro, esta iniciou uma conexão despercebida entre composição e improvisação que me induziu para o desenvolvimento de uma filosofia de criação - a composição improvisada e a improvisação composta.

Tanto “Chuva Cinzenta” como “Órfão” são peças que usufruem de uma quase improvisação, ou de uma improvisação delineada por opções antecipadamente previstas. Porém, nenhuma destas nasceu de uma pretensão de validar a interligação entre improvisação e composição que a ‘mistura de vocabulários’ me tem vindo a proporcionar. Na realidade, essa decisão criativa (de aplicar um tipo de improvisação alinhavado anteriormente) deveu-se somente à necessidade de alcançar ocasiões musicais específicas que expressariam um sentimento forte que eu desejava transmitir.

No entanto, “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” representa um estado de evolução criativa diferente. Neste caso, a improvisação composta e a composição improvisada, a simbiose entre dois modos de criação aparentemente afastados e sem dúvida separados na abordagem, já se exhibe de uma forma mais esclarecida. Ao aceitar uma postura criativa sustentada pela ‘mistura de vocabulários’ e estando a minha atenção artística cada vez mais preocupada com a manifestação de um discurso límpido nas obras

---

<sup>72</sup> Por exemplo: improvisar usando somente um ritmo previamente definido ou improvisar somente com um grupo de notas. O leque de possibilidades é vasto e muito rico.

<sup>73</sup> Até aos anos 60 aproximadamente, o Jazz orientou-se numa lógica que é, hoje em dia, usual entre os amantes desta tradição: a interpretação de um “tema”, seguindo-se uma sucessão de solos improvisados, acompanhados pelo conjunto. Eu próprio cheguei a cumprir convictamente esses parâmetros em algumas obras da minha autoria.

que apresento, comecei a cultivar a troca constante entre o material composto e o material improvisado. O exercício raiz é relativamente simples: Decreta-se um conjunto de notas como núcleo central a empregar na improvisação e na composição. Em “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão”, por exemplo, tal conjunto consiste nas notas mi, lá, mi, fá, como já expliquei anteriormente.

Tendo essas quatro notas como espinha dorsal de uma improvisação, não fico, de todo, proibido de aplicar outras notas diferentes. Mas para que a improvisação seja transparente no seu acontecimento, é fundamental entender qual o “peso sonoro”<sup>74</sup> de cada uma das notas e da sua relação entre si. O mi fica a um intervalo de quinta acima do lá e a um intervalo de segunda menor abaixo do fá. O lá fica a um intervalo de sexta menor abaixo do fá e se as notas forem tocadas quase sucessivamente estas espelham o acorde Fá Maior com sétima maior (fá, lá, dó, mi) devido à sexta menor entre o lá e o fá (intervalo que invertido resulta na terceira maior que define o acorde) e a segunda menor entre o mi e o fá (intervalo que invertido resulta na sétima maior que finaliza o acorde). Compreendendo esse “peso sonoro” das notas em causa, o improvisador consegue provocar jogos entre ritmo, texturas e sentido harmónico deveras curiosos. Além disso arrisca a inclusão de outras notas num contexto musical muito forte e clarividente. Uma outra possibilidade é a apropriação improvisada de motivos e lógicas geralmente vividas na composição ou em formas musicais concretas, como a imitação, a repetição, a exposição de tema e contra tema, etc. Como diz Jerry Granelly “*tudo é forma*” e contando com algumas peças<sup>75</sup> de George Brecht ou a famosa obra “4’33”” de John Cage, a eleição de um instrumento que irá produzir som, ou melhor, a eleição de qualquer som é, já por si, forma (no caso das peças de Brecht, a simples chegada do músico ao palco já estabelece uma forma). Porém, ao repetir, por exemplo, um motivo baseado nas quatro notas preferidas, dá-se automaticamente um lugar de destaque a esse motivo, uma atenção especial perante o espectador. Será que o espectador consegue discernir se a repetição é composta ou improvisada? Assim sendo, como posso eu assegurar na obra, uma constante troca entre estes dois modos de criação?

Recorrendo novamente a “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão”, reparamos no seguinte: a introdução improvisada aproveita “*um pequeno motivo presente na melodia a expor no primeiro andamento*”, sob o qual “*faço um improviso introdutório que*

---

<sup>74</sup> Falarei mais sobre a importância de não tocar sons “gratuitos” durante a exposição de algumas opiniões sobre a escuta, no capítulo 4.

<sup>75</sup> “(...) *Um violino ser cuidadosamente polido ganhava o nome de Solo for violin, a montagem e desmontagem de uma flauta, Flute Solo, entrar em palco e colocar o instrumento no chão, Solo for Wind instrument.*” PEREIRA, Rui (2011). *Música e Revolução – Revoluções Americanas*. Programa de 25 a 30 de Abril. Porto: Casa da Música. pág. 23.

desvende notas consoante a sua evolução”. No primeiro andamento, as quatro notas base (mi, lá, mi, fá), entretanto expostas durante a improvisação, ressurgem no acompanhamento pré-definido e gravado em MIDI “(...) Aqui, o diálogo existe entre uma gravação pré definida que inclui percussão (um som de marimba muito agudo registado com o teclado MIDI através do Garageband)”. Entretanto, ainda durante este andamento apresento um centro tonal, a nota lá. No 2º andamento o centro tonal transforma-se na tonalidade Lá menor, ou seja, a relativa menor de Fá Maior – o acorde mais ou menos denunciado com as quatro notas base, expostas durante a improvisação introdutória. A transição realizada entre o 2º andamento e o 3º andamento é também improvisada e apesar de crescer numa ambiguidade pretendida, ressaltando um lado musical mais abstracto (algo também propositado), exalta novamente elementos rítmicos e intervalares relacionados com as quatro notas base da introdução. No entanto, devido à sua função contrastante de rompimento, a transição afasta-se finalmente das quatro notas base assumindo a incerteza necessária para o espectador se introduzir no 3º andamento.

No fundo, nesta peça, assim como na obra “Cidades Invisíveis” ou na obra “Invasão”, a improvisação relaciona-se e intromete-se nos desígnios da composição e vice-versa, através de uma ténue mas detalhada “espinha dorsal” motívica e formal.

Para além desta quase “espinha dorsal” fundamentada nas quatro notas que tanto servem a improvisação como a composição, a melodia principal presente no 1º e no 3º andamento (em circunstâncias diferentes, é certo), também enaltece, sobretudo na sua segunda frase, as quatro notas base.

Improvisação baseada nestas 4 notas.

The image displays a musical score for Viola and Violoncello (Vla.). The top staff, labeled 'Viola', shows an improvisation based on four notes (mi, lá, mi, fá) in 4/4 time. The bottom three staves, labeled 'Vla.', show accompaniment for the first and second movements. The first staff is labeled 'acompanhamento' and the second staff is labeled 'acompanhamento'. The third staff is labeled 'Melodia do 1º andamento' and shows the melody of the first movement, which is based on the same four notes.

As quatro notas usadas na improvisação e aproveitadas na melodia do 1º andamento.

*“Contudo um tal conhecimento obtém-se não tanto pela constatação das semelhanças encontradas, mas pela reprodução de processos que originam essas semelhanças. A natureza produz semelhanças; basta pensarmos no mimetismo.”*<sup>76</sup>

Como disse, “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” reproduzem um conjunto de estratégias adoptadas na composição de “Invasão”. Desejava não só aplicar novamente a ‘mistura de vocabulários’, mas aprender essas estratégias enquanto capacidade técnica imediata, ou seja, estudar os processos instalados na peça inventada em 2012 para os transformar em linguagem corrente, sendo capaz de os repetir em qualquer circunstância, inclusivamente durante uma improvisação.

Aproveitando ainda esta relação instituída, é exactamente esta recapitulação de processos que sustenta a desejada sinergia entre a composição escrita e a improvisação e alimenta o desenvolvimento de uma linguagem farta de exemplos referentes a variados vocabulários musicais, melhor dizendo, a uma ‘mistura de vocabulários’.

---

<sup>76</sup> BENJAMIN, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Teoria da Semelhança*. Relógio d'Água Editores. pág. 51.

# 4.

## O COLÉGIO DAS ARTES ENQUANTO GERADOR DE COLABORAÇÕES MULTIDISCIPLINARES.

### **O Colégio das Artes – um espaço de transformação:**

O projeto de investigação prática que este doutoramento despoletou está intrinsecamente interligado ao local onde tudo começou. Sem querer entrar nos detalhes que particularizam o Colégio das Artes enquanto instituição académica, julgo que é acertado admitir que foram as condições e características deste lugar que proporcionaram algumas das decisões criativas que hoje identificam o meu percurso artístico.

Como expliquei na Introdução, esta investigação permitiu-me pela primeira vez ponderar sobre as minhas opções criativas de forma organizada. Depois, também facilitou a introdução de outras variáveis de criação, nuances exteriores à minha tradicional experiência, alavancando novos meios de concepção e, automaticamente, de produção artística. O espaço do Colégio foi determinante para esta adesão a estímulos positivamente estranhos porque facilitou o contacto com os mesmos. Melhor dizendo, o Colégio das Artes agregou um conjunto de influências artísticas provenientes de todas as disciplinas e promoveu um importante convívio entre diversos artistas de áreas distintas e com visões de concepção diversificadas.

Tendo em conta a minha vontade de me aproximar destas outras perspectivas para incentivar propostas inesperadas de criação, refletir sobre os processos criativos através da observação da sua génese, encontrar inconscientemente paralelismos entre os processos aplicados noutras áreas artísticas, seduzir relações únicas entre a música e as outras “artes”, o Colégio ofereceu-me um campo fértil de conhecimento e curiosidade.

A primeira evidência desta presença convincente por parte desta instituição, é o convite feito ao Professor Doutor António Olaio para ser meu orientador.

As nossas conversas sempre foram desestabilizadoras, no sentido em que por inúmeras vezes, o meu orientador foi um catalisador de propostas e pontos de vista. Uma

postura que ambos concordamos ser benéfica e essencial para o desenrolar e sobretudo para o arranque desta pesquisa. O facto de pensar conjuntamente com alguém externo aos círculos e rotinas da música, no entanto com uma sensibilidade muito apurada para a mesma, permitiu-me descobrir desafios aliantes e desconhecidos. Também devido a esta atitude debruçei-me, como já aponte, sobre a própria criação e, automaticamente, sobre a minha existência artística.

Por outro lado, ser aluno de doutoramento do Colégio das Artes também me ajudou a comunicar rapidamente com artistas de outros campos de expressão que admiro e que foram, inclusivamente, meus colegas. Os encontros fomentados pelo Colégio, nos quais todos nós participámos, motivaram um clima de contágio e de partilha absolutamente indispensável para a minha evolução e meu percurso artístico e consequentemente para o meu trabalho.

Para exemplificar a positiva influência do Colégio das Artes indico as obras que nasceram devido aos diálogos proporcionados por esta unidade orgânica da Universidade de Coimbra: Amarelo Schwartz; Cidades Invisíveis; Sagrado; Sonata para viola d'arco e cubo vazio; Coimbra Reinventada.

As obras restantes descritas nesta dissertação poderão não ter usufruído desta fonte de intenção criativa, mas foi devido ao meu envolvimento neste curso e com o Colégio das Artes que me chegaram às mãos.

### **A simbiose entre disciplinas artísticas: uma breve introdução**

Qualquer compositor admitirá a sua curiosidade natural para a descoberta de inúmeros estímulos criativos. Estes impulsos nascem de peculiaridades provenientes de observações também diversificadas na origem: podem surgir do contexto circundante, no reparo de minúcias presentes no quotidiano; de uma reflexão construída a partir da análise de uma circunstância; ou da influência direta de uma obra musical ou de uma obra inserida noutra disciplina artística, como a pintura, a escultura, o cinema etc.

A correlação e troca conceptual entre áreas de expressão dissemelhantes na técnica; a atração para sorver influências variadas no conteúdo; são parte integrante da imaginação inata a qualquer criador. Por isso mesmo, existem muitos exemplos reveladores desta mistura entre ímpetos artísticos. Desde “*Quadros de uma Exposição*” de Murssorgsky, uma suite pianística concebida a partir de 10 quadros do pintor Viktor Hartmann; a “*La Mer*” de Debussy que manifesta sentimentos evocados pelo mar; a



qualquer ópera esboçada a partir de uma novela ou tragédia da história da literatura; aos reparos performativos, com uma atitude provocadora e irónica, feitos durante os concertos de Frank Zappa; à profunda ligação religiosa (mais concretamente com o judaísmo) em *“The Dreams and Prayers of Isaac the Blind”* de Osvlado Golijov; sem mencionar pinturas inventadas devido a canções; filmes baseados em biografias musicais; etc.

A minha convivência com as outras disciplinas artísticas não se separa deste óbvio influxo. Desde de muito novo que tive acesso a referências artísticas extra musicais.

Porém, foi através deste doutoramento e do contacto mais sério com outros artistas, promovido pelo meu orientador e pelo Colégio das Artes, que finalmente pensei sobre esta simbiose, compondo obras originais que, de uma forma ou de outra, se geraram através desta sinergia, utilizando veículos conceptuais facilmente partilháveis entre um músico ou um escultor, pintor e por aí fora.

Não irei discriminar, por enquanto, as carreiras e visões de alguns artistas cuja obra demonstra a conjugação entre formatos de expressão distintos na génese. Ao contrário da influência de Golijov e Zappa na evolução da minha postura musical (na elaboração de uma diretriz específica como a ‘mistura de vocabulários’), não fomentei durante este doutoramento um peso identicamente estreito para a convivência entre artes dissemelhantes. Contudo, as peças realizadas durante o curso socorreram-se por inúmeras vezes de exemplos provindos de artistas plásticos, escritores, cineastas etc. na sua concepção. Estes exemplos serão devidamente indicados nesta tese no momento oportuno.

### **Colaborações:**

Nos últimos anos, o meu percurso artístico tem sido enriquecido por colaborações (algumas mais decisivas do que outras) inesperadas e entusiasmantes, com outras áreas artísticas além da música. Antes de salientar os contributos e os momentos que considero relevantes para a pesquisa em causa, devo antecipar aspectos que acredito serem relevantes para compreender a minha postura perante o espírito colaborativo entre diversas áreas artísticas.

Esclareço que durante a minha vivência académica e nos meus primeiros anos como músico raramente participei em projetos multidisciplinares. Esta apatia perante uma perspectiva cooperativa justifica-se em parte pela segregação verificada entre áreas

artísticas distintas, promovida nas escolas de ensino superior que frequentei. Portanto, louvo mais uma vez o Colégio das Artes, determinante para uma alteração de contexto.

Na realidade, a aprendizagem musical rege-se, quase sempre, pela comunicação e partilha de conhecimento, de usufruto, de prazer artístico. Julgo muito improvável que qualquer músico não tenha realizado pelo menos um concerto de música de câmara. A interpretação conjunta de peças musicais atraí, em princípio, o executante (e o ouvinte) para um universo por si só colaborativo. Existem evidentemente inúmeras ramificações e oportunidades dentro deste universo: é totalmente diferente pertencer a uma orquestra, tocar em duo, ou curtir um reggae em quinteto.

Contudo, no caso da música, apesar do ponto de partida já apoiar um espírito solidário, tal não implica uma eficácia plena de correspondência entre os artistas, entre os artistas e o público, entre os artistas e o espaço, entre os artistas e a circunstância. Neste ponto de vista e para que essa eficiência se verifique, existe um factor essencial para uma comunhão criativa feliz: a escuta.

A interligação entre qualquer disciplina artística e a música carece, igualmente, da escuta. E quando me refiro à escuta, não me pronuncio exclusivamente ao respeito digno que cada um deve ter pelo outro ou à intrínseca capacidade que cada um de nós tem de ouvir.

*“I noticed that many musicians were not listening to what they were performing! There was a good hand-eye coordination in reading music, but listening was not necessarily a part of the performance. The musician was of course hearing but listening all over or attention to the space/time continuum (global) was not happening. There was a disconnection from the environment that included the audience as the music was played. (...)”*

*When I arrive on stage, I am listening and expanding to the whole of the spacetime continuum of perceptible sound. I have no preconceived ideas. What I perceive as the continuum of sound and energy takes my attention and informs what I play. What I play is recognized consciously by me slightly (milliseconds) after I have played any sound. This altered state of consciousness in performance is exhilarating and inspiring. (...)”<sup>77</sup>*

Na capítulo 3, explorei o meu interesse por uma simbiose de difícil discriminação entre improvisação e composição. Destaquei a improvisação enquanto laboratório de ideias para uma futura composição e vice-versa; a composição depois de estudada,

---

<sup>77</sup> OLIVEROS, Pauline (2005). *Deep Listening – A Composer’s Sound Place*. Deep Listening publications.

repetido o seu método, transforma-se em mais um apetrecho linguístico apetecível em novas situações improvisadas.

Dentro desse contexto experimental a improvisação também é uma plataforma preciosa de interação durante uma colaboração artística. Esta disponibiliza o músico para atingir certos patamares de escuta, fundamentais para a construção de um diálogo válido entre a música que produz e os estímulos instigados pelo outro artista. Porém, perante esta união entre disciplinas artísticas, levanta-se um problema fantástico. Na citação de Pauline Oliveros denuncia-se uma frequente letargia auditiva protagonizada pelo músico no momento de executar uma peça. Esta defende uma escuta ativa, altamente concentrada, que reconhece e reage ao continuum espaço/tempo. Ou seja, o músico está atento às características do espaço e às influências do tempo, moldando a sua experiência interpretativa consoante as transformações que esse continuum provoca no som.

No entanto, numa experiência multidisciplinar, a escuta extravasa o mero ouvido e obriga o músico a usufruir de outros sentidos para conseguir comunicar.

### Grupo Ready Made<sup>78</sup>:



**JAM**  
COM O  
**GRUPO READY MADE**  
**10 e 11 Dezembro, 18h30**  
**Estúdio Clara Andermatt, Lisboa**

O Grupo Ready Made (GRM)  
é um grupo de improvisação e pesquisa cénica.  
Parte de uma partilha horizontal de métodos  
de trabalho, entre artistas de várias áreas, articulados  
na criação/improvisação pelo método Viewpoints.

Entre Outubro e Dezembro de 2011,  
o Grupo Ready Made juntou-se semanalmente para:  
sessões de iniciação aos Viewpoints, troca de práticas,  
treinos e linguagens de cena, workshops com artistas  
em outras cidades, articulação com outras companhias,  
improvisação, jam e conversas abertas com o público.

Nos dias 10 e 11 de Dezembro, abrimos as portas do  
Estúdio ao público interessado e curioso em conhecer  
a nossa pesquisa.  
Ponto de encontro: às 18h30, nas traseiras do  
Edifício Interpress, na Rua dos Caetanos.

Grupo Ready Made: Benedetta Maxia, Catarina Santana,  
Gilberto Oliveira, Helder Wasterlain, Joana Gama,  
Joana Pinho Neves, Joana Pupo, José Valente,  
Margarida Vasconcelos, Maria Ramos, Maria Celorico,  
Martha Garcia Cardozo, Miguel Amado, Nádia Santos,  
Ricardo Seixá, Ricardo Trindade e Rute Esteves.

[www.vagao.net](http://www.vagao.net)

Produção  Apoios  

Um dos cartazes de uma “Jam” realizada pelo Grupo Ready Made. Design de Joana Pinho Neves.

<sup>78</sup> Para conhecer melhor este grupo: <http://cargocollective.com/vagao/Grupo-Ready-Made>

O Grupo Ready Made, ao qual pertenci entre 2012 e 2013, foi relevante para uma aprendizagem empírica de uma escuta mais aprofundada. Liderado pela atriz Joana Pupo e constituído por vários jovens artistas de áreas diversas, “*interessados na troca e na pesquisa, no encontro e na possibilidade de improvisação*”<sup>79</sup> conjunta. Este grupo preocupou-se em pesquisar, através de sessões práticas, hipóteses de comunicação multidisciplinar, utilizando o corpo e suas extensões artísticas (no meu caso a viola d’arco) como instrumento.<sup>80</sup>

*“A missão principal é a contaminação de áreas e perceber como o corpo individual de cada um se pode abrir e “aquecer” na fruição em colectivo. O treino com Viewpoints<sup>81</sup> serviu de articulação e ferramenta comum, na relação com o espaço e com o tempo da cena.”<sup>82</sup>*

Aproveito para esclarecer que os *Viewpoints* foram exercícios muito importantes na fase embrionária da pesquisa e da atividade do grupo. Estes ofereciam restrições significantes para a descoberta de uma base comum de improvisação. Limitações simples que implicavam diretamente com atributos invisíveis mas indispensáveis para uma escuta saudável: o tempo e o espaço, por exemplo.



Fotografia tirada por Iuri Albarran durante um dos Workshops.

<sup>79</sup> PUPO, Joana (2012). Pontos de Vista, Pontos Luminosos, Pontos Críticos. *Tese de Mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa*.

<sup>80</sup> Para ver um registo de uma sessão do Grupo Ready Made: <https://vimeo.com/36197412>

<sup>81</sup> Viewpoints – uma técnica ensinada e desenvolvida por Anne Bogart, encenadora da SITI Company de Nova Iorque.

<sup>82</sup> Idem 79.



Fotografias tirada por Iuri Albarran durante um dos Workshops.

Para explicar melhor o meu envolvimento nas propostas deste grupo assim como a percepção e aprendizagem daí resultante, cito algumas passagens que escrevi pouco depois de iniciar a minha atividade com este colectivo:

*“(…)*

*Mas em que momento é que a escuta está relacionada com o movimento? Porque é que eu necessito de escutar enquanto exploro as oportunidades de movimento que um corpo, que me é desconhecido, oferece?*

*Como é que um músico, habituado a ouvir todos os sons que constituem um espaço, escuta um corpo, escuta a arquitectura de uma sala, escuta com outros sentidos para além da audição?*

*No primeiro exercício da sessão de Coimbra<sup>83</sup>, eu comecei por observar um dos dedos da mão do corpo estendido no chão, mexendo-o lentamente para cima e para baixo, dobrando e esticando os ossos. Reparei, após algum tempo, que ouvia muito claramente, um som. Era um som indefinido, impossível de decifrar teoricamente, impossível de reproduzir exactamente, mas estava lá! eu ouvia-o perfeitamente!*

*(…)*

*Este foi o primeiro passo fundamental para o desenvolvimento de uma escuta ainda mais apurada, capaz de respeitar e de aproveitar com naturalidade todos os elementos que constituem um momento, independentemente do local ou da circunstância. Ao transformar a minha concentração auditiva numa concentração total que aproveita todos os sentidos, libertei um conjunto infinito de possibilidades de reacção, interacção e comunicação activa,*

---

<sup>83</sup> A “sessão de Coimbra” refere-se a um Workshop realizado pelo Grupo Ready Made.

*correspondida com o permanente despoletar de toda a música que preenche e evolui dentro da minha personalidade artística.*

*(...)*

*a proposta deste grupo explora uma comunicação total onde todos os sentidos, todas as características e circunstâncias do espaço (a arquitectura, os participantes, a luz, o cheiro do local, a resistência física e psicológica) se misturam e se influenciam. (...)*

*A comunicação total é sobretudo um trilho de construção. Se alcançarmos um estado de escuta extremamente acutilante, onde o respirar da pessoa estendida no chão (como no exercício que descrevi inicialmente) serve de inspiração para uma reacção criativa (que poderá, obviamente, arrancar uma outra reacção criativa e assim sucessivamente), atingimos um universo de criação que ultrapassa automaticamente os impedimentos técnicos e filosóficos, um universo que nos responsabiliza e que nos convida a dar e a receber estímulos, exactamente ao mesmo tempo. Motivo para exclamar “ALTAMENTE!”.”<sup>84</sup>*

Todavia, a perspectiva induzida tanto por Pauline Oliveros como pelo meu estudo efectuado com o Grupo Ready Made, incide sobretudo sobre uma escuta “pura”, apenas contextualizada pela conjuntura do continuum espaço/tempo onde se incluem: o desenho de um espaço; a ação dos outros intervenientes nesse mesmo espaço; as alterações inerentes ao som quando exposto ao espaço e ao tempo; as reacções, provocações, imitações provenientes de uma interação cuidada.

Em nenhuma “*Jam*” do Grupo Ready Made se conversou sobre a forma e as suas implicações, melhor dizendo, sobre uma escuta “composta” que reconhece o valor do gesto (musical ou artístico) e o “peso” que este mesmo gesto carrega e transporta para qualquer improvisação. Durante a minha vivência académica nos Estados Unidos, fui alertado por vários professores para nunca tocar notas “gratuitas”. No fundo, referiam-se a este “peso”, a esta noção de que a nota tocada também carrega consigo uma história e um futuro.

Para não ser injusto perante a pesquisa efectuada pelo Grupo Ready Made devo admitir que esta questão não figurava nos propósitos estruturais deste colectivo, sobretudo porque todos os artistas presentes se sentiam confiantes com o seu discurso e linguagem (éramos todos artistas com formação superior e com experiência reconhecida).

Por outro lado, se tomarmos como exemplo as obras de George Brecht notamos um facto inverosímil – a forma está presente no momento em que um músico segura um

---

<sup>84</sup> retirado de um texto que escrevi em 2012 intitulado “O movimento também se ouve”, utilizado para a pesquisa pretendida para o Grupo Ready Made.

objecto. Aliás, Bretsch encoraja esta reflexão ao seu limite: a mera denominação do instrumento e do momento musical, identifica a forma. O músico pode somente limpar um violino, sem sequer executar uma nota, e intitular esse gesto de “*Solo for Violin*”. Posto isto, até que ponto é possível avançar para uma escuta ativa, sem agir na forma?

Existem significativas diferenças de apreciação por parte de um espectador quando assiste a um concerto, admira uma pintura ou lê um livro. A audição de um concerto é inevitavelmente efémera, no sentido que não se prolonga infinitamente, como no caso de uma pintura ou escultura – objetos que só desaparecem se forem destruídos; nem oferece a vantagem da repetição, como no caso de um livro onde um leitor pode reler vezes sem conta uma passagem. E comparativamente à arquitetura, a música não condiciona, com a sua imponente e necessidade prática, o dia-a-dia de um cidadão, por exemplo.

Porém, se pensarmos no cinema ou no teatro, tipologias de arte onde várias disciplinas se ligam, surpreendemo-nos com o poder vital da música. Imaginem a famosa cena do banheiro no filme *Pyscho* de Alfred Hitchcock com música country. Seria provavelmente muito menos tensa e assustadora. Ou então sem música de todo!

*“(...) o ouvido não só capta o som como, ao enviá-lo directamente para o cérebro, desencadeia todo um processo criativo de pensamento; os processos físico e cognitivo da audição não são, de modo algum passivos (...)”*

*Nunca será de mais realçar a importância do ouvido. Uma das suas funções é ajudar-nos a recordar e a rememorar, o que significa que não só é uma ligação essencial à memória como nos obriga a recordar com pensamento. (...)”*<sup>85</sup>

A música consegue (provavelmente de maneira mais imediata do que qualquer outra área artística) influenciar um espectador na avaliação de uma obra, pois oferece-lhe referências subjetivas e objetivas que motivam a imaginação. A música propõe facilmente sentimentos, locais, épocas históricas etc... enquanto um espectador assiste a uma cena de teatro, independentemente do cenário estar vazio ou dos atores serem incapazes de representar. Ou seja: se estivermos a olhar para uma fotografia de uma planície sem vento, com um céu azul, e relva verde e, de repente, ouvirmos uma música negra, pessimista, fatalista, automaticamente criamos suposições e interpretamos a fotografia com um ponto de vista manipulado pela música (e comentamos para um amigo: “olha lá...isto vai correr mal” apesar da fotografia aparentar exatamente o contrário).

---

<sup>85</sup> BARENBOIM, Daniel (2009). *Está tudo ligado – O Poder da música*. Lisboa: Editorial Bizâncio. 31 e 32.



Eu acredito que para levar uma colaboração artística a bom porto, é importante exercitar uma confluência entre estes factores: aplicar a improvisação enquanto laboratório receptor de estímulos; escutar com todos os sentidos disponíveis alcançando padrões de comunicação extremamente ativos e acutilantes; perceber a responsabilidade das escolhas musicais realizadas durante a improvisação e, com isso, estipular uma forma límpida; entender as inferências provocadas pela música no imaginário pessoal e inconsciente de cada espectador (uma percepção associada também à forma).

### **Escuta – Improvisação/Forma – Música/Obra – Escuta.**

**Os intervenientes/criadores ouvem-se para conseguir comunicar – improvisam para alcançar ideias de entendimento expressivo e conceptual; nascem hipóteses de formas – a música oferece diversas opções (referências de lugar, cargas emocionais, etc...) e começa a ajudar na definição de uma obra – o espectador ouve o resultado.**

#### **Pascal Ferreira:**

Pouco depois da minha mudança para o Porto (em Agosto de 2013) realizei uma performance com o escultor e ilustrador Pascal Ferreira<sup>86</sup>, na Oficina de Molduras Felisberto Oliveira<sup>87</sup>, situada no nº 58 da Rua do Heroísmo, no Porto. A performance aconteceu no final da *II edição da Mostra de Arte Laissez*, na qual esteve exposta a obra do Pascal “*Laissez – Moi – Faire en Rose*”. *Laissez-faire* é, na realidade, uma agência de artistas plásticos<sup>88</sup> que representa, entre outros, o Pascal Ferreira.

O convite do Pascal consistia em acompanhar musicalmente a desconstrução desta escultura que ocupava praticamente toda a sala.

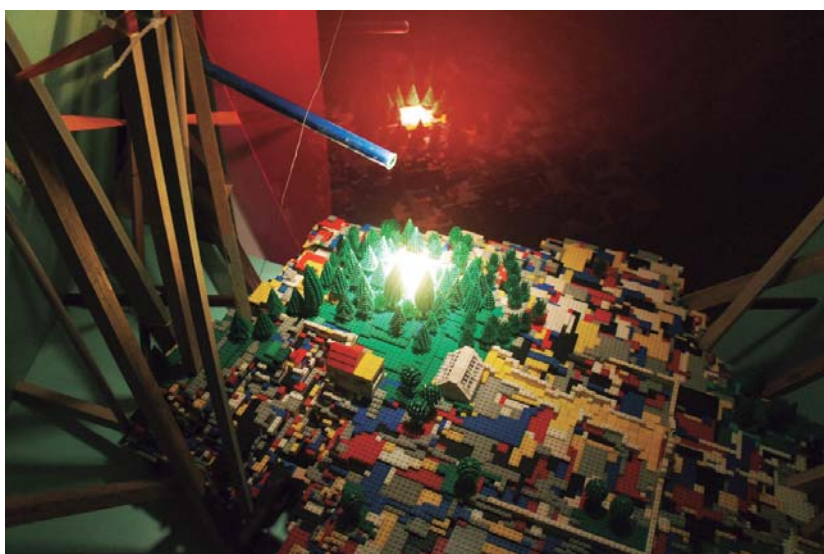
---

<sup>86</sup> Pascal Ferreira: <http://pascal-ferreira.blogspot.pt/>

<sup>87</sup> Oficina Felisberto Oliveira: <http://felisbertoliveira.com/>

<sup>88</sup> <http://laissezfaireagency.com/pt/>





Fotografias da obra do Pascal Ferreira.



Fotografia da obra do Pascal Ferreira.

Desde a primeira reunião que ficou estabelecido que o meu acompanhamento seria totalmente improvisado. No entanto isso não foi sinónimo de não trabalharmos durante uma semana de reuniões na arquitetura da performance e consequente improvisação. Houve uma condicionante relevante: a obra não poderia ser movida ou ajustada antes, ou seja, nunca tivemos a possibilidade de treinar a performance o que tornou o desafio muito mais interessante.

Curiosamente, não era nossa intenção construir uma coreografia para o desmantelamento da escultura que enunciasse alguma narrativa mais concreta. Porém, ao decretar passos específicos para o lento desalinho das peças que constituíam a obra, incentivámos uma história, uma ilusão e um cenário. Confesso que só me apercebi deste acaso quando ocorreu a performance. Por uma razão óbvia: a improvisação por mim inventada, influenciou a performance e o espectador. O caminhar do Pascal, carregado com um cubo e respectivo suporte (no interior do cubo uma casa feita de legos) e iluminado somente com a luz do cubo, tornou-se mágico, ao ser acompanhado por uma música misteriosa que se modificava consoante os movimentos efectuados. O esforço do Pascal, associado a uma música enigmática, lembrou um peregrino a percorrer um trajeto extenuante que começou nas montanhas que estão por detrás da casa feita de legos, e terminou na sala de exposições. Posteriormente, o arrancar de vigas de madeira, atiradas de seguida para o chão (um movimento que “interrompia” o que eu estivesse a tocar) interligado a uma viola d’arco ruidosa e visceral que reagia às pancadas das vigas no chão, impulsionou agressividade e sagacidade. E logo de seguida, o contraste com o estado de espírito sugerido. Estando algumas vigas de madeira (que seguravam a traseira da

escultura) espalhadas no chão, a música, em vez de incidir num frenesim destruidor, acalmou o ambiente apresentando poucas notas, todas com duração mais prolongada, pouca intensidade, enquanto continuavam a cair vigas no chão. Mais tarde, ficando a viola d'arco em silêncio, surgiu o som metálico de parafusos a serem desenroscados – iniciava-se a descoberta do interior do cubo. Quando finalmente este interior é revelado (apresentando uma ilha com uma floresta feita com legos), a música propôs um mundo paradisíaco e desconhecido. Ao mesmo tempo, esta agiu consoante os “supostos” pensamentos do escultor que procurava o local ideal para colocar a casa de lego. E assim continuou a improvisação. E assim continuou a performance.

Agora, ao rever este momento colaborativo, reconheço que houve alguma impaciência e dificuldade em persistir numa sugestão de som, ou de interligar melhor as modificações musicais que foram ocorrendo durante a performance. Mas, por outro lado, regozijo-me com as escolhas musicais, a tendência a desenvolver motivos e ligações imitativas e com os silêncios inesperados (por vezes para salientar um momento performativo, outras vezes para descansar o ouvido do espectador e outras vezes ainda porque não tinha nada para dizer). Provas de que, mesmo sem a experiência que tenho atualmente, já me preocupava com a escuta e com o “peso sonoro” de cada nota tocada.

### **String Cut:**

À semelhança da performance com o Pascal, o projeto “String Cut” nasceu de um convite feito pela artista plástica e performer Andrea Inocência. Alguns dos princípios orientadores desta ideia performativa já tinham sido estipulados pela Andrea, antes de surgir o primeiro contacto. Porém, ao contrário da colaboração “*Laissez-faire*”, em vez de nos debruçarmos sobre uma obra existente, partimos em conjunto para uma reflexão sobre a precariedade vivida pelos artistas na sociedade atual. Desenvolvemos um conceito que aproveitou a vontade da Andrea em utilizar como referência profissões que conhecemos do nosso dia-a-dia e que os artistas são obrigados a exercer devido a dificuldades financeiras.

*“O desenvolvimento deste projecto foca-se na colaboração interdisciplinar entre a música e a performance arte.*

*Perante a precariedade presente na realidade artística portuguesa (o não reconhecimento da criação artística enquanto profissão), o criador vê-se muitas vezes obrigado a encontrar formas alternativas de sobrevivência aplicando saberes básicos da existência humana*

*para trabalhar (como servir à mesa, cortar cabelo, engraxar sapatos — sem desvalorizar estas profissões essenciais para o funcionamento de qualquer sociedade). Assim, numa atitude crítica String Cut propõe ao espectador, através de um acto performativo, o confronto com semelhante realidade, desafiando o público a participar no processo criativo e no resultado artístico. Na verdade, o público será a peça central desta experiência. O objectivo deste projecto é o de subverter a identidade e a cultura de cada pessoa de qualquer tipo de constrangimentos sociais e culturais, por meio de um acto de liberdade que irá proporcionar um corte de cabelo novo e imprevisível, tendo como ponto de partida a fisicalidade da música improvisada ao vivo.”<sup>89</sup>*



<sup>89</sup> retirado de um texto escrito por mim e pela Andrea Inocêncio, para a apresentação do projeto e para a redação de propostas profissionais.





Fotografias da performance de String Cut, em Amares.

Neste caso, em vez de nos termos socorrido de um esquema específico que enumerasse os vários passos da performance e consecutivamente da música improvisada, a proposta incidiu numa pesquisa conjunta, preocupada em relacionar os gestos protagonizados pela Andrea, os objetos usados durante o corte de cabelo e a participação de um voluntário (eleito à sorte pelo público), com a música improvisada, ou vice-versa.

A aplicação da improvisação enquanto laboratório de escuta e de interação para com a performance era inevitável em String Cut. Ao propor a inscrição do público neste momento, de alguém descontextualizado com a performance, originamos uma arriscada alteração da circunstância ou da forma. O público representa o factor imprevisível e mais interessante deste trabalho: partir para a transmissão de uma mensagem relativamente óbvia, dentro de um cenário bastante acessível e de uma proposta artística simples e condicioná-la através da introdução de uma componente inesperada – a presença em palco do público, do indivíduo (dentro desta relação de comunicação a três) que não tem, provavelmente, os recursos técnicos, expressivos e conceptuais para deixar de ser genuíno na sua reação perante a nossa intervenção artística. Convém acrescentar um desconforto significativo: esse indivíduo iria, de certeza, ficar inquieto. Afinal de contas, no fim da performance, ficaria com o cabelo cortado.

Este corte de cabelo simboliza convidar o voluntário a despir-se da sua história, dos seus preconceitos e da sua cultura pessoal. Ao mesmo tempo, este mesmo corte rompe com o quotidiano desse voluntário (visto se tratar de um corte diferente do

habitual) e aproxima o público para a infeliz situação profissional que resume a vida de muitos artistas.

Independentemente da vontade de “String Cut” em desafiar algumas fronteiras do que poderemos considerar, num ponto de vista muito redutor, a norma – a minha contribuição justificou-se pelo desejo de abraçar um desafio invulgar comparativamente ao que tinha sido a minha experiência colaborativa até então. E o facto de não ser suposto influenciar a performance através de uma narrativa concreta, permitiu-nos (a mim e à Andrea) praticar a improvisação. Ou seja, a pesquisa que enunciei foi realizada através da prática, da repetição e da avaliação das opções tomadas durante a improvisação.

### **Incompleto**

“O GUARDA RIOS  
É tão difícil guardar um rio  
Sobretudo quando ele corre  
dentro de nós”  
Jorge Sousa Braga

Algures entre 2012 e 2013 (não consigo precisar) decidi convidar o ator Cláudio Da Silva e o contrabaixista Sérgio Tavares para formar um trio chamado “Incompleto”. O nome do conjunto surgiu durante uma conversa com o Sérgio, antes do convite em causa, quando tentávamos inventar as diretrizes musicais de um novo projeto que seria liderado por nós. “Incompleto” oferecia-nos o desassossego tão bem descrito por Jorge Sousa Braga no poema acima transcrito e permitia-nos justificar uma formação aberta na instrumentação: o Sérgio e eu seríamos a base de um grupo flexível que, para cada concerto, convidaria um ou dois músicos a tocar e a compor.

Entretanto, depois de compor “Invasão” (no verão de 2012), uma obra onde palavra e texto foram utilizados para intensificar um determinado dilema e uma emoção contraditória, apercebi-me que ambicionava explorar ainda mais a correspondência entre palavra e música, guiando essa analogia pelo ponto de vista sugerido na peça escrita nos Estados Unidos: a palavra não é acompanhada pela música, nem a música é apoiada pela palavra – as duas movem-se em simultâneo para atingir um objectivo simultaneamente intelectual e emocional.

Identifico “Invasão” como primeira tentativa credível de construir a simbiose entre música e palavra visto que foi nesta obra que a simbiose aconteceu de forma consciente e com um propósito conceptual esclarecido.

Tendo em conta a opinião defendida anteriormente, onde a invenção de um método ou gesto musical, gerados para uma obra específica, é repetida inúmeras vezes durante o estudo para lentamente se transformar em linguagem imediata que pode ser usufruída em qualquer ocasião, torna-se lógico que depois de “Invasão” tenha desejado reviver a junção entre palavra e música para, inclusivamente, refletir sobre esta confluência.



INCOMPLETO – fotografia de Hélio Sousa

Assim sendo, também foi natural a aproximação a Cláudio Da Silva, um ator que admiro muito. Depois de o conhecer, durante algumas visitas em Lisboa, acabámos por nos encontrar para improvisar sobre textos do “Poeta Armando”<sup>90</sup>. Tendo sido uma experiência muito positiva, decidi perguntar ao Sérgio o que acharia de fazer do “Incompleto” um trio constituído por um ator e dois músicos, suportado pela improvisação onde a poesia, em vez de ser apenas um utensílio de declamação, seria uma paleta de oportunidades de comunicação musical e de partilha criativa entre todos.

*"As arcadas do D. Dinis abrigaram, por sua vez, a performance do trio Incompleto, compreendendo estes dois músicos, José Valente na viola e Sérgio Tavares no contrabaixo, e o actor Cláudio da Silva. Entre um avant-jazz camerístico muito bem tocado, não sendo possível*

---

<sup>90</sup> um projeto a solo de Cláudio Da Silva.



*discernir escrita e improvisação (factor necessariamente positivo), e uma récita de poesia, o que se escutou foi muito para lá de todas as expectativas. Grande projecto, este de prata da casa, Coimbra."*<sup>91</sup>

“Incompleto” apresentou-se pela primeira vez no palco dos XXI Encontros Internacionais de Jazz de Coimbra. Uma estreia surpreendente segundo a opinião da crítica e um entusiasmo aprovado pela organização dos Encontros que, imediatamente a seguir, nos garantiu mais uma apresentação.



INCOMPLETO – XI Encontros Internacionais de Jazz de Coimbra – fotografia de Nuno Martins.

O concerto guiou-se através de poemas seleccionados por nós. Poemas na maioria muito recentes (quase todos escritos pelos seus autores em 2012), comprometidos em insurgir e seduzir o espectador e levá-lo a duvidar e a pensar. Empregamos textos de José Miguel Silva, Hélder Moura Pereira, Alberto Pimenta, Miguel Barreto, Fernando Assis Pacheco, Jorge Sousa Braga e Afonso Cruz e fizemos inúmeras tentativas e abordagens, sempre improvisando, para desvendar ferramentas de comunicação que interligassem a música e a palavra como um “todo” e nunca como um diálogo entre dois modos de expressão. Um “todo” que viajaria organicamente “entre um *avant-jazz camerístico* muito bem tocado, não sendo possível discernir escrita e improvisação (factor necessariamente positivo)”.

---

<sup>91</sup> A crítica de Rui Eduardo Paes na revista Jazz.Pt: <http://www.jazz.pt/report/2013/06/05/de-barriga-cheia/>

*“O dia tem 24 horas*

*os canais de televisão  
em conjunto fazem perto de 100*

*a banca  
para organizar  
os seus assaltos súbitos  
à bolsa  
e vice-versa  
trabalha  
em conjunto ou em separado  
mais de 300 horas por dia  
que depois  
podem render  
mais de cem mil salários anuais  
de cem mil trabalhadores*

*os cursos de balística  
do exército e da polícia  
ocupam entre todos eles  
muitas centenas de horas  
por dia  
a treinar  
a fatalidade e o erro científicos*

*para derrotarem o adversário  
em décimas de segundos  
ou menos  
os atletas treinam  
sem trégua  
milhares de horas por ano  
durante vários anos da sua vida*

*o homem aproveita  
engenhosamente*

*o tempo  
e nos intervalos  
produz os novos escravos  
do novo tempo*

*os donos dele  
sucodem-se*

*o tempo tem dono  
e é hereditário”*

Alberto Pimenta.<sup>92</sup>

Infelizmente, após alguns meses de atividade, o Cláudia Da Silva teve de abandonar este trio por motivos profissionais. Desde então que “Incompleto” tem estado um pouco “à deriva”, sem uma continuação visível. Ultimamente tenho-me reunido com o Sérgio para encontrar uma solução (no fundo alguém que substitua o lugar do Cláudio). Apesar da parca presença em palco, este grupo inaugurou e desenvolveu uma inovadora e importante praxis que me suscitou outras abordagens para a relação entre a palavra e a música.

Mais recentemente, “Incompleto” associou-se à livraria Poetria e improvisou 6 poemas de Camões juntamente com o ator Carlos Luís Gaio – uma breve sessão que aproximou a livraria a este projeto. Felizmente está prevista a realização de um novo espetáculo de “Incompleto”, produzido pela loja Poetria em 2016, desta vez com vários atores convidados.

---

<sup>92</sup> PIMENTA, Alberto (2013). O dia tem 24 horas. *RESUMO – a poesia em 2012*. Edições Fnac. pág. 27-28

## EXPEDIÇÃO: Post Scriptum

– um projecto performativo de Paulo Mendes

Com Carmo Osul, Horácio Frutuoso, Hugo Soares, Jérémy Pajaenc e Maria Trabulo e a participação especial de José Valente e Marta Bernardes.



Cartaz do evento EXPEDIÇÃO em que participei.

Em Março de 2014, participei numa performance criada por Paulo Mendes<sup>93</sup>, inserida num projeto performativo por ele coordenado e organizado para o ciclo de programação artística *Expedição* concebido para a *Saco Azul*, com diversas apresentações no espaço *Maus Hábitos* no Porto. Este conjunto de performances planificado pelo Paulo correspondeu ao término da primeira fase do ciclo em questão.

<sup>93</sup> [www.paulomendes.org](http://www.paulomendes.org)



A performance – fotografias de João Gigante.

A performance onde toquei, consistiu na presença de uma figura característica do trabalho performativo do Paulo (uma figura que simboliza o Estado Novo – o “*Senhor S*”, uma evocação da personagem de Salazar) e de mim próprio num carro de época. Além do cenário proposto, eu intervim musicalmente, improvisando ao som de relatos do 25 de Abril. A performance teve a duração aproximada de uma hora, ou seja, durante esse período de tempo estive a tocar, sentado no assento traseiro do carro, reagindo a uma colagem de sons (testemunhos feitos pelos jornalistas que presenciaram a revolução) recortada pelo artista plástico João Gigante.

Relativamente ao conceito artístico que suportou esta colaboração, cito o texto escrito pelo Paulo Mendes para o *Diário de Bordo da Expedição*, publicado uns meses depois da nossa atuação.

#### “MANUAL DE INSTRUÇÕES:

*Uma garagem estilo Art Déco, antigo local de escritórios, oficinas ou de um stand de automóveis. Nesse local usado diariamente por dezenas de pessoas e onde também funcionam os Maus Hábitos, espaço onde decorre o projecto Expedição, vão ser activadas performativamente várias áreas que habitualmente estão fechadas ou que no pragmatismo da rotina quotidiana se tornam invisíveis.*

*A cada autor foi distribuído um capítulo do livro de Julio Cortázar – O Jogo do Mundo (Rayuela) – que não obedece a uma narrativa linear na sua construção. É uma narrativa múltipla, que pode ser construída de forma individual pelo leitor ou a partir das instruções de Cortázar.*

*Em cada um desses espaços vai acontecer um pequeno acontecimento que potencia uma possível narrativa que pode ou não gerar uma história ou um conjunto de histórias para o visitante. (...)*

*Em cada espaço activado existe um cenário com objectos e imagens, som que remete para o texto original, uma acção de com performers que provocam essas narrativas desconstruídas. (...)*

#### NOTAS DE PRODUÇÃO / ESPAÇOS E ACTORES

*Piso de entrada: Plataforma elevatória para carros*

*Paulo Mendes*

**E é assim que aqueles que nos conduzem são os cegos.**

*(‘Politicamente só existe o que o público sabe que existe.*

*É muito difícil ver o mundo da janela do nosso quarto.’)*

*(imagem: fade out)”<sup>94</sup>*

Esta performance também representa o primeiro contacto, em termos criativos e colaborativos, entre mim e Paulo Mendes. Contacto que se repetiu na edição do meu EP “Circunstâncias”<sup>95</sup> lançado pela MIMI Records (o Paulo foi responsável pela imagem e design) e durante a produção do disco “Os Pássaros estão estragados” (as imagens usadas no disco são de sua autoria ou por ele escolhidas). O Paulo também dirigiu a envolvimento de outros artistas neste trabalho e desenhou a encenação e cenografia do espetáculo ao vivo conjuntamente com Israel Pimenta).

<sup>94</sup> MENDES, Paulo (2014). EXPEDIÇÃO: Post Scriptum. *Diário de Bordo 2013 – 2014*. Porto: Publicação Expedição. pág.107

<sup>95</sup> Para ouvir o EP: <http://www.clubotaku.org/mimi/pt/album238.php>



### **As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures:**

Em Maio de 2014 comecei a trabalhar com artista plástica e poetisa Marta Bernardes na concepção de uma peça infantil – uma encomenda feita à Marta pela Fundação Calouste Gulbenkian, inserida no projeto juvenil “O Pequeno C”: Um concurso anual onde alunos de várias escolas primárias redigem e constroem livros infantis com as suas histórias mirabolantes. O prémio, além de salvaguardar as tradicionais insígnias e recompensas (diplomas etc.), oferece a interpretação das histórias vencedoras por artistas de reconhecido mérito nacional. Por exemplo, nesse ano, foram convidados a criar um espetáculo baseado nos livros das crianças a já mencionada Marta Bernardes, o Victor Hugo Pontes, Margarida Mestre, Inês Barahona e Crista Alfaiate e Teresa Gentil.



À semelhança da performance com o Pascal Ferreira, o dispositivo e conceito artístico a empregar nesta encomenda já estava pré-definido pela Marta quando da nossa primeira reunião. “As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures”<sup>96</sup> englobaria três histórias diferentes (na mensagem, cenário e finalidade) contadas através de uma animação realizada em tempo real. Eu ficaria responsável pela música e sonoplastia e a Marta pela manipulação de inúmeros brinquedos, placas de cartão com legendas e cenário. O manuseamento destes brinquedos seria apanhado por uma câmara de filmar para projetar na parede – como disse, os espectadores assistiriam, através deste processo, a uma animação em tempo real.

---

<sup>96</sup> Entrevista a Marta Bernardes sobre “As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures”, a partir do minuto 10:39: <http://www.rtp.pt/play/p1786/e181539/palcos-agora>



A seleção dos livros vencedores a aproveitar para a concepção destas Fábulas também foi decidida previamente pela Marta. Ou seja, a minha colaboração iniciou-se quando se começou a deliberar sobre a estrutura da obra e respectiva forma. Apesar do cenário utilizado para albergar as três histórias eleitas estar construído (uma floresta mística pintada numa plataforma de cartão onde, mais tarde, durante o decorrer da ação, se adicionariam outros elementos decorativos como árvores e animais), a composição dessas histórias e a sua organização foi definida, posteriormente, por nós.



“As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures” ao vivo na Fundação Calouste Gulbenkian.

Antes de começarmos a criação conjunta, julgámos essencial assentar alguns pontos de vista base:

- criar com um critério rigoroso, independentemente do espetáculo ser para crianças e da linguagem aplicada ser adequada às exigências características deste tipo de público (o ritmo estabelecido, o género de deixas sugeridas, a dinâmica envolvente);
- não exceder os 40 minutos na duração do espetáculo para que a atenção das crianças não dispersasse;
- definir cuidadosamente os veículos de comunicação extra-imagem e música (usar texto escrito versus texto dito);
- garantir uma certa “originalidade” nos objetos/brinquedos escolhidos para preencher e dirigir as narrativas, de forma a incentivar a curiosidade dos mais pequenos.

As três fábulas interligam-se através de um espaço comum – um circo apresentado durante a primeira história, acabado de chegar a uma floresta mágica localizada em Terra de Nenhures. Este circo vê-se subitamente confrontado com uma grave dificuldade: a atração principal da trupe, o cavalo, desapareceu! Instala-se uma grande inquietação até que um corajoso palhaço se voluntariza para procurar o cavalo na misteriosa floresta.



Enquanto a busca do palhaço se desenrola, uma segunda fábula aparece. Um romance improvável entre um porco gigante (João Caramelo) e uma galinha magrinha (Rita Fininha) que termina com uma solução para uma aparente impossibilidade: como pode um porco que não voa, apaixonar-se por uma ave?

*“João Caramelo  
era um porco gigante.  
Parecia um durão  
mas envergonhava-se num instante.*

*Caramelo sofria de um problema  
Tremia, tremia quando via Rita Fininha  
Que se achava uma gaivota  
Mas na verdade era uma galinha*

*Mas uma galinha voadora!*

*Caramelo decidiu  
Que a queria conquistar  
Mas como Caramelo  
Se não podes voar?*

*Então pôs-se a magicar...*

*Subiu vezes sem conta  
Ao alto de um pedregulho  
Atirou-se mexendo as patinhas  
Mas acabou sempre no chão!  
Estatelado como num mergulho.*

*Mas insistiu.*

*Subiu, subiu, subiu...  
E de todas as vezes  
Caiu, caiu, caiu...*

*E já triste e deprimido  
Quase se deu por vencido.*

*Mas um dia cruzou-se com  
A sua Ritinha do coração.*

*Encheu-se de coragem  
E fez-lhe uma declaração!*

*Ritinha fininha  
Não sei como te dizer  
Eu gosto tanto de ti  
Mas não sei voar...*

*Oh Caramelo tolo!  
Eu também gosto de ti  
Alguma solução  
Havemos de encontrar!*

*Pois é Fininha!  
Podes mostrar-me  
O Mundo  
Levando-me a voar.*

*E eu Caramelo  
Para passear contigo,  
Uso o teu Nariz  
Para me sentar.*

*E juntos  
Vida fora...  
Foram tão felizes  
Como são agora.”<sup>97</sup>*

Logo de seguida, arranca a terceira fábula. Esta uma tragédia desafortunada que relata uma amizade improvável. Um relógio irrequieto conhece um tranquilo alguidar nas arrecadações do circo. Ficam grande amigos e companheiros de brincadeira e viagem. Nisto, numa noite chuvosa, o alguidar, ao contrário do costume, não se recolheu dentro do circo e ficou cheio de água. Na manhã seguinte o relógio cheio de energia e disponível

---

<sup>97</sup> Poema escrito por Marta Bernardes para o espetáculo, com a minha coautoria. Por motivos burocráticos ambos assinamos o poema com os pseudónimos “João Caramelo” e “Rita Fininha”.

para a brincadeira salta sem prevenção para dentro do alguidar e afoga-se. “*Ai, ai relógio! Se ao menos soubesses nadar...*”<sup>98</sup>

Finalmente, contadas as duas fábulas intermédias, falta concluir a história introdutória. Estando o palhaço cansado e quase a desistir, é confrontado com uma lenda, um cavalo mágico que voa e irradia uma luz muito brilhante. Face à persistência e perseverança do palhaço, este unicórnio decide acompanhar o nosso herói até ao circo para participar e salvar o espetáculo. Termina esta aventura em três atos com uma rejubilante festa no circo!

A forma desta obra realça, através de paralelismos narrativos revelados nas três histórias em questão, o valor da coragem e determinação. Em todas as fábulas, as personagens deparam-se com desafios impossíveis: o amor entre um porco e uma ave; a amizade entre dois objetos esquecidos; a atitude valente de um palhaço. O paralelismo aqui denunciado foi propositado. Porém, os valores representados nestas histórias proveem da imaginação das crianças que inventaram estes três livros.



A música aplicada propôs desde locais a emoções, envolvendo o público numa experiência completa, onde não se distingue uma disciplina artística específica. Pelo contrário, destaca-se uma perfeita combinação de factores artísticos que geram disposições e lugares subjetivos. Assim sendo, a música assume uma função flexível: tanto enaltece o descobrimento de uma floresta mágica (largando deusas sonoras perante o

---

<sup>98</sup> Outra frase que surge durante o espetáculo, inserida num segundo poema que conta a aventura do Relógio e Alguidar.

aparecimento de animais por cima de um manto de sons consonantes, longos e meditativos), como recria as quedas do porco ou esclarece o sentimento de vitória quando este, juntamente com a sua Fininha, alcança uma solução para materializar o seu amor, ou brinca com entusiasmo, dançando ao ritmo da festa final.

Uma última nota que me parece importante: “As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures” conta com várias legendas (escritas em placas que são colocadas, quando oportuno, à frente da câmara). Estas legendas facilitam a nossa mobilidade e mudez. É complicado para a Marta falar e, simultaneamente, gerir os inúmeros objetos presentes no cenário e é impossível para mim dizer algo enquanto toco o meu instrumento. Por isso só nos restou a alternativa de gravar a voz da Marta declamando os poemas que contam as segunda e terceira fábula. Esta solução também resolveu uma questão formal. Estando a nossa voz “fora” da obra, opção anunciada logo no início com a amostragem das placas, a voz aparece gravada, exposta portanto através de um meio externo, tal e qual as legendas.

“As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures” foi apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian e no Teatro Maria Matos. Em 2016, estará em cena através do Teatro Municipal do Porto.

### **A complementaridade entre as artes:**

***“(...) ficamos com a ideia de que vislumbra a arte numa perspectiva integrada. Concorda? Considera que as artes devem ser subsidiárias entre si?”***

*JV – Nunca subsidiárias: as artes devem complementar-se. No meu entender as artes devem colaborar entre si. A arte numa perspectiva integrada torna-se, no meu entender, valiosa quando os artistas ambicionam, em colaboração, criar uma obra enriquecida por duas disciplinas artísticas díspares, uma obra singular na sua génese porque atinge um discurso que representa um “todo” e não um convívio entre formas de expressão artística. Um exemplo muito simples e directo: vamos compor uma obra que associa a música com o vídeo. Esta obra manifesta-se enquanto “todo” a partir do momento em que se torna difícil discernir qual das disciplinas em causa gera ou condiciona o discurso (e aqui falo apenas de um ponto de vista técnico), fugindo de lugares comuns de criação onde uma das artes é sempre a protagonista, como é o caso de*



*um videoclip (onde o foco está na música) ou de uma banda sonora (onde o foco está no filme).(..."*<sup>99</sup>

Nesta entrevista, exalto um princípio nem sempre correspondido ou alcançado em todas as colaborações em que participei, mas sobre o qual deposito expectativa e intenção artística: a simbiose entre artes distintas enquanto semente para o nascimento de uma obra não-identificável (no que diz respeito à disciplina artística) suportada por um “discurso que representa um todo”. Ou seja, o desafio criativo e o objetivo que sustenta este género de proposta concentra-se na composição de uma obra onde é impossível, por parte do espectador, salientar uma das artes usufruídas: todas as artes intervenientes têm um peso e responsabilidade semelhante para a construção da obra. Contudo, isso não significa uma imposição democrática na exposição, duração, ou ímpeto intencional de cada disciplina artística. O compromisso de cada disciplina é igualmente relevante, generosa e cuidada, exibida no seu máximo esplendor expressivo (seja este uma multidão de recursos técnicos virtuosos, ou uma subtil demonstração de beleza).

### **A Conversa:**

Curiosamente, verifiquei durante a revisitação destas cooperações artísticas relevantes, tentativas mais antigas de atingir o propósito em cima explanado. “A Conversa” foi composta conjuntamente com o realizador Francisco Carvalho em 2010, ou seja, durante o primeiro ano do curso. A obra vencedora do concurso de projetos artísticos de “Serralves em Festa!”, edição de 2010, arrancou devido a um desejo meramente técnico: criar algo onde fosse difícil discernir qual das disciplinas artísticas usadas era a catalisadora dos gestos musicais ou imagéticos. No fundo, desejávamos alcançar um grau de sincronia que eliminasse a percepção de que a música gera movimento ou vice-versa. Ou seja, o filme agitava-se ao mesmo tempo que a música e a música modificava-se ao mesmo tempo que o filme.

Para melhor explicar o conceito por detrás desta obra, transcrevo alguns parágrafos da proposta original submetida à Fundação Serralves para o concurso:

*“(...) No entanto, "A Conversa (...) deseja criar um projecto original, onde o músico toca vários solos, interagindo com o filme. Por sua vez, o filme reage com texturas, cores, imagens diferentes, e assim se compõe um diálogo constante entre duas formas de expressão - a música de um lado, o filme do outro.*

---

<sup>99</sup> retirado de uma entrevista dada ao site Xpressing Music: <http://www.xpressingmusic.com/entrevista/1668-jose-valente>



*Ao separar estas duas linguagens, atribuindo-lhes uma entidade própria que as caracteriza durante o diálogo (quase como se de duas pessoas se tratasse) esta criação pode atingir emoções independentes, carregadas de contradições e contrastes.*

*(...)*

*Mas como aconteceria esta conversa entre estas duas vias artísticas?*

*Vamos imaginar uma projecção simples e monótona (por exemplo uma cor primária sem movimento). O músico/violetista observa a cor com o seu instrumento (tocando uma corda solta, também seca e deprimente). Eventualmente o violetista solta algumas notas mais agressivas provocando uma reacção ou uma aceitação por parte do filme. A reacção poder-se-á transmitir com uma mudança de cor, ou com um movimento também súbito de texturas ou até mesmo com o aparecimento surpreendente de uma imagem.(...)*

*"A Conversa?" procura sobretudo desenvolver novas estruturas de comunicação entre esses processos<sup>100</sup>, atingindo não só técnicas de execução inovadoras, como também um espectáculo diferente e erudito.*

*Em vez de oferecer um filme com músicas predefinidas que no fundo, só servem o filme e a sua mensagem/visão, este projecto quer alcançar uma independência criativa e expressiva. Ao realizar um conjunto de momentos, desenvolvidos em filme, que "conversarão" com as melodias/harmonias/ritmos interpretados pelo violetista, será possível desenvolver um espaço onde as duas formas artísticas se separam por completo, conseguindo assim uma personalidade própria. No entanto, apesar deste divórcio, o diálogo entre a música e o filme será sempre um factor determinante, visto ser este diálogo que provocará emoções e reacções por parte do público.*

*Por outro lado este diálogo livre também pode influenciar todo o cenário que o rodeia, conseguindo assim uma intervenção de dimensão superior a uma "conversa" estética entre dois caminhos artísticos."*

Há uma contradição evidente nas linhas acima transcritas e a comunhão entre artes dissemelhantes defendida nesta tese. Esta incongruência justifica-se com o tempo. Denoto, sobretudo quando observo o resultado desta proposta (a obra), uma tendência para incentivar uma comunicação total entre o filme e a música, apesar de na sinopse entregue à Fundação Serralves enunciar exatamente o oposto. Na verdade, em 2010 ainda nem tinha discutido interiormente a hipótese de interligar artes diferentes. Interessava-me genuinamente o convívio com artistas de áreas díspares da minha, uma condição oferecida pela génese curricular do Colégio das Artes, no entanto ainda não

---

<sup>100</sup> ou seja, a música e o filme.

tinha deliberado sobre as condições com que pretendia consumir um acordo entre campos de criação distintos.

Todavia, a preocupação de iludir o espectador, de diluir as distancias entre a música e o filme em “A Conversa”, encaminhou-me para a reflexão que fiz posteriormente. A vontade de sincronizar música e filme numa perspectiva absoluta foi o primeiro passo para a construção de uma opinião e a preocupação em alcançar o “todo” eliminador de referências que distinguem as disciplinas artísticas. “A Conversa” já se aproximou deste objectivo porque complicou a categorização da obra (trata-se de um filme com banda sonora ao vivo? Não. Trata-se de um vídeo-clip? Não.) e o discernimento de qual o veículo artístico que conduziu o diálogo entre o filme e a música e, consequentemente, a peça.

Entretanto, durante a criação da obra apercebemo-nos da possibilidade de existirem dois “eu” na performance final. À custa desta oportunidade, descobrimos uma nova relação de interlocução que transcenderia o mero objectivo técnico inerente ao plano inicial. Apareceriam em palco dois “eus” (um “eu” ao vivo e outro filmado e presente na tela). Ou seja, além de existir uma conversa entre o filme a música, haveria também um conversa entre duas figuras praticamente iguais. O “eu” filmado, também identificado como “eu passado” representava algo antigo, porém muito próximo do presente (uma vez que se trata de um filme de mim próprio a tocar viola) e o “eu” ao vivo simbolizava, visto ser tocado na atuação, um “eu presente/atual”. Esta relação facilitou imenso a composição musical. Aproveitando a linha ténue de separação entre os dois “eus”, desenvolvi um corpo musical uniforme, alusivo às semelhanças entre o passado e o presente (uma vez que o presente se gera a partir de um passado) que lentamente se destrói, promovendo a inevitável separação entre os dois “eus”. Estes partilham a mesma raiz, mas dividem-se porque um deles, o “eu presente”, evolui e naturalmente se transfigura. Aliás, foi devido a esta relação estabelecida que decidi, no início da peça, fazer com que os dois “eus” tocassem exatamente as mesmas notas. Assim confundi o protagonismo dos dois intervenientes (porque se tornaria difícil entender quem estava a tocar e a influenciar o outro). Este percurso interior, conduzido por dois “eus” foi decisivo para a forma final e para a evolução emocional da peça.

Convém deixar algumas pistas de como se desenrolou o trabalho de criação, uma vez que se tratou de esforço bipartido. Não existindo um canal comum, baseado na partilha de meios ou técnicas artísticas (eu nunca fui realizador nem o Francisco foi músico), a nossa única chance de entendimento era “conversando”. Uma vez que as intenções conceptuais estavam esclarecidas (fixámos os nossos objectivos durante a

escrita da proposta a enviar à Fundação), a arquitetura da obra foi estipulada através de brainstorming, onde cada um de nós expunha hipóteses, soluções e alternativas perante as sugestões que foram, entretanto, surgindo. O Francisco referia uma ideia de imagem, eu respondia com exemplos de som e vice-versa.

“A Conversa” foi apresentada na edição “*Serralves em Festa!*” de 2010, no Teatro da Cerca de São Bernardo em Coimbra, num concerto inserido na XIII edição da Semana Cultural da Universidade de Coimbra, e na 16ª Bienal de Cerveira.

## Unconnected



O cartaz de “Unconnected” feito por Israel Pimenta.

Estreou em Maio de 2015, o espetáculo "Unconnected" da coreógrafa Mafalda Deville, que contou com a minha colaboração na composição e interpretação musical e com a colaboração do cenógrafo e realizador Israel Pimenta no desenho do palco, do cenário e no registo final da obra.

Neste caso a moção artística consistia na construção de um espetáculo que conjugasse seis solos diferentes, todos coreografados pela Mafalda no passado, com música original e cenografia própria. Para compreender o desafio colocado, é importante reter este dado: todos os solos foram interpretações repetidas, no sentido que nenhuma das coreografias foi estreada nesta obra. Refiro isto não para menosprezar o enorme talento da Mafalda, mas para expor uma circunstância decisiva para o resultado musical.

No que diz respeito à minha participação, a Mafalda pretendia uma reação improvisada (uma sugestão abordada logo no primeiro encontro) – um desafio, por si só

estimulante, porque me permitiria explorar a ligação orgânica e natural entre o gesto feito com o corpo (o gesto bailado) e o gesto musical. Porém, o vínculo pré-estabelecido com seis antigos solos, dificultava esta hipótese. Ou seja, existia logo à partida um desequilíbrio nesta proposta: a dança estava estipulada e organizada sem espaço para o improviso total (na forma e no gesto); no entanto a música vivia um clima de completa liberdade. Um contexto, de certo modo injusto: a escuta dentro deste cenário improvável aconteceria sobretudo a partir de um dos interlocutores, neste caso o músico, visto que a coreografia e o gesto dançado daí resultante estavam já definidos, memorizados e treinados pelas bailarinas. É evidente que as opções musicais motivadas pelos movimentos dançados interferiram positivamente na interpretação das solistas. A música provocou transformações no espaço, no corpo e no estado de espírito das bailarinas, portanto modificou-lhes o cenário e automaticamente a rotina física, alterou-lhes o foco e incentivou-as a ouvir e a interagir dentro das delimitações previstas pela coreografia. No fundo, o desequilíbrio indicado só foi significativo no ponto de partida. Nunca nos foi possível estudar e pesquisar, por motivos óbvios e pragmáticos, a improvisação entre a dança e a música sem qualquer tipo de predefinição (como acontecia, por exemplo, nas sessões do Grupo Ready Made).

Contudo, esta suposta dicotomia entre uma “liberdade total” e uma “restrição parcial” (termos exagerados para a realidade criativa em que estávamos inseridos) proporcionou uma fricção fantástica, no meu entender responsável pela intensidade expressiva que a obra alcançou. Como indiquei no parágrafo anterior, “Unconnected” afigurava-se um “desafio estimulante” inserido numa conjuntura que “dificultava”. A aparente distância entre as coreografias “fechadas” e uma música “aberta”, clarificou a função da música dentro do espetáculo e lançou alternativas muito cativantes: a música ficou mais incisiva, poupada e tensa porque complementou a dança e a cenografia. Estes três esteios criativos, estas três disciplinas artísticas, mesclaram-se num só momento, numa só obra.

Referi, durante a redação sobre o Grupo Ready Made, que:

*“A música consegue (provavelmente de maneira mais imediata do que qualquer outra área artística) influenciar um espectador na avaliação de uma obra, pois oferece-lhe referências subjetivas e objetivas que motivam a imaginação.”*

Decidi gerir o papel da música em “Unconnected” através desta sua capacidade de provocar a imaginação. As coreografias carregavam, só por si, um peso emocional pesado, interior por vezes visceral. Logo, a participação musical explorou esse peso,

amplificando-o e incentivou quadros subjetivos ainda mais profundos, induzindo assim o espectador a múltiplas direções de compreensão e sentimento. Além disto, a música também resolveu questões formais. Facilitou transições entre os solos e também os interligou (através da repetição de tipologias de som, ou através da exploração de motivos provenientes de um solo passado, etc.)

O processo de criação foi bastante direto. Após uma primeira observação das coreografias da Mafalda e de uma reunião com os três colaboradores para discutir algumas ideias musicais (resultantes desta observação), passei a acompanhar musicalmente os ensaios para experimentar várias opções. Este caminho exploratório foi essencial. A aprendizagem, da minha parte, das coreografias (ou seja, a memorização de deixas específicas realizadas durante os solos) não seria propriamente um problema. Aliás, comecei justamente por este passo. Nos primeiros dois ensaios limitei-me a apontar detalhes que considere estimulantes e relevantes para o desenvolvimento da obra. Depois contei as minhas apreciações à Mafalda e ao Israel, ouvi o seu ‘feedback’ para perceber melhor as razões conceptuais inerentes a cada solo.

Mais complicado do que esta aprendizagem seria encontrar as opções musicais corretas. Descobrir, através da improvisação, o contexto musical perfeito que se envolvesse com o gesto dançado, atribuindo-lhe densidade subjetiva sem se sobrepôr ao protagonismo obrigatório desse mesmo gesto. Isto implicou praticar, “*Falhar. Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor*”.<sup>101</sup>

É verdade que, à exceção de um solo, consegui atingir depressa certos princípios sonoros ideais para a correspondência pretendida. Tal aconteceu devido à brilhante interpretação das bailarinas que, mesmo estando a interiorizar os solos há pouco tempo, foram capazes de expor referências bailadas com muita clareza. Por outro lado, a minha experiência pessoal perante este género de desafios também contribuiu para que, intuitivamente, respondesse musicalmente com uma atitude ativa, preocupada em escutar a dança e em desvendar minúcias estéticas e técnicas determinantes para a obra.

Porém, o estudo foi imperioso para precisar a sincronia entre a dança e a música (apesar da Mafalda pretender uma abordagem improvisada da minha parte, nunca foi intenção transformar o bailado num diálogo entre as três disciplinas artísticas patentes neste bailado. Logo, a música foi desde do início uma parte integrante da dança, ou seja, uma banda sonora tocada ao vivo inventada através da improvisação); e para ensaiar outras perspectivas sonoras, diferentes das entretanto alcançadas – seria prejudicial

---

<sup>101</sup> Citação célebre de Samuel Beckett: “*Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better.*”

descartar sugestões inclusivamente antónimas das estipuladas, apenas porque desvendei boas hipóteses rapidamente. Por isso, fizemos este exercício: depois de existir uma habituação por parte de todos os intervenientes às propostas musicais relativas a cada solo, executei, para cada coreografia, uma alternativa contrária ou assente noutros elementos de género musical ou de tipologia de som até então inventados.

Assim, depois de abordadas várias possibilidades, tornou-se mais fácil estabelecer um conjunto de propriedades musicais ideais para a simbiose desejada, no fundo, para fabricar uma ilusão surpreendente onde a dança, música e cenografia se moviam num só bloco de expressão artística.







“Unconnected” estreou no dia 15 de Maio de 2015 no Teatro Municipal do Campo Alegre no Porto e esteve em digressão pelo Chipre durante Novembro de 2015.



## Cálculo

Durante os meses de Outubro e Novembro de 2011 trabalhei de perto com a companhia de teatro conimbricense MARIONET, liderada pelo ator e encenador Mário Montenegro, na construção da peça de teatro “Cálculo” redigida pelo escritor e famoso químico Carl Djerassi, que estreou no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra (sala Carlos Ribeiro) no dia 17 de Novembro. Fui o responsável neste espetáculo pela banda sonora que interpretava ao vivo.

A participação neste projeto resultou em duas surpresas muito positivas. Depois da estreia da peça conheci pessoalmente o Professor Djerassi (veio assistir à primeira apresentação deste seu texto traduzido em português) que me convidou a realizar uma residência artística na Djerassi Residency Artists Program, na Califórnia, EUA. A minha obra “Invasão”, também descrita nesta tese, nasceu durante essa residência. Posteriormente, fruto da atividade exercida durante esse período, também recebi o “The Hannah S. and Samuel A. Cohn Memorial Foundation Endowed Fellowship 2012” – um prémio/título atribuído ao artista emergente que se destaca em cada ano de residências.

“Cálculo” é uma peça de teatro situada em pleno séc. XVIII inglês, que convoca para a cena os intervenientes e as testemunhas de uma cilada congeminada por Isaac Newton para garantir que a invenção do cálculo matemático fica com a sua autoria, suprimindo o feito de Gottfried Leibniz.

A sinopse escrita por Carl Djerassi resume e esclarece bem a ação conspiratória:

*“O público parece ter a ideia de que apenas a ciência contemporânea é movida pela competição pelo primeiro lugar – uma espécie de Olimpíadas apenas com uma medalha de ouro. De facto, este ímpeto para ser o primeiro é simultaneamente alimento e veneno para os cientistas e foi sempre fundamental para o funcionamento da sua cultura tribal. Através da figura de um dos maiores cientistas de todos os tempos, Isaac Newton, CÁLCULO mostra que os desvios resultantes de semelhante ambição eram tão pronunciados há 300 anos como o são agora. A contenda de 30 anos entre os maiores filósofos naturais de Inglaterra e da Alemanha, Isaac Newton e Gottfried Leibniz, sobre quem primeiro inventara o cálculo (equações diferenciais e integrais) é particularmente relevante por ter sido conduzida pelos seus seguidores. A manipulação de um comité anónimo de onze membros da Royal Society pelo seu presidente, Newton, é praticamente desconhecida e é ilustrada em CÁLCULO através de três seguidores de Newton: John Arbuthnot (médico da rainha Anne), o conhecido matemático e imigrante francês*

*Abraham de Moivre, e Louis Frederic Bonet, embaixador em Londres pelo rei da Prússia. Em última análise a peça responde à questão: ‘O que é que a integridade moral tem a ver com o cálculo integral?’ Numa palavra: ‘Muito’.*”<sup>102</sup>

Na primeira reunião com Mário Montenegro, foi-me explicado o enredo, uma parte da pesquisa até então efectuada e o método de ensaios. Passei a ser audiência assídua dos ensaios durante praticamente um mês para decorar o texto e para perceber todas as opções cénicas tomadas – ou seja, fui adquirir um conhecimento mais profundo da representação que seria colocada em palco.

Nesta fase apanhei alguns dos pontos mais emblemáticos e divertidos da peça como é o caso da única discussão entre Newton e Leibniz; ou a explicação matemática do cálculo concebida por Moivre, com o auxílio de uma maçã. E algumas âncoras de texto que poderiam, caso fosse necessário, ser reforçadas pela música ou servir de socorro contra alguma distração que acontecesse no desenrolar do espetáculo.

Ainda durante este mês de observação estipulei (recebendo obviamente a aprovação do encenador) as duas principais funções musicais para este teatro: instalar, na imaginação do espectador, um cenário alusivo a uma época distinta ou um sentimento específico vivido por uma das personagens; acompanhar a obra com pequenos ‘leimotiv’, destinados a personagens ou a situações emocionais repetíveis durante a intriga.

Cedo me confrontei com as indecisões do Mário, alimentadas pelo espírito democrático vivido na sala de ensaios e pelas inúmeras opiniões transmitidas pelos atores. Esta profusão de comentários era mais do que legítima. Contudo, completamente inusual comparativamente à minha experiência anterior (nunca tinha sentido na pele tamanha hesitação como a que surgia no trabalho desta companhia).

Outro detalhe preponderante na composição da banda sonora foram as “pancadas de Molière”. Não fui eu que elegi estas “pancadas” enquanto parte integrante da banda sonora e do espetáculo. O Mário insistiu na sua inclusão e não tive outro remédio senão aceder e ajustar a minha música às pancadas em causa.



As pancadas de Molière

<sup>102</sup> <http://www.marioneteatro.com/2011/calculo/>

Procedi a diversas experiências com os atores, numa tentativa falhada de inserir as pancadas na banda sonora e na encenação. Ou seja, tentei descobrir um gesto musical que fosse suficientemente eficaz e convicto em termos sonoros e, por outro lado, executado pelos atores em cena e não por mim. Os testes realizados continham na sua génese alguma interação auditiva entre os atores (calculei que essa interação fosse também um veículo para o aparecimento de um bailado espontâneo). Cada ator tinha que cumprir as pancadas na sua íntegra. Porém, o seu arranque aconteceria em tempos diferentes, simulando automaticamente uma orquestração ou uma conjugação musical camerística. Os exercícios propunham hipóteses como o cânone, a pergunta e resposta, o solista acompanhado pelos outros, ou a mera disposição quase aleatória das entradas de cada ator.

Conseguir uma coreografia associada ao som, à banda sonora que por sua vez estaria associada a cada personagem e ao seu papel na ação da peça, conseguir que todas as disciplinas artísticas confluíssem numa única energia expressiva (onde as três funcionariam em simultâneo) seria uma proeza impressionante. Todavia, tendo em conta a dimensão do texto, optar por este desafio poderia transformar a concretização da obra numa impossibilidade. Pelo menos dentro de um quadro temporal aceitável (que não transcendesse as 3 horas de cena). Também é verdade que não haveria ensaios suficientes para concluir semelhante façanha.

Durante um período em que estive ausente dos ensaios, o Mário inventou uma abertura musical baseada nas pancadas de Molière sem recorrer aos meus serviços. Um começo que consistia somente no andar pulsado pelas pancadas dos atores no espaço. Este explicou-me que, com estas movimentações, se delimitava o palco, facilitando a percepção do mesmo ao espectador dentro de uma sala não convencional. Com esta súbdita escolha alterou-se o plano e tratei de compor um tema musical que se enquadrasse com as pancadas e introduzisse na imaginação do espectador um cenário: a *Royal Society*.

A banda sonora gira, na realidade, à volta dos lugares onde parte dos diálogos se desenvolvem, sendo invadida, esporadicamente, pelos '*leitmotiv*' que anunciam uma emoção ou um acontecimento pertinente. O principal motivo consiste num acorde, dividido em três vozes: duas das vozes (lá e mib) esperam longamente pela interrupção de um dó grave (uma oitava abaixo da corda dó da viola d'arco). Este '*leitmotiv*' serve de anúncio da conspiração, do vaticínio da malvadez ou de uma catástrofe.

Intro para Cálculo

José Valente

Copyright © JV2011

Os sítios evocados pela música são:

- a *Royal Society* – que condiciona a sonoridade eleita para o 1º andamento. Uma agregação de curtos motivos (só com duas notas ou quatro) ritmicamente ativos que, ao estarem juntos, simulam um clima neo-clássico. Este movimentado andamento combina com os passos dos atores (a partir das pancadas de Molière) e enaltece cada um deles, sempre que estes levantam ou descem os livros que têm nas mãos.
- A casa dos *Arbuthnot* – ouvida através do Fado dos *Arbuthnot*, que mistura o fado português com uma melodia aparentemente clássica, sugerindo ao espectador uma casa da classe alta inglesa (a melodia clássica) mas que na sua essência, não resiste às tentações dos costumes mundanos da classe média ou baixa. Os *Arbuthnot* discutem dramaticamente após a apresentação deste fado.

- O salão de Lady Brasenose – um salão cheio de gente (gravação de várias vozes aleatórias) que, de repente, foca as luzes para destacar *Lady Brasenose* a cantar o tema “Issacus Newton”

Fado dos Arbuthnot José Valente

Copyright © JV2015

Issacus Newtons José Valente

Além destes sítios e dos 'leitmotiv', existem ainda algumas exceções que mereceram uma música diferente:

- A maçã do *Moivre* – quando o cientista francês explica o cálculo ao embaixador da Prússia *Bonet*, acaba por fazer uma demonstração, comendo uma maçã. Nesse momento a viola d'arco segue as dentadas tocando um padrão ascendente que acelera e desacelera consoante o mastigar do ator.
- As razões do *Bonet* – utilizando a dissonância do principal leitmotiv, a viola reage ao texto, ou melhor, aos argumentos defendidos por *Bonet* perante as perguntas de *Lady Brasenose*.
- O final – aproveita-se do tema da *Royal Society*, modificando-o numa festa sul americana com várias percussões à mistura.

Algumas das transições ou breves anotações musicais nunca tiveram direito a uma partitura, visto que foram quase sempre improvisadas. Aliás, a entrada para o 2º Ato, onde eu assumia um certo protagonismo (com um foco de luz totalmente direcionado para mim), foi improvisada em todos os espetáculos.

# 5.

## CATEGORIZAÇÃO E ESQUEMA QUE RELACIONA TODAS AS OBRAS PRESENTES NO DOUTORAMENTO.

No início deste doutoramento decidi, juntamente com o meu orientador, organizar as obras compostas dentro dos objectivos previstos nesta investigação por compartimentos identificadores de estímulos e propostas criativas. No fundo, esta categorização esclareceria a relação circular inata à circunstância presente na prática exercida durante este curso (como expliquei na introdução desta tese).

Assim poderia desvendar dinâmicas paralelas, eventualmente idênticas, e poderia compreender a minha evolução artística que esteve, inevitavelmente, dependente da conjuntura em cima indicada.

Reescrevo as peças que serão descortinadas durante esta tese, adicionando-lhes uma designação correspondente aos tipos de impulsos e ao respectivo processo:

1. Amarelo Schwartz – pensamento musical seduzido por outra disciplina artística, motivado por uma encomenda específica.
2. Cidades Invisíveis – pensamento musical baseado numa obra proveniente de outra disciplina artística, motivado por uma encomenda específica.
3. Sagrado – pensamento musical baseado numa obra proveniente de outra disciplina artística, motivado por uma encomenda específica.
4. Lágrima Suada – pensamento musical respeitador de um estilo musical específico, motivado por uma encomenda específica.
5. Coimbra Reinventada – pensamento musical proveniente de uma canção tradicional, motivado por encomenda específica (adaptação).
6. Viagem a Portugal – pensamento musical influenciado por uma obra da mesma disciplina artística, baseado em canções tradicionais (adaptação).
7. Ninguém é Original – pensamento musical respeitador de um (vários) estilo musical específico, motivado por uma encomenda específica.



8. Um Velho na Montanha – pensamento musical estimulado por um sítio inventor de memórias (sítios que inventam memórias).
9. Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio – pensamento musical seduzido por várias disciplinas artísticas, motivado por uma encomenda específica.
10. Invasão – pensamento musical provocado pela análise de um espaço e a sua circunstância.
11. Os Pássaros estão estragados – pensamento musical provocado pela análise de um espaço, utilizando todos os pensamentos anteriormente levantados. (obra final)

Não enumero outras peças entretanto compostas por achar que estas giram, no seu desabrochar, técnica e existência performativa, à volta das obras em cima escritas. Estas peças “vizinhas” foram, de certo modo, automaticamente inseridas nas mesmas “gavetas” das 10 obras aqui referidas.

A explicação dos conceitos inerentes a cada uma destas 10 obras clarifica o selo tipológico que estas comportam. Por exemplo, “Amarelo Schwartz” foi incitado pelo convite do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e atraído para um raciocínio interligado com a pintura, ou melhor, com a cor. Portanto, a sua realização deve-se a uma encomenda que, pela sua natureza, me trouxe para uma lógica associada a uma disciplina artística diferente.

<b>Categorias</b>	<b>Peças</b>
Influenciado por outra disciplina.	Conversas Desnecessárias; A Conversa; Amarelo Schwartz; Cidades Invisíveis; banda sonora para uma curta metragem dos Themerson.
Influenciado por mais do que uma disciplina.	Cálculo; banda sonora de “Sagrado”; Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio; banda sonora para “As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures”; banda sonora para “Unconnected”.
Baseado num ou mais estilos musicais.	Lágrima Suada; Ninguém é Original.

Adaptação de música.	Transition based on 'I AM' from Golijov; Senhora dos Remédios; Coimbra Reinventada; Viagem a Portugal; Lonnie's Lament; Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades; As sete mulheres do Minho; A formiga no carreiro; Asas sobre o mundo; Verdes Anos; Mudar de Vida; Povo que lavas no rio; Estranha forma de vida; Smooth Criminal; Sete Facadas; Manuel Nabo; Sôdade; Softly as in a Morning Sunrise; Djan Bedja;
Sítios que inventam memórias.	Quarteto de Cordas Amarelo Schwartz; Baobab ?!; Um Velho na Montanha; Blues que me fazem lembrar um sítio; Resposta Irrespondida; Desvio; 8 Dias de Alegria; Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão; Improv. Espanhola?; Obrigado Malaquias!; Circo; Passo Doble.
Análise do espaço circundante.	Porquê?; Muell; Balada de Sem Abrigo; Ditadura Invisível; Tourada; 7:30 em NY; Transição KIDZANIA; CAPC – The Superheroes; Canário; Invasão; Imenso Portugal; Embalo Apagado; Os Pássaros estão estragados.
Outro/Híbrido/Fusão.	Happy to Meet You; Primário; Secundária; Duro de Roer; AKA; Louis Cole Funny Memories; Um último suspiro; Barco; Tema 3; Respiração Interrompida; Quebra Costas; Minha Mãe; Embalo para Bernardo; Bacalhau Cheiroso; Zé na Índia; India Meets Portugal; Um Conde no Safari; Os dilemas de Dilleta.

<b>Categorias</b>	<b>Nº de Peças</b>
Influenciado por outra disciplina.	5
Influenciado por mais do que uma disciplina.	5
Baseado num ou mais estilos musicais.	2
Adaptação de música.	19
Sítios que inventam memórias.	12
Análise do espaço circundante.	13
Outro/Híbrido/Fusão.	18

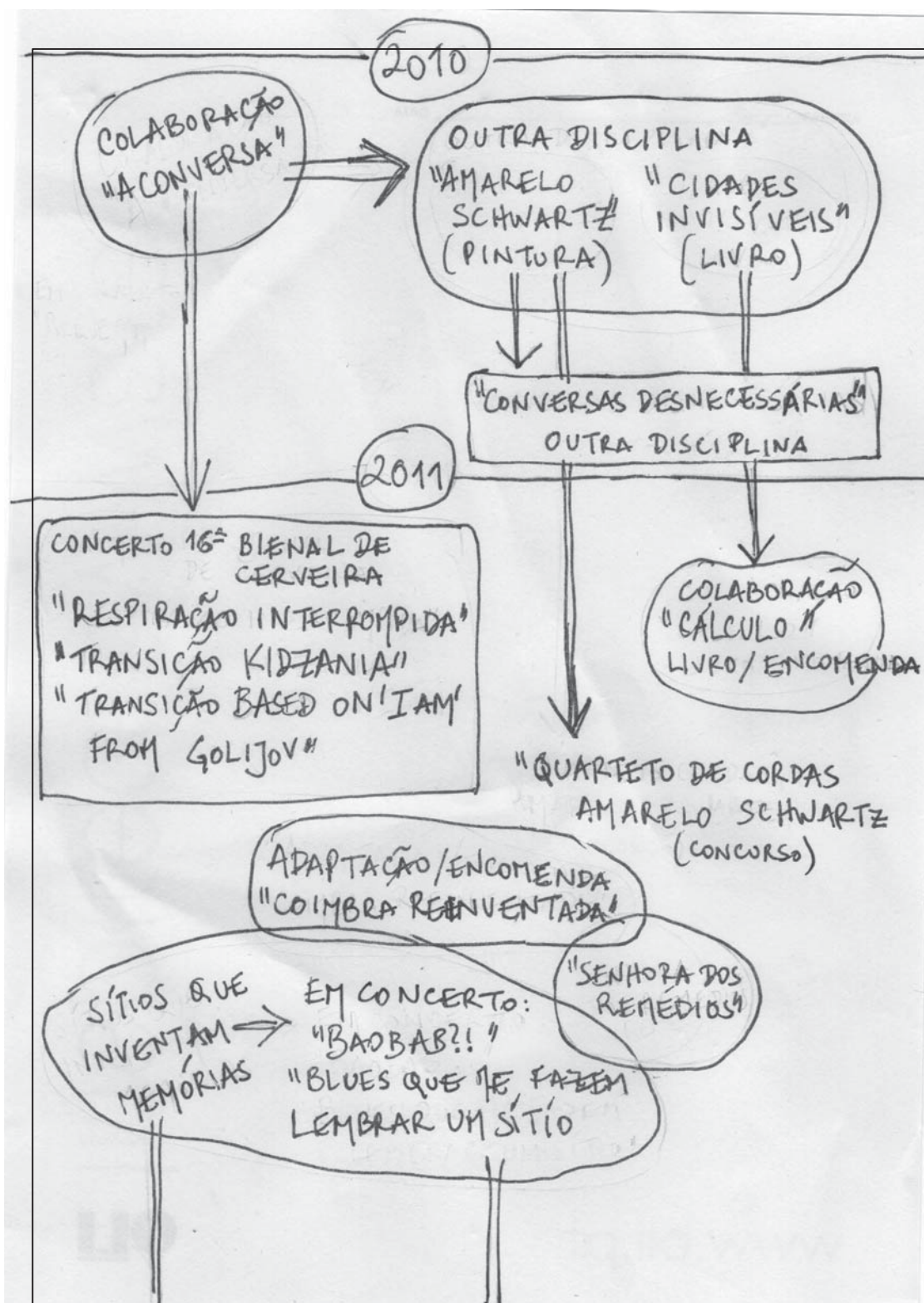
Nestas duas tabelas está uma catalogação de todas as peças inventadas durante os últimos 5 anos. Inclusivamente aquelas que não têm uma conexão direta na sua origem e organização com o doutoramento exposto nesta tese.

Este facto explica a razão para que o departamento categorizado “Outro/Híbrido/Fusão” conte com 18 obras no seu interior. Esta secção abraça todas as músicas escritas em circunstâncias nefastas, excluídas do compromisso previsto para com o exercício prático deste curso. “AKA”, por exemplo, assenta numa ligeira groove africana, sobre a qual eu toco uma melodia feliz e improvisado – é uma canção destinada a preencher o repertório de um concerto, consoante a sala e os objetivos do mesmo.

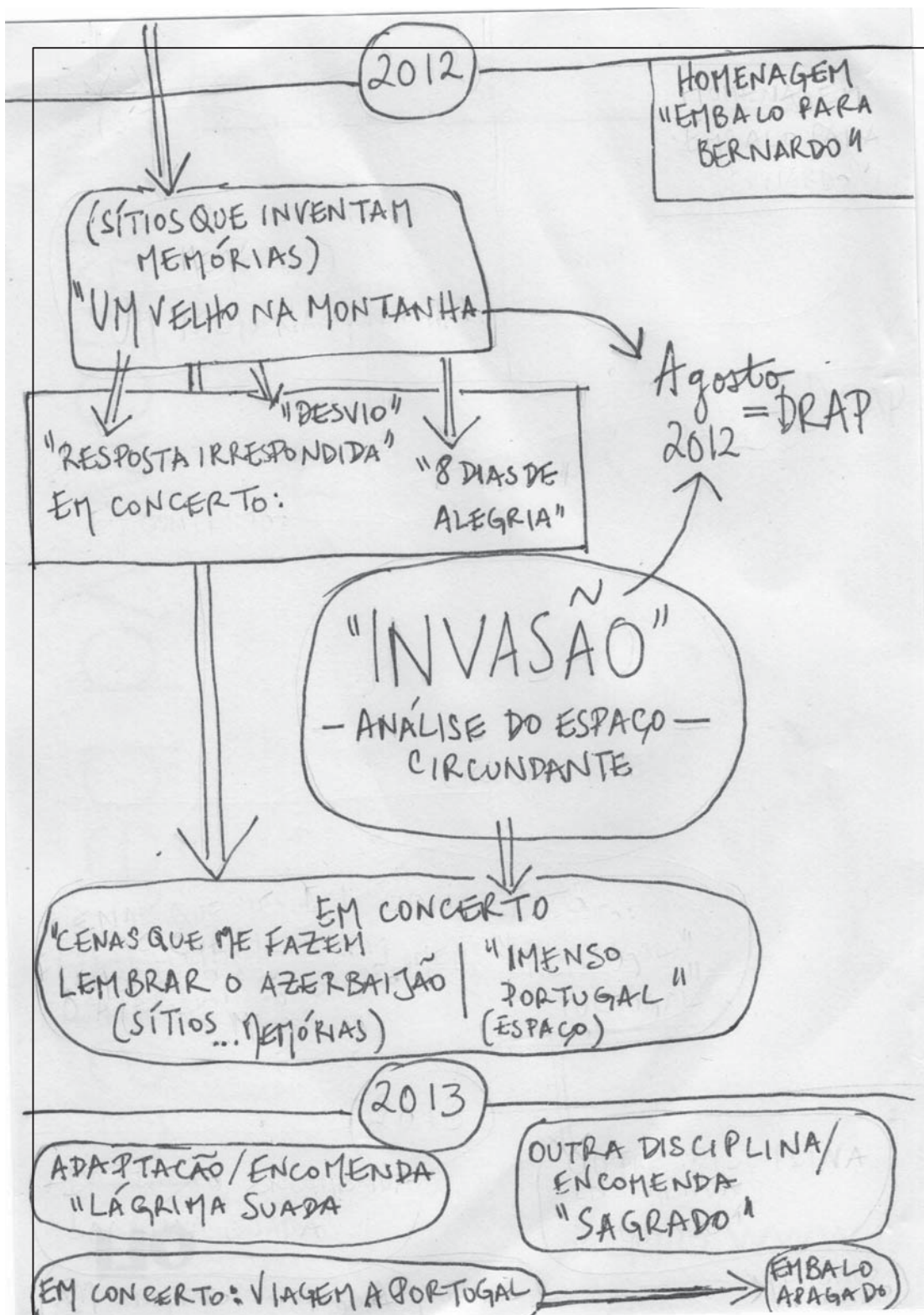
Por outro lado, o significativo número de peças na divisão “Adaptação de música” justifica-se com os inúmeros arranjos para viola d’arco que fui estudando ao longo do meu percurso. Ou seja, tal como “AKA”, a adaptação de “A formiga no carreiro” não cumpre um propósito compenetrado na investigação. Mais uma vez, trata-se de uma versão sem outro destaque que integrar o programa de um concerto para, por exemplo, servir de encore.

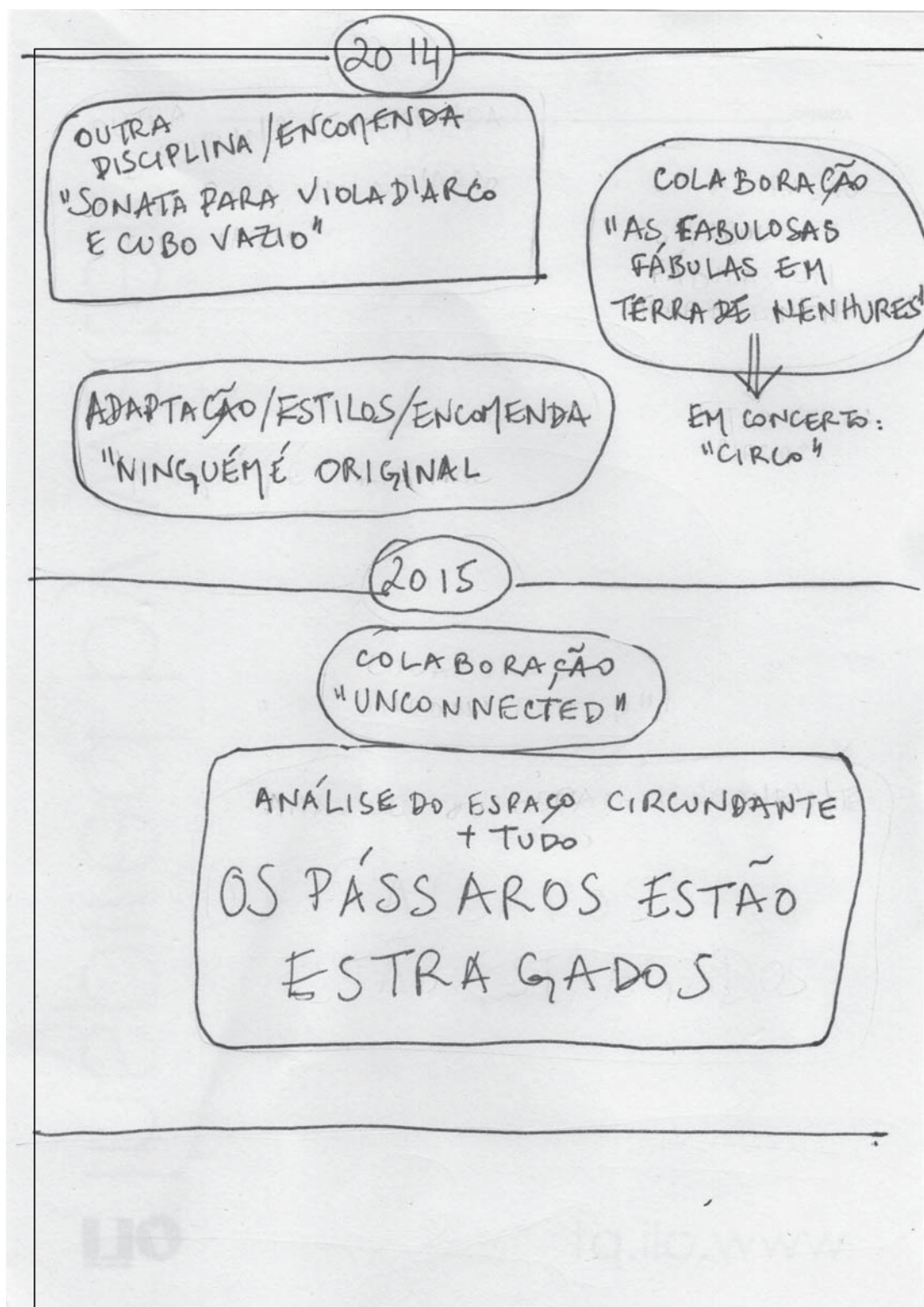
As obras escrutinadas nesta tese, representam cada um dos compartimentos inseridos na tabela como comprovam o efeito catalisador inerente à investigação. Por exemplo, depois de compor “Invasão”, depois de depurar o seu percurso criativo, também estimei uma vontade para repetir a façanha (resultando nas “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão”) ou para entrar noutros princípios e desafios criativos

(direcionando o meu foco para uma proposta restrita por alusões a estilos musicais reconhecíveis, como o fado de Coimbra – uma alusão aplicada na “Lágrima Suada”).









Neste desenho observamos um esquema que esclarece a previsível conexão entre as obras construídas durante os 5 anos passados.

Em cada retângulo/oval está indicada uma peça e a categoria em que esta se insere. Por exemplo, "Ninguém é original" está inserido numa oval juntamente com as palavras "Adaptação/**Estilos**/Encomenda" porque a composição se enquadra num

“pensamento musical respeitador de um (vários) **estilo** musical específico, motivado por uma encomenda específica.”

Assim, constatamos que “A Conversa” (desenvolvida em colaboração) impulsionou a fabricação de “Amarelo Schwartz” (baseado, na sua concepção, pelos dilemas da pintura/**outra disciplina**) que seduziu o convite para a edificação das “Cidades Invisíveis” (influenciadas por um livro/**outra disciplina**).

Tanto “Amarelo Schwartz” como “Cidades Invisíveis” cultivaram um conjunto de valências conceptuais responsáveis pela abertura dos meus horizontes de convívio multidisciplinar. A sua existência foi fundamental para as obras que se seguiram: “Conversas Desnecessárias” satiriza a produção artística, usufruindo para tal de textos míticos da arte contemporânea; o concerto na Bienal de Cerveira, evolui através de uma metáfora semelhante à usada para “A Conversa”; e a banda sonora para a peça de teatro “Cálculo”, inserida em mais uma colaboração, foi esclarecida devido à experiência adquirida anteriormente. E por aí adiante.

Uma breve legenda:

- Outra disciplina: pensamento musical seduzido por outra disciplina artística.
- Colaboração: pensamento musical e proposta artística provenientes de uma colaboração.
- Adaptação: pensamento musical encaixado num contexto fixo – a adaptação de um tema; a composição seguindo um estilo específico.
- Encomenda: pensamento musical é fruto de uma encomenda para compor.
- Sítios que inventam memórias: pensamento musical provocado por um sítio nunca visitado e por uma lembrança nunca vivida.
- Em concerto: peças que foram tocadas e compostas para um concerto ou para muitos concertos.
- Análise do espaço: pensamento musical proveniente da análise crítica do espaço circundante.



# 6.

PRIMEIRA OBRA – O INÍCIO DA CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO MUSICAL.

**Amarelo Schwartz: um conceito como ponto de partida para o pensamento musical.**



Fotografias da inauguração de “Amarelo Schwartz” no CAPC.

“Amarelo Schwartz” foi a primeira peça composta para viola d’arco inserida no doutoramento prático dissecado nesta tese.

Em Outubro de 2010 fui convidado pelo meu orientador para criar uma obra a apresentar na exposição coletiva “MONO” no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC).

A temática base desta mostra artística incidia na Monocromia. Foram convidados imensos artistas a participar nesta deliberação conceptual sobre uma cor: Albuquerque Mendes, Susana Chiocca, Sofia Leitão, Miguel Soares, R2, Julião Sarmento, Alice Geirinhas, Gerardo Burmester, Jorge Colombo, José Maçãs de Carvalho, Pedro Pousada, Ana Pérez-Quiroga, António Melo, Armando Azevedo, Baltazar Torres, Pedro Tudela, António Olaio, Susana Mendes Silva, entre muitos outros. Uma lista admirável de criadores nacionais, alguns deles meus colegas de doutoramento e outros para mim desconhecidos até aquele momento.

Verifico, agora que revejo os passos mais significativos para a concepção de “Amarelo Schwartz” e relembrando a inauguração da exposição em causa, o quanto foi oportuno o meu envolvimento neste evento. Não só me permitiu aproximar, pouco tempo depois da minha inscrição no Colégio das Artes, de uma realidade distinta daquela que orientou o meu percurso académico anterior, como me fez conhecer e introduzir num frutífero ambiente artístico contemporâneo.

Um comprovativo do impacto desta exposição no meu percurso é o conjunto de colaborações, reuniões e debates com artistas de áreas diversas que se sucederam durante os cinco anos posteriores.

Também reparo num outro pormenor relevante: a proposta feita pelo meu orientador exigiu-me uma primeira reflexão, ainda breve é certo, sobre a interligação entre a música e as preocupações e raciocínios vinculados tradicionalmente noutras disciplinas artísticas.

## **Uma cor**

*“Lancem-se os olhos numa paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz:*

*1.º. Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta as suas propriedades, é seduzido pela sua beleza. A alegria penetra a alma do espectador, como o gastrónomo que saboreia uma gulodice. O olho recebe uma excitação semelhante à acção de um manjar picante no paladar. Mas logo é acalmado ou arrefecido, como o dedo ao tocar no*

*gelo. São pois sensações físicas e, como tal, superficiais e de curta duração. Apagam-se também sem deixar rasto, quando a alma permanece fechada.*

*Se tocarmos no gelo, a sensação imediata é de frio físico; mas quando o dedo reaquece, esquecemo-la de novo. Do mesmo modo a acção física da cor desaparece, quando se afastam os olhos.*

*Quando a sensação de frio penetra profundamente, pode provocar impressões psíquicas. O mesmo sucede com a impressão superficial da cor e com o seu desenvolvimento. (...)”<sup>103</sup>*

A opinião escrita por Kandinsky sobre a relação entre o espectador e a pintura, evoca uma característica efémera intrínseca a essa arte. O olho recebe uma sensação subjetiva, emocional ou concreta que é, no seu ponto de vista, fugazmente esquecida após o desvio da retina. No entanto, como este aponta, caso a impressão causada abale profundamente o espectador, a cor presente num quadro pode “*provocar impressões psíquicas*”.

Curiosamente, a citação transcrita indicia as diferenças entre a pintura e a música, completadas por Stravinsky no livro “*Poetics in Music*”. Neste caso, o compositor esclarece que é justamente na brevidade do tempo de admiração que se distinguem as duas áreas. Este intitula as artes plásticas de “arte espacial”, uma vez que a sua contemplação pode ser eterna e digna de uma apreciação detalhada pouco a pouco – uma arte exibida no espaço. Por seu lado, a música designa-a por “arte cronológica”, visto que esta ecoa durante uma sucessão de acontecimentos findáveis e requer, obrigatoriamente, uma atenção exclusiva prolongada pela memória.

*“The elements at which this speculation necessarily aims are those of sound and time. Music is inconceivable apart from those two elements.*

*Time: The plastic arts are presented to us in space: we receive an over-all impression before we discover details, little by little and at our leisure. But music is based on temporal succession and requires alertness of memory. Consequently music is a chronologic art and, as painting is a spacial art. Music presupposes before all else a certain organization of time, a chrononomy (...)”<sup>104</sup>*

Mesmo assimilando as disparidades denunciadas pelos dois russos, continuava com um dilema fulcral nos intentos inerentes à proposta do CAPC: como conseguir que um ouvinte sinta uma cor, escutando um som?

---

<sup>103</sup> KANDINSKY, Wassily (1998). *Do Espiritual da Arte*. Publicações Dom Quixote. 3ª Edição. pág. 57.

<sup>104</sup> STRAVINSKY, Igor (1970). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Harvard University Press. pág.27.

*“Porque ajuda não a resolver, mas a avançar na nossa inteligibilidade do que pode ser essa linguagem das sensações, referir-me-ia a um texto da Crítica da Faculdade de Julgar 53, de Kant que é muito conhecido, em que ele fala da música como língua das afecções: ‘O encanto da música que pode comunicar-se de maneira tão universal, parece assentar no facto de toda a expressão da linguagem possuir num contexto um tom, que é apropriado ao seu sentido: (...) a modulação é, portanto, de uma certa maneira, uma espécie de língua universal de sensações, inteligível para toda a gente, que só à música emprega com toda a sua força, como língua das afecções. (...)’”*<sup>105</sup>

Arranquei com a minha pesquisa analisando as qualidades musicais que o termo “Schwartz” me proporcionava. Uma sugestão musical relativamente direta:



A divisão silábica da palavra corresponderia a células sonoras separadas que, ao serem tratadas com independência, ganhariam algum relevo. Pensei sobretudo na força rítmica do som dito de cada sílaba que, ao ser articulado, incentivaria uma dureza industrial e mecânica.

Porém, compreendi desde muito cedo que a solução nunca se concentraria nem no rendimento sonoro das palavras — pois o seu emprego limitaria o discurso a um truque musical, talvez impressionante numa perspectiva performativa mas insuficiente para as ambições conceptuais da obra (não querendo excluir, com este comentário a possibilidade de conjugar este “truque” com outros recursos mais virtuosos), nem na construção por exemplo de uma paleta de símbolos sonoros representativos de várias cores. Esta hipótese, para além de pouco inovadora (não sendo um argumento decisivo, não deixa de ter cabimento), seria hipoteticamente eficiente se o objetivo passasse por uma alusão literal de uma pintura carregada de cores. Kandinsky insinua algo do género quando associa a corda dó solta da viola d’arco a um azul escuro.

Também me pareceu pouco estimulante utilizar uma “inspiração” alicerçada em metáforas duvidosas, desenvolvidas através das cores e da sua riqueza. Queria, com toda a certeza, evitar algo como “o azul claro lembra-me a serenidade de um típico céu de Agosto”.

---

<sup>105</sup> GIL, José (2010). *A Arte como Linguagem — “A Última Lição”*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. pág. 31.

Retenho, na minha gaveta de recordações, uma vivência pessoal que aconteceu por esta altura. Um dia, tive a oportunidade de contemplar um conjunto de quadros monocromáticos da autoria de Ângelo de Sousa. Em cada tela descobri movimentos invisíveis, dançados pelo bailarino particular de cada pintura, acompanhado por sons abstractos que comecei, entretanto, a ouvir.

Este zigue-zague surreal, coreografado e musicado por mim, respondeu, sem grandes alaridos teóricos, à questão acima proferida.

A minha apreensão não se deveria focar no como? mas no porquê?

A partir daqui o desafio concentrou-se no achamento de um universo poético que alimentasse a minha criatividade e a “nossa” (minha e do ouvinte) imaginação – a incontornável cor seria uma música composta a partir de um ambiente conceptual idealizado por mim.

Perante esta solução e perante a invisibilidade física da cor, ou melhor, perante o princípio de que o espectador iria “ouvir uma cor” e “não ver uma cor”, é previsível o passo seguinte.

Durante uma reunião com o meu orientador, e depois de partilhada a minha conclusão, lançámos para cima da mesa algumas tentativas. Eventualmente atingimos um exercício final. Agrupávamos um adjetivo como “calmo” ou “simples” a qualquer cor e comentávamos o resultado. Também percebemos que, qualquer que fosse a associação, esta deveria estabelecer um contexto abstrato que permitisse múltiplas leituras. Se eu for exato, devo notar que termos como “verde violento” são extremamente limitados no seu peso e aceção conceptual porque assumem automaticamente uma especificidade. Assim, com estes dados em cima da mesa, proveio a preciosa junção Amarelo+Schwartz.

O Amarelo: é uma cor cuja “personalidade” está menos marcada do que outras cores pela simbologia, como o vermelho ou o azul. Para além da possibilidade de, no contexto português, estas duas cores, poderem ser facilmente associadas a clubes de futebol, o vermelho terá sempre uma potencialidade simbólica nas revoluções e na política e o azul a uma imagem de encantamento poético e metafísico.

Mesmo pelo facto do amarelo, pela sua intensidade, raramente se associar às cautelas do bom gosto, pareceu-nos (a António Olaio e a mim) que era uma cor com imensas possibilidade de significação e, por isso, propicia a uma transformação.

O “Schwartz”: traduzido “preto” do alemão. Esta palavra atraiu-me por dois motivos. A sua presença no vocabulário alemão tanto identifica uma cor como honra uma

pessoa. Ou seja, para os germânicos “schwartz” além de cor também serve de apelido e, em devaneios românticos, de adjetivo. Esta fortuita confusão incentivava à partida uma panóplia de equívocos extremamente estimulantes (aliciantes).

Assim, a simbiose induzida entre o português e o alemão aliviou-me do significado exato das palavras. Se em vez de “schwartz” aplicasse o termo “preto” liquidaria por completo qualquer opção alternativa. A cor designar-se-ia “Amarelo Preto”, e ficaria fatalmente conotada a um básico amarelo como se este pudesse ser infinitamente “mais escuro”.

“Schwartz” oferece, quer pelo estrangeirismo, quer pelo próprio som da palavra, um “preto” absolutamente variável, algo sem identificação. “Schwartz” poderia ser desde um nome, a um título hierárquico ou a um feito histórico. Desde uma cidade a uma frase típica de uma região. Enfim, poderia ser praticamente tudo.

*“Considerado isoladamente, o vermelho quente é sempre excitante. Quando deixa de estar isolado, e logo que surge, não como abstracto, mas como elemento de um ser, unido à sua forma natural, o seu valor intrínseco é profundamente alterado. A associação do vermelho com diferentes formas naturais provoca vários efeitos interiores, que parecem familiares graças ao efeito constante e geralmente isolado do vermelho. Apliquemos este vermelho a um céu, a uma flor, a uma peça de roupa, a um rosto, a um cavalo ou a uma árvore. Um céu vermelho, por associação, evoca um pôr do Sol, um incêndio, ou qualquer outro espectáculo idêntico. Obtém-se, então, um efeito “natural” (neste caso um efeito imponente ou temível). É evidente que a maneira como são tratados os objectos combinados com o céu vermelho é de grande importância. Colocados numa relação casual, unidos às cores convenientes, o carácter natural do céu receberá uma ressonância reforçada. (...)”*<sup>106</sup>

A liberdade de escolhas motivada pelo termo alemão desimpediu o “Amarelo” das suas amarras portuguesas. Tal como “Schwartz”, “Amarelo” também poderia encarnar qualquer característica. No fundo, a partir desta suposição “Amarelo Schwartz” assumiria um papel abrangente: o seu conteúdo ultrapassaria a inicial função de nomear uma cor, para se transfigurar num estado de alma, numa pessoa, ou num ato.

Dentro deste cenário, poderia constituir a seguinte frase: “O Senhor Amarelo Schwartz acordou sentindo-se um pouco amarelo schwartz. Levantou-se da cama e vestiu o seu fato amarelo schwartz. Olhou para a rua e reparou como o céu tinha uma cor amarelo shwartz... Não é de admirar, desde há uns dias a esta parte que o clima

---

<sup>106</sup> KANDINSKY, Wassily (1998). *Do Espiritual da Arte*. Publicações Dom Quixote. 3ª Edição. pág. 102.

continuava amarelo schwartz. Mais tarde, o Sr. Amarelo Schwartz foi ao médico. Este diagnosticou-o: Amarelo sofria de amarelo schwartz e isso deixava-o completamente amarelo schwartz.” E por aí fora.

Este conceito aparentemente anarquista desobstruiu a expressão (amarelo schwartz) das suas obrigações linguísticas<sup>107</sup>, modificando o curso da minha reflexão sobre uma possível pigmentação da cor “Amarelo Schwartz”.

A partir desta revelação, a prática sugerida para a minha cor transpôs-se para a realidade circundante. Olhava para uma cadeira castanha e trocava a palavra “castanho” por “Amarelo Schwartz”. A cadeira transformava-se automaticamente numa cadeira de cor “Amarelo Schwartz”.

No fundo, ao atribuir um valor abstracto à definição intrínseca de uma cor que diferencia uma cadeira, abandonei a cor e a sua função, para valorizar apenas a existência de um adjetivo para um objeto.

Porém, generalizei ainda mais o conceito aqui descrito. Decidi ignorar a distinção visual que as cores proporcionam perante uma sala, uma região ou, enfim, uma zona mais ampla de discernimento, para conceder ao espaço em causa um cor “Amarelo Schwarz” que engloba todos os detalhes que o particularizam. Com esta atitude, uma cidade facilmente seria uma cidade “Amarelo Schwartz”, uma lixeira idem, uma montanha também, o céu, o mar, a praia, as pessoas, etc.

De repente, “Amarelo Schwartz” personificava uma cor inclusiva e ampla, que abraçava todas as cores do mundo.

*“Desta maneira, liberta-se o nada, o que significa pela reversão que o branco que aparece à volta e que envolve as figuras é precisamente a planidade sem objecto, mas se já não há objecto o que é que há então? O que é que fica? O que é que vem? Malevich, que tem um pensamento filosófico e um pensamento cosmológico sistemático, considera, neste primeiro momento, que o que fica quando desaparece o referente e toda a forma de representação de uma força real é a força, a força da sensação. Quadrado Negro igual a sensação. Isto é uma igualdade fundamental. Não representa, não simboliza, não exemplifica, não exprime, não designa – e a sensação pictural pura. Foi necessário todo um processo para que um quadrado negro, de representação, passas ao ‘zero das formas’ e desde à sensação real – quer dizer, à*

---

<sup>107</sup> “Cor: propriedade de radiação electro-magnética, com o comprimento de onda pertencente ao espectro visível, capaz de produzir no olho uma sensação característica [outras condições fisiológicas podem resultar na mesma sensação]. De cor: que tem cor, que não é branco, preto ou cinza ‘almofadas de c.’” in Dicionário Houaiss de língua portuguesa.



*única realidade ontológica afirmada. ‘A sensação pictural suprematista’ é a sensação do Nada Libertado.”*<sup>108</sup>

Regressando ao paradigma “MONO” entregue pelo Círculo e aproveitando o raciocínio acima explicado, debrucei-me novamente para a raiz da proposta.

Tinha que inventar uma cor que não exista. Não há uma única cor cuja estirpe não tenha sido cientificamente comprovada ao longo dos séculos à exceção da sua própria contradição. Ou seja, a “sem cor” (ou “não cor”) é impossível de identificar, logo imperceptível aos olhos rigorosos da sociedade.

A “sem cor” era uma resposta ao problema criativo em questão, na minha opinião legitimada pela sua ausência.

Ao reunir a não especificidade da noção “sem cor” com a extensão de absorção inserida por mim na palavra “Amarelo Schwartz”, foi-me permitido incluir na “sem cor” todas as cores, texturas, nuances, luzes, etc. que os nossos sentidos conseguem distinguir.

A “sem cor” é todas as cores e todas as sensações ao mesmo tempo.

Aplicando este conceito onde a “sem cor” se manifesta como uma cor absolutamente “total” no processo de invenção da cor “Amarelo Schwartz” cheguei a esta conclusão:

COR AMARELO SCHWARTZ = SEM COR

E por sua vez

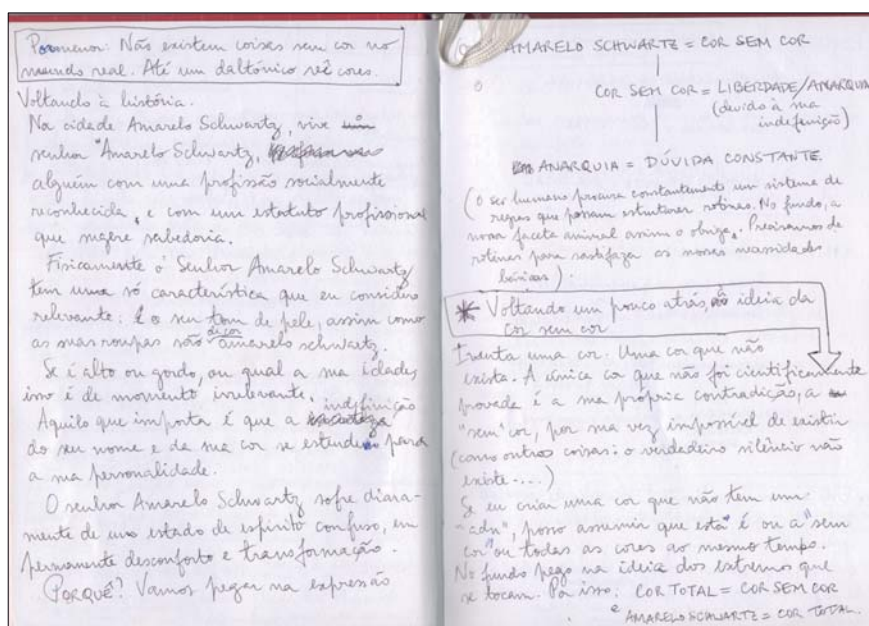
SEM COR = COR TOTAL

logo

COR AMARELO SCHWARTZ = COR TOTAL

---

<sup>108</sup> GIL, José (2010). *A Arte como Linguagem – “A Última Lição”*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. pág. 23.



Páginas do meu caderno de apontamentos.

## O Sr. Amarelo Schwartz

Além da relação metafórica entretanto desvendada, necessitei de construir também um contexto figurativo que reforçasse a presença artística da minha cor. No fundo, seguindo as opiniões de Kandinsky, precisava de desenhar uma conjuntura aparentemente palpável para celebrar a “sensação” e justificar a própria legitimidade de uma cor aparentemente irreal.

Assim, decidi alinhar uma história:

No mundo Amarelo Schwartz, onde todas as ruas, edifícios, aparelhos electrónicos, pessoas são coloridas com a cor amarelo schwartz, vive o Senhor Amarelo Schwartz. A única característica relevante para uma avaliação física deste senhor é a sua cor de pele: amarelo schwartz.

Aproveitando a amplitude prevista na “cor total” sinónima da cor amarelo schwartz, a pele do Senhor Amarelo Schwartz é igualmente indefinida (total). E a sua personalidade, influenciada por esta incerteza, é errática devido à dúvida constante que a infinidade da sua tez provoca. Os seus hábitos e a sua história são igualmente um mistério, ou uma confluência da instabilidade que invade diversos detalhes identificadores do dia-a-dia incontornável de um ser humano.

Então, recorrendo novamente ao esquema apresentando anteriormente, alcancei outra dedução fundamental:

## SR. AMARELO SCHWARTZ

Cor de Pele: Amarelo Schwartz = todas as cores

Cor de Cabelo: Amarelo Schwartz = todas as cores

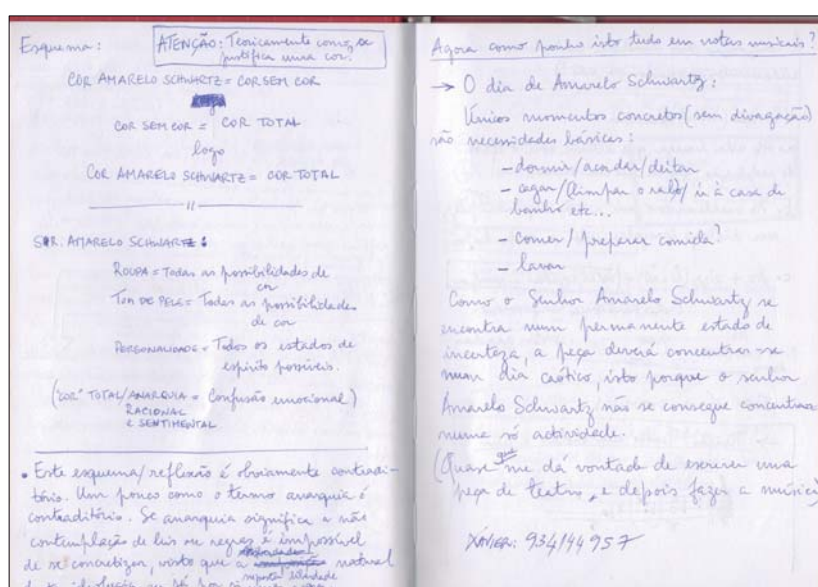
Altura: Amarelo Schwartz = todas as alturas

Idade: Amarelo Schwartz = todas as idades

Nacionalidade: Amarelo Schwartz = todas as nacionalidades

Personalidade: Amarelo Schwartz = todos os estados de alma/todas as emoções

etc.



Assim, destacando esta ambígua descrição do Sr. Amarelo Schwartz, que adapta os modelos tradicionais de identificação de um ser humano (como a cor de pele, a idade etc.), a uma resposta apenas (amarelo schwartz), encontrei a plataforma criativa essencial para imaginar os gestos musicais que constituem esta obra.

Perante esta epifania conceptual, surgiu imediatamente uma nova pergunta: confrontando este mundo Amarelo Schwartz que, devido à sua origem, representa o TODO, como cumprir o trajeto explicado por Stravinsky nomeadamente a restrição de um lugar anarquista (uma cor total, por exemplo)?

Aplicando, mais uma vez, os mecanismos de destaque do ser humano usados para a fisionomia do Senhor Amarelo Schwartz, foquei-me nas rotinas inevitáveis que qualquer individuo cumpre enquanto se relaciona com o espaço circundante.

É impossível contrariar um conjunto de necessidades físicas, imprescindíveis para que qualquer ser humano sobreviva: dormir (acordar+deitar), comer, defecar, urinar,

respirar, beber e estar suficientemente confrontável, envolvido nas condições ambientais adequadas ao seu organismo.

As rotinas em causa ofereceram automaticamente uma cronologia musical, essencial para a forma da peça e para a elaboração do material sonoro.

### **A obra:**

Desde do início deste projeto que ficou determinada a duração de 10 a 15 minutos para “Amarelo Schwartz”. Agregado a esta norma, convém não esquecer o peso da irregularidade e da espontaneidade calculadas para o carácter do Sr. Amarelo Schwartz. Por causa desta duas condicionantes, decidi apostar apenas em três hábitos de vida: dormir, acordar e andar.

No entanto, a forma da obra ficaria incompleta caso a única fonte de enquadramento consistisse nos costumes apontados. Era também fundamental encontrar uma conclusão simbólica e emocional que rematasse toda a inconstância esquizofrénica do Senhor Amarelo Schwartz. Assim, esta peça atravessaria os seguintes momentos:

DORMIR – Sono profundo – Dúvida – Irritação – irritação gritante – pequenos motivos  
de ANDAR – ACORDAR – ANDAR – caminhada mais rápida e incerta – queda –  
CONCLUSÃO

Este percurso conduziu uma ação programática que descrevia o conturbado sono do Sr. Amarelo Schwartz, interrompido pelo pesadelo consequente da inconstância emocional da nossa personagem. A irregularidade existencial de Amarelo perturba toda e qualquer atividade. Portanto, depois deste acordar, o seu andar é igualmente incerto. Eventualmente a queda (um clímax) verifica-se, provocada justamente pela instabilidade já referida. A narrativa termina com uma canção triste, resignada, que indica uma fatalidade: será para sempre impossível, a este Sr. Amarelo Schwartz, ultrapassar a sua dinâmica intermitente, excepto quando ele mesmo criar a sua própria cor.

Antes de especificar a evolução deste formato musical, declaro as três notas que suportam esta obra. As notas em causa nasceram de um acorde (constituído pelas três notas) descoberto por tentativa e erro. Os intervalos entre as três notas e a sua permutação foram, posteriormente, estudados.

A composição não dividida em vários andamentos. (requerido ou não?)

1º Dormir (ondas) → acordar

a. Ab nota longa que alterne com o efeito de respiração (que eu faço com o arco)

b. Ab mantém, toco com a mão esquerda pizz. num diáscop irregular entre a corda dó, ré.

c. Ab + pizz (dó e ré) + notas agudas a compor

Onda dinâmica na forma:

Ab Novo elemento: cresc. pizz. notas agudas

(ISTO É O DORMIR)

→ Atenção! Tenho um motivo e uma acorde:

- Permutações de ab, d, e

a - começam com láb  
b - começam com dó  
c - começam com ré

POSSIBILIDADE:  
"Por uma nota amarela nos cordões de e ré. O som fica notavelmente agudo."

notas agudas a compor:

- Uro também láb, dó e ré?  
- Posso modular para cima ou para baixo  
- intervalos: 6ª; 7ª; 8ª; 9ª

Isto é RELATIVO  
em relação a partir do princípio q. nota tudo em dó M.  
Concentra-se só nos intervalos, na distância, não na qualidade.

2º Acordar - ascen freneticamente com as notas agudas para chegar a um baque a um "PIM!" → notas agudas devem ser instantâneas.

Intervalos entre notas agudas (escala) e figura rítmica

Fiquem rítmica violenta, tem de ter influências do tango (porque o tango irá aparecer mais tarde).

Novos motivos de intensidade (para interagir / figura rítmica)

Ex:

3º Andar: Tango - já está lá

36 candidatos  
23 passaram.

Seminário 2º Semestre:  
Arthur Snow (lameia)

3 anos - 180 créditos - 60 créditos por ano.

Elabora profundamente q o projecto até Janeiro. (1º Semestre)

- Conferências em Novembro.

Daniel Santos - Trabalha no Museu do Neo-Realismo. (ligado a uma obra)

Cristina Inês? - Artista Visual. Trabalha (de anos de...)

na DARC.

Maçãs de Carvalho - Docente na DARC. Fotografia.

Susana Santos Silva - Univ. de Évora (docente).  
Multi artista "Performance enquanto encontro mínimo".

Miguel Soares - Docente da DARC. Arquitecturas visuais.

Carlos Afonso de Arquitectura. Prof. da DARC.  
- Desenho de esboços / Desenho de museus.

Acorde

Viola

Intervalos

acorde invertido

6ª menor

9ª Maior

Permutações

Viola

Musicalmente, a história desenrolar-se-ia desta maneira:

DORMIR – funcionaria à volta de um jogo improvisado entre quatro elementos:

- uma longa nota (lá<sup>b</sup>);
- um efeito provocado com o roçar ligeiro das cerdas do arco na corda indicada na partitura, sem produzir um tom reconhecível, simulando a respiração pesada do Sr. Amarelo Schwartz enquanto dorme; duas notas tocadas em pizzicato (dó e ré respectivamente) ao mesmo tempo que a nota longa é repetida;
- as três notas lá<sup>b</sup>, dó e ré, tocadas num registo muito agudo e irritante.

**Amarelo Schwartz**  
(reviewed version)  
- revision and performance by the composer -  
for António Olaio

José Valente  
Composed October 2010  
Reviewed June 2011

I - SLEEPING

Breathe - NO TEMPO

dynamic wave

Viola

air sound - play with bow  
no pitches allowed

pp very soft and gentle, as if you were  
discovering this note for the first time.

around 2 min.

Alternation between breathy sound  
ambience and long note (Ab)

2

improv. with C2  
while playing Ab

pp pizz.

improv. with D3  
while playing Ab

arco pizz.

5

3

improv. with C2 and D3  
while playing Ab

arco p pizz.

Alternation between breathy sound  
ambience, long note (Ab), and pizz  
improvisation (c2, d3)

around 2 min.

8

4

arco p pizz.

11

improv. with Ab3 and D4

arco p mp

13

5

pizz.

arco

improv. around C5 (fast)

16

Play within the order of appearance  
of each sound bar. Repeat several times.  
Increase intensity and dynamic

Copyright © 2011 JV

ACORDAR – é relativamente breve.

- Esta rotina acontece através da alternância entre as notas agudas (improvisação) e quatro notas dobradas<sup>109</sup> executadas dentro da pulsação de ANDAR (Tango) – essas quatro notas são desenvolvidas à volta do láb, ré e dó.

2

II - AWAKING

17 6. *improv. around C5 (fast)*

Vla.

20 7. *(still no tempo!)*

Vla.

25

Vla.

III - WALKING

31 9.

Vla.

36

Vla.

41

Vla.

44

Vla.

ANDAR – aparece inicialmente através de uma pulsação parecida com um tango.

- Com esta dança consegue-se provocar, em termos sonoros, uma aparência de movimento, sendo que, devido às quatro notas dobradas, se trata de um movimento ambíguo e desconfortável.
- Durante o ANDAR há uma evolução de intensidade, um crescendo de agressividade, alcançado através da junção de cada vez mais notas ao

<sup>109</sup> Ou seja quatro acordes de duas notas tocadas ao mesmo tempo. Neste caso, as quatro notas são: sol e láb; dó e si; sol e láb; ré e dó. A distância intervalar entre estas notas é ou de segunda menor, ou de 7ª maior (o mesmo que uma 2ª menor mas invertida)



padrão inicial (das quatro notas dobradas) e do aumento de virtuosismo técnico atingindo, eventualmente, uma queda violenta.

- A queda e suas consequências emocionais é descrita por uma improvisação assente em duros pizzicatos (compostos com referências sonoras de ANDAR) e na percussão dos dedos da mão esquerda nas cordas da viola.

3

46  
Vla. *ff*

50  
Vla. *pizz.* *ff*

53  
Vla. *pizz.* *ff*

57  
Vla. *mf* *rit.* *p*

61  
Vla. *p* *Open*

66  
Vla. *p* *Open*

70  
Vla.

*improvise with both hands  
on the strings: right and left  
hand pizz., together with random pitches*

A CONCLUSÃO – consiste numa canção simples e desiludida.

- Esta singeleza resume-se a uma melodia construída à volta da dança “sarabande”<sup>110</sup>, feita de forma a transmitir uma amargura profunda, mas, apesar de tudo, movível (quase como se o Sr. Amarelo Schwartz estivesse ainda a andar, quando decide desistir da sua luta interior).

<sup>110</sup> dança frequentemente utilizada por Bach nas suas suítes para Violoncelo Solo. Apesar de existirem muitas teorias sobre a sua origem, sempre senti que Bach utilizava-a como uma dança fúnebre.

- A melodia e as harmonias desta CONCLUSÃO são praticamente tradicionais. No fundo, procurei atingir uma estabilidade formal e reconhecível, que envolvesse o ouvinte numa desolação tranquila.

4

IV - END

[10] Lento

74 *expressivo* *arco* *simile*  
*mp* *arco* *pizz*

80 *mf* *arco*

85

90 *f*

92 *f*

95 *f*

98 *arco* *simile*  
*mp* *pizz*

102 *pizz* *arco* *p*

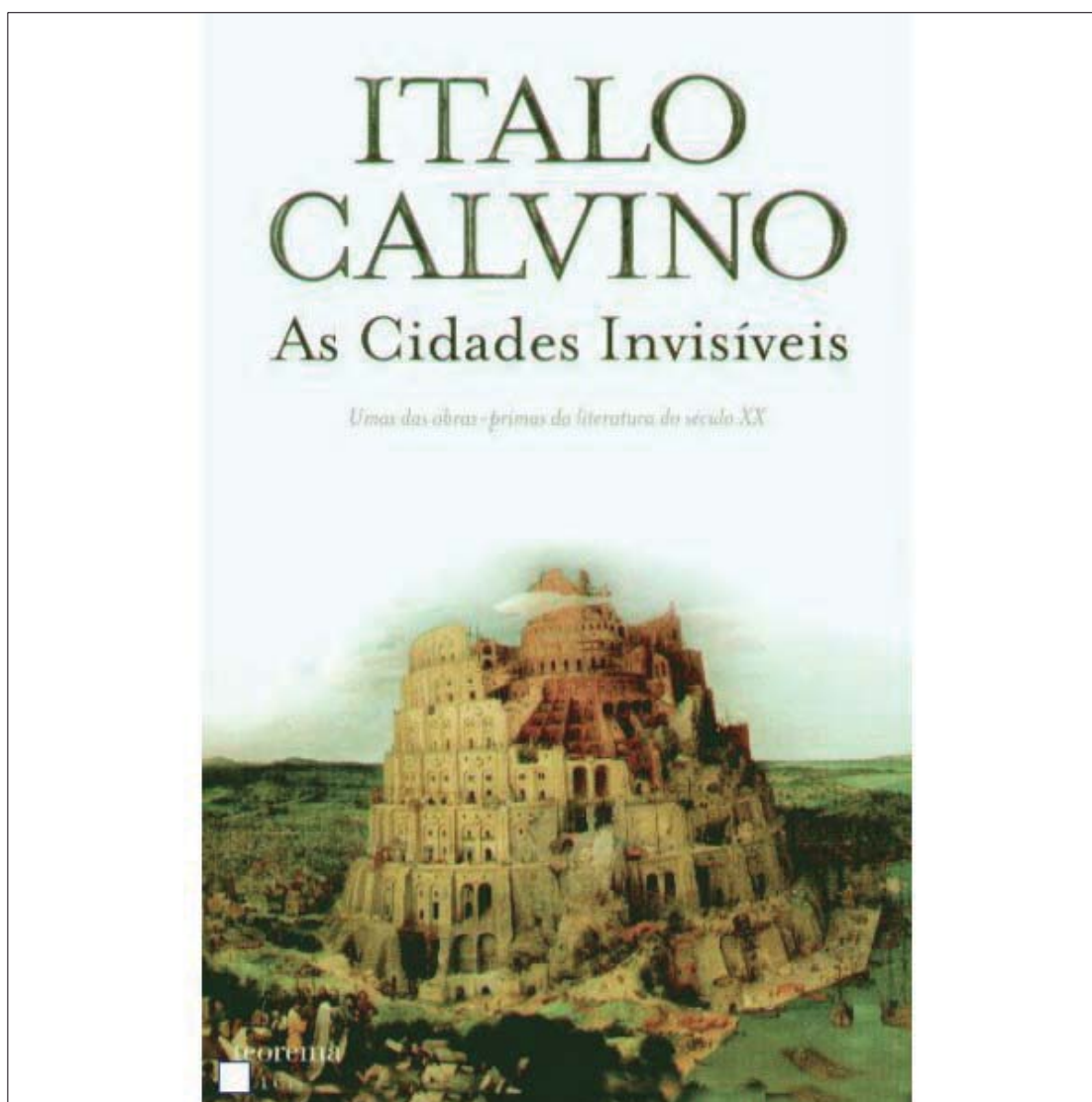
Estreei “Amarelo Schwartz” na inauguração da exposição tocando a peça pela primeira e única vez para o público do evento. No entanto, antes desta atuação gravei em casa, com os meus próprios meios, a obra que, afinal ficou exposta numa das paredes do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Quanto à partitura, esta sofreu alterações entre 2010 e 2012. A primeira versão, trabalhada para a exposição (uma vez que ficaria colocada na parede) pelo António Olaio, permaneceu oficial até eu ter desenhado um pequeno livro com o meu pai, uns anos mais tarde. Nesse livro incluí: a descrição da exposição; a partitura revista e com uma notação mais esclarecida; fotografias da exposição e um CD áudio.

# 7.

PENSAMENTO MUSICAL BASEADO NUMA OBRA PROVENIENTE DE OUTRA DISCIPLINA ARTÍSTICA.

**“Cidades Invisíveis” – o segundo passo criativo motivado pelas características do doutoramento.**



*“Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.*

- Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.*
- A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco, – mas sim pela linha do arco que elas formam.*

*Kublain Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: – Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa?*

*Polo responde: – Sem pedras não há arco.”<sup>111</sup>*

“*Cidades Invisíveis*” de Italo Calvino, foi um dos livros que mais marcou a minha postura artística e filosófica. Este relato imaginado emancipou determinados patamares do meu entendimento e relação com inúmeras dúvidas que preenchem o mundo desequilibrado que observo diariamente.

Tal como Miguel de Unamuno proferiu em tempos “*o caminho faz-se caminhando*”, “*Cidades Invisíveis*” relata uma viagem infinita, cuja descrição aponta particularidades poéticas que evocam várias ramificações de inquietude. A resolução do livro não apresenta, por exemplo, uma conclusão tangível, desejável para alguém que, tendo um espírito pragmático, pretende alcançar verdades absolutas. Não esclarece o leitor com uma resposta assertiva, não diz “a estrada é esta”, mas expõe uma relevante circunstância dividida entre o “belo” e o “não belo”, com a qual o leitor tem, inevitavelmente, de se envolver, para posteriormente decidir o seu itinerário.

Trata-se de um livro estruturado entre a descrição de muitas cidades e a narração dos diálogos entre o Grão Kan e Marco Polo. Não se vislumbra um período de tempo específico na história, ou uma duração delimitada. Um livro que não obedece às necessidades geralmente previstas para um romance, não segue uma ação tipicamente dramática, nem corresponde a uma tradicional divisão por capítulos ou atos; mas que não deixa de ter uma arquitetura muito definida e inteligente (comprovada pela organização mostrada no índice do livro)

### **O convite para fazer parte de uma conferência**

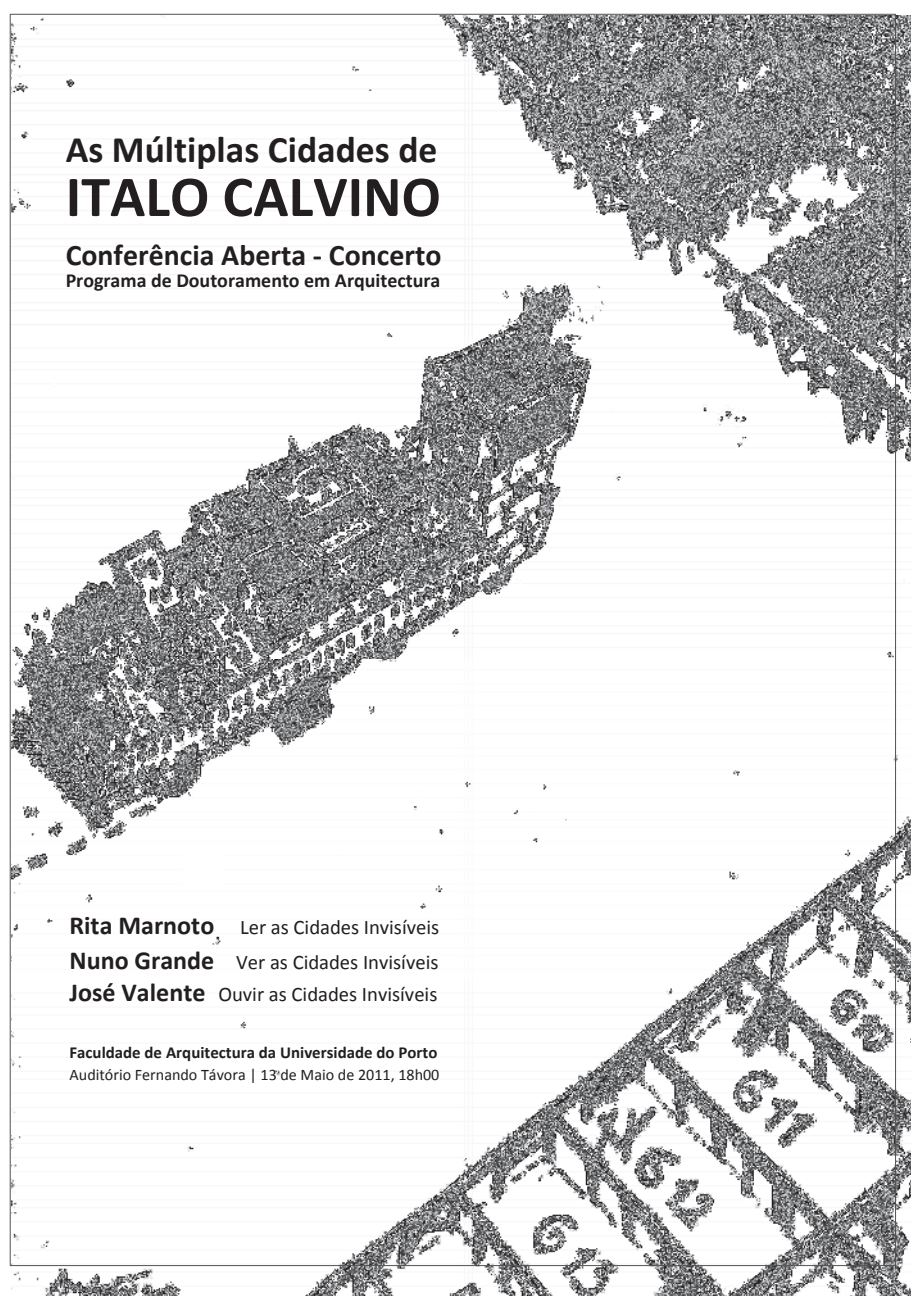
Decorria o primeiro ano do meu doutoramento quando recebi o convite por parte do Professor Arquiteto Nuno Grande e da Professora Doutora Rita Marnoto para compor uma obra musical inspirada no livro “*As Cidades Invisíveis*”, a inserir numa conferência tripartida e única na sua proposta.

---

<sup>111</sup> CALVINO, Italo (2010). *As Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema. 12ª Edição. pág. 85.

“*Ler, ver e ouvir Cidades Invisíveis*” é uma conferência que enquadra o livro de Calvino com três disciplinas artísticas: a literatura, a arquitetura e a música. No fundo, este colóquio oferece ao espectador uma perspectiva da obra de Italo Calvino: uma análise sábia e detalhada do livro (estudado pela Doutora Rita Marnoto); um paralelismo surpreendente entre as cidades descritas no livro e cidades reais (encorajado pelo Arquiteto Nuno Grande); uma peça musical construída a partir e através do livro.

A conferência estreou no dia 28 de Janeiro de 2011, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Foi realizada, até este momento, mais três vezes: no Casino da Figueira da Foz (numa sessão organizada pelo Núcleo de Coimbra da Ordem dos Arquitetos), na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e novamente no Colégio das Artes.



## Primeira leitura e primeiros passos de criação

“- Viajas para reviver o teu passado? (...)”

- Viajas para achar o teu futuro?

*E a resposta de Marco: O algures é um espelho em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá.”*<sup>112</sup>

Terminada a leitura do livro, fiquei indeciso sobre a abordagem que deveria tomar para concretizar o convite, o desafio oferecido pelos meus colegas conferencistas. Senti que a obra de Calvino cobria praticamente todos os cantos de reflexão levantados durante a leitura. Qualquer uma das ideias propostas no livro era confrontada com a sua duplicidade. Qualquer certeza adquirida durante a leitura, cedo era contrariada por mais uma dúvida.

As cidades expostas exemplificavam diversidade. Desde cidades exóticas, deslumbrantes, a cidades secas e parcas na decoração, a cidades revestidas por betão. Não sobrava um tipo de cidade para eu edificar musicalmente, por exemplo.

Porém, nos interlúdios protagonizados pelo Grão Kan e Marco Polo, entregava-me às incertezas alimentadas pelo marinheiro que, devido à sua experiência e imaginação, impulsionava múltiplas leituras das cidades, do livro, e da própria conversa.

*“Kublai Kan verificava que as cidades que Marco Polo eram todas parecidas, como se a paisagem de uma para a outra não implicasse uma viagem mas sim uma troca de elementos. Agora, de todas as cidades que Marco lhe descrevia, a mente do Grão Kan partia por sua conta e risco, e desmontada a cidade peça a peça, reconstruía-a de outro modo, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os.”*<sup>113</sup>

A minha interiorização das cidades foi manipulada para todas as direções possíveis. A minha compreensão de cada cidade cedo se modificava perante as inúmeras inquietudes induzidas pelo diálogo distante e igualmente íntimo entre Marco Polo e o Grão Kan.

Não encontrava qualquer falha na justificação poética. Se supunha uma origem verdadeira para uma destas cidades, descartava rapidamente esta hipótese através de um forte comprovativo contrário, argumentado por Marco Polo.

---

<sup>112</sup> Idem, pág. 31.

<sup>113</sup> Ibidem, pág. 45.

*“(...) – Também pensei num modelo de cidade de que deduzo todas as outras – respondeu Marco. – É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contrassensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumentam as probabilidades de existir realmente a cidade. Portanto basta que eu subtraia exceções ao meu modelo, e proceda com que ordem proceder chegarei a encontrar-me perante uma das cidades que existem, embora sempre como exceção. Mas não posso fazer avançar a minha operação para além de um certo limite: obteria cidades demasiado verosímeis para serem verdadeiras.”*<sup>114</sup>

Se pensei na eventualidade de exhibir musicalmente estas cidades enquanto irrealidade, Grão Kan perguntava a Marco Polo se estes não seriam dois sem abrigo a sonhar com os relatos e com as questões redigidas.

*“KUBLAI: – Talvez este nosso diálogo esteja a desenrolar-se entre dois vagabundos alcinhados de Kublai Kan e Marco Polo, que estejam a vasculhar num depósito de lixo, amontoando destroços enferrujados, bocados de pano, papel velho, e que bêbedos com poucos goles de vinho ordinário vejam à sua volta resplandecer todos os tesouros do Oriente.*

*POLO: – Talvez do mundo só tenha restado um terreno vazio coberto de imundices, e o jardim suspenso do palácio do Grão Kan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.”*<sup>115</sup>

Se a racionalidade demonstrada pelo Grão Kan, evidenciada por uma tendência geometrizarante do intelecto, ao ponto deste comparar o seu império à combinação desenhada num tabuleiro de xadrez (as suas conquistas significam apenas o quadrado de madeira em que se situa uma peça), a mesma era destronada pelo convite que Marco Polo lhe fazia para observar melhor o seu tabuleiro, para ter mais atenção sobre o que este julgava ser apenas uma peça num quadrado de madeira.

*“(...) Kublai era um atento jogador de xadrez; seguindo os gestos de Marco observava que certas peças implicavam ou excluía a vizinhança de outras peças e se deslocavam de acordo com certas linhas. Descurando a variedade de forma dos objectos, definia o seu modo de disposição uns em relação aos outros no pavimento de azulejos. Pensou: ‘Se todas as cidades forem com um jogo de xadrez, no dia em que eu chegar a conhecer todas as suas regras*

---

<sup>114</sup> Ibidem, pág. 71

<sup>115</sup> Ibidem, pág. 106.



*possuirei finalmente o meu império, mesmo que nunca consiga conhecer todas as cidades que contém’.*

*(...)*

*Ao contemplar estas paisagens essenciais, Kublai reflectiu sobre a ordem invisível que governa as cidades, sobre as regras a que corresponde o seu surgir e tomar forma e prosperar e adaptar-se às estações e murchar e arruinar-se. Por vezes parecia-lhe que estava prestes a descobrir um sistema coerente e harmonioso que estava submetido às infinitas deformidades e desarmonias, mas nenhum modelo aguentava a comparação com o do jogo de xadrez. Talvez, (...) bastava jogar uma partida de acordo com as regras, e contemplar cada um dos sucessivos estados do tabuleiro como uma das inúmeras formas que o sistema das formas reúne e destrói. (...)”<sup>116</sup>*

Tive a esperança de apanhar Calvino em falso. Reparei numa quase omissão de relatos das viagens dentro do discurso de Marco Polo. Pensei que este desprendimento pela viagem (e o foco virado para a cidade), figuraria a minha solução: se Marco Polo só falava das cidades não prestando muita atenção ao carreiro efectuado para as alcançar, eu poderia dedicar os meus esforços na construção de uma narrativa de viagens através da música. Infelizmente, como sempre, o livro resolveu esta brecha que eu acreditava estar aberta.

*“(...) – E tu? – perguntou a Polo o Grão Kan. – Tornas de países igualmente remotos e tudo o que sabes dizer-me são os pensamentos que vêm à ideia de quem apanha fresco à tardinha sentado à soleira da porta. Então para que te serve tanto viajar?*

*– Anoitece, estamos sentados na escadaria do teu palácio, sopra um vento suave – respondeu Marco Polo. – Qualquer país que as minhas palavras evoquem à tua volta, vê-lo-ás de um observatório situado como o teu, mesmo que no lugar do palácio esteja uma aldeia de palafitas e que a brisa traga o odor de um estuário lodoso.*

*– O meu olhar é de quem está absorto e medita, admito-o. Mas o teu? Tu atravessas arquipélagos, tundras, cadeias de montanhas. Mais valeria que não saíesses daqui.*

*(...)*

*Marco Polo imaginava responder (ou Kublai imaginava a sua resposta) que quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades longínquas, mais compreendia as outras cidades que tinha atravessado para chegar até lá (...)*

---

<sup>116</sup> Ibidem, pág. 123.

*Tudo para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar que explicava ou imaginarem que explicava ou conseguir finalmente explicar a si próprio que aquilo que ele procurava sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele avançava na sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a que cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegando a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos.”*<sup>117</sup>

Estagnei num impasse. É certo que não prestei muita atenção às cidades caracterizadas no livro. Sendo a sua enumeração concreta, acreditei que seria nas questões do Grão Kan e nas respostas de Polo, que me depararia com algum desvio conceptual. Contudo, nem assim desvendada uma perspectiva inexplorada por Calvino na sua obra.

Finalmente, os meus receios desapareceram quando li o último diálogo entre o imperador e o marinheiro. Este último parágrafo, concluí um percurso que, apesar de atracar em cidades simbólicas e mágicas, reflete sobre a vida, as suas incongruências e incompletudes. A derradeira réplica de Marco Polo sugere, no fundo, uma forma de nos relacionarmos com a vida. Por isso, as cidades enunciadas são, na realidade, os portos, autênticos marcos de um pensamento que Calvino desenvolve e exprime com a sua narração. A paragem final, não se tratando de uma refutação definitiva, presenteia-nos, pelo menos, com uma ideologia esclarecida.

*“(…) Diz (Grão Kan) – Tudo é inútil, se o último local de desembarque tiver de ser a cidade infernal, e é lá no fundo que, numa espiral cada vez mais apertada, nos chupar a corrente.*

*E Polo: – O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; a haver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não sofrermos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é o inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar”.*<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Ibidem, pág. 29 e 30.

<sup>118</sup> Ibidem, pág. 166.

Este parágrafo orientou a minha peça intitulada “Cidades Invisíveis”, no seu conteúdo conceptual como na seu esqueleto musical.

### **A forma final**

É pertinente, para ser justo com o processo criativo aqui dissecado, enquadrar periodicamente a construção das minhas cidades invisíveis durante este doutoramento. Tratando-se da minha segunda obra composta desde do arranque deste curso, alguns dos hábitos, inclusivamente de pesquisa, posteriormente adoptados na investigação não foram exercidos no desenvolvimento da peça.

Aliás, lembro-me que a sua definição se manteve instável até à véspera da estreia.

Como contei neste texto, sofri para encontrar uma referência forte e convincente (para mim) que estimulasse a invenção da peça pretendida.

Posteriormente, vivi um igual esforço para alcançar uma forma límpida que espelhasse o parágrafo já mencionado. Precisava de estipular uma configuração, com uma duração aproximada de 30 minutos, que encaminhasse o ouvinte para a metáfora do “*inferno dos vivos*”: uma amostra da cidade enquanto paradigma máximo da civilização ocidental e do seu lado negro, a sua podridão por vezes escondida por baixo de uma fachada urbana, sofisticada, ruidosa, fútil e alienadora.

Fascinado com a ideia de uma viagem que se transforma e se supera consoante os portos que visita (uma noção muito bem defendida por Marco Polo sempre que o Grão Kan se revela inseguro com as notícias contadas pelo navegador), senti que deveria percorrer um itinerário incerto através da música. Até que ponto não estamos todos (sobretudo os artistas) à procura de um caminho interminável que se mantém ativo (para outros o percorrem), mesmo após a nossa morte? E não será este percurso um nutriente essencial para a própria existência humana – não será a busca pela esperança, pelo sonho, pela liberdade, o melhor exemplo do não sofrimento sugerido por Marco Polo: “*saber reconhecer no meio do inferno, quem e o que não o é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar.*”

Assim, a estrada musical que desejava fazer, seria traçada por três momentos que revelariam a seguinte evolução formal: a apresentação de uma cidade aparentemente ordenada e esplendorosa, manifestada na abertura da peça; um volte-face surpreendente em que a faceta luminosa da cidade se desmorona, dando lugar a uma realidade dura, envolta em ruído e desespero; finalmente, um distanciamento desta cidade paradoxal que nos transporta para um tranquilo mar, onde começa a derradeira viagem – uma viagem infinita, de chegada longínqua, que ultrapassa a barreira física da mortalidade.

“Cidades Invisíveis” ficou por isso dividida entre três andamentos:

1º Andamento – Estrutura

2º Andamento – Cidades

3º Andamento – A Última Viagem de Marco Polo

### **Estrutura:**

Foi minha intenção arrancar a obra com uma abertura fulgurante, transmissora de uma decoração rigorosa mas resplandecente, exemplo de uma fina estrutura que cobre uma cidade decrépita. Este início enérgico possuidor de uma sonoridade familiar, contribui para uma imediata adesão por parte do espectador, inebriado pelo ambiente “quase” barroco assente numa estável conversa a quatro vozes. A imitação motívica aplicada nas quatro vozes, assim como a repetição constante de uma breve, mas incisiva, figura rítmica, provoca uma sensação de cânone ao longo de 6 compassos (posteriormente repetidos várias vezes). Aliás, o andamento só não é um cânone devido às limitações técnicas forçadas pela loopstation. Para atuar um cânone ao vivo, entre as 4 vozes usadas, teria que tocar algo com uma duração bastante superior aos 6 compassos que fecham o desenvolvimento motívico. Ouvir uma longa edificação do andamento de camada a camada, mais concretamente, de voz a voz, tornar-se-ia monótono. Não tive outra alternativa do que cingir o diálogo imitativo aos 6 compassos em causa.



Esta Estrutura simboliza um conservadorismo majestoso e superficial, visível através de uma (imaginária) aparência brilhante que, com facilidade, se destrói dando lugar à ruína e escuridão. Uma contradição interessante, exemplificativa do que podem ser as cidades dos nossos dias: na superfície parecem sólidas, contudo são muito frágeis no seu esqueleto.

Efectuado o jogo imitativo entre as 4 vozes, 3 dessas vozes ficam em silêncio, dando atenção a um dueto entre a voz mais grave (baixo) e a voz mais aguda, que deambulam numa lógica de pergunta e resposta. Terminada a contribuição individual destas duas vozes, o baixo permanece em cena acelerando progressivamente até regressar o tema inicial, tocado novamente com todas as vozes e ainda com mais determinação.

O 1º andamento remata com o acorde de Fá Maior filtrado por um pedal de *delay*, ecoando durante alguns segundos pela sala. Segundos preciosos para que a colagem de gravações de campo se inicie calmamente.

Estrutura José Valente

Viola

5

Vla.

9

Vla.

Vla.

12

Vla.

Vla.

15

Vla.

Vla.

Vla.

18

Vla.

Vla.

Vla.

21

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Copyright © JV 2011

### Cidades:

O 2º andamento começa com a gravação de um imprevisível diálogo entre um casal português dos Açores, emigrado nos Estados Unidos e uma vendedora do mercado do Bolhão do Porto. Nesta conversa, a vendedora confessa as suas origens com orgulho. Uma afirmação convicta do seu portismo que é interrompido por um esclarecimento sobre as diferenças entre sistemas musicais, gravado durante um convívio com alguns elementos da equipa do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) de 2010. O andamento desenvolve-se a partir desta colagem de falas com diversos sons

característicos de uma cidade movimentada: buzinas de automóveis, multidões a falar, o travar do metro e a sinalização de entrada e saída do mesmo, etc.

No fundo, as “cidades” aparecem através desta colagem, contrariando o optimismo magnífico expresso durante a “Estrutura”. A máscara imponente caí, sobrando o inferno receado pelo Grão Kan.

Durante esta exposição, o material musical do andamento anterior começa a ser recordado através de breves referências da figura rítmica principal. Contudo, esta figura muda-se lentamente para um *cluster*, edificado com ostinatos de glissandos vagarosos e dissonantes. O crescimento intencional atinge uma irritação (motivada pelo *cluster*), sob a qual aparecem gritantes sirenes, interrompidas subitamente por uma frase do célebre rapper 2pac: “*Before we find world piece, we need to find piece in the world of the streets. My Ghetto Gospel*”.<sup>119</sup>

A canção “*Ghetto Gospel*” é o símbolo de uma cultura urbana, de rua. Este rap que comenta a violência dos *ghettos* americanos, junta-se às gravações sorrateiramente durante o crescimento dinâmico do andamento sem nunca se evidenciar. Excepto quando se instala o silêncio para destacar a frase em cima transcrita.

Depois de se ouvir “*My Ghetto Gospel*” regressa a azáfama violenta que o ‘*cluster*’, associado às sirenes, produz.

A transição entre este clímax desagradável e o último andamento desta peça, resolve-se com uma improvisação desconcertada pela intensidade anterior, que aproveita novamente a figura rítmica do costume.

### **A Última Viagem de Marco Polo:**

Finalizada a transição, instala-se um lá ostinato, sobre o qual são gravados (em loop) vários instrumentos de percussão. Incentiva-se um ambiente que alude à imensidão do mar, sobre o qual improviso arpejos e escalas em Ré Maior com o pedal de *delay* acionado.

Um *fade out* diminui lá ostinato devagar. Nesse momento, inicia-se a fabricação de quatro camadas de loops, inseridas por cada volta da progressão harmónica que rege este andamento. O primeiro loop é a progressão harmónica arpejada em sextinas; o segundo uma melodia que enche a progressão harmónica; o terceiro outra melodia, mais grave do que a primeira, que também enche a progressão harmónica; e o quarto representa o baixo da progressão harmónica.

---

<sup>119</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Do5MMmEygsY>; <https://www.youtube.com/watch?v=JtiNa2ftwjw>

Por cima desta secção construída em loops, realiza-se um solo improvisado com um som alterado pelo pedal de *delay*.

Eventualmente, as quatro vozes em loop desaparecem, ficando somente o solo (com o *delay*) a divagar por alguns segundos, fechando o andamento com um ré.

“A Última viagem de Marco Polo” sugere uma derradeira viagem (na vida?) que incorpora todas as viagens do passado. No entanto, talvez pela sua cor esperançosa, esta viagem também representa as viagens que aparecerão no futuro. Uma viagem que agrega todas os caminhos efectuados e todos os lugares ainda por percorrer – Marco Polo, mesmo estando a realizar a sua última aventura, nunca parará de viajar. Nós todos, nunca pararemos de viajar.

3

The musical score is written for three voices (Vla.) in a 12-measure system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing three staves. The first system starts at measure 41. The second system starts at measure 43. The third system starts at measure 45. The fourth system starts at measure 47. The fifth system starts at measure 49. The sixth system starts at measure 51. The score features a complex, rhythmic melody in the upper voice, with many sixteenth and thirty-second notes. The lower voices provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns. The score ends with a double bar line at measure 53.

A última viagem de Marco Polo



# 8.

PENSAMENTO MUSICAL INCENTIVADO POR ESTÍMULOS PROVENIENTES DE OUTRAS DISCIPLINAS.

## **Banda Sonora de “Sagrado”**

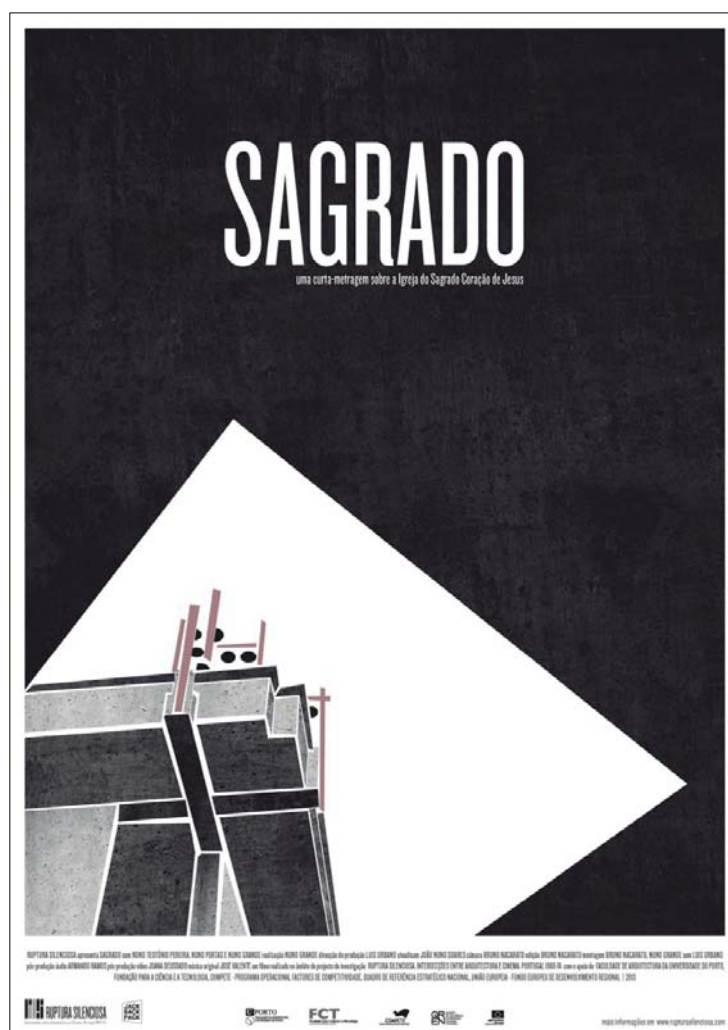
*“O sagrado está em todo o lado. Não tanto pelo valor intrínseco, mas pelo valor que lhe damos. Se uma aldeia do Alentejo pode ser Jerusalém, é porque é Jerusalém.”*<sup>120</sup>

Afonso Cruz

“Sagrado” é um documentário realizado pelo Professor Arquiteto Nuno Grande que regista um raro encontro entre os arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas na Igreja que os mesmos projetaram: a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, entre as Rua de Santa Marta e Rua Camilo Castelo Branco em Lisboa. A respectiva banda sonora foi uma encomenda da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto através de Nuno Grande e da produtora Ruptura Silenciosa. O filme foi estreado na Casa das Artes do Porto, num evento organizado pela produtora do filme, no dia 25 de Fevereiro e contou com as presenças, além do Nuno Grande e minha, dos arquitetos Nuno Portas e Bartolomeu Costa Cabral.

---

<sup>120</sup> CRUZ, Afonso (2012). *Jesus Cristo bebia cerveja*. Carnaxide: Editora Objectiva. Alfaguara. pág. 205-206.



Cartaz de “Sagrado”.



O público espera que arranque a projeção de “Sagrado”.

Foi-me confiada a responsabilidade de desenvolver uma banda sonora para este filme único na sua função e formato, em parte, devido à positiva experiência criativa que foi a composição de “Cidades Invisíveis” uma obra já depurada nesta tese e um outro exemplo nítido de um convívio pertinente entre várias ramificações artísticas.

Apesar de reconhecer semelhanças na raiz destas duas obras (tanto “Cidades Invisíveis” como “Sagrado” estão envolvidas numa atmosfera conceptual que relaciona a arquitetura com a música), a proposta inicialmente sugerida pelo arquiteto Nuno Grande para esta banda sonora exigiu outro género de abordagem e de rotina criativa.

### **Cidades Invisíveis – Sagrado**

É justo declarar que há, efetivamente, uma comunicação natural entre a literatura, a arquitetura e a música na peça “Cidades Invisíveis”. Esta confraternização tripartida difere significativamente da comunhão que o filme “Sagrado” motivou entre a arquitetura, o filme e a música. Desde logo devido à hierarquia de influência que cada disciplina exerceu na organização das duas obras. Se por um lado as “Cidades Invisíveis” seguram este diálogo entre as três disciplinas através da literatura, por outro, “Sagrado” expõe a arquitetura num primeiro plano aproveitando, como veículos, o filme e a música. Tendo em conta esta relevante divergência na génese desta banda sonora, a criação de “Sagrado” permitiu-me decifrar a existência, ou não, de hábitos criativos perante cenários, eventualmente, similares. Durante a investigação vislumbrei algumas convergências entre os princípios de criação aplicados nestas duas obras, o que influenciou também as metodologias criativas usadas posteriormente. Compreender estas diferenças municiando as perspectivas criativas e os processos daí resultantes, foi importante no sentido que enalteceu, eventualmente, alguma versatilidade e flexibilidade criativa e musical, justificando assim algumas das características musicais que explanei nos primeiros dois capítulos desta tese.

Antes de relatar as etapas correspondentes ao processo de criação desta obra, vou enumerar outras semelhanças que verifiquei entre as histórias criativas de “Cidades Invisíveis” e “Sagrado”.

- os protagonistas de ambas as propostas: o Nuno Grande na redação teórica (na conferência ficou encarregue da descoberta de cidades verdadeiras que nos lembrassem as cidades invisíveis; no “Sagrado” conduziu a entrevista entre os arquitetos Nuno Portas e Teotónio Pereira); na direção do projeto (no caso da

conferência, uma função partilhada com a Doutora Rita Marnoto; no “Sagrado” assumindo o papel de realizador). E eu enquanto responsável pela música nas duas situações.

- A ligação entre a arquitetura e a música sentida nas duas obras.
- A composição de peças utilizando referências artísticas louvadas pelos especialistas, e ensinadas na academia: um livro julgado como “*uma das obras-primas da literatura do século XX*”<sup>121</sup>; uma igreja designada monumento nacional.
- A sedução dos símbolos: durante a composição das duas peças musicais, houve uma pesquisa focada nos símbolos, figuras, detalhes geométricos oferecidos pelas obras referenciadas, numa tentativa de encontrar um paralelismo de vocabulário, ou seja, de relacionar diretamente estes símbolos com os motivos musicais que esculpiriam as minhas peças. No caso do livro de Calvino, um alfabeto partilhado entre Marco Polo e o Grão Kan definido por “*gestos, saltos, gritos de espanto e de horror, latidos ou berros de animais, ou com objetos (...)*”<sup>122</sup>, antes deste aprender a língua de Levante. A decoração da Igreja do Sagrado Coração de Jesus conta com inúmeros e fascinantes pormenores: desde do padrão geométrico do terço inferior da parede que suporta o altar, até aos candeeiros concebidos por Torre Do Vale.

Infelizmente (ou felizmente) este empreendimento saiu em ambos os casos gorado.

- Nas duas experiências criativas as minhas principais dúvidas conceptuais foram resolvidas através de manifestações filosóficas explicadas pelos autores das obras: o último diálogo/parágrafo de “*Cidades Invisíveis*” e as preocupações ideológicas afirmadas por Nuno Teotónio Pereira foram determinantes para a construção de perfis imaginários que, por sua vez, conduziram as minhas opções musicais a um bom termo.

Também existem diferenças relevantes entre estas duas peças:

- No livro “*Cidades Invisíveis*” há uma arquitetura inventada. Ou seja, a arquitetura é descrita através de um universo poético singular, comunicada por um herói famoso pelas suas extraordinárias viagens, aventuras e descobertas. A arquitetura tem um lugar de destaque no livro, mas não deixa de ser “surreal”. No filme “Sagrado” a arquitetura é visível e concreta, é apresentada num contexto histórico verdadeiro, testemunhado pelos arquitetos que edificaram a Igreja, durante uma conversa de 30 minutos. Esta divergência realça duas perspectivas de escuta/observação/sensação da

---

<sup>121</sup> CALVINO, Italo (2010). *As Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema. 12ª Edição. Capa.

<sup>122</sup> idem, pág. 25.

arquitetura, e modifica pontos de partida criativos: a composição de uma peça “inspirada por” (caso “Cidades Invisíveis”) versus uma peça “ao serviço de” (“Sagrado”).

- As formações instrumentais selecionadas para as obras: “Cidades Invisíveis” conta com a viola d’arco, os efeitos electrónicos provenientes dos diversos pedais que compõem o meu tradicional Set electrónico, instrumentos variados de percussão e gravações de terreno feitas de lugares e conversas oriundas de cidades. O facto desta peça ser interpretada ao vivo (e de tal circunstância estar delineada desde do primeiro contacto com o livro) regulou a minha escolha instrumental. Por sua vez “Sagrado”, visto se tratar de uma banda sonora e por isso sem qualquer intenção (à partida) de uma execução ao vivo, foi fabricado para violas d’arco, piano e contrabaixo.
- Enquanto que “Cidades Invisíveis” foi a resposta a uma proposta direta, sem qualquer sugestão musical por parte dos outros participantes na conferência (pediram-me para imaginar uma peça musical, tendo como ponto de partida o livro de Calvino), em “Sagrado, o Nuno Grande partilhou comigo uma vontade sonora bastante específica, ideia que obviamente pesou nas minhas decisões criativas.

No fundo, se a música presente na conferência “*Ler, ver e ouvir Cidades Invisíveis*” foi induzida por um livro e se essa sedução foi determinante nas escolhas criativas, não foi obrigada a interagir, sob qualquer pretexto, com a arquitetura. Num modo contrário, a banda sonora para o documentário funcionou em consonância com a imagem, o texto, os testemunhos, e os meios selecionados pelo realizador para exibir a arquitetura da Igreja. Assim sendo posso definitivamente afirmar que a música de “Sagrado” convive, lado a lado, com a arquitetura.

### **Renascimento do Sagrado: o nascimento de um motivo principal**

Como indiquei anteriormente durante as primeiras conversas sobre o filme e a respectiva música, o arquiteto Nuno Grande demonstrou um desejo musical bastante exato. Este sugeriu a invenção de um tema principal. Não um ‘*leitmotif*’ ou melodia da qual se multiplicariam variações, mas um tema musical que elevasse um ambiente grandioso e épico. Um tema majestoso que seria depurado e espremido durante as nuances dinâmicas impostas pelas imagens. No entanto, após a visualização das primeiras filmagens, apercebi-me que seria muito difícil cumprir na íntegra os anseios musicais do

realizador. O ritmo ágil, fugidio a qualquer plano estático, forçado pela *steady-cam* utilizada na rodagem do filme, atrapalhou a hipótese de inventar algo ritmicamente intenso, algo atribulado e complexo nos movimentos melódicos. Perante as imagens observadas, senti que o necessário era precisamente o oposto desta opção. Ou seja, o antónimo dos movimentos velozes da câmara de filmar seria bastante mais proveitoso pois equilibraria, com a inclusão de alguma serenidade no contexto, a dinâmica geral do filme. Esta primeira conclusão, encaminhou-me para a escrita do primeiro momento musical ouvido no filme, mais tarde intitulado “O Coral do Teotónio”. No entanto, não foi esse o meu primeiro passo criativo, nem a minha primeira solução.

Também me deparei com dois obstáculos logísticos: o volume muito baixo de uma conversa permanente entre os arquitetos Nuno Portas e Teotónio Pereira; os súbitos fogachos de silêncio, breves e dramaticamente inoportunos que ocorriam durante essa conversa e que deveriam ser escondidos através da música – uma casualidade inconveniente pois limitava a duração dos momentos musicais. Por vezes, essas pausas que não eram cobertas com o “som de sala”, demoravam somente uns rápidos segundos, provocavam quedas de som abruptas, complicadas de preencher por serem demasiado efémeras.

Além disso, não podia desconsiderar o próprio conteúdo da conversa entre os arquitetos. Durante o desenrolar do filme, tanto Nuno Portas como Teotónio Pereira lembraram generosamente o contexto social e filosófico que circundou o seu processo projetural, a investigação que estes fizeram antes de planear a igreja e outros elementos essenciais do trajeto que concluiu o projeto. Atendendo aos assuntos partilhados pelos arquitetos, a música acabou por desempenhar um papel interpretativo e auxiliar, aproximando o espectador da informação transmitida e da viagem visual proporcionada pelo filme. Como já comprovei, há um detalhe pertinente sobre esta funcionalidade (um detalhe um pouco óbvio mas que vale a pena referir): qualquer imagem, por muito violenta, sangrenta ou naïf e colorida, alegre ou triste, consegue ser transformada (na sua percepção por parte do espectador) pela música que a acompanha. Por esta razão, no filme “Sagrado” a música teria que ser acompanhante e intérprete simultaneamente.

Perante esta análise circunstancial e ainda influído pelos anseios de Nuno Grande, decidi compor um motivo central que seria explorado durante a banda sonora até atingir um clímax emocional concordante com a evolução do próprio filme. Esta hipótese cumpria, de certa forma, o pedido feito por Nuno Grande, mas não garantia um tema

vistoso e sagaz como ele sugerira. Deste conflito nasceu o principal motivo/gesto musical que apoia o tema denominado “O Renascimento do Sagrado” (assim como, numa decisão mais tardia, uma grande parte da banda sonora). O motivo musical é este:



Foi o meu primeiro passo criativo. Elegi este motivo musical e concebi o “Renascimento do Sagrado”, sem ter contudo qualquer garantia ou certeza de que esta decisão cumpriria alguns dos objectivos pretendidos.

Inesperadamente, “Renascimento do Sagrado” revelou-se fundamental para o resto de toda a banda sonora. Talvez devido à sua cadência harmónica e rítmica, este tema impulsionava uma vitalidade enérgica e apaixonante que me convencia, mas que discordava da esquizofrenia conferida pelas imagens do filme, como desobedecia do carácter discreto previsto inicialmente para a banda sonora. Ou seja, perante as imagens que tinha disponíveis era praticamente impossível incluir “Renascimento do Sagrado” no filme, visto não existir um instante tranquilo que permitisse ao espectador escutar um tema intenso, sem a distração das imagens. E, no fundo, tendo a banda sonora uma funcionalidade, como disse anteriormente, de acompanhante e intérprete, a exclusão deste tema fazia todo o sentido.

Felizmente, após a audição de “Renascimento do Sagrado”, o Nuno Grande sentenciou a inclusão do mesmo no filme, adicionando uma secção de imagens paradas que suportavam um espaço visual onde o tema se destacava sem, no entanto, ofuscar os outros constituintes do filme. E assim, a minha tela musical ficou esclarecida: o itinerário criativo passaria pelo aproveitamento das progressões harmónicas, da índole rítmica e repetitiva, da tonalidade (Ré Maior), e da instrumentação presentes neste “Renascimento do Sagrado”. Posto isto, o motivo acima exibido, consagrou-se o principal gesto musical desta banda sonora.



O Renascimento do SAGRADO

José Valente

Copyright © JV 2013

Primeira página da partitura do tema “Renascimento do Sagrado”.

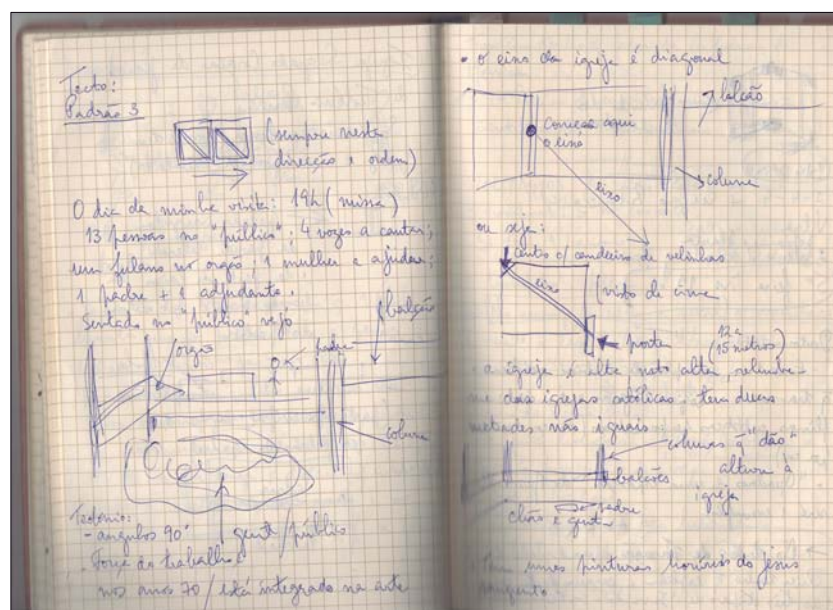
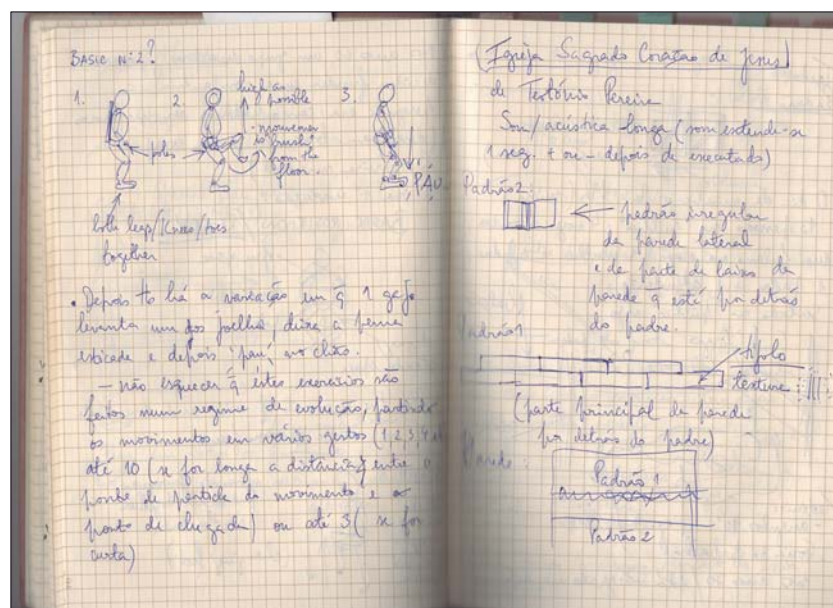
## Primeiras Observações

Visitei a Igreja do Sagrado Coração de Jesus pela primeira vez em 2012, durante uma estadia profissional em Lisboa e observei atentamente algumas características e pormenores deste magnífico edifício. Também pude contar com a útil e perita ajuda do arquiteto Miguel Amado que, generosamente, aceitou pesquisar a igreja comigo.

Arranquei com a minha superficial inspeção estalando os dedos várias vezes (a missa ainda não tinha começado), para perceber a longevidade do som no espaço e para absorver a capacidade de reverberação da igreja. O arquiteto Nuno Portas confidenciou-me, mais tarde, que a igreja foi, na realidade, pensada para albergar concertos. Aliás, um dos elementos mais especiais desta igreja é o órgão sentado no balcão lateral esquerdo junto à nave central do espaço onde fica o altar. Lamentavelmente esta oportunidade concertista não tem sido promovida pelos programadores culturais da igreja nestes últimos anos. A minha avaliação acústica, fruto do estalar dos dedos, foi de que o som produzido se estendia por um segundo, arredondadamente. Esta escuta pretendia achar uma peculiaridade acústica para aplicar na banda sonora caso esta fosse gravada na igreja

em causa (por esta altura Nuno Grande já me tinha falado, por alto, do filme que iria realizar).

Confesso que me entristeceu assistir à missa desse final de tarde. Durante esta missa, contei apenas treze pessoas assistentes, mais quatro membros de um magro coro, o organista, o padre e o sacristão. Fiquei surpreendido com a parca adesão por parte dos fiéis e católicos de Lisboa a este espaço inacreditável ou, como indica Teotónio Pereira no filme, a um espaço “de comunhão de pessoas, independentemente da sua religião” <sup>123</sup>.



Quatro páginas do meu caderno de apontamentos, escritas após a primeira vista à Igreja do Sagrado Coração de Jesus.

<sup>123</sup> GRANDE, Nuno (2014). *Sagrado*. Porto: Ruptura Silenciosa. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. 18:06.

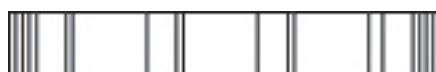
Depois de compreender a dimensão acústica da igreja, foquei a minha atenção em três padrões geométricos que desenham as paredes e o tecto do interior da igreja.

Fui atraído por estes padrões pois imaginei-lhes uma função musical, um paralelismo entre a sua geometria e os gestos musicais base a aplicar na banda sonora. Não posso garantir que a sua influência não afectou, inconscientemente, as minhas opções. No entanto, nunca se confirmou durante o processo criativo a concepção de uma estrutura fixa para coordenar decisões melódicas, rítmicas e harmónicas, inspirada nestes padrões.

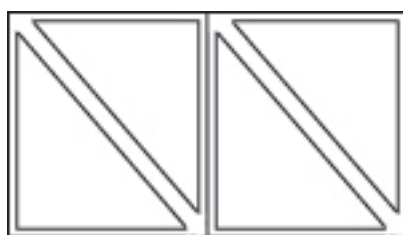
Padrão 1 (parede):



Padrão 2 (parede):



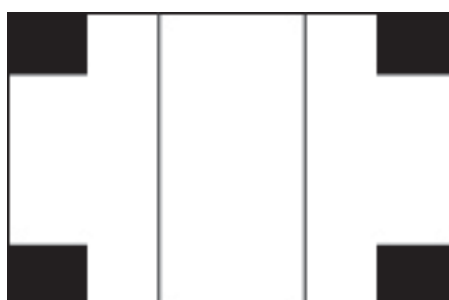
Padrão 3 (tecto):



Além de apontar estes padrões, também verifiquei o facto de que o Padrão 2 ocupa apenas um terço das paredes, enquanto o Padrão 1 completa o resto das paredes desta igreja.

Fiquei encantado com a originalidade dos candeeiros de Torre Do Vale, cujas faces também foram esculpidas através de um padrão.

Padrão 4 (faces do candeeiro):



Um outro aspecto muito interessante, este denunciado pelo Miguel, é o eixo central do edifício que, ao contrário do habitual, se desenvolve diagonalmente. Ao estar na diagonal, entre a porta principal e o vértice superior esquerdo da planta, este eixo divisor do espaço em duas metades gera uma atraente assimetria estrutural. Além disso, os balcões que invadem o interior da igreja, estão um pouco acima do chão, correspondendo ao terço de cada parede revestido pelo Padrão 2. Ou seja, a igreja têm duas metades verticais dissemelhantes.

Apercebi-me também que se trata de um edifício altíssimo. Durante esta primeira leitura, relacionei este dado com uma suposta tradição inerente a igrejas cristãs. Descobri mais tarde que esta fundamental imponência foi a resposta encontrada para colmatar a escassez de largura do terreno.

Todos estes elementos auscultados durante esta rápida investigação foram marcantes para uma percepção pessoal da obra e das suas implicações na história da arquitetura portuguesa do séc. XX.

É interessante verificar que alguns destes detalhes estão entre os principais traços que justificam porque é esta igreja tão singular. Como é evidente, trabalhar de perto com “Sagrado” permitiu-me conhecer e aprender muito mais sobre as particularidades deste edifício. Aproveito para enumerar algumas dessas particularidades denunciadas durante a conversa entre Nuno Portas e Teotónio Pereira. Esta informação foi essencial para que eu fundasse o caminho criativo que resultou na banda sonora:

- 1) A Igreja do Sagrado Coração de Jesus foi um projeto inserido numa “*renovação da arte religiosa*”<sup>124</sup>. Logo, “(...) este templo é o símbolo máximo do MRAR (*Movimento de Renovação da Arte Religiosa*), fundado e presidido por Teotónio Pereira (...)”<sup>125</sup>.
- 2) Trata-se de um espaço completo e não dividido como as igrejas até então. As naves laterais foram eliminadas, passando a existir apenas uma nave central.
- 3) Nós séculos que antecederam esta igreja, havia a tradição de construir pequenas capelas laterais onde as pessoas podiam exprimir as suas devoções individuais por cada santo. Ou seja, havia uma espécie de sub-divisão dos fiéis. O Concílio do Vaticano II aconselhou, pela altura em que esta igreja foi erguida, que houvesse um espaço único para toda a assembleia. Para que todos os fiéis estivessem no espaço único. A cripta desta igreja, desenhada especialmente por Teotónio Pereira, é um lugar anexo à nave central (no andar inferior), onde todas estas capelas se juntam.
- 4) A igreja tem sete andares. “*Nós tínhamos um terreno de 40 metros por 40, era muito pouco, era muito pequeno. Para uma igreja de 1200 pessoas se estivesse cheia. Esta*

---

<sup>124</sup> idem, 05:40.

<sup>125</sup> VILELA, Joana Stichini (2014). *LX70 – Lisboa, do sonho à realidade*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. pág. 24.

*igreja tinha de ser larga porque, exatamente, pretendia ser um anfiteatro. Mas quanto mais larga menos espaço tínhamos para o que estava no lado de lá, para o lado sul (...)*<sup>126</sup>.

- 5) A utilização de placas que oferecem rigidez sem a aplicação de muitos apoios, levou a que os arquitetos regressassem aos esboço inicial (coincidência inesperada com o meu próprio processo criativo para a banda sonora) e desenvolvessem uma *“caixa serena no meio de uma atividade que é barulhenta de certo modo ou, pelo menos, complexa”*<sup>127</sup>.
- 6) A igreja está situada na rua, no centro da cidade de Lisboa. O centro da igreja foi interpretado, neste caso, como um *“centro cívico”*. O acesso ao espaço religioso está mais próximo, no entanto, é mais custoso visto que para o alcançar é obrigatório subir várias escadas. *“quanto mais crença (...) em relação ao religioso, mais tem que subir”*<sup>128</sup>.
- 7) Havia, por parte dos criadores da igreja, um desejo muito grande de autenticidade. Esta ambição levou a que fossem escolhidos materiais diferentes do comum.
- 8) A igreja poderá ser catalogada de funcionalista, todavia, apesar da sua sobriedade (seguindo a opinião de Nuno Portas), esta apresenta imensa variedade e, por isso, não é um exemplo inteligível deste estilo.
- 9) Esta igreja foi fabricada ao mesmo tempo do que a Fundação Calouste Gulbenkian e recebeu ex-aequo o Prémio Valmor. No entanto, os dois projetos representam duas linguagens arquitectónicas distintas. Enquanto a Fundação expõe a excelência de um estilo passado, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus propõe uma hipótese de futuro.
- 10) A igreja não é uma obra utilitária, ou melhor, o utilitário não se sobrepõe a um programa, uma intenção que *“é dirigido para as pessoas, mas para as pessoas saírem de si próprias, abarcarem horizontes mais amplos do que aqueles que compõem o seu quotidiano”*<sup>129</sup>.

Este último ponto, juntamente com a noção de comunhão proposta por Teotónio Pereira que citei num parágrafo anterior, foi determinante para as minhas decisões criativas e para resolver/entender um dilema pesado. Sendo eu um convicto ateu, como me iria confrontar com o “divino”, com o catolicismo imposto pela função do edifício, com os seus rituais e costumes? Como expressar o “sagrado” sem acreditar em Deus?

---

<sup>126</sup> GRANDE, Nuno (2014). *Sagrado*. Porto: Ruptura Silenciosa. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. 09:30.

<sup>127</sup> idem, 15:57.

<sup>128</sup> idem, 17:44.

<sup>129</sup> idem, 23:04.

## O Divino

*“ (...) And the question was, what right to I have to do this? (...) The solution, what prompted me to actually go and do it was remembering a painting that my great-grand mother had in her kitchen (...) it was “Jeremiah lamenting the fall of Jerusalem” by Rembrandt and (...) I felt Rembrandt was able to discover the inner most truth of the Jewish soul in that painting. And then I reflected (...) Rembrandt was not Jewish, but he lived among the Jews (...) I have the same experience, I grew up in the mist of the catholic friends, I mean all my friends were catholic, all my neighbours were catholic and I was different (...) maybe I could see things in this family, so to speak, that they themselves don’t see. (...) If my Passion would have five meanings of the truth that Rembrandt has about the Jews, ... then I will be ok. That’s what gave me the courage. (...)”*<sup>130</sup>.

A resposta dada por Osvaldo Golijov quando exposto a um problema idêntico, revela um ponto de vista e explica, em parte, o raciocínio indispensável para que alguém sem qualquer tipo de crença religiosa na sua constituição filosófica, se relacione de forma honesta com a composição de uma obra (uma ação subjetiva e pessoal) com raízes e com contexto cristão.

Certamente não sou o único artista que se deparou com este tipo de dúvidas no seu trabalho criativo. Nem é pertinente para a depuração do processo gerador desta banda sonora divagar sobre as razões que levaram ao meu ateísmo.



Jeremias lamentando a destruição de Jerusalém.

<sup>130</sup> Osvaldo Golijov na Boston Symphony Interview: <http://www.youtube.com/watch?v=HxoDLrXlimg>



Muito mais relevante é perceber como contornei esta dificuldade. Golijov refere algo extremamente interessante, evocando o quadro “Jeremias lamentando a destruição de Jerusalém” de Rembrandt: o Rembrandt não era judeu, mas viveu entre judeus toda a sua vida, ou seja, absorveu e compreendeu a cultura judaica como a observou, com um distanciamento (por não ser judeu) necessário para alcançar uma interpretação genuína exposta nesta pintura marcante.

Apesar de eu ter sido educado dentro de uma cultura tendencialmente cristã e de partilhar, fruto da minha educação, valores éticos e morais provenientes do catolicismo, uma circunstância que certamente facilita o meu entendimento e envolvimento com a religião, o meu cepticismo perante Deus continuava a impedir que eu interiorizasse as preocupações ideológicas que os arquitetos da igreja muito provavelmente sentiram, aquando da sua fabricação.

*“É sabido que o edificio capital da Architectura cristã é a igreja. E a igreja é o local de reunião dos cristãos e da prática do culto divino. Daí advém uma série de exigências funcionais muito particulares, estreitamente relacionadas com a Liturgia. Mas a igreja não é só isso: é, além disso, a morada do próprio Cristo, presente no Sacramento da Eucaristia. E daí resultam especialíssimas exigências de verdade, harmonia e dignidade, que, para serem satisfeitas, terão de respeitar integralmente as exigências funcionais mencionadas. Só assim poderão ultrapassá-las, sublimando-as.*

*Mas trágicas condições impedem que as igrejas se façam assim. Deus pôs nas nossas mãos, pelo génio descobridor de grandes homens e pelo trabalho aplicado e criador de muitos outros, possibilidades técnicas admiráveis. Embora com certa timidez e muita dissimulação, no meio da desorientação architectónica actual, essas possibilidades técnicas estão sendo aplicadas na Architectura civil. Vamos continuar a recusar empregá-las na construção de igrejas, enquanto as aplicamos em salas de diversão e noutros lugares?”<sup>131</sup>*

Denotei, sem saber se se trata de um acaso ou de uma escolha propositada por parte do realizador, que as explicações oferecidas por Nuno Portas ou as reflexões levantadas por Nuno Teotónio Pereira revelam nuances de discurso distintas durante o filme. Enquanto Nuno Portas relata especificações relacionadas com a investigação realizada pelos arquitetos, com os materiais aproveitados no projeto ou com a significância histórica desta construção, Teotónio Pereira faz incidir as suas parcas intervenções nas questões filosóficas que suportaram conceptualmente a invenção desta igreja.

---

<sup>131</sup> PEREIRA, Nuno Teotónio (1996). *Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP Publicações. pág. 10-11.



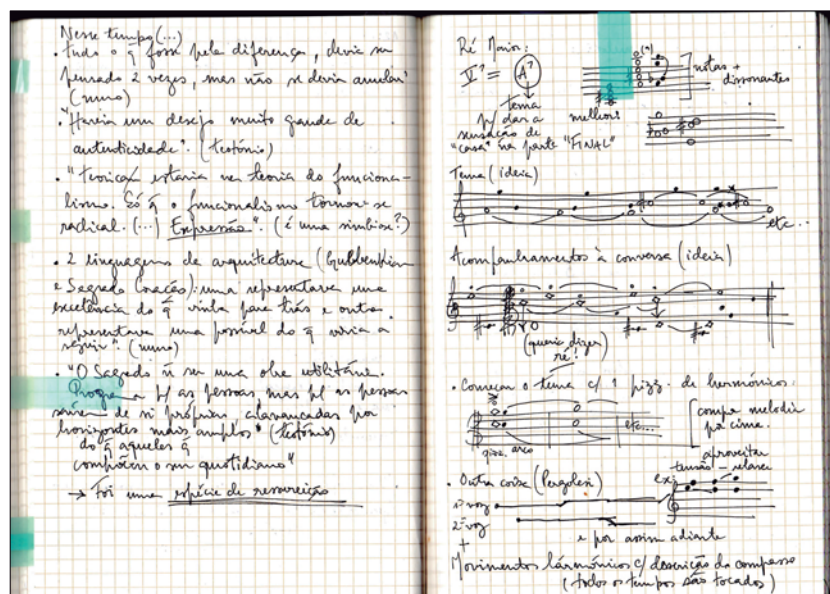
Aliás, considero Nuno Teotónio Pereira o principal benfeitor para que a minha incerteza sobre a expressão do divino através da música fosse eliminada. Confesso que cresceu em mim, com o decorrer desta experiência criativa, uma admiração enorme por Teotónio Pereira e pela sua visão da arte, da arquitetura e do mundo.

Além da função comunitária que este defendeu durante a conversa exposta no filme (*“um espaço de comunhão de pessoas, independentemente da sua religião”*) com a qual eu concordo completamente, fiquei sobretudo fiel ao seu desejo de provocar nas pessoas que visitam a igreja (e as igrejas) a vontade de se superarem, para *“abarcarem horizontes mais amplos do que aqueles que compõem o seu quotidiano”* – uma perspectiva sobre a funcionalidade de uma igreja (correspondida na prática com a inclusão da igreja dentro do “centro cívico”) no meu entender correta, atual e indispensável.

É verdade que não creio na existência de um Deus e de toda uma mística que essa crença acarreta, mas também é verdade que acredito na importância de uma fé (independente da religião), ou melhor, de uma esperança. Defendo os princípios do humanismo que assentam, tal como recomenda Teotónio Pereira, no anseio por alcançar uma próxima etapa. Mais concretamente (e num ponto de vista pessoal): por evoluir artisticamente, eticamente, etc... em todas as oportunidades, sem derrubar com violência os destinos livres daqueles que me rodeiam.

Como mencionei no início deste capítulo, tanto a peça “Cidades Invisíveis” como a banda sonora de “Sagrado” motivaram uma quase epifania sobre possíveis modos de convivência com as idiosincrasias do mundo e seus habitantes. Enquanto que Calvino sugere uma gestão perante as atrocidades e a beleza, enaltecendo a beleza e rejeitando as atrocidades, Teotónio Pereira, em conjunto com os outros criadores da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, promove a auto elevação constante como manifestação de fé. Este procura, através da direção artística patente na igreja, manifestar as suas fortes opiniões portadoras de uma consciência social e artística.

Coincidência ou não, no meu entender, a influência do seu discurso no meu trabalho foi determinante para que, por exemplo, a composição do tema “Renascimento do Sagrado” desembocasse numa malha sonora cheia de vitalidade e esperança, dois sentimentos que espelham um convívio tolerante entre diferentes crenças e ideologias. Na minha opinião, estes dois sentimentos são primordiais para que o divino e o sagrado se incorporem na essência da fé dos homens.



Duas páginas do meu caderno de apontamentos, com esboços das primeiras ideias e com referências do filme que localizariam as passagens musicais.

-SAGRADO-  
ideias

IDEIAS

10 seg — 1

1. Improv. — Rhythm fast — one bar — X3

2. Melody — Rhythm fast — Rubato

3. Notes: (harmonies) — just harmonies — etc...

4. Fazer fogos e a dedicação de classe a estes pontos:

5. Finais da guitarra

6. bem ritmado

7. Fazer fogos e a dedicação de classe a estes pontos:

8. Fazer fogos e a dedicação de classe a estes pontos:

9. Fazer fogos e a dedicação de classe a estes pontos:

10. Fazer fogos e a dedicação de classe a estes pontos:

Alguns apontamentos de do que viria a ser o “Coral do Teotônio”, como detalhes sobre uma possível inclusão da guitarra.

## **Outras influências na pesquisa:**

Além da observação realizada durante a visita à Igreja do Sagrado Coração de Jesus, da informação fornecida por Nuno Grande e dos relatos partilhados durante o filme, da aproximação inconsciente às deliberações de Teotónio Pereira sobre o planeamento da igreja e sobre a arquitetura religiosa em geral, também busquei exemplos musicais de natureza sacra, religiosa, ou simplesmente divina.

Não fiz uma pesquisa profunda, organizada dentro de uma lógica histórica conduzida pela depuração esquematizada e eficaz das múltiplas subtilezas que identificam compositores ou movimentos musicais. Optei por ouvir três ou quatro obras com atenção, obras que aprecio, de compositores por quem tenho admiração. Por outro lado, não é justo omitir desta reflexão, o conhecimento musical sobre a matéria em causa, oriundo de anos a ouvir e a estudar muita música e, obviamente, a aprender peças com os atributos acima anunciados.

Registe-se o facto de me ter deixado seduzir, durante esta viagem auditiva, por obras com um carácter contemplativo, doloroso, ambíguo e pouco resolúvel. Talvez esta tendência de escuta se justifique através do meu ateísmo. No entanto, eu julgo que o motivo assenta numa outra razão: uma vez que todas as religiões são celebradas pelo homem, tanto na sua tristeza como na sua alegria, estas carregam consigo toda a existência humana (nem que seja pela sua importância histórica). Por isso, só acedi a obras cujo conteúdo transmitisse a complexidade e o desassossego dignos de uma existência humana turbulenta.

De tudo o que escutei, destaco “*Sabat Mater*” de Pergolesi, que me forneceu duas ideias de som muito atraentes, mais tarde transpostas para a minha banda sonora.

As “*Sabat Mater* (dolorosa)” meditam, como reza a tradição, sobre o sofrimento de Maria, a mãe de Jesus, durante a crucificação do filho. Confesso que o meu fascínio por esta obra não se desenvolveu devido a este contexto religioso. A minha admiração provém da beleza inacreditável que envolve a obra, assinalada pela sua dimensão atormentada fruto do génio de Pergolesi.

Objectivamente, as duas ideias de som foram as seguintes:

- No início de “*Sabat Mater*” tanto os dois primeiros violinos (durante a exposição introdutória anterior à entrada das solistas) como as vozes solistas desenvolvem melodias polifónicas muito próximas entre si e em constante fricção. Ou seja, a parte solista começa com uma nota suspensa pela mezzo soprano durante 6 tempos, melhor dizendo, um mi. Quatro tempos depois do avanço da mezzo soprano,

aparece sorrateiramente a soprano com um fá sustenido (uma tom acima da nota cantada pela mezzo soprano, o que provoca uma dissonância espetacular) que sustém durante iguais seis tempos. Nisto, passados dois tempos da entrada da soprano na ação musical desta peça, a mezzo soprano atreve-se a descer do seu mi inicial para um ré sustenido (ficando abaixo uma terceira menor do fá sustenido que ainda está a ser cantado pela soprano) que abandona após dois tempos, dando lugar a um sol, nota que aguenta durante outros seis tempos. E assim sucessivamente. Esta condução melódica desenvolve-se numa progressão harmónica igualmente vistosa: Mi menor (I Grau/Tónica) – Si7 (V Grau/Dominante) – Mi menor (I Grau/Tónica novamente) – Ré7 (VII Grau/Dominante de Mi e de Sol, ou seja, V Grau do acorde seguinte) – Sol Maior (III Grau/substituição da Tónica, mas também V Grau do acorde seguinte) – Dó Maior (VI Grau de Mi menor/substituição da sub-dominante) – Lá menor (IV Grau/sub-dominante) – Mi Maior (I Grau transformado numa acorde perfeito maior/Tónica). Contudo, convém esclarecer que esta cadência harmónica não atingiu qualquer uma das minhas decisões criativas, ao contrário do jogo melódico entre as cantoras solistas. No meu ponto de vista, Pergolesi lança a angústia de um dilema existencial (a justiça nas decisões do senhor/a razão para viver após a execução incompreensível de um filho – questões fortes e subjetivas, que motivam dor infinita) ao espectador através desta organização vocal e motívica (a movimentação das vozes solistas demonstra claramente a utilização da imitação, do princípio – não permanente – do cânone). Esta distribuição provocadora das vozes, colou-se à minha intuição e revelou-se numa quase obrigação criativa. Eu tinha que compor algo com semelhante inquietação.

The image shows a musical score for two voices: Mezzo Soprano and Soprano. The score is in 4/4 time and G major (one sharp). It consists of three systems of staves. The first system shows measures 5 and 6. In measure 5, the Mezzo Soprano has a half note G4 (F#4 in the key signature) and the Soprano has a whole note G4. In measure 6, the Mezzo Soprano has a half note A4 and the Soprano has a whole note A4. The second system shows measures 7 and 8. In measure 7, the Mezzo Soprano has a half note B4 and the Soprano has a whole note B4. In measure 8, the Mezzo Soprano has a half note C5 and the Soprano has a whole note C5. The third system shows measures 9 and 10. In measure 9, the Mezzo Soprano has a half note D5 and the Soprano has a whole note D5. In measure 10, the Mezzo Soprano has a half note E5 and the Soprano has a whole note E5. The score ends with a double bar line in measure 10.

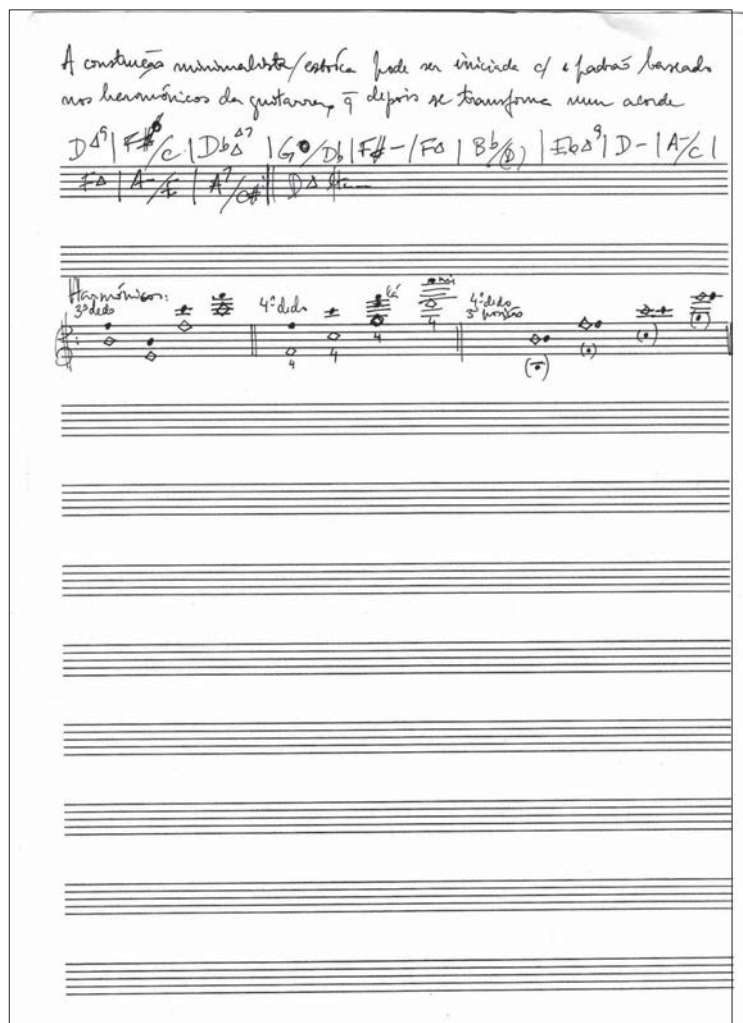
- Na introdução, na primeira exposição do tema, um pouco antes da entrada das solistas, a orquestra divide-se entre os instrumentos médios/agudos e os instrumentos graves: as cordas graves (viola d’arco, violoncelo e contrabaixo) ocupam os tempos 1 e 3 do compasso, enquanto as cordas agudas (violinos) povoam os tempos 2 e 4. Uma troca tensa, suportada pelos acordes Dó Maior (VI Grau/sub-dominante), Sol Maior (III Grau/substituição da Tónica), Lá menor (IV Grau/sub-dominante) e Si7 (V Grau/Dominante) que antecipa a cadência que finaliza esta introdução. Esta ideia de som foi registada quando ouvi este “Sabat Mater”, no entanto não me parece que tenha sido influente.



Durante a visualização das primeiras imagens acreditei intuitivamente que a guitarra ocuparia bem os silêncios esporádicos da conversa entre os arquitetos. O som produzido por uma guitarra é curto, sem a capacidade natural de sustentar uma nota ao contrário de uma viola d’Arco (cujas cordas em vez de dedilhadas (como na guitarra) são friccionadas pelo arco). Por esta razão, calculei que a inclusão da guitarra na banda sonora facilitasse o diálogo entre a música e a conversa em causa. Assim, combinei com o Sérgio Tavares (que além de contrabaixista também toca guitarra) algumas sessões de experiência e pesquisa sonora.

Imaginei um gesto musical, no meu entender, bastante simples de executar, assente num ambiente tonal aberto e numa irregularidade rítmica: o guitarrista improvisaria com os vários harmónicos naturais das cordas, fazendo movimentos rítmicos rápidos e imprevisíveis, eliminando qualquer sentido de pulsação. Para conduzir dinamicamente a improvisação, estudei os intervalos entre as cordas e decidi a ordem de aparição, durante a improvisação, de cada corda. Ou seja, a improvisação cresceria na intenção e intensidade durante o desenrolar do filme, um crescendo reproduzido pela maior ou menor diversidade de ritmos explorados e pela maior ou menor utilização de harmónicos, consoante o afastamento ou proximidade intervalar entre cada harmónico.

Gravámos as tentativas realizadas durante estas sessões para futura apreciação. Todavia, após a escuta desse esforço, não fiquei convencido com o gesto musical explorado. Apesar do seu carácter breve e nada intrusivo, faltava-lhe alguma relevância. Melhor dizendo, mesmo sendo o gesto composto por ritmos indefinidos e harmónicos naturais que enaltecem centros tonais, este era demasiadamente convencional e fechado: não levantava a dúvida – um sentimento importante para o feitio inquieto que simboliza a minha percepção do divino, do sagrado.



Alguns apontamentos de uma progressão harmónica e com alguns rascunhos relativos às experiências com harmónicos na guitarra.

O “Coral do Teotónio” que introduz a banda sonora no filme, foi desenhado a partir de duas ideias conquistadas durante esta pesquisa. A organização imitativa e dissonante das duas violas proveio da intrigante simbiose entre as vozes solistas durante o início de “Sabat Mater” de Pergolesi. A arritmia evidente nas notas agudas do piano nasceu das experiências protagonizadas pelo Sérgio na guitarra.



The image displays a musical score for the piece "Coral do Teotónio". It is the second page of the score, as indicated by the page number "2" in the top left corner. The score is written for a piano (Pno.) and three violas (Vla.). The piano part features a continuous, dense texture of sixteenth notes across three systems, starting at measure 13 and ending at measure 19. The string parts (violae) are arranged in three staves. The first system shows the violae playing a sustained, arpeggiated figure, with a time signature change to 3/8 and a tempo marking of "03:28 [Subindo escadas]". The second system shows the violae playing a sustained, arpeggiated figure, with a time signature change to 3/8 and a tempo marking of "03:28 [Subindo escadas]". The third system shows the violae playing a sustained, arpeggiated figure, with a time signature change to 3/8 and a tempo marking of "03:28 [Subindo escadas]". The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The piano part is marked with a forte (f) dynamic, while the string parts are marked with a piano (pp) dynamic.

Segunda página da partitura de “Coral do Teotónio”.

A inclusão, falhada é certo, da guitarra na concepção desta banda sonora, provou a minha vontade de incorporar outras texturas instrumentais conjuntamente com a viola d’arco. Como referi anteriormente neste texto, a composição de uma banda sonora permitir-me-ia sonhar com alguma liberdade na orquestração, comparativamente a outros desafios que exigem uma atuação ao vivo. Por isso, pude escrever para uma pequena formação, a ser gravada por apenas dois músicos. Perante esta condição, pedi ajuda ao César Oliveira, pianista, professor, tocador de múltiplos instrumentos, eletricista e curioso da engenharia do som para colaborar como produtor desta criação.

Curiosamente, esta banda sonora semeou um entendimento profissional com o César com repercussões positivas. Durante este doutoramento, o nosso duo reuniu-se entretanto para gravar a obra “Ninguém é Original” (onde aplicámos a mesma técnica de gravação e simulação de instrumentos, todavia com maior arrojo e complexidade).

Revejo sucintamente os três fundamentais gestos musicais presentes nesta banda sonora e provenientes da pesquisa efectuada:



- O principal motivo que propõe a tendência harmónica e rítmica de quase toda a banda sonora, foi composto para o tema “Renascimento do Sagrado”, inicialmente preterido mas mais tarde incluído na obra e no filme.
- A gestão melódica por parte das duas violas d’arco no andamento “Coral do Teotónio” que introduz o filme ao espectador, foi influenciada pela condução melódica das duas vozes solistas no “*Sabat Mater*” de Pergolesi.
- O ritmo intermitente aplicado na parte de piano, neste caso com a função discreta de apoio harmónico e rítmico, foi repescado das intenções criativas experimentadas com a guitarra do Sérgio Tavares.

### **Outros detalhes pertinentes sobre a criação desta banda sonora:**

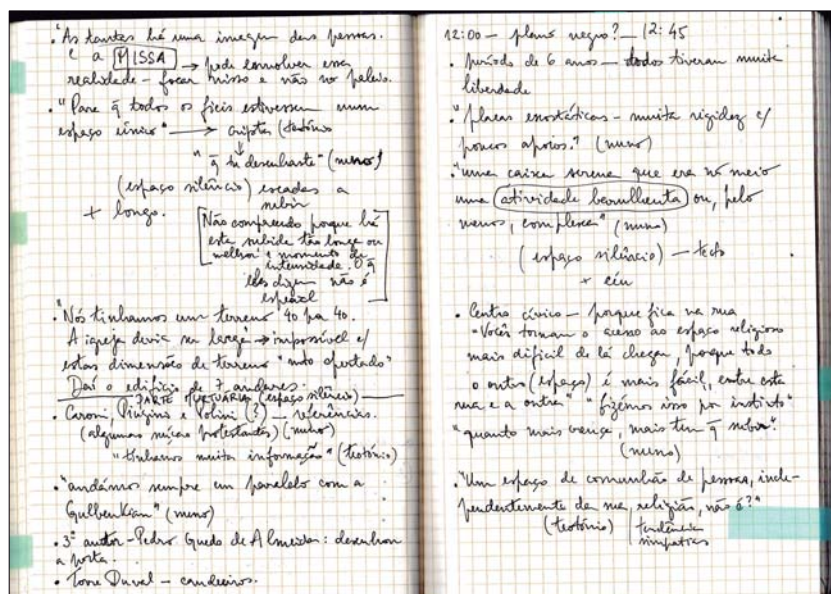
- A determinação tonal para a banda sonora (centro tonal Ré) também é uma consequência do breve motivo que encarreirou o tema “Renascimento do Sagrado”. Uma vez que o resto da banda sonora ficou subjugado a este tema, tanto o “Coral do Teotónio” como o acompanhamento musical da conversa entre os arquitetos funcionam dentro da mesma tonalidade.
- O acompanhamento musical audível durante a conversa dos arquitetos foi, na maior parte do tempo, improvisado. Sendo que a improvisação obedeceu a uma lógica harmónica influenciada pela progressão harmónica do tema “Renascimento do Sagrado” e aproveitou o motivo principal já revelado neste texto.
- O andamento “Ascensão” referente à subida por parte da câmara da cripta para o balcão superior, foi praticamente improvisado. Ou seja, só quando já estava a gravar a música e a improvisar o acompanhamento é que arpejei a progressão harmónica presente neste momento. Depois fiz uma harmonização/melodia, com a inclusão de mais duas violas, também com o instrumento nas mãos, seguindo obviamente a progressão harmónica inventada pouco antes.
- A progressão harmónica presente no tema “Renascimento do Sagrado” foi inventada por tentativa e erro, com a preocupação de fugir das tendências harmónicas utilizadas noutras peças ou inseridas no meu leque de tendências harmónicas “favoritas”. Mesmo que não tenha sido capaz de escapar de todos meus lugares comuns da harmonia (o sucesso desta restrição seria, na realidade, prejudicial visto que ao afastar estes lugares comuns também estaria a expulsar parte do meu vocabulário e discurso pessoal), a tentativa levantou novas hipóteses harmónicas e estendeu a progressão à sua forma final.

## A Estrutura da banda sonora:

A organização de todos os momentos musicais, desde andamentos previamente compostos a improvisações, está comprometida tanto com o teor e conteúdo inerentes à conversa que conduz o filme “Sagrado” como aos planos e caminhos percorridos pela câmara durante o desenrolar do filme. Após o término da primeira montagem concreta do filme (montagem quase final que sofreu apenas ligeiras alterações posteriormente), analisei a conversa em causa e elegi um conjunto de expressões, frases, comentários, que acredito serem essenciais para o entendimento da Igreja e da sua edificação. Estes pontos-chave estão assinalados na partitura. Ou seja, para ser mais exato, a partitura divide-se em blocos correspondentes aos pontos-chave, com indicações cronometradas e específicas.

Duas páginas da partitura, onde se pode observar as indicações cronometradas dos pontos chave.

Foi extremamente gratificante compor uma banda sonora para o filme “Sagrado”. Conheci através de testemunhos únicos a visão, naquele tempo, inovadora que suportou um projeto incrível. Envolvi-me numa reflexão pessoal relevante sobre o significado do divino, do sagrado, e sobre a função da fé nas sociedades que preenchem o nosso mundo. Colaborei com várias pessoas com perspectivas artísticas díspares da minha e encontrei hipóteses musicais para uma tipologia de filmagem, para mim, estranha (a utilização da *steady-cam*).



Duas páginas do meu caderno de apontamentos, com indicações de tempo retiradas durante a visualização do filme.

Avaliei o processo criativo aqui descrito e apercebi-me de algumas semelhanças (identificadoras eventualmente de um percurso criativo) entre as bases conceptuais e as soluções criativas desenvolvidas para duas peças dependentes da relação entre a arquitetura e a música. Finalmente, descobri a sensibilidade de Nuno Teotónio Pereira e deixei-me influenciar pela mesma. Para terminar, partilho uma vantagem pragmática: a banda sonora de “Sagrado” já me garantiu outras encomendas e outros desafios criativos!

### Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio<sup>132</sup>

“Operando aqui no campo das artes plásticas, o músico José Valente aceita este desafio como se de um dueto se tratasse. Se não exactamente entre ele e as artes plásticas, pelo menos entre ele e o Empty Cube. Objecto/lugar que aqui é assumido na sua materialidade pelo próprio facto de se manifestar enquanto instrumento de percussão. Mas uma percussão feita do seu interior, como se fosse ele próprio a produzi-la.

Perante o que é pressuposto nas regras deste jogo, perante o facto de se esperar que seja no espaço do cubo o lugar em que as coisas acontecem, o músico coloca-se estrategicamente fora de campo.

Mas um fora de campo que ao mesmo tempo é um espaço que é duplo do cubo ou, pelo menos, o seu eco.

E o quadrado negro sobre o qual José Valente está, tendo a área do cubo, resulta da projecção daquele objecto no plano horizontal. Projecção que compacta todas as dimensões num só plano,

<sup>132</sup> [http://www.emptycube.org/english/artista29/artista\\_ae.html](http://www.emptycube.org/english/artista29/artista_ae.html)

*lugar abstracto que coloca o músico fora de qualquer lugar, a melhor forma que encontrou de se situar neste contexto, físico e conceptual.*

*Mas, certamente sem o saber, esta forma de estar fora deste campo coloca-o no seu centro. Todos sabemos a importância dos quadrados negros (pelo menos de um) na história da arte.*

*Em 1983, em Almada, tive o privilégio de ver uma das personagens do movimento Fluxus em duas performances memoráveis (num dos saudosos festivais internacionais de performance organizados pelo Egidio Álvaro).*

*Em “Concerto para Poemophone”, Serge III Oldenbourg tocava um rudimentar instrumento de uma só corda. E, obviamente, monocordicamente, ia tocando a corda numa cadência monótona. Monotonia que era quebrada pela sua presença francamente simpática, começando, desde logo, pela generosidade do seu bigode e do seu sorriso.*

*Serge III, provavelmente, não saberia tocar qualquer instrumento. Ou, pelo menos aqui, não queria dar-nos qualquer sugestão de que o soubesse fazer. Mas, monocordicamente, evocava toda a música do mundo. Ou melhor, a possibilidade de estarmos perante a própria matéria de que a música é feita, como se nos sugerisse a possibilidade de uma Era pré-musical e nos transportasse para ela.*

*Mas José Valente é mesmo um músico e, sendo na música que tem o seu espaço, encontra aqui a melhor forma de se relacionar com as artes plásticas. À semelhança da forma como encara um doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Inevitavelmente, em diálogo.*

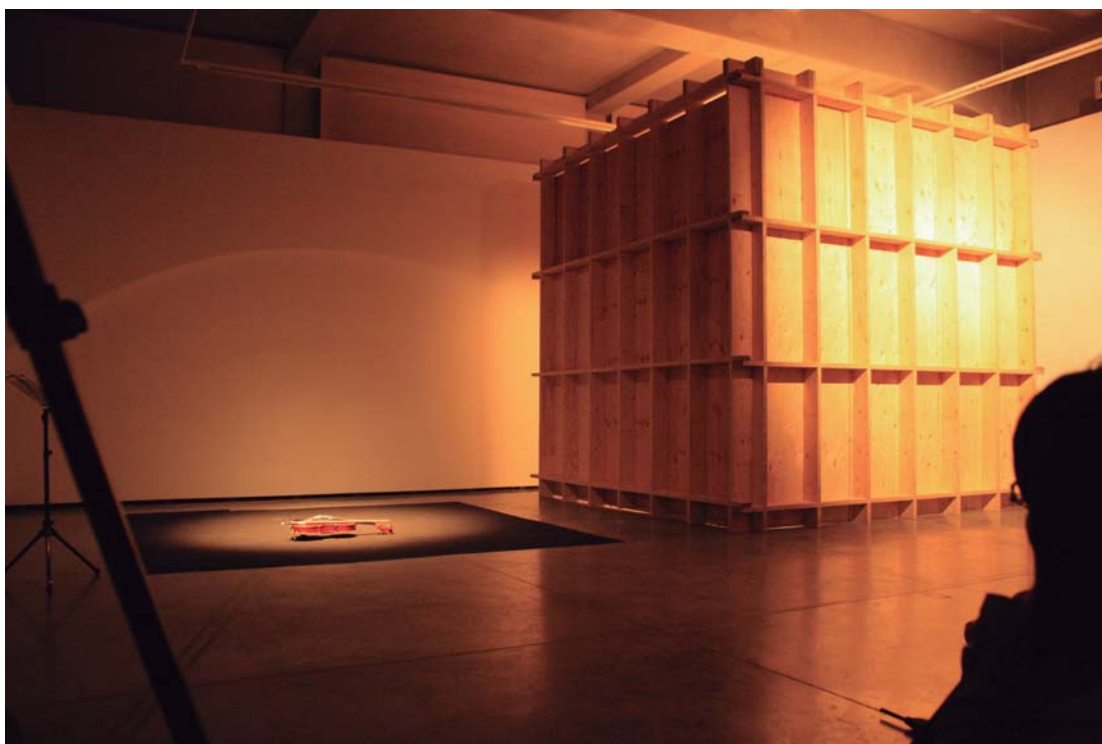
*Falta falar do resto. Não falamos aqui da música. E o que falta será certamente o que é mais relevante. Mesmo no seu potencial transformador. Até porque a viola, sendo de arco, suaviza as arestas do cubo.*

*António Olaio*

*Coimbra, 8 de Março de 2014”*

No dia 4 de Abril de 2014, na Galeria de Arte Appleton Square em Lisboa, estreei e interpretei uma única vez a minha “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio”, uma peça inserida no projeto EMPTY CUBE com curadoria de João Silvério.

Esta obra exemplifica uma transformação significativa no meu paradigma criativo como um reflexo muito nítido da positiva influência do Colégio das Artes e do doutoramento em Arte Contemporânea, no meu percurso e, acima de tudo, na minha evolução artística.



Fotografia de João Silvério.

Como refere o Professor Doutor António Olaio no maravilhoso texto que escreveu propositadamente para este evento, esta sonata resulta do meu atrevimento para operar num universo até aqui estrangeiro à minha prática e experiência artística.

Ter preocupações sobre o peso performativo inerente à minha atividade é, muito provavelmente, uma constância inconsciente. É verdade que pondero sobre opções de postura, comunicação e vestuário, antes de qualquer espetáculo, como dirijo esse mesmo espetáculo com uma seleção exímia do repertório. Faço deliberações que transcendem o mero campo musical e que se relacionam com a presença física no espaço, ou seja, com o lado performativo da profissão e com a arquitetura do ambiente envolvente. Quando um músico determina o lugar onde vai tocar ou a posição de outros utensílios essenciais para o concerto, está automaticamente a gerir questões catalogadas como encenação, pois estas modificam a cena, o palco, onde a partilha musical decorrerá.

Contudo, no caso desta sonata, houve uma apreensão racional da organização espacial de um cubo enorme e de uma viola d'arco dentro de uma galeria, como uma inquietação influenciada pela vertente performativa – algo extremamente evidente no gesto musical e performativo que esclarece a própria obra durante a sua execução.

No fundo, inaugurei, através deste desafio, uma simbiose entre raciocínios artísticos de áreas distintas, sem a colaboração/intervenção participativa de artistas dessas mesmas áreas excetuando na curadoria e no apoio à pesquisa necessária. Uma confluência gerida, como é evidente, pela música.

## **Colégio das Artes – onde tudo começou**

O João Silvério, além do importante trabalho de curadoria que tem exercido na coleção de arte contemporânea da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, é o mentor e inventor do EMPTY CUBE, uma proposta de exposição única – a obra, a colectânea de obras, a performance, qualquer que seja o objeto artístico eleito só está disponível para apreciação durante algumas horas num cubo edificado para o efeito. Ou seja, o cubo que caracteriza este projeto é erguido um ou dois dias antes da inauguração, que dura apenas umas horas, para ser desmontado logo após o término da mesma. O João é meu colega de doutoramento.

Assisti, durante os anos relativos a este curso (sem conseguir precisar a data), a vários momentos inseridos na calendarização EMPTY CUBE. Considero o conceito fascinante. Por um lado gosto do cubo enquanto espaço expositivo, por outro revejo-me (talvez devido ao facto de ser músico) na efemeridade sugerida aos artistas e ao público. Com o EMPTY CUBE as artes plásticas integram a transitoriedade do presente, como por exemplo na música, visto que o seu tempo de visibilidade ou ausculta é relativamente curto e irrepetível.

Tendo isto em conta, as condicionantes intrínsecas a esta curadoria são parecidas com o contexto inerente a um concerto, onde a música tocada acontece somente naquele dia, à hora estabelecida. Esta cláusula eleva a música e neste caso o que se desenvolve dentro do cubo fundado pelo João, a algo absolutamente singular.

Após presenciar uma performance protagonizada e delineada por outra colega de doutoramento, a Susana Mendes Silva (uma performance intitulada “69-12”<sup>133</sup>), fiquei extremamente curioso com o cubo e com a sua potencialidade sonora e musical. Sem que ninguém se apercebesse, depois da performance da Susana estar terminada, percorri o cubo de uma ponta a outra, batendo levemente com os dedos nalguns pontos da madeira.

Consultei rapidamente o meu orientador sobre a minha vontade de compor uma peça para o cubo analisado e conversei com o João nesse sentido, expondo-lhe a intenção de criar algo que interligasse a minha viola ao cubo em questão.

Passado muito tempo (um ano, dois talvez) recebi um telefonema do Silvério para discutirmos uma encomenda – a composição de uma peça para o EMPTY CUBE.

---

<sup>133</sup> [http://www.emptycube.org/english/artista23/artista\\_x.html](http://www.emptycube.org/english/artista23/artista_x.html)



Desta conversa, ficou decidido o período da estreia, as implicações logísticas para a concretização da ideia e o conceito base para uma nova obra: um diálogo entre um cubo e uma viola d'arco onde cada um se assumiria de forma independente, como um membro ativo da agitação musical e não apenas como mero instrumento.

### **Os primeiros pensamentos para um processo rápido**

Sendo-me impossível especificar a antecedência com que ficou estabelecida a apresentação desta obra na galeria Appleton Square, recordo-me que o processo foi obrigatoriamente rápido comparativamente a outras peças da minha autoria. Tal circunstância justifica-se por uma acumulação de trabalho, desde concertos a outros compromissos que coincidiram na data em questão.

Inicialmente refleti sobre dois temas. Um deles, explorado ao de leve nesta obra, foi influenciado por um texto de Afonso Cruz intitulado “Os Pássaros estão estragados” e lançou uma metáfora aliciante. Na história do Afonso um vendedor de pássaros tem um dilema: os pássaros, presos nas suas gaiolas, cantam em silêncio e por isso estão estragados. Depois de denunciar esta complicação, dialogando com uma Voz divina que lhe responde do chão, o vendedor percebe que a única solução para contrariar a mudez dos seus pássaros, é ensinar-lhes umas canções.

A relação homem/cubo prometida pelo EMPTY CUBE forneceu-me duas certezas: tanto o espectador das ações que decorrem naquele cubo como o artista que insere o cubo na sua consciência criativa, são humanos. Perante esta presença humana inevitável associei estas garantias ao preconceito imagético do cubo enquanto sítio restringido, enquanto prisão. Por este motivo imaginei um cenário adverso para o ser humano – o enclausuramento numa área confinada a uns metros quadrados – e indaguei sobre alternativas de evasão a este contexto negro. Quais são os meios acessíveis a cada indivíduo para que este possa, sem grandes recursos, impulsionar uma rebelião?

Ao solicitar para a preposição exposta a solução desvendada pelo vendedor de pássaros para devolver o canto às suas aves, alcancei uma oportunidade: o som atravessa qualquer obstáculo, qualquer parede espessa de um cubo, independentemente de ser audível ou não no exterior. Com isto concluí que a manifestação sonora usurpa qualquer espaço e altera a circunstância desfavorável ao humano – uma subversão capaz de lhe alimentar a liberdade, mesmo que esta esteja delimitada por quatro paredes.

Abordei esta hipótese também devido a um filme que vi há muitos anos, baseado em factos reais. Em “Hurricane”, com Denzel Washington, o boxer “Hurricane” Carter,



acusado por um crime que não cometeu, é detido e fica recluso durante muitos anos, sempre lutando para provar a sua inocência. Nisto, quando Carter menos espera, um rapaz escreve-lhe uma carta onde comenta o prazer que teve ao ler a biografia do mesmo. Assim começa uma bela amizade, aprofundada através da correspondência. Numa das cartas que “Hurricane” envia ao rapaz, o boxer admite sentir-se livre porque tem a mente fora do cubo que o aprisiona. O exercício intelectual que Carter provocou em si mesmo durante a cárcere, permitiu-lhe fugir espiritualmente/intelectualmente de um enclausuramento físico.

*“Graças ao Google Earth, hoje em dia é possível ver nos nossos ecrãs todos os pormenores deste planeta. Não é só o grande globo azul que os satélites permitiram observar do espaço, (...); não só as indolentes massas continentais em movimento, cuja velocidade é demasiado lenta para a vista humana; não só os rios e cordilheiras que os cruzam, criando padrões semelhantes a veias. Agora, a tecnologia permite-nos ver florestas e vales, cidades e aldeias, quarteirões de casas e quintais. Do outro lado do mundo, quase podemos espreitar para a sala de alguém em Tombuctu ou espiar uma reunião de família em Tonga. Tornámos impossível zarpar rumo ao desconhecido, a não ser sob vigilância humana. Anulámos a privacidade.”<sup>134</sup>*

Além deste contexto encontrei outra analogia, ainda dentro da relação homem/cubo. Se encarasse o cubo enquanto abrigo, enquanto casa, o aconchego confortável e seguro para qualquer homem, abordava o espaço privado de cada indivíduo, um sítio que nos esconde do mundo e que, supostamente, garante uma liberdade íntima. Liberdade essa que se tornou insegura devido à recente adesão, por parte da sociedade, às redes sociais – autênticos mercados de opiniões difusas e fundamentalistas sobre os mais diversos assuntos. O cubo, o refúgio usurpado pela invasão imposta pela internet, promoveria uma “Exposição Escondida”.

Assim, confesso que a minha obra se acalentou, no ponto de vista emocional e conceptual, da fusão entre dois entendimentos: O cubo é uma prisão? Ou é uma “exposição escondida”?

A dúvida incitada transformou-se numa dedução peculiar: - A “exposição escondida” é, no fundo, uma prisão.

---

<sup>134</sup> MANGUEL, Alberto, e GUADALUPI, Gianni (2013). *Dicionário de Lugares Imaginários*. Lisboa: Edições tinta-da-china. pág. xi.

Curiosamente, tanto o texto do Afonso como as metáforas aqui suscitadas ligeiramente, foram dissecadas mais tarde na pesquisa conceptual relativa à minha obra final, o disco “Os Pássaros estão estragados”.

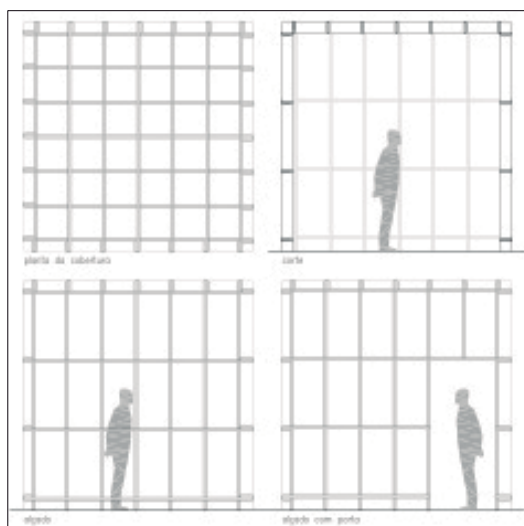
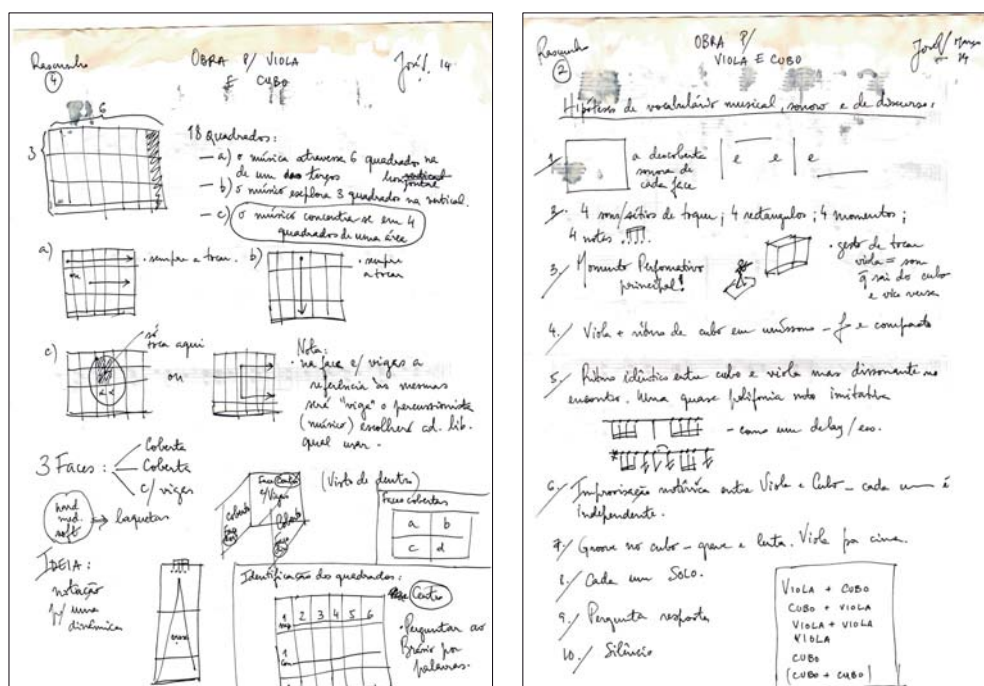
O segundo tópico de reflexão incidiu sobre o vínculo natural entre três disciplinas artísticas díspares que esta obra envolvia. Seria impossível não incluir a arquitetura do cubo nas escolhas musicais. Nem poderia descurar as modificações que esse mesmo cubo instigaria no espaço ou na oferta performativa consequente.

Convidar o espectador a apreciar o cubo enquanto meio de produzir som e de comunicar, de forma independente, com a viola acarretava vislumbrar uma situação performativa que transcendesse a mera pancada nas paredes do cubo, ou seja, a simples aplicação do cubo como instrumento musical. Era preciso alterar a zona de conforto do violetista, neste caso a minha zona de conforto e eliminar a hipótese de tocar um concerto dentro do cubo.

Tendo em conta estes dois factores, seria imprescindível, dentro do raciocínio performativo e musical que apresentei, descobrir um gesto que pervertesse por completo a proposta mais óbvia para esta obra (tocar dentro do cubo), de acordo com aquilo que, previsivelmente, o público esperaria.

Definidos que estavam os primeiros objectivos de investigação, arranquei com a análise geométrica do cubo. Não sou matemático e os intuitos de avaliação serviam somente para desvendar material musical a aplicar na composição da sonata, não me exigiu por isso uma procura detalhada e rigorosa das particularidades geométricas do cubo. Esta prospecção geométrica também seria fundamental para outras decisões importantes, nomeadamente a posição do cubo em função da galeria e a encenação da interpretação da obra.

Conhecendo as dimensões do cubo, 290 cm por 290 cm, soube também que este não preencheria toda a sala de exposições da galeria. Uma positiva vantagem: assim poderia jogar com a distribuição do espaço consoante as minhas necessidades. Esta virtude arquitectónica provou-se essencial para o sucesso da obra. Mas já lá irei.



c)

imagens do cubo cedidas por João Silvério.

Esta informação conduziu a minha investigação motivica. Ou seja, o gesto rítmico que guia a sonata foi inventado a partir de uma alusão direta às quatro faces do cubo; ou às quatro linhas do rectângulo ou do quadrado. Assim, o motivo capital desta peça consiste em quatro notas tocadas seguidamente, com uma pulsação concreta, que é alterada consoante a vontade do intérprete ou por indicação na partitura.



Mais tarde, percebi que não valia a pena preocupar-me com a altura do cubo ou com o diferente comprimento das linhas do rectângulo (horizontais versus verticais), uma vez que a sua paleta de sons estava mais dependente do tipo de pancada feita na madeira do que na zona onde esta era efectuada.

### **Uma sessão para experimentar:**

Por muito que eu tentasse adivinhar as possibilidades sonoras deste cubo vazio, nunca seria capaz de prever as múltiplas cores que as várias superfícies deste objecto me poderiam proporcionar.

Marquei com o João uma sessão para experimentar o cubo – uma sessão na realidade indispensável para a compreensão deste novo instrumento. Pedi ao percussionista brasileiro Saulo Giovannini para ser minha cobaia, no fundo, para tocar no cubo com as suas inúmeras baquetas. Gravei as diversas alternativas executadas pelo Saulo que, generosamente, aplicou toda a sua destreza e riqueza estilística na sessão, demonstrando cenários musicais bastante distintos que me enquadraram melhor com as potencialidades do cubo.

A conclusão mais clara que alcancei com este ensaio foi a que referi anteriormente. A qualidade de textura no som dependia sobretudo da baqueta utilizada e do tipo de batida percussiva.

Ao realizar um teste nas diversas faces do cubo, reparei que dificilmente ouvia uma diferença de tom. O que sentia, para ser mais exato, era uma alteração na percepção da fonte de som. Ou seja, conseguiria certamente exponenciar uma acústica “*sorround*”, seduzindo o espectador a imaginar a proveniência de cada pancada (se esta se situava na zona superior direita da face frontal, ou no meio da face lateral esquerda) e, consecutivamente, a viajar com a sua imaginação pelo interior do cubo, apesar de só ver o seu exterior.

Relativamente à insuficiência de tons agudos e graves, não fiquei muito preocupado. Um outro dado que retirei da sessão com o Saulo foi que teria que ser extremamente específico na seleção de sons – fixar o catálogo de sons em poucas variáveis.

A exploração sonora do cubo, composta para o arranque da obra (uma intenção criativa resultante também desta experiência) e a simbiose entre este cubo e a viola d'arco durante a mesma, asseguravam-me uma informação musical mais do que suficiente.

### **Ajuda na pesquisa:**

Além da contribuição do Saulo também me reuni com três artistas plásticos, dois deles reconhecidamente ligados, pela sua história artística, à performance.

Primeiro conversei com o meu orientador e expliquei-lhe as minhas conclusões iniciais. Partilhei as minhas preocupações com a orientação do espaço, sobretudo porque, por esta altura, já tinha decidido usar um gesto performativo e musical ímpar para a definição da obra.

Como já indiquei, era importante que a minha presença fosse afastada do interior do cubo. Aliás era mesmo imprescindível que tanto o cubo como a viola estivessem no mesmo patamar de visualização para o espectador. Os dois instrumentos, dispostos lado a lado, convenceriam o mais céptico de que os protagonistas desta sonata eram, efetivamente, uma viola d'arco e um cubo.

O António ofereceu-me uma solução brilhante: estender no chão uma planta da base do cubo, com dimensão idêntica, ao lado do mesmo. Assim desenvolviam-se dois planos de ação e clarificava-se a participação de cada instrumento no diálogo pretendido: de um lado ficaria a viola e o músico, por cima da planta; do outro o cubo imponente.

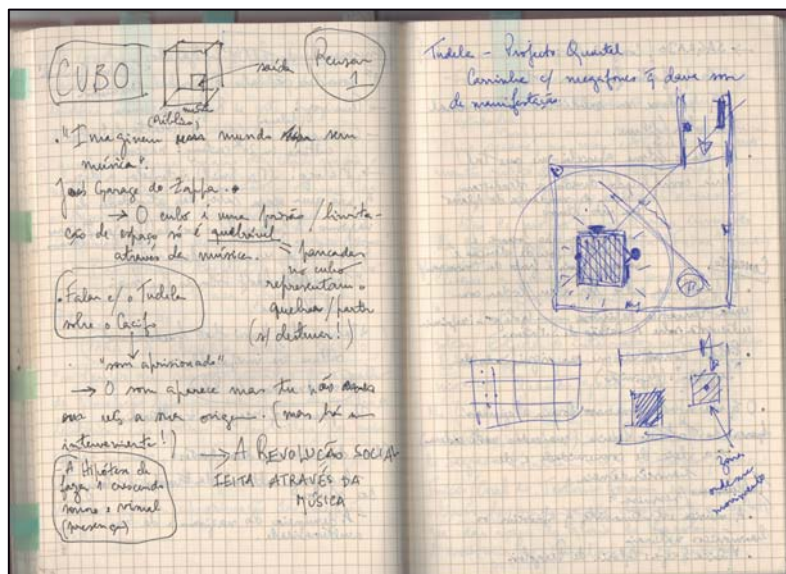
Todavia era ainda obrigatório delinear a localização de cada uma destas partes (planta+cubo) dentro da Appleton Square. A galeria de Lisboa é um local agradável, com condições exemplares para a exibição de pinturas ou esculturas (as paredes têm cores neutras, não há mobília a distrair) e para a transformação do espaço consoante os requisitos logísticos de cada exposição. Contudo não se trata de uma sala enorme e ampla.

Tendo já alguma consciência das condições implícitas ao lugar (porque o visitara anteriormente) discuti com Paulo Mendes várias hipóteses para a ordenação dos protagonistas desta peça, dentro do recinto.

Considerando que a sala em questão é quadrada, estabeleceu-se que a planta onde eu me situaria ficaria no lado esquerdo, e o cubo ocuparia o lado direito, enchendo uma parcela da galeria paralela à última parede (para os olhos do espectador).

Um detalhe: a planta, tal e qual como o cubo, tinha uma porta projetada. Aliás, antes do cubo ser montado, tive que pedir ao João Silvério para deixar uma porta e não

colocar um chão no cubo (este ficaria suportado pelo chão da galeria), uma vez que não o iríamos aproveitar musicalmente.



d) apontamentos esboçados pelo Paulo Mendes, no meu caderno.

Estive ainda com Pedro Tudela, um artista conhecido pela sua ligação ao som e à escultura sonora, com uma participação no EMPTY CUBE no seu curriculum criativo. A intervenção do Pedro consistiu numa instalação de colunas presas ao tecto do cubo, que tocavam um som, infelizmente indescritível, visto que não há qualquer registo do mesmo no arquivo deste projeto.

Queria inquiri-lo sobre a sua proposição artística para o EMPTY CUBE e sobre a sua escultura “A idade do cacifo” de 1999. O cacifo do Pedro tinha, no meu entender, algumas afinidades com as minhas pretensões conceptuais para a sonata. A obra consiste num cacifo imóvel, inserido numa sala vazia, por onde se ouvem respirações e grunhidos desesperados. Um paralelepípedo fechado, preenchido com sons angustiantes, remete-me para uma conjuntura de aprisionamento semelhante à metáfora por mim animada.

A partilha de processos por parte do Pedro ajudou-me a esclarecer o meu próprio conceito.

### Laurie Anderson:

“I became an artist because it is one of the very few things in the world that you could do in which you’re totally free. Nobody tells you what to do. Nobody. But sometimes in the art world they say ‘Well you’re musician, you should do music. You’re a painter, you should paint. But don’t



*mix them up.’ This is kind of crazy...this is like...that’s the opposite of freedom. Then we’re just making shoes!’*<sup>135</sup>

Enquanto refletia sobre estas particularidades relembrei-me do último concerto que vi de Laurie Anderson. Foi a primeira vez que estive perto do seu universo criativo e fiquei impressionado com a coordenação multidisciplinar subjetiva e, ao mesmo tempo, esclarecida no discurso.

O espetáculo que presenciei, intitulava-se *“Dirtday!”*. Longe de ser um estrondo conceptual ou uma genial demonstração técnica, devido ao carácter propositadamente tranquilo e introspectivo, comparando outros concertos que apreciei posteriormente (via internet), este desenvolveu-se na reconhecida e meritória empatia entre artes distintas, sendo complicado apontar uma arte favorita ou discernir as fronteiras que separam o vídeo da palavra ou da música. Como lhe é habitual, Laurie contou histórias e iluminou caminhos para o público depois interligar com o seu imaginário.

Esta positiva confusão entre modos de expressão díspares identifica bem o trabalho de Laurie Anderson. A impossibilidade de selar um dos seus espetáculos a um género musical identificado ou para ser mais exato, a um disciplina artística específica, é uma abençoada provocação num mundo artístico momentaneamente aflito por catalogar todos os laivos criativos que por aí se manifestam.

É verdade que o facto de muita da sua obra se alastrar por canções com um carácter *pop* certamente ajudou para uma atenção mais significativa por parte de um público vasto na sua origem e educação cultural. Todavia tal circunstância apenas poderia ser reprovável se Anderson facilitasse no rigor técnico e, acima de tudo, no desígnio conceptual. O detalhe apresentado, tanto no arranjo das canções, como nas coreografias, como nos temas abordados, como na conversa ensaiada, revela uma atitude inquieta assumida por parte da artista e afirma uma visão exclusiva e única – uma tarefa extremamente laboriosa e difícil.

Durante a pesquisa que efetuei após o concerto, encontrei um espetáculo de 1986 que me fascinou ainda mais. Designado *“Home of the Brave”*<sup>136</sup> mais uma vez reunia uma encenação cuidada com canções apelativas e vídeos arrojados. Laurie entra em cena dançando ao som de uma batida médio-grave electrónica, usando um fato branco prateado (algo que só desvendamos mais tarde) e com a cabeça enfiada numa máscara, à frente da tela onde se projeta em vídeo o título do espetáculo/obra.

---

<sup>135</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Vhh5qLWcuKo>

<sup>136</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=osHBA6YAHao>



Durante a dança pega no violino, um instrumento electrónico com um design extravagante (o corpo foi substituído por um pedaço de metal esburacado), para tocar arcadas que produzem texturas electrónicas. Um movimento performativo (a arcada no violino) que se vai repetindo enquanto os restantes músicos se colocam em posições determinadas. Improvisando com o violino, sempre deambulando com o corpo e exagerando nas arcadas que faz, Anderson intromete-se com os músicos estáticos na respectiva localização, até indicar ao baterista para tocar, apontando o arco na sua direção. Quando esta levanta e desce o arco, mesmo antes de chamar o baterista à cena, ouvem-se sons que intensificam a importância dos movimentos tendo sido, aparentemente, acionados pelos mesmos. Finalmente o baterista executa uma frase que, em coordenação absoluta com a dança de Laurie, termina a secção em causa, ficando o palco escuro para a ovação do público.

Durante toda esta apresentação o vídeo também está ativo: mostra o nome da obra e, mais tarde, muta-se numa animação com traço branco sobre um fundo azul escuro onde aviões, televisões e outros objetos se atraem para uma montanha. Após esta entrada impactante, Laurie Anderson, ainda com a máscara no rosto, começa a contar uma história, a explicar o seu dilema.

Posteriormente há um momento neste *“Home of the Brave”* que me influenciou grandemente. Depois de cantadas algumas canções, já com a face visível, Laurie realiza um solo de percussão com o corpo. Um interlúdio enriquecido por uma ilusão: de cada toque que Anderson dá em certa parte do corpo, corresponde um som. Ou seja, uma sincronia perfeita entre música e dança.

Vislumbrando um cabo branco e escondido, percebi que a cantora devia ter em certas zonas dos membros um conjunto de sensores que, perante o toque, reagiam com um som pré-gravado. Um truque tecnológico (hoje em dia muito vulgar na cena musical) que pode ser desvalorizado pelos descrentes nesta orientação artística. Contudo, os gestos dançados foram afinados ao pormenor, validando a ilusão dentro do contexto sugerido pelo espetáculo em si, mas também para os olhos do público.

Uma tarefa complicada para a qual é importante ter uma consciência real do peso estético que semelhante opção musical e performativa acarreta.

### **Um gesto performativo e musical que fez toda a diferença:**

No caso da Sonata, senti que precisava de encontrar uma magia parecida à fabricada por Laurie Anderson. No fundo, tinha que desvendar algo dentro da sonata e

sua interpretação, que sinalizasse a reunião entre a música e a performance, entre a viola e o cubo.

Apresentei noutro capítulo desta tese a minha posição sobre a combinação de áreas artísticas diversificadas na génese. A atenção para uma união que valorizasse um “todo” em vez de uma mera interlocução entre as artes selecionadas, foi significativa para a composição desta sonata.

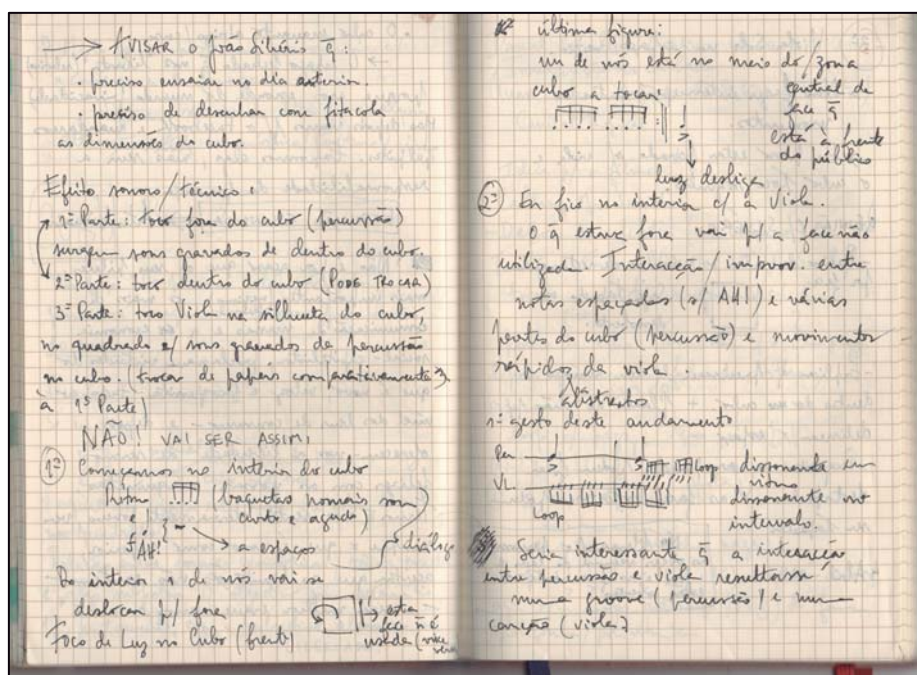
Para construir uma peça que cumprisse a preocupação mencionada, era essencial inventar um gesto ambíguo na sua natureza disciplinar mas, obviamente, assertivo na sua expressividade.

Numa primeira busca desta faculdade a inventar, levantei três situações para produzir o efeito desejado. Três andamentos que explorariam três tipos de relacionamento com o cubo:

1ª Parte: tocar no cubo (como se fosse um instrumento de percussão), estando fora do cubo (tocaria visível para o público), percorrendo todas as faces lentamente.

2ª Parte: tocar no cubo (também como se fosse um instrumento de percussão), estando dentro do cubo (tocaria invisível para o público), percorrendo todas as faces lentamente.

3ª Parte: desloco-me para a planta do cubo e toco viola, interagindo com sons gravados do cubo.



Notas escritas no meu caderno de apontamentos.

Nenhuma destas opções me agradou. Todos os andamentos sofriam de um enredo limitado conceptualmente, responsável por uma provável extensão do tempo da obra, ou seja, cansativo para o espectador.

Felizmente encontrei outra solução: eu faria o gesto como quem toca com o arco na corda mas sem o tocar realmente e, exatamente ao mesmo tempo, ouviri-se-ia um som provindo do interior do cubo.

De notar que esta sugestão chamou dois problemas:

- 1) Se a viola não usasse electrónica, se não existisse som gravado, como iria concretizar o som dentro do cubo, se estava a tocar no meu instrumento?
- 2) A obrigação de concentrar a atenção do espectador para o detalhe em causa, não desperdiçando o gesto, expondo-o gratuitamente pela sonata fora.

Ao apostar neste movimento cumpria também com as respostas descobertas durante a sessão com o Saulo. Seria árduo aplicar um motivo mais complexo do que as 4 notas consecutivas já aqui expostas, devido aos dois obstáculos enunciados.

É verdade que inicialmente, ponderei a hipótese de acionar sons gravados do cubo (registados antes da atuação). Contudo, com o decorrer do processo criativo apercebi-me que seria muito difícil, do ponto de vista logístico, enfiar um sistema de som dentro do cubo. Para não falar da qualidade artificial do som gravado, insuficiente se comparada com o som ao vivo.

Revejo, rapidamente, as conclusões alcançadas até este ponto:

- O motivo principal a usufruir na composição da peça tinha que ser simples mas cheio de oportunidades sonoras.
- Seria fundamental orientar a obra para o gesto performativo engendrado.
- Seria também fundamental averiguar como atingir o som proveniente do cubo sem estar dentro dele para o produzir.

### **Forma geral:**

Por esta altura começava a compreender como se delinear a forma geral desta sonata.

Era imperioso envolver o espectador num cenário de concentração auditiva ótima para que a singularidade de sons prevista, tendo em conta o convívio musical entre uma viola e um cubo e o gesto performativo aqui explicado, se afirmasse.

Por outro lado também era importante estruturar a forma numa dinâmica dialogante entre os protagonistas. Ou seja, não chegaria compor um grupo de instantes onde a viola seria acompanhada pelo cubo e vice-versa; onde a viola tocaria conjuntamente com o cubo; onde a viola responderia a algo dito pelo cubo; etc. A comunicação pretendida teria que ser mais abrangente. Esta preocupação levantou outras questões:

- será necessário introduzir os sons do cubo ao espectador?
- que tipo de intensidade pode este duo conceber?
- qual o efeito solo, por parte de um dos instrumentos, após ou antes da atividade em duo?

Pensando nas perguntas enunciadas defini uma fisionomia para a “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio” correspondendo a uma viagem dinâmica relevante.

Arrancaria a peça com uma descoberta do cubo enquanto instrumento, aumentando gradualmente de velocidade e intensidade dinâmica. Depois desta exploração, a viola d’arco entraria em cena dentro de um clima tranquilo, com pouco volume de som e reproduziria o gesto performativo. Assim iniciaria uma homofonia, em que tanto a viola e o cubo estariam sempre em sintonia: primeiro através do gesto performativo, depois tocando ao mesmo tempo (no caso da viola já com o arco). A homofonia seria pouco a pouco abandonada para dar lugar a uma conversa baseada no efeito pergunta/resposta, até se modificar numa polifonia entre os dois instrumentos. A transição da homofonia para a polifonia implicaria um renovado crescendo de intensidade para atingir o clímax da obra. Seguidamente, a viola d’arco continuaria sozinha, alongando-se sobre o clímax anterior. Lentamente o solo de viola seria invadido por uma presença ténue do cubo, que aumentaria pouco a pouco até alcançar uma nova circunstância polifónica. Neste segundo diálogo entre os dois instrumentos, chegar-se-ia a um consenso (não necessariamente homofónico) que finalizaria a peça.

### **Manuel Brásio:**

Ao eliminar a electrónica das opções instrumentais e logísticas desta sonata, cada vez se tonava mais flagrante a dificuldade para exercer o gesto performativo requerido. No fundo, o problema era físico. Seria impossível estar em dois sítios ao mesmo tempo, simular a arcada, como pretendido e percutir o cubo em simultâneo.

Não tinha outra alternativa que não fosse a de convidar mais um músico a participar nesta estreia.

Convidei o percussionista e compositor Manuel Brásio, recente finalista do curso de composição da Escola Superior de Música de Artes e Espetáculo do Porto, para executar a parte musical destinada ao cubo, para acompanhar a escrita em partitura da peça e para ensaiar alguns princípios que tencionava aplicar através da improvisação.

Esta colaboração trouxe imensas vantagens. Desde logo resolveu o dilema inerente ao gesto performativo. Depois, impulsionou um conjunto de renovadas relações conceptuais entre a minha pessoa, a viola e o cubo. Nomeadamente a significativa ilusão aos olhos do espectador: “como é que ele sem tocar no cubo, produz som no mesmo?”.

Aliás, mais tarde, tomei uma decisão na encenação, relevante para o reforço desta ilusão. A viola, durante o solo do cubo que inicia a sonata, ficaria deitada, sozinha, na planta do cubo e com um reduzido foco de luz,. Terminado este solo, sairia do interior do cubo pela porta (invisível para o espectador mas suficiente notória através da luz para que o público percebesse que estava alguém dentro do cubo), encaminhando-me para a viola; entraria na planta pela respetiva suposta porta e preparar-me-ia para tocar com a viola, protagonizando logo de seguida o gesto performativo tantas vezes aqui empolado. Este mini-trajeto por mim percorrido era feito em silêncio.

Esta resolução convenceria o público, quando assistisse à minha curta caminhada entre o cubo e a viola d’arco, de que tinha sido eu que tinha estado dentro do cubo, durante a descoberta dos sons na abertura da obra. Fantástico! Induzia o espectador em vários enganos através desta decisão de encenação.

Como é evidente, isto só era concretizável estando o Manuel Brásio (um segundo músico) a tocar dentro do cubo durante toda a atuação.

Praticamente no final da sonata, de forma a eliminar por completo a dúvida que se instalara no público, recorro a uma das figuras musicais promovidas durante o diálogo entre a viola e o cubo — dando um sinal após uma pausa e através de um seco “hey!”, para a entrada dos dois instrumentos ser precisa. Esta deixa denuncia claramente que está outro músico dentro do cubo.

### **Partitura:**

Aproveitei a presença e experiência do Brásio para desenvolver uma partitura original e perceptível. Os símbolos que desenhei, as medidas que adoptei para uma aproximação à escrita musical ocidental mais conhecida e reconhecível, estão pensadas para os músicos que tocariam a peça na sua única atuação. Neste caso o Manuel e eu.

Reconheço que, para nós, o modelo aplicado na partitura, inventado por mim, funcionou perfeitamente.

Tive alguns desafios entusiasmantes na concepção deste mapa, tanto num ponto de vista musical como gráfico.

Desde logo, a transposição das características do cubo para uma folha de papel. Precisava de encontrar um formato que permitisse a inclusão das três faces do cubo (a quarta face foi excluída por ter uma porta e estar na zona morta da acústica do cubo, virada para a última parede da galeria), bem como das zonas de contacto para cada face ou retângulo, eleitas por mim. Ou seja, teria que estipular as indicações para:

- tocar na face esquerda, central e direita do cubo;
- tocar no centro de um rectângulo (na partitura redigi quadrado);
- tocar em cada viga (direita, inferior, esquerda e superior) de um rectângulo na direção dos ponteiros do relógio;
- tocar num canto à escolha do cubo;
- tocar na parte superior, intermédia ou inferior de cada face;
- tocar com baquetas duras, médias ou suaves;
- fazer um toque (na partitura identificado como “dead stroke”).

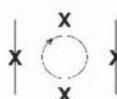
O resultado gráfico destas orientações foi o seguinte:

### CUBE info:

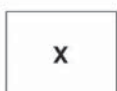
LEFT - play on the left face of the cube  
CENTER - play on the center face of the cube  
RIGHT - play on the right face of the cube

hard: play with a hard stick  
med: play with a medium stick  
soft: play with a soft stick

Corner: play at the corner of the square  
Middle: play at the middle of the square



Play in each wood beam of the square in the clockwork direction



Play in the center of the square

Instruções para tocar no cubo e os primeiros dois minutos de música tocados no cubo.

Vemos nestas imagens as instruções gerais para tocar no cubo, aplicadas logo no início da partitura da sonata.

As três linhas relativas ao cubo (na partitura “Cube”) onde estão colocadas as notas, estipulam três zonas para percutir o cubo. A linha superior corresponde a uma

área superior (mais alta), a linha intermédia corresponde a uma área média, a linha inferior corresponde a uma área inferior (mais baixa), de cada face.

Além destas observações, também acrescentei outras informações relevantes:


- esclarecimentos expressivos como “*with space and doubt*” (com espaço e dúvida);
- explicações de como improvisar com os dados presentes na partitura como “*Instruction: improvise only with this rhythm. Imagine yourself exploring the several parts of the squares that constitutes each face of the Cube*” [Instrução: improvisar apenas com este ritmo. Imagina que estás a explorar várias partes dos quadrados (queria dizer rectângulos) que constituem cada face do cubo].

A articulação entre a improvisação delimitada (porque segue normas previamente decididas) e a composição totalmente fixa foi uma medida usada frequentemente nesta obra. Considerando o meu desejo de conduzir o público a imaginar uma exploração dos sons inerentes ao cubo, realizada no seu interior, não trazia qualquer vantagem impedir que o Manuel recorresse a sua própria sensibilidade para conduzir a viagem pretendida. Logo, a primeira secção da obra referente a este reconhecimento é na sua totalidade improvisada, seguindo as regras acima citadas.

Um outro detalhe prende-se com a configuração rítmica da passagem exposta na imagem. Na realidade, à exceção da primeira metade do primeiro compasso de [2], utilizo o motivo principal desta sonata – as 4 notas. A diferença entre [1.] e [2.] resume-se à interpretação. A partitura apresenta blocos separados e enumerados, uma vez que estes implicam modos distintos de interpretar as 4 notas. No [1.] as 4 notas são tocadas entre silêncios meditativos; enquanto no [2.] os silêncios continuam, no entanto, a atividade musical intensifica-se devido ao aumento de velocidade das 4 notas e à associação de uma ligeira variante rítmica no arranque do compasso.

Instruction: fast walk through the 3 playable faces of the cube while playing written rhythm. Playing this section can take longer than the written rhythm at the score. PLAY in each FACE and came back to the center FACE. Then go on.

9. LEFT | CENTER | RIGHT  
middle



fff

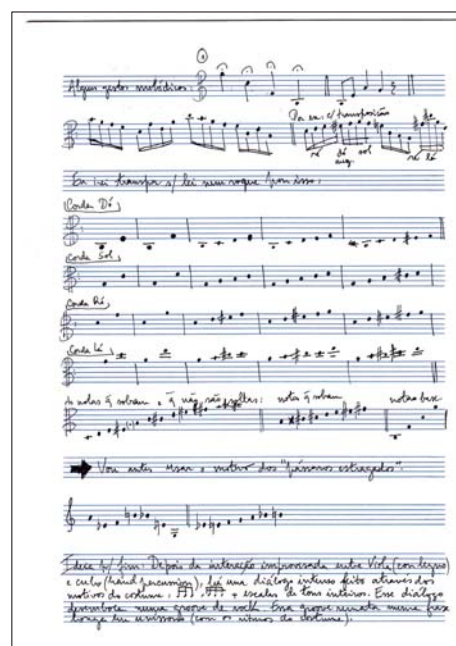
A instrução exibida nesta imagem refere-se a um bloco importante na forma geral desta peça, porque transmite uma deixa para a encenação. Depois do Brásio atravessar todas as faces do cubo, repetindo com uma baqueta as 4 notas habituais num tempo médio-rápido e com violência que remata com uma estocada muito forte, segue-se a



minha saída do cubo e consequente entrada pela porta da planta. A minha preparação para tocar a viola (pegar no instrumento e ajeitar a estante) faz-se em silêncio. De repente, mistério: o cubo toca sozinho!

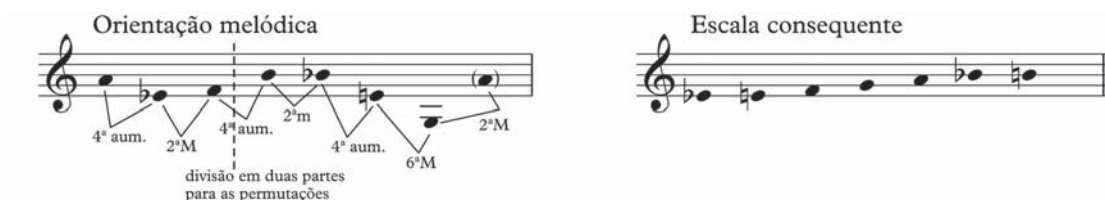


Aqui, visualizamos um exemplo onde o gesto performativo base desta sonata acontece. Como se pode verificar, as notas inseridas na parte do cubo tem um desenho idêntico às notas inseridas na parte da viola. Porém a cabeça das notas da viola (uma cruz) comunica ao intérprete que a nota não é, efetivamente, tocada. É substituída pela arcada no ar, perto das cordas mas sem as roçar sequer, respeitando o movimento previsto se as notas escritas fossem tocadas (são todas cordas soltas).



h) apontamentos para uma versão antiga de “Os Pássaros estão estragados”, composta antes desta Sonata, para um concurso. Infelizmente não consegui terminar a obra a tempo. Aproveitei o material melódico trabalhado.

A introdução da viola d’arco em cena evolui para o abandono do gesto performativo, substituído por movimentos rápidos, homofónicos com a percussão, construídos a partir de uma escala:



Esta escala concebida a partir de intervalos de 2ª e 4ª aumentada foi transposta para todas as notas que a constituem (os mesmos intervalos, começando em cada nota presente na escala original). E a orientação melódica (chamo-lhe assim porque não se trata de uma melodia definitiva) foi dividida em duas partes para que se elaborassem as diversas permutações intrínsecas.

Finalmente, a viola d'arco e o cubo aterram num segmento improvisado onde decorrerá a comunicação polifónica prevista após a movimentação homofónica anterior.

Depois desta improvisação estudada – o Manuel passou algumas tardes em minha casa para treinar, em duo, esta parte da obra – o cubo desaparece, ficando mudo após o clímax alcançado pelo crescimento na dinâmica dos dois instrumentos. Como demonstra a imagem abaixo, a viola fica sozinha e transmite a sua impressão sobre as temáticas conceptuais desta sonata.

A peça continua com o regresso ao diálogo inevitável entre os dois instrumentos para atingir mais um aumento de intensidade. Este novo ímpeto desagua primeiro numa groove estabelecida pelo cubo acompanhada pela progressão harmónica da viola (sempre com o mesmo ritmo e com os mesmos intervalos, modulando consoante os acordes) e depois por uma cadência breve feita pela viola d'arco. Ouve-se o “hey!” já referido neste texto e o último vestígio da interlocução: uma nota longa na viola d'arco, atacada em simultâneo com a figura rítmica do cubo (imagem inferior). Entretanto a viola termina a

sua participação e é colocada no seu foco de luz na planta. Eu saio da planta pela porta, entro no cubo e toco no ombro do Manuel para que este pare de tocar.

17.

176 CENTER

Cube

*f* *pp*

Instruction: improvise around the rhythm ideas that were already played in the piece.

CONTINUE TO PLAY UNTIL VIOLIST GETS INTO CUBE

Instruction: same as bar 177

Vla.

*pp*



# 9.

PENSAMENTO MUSICAL ALUSIVO A UM OU MAIS ESTILOS ESPECÍFICOS. A ADAPTAÇÃO BASEADA NA MÚSICA TRADICIONAL.

## **Compor recorrendo a características de estilos concretos**

Durante o doutoramento prático que descrevo nesta tese fui convocado para compor obras ou adaptações construídas sobre referências estilísticas concretas. O exemplo mais diversificado na apresentação de géneros musicais dissemelhantes foi, provavelmente, a peça “Ninguém é original”. Contudo, os casos de “Lágrima Suada” e “Coimbra Reinventada” distinguem-se pela sua génese restrita, delimitada a apenas um tipo de música, trabalhado, como é óbvio, de acordo com a minha visão artística e sujeito a provocações conceptuais e musicais externas ao estilo em causa.

“Viagem a Portugal” apesar de corresponder ao mesmo propósito, oferece um caminho mais flexível visto que atravessa pelo menos quatro temas do cancionero tradicional português.

As propostas regidas pela apropriação de estereótipos musicais provenientes de tradições ou marcos estilísticos inconfundíveis na sua identificação auditiva são de uma grande exigência.

Fernando Lopes-Graça descreve no seu livro “Música portuguesa e os seus problemas” algumas das principais preocupações que um compositor deve ter quando se debruça sobre a tarefa de transformar cânones musicais representativos de uma cultura, em versões atualizadas. Os seus argumentos são muito acertados:

*“Tem-se discutido a legitimidade de tais harmonizações, chegando certos artistas e certos teóricos a denegar-lhes toda e qualquer pertinência ou idoneidade no plano da criação musical. Os argumentos aduzidos neste processo, tais como o de que a canção popular encerra em si mesma a sua razão estética suficiente, o de que ela é um mundo concluso que não admite*

ser refeito ou, ainda, o de que as suas possibilidades sintácticas são limitadas e não oferecem, portanto, presa a um tratamento artístico superior (...).

Bela Bartok, que, como poucos, conhecia o assunto e sobre ele tinha toda a autoridade para falar, na sua dupla qualidade de sábio folclorista e de compositor de génio. Opina ele algures:

*‘Muita gente julga coisa relativamente fácil escrever uma composição sobre melodias folclóricas – no fundo, um feito de somenos, comparado com uma composição sobre <temas> originais. Esta maneira de pensar é absolutamente errada. Tratar melodias folclóricas é uma das mais difíceis tarefas que existem: tão difícil, senão mais, do que escrever uma grande composição original. Se tivermos em mente que aproveitar uma melodia significa estar a ela vinculados pela sua peculiar individualidade, compreenderemos parte da dificuldade. A outra, surge do carácter específico de uma melodia folclórica. Há que penetrar nela, senti-la, revelar-lhe os agudos contornos mediante um apropriado engaste. Uma composição sobre uma melodia folclórica deve ser feita em <hora propícia> ou – como geralmente se diz – deve ser, tanto como qualquer outra composição, uma obra de inspiração.’*

(...)

*A canção regional, e logo que, mais do que fazer alarde desses recursos, se tenha como primeiro objectivo servir a canção, apresentando-a numa como que moldura apropriada, que lhe amplie e reforce a sua fisionomia autêntica – no fundo, obediência ao material primo que ela é e ao que nesse material existe explícito ou latente. Mas há também não cair no extremo oposto, qual é o de considerar que, pelo facto da canção regional ser, por definição (...) um produto <ingénuo> da inspiração popular, nós devemos tão-só recorrer, no seu tratamento <artístico>, a processos simples, que facilmente caem no simplismo e que, em vez de a transfigurarem, muito pelo contrário com frequência lhe fazem perder a sua seiva e a sua força originais.”*<sup>137</sup>

Concordo com Lopes-Graça relativamente à abordagem que, segundo ele, devemos adoptar perante melodias populares/tradicionais. A melodia, ao ser envolvida num contexto diferente daquele que sempre a acompanhou, deve manter ou reforçar a sua intenção emocional após a adaptação em causa. Ou seja, a haver sugestões harmónicas e rítmicas diferentes do original para a melodia existente, estas nunca podem superá-la na hierarquia de destaques, nem condicioná-la a exprimir um resultado emocional inferior ao por si inicialmente sugerido.

Durante o ano de 2014 e de 2015, conheci melhor a capacidade de harmonização do pianista galego Alberto Conde. O líder do conjunto internacional “Human Evolution Project” a que pertenço é um especialista na mistura entre a *Muñeira*, um tipo de canção

---

<sup>137</sup> LOPES-GRAÇA, Fernando (1973). Acerca da harmonização coral dos cantos tradicionais portugueses. *A música portuguesa e os seus problemas (III)*. Parede: Edições Cosmos. pág. 85-86.

tipicamente galega e o jazz. No caso de “Human Evolution”, este transcende a simbiose que definiu uma grande fatia na história da sua carreira: reúne com o seu jazz galego a música hindu, representada no grupo por dois exímios músicos clássicos indianos: Vikas Tripathy e Shakir Khan<sup>138</sup>.

A característica que mais me fascinou nos temas escritos pelo Alberto, foi a qualidade da sua harmonização de lamentos galegos ou de simples e alegres ragas. Este consegue encontrar uma progressão de acordes perfeita e limpa, atribuindo às melodias uma profundidade emocional sem exagerar na decoração, sem tornar a canção num rococó rebuscado. Perguntei diretamente ao Alberto, por email, quais os seus cuidados quando confrontado com a composição de temas cuja essência se fomenta na tradição musical galega. Eis a sua resposta:

**“1. Qual a maior dificuldade, para ti, quando se faz uma junção entre a muiñeira e o jazz? (contesto en galego).**

*Hai que ter en conta que a música tradicional de Galicia consta de moitos “paos” (estilos) que van dende a muiñeira-pandeirada, ós alalás, pasando por jotás, pasacorredoiras, cantares de camiño, e un largo etc de pequenos temas encaixados na tradición musical de Galicia, tamén está a música romántica do século XIX, principios do XX, que goza de gran valor e recoñecemento e por conseguinte a música creada por galegos no exilio e na emigración. Algo parecido ó que acontece en Portugal...*

*Proceso creativo:*

- 1) Escribir a melodía-tema/as da muiñeira, etc, (tradicional o propia), respectando a súa estrutura melódica e forma orixinal.*
- 2) Analizar a melodía seguindo un procedimientto escalístico relacionado coa propia melodía, caso de que esta teña unha caraterización especial, e decir, definir a procedencia/as histórica da melodía (orixen ibérico, árabe, mediterráneo coas súas diferentes variantes, sajón, germánico, indú, etc).*
- 3) Harmonizar a melodía respectando o estilo/estilos de procedencia e aportando unha re-harmonización relacionada co jazz, segundo o estilo e os propios estilos da melodía.*
- 4) Respectar o estilo rítmico orixinal da melodía e combínalo co ritmo swing, caso de que combine de forma natural, pero preferentemente respectar os estilos ternarios de procedencia e combinalos cos cuaternarios e amalgamas e desprazamentos rítmicos, segundo conveña para cada composición.*

---

<sup>138</sup> <http://www.albertoconde.com/>; [www.shakirkhan.in](http://www.shakirkhan.in)



- 5) *Finalmente arranxar a composición á formación pertinente, seguindo un proceso dinámico natural e unha combinación de timbres funcional, contrastada e atractiva ó oído.*
- 6) *Apoiarse sempre na capacidade de aportación dos elementos do grupo/formación na parte de aportación creativa e/ou improvisada, para ofrecer frescura e sorpresa ó traballo previo.*

2. *Que preocupacións/atencións deve ter um compositor quando decidi aplicar melodias/harmonias provenientes da tradição musical de uma região?*

*Creo que no procedemento anterior xa está explicado, pero sobre todo un respecto máximo pola tradición musical e unha valentía emocional que o lance a facer o traballo sendo moi crítico en todo momento co proceso creador.”*<sup>139</sup>

Evocando sobretudo a última resposta do Alberto, corrobora-se mais uma vez a importância fundamental de salvaguardar a melodia de qualquer exagero técnico ou estilístico em prol da tradição e qualidade emocional, intrínsecas à melodia em questão.

### **Lágrima Suada**

Em 2013 fui convidado pelo guitarrista de Coimbra Fernando Marques a compor um fado de Coimbra para o seu novo disco que seria editado no ano seguinte.

Por ter uma opinião forte sobre o percurso estético que este género musical tem vivido durante as duas últimas décadas do século XX e nos primeiros quinze anos do século em que nos encontramos, convoquei uma reunião com o Fernando para discutir os intentos presentes na proposta. Apesar de estar muito interessado, achei preferível esclarecer a minha postura para evitar qualquer equívoco artístico que pudesse surgir no futuro.

Felizmente ambos concordámos com as intenções criativas a aplicar na canção que eu iria inventar: um fado que, sendo inédito e provavelmente raro logo à nascença devido à atitude artística do seu compositor (neste caso, eu), respeitasse as bases semeadas ao longo de uma tradição antiga e reconhecida.

Por esta razão, o meu primeiro passo na pesquisa criativa passou pela audição de diversas gravações de fados de Coimbra, representativas dos principais marcos evolutivos

---

<sup>139</sup> Respostas dadas por Alberto Conde, por email.

deste tipo de canção. Posteriormente investiguei a sua história, delineei um conjunto de considerações, de dúvidas e de críticas baseadas na escuta e na leitura anteriores, terminando assim esta fase do processo.

## **Coimbra**

*“(…) Aliás, ia ser exatamente essa tendência antiga para o uso das quadras em redondilha (...) o que ia explicar o sucesso da mais bem sucedida adaptação regional do novo género: o fado de Coimbra.*

*(...)*

*“O costume dos estudantes, tanto em Lisboa quanto em Coimbra, de preencherem as suas horas de lazer com tocatas e cantorias chamadas de estudantinas, levava-os a compor canções que, por comodidade de forma e facilidade de memorização se baseavam invariavelmente em quadras de versos de sete sílabas.*

*(...)*

*E uma das características mais interessantes dessa nova forma que, a partir do renome alcançado pelo estudante boémio Hilário, passaria a chamar-se fado de Coimbra, seria exatamente essa atitude dos novos cultores do género surgido entre as camadas baixas de Lisboa, ante as particularidades do seu canto. Assim, embora – como viria a afirmar Alberto Pimentel – permanecesse ‘integral o Fado de Coimbra a mesma feição psíquica de sofrimento e angústia com que nasceu o fado em Lisboa’, uma diferença fundamental ia marcar a enorme distância entre o fado dos trabalhadores e dos filhos das elites aristocrático-burguesas a que ascendera: agora, transformado em serenata para o encanto poético das amadas, os fados deixavam definitivamente de cantar amarguras da vida proletária, para soluçar à guitarra os infortúnios do amor.”<sup>140</sup>*

Sendo impossível distinguir exatamente o seu início, Augusto Hilário assume-se enquanto figura central no aparecimento do fado de Coimbra na história da música portuguesa.

Segundo Jorge Cravo, a Serenata ocupou as ruas da cidade durante o séc. XIX e XX, sobretudo após a intervenção dos estudantes João de Deus e José Dória, evidenciando desde logo um carácter musical sereno, lento, inclinado para a balada.

Outros protagonistas se seguiram. Edmundo Bettencourt (cantor e poeta do movimento Presença), em equipa com Artur Paredes (guitarrista e pai de Carlos

---

<sup>140</sup> TINHORÃO, José Ramos (1994). *Fado – Dança do Brasil, Cantar de um Mito*. Lisboa: Caminho da Música, Editorial Caminho. pág. 103-104-105.

Paredes), ultrapassou o canto ultra-romântico que tinha substituído a interpretação operática anterior (dos meados do séc. XIX) e destacou a “Geração de Oiro” à qual também pertenceram Lucas Junot, Armando Goes e Paredela de Oliveira.

*“(...) encetando ambos, uma autêntica sapatada naquele cantar sofrido, magoado e triste. E se os acompanhamentos de Artur Paredes são fortes, vigorosos, cortantes, de puxadas rápidas na guitarra, com Bettencourt o canto é muito mais arejado, viril, gritado! Tematicamente vai buscar canções populares dos Açores, do Alentejo e da Beira Baixa, cantando-as - não como o seriam, tal e qual, por um grupo de cantares da região em questão - mas à maneira de Coimbra, recuperando uma forma de cantar que prova a existência nesta cidade de uma toada musical muito própria, regional e local, popular, moldada por um filão académico, que de maneira nenhuma se confunde com qualquer outro género musical - e que nada tinha a ver com o Fado. Com esta sua atitude, Bettencourt consegue personalizar a Canção de raiz coimbrã, ao dar-lhe autonomia e ao reforçar-lhe as diferenças face ao Fado de Lisboa (...) Chegara, assim, a Escola Modernista à Canção de Coimbra!”<sup>141</sup>*

Esta escola modernista chefiou o desenvolvimento do fado coimbrão durante a década de 40 do séc. XX, entregando o testemunho a Fernando Machado Soares e a José Afonso, dois dos principais ativistas da “2ª Geração de Oiro”.

A presença desta geração nos caminhos da canção alimentou os anos 50 e 60, influenciando outros ilustres do fado e da contestação académica ao Estado Novo como António Portugal na guitarra, Manuel Alegre na poesia, ou Adriano Correia de Oliveira no canto.

No final deste período, surge Luiz Goes com a sua gigante capacidade vocal. Associado ao guitarrista e ideólogo João Bagão, este promove um “Novo Canto” e assume um atrevimento estético importante, na forma e na interpretação fadista.

Seguindo a opinião de Cravo, Goes é a faceta da “Escola Neo-Modernista” da canção de Coimbra.

*“(...) Nos finais dos anos 50, este filão académico sente duas fortes influências: por um lado, a sensibilidade de Machado Soares (que buscava o reencontro com o melhor de Bettencourt/Paredes), e por outro, a de José Afonso (que procurando libertar-se da guitarra como acompanhamento, recupera a viola para essa função, na esteira do que já havia sido feito, nos anos 20, com Armando Goes)! Resultou daqui, o emergir de dois movimentos na década de 60.*

---

<sup>141</sup> CRAVO, Jorge, [http://www.capasnegras.com/historia\\_canto.html](http://www.capasnegras.com/historia_canto.html)

*José Afonso acaba por influenciar toda uma linha progressista - 1º movimento - que tem como bandeira na Academia, Adriano Correia de Oliveira (1942-1982) - que havia chegado a Coimbra em 1959, e que depois de uma fase tradicional, inicia um canto de intervenção político-social. Mas, a geração de 60, não era só uma importante referência no âmbito da contestação académica ao Estado Novo - com homens como António Bernardino (1941-1996), António Portugal (1931-1994) na guitarra, a poesia de Manuel Alegre, e o próprio Adriano, mas também, uma consciência viva quanto à necessidade de renovação da linha tradicional da sua canção - 2º movimento.*

*(...) Todavia, é nos finais desta década que reaparece Luiz Goes, assumindo com o guitarrista e ideólogo João Bagão, um Novo Canto. Ele foi dos poucos cultores, posteriores a Edmundo de Bettencourt, que melhor soube assimilar a importância da Geração da Presença na redefinição da Canção de Coimbra. Foi ele que, na esteira de Bettencourt, conseguiu revolucionar esta Canção, inovando sem ser ortodoxo, passando a ser, a partir de então, o "farol" depositário de um novo discurso temático- musical. Surgia, assim, a Escola Neo-Modernista da Canção Coimbrã!"*<sup>142</sup>

Depois do 25 de Abril de 1974, o fado de Coimbra continuou ativo na cidade. Sofrendo altos e baixos na sua visibilidade dentro do município e dentro do país, a canção coimbrã mantém-se estável desde os anos 80 do século passado.

Muitos dos nomes referenciados por Jorge Cravo, símbolos da manutenção do estilo dentro da cidade, são indivíduos que atualmente ainda praticam a canção e a exibem nos espaços e nos eventos destinados a esse fim.

Porém, numa perspetiva distante, o fado não vive um estado de graça criativo e de renovação estética faz muito tempo.

Curiosamente, muitos dos atuais cantores e guitarristas protestam, em foro privado, desta condição estagnada, denunciando os inúmeros problemas que contaminam a canção e a sua tradição. Uma conversa, na realidade, também típica deste universo fadista.

Contudo ninguém faz a pergunta verdadeiramente destabilizadora: é obrigatório regenerar a canção coimbrã? Não será antes imperioso regenerar os seus atores e a sua conjuntura, mais concretamente, o paradigma de uma cidade?

---

<sup>142</sup> idem 141.

Convém esclarecer desde já que nunca foi minha vontade, nem para o fado de Coimbra, nem para qualquer outro estilo de música, profetizar a estrada a percorrer para uma revolução estética, ou encabeçar semelhante ideologia.

Não componho obras musicais para determinar o que está certo ou errado na arte. Aliás, justifico através da minha ‘mistura de vocabulários’ o meu desinteresse pela demagogia do “vocabulário” em prol da importância do “discurso”.

Logo, o rejuvenescimento do fado e a consequente discussão, geralmente monopolizada e moderada pelos cantores e guitarristas de Coimbra, nunca me atraiu enquanto desafio criativo.

No caso de “Lágrima Suada” a motivação proveio da hipótese garantida pelo Fernando de trabalhar dentro de um quadro restrito e estipulado por uma tradição, autora de algumas das mais belas canções da cidade onde eu cresci.

Evidentemente que a análise de diversos fados realizada por mim me induziu a experimentar alguns antónimos musicais dessa tradição, para tentar descobrir particularidades que evidenciassem a minha autoria (para que se ouça que o fado é “meu” e não uma mera imitação do estilo).

Todavia nunca foi meu desejo escrever uma peça que simbolizasse uma inovação da canção coimbrã. Isto não significa que não tenha construído uma opinião crítica sobre esta realidade conimbricense.

Divulgo algumas conclusões, geradas após a escuta de vários fados de Coimbra, exemplos de cada uma das gerações e escolas aqui citadas. Apesar de notar um progresso cultural e musical nas compartições históricas do fado coimbrão, também encontrei certas características transversais a todos os exemplos ouvidos:

- Uma tendência para a pulsação lenta e contemplativa nas canções.
- Uma estrutura rítmica lenta em compassos quarternários ou ternários, onde o 1º tempo é reforçado (emocionalmente quase) tornando-se no tempo mais pesado, enquanto os outros três ou dois tempos são mais leves, no entanto arrastados na sua interpretação.
- O acompanhamento da guitarra portuguesa e da viola assume de forma muito clara o ritmo lento, visto que toca sempre todos os tempos (e eventualmente algumas subdivisões destes três tempos. Ou seja, em vez de se ouvir três acordes idênticos por cada tempo, ouve-se 6 notas singulares, em arpejo, por exemplo).
- Infelizmente, é raro a guitarra provocar o cantor. No sentido que esta nunca responde melodicamente à melodia principal executada pelo cantor. Por

exemplo, seria interessante ouvir, de cada vez que o cantor permanece numa suspensão/nota longa, uma variante melódica na guitarra que dividisse o protagonismo do momento.

- Denoto a aplicação de uma pulsação flexível que, apesar de respeitar a lenta estrutura rítmica com a segura execução dos três/quatro tempos, se move de acordo com o prolongamento de algumas notas, motivado intuitivamente pelo cantor. Esta pulsação flexível é cada vez mais “livre” e maleável conforme o passar dos anos e o desenvolvimento do Fado. Num Fado dos anos 30 de Edmundo Bettencourt, por exemplo, a pulsação é bastante fixa excepto quando este canta uma suspensão que resulte de um intervalo ascendente (o que proporciona uma maior intensidade dinâmica da melodia). Perante a suspensão, o acompanhamento espera e interrompe a pulsação natural, até esta ser resolvida pelo cantor, regressando então ao habitual tempo.
- As melodias enquadram-se na tendência contemplativa da pulsação, uma vez que promovem suspensões das vogais de determinadas palavras. Estas suspensões aumentam a intensidade emocional do poema/letra e atribuem um valor exageradamente reflexivo à melodia e à Canção.
- Uma faceta trágica predominante nas canções: pelo tempo lento, pelas melodias longas e pelas escolhas harmónicas.
- As canções estão geralmente em modos menores.

E alguns pareceres resultantes da mesma escuta, que comparam as opções tomadas por cada geração da canção escrutinada:

- As introduções na guitarra de Coimbra presentes nos fados de Luiz Goes são bastante mais ambíguas do que os inícios audíveis nos fados da família Melo ou dos fados cantados por Adriano Correia de Oliveira. Estas aberturas com a guitarra não tiveram lugar nos fados de Bettencourt.
- Há uma amargura mais vincada nos fados de Goes, exponenciada por algumas escolhas musicais: desde acordes que se movimentam cromaticamente de forma descendente ou ascendente, enquanto Goes canta uma nota longa; às introduções virtuosas e estranhas tocadas na guitarra.
- Questiono-me se houve, talvez por causa da natureza intuitiva, da transmissão oral do fado, uma incapacidade involuntária para compreender e interpelar alguns vícios musicais que se repetiram de década para década. Não entendo, por exemplo, porque são todos os fados de Coimbra inequivocamente lentos!

Considerando as raízes amorosas deste género de canção justifica-se, em parte, o facto de esta canção ser vagarosa. Dependentes desta tendência calma, os cantores aplicam a suspensão e prolongamento de determinadas notas (as vogais das palavras) nas melodias, estimulando um canto distinto do fado lisboeta. No entanto, tendo em conta as alterações no meio académico, as modificações da sociedade conimbricense, não seria expectável que esta característica fosse ultrapassada?

Chegado a estas dúvidas e considerações, era fundamental desvendar uma razão conceptual para a feitura deste projeto.

De acordo com a proposta de Fernando Marques, eu comporia a canção sem aceder a uma letra que seria mais tarde elaborada por Nuno Camarneiro.

Na altura, fiquei um pouco surpreso com semelhante agenda. Parecia-me mais eficaz desenhar a melodia sobre uma letra prévia. Assim conseguiria encaixar as nuances intervalares e rítmicas da melodia com as sugestões poéticas imaginadas pelo Nuno.

Sendo impossível esta hipótese, restou-me a alternativa de procurar, orientando-me pela minha própria sensibilidade, uma metáfora ou um alerta emocional que suportasse a canção.

Infelizmente nunca usufruí de qualquer letra na construção de “Lágrima Suada”. O Nuno foi adiando a entrega de um poema, mesmo depois da minha canção estar finalizada e acessível. No entanto, saúdo a oportunidade que este fado motivou de conhecer o escritor pessoalmente, de me aproximar do seu trabalho.

### **Emigração forçada**

Durante o período de pesquisa, os media portugueses expuseram um dos flagelos que assalta, sorrateiramente, o nosso dia-a-dia. Nesse ano, muitos jovens se viram obrigados a emigrar devido à falta de emprego em Portugal – uma condição sintomática da austeridade e da incompetência imposta pelo governo e pela política supostamente europeia.

Um dia, o enfermeiro Pedro Marques redigiu uma carta amargurada ao Presidente da República, que marcou o cenário mediático da época.



O choro revoltado transmitido nas palavras do Paulo atraiu a imprensa e a televisão, motivando-os a penetrar o íntimo de vários enfermeiros antes da sua partida, em viagem, para o Reino Unido.

Durante as seguintes entrevistas desta invasão mediática, assisti ao profundo desalento visível no rosto do pai de Pedro, que se lamuriava para as câmaras da televisão: ele, um homem doente, ia ficar sozinho, abandonado pelo filho forçado a emigrar.

Fiquei transtornado com estas imagens. Eu conheço esta saudade provocada pelo afastamento inerente à emigração. E tenho uma relação positivamente cúmplice com a minha família, logo, consigo imaginar a violência desta separação.

*“(...) quero despedir-me de si. Em menos de 48 horas estarei a embarcar para o Reino Unido numa viagem só de ida. É curioso, creio eu, porque a minha família (inclusive o meu pai) foi emigrante em França (onde ainda conservo parte da minha família) e agora também eu o sou. Os motivos são outros, claro, mas o objetivo é mesmo: trabalhar, ter dinheiro, ter um futuro. Lamento não poder dar ao meu país o que ele me deu. Junto comigo levo mais 24 pessoas de vários pontos do país, de várias escolas de Enfermagem. Somos dos melhores do mundo, sabia? E não somos reconhecidos, não somos contratados, não somos respeitados. O respeito foi uma das palavras que mais habituado cresci a ouvir. A par dessa também a responsabilidade pelos meus atos, o assumir da consequência, boa ou má (não me considero, volto a dizer, perfeito).*

*(...)*

*Contudo o povo cansou-se da ausência de alternativas, da austeridade, do desemprego, das taxas, dos impostos. E pedem um novo Abril. Para quê? O Abril somos nós, a liberdade é nossa. E é essa liberdade que nos permite sair à rua, que me permite escrever estas linhas. O que nós precisamos é que se recorde que Abril existiu para ser o povo quem “mais ordena”. E a precisarmos de algo, precisamos que nos seja lembrado as nossas funções, os nossos direitos, mas, sobretudo, principalmente, com muita ênfase, os nossos deveres.*

*(...)*

*Porém, irei partir. Dia 18 de Outubro levarei um cachecol de Portugal ao pescoço e uma bandeira na bagagem de mão. Levarei a Pátria para outra Pátria, levarei a excelência do que todas as pessoas me deram para outro país. Mostrarei o que sou, conquistarei mais. Mas não me esquecerei nunca do que deixei cá. Nunca. Deixo amigos, deixo a minha família. Como posso explicar à minha sobrinha que tem um ano que eu a amo, mas que não posso estar junto dela? Como posso justificar a minha ausência? Como posso dizer adeus aos meus avós, aos meus tios, ao meu pai?*

*(...)*

*E é por isso que lhe faço um último pedido. Por favor, não crie um imposto sobre as lágrimas e muito menos sobre a saudade. Permita-me chorar, odiar este país por minutos que sejam, por não*

*me permitir viver no meu país, trabalhar no meu país, envelhecer no meu país. Permita-me sentir falta do cheiro a mar, do sol, da comida, dos campos da minha aldeia. Permita-me, sim? E verá que nos meus olhos haverá saudade e a esperança de um dia aqui voltar, voltar à minha terra. Voltarei com mágoa, mas sem ressentimentos, ao país que, lá bem no fundo, me expulsou dele mesmo.”*<sup>143</sup>

Aproveitando esta tristeza, interligada à informação recolhida durante a audição de fados de Coimbra, prossegui para a composição de uma melodia.

Curiosamente, entre múltiplas tentativas falhadas, a canção começou a esclarecer-se quando decidi a progressão harmónica chave: Dó menor/Lá diminuto/Dó menor com sétima menor/Dó menor com sétima maior.



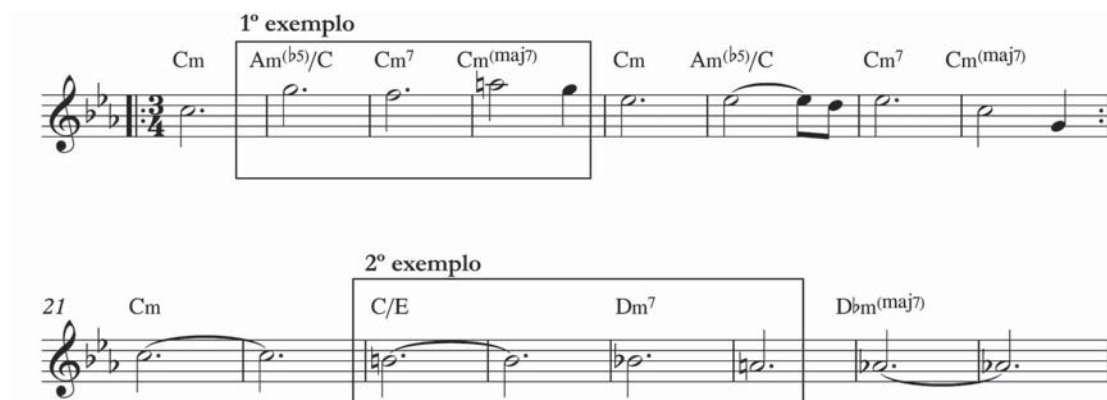
Este encadeamento harmónico promovia automaticamente uma movimentação melódica no seu interior, sugerindo uma ascensão subtil numa das vozes (que acompanharia a melodia principal): sol, lá, sib e si natural.

A ligeira subida impulsionada pelos acordes, combateria a tendência descendente visível nos fados dissecados anteriormente. Contudo não consegui fugir do modo menor instaurado na tonalidade de “Lágrima Suada” nem da divisão ternária do compasso, duas singularidades intrínsecas à canção coimbrã tradicional.

Todavia, para pelo menos subverter um pouco estes lugares comuns do fado, previ um aumento de intensidade dinâmico que desembocasse numa ligeira alteração de pulsação, nomeadamente a troca de um compasso ternário por um compasso quaternário.

Quanto à melodia, esta apareceu organicamente, segundo a melhor definição da harmonia acompanhadora. Houve uma preocupação consciente em ocasionar suaves dissonâncias, quase sempre estruturadas com extensões harmónicas dos acordes estipulados. Ou seja, seguindo o 2º exemplo, a melodia tocava um si natural – a sétima maior do acorde de Dó Maior – descendo uma 2ª menor para o sib, a 13ª menor de um novo acorde – Ré menor<sup>7</sup>.

<sup>143</sup> Carta de Pedro Marques ao Presidente da República: <http://persuacao.blogspot.pt/2012/10/carta-aberta-ao-presidente-da-republica.html>



Um último apontamento sobre a melodia: esta acabou por se encher de notas largas, com pouca diversidade rítmica. Uma característica saudável para as intenções interpretativas do cantor, certamente seduzido pela faceta operática que ainda assoma a canção de Coimbra. Porém, a lentidão aqui indicada prejudicou a compreensão da melodia por parte do Nuno Camarneiro. Para ser sincero, entendo perfeitamente esta dificuldade – seria complicado, julgo eu, enquadrar palavras sem alterar o ritmo alongado. A efetuar quaisquer modificações rítmicas, estas teriam de ser determinadas, no final do dia, por nós os dois. Lamentavelmente, essa reunião nunca se calendarizou.

### Luís Figueiredo

Pouco depois do meu regresso a Portugal voltei a encontrar-me com o pianista conimbricense Luís Figueiredo. Este participou nalguns concertos do coletivo Experiences of Today e conviveu de perto com a minha ideologia artística em inúmeras situações.

Para agilizar e facilitar a criação da letra por parte do Nuno Camarneiro pedi ao Luís que empregasse uma tarde para gravar uma versão em duo de “Lágrima Suada”.

Um registo filmado da canção que ficou disponível na internet<sup>144</sup> para qualquer pessoa aceder e ouvir (ainda que numa instrumentação diferente do arranjo previsto) que expunha a carta do Pedro, contextualizando o espectador para a tragédia denunciada.

Infelizmente, entre diversas opções entretanto discutidas e após uma demorada espera pela letra prometida, o Fernando optou por modificar “Lágrima Suada” para aquela que será a sua fisionomia final com guitarra de Coimbra, violoncelo, viola d’arco e contrabaixo. Excluiu-se, encarando a improbabilidade de se receber uma letra nos próximos meses/anos, a hipótese formal da minha canção ser cantada.

<sup>144</sup> <https://vimeo.com/62380706> Aqui ainda com o nome “Uma Canção ainda sem título”.

Estou neste momento a aguardar que o Fernando organize uma sessão em estúdio para que se proceda à gravação.

Por enquanto fica na retina um vídeo realizado após curto ensaio com o Luís Figueiredo, a adesão resultante da sua visualização, a experiência e a aprendizagem alcançadas através do processo criativo que aqui descrevi.

Convém ainda esclarecer a breve influência do performer e investigador Ricardo Seiça nesta peça. Foi este que sugeriu o título “Lágrima Suada”, uma designação que imaginou pouco depois de ouvir a minha “Canção ainda sem título”.

### **Coimbra Reinventada**

Dois anos antes do convite efectuado pelo Fernando Marques, recebi uma inesperada chamada telefónica de André Granjo, maestro da Orquestra Clássica da Tuna Académica – uma orquestra amadora constituída por alunos da Universidade de Coimbra.

O maestro propôs-me a composição duma obra para o grupo baseada numa melodia antiga da tradição coimbrã, presente num dos livros guardados no arquivo da Universidade de Coimbra.

No fundo, uma solicitação enquadrada em trâmites relativamente fechados. Neste caso, contrariamente a “Lágrima Suada”, o material melódico não seria inventado por mim.

Fiquei entusiasmado com o convite. O repto era complicado não só pela regra pré determinada, como pela circunstância técnica evidente. Tratando-se de uma orquestra amadora teria que ser muito cuidadoso com as minhas sentenças criativas. Além de prever alguma incapacidade técnica óbvia, também não contaria provavelmente com um espírito musical dedicado, habitualmente requisitado para o estudo profissional de uma obra musical.

Porém, mais uma vez, achei por bem explicar a minha perspectiva sobre o mundo académico de Coimbra antes de aceder ao trabalho. Para ser mais concreto, a minha opinião (justa ou injusta é indiferente) sobre os estudantes que percorrem diariamente os corredores das Faculdades.

A minha indignação crítica ao modo de vida da maioria dos estudantes, eventualmente associada a uma avaliação moral e ética da minha parte, poderia significar uma contradição adversa às intenções da Orquestra – um agrupamento que, à semelhança dos seus colegas, se veste orgulhosamente com o traje académico.

## **Bebedeira**

Após o meu regresso a Portugal, consegui escapar a praticamente todos os eventos e festas académicas de Coimbra.

Infelizmente um dia por acidente, tive que subir a Avenida Sá da Bandeira durante uma latada. Aquilo a que assisti foi absolutamente deplorável e assustador. Eram oito horas da noite e os estudantes trajados estavam, na sua maioria, completamente embriagados, quase em coma alcoólico. Para aliviar os efeitos do excesso, iam vomitando na rua, enquanto desciam a avenida.

Sempre foi meu entender que estas festas, além de totalmente inúteis para o crescimento do indivíduo, representam uma perda da dignidade humana e dos seus elementares direitos. Os estudantes, ao embebedarem-se desenfreadamente durante estes eventos, atingindo o cúmulo do seu descontrolo ao vomitar pelos cantos da cidade, provam a sua indiferença perante a vida com a sua subjetiva riqueza de estímulos.

Toldam os seus sentidos com uma alegria efémera, inundando a rua com o seu egoísmo em massa. Uma atitude que evidencia, desde logo, um desprezo pelo espaço público, um espaço que é partilhado por todos. Uma atitude assente num paradoxo preocupante: o estudante inebriado pela festa alcoólica afasta, entre copos e garrafas de mini, a responsabilidade inerente à sua liberdade de, inclusivamente, beber em demasia. Ao não entender tal responsabilidade, dificilmente defenderá os seus direitos humanos abandonando inconscientemente a sua dignidade, uma vez que não a compreende.

Por outro lado o estudante também revela, pela postura aqui denunciada, a sua monotonia interior, a sua gradual desqualificação académica e social.

Ao inserir-se numa orgia de apatia intelectual, recusando o pensamento em prol do falso entretenimento ou diversão, alimenta exatamente o oposto dos valores sugeridos pela Universidade onde se inscreveu; exhibe um abandono do sonho, da transcendência individual, ficando para sempre anónimo dentro da sociedade circundante, preso a um quotidiano rotineiro, cansativo e continuamente oprimido.

O estudante alcoolizado, de traje sujo, respeitador da praxe, sedento por vingança e cruel carrasco de futuros caloiros, exemplifica a ignorância e mediocridade que assaltou durante as últimas décadas, as estâncias académicas.

Este estudante estereotipado, é filho de um sistema de ensino por si só insuficiente na defesa e desenvolvimento dos direitos humanos e dos seus intrínsecos deveres.

Limito-me a citar Boaventura Sousa Santos:

*“As universidades que nos formam para ser conformistas, por vezes incompetentes. Temos nós que criar dentro da universidade, a contra-universidade, que nos permita criar rebeldes competentes”*<sup>145</sup>

O conservadorismo visível através da continuada aprovação de tradições como a praxe ou a uniformização incorporada pelo uso indiscriminado do traje académico, desilude a universidade e transforma o que deveria ser um paradigma de progresso, sofisticação e engrandecimento civilizacional, num infinito atraso educacional, propício à resignação, à manutenção do lugar comum, sem vagar para a subversão e criatividade.

Esta impressão aqui transmitida foi equivalente ao que disse a André Granjo depois do seu convite.

Seria para mim extremamente complicado fugir aos meus ímpetos satíricos durante a composição do que viria a ser “Coimbra Reinventada”.

Confesso ter uma intranquila percepção do universo estudantil acima descrito. Muito provavelmente, justifico a minha opinião com um preconceito. Todavia, não minto sobre o quanto estas questões me incomodam. A praxe, a bebedeira, a ideologia por detrás de toda uma organização académica cerrada que semeia o ressentimento, são um dos pontos de partida da repressão. Tema que aprofundi no meu disco “Os Pássaros estão estragados”.

## **A música**

“Coimbra reinventada” situa-se dentro da minha cronologia criativa num patamar intermédio. Na sua feitura, não só repeti algumas ideias sonoras usadas em composições antigas, como impulsionei uma imagem musical que aproveitei posteriormente, durante a composição de “Os Pássaros estão estragados”.

Estando destinado a gerir a minha indignação perante um estudante tipo da Universidade de Coimbra com a música, seria essencial descobrir ambientes sonoros minimamente desconfortáveis, tanto numa perspectiva performativa como auditiva.

A busca por atmosferas misteriosas, cépticas e descrentes, induziu-me a uma metáfora chave: a ignorância figurada nas bebedeiras dos estudantes, aniquilaria a

---

<sup>145</sup> SOUSA SANTOS, Boaventura, transcrito do Colóquio Internacional Epistemologias do Sul, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, dias 10, 11 e 12 de Julho de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=c99TdulwkT4>

Universidade enquanto laboratório de conhecimento, resultando numa fotografia imaginada de uma Universidade caída, espalhada pelo pó das ruínas. Uma Universidade receosa, onde as pessoas sussurrariam amedrontadas por entre os escombros.

A primeira parte da peça assume o enquadramento acima descrito. Porém, antes das cinzas expressas, era necessário provocar uma destruição irónica.

A obra arranca com a orquestra da Tuna gritando um cântico muito famoso nos meandros académicos:

<i>“Coimbra é nossa</i>	<i>Coimbra é nossa e há de ser!</i>
<i>Coimbra é nossa</i>	<i>Coimbra é nossa</i>
<i>Coimbra é nossa</i>	<i>Até Mo (rrer)!”</i>
<i>E há de ser!</i>	

Em vez do berro completar a segunda sílaba da palavra “Morrer” (ou seja, o “rrer”), este é substituído por um cluster dissonante, comprovativo da agonia provocada pela violência invasiva do berro. Deu-se a destruição, usando como referência um símbolo da festa académica.

2

5

Fl. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Fl. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Cl. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Cl. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Bari. Sax. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Bsn. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Tpt. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Hn. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Tbn. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Pno. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Ban. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

A. Gtr. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Vln. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Vln. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Vla. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo

Vc. de ser Coimbra é no ssa e há de ser... Coimbra é no ssa té mo



Segue-se então o cenário proposto anteriormente: alguns estudantes falam baixinho, quase em segredo sobre assuntos da sua vida na Universidade. Outros tocam curtos apontamentos melódicos, desenvolvendo uma narrativa pouco notória de resistência – uma melodia, tocada num clarinete, que aumenta gradualmente de dimensão e intensidade até se tornar impossível de evitar.

A orquestra é dividida. Certas secções instrumentais ocupam-se com tarefas específicas. Por exemplo, após cada laivo melódico, as flautas e clarinetes improvisam com notas dissonantes e agudas, os horrores exasperados desta circunstância negra. Acompanhando as conversas tímidas e as melodias insolentes, as cordas desta Tuna executam um ostinato longo e pesaroso, doloroso quase. As cordas mais graves sustentam a miséria com uma nota lenta, infinita. As cordas médias e agudas repetem uma trecina com duas notas que se forma (numa fase embrionária do andamento) a partir da última nota de cada melodia oferecida pelo clarinete. Os violinos tocam mib e dó; os segundos violinos tocam dó# e lá; as violas tocam fá# e dó; e o violoncelo mais contrabaixo tocam um ré. A junção destas trecinas, emite um acorde de Ré Maior com duas dissonâncias irritantes [(ré, fá#, lá) dó, **dó#**, ré, **mib**].

The musical score is presented in two systems, A and B, spanning measures 10 to 13. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. System A (measures 10-12) shows the initial state of the instruments, with many staves marked with a diagonal line indicating they are silent. System B (measure 13) shows the instruments playing a specific melodic line. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'mf' and 'ff'.

4

13

FL.

FL.

CL.

CL.

Bari. Sax.

Bsn.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vc.

No fundo, depois da introdução chocante protagonizada pela tuna, o primeiro andamento de “Coimbra Reinventada” estrutura-se nesta sucessão de acontecimentos musicais:

1. Conversa
2. Breve melodia
3. Improvisação
4. Rápida figura melódica (com ritmo mais apressado do que a breve melodia)
5. Entrada de uma das cordas (violoncelo)
6. Continua a conversa
7. Breve melodia b
8. Improvisação b
9. Rápida figura melódica b
10. Entrada de uma das cordas (1º violino), e assim adiante...

16 - improvisar

5

Fl. - improvisar

Cl. - improvisar

Bari. Sax. - improvisar

Bsn. - improvisar

Tpt.

Hn.

Tbn.

Pno.

Ban.

A. Gtr.

Vln.

Vc.

Conversar sobre a latada

Conversar sobre as Tunas...

Contar histórias da praxe

Conversar sobre a latada

Conversar sobre...

Contar histórias da praxe

As melodias resistentes do clarinete começam a desabrochar com mais fulgor. Após uma modulação, notória pela alteração da nota longa feita nos violoncelos e contrabaixos, estas melodias são harmonizadas (o clarinete emparelha-se com a flauta) e encaixadas num panorama tonal um pouco mais concreto. Além disso, as notas improvisadas (logo depois das melodias) pelas flautas e clarinetes, tornam-se progressivamente em nuances harmónicas mais comedidas e agradáveis ao espectador.

Eventualmente, o segredar ininterrupto ouvido no início desta parte da peça, desaparece de cena. As melodias também. Contudo, antes da última explosão de acordes (que fecham o 1º andamento), aparece um último bloco improvisado mais demorado do que os anteriores, que conta com a participação de todos os instrumentos. Começando pelos instrumentos de sopro, esta improvisação baseada numa escala de Ré Maior, contamina toda a orquestra. O andamento finaliza com este convívio em Ré Maior improvisado por todos – alcança-se assim uma tonalidade fixa, confirmada solenemente

por um cheio acorde de Ré Maior executado por toda a orquestra. Todavia, “sol de pouca dura”, realizado o acorde, ressurgue subitamente o cluster dissonante que sentenciou o desconforto exposto no princípio da obra.

85 **K** 25

FL.

FL.

CL.

CL.

Bari. Sax.

Bsn.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Pno.

Ban.

A. Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Improvisar com as notas escritas

Improvisar com as notas escritas

Improvisar com as notas escritas

Improvisar com as notas escritas

Improvisar com as notas escritas

Improvisar com as notas escritas

Improvisar com as notas escritas

Finalmente, depois deste cluster angustiante, o piano divaga sobre um rápido interlúdio, aguardando pela interferência das violas e dos segundos violinos. Os pizzicatos dedilhados pelas cordas, conjuntamente com as notas graves do piano, anunciadoras da tragédia, alimentam um manto tonal desconfiado que suporta a primeira aparição, na flauta, da “Balada do estudante” – a melodia tradicional de Coimbra que sustentaria o 2º andamento.

26

92 Solo Rubato / Livre de tempo

Pno.

98 L

Pno.

Vln.

Vla.

Tocar como uma guitarra  
Lento mas não parado

L *pizz*

Tocar como uma guitarra  
Lento mas não parado

*pizz*

100 M Solo *mp*

Fl.

Pno.

Vln.

Vla.

M

102

Fl.

Pno.

Vln.

Vla.

104 *mf* *mp*

Fl.

Pno.

Vln.

Vla.

106

Fl.

Pno.

Vln.

Vla.

“Balada do estudante” foi a canção selecionada para adaptar, em consonância com os objectivos propostos pelo maestro André Granjo.

No entanto, tendo em conta a minha forte descrença na vivência académica generalizada (adoptada pela maioria dos estudantes, ou seja pela massa) que expus nos parágrafos anteriores, era importante incentivar, pelo menos, uma situação de reflexão. Logo, era inevitável que não englobasse esta balada na conjuntura musical já explicada.

A canção em causa foi eleita apenas por auferir algumas vantagens intervalares comparativamente a outras canções presentes no mesmo arquivo. Aliás, devo confessar a minha apreensão enquanto procurava uma canção para trabalhar. Foi difícil descobrir uma melodia um pouco mais rica em intervalos. Uma melodia que fosse edificada por outras distâncias intervalares além da 2ª ou 3ª. Atrevo-me mesmo a afirmar que muitas das melodias lidas eram pobres e aborrecidas, perfeitas para uma aprendizagem imediata por serem todas muito iguais.

Tendo em conta o carácter popular da canção a arranjar, decidi concentrar os meus esforços na orquestração do tema e no reforço do sentimento festivo que a melodia sugere. Assim, numa perspectiva de desenvolvimento dinâmico, a canção dividida em dois versos e um refrão cresce consoante a adesão de instrumentos na sua exposição. Eventualmente surgem pequenas respostas melódicas; existe uma introdução dialogante entre os instrumentos de sopro; as cordas (friccionadas e dedilhadas) ocupam o acompanhamento, desenhando a harmonia e o ritmo através da subdivisão do compasso.

Na realidade, as mais marcadas alterações que fiz à canção original foram a mudança de compasso (de 3/4 passou para um 6/8) e o samba final que remata a festa pretendida. Para conceber o samba, recortei o refrão da canção, atribuindo-lhe o destaque necessário.

22

95 Palmas

Tpt.

Hn.

Tbn.

Pno.

Ban.

A. Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.



110 27

Fl.  
Fl.  
Cl.  
Cl.  
Bari. Sax.  
Bsn.  
Tpt.  
Hn.  
Tbn.  
Pno.  
Ban.  
A. Gtr.  
Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

114 28

Fl.  
Fl.  
Cl.  
Cl.  
Bari. Sax.  
Bsn.  
Tpt.  
Hn.  
Tbn.  
Pno.  
Ban.  
A. Gtr.  
Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.



“Coimbra Reinventada” ensinou-me imenso sobre este género de desafio. As dificuldades demonstradas pela orquestra da Tuna Académica para a interpretar mostraram que ela precisava de ser mais esclarecida na partitura e talvez ainda mais fácil na execução e leitura. Nunca previ que, por exemplo, as cordas fossem incapazes de compreender a subdivisão rítmica do compasso 6/8, ou que fosse fisicamente cansativo bater colcheias e semicolcheias com as palmas da mão.

Por outro lado, fui surpreendido com o modo de comunicação assumido pelo maestro durante os ensaios. A desconfiança, que ele acentuava com comentários negativos sobre o sentido de responsabilidade da orquestra que dirige, deixou-me céptico: tive medo que a orquestra nunca entendesse as minhas intenções conceptuais. A tal ponto que me vi obrigado a participar num dos ensaios para, quase, defender a peça, explicando detalhadamente os meus pretextos e a repercussão dos mesmos na composição.

Finalmente, fiquei muito sensibilizado com a estreia de “Coimbra Reinventada” no dia 3 de Março de 2011, no Museu Nacional Machado de Castro. O esforço revelado por estes amadores, levando-os a organizar ensaios extra, resultando numa amostra perceptível da peça, enalteceu uma generosidade e um empenho extraordinário e gratificante. O facto de terem abraçado a minha crítica pessoal à figura do estudante conimbricense, vestindo-se a rigor com o traje académico (como aliás ordena a tradição da própria orquestra) para, sem hesitar, urrar com toda a garra “Coimbra é nossa...”, para, sem uma súbita falta de coragem, respeitar os meus intentos artísticos na interpretação, deixou-me extremamente satisfeito.

### **Viagem a Portugal**

Não sendo uma peça impulsionada pela investigação que descrimino nesta tese, “Viagem a Portugal” usufruí de um espaço criativo muito parecido com aquele que alojou “Coimbra Reinventada” e “Lágrima Suada”.

Composta durante a preparação dum recital no Mosteiro de Santa Clara-a-velha no verão de 2013, esta obra aproveita três canções/temas célebres da tradição musical portuguesa.

Depois de ouvir a “*Rapsódia de Folclore*”<sup>146</sup> brilhantemente inventada por Alcino Frazão, fui seduzido para produzir algo idêntico na arquitetura musical. A rapsódia de

---

<sup>146</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WK7ir1hPHfs>

Frazão gere um conjunto de canções populares interligadas pelo virtuosismo da sua guitarra portuguesa.

Influenciado pela obra em questão, recuperei várias adaptações que fiz no passado de temas conhecidos da cultura musical portuguesa e estudei diversas transições, improvisando horas a fio até atingir algo satisfatório.

Uma vez que o processo criativo se refugiou numa prática exercida para o concerto, não existiu um delineamento criativo premeditado. Aliás, o único vestígio em partitura desta peça, é fruto de esboços concebidos enquanto tentava encontrar a melhor tonalidade e técnica para tocar o “vira”.

No entanto, apesar do ponto de partida ter sido intuitivo, encaminhando-me para uma proposta com vantagens acima de tudo técnicas, as transições improvisadas revelaram a minha apetência e desejo de alcançar outros ambientes sonoros, imprimindo à obra uma natureza mais incerta e propícia a várias camadas de percepção por parte do espectador. Esta consequência modificou a viagem em algo mais do que um simples medley de repertório folclórico. De repente, estava perante um sentimento inexplicável sobre Portugal e sobre ser português.

Em 2014, muito depois do recital aqui evocado, gravei “Viagem a Portugal” com a Inês Lamares, para ficar com um registo concreto, visto não ter escrito uma partitura.

Neste momento estou a desenvolver com o realizador Luís Vieira Campos uma curta-metragem que utilizará como banda sonora a “Viagem a Portugal”. Espero que a mesma esteja terminada em Setembro de 2016.

### **Ninguém é original**



“Existem, na história da música, inúmeros exemplos de evoluções musicais protagonizadas por músicos e compositores genuínos no seu modo de expressão, nas suas opções sonoras, nas suas atitudes criativas perante a sua época mas também perante as suas influências. Muitos destes exemplos relatam um percurso criativo desenvolvido por três fases de construção de uma identidade criativa: a apropriação de influências de compositores anteriores à sua geração, a ruptura tranquila ou abrupta com essas influências, e a confirmação de determinadas tendências e vontades criativas mais pessoais, eventualmente caracterizadoras de um estilo próprio; o alcançar de uma dimensão global de criação que ultrapassa qualquer necessidade de apropriação ou de ruptura e se concentra apenas na obra.

a) Folha de sala presente na exposição “Escola do Porto: Lado B 1968-78”

*A relação sugerida (entre o jovem criador e os seus "heróis" artísticos) ofereceu não só uma conjuntura restritiva na técnica de composição (neste caso, a imitação do estilo e do género musical), como uma reflexão sobre as convivências/contradições musicais entre estas referências.*

*Tendo em conta esta reflexão, procurei nesta obra edificar um diálogo dinâmico entre o comum e o diferente - descobrindo, se calhar, o inevitável, que nem o comum é assim tão distinto do diferente como o diferente tão dissemelhante do comum.*

*O homem-massa do século XXI, um homem viciado no consumo desenfreado de estímulos acríticos e superficiais, vive obcecado em provar que é único, que é diferente do outro. Este homem-massa insensível à contemplação ou ao deleite irresponsável, tira fotos de concertos para partilhar nas redes sociais, numa tentativa forçada de se provar "especial" comparativamente ao outro. Aquilo que este homem-massa desconhece é que o outro, por sua vez, também tira fotos dos mesmos concertos por motivos idênticos.*

*Pesquisei rapidamente o significado das palavras "diferente" e "original". "Diferente: Sem qualquer ou alguma semelhança, não possuidor de características que denotam igualdade, que não é igual".*

*"Original: Que parece produzir-se pela primeira vez: não copiado, não imitado. Que tem carácter próprio, que tem cunho novo e pessoal, que não segue modelo". Verifico diariamente este esforço geral por parte do humano em se denunciar "diferente" e "original". É urna esforço transversal a toda uma sociedade, logo impossivelmente "diferente" ou "original" visto ser praticado pela maioria.*

*No fundo, ninguém é original. Todos nos somos indivíduos que através da nossa individualidade, através da nossa particularidade, contribuímos para a evolução de uma arte honesta, afectiva e catalisadora de pensamentos diversos, de soluções para uma sociedade civilizada, tolerante, fraterna e livre.”<sup>147</sup>*

*À semelhança de outras obras compostas enquanto doutorando e descritas ao longo desta dissertação, “Ninguém é original” também demonstra uma convivência entre a música e outras disciplinas artísticas. Porém, ao contrário de outras peças, esta composição não se gerou devido a um convite inesperado para interpretar musicalmente e criativamente uma obra célebre da história de outra área artística (“Cidades Invisíveis; “Sagrado”); não se ergueu como consequência de uma reflexão filosófica pessoal (“Invasão; “Os Pássaros estão estragados); não se colocou numa indefinição conceptual*

---

<sup>147</sup> Texto da minha autoria presente na folha de sala exposta numa das paredes da exposição.

desafiante, fruto de uma provocante multidisciplinaridade (“Amarelo Schwartz”; “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio”; “A Conversa”); não foi um contributo fundamental na edificação de uma peça de outro artista (“As Fabulosas Fábulas em Terra de Nenhures”; “Unconnected”); e não nasceu intuitivamente como resposta a um impulso motivado pela pesquisa efectuada (“Um Velho na Montanha”).

A encomenda feita pelo Professor Arquitecto Pedro Bandeira, curador da exposição “*Escola do Porto: Lado B/ Uma História Oral (1968-1978)*” inaugurada em Guimarães no dia 25 de Outubro de 2014 no Centro Internacional José de Guimarães, apresentava a seguinte proposta: escrever uma peça musical que aproveitasse elementos sonoros identificáveis de uma época, estilo musical ou músico específico, sugeridos por dois arquitectos que participaram na exposição. Não me foi requerida qualquer contextualização com o período em foco na exposição (1968-78) nem qualquer entendimento do funcionamento da Escola Superior de Belas Artes do Porto durante a década em causa. Ou seja, a minha peça estaria, durante a sua concepção, próxima da arquitectura, mas não era obrigada a envolver-se com as suas problemáticas ou com a sua história (como aconteceu, por exemplo, na banda sonora do filme “Sagrado”). Portanto, neste caso, o exercício criativo consistia na composição de uma peça musical que revelasse sonoridades de uma lista de autores relevantes para a história da música, celebrados sobretudo durante as décadas de 60 e 70 do séc. XX. No fundo, um exercício criativo assente numa ‘mistura de vocabulários’ delimitada. Os músicos seleccionados (e explicarei mais tarde a razão) foram: Frank Zappa, Chico Buarque, Carlos Paredes (não constava na lista) e John Coltrane/Miles Davis.

Apesar das nítidas diferenças no ponto de partida, existe um paralelismo importante entre “Ninguém é Original” e algumas das obras acima enumeradas. Tal como “Cidades Invisíveis”, “Sagrado” e “Amarelo Schwartz”, a conjuntura desta peça foi decidida por alguém externo ao meu ambiente pessoal de criação. Neste caso, Pedro Bandeira definiu a restrição fundamental já indicada: a minha música tinha de ser influenciada pelas referências musicais apontadas numa lista de quatro páginas redigida pelos dois antigos alunos da Escola de Belas Artes do Porto durante 1968 e 1978.





da exposição) e assistir ao reencontro dos protagonistas que, nalguns casos, já não se viam há mais de trinta anos, ouvir algumas pequenas histórias da época por eles recordadas, perceber o ambiente muito particular que se viveu nesse período com a revolução do 25 de Abril pelo meio. Para não falar do facto destas pessoas serem amigas e conhecidas do meu pai, logo, pessoas sobre as quais ouvia falar desde criança.



c) Uma fotografia tirada pelo meu pai a alguns dos seus colegas da ESBAP.

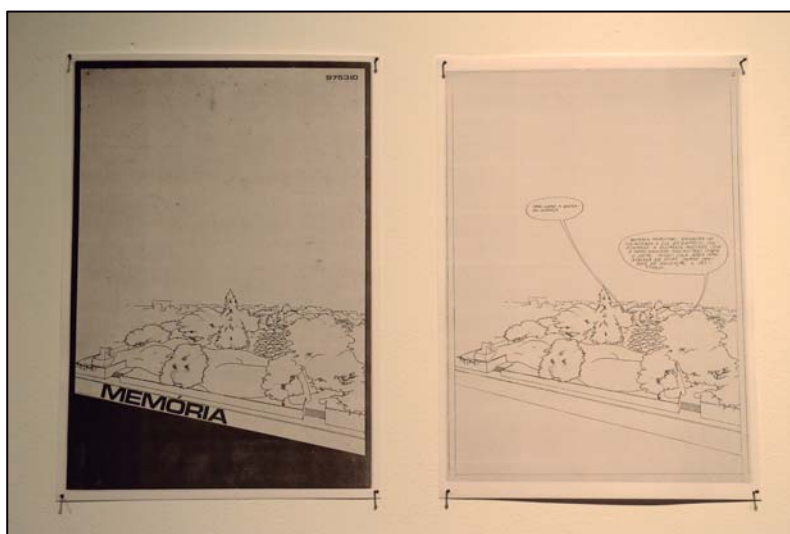
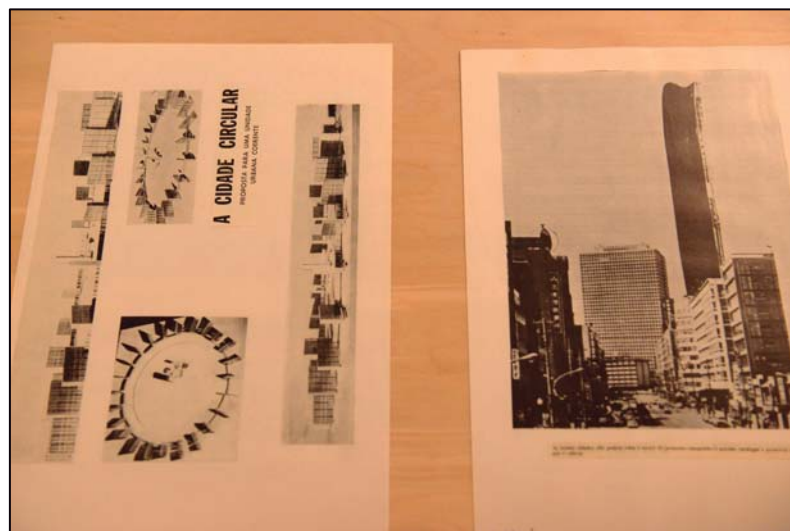
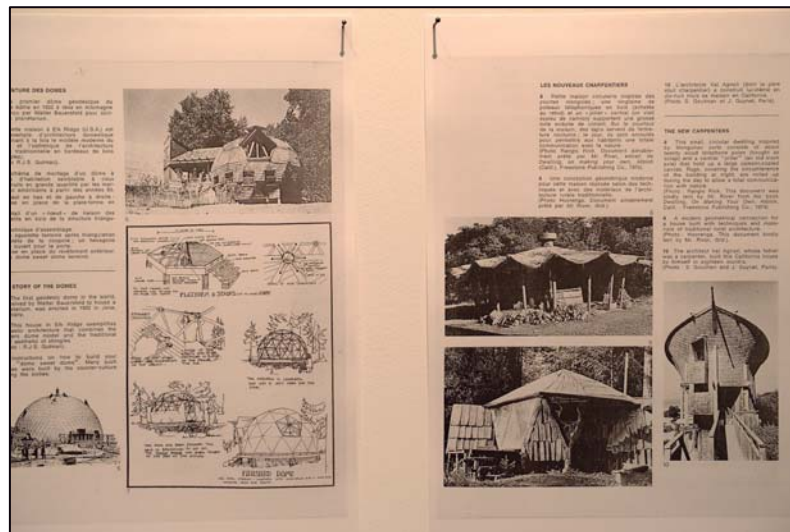
Portanto, eu tinha uma noção contextualizada sobre o “*Lado B*” da Escola de Belas Artes do Porto, antes de ter sequer recebido a encomenda que posteriormente levou à composição desta peça.

Mais tarde inquiri Pedro Bandeira sobre o significado deste “Lado” dentro da Escola, para compreender melhor a sua relevância na história da instituição e formar uma opinião. Julgo que é indiferente para esta análise posterior de “Ninguém é Original” revelar os dados que me foram transmitidos, até porque para o fazer teria de recorrer à minha memória correndo o risco de enumerar factos falseados. Convém esclarecer que nunca tive intenção de estudar intensivamente e ao pormenor a década em causa, até porque a minha peça não incidiria sobre a história da Escola de Belas Artes do Porto. Ou seja, a informação recolhida adveio da minha curiosidade natural pelo assunto. No entanto, também seria inexato afirmar que este conhecimento não teve qualquer influência na organização formal da obra.

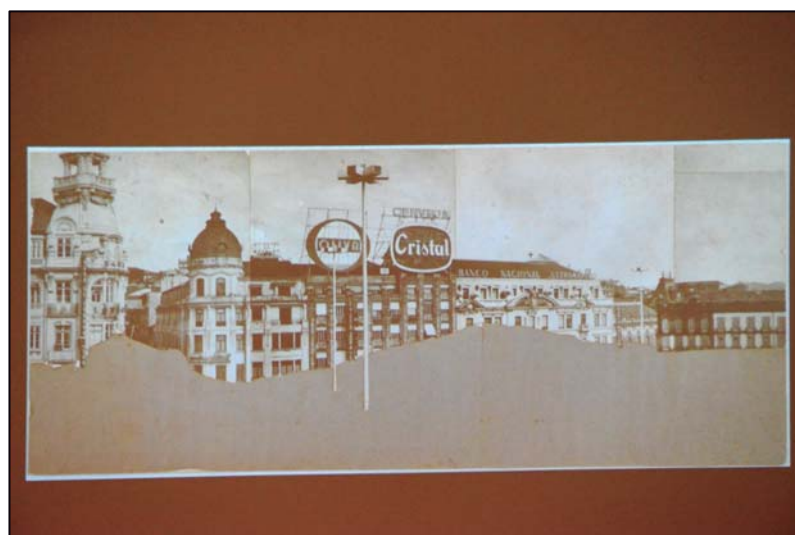




Algumas das imagens presentes na exposição,  
gentilmente cedidas pelo Centro Internacional José de Guimarães.



Algumas das imagens presentes na exposição,  
gentilmente cedidas pelo Centro Internacional José de Guimarães.



Mais algumas imagens presentes na exposição.

## **Uma seleção de músicos/estilos para refletir sobre a “originalidade”**

Como explico no texto escrito para a folha de sala de “Ninguém é Original” a eleição das referências musicais e dos músicos a “tipificar” na minha peça foi dirigida por dois aspectos: a preferência pessoal e afetiva pela música de Frank Zappa, Chico Buarque, Carlos Paredes e John Coltrane (músicos que me marcaram sobretudo na minha juventude) e a distância estilística existente entre as trajetórias artísticas de cada um. Tentei com esta nomeação salientar as diferenças que separam estes músicos, para instigar um dilema pertinente: se existe efetivamente uma linha separadora que distingue o “diferente” do “comum” e se essa distinção não se trata de um mero capricho. Na sociedade atual, o homem, numa desesperante busca por identidade, está refém de estímulos efêmeros que supostamente o discriminam do seu semelhante e, por isso, vive obcecado pela “originalidade”.

No texto da folha de sala sublinho esta condição *“O homem-massa do século XXI, um homem viciado no consumo desenfreado de estímulos acrícos e superficiais, vive obcecado em provar que é único, que é diferente do outro. Este homem-massa insensível à contemplação ou ao deleite irresponsável, tira fotos de concertos para partilhar nas redes sociais, numa tentativa forçada de se provar "especial" comparativamente ao outro. Aquilo que este homem-massa desconhece é que o outro, por sua vez, também tira fotos dos mesmos concertos por motivos idênticos.”* E levanto uma contradição curiosa *“Verifico diariamente este esforço geral por parte do humano em se denunciar "diferente" e "original". É um esforço transversal a toda uma sociedade, logo impossivelmente "diferente" ou "original" visto ser praticado pela maioria.”*

Curiosamente, entender o Homem deste século XXI tem sido um esforço transversal a várias peças compostas durante este Doutoramento.

- “Invasão”: destacar a relação inevitável e perpétua (pois verifica-se ao longo da história) entre o invasor e o conquistado, e de como essa relação é alimentada nas atividades mais mundanas como a partilha da alimentação, do espaço e do tempo.

- “Ninguém é original”: perceber porque a originalidade é utilizada enquanto símbolo de superioridade entre um humano e o outro, e o que significa esta nova tendência de segregação.

- “Os Pássaros estão estragados”: denunciar a condição acorrentada do homem dos dias de hoje que não conhece a própria liberdade. Uma prisão imposta. Superstições



como a “insegurança” ou a “crise” resignam o homem, já por si insensível e incapaz de reagir, a novos formatos de opressão.

“Ninguém é original” tem um título já por si alusivo a uma hipótese ou resposta à pergunta efectuada. Contudo, esta peça não representa musicalmente a dependência nas aparências e na ilusória aceitação social pela qual o Homem se rege, uma vez que não cumpre uma caricatura de tendências estilistas que estão, neste momento, na moda. No meu entender, tal abordagem limitaria a imaginação e sensação individual de cada ouvinte e transformaria a encomenda numa obra panfletária, básica, bem humorada talvez e, acima de tudo, irrelevante. Neste caso, o foco desviou-se para o vazio do significado de “original” como para a desilusão da inconsequência.

A minha interpretação, face ao conhecimento entretanto adquirido, é que o “*Lado B*” retratado na exposição não teve quaisquer anseios de originalidade na sua essência, porém desejou proclamar alternativas e investigar ensejos considerados progressivos naquela altura. Não critiquei nem critico o espírito eventualmente subversivo e corajoso. O que fiz durante o processo criativo foi uma análise intuitiva dos objectivos propostos, alcançados ou não pelo grupo, como uma avaliação da evolução política e filosófica geral deste conjunto.

Denotando uma possível derrota, ou seja, percebendo que as experiências realizadas entre 68 e 78 por estes alunos foram, na realidade, infrutíferas, coloquei a mim mesmo uma questão fundamental para a obra: será que conseguimos concretizar um ideal? O que faz com que uma reivindicação/ideologia/projeto aparentemente importante e duradouro, seja abandonado após 3, 4, 5 anos de experiência? Como consegue alguém permanecer fiel a uma intenção de longo curso que é facilmente distraída pelas oscilações da própria vida?

Não obtive, nem tenho, como é evidente, uma resposta definitiva para esta problemática. No entanto este dilema permitiu-me verificar alguns aspectos pertinentes para a compreensão da sociedade ocidental e das ações protagonizadas pelos seus participantes. Vivemos num período em que as bases da civilização estão, mais uma vez, fragilizadas. Alguns ensaístas (à semelhança da opinião de Walter Benjamin) consideram que este enfraquecimento da civilização, exposto através da visível ascensão de movimentos fascistas e neonazis no espaço público e social, resulta duma depauperação do sistema político. Eu atrevo-me a ir mais longe: a perda total devida ao esquecimento

da tradição autêntica, da genuinidade cultural de um povo, facilita a imposição forçada de uma cultura superficial, mediana e previsível. Como indico no texto da folha de sala, o homem-massa mutou-se num animal insensível, ávido pelo consumo e focado somente no seu “status” original, em parte porque abandonou a sua autenticidade, a sua história, e consequentemente a única hipótese de ser realmente único.

Ao levantar estas dúvidas descobri a estrutura emocional desta peça. Assim, aproveitei a obrigação de exemplificar sonoramente quatro músicos célebres para:

- transmitir a leviandade da moda, a velocidade com que as tendências mudam;
- brincar com a excitação perante a adesão a algo aparentemente original que na realidade não o é, porque nasce de protótipos de sons específicos;
- demonstrar a incapacidade de uma geração de cumprir um ideal, sem fazer qualquer acusação (Isso seria errado e injusto, porque além do desejo de um homem há também uma circunstância);
- desenvolver um arco dinâmico de intensidade: arrancar com a euforia do “novo” (que na realidade é “antigo”) e terminar com a desilusão, a tristeza, e com o fado (utilizando o sua dupla função de canção e de fardo).

Foi tendo em atenção estes objectivos que estipulei a ordem de entrada de cada estilo eleito e defini a forma geral da peça, dividida em quatro andamentos.

Vejamos a sua organização detalhada:

### **1º andamento “MUSIC IS THE BEST (Lado F. Zappa)”:**

Com um título retirado da letra presente no tema “*Packard Goose*”<sup>148</sup> do disco “*Joe’s Garage*” de Frank Zappa, este andamento realça uma energia explosiva representativa de uma novidade fresca e atraente, evocada através de alguns detalhes típicos da música zappiana:

- os solos e os velozes *fills* de bateria com tendência para o exagero virtuosístico;
- a constante alteração de *groove* entre blocos cuja duração é breve;
- as melodias rápidas executadas em uníssono por quase todos os instrumentos;

---

<sup>148</sup> “*Information is not Knowledge/Knowledge is not Wisdom/Wisdom is not Truth/Truth is not Beauty/Beauty is not Love/Love is not Music/Music is the Best*” in ZAPPA, Frank (1979). *Packard Goose. Joe’s Garage*. Rykodisc.

- os *hits*/acentos gerais e súbitos;
- uma lógica de pergunta resposta entre as melodias rápidas e os solos de bateria;
- uma nuance humorística, suportada pelo teor alegre e irreverente do andamento;
- uma progressão harmónica muito parecida com uma secção do tema “*Don’t You Ever Wash That Thing?*” do disco “*Roxy and Elsewhere*”<sup>149</sup> de Frank Zappa, que preenche o momento mais longo deste andamento e sobre a qual eu gravei um solo improvisado na viola d’arco;
- a inconstância formal deste andamento (o espectador dificilmente reconhecerá apenas um Tema melódico sobre o qual gira toda a música, ou uma *groove* que fixa o espírito rítmico do andamento, ou o recurso permanente da mesma progressão harmónica).

Ou seja, trata-se de um andamento inspirado, em toda a sua essência, na música de Frank Zappa e nas suas características mais fortes. Por isso a sua aparente “originalidade” é, inevitavelmente, impossível.

Durante este andamento, aparece também um apontamento melódico importante para o entendimento da forma geral desta peça. Entre os blocos de *groove* ou frases velozes em uníssono, surge por duas vezes a progressão harmónica que já referi. Na sua primeira aparição, mais breve e automaticamente com menos compassos, essa progressão sustenta uma melodia orquestrada a três vozes/violas. Existe uma propositada semelhança entre esta melodia e a melodia principal do 4º andamento. Desde a relação intervalar exposta nas primeiras três notas das duas melodias, a algumas parecenças rítmicas ou movimentos intervalares. A segunda exibição desta progressão harmónica alimenta, por sua vez, o solo improvisado. Desta vez a progressão prolonga-se, repetindo-se três vezes.

---

<sup>149</sup> ZAPPA, Frank (1993). *Roxy & Elsewhere*. Rykodisc.



### Lado Zappa

João Valente

$\text{♩} = 160$

**A**

Soprano Saxophone

Tenor Saxophone

Trumpet in B $\flat$

Marimba

Piano

Electric Bass

Drum Set  $\text{♩} = 160$  Drums Break! (Last and repeat) Drums Break! (Last and repeat) **A**

Violin

Viola

Violoncello

Copyright © JZ2014

2

**B**

Sop. Sax. HEY!

Ten. Sax. HEY!

Tpt. HEY!

Mar. HEY!

Pia. HEY! Gm Gm Gm

E. Bass HEY!

Dr. HEY! **B**

Vla. HEY!

Vla. HEY!

Vla. HEY!

19 5

Sop. Sax.

Ten. Sax.

Tpt.

Mar.

Pia. Am A $\flat$

E. Bass

Dr.

Vla.

Vla.

Vla.

Páginas da partitura do 1º andamento.

## 2º andamento “Luso-brasileiro (Lado Chico Buarque)”:

Este andamento soluciona diversos problemas na planta musical da peça. Por um lado, consegue manter o espírito vivo construído durante o lado Zappa através do ritmo dançante imposto pelo samba que acompanha a introdução e a melodia principal deste

andamento (aliás, este andamento é uma canção, e por isso respeita a forma mais tradicional de uma canção: A, A', B, A).



Partitura de “Um Samba qualquer”, a canção que define o 2º andamento.

Por outro, estabelece uma relação entre o ouvinte e a história de Portugal, mais especificamente a década que envolveu o 25 de Abril, porque apresenta um excerto de uma entrevista a Chico Buarque sobre a sua canção “*Tanto Mar*”:

*“em relação a Portugal, já havia um precedente, mesmo porque Calabar tinha essas implicações. Na época Portugal ainda vivia debaixo do fascismo, Marcelo Caetano...e Calabar mexia um pouco com esse problema. E tinha aquela canção que dizia ‘a esta terra ainda vai cumprir seu ideal/um dia vai tornar-se o imenso Portugal’ e isso era uma ofensa, entende, a Portugal e ao Brasil. Então quer dizer, eles vestiram a carapuça. Mais tarde veio a revolução portuguesa, em 74, aí a música que já estava proibida ficou mais proibida ainda porque o Brasil tornar-se um ‘imenso Portugal’ virou uma afirmativa muito subversiva...muito perigosa. E é claro que a revolução portuguesa mexeu muito com os brios das pessoas daqui do Brasil. Assunto Portugal ficou sendo muito perigoso, muito delicado...é um tabu falar de Portugal. Eu, por outro lado, estava bastante empolgado com aquilo. E fiz essa canção ‘Tanto Mar’. Que foi proibida.”*<sup>150</sup>

<sup>150</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Pj5VuYSmd4k>

O testemunho de Chico refere a importância da canção “*Tanto Mar*” na sua própria vida, como esclarece a esperança e incômodo sentido pelos brasileiros após a revolução dos cravos. A figura do Chico também nos é citada pelo baixo elétrico que, durante o arranque do andamento executa uma linha descendente (tanto melódica como harmonicamente) parecida com a linha de baixo que introduz a canção “*Desalento*” no concerto e respectivo CD “*Chico Buarque/Ao Vivo/Paris/Le Zenith*”. Através destas amostras musicais, a obra avança sorrateiramente para as questões anteriormente explicadas. A canção em formato samba sustenta a excitação que sobra do andamento anterior, aumenta o clima de festa e oferece uma melodia de encaixe imediato. Ou seja, uma canção atraente para ser subvertida e contrariada. O andamento termina após a reexposição do tema com o aparecimento de uma cadência harmônica sem groove, demonstrada através de acordes cheios, sem tempo e separados entre si, interligados por padrões improvisados nas 3 violas que, perdidas ritmicamente, sustentam os respectivos acordes. E assim desaparece a canção, o samba, a futilidade da festa, e dá-se lugar ao desconhecido, ao abstracto.

**3º andamento “Não há revolta no homem/que se revolta calçado/O que nele se revolta/é apenas um bocado/que dentro fica agarrado/à tábua da teoria. (Lado José Valente)”:**

A quadra do poema “*Do Sentimento trágico da Vida*” de Natália Correia que encabeça este andamento, enquadra-se perfeitamente nos dilemas para os quais esta peça aponta: a dificuldade do Homem em se inscrever num propósito filosófico ou ideológico durante toda uma vida, resistindo às naturais surpresas, inesperados acidentes que modificam automaticamente o seu caminho pessoal. Este andamento foi designado enquanto “o meu lado”, uma vez que não foi escrito previamente. Ou melhor, este andamento foi totalmente improvisado/solucionado durante a gravação e não tem qualquer partitura. Para ser mais específico, improvisei um momento transitório que diluiu completamente o estado de espírito vincado nos andamentos anteriores. Depois, sentindo a obrigatoriedade de manter a vivência camerística apresentada no 2º andamento (com a utilização de três violas) como de expor um cenário sonoramente distinto através de um crescendo de intensidade, improvisei o discurso individual de três violas num diálogo restrito pelas seguintes decisões: duas violas interagiriam em trémulo com pequenos movimentos intervalares enquanto a terceira viola espetaria inesperados pizzicatos ao longo do previsto crescendo.

Após uma simbólica explosão resultante da ascendência dinâmica, as três violas organizam-se e evocam um cenário mais espiritual e calmo: uma viola “respira” repetindo sempre um indiferente sol (um ostinato sem pulsação) e impondo um centro tonal (sol); outra viola interpreta uma melodia (improvisada) sem pulsação, sem ritmo concreto, num registo aproximado ao sol e dentro do centro tonal estabelecido; finalmente, a outra viola continua a intrrometer-se com tranquilos pizzicatos.

Este andamento de carácter mais inquieto e introspectivo anuncia o início de uma segunda parte da obra. Após a exaltação de uma falsa novidade, o ouvinte escuta a dúvida. O percurso da peça fica condicionado a partir deste andamento: a música transforma-se num misto entre expectativa, resignação e amargura.

#### **4º andamento “O que ficou? (Lado Coltrane/Carlos Paredes)”:**

Sequestrando o centro tonal (sol) exposto durante a transição como o respectivo ostinato, este andamento começa com um pedal, um longo sol. De seguida, aparece a principal melodia, lembrando o ouvinte da melodia aplicada durante o 1º andamento. Porém, neste caso, esta melodia evidencia um estado de espírito diferente, sendo mais lenta na sua interpretação e desenvolvendo-se em contextos mais trágicos. Aliás, as melodias aqui em causa são exatamente idênticas durante os primeiros quatro compassos: arrancam com três notas (um intervalo de 4ª perfeita e outro de 5ª perfeita respectivamente) e findam com uma semibreve (depois de outro intervalo de 4ª perfeita). Contudo, já a sua longevidade é díspar: a melodia do “Lado Zappa” ocupa 14 compassos, contrariamente à melodia do “Lado Coltrane” que preenche muitos mais.

Curiosamente neste andamento, a melodia é repetida duas vezes. Na primeira vez, esta canta por cima do pedal, sem qualquer referência harmónica mais elucidativa. Na segunda (já depois de um solo improvisado durante o “Lado Coltrane”), juntam-se duas violas para harmonizar a melodia em causa, num registo aproximado e numa organização quase sempre homofónica e com curta distância intervalar (provocando um aumento na dinâmica harmónica e emocional); mais tarde estas duas violas demonstram uma função harmónica e rítmica concreta (assumem uma postura mais secundária, ajudando na definição dos acordes que apoiam a melodia), dirigidas pelas passadas de um contrabaixo. Ou seja, a melodia é enquadrada num contexto de canção, com uma orquestração mais aberta e confortável, que nos transporta para um clima triste com uma saudade fadista, com uma saudade portuguesa.



As duas melodias aqui descriminadas (parcialmente).

A identificação do “Lado Carlos Paredes” justifica-se apenas por esta portugalidade patente no final da obra.

Confesso que, ouvindo esta peça algum tempo depois, fico com dúvidas relativamente à designação atribuída a este andamento. Há efetivamente um *walking bass* modal, tocado por uma viola, que associado ao acompanhamento protagonizado por outras três violas e ao solo improvisado de uma quinta viola, nos remete para um ambiente jazzístico. E, antes do solo improvisado, ouvimos pequenos movimentos tocados em bloco pelas três violas acompanhadoras, inspirados nos arranjos para *big band*. Posteriormente, durante o solo improvisado, essas três violas caminham pela progressão harmónica com trémolos e em pianíssimo, relembrando o “*Summertime*” de Gershwin<sup>151</sup>. São indicações, como disse, relacionáveis com o jazz e um pouco com a música de John Coltrane. Contudo, são alusões menos fortes do que as que inventei para o “Lado Zappa” ou “Lado Chico Buarque”.

O mesmo se sucede com a última exposição da melodia. É certo que o contrabaixo toca as notas fundamentais (para a percepção de um acorde) nos 1º e 3º tempos e as violas com postura harmónica tocam, por sua vez, os 2º e 4º tempos, um género de acompanhamento que sugere o fado. No entanto, devido às particularidades da melodia e da progressão harmónica aplicada, esta citação de estilo não se torna óbvia.

No entanto, independentemente do sucesso ou não do propósito referencial, a peça fecha com uma sensação de derrota previsível, de fardo inevitável, sentimentos cliché da cultura portuguesa. Sem querer provocar discursos moralistas sobre as opções

<sup>151</sup> Para ser mais específico, refiro-me à versão produzida por Norman Granz, com Charlie Parker no saxofone alto, e editada pela Verve “*Charlie Parker with Strings*”.

do Homem, ou alavancar mais uma análise sobre a gestão da sociedade portuguesa após uma revolução histórica e importante, foco-me na “originalidade” enquanto uma inutilidade frívola que fabrica uma ilusão de progresso. Tendo em conta o contexto da encomenda, obviamente que me aproveitei da uma situação familiar, de uma realidade que me é próxima para exprimir uma questão, não necessariamente para produzir uma solução.

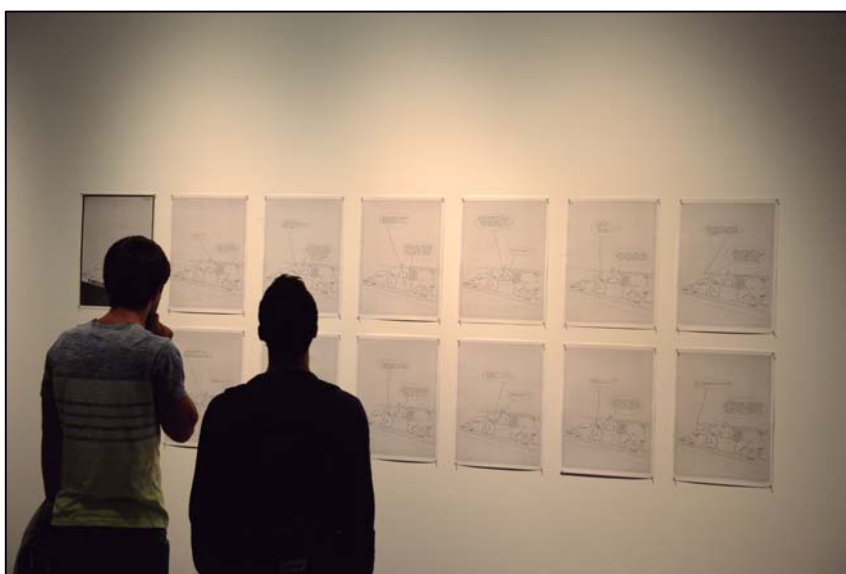
### **O espaço expositivo:**











Fotografias gentilmente cedidas pelo Centro Internacional José de Guimarães, tiradas durante a inauguração da exposição.

A proposta que envolve este trabalho impôs uma condicionante física impossível de ignorar: “Ninguém é original” teria que ser escutada ininterruptamente, durante o período de exposição no Centro Internacional José de Guimarães. No fundo, a obra ficaria em *loop*, durante o horário de funcionamento da casa, todos os dias até à *finissage*. Assim sendo, compus a peça consciente que esta não poderia, em circunstância alguma, ocupar em demasia o espaço auditivo da sala de exposições e ter paragens ou silêncios duradouros entre os andamentos. Dois factores que, obviamente, afectaram a forma final da obra. A relação de “parentesco” entre as duas melodias dos 1º e 4º andamento, assim como a discreta presença do samba durante o solo improvisado no 1º andamento (preparando terreno para o 2º andamento, esse sim, embalado por um enérgico samba),

entre outras pequenas opções e nuances de interligação entre todas as secções da obra, permitiram a delineação de uma espinha dorsal mais coesa que facilitou a obrigatoriedade de fabricar uma peça musical sem quaisquer interrupções.

### **A repetição de uma equipa:**

À semelhança do método de gravação de “Sagrado”, cuja participação de César Oliveira foi determinante, “Ninguém é original” também foi gravado por mim e por ele, desta feita arriscando mais na quantidade de instrumentos e na capacidade técnica. Aproveitando a aprendizagem alcançada durante a primeira experiência, senti que podíamos, caso se justificasse, usar mais instrumentos e tocar coisas mais complicadas. Convém indicar que o César é pianista e eu violetista, ou seja, estes são os nossos instrumentos “de origem” com os quais nos sentimos confortáveis. No entanto, em “Ninguém é original”, além das violas d’arco e do piano, gravámos vários instrumentos de percussão, gravámos bateria (alguma simulada informaticamente, outra ao vivo) gravámos contrabaixo e baixo eléctrico!

Um outro detalhe essencial para compreender o processo criativo desta obra prende-se com a escassez de tempo e calendarização. Perante as restrições naturais da proposta efectuada por Pedro Bandeira, gastei imenso tempo a pesquisar, a transcrever músicas de outros autores e a imaginar esboços para uma futura peça. Inevitavelmente percebi que seria melhor motivar uma “quase residência artística” para compor os elementos finais e gravar a obra. No fundo, tudo se concretizou num clima de aliciante obsessão em que, durante quatro dias, não se pensou ou falou em mais nada além desta composição. Por este mesmo motivo, foram feitos acertos na instrumentação durante a sessão de gravação, fugindo ligeiramente das opções inicialmente deliberadas (e registadas em partitura). Um exemplo: depois de testarmos uma primeira ideia para o samba, e para o 3º andamento, de gravarmos vários instrumentos, depois de um dia praticamente inteiro no estúdio, fui para casa ouvir o resultado e não gostei. Passei a noite e manhã seguinte a reescrever a obra. Compus “Um Samba qualquer” e “Lado Coltrane”. Contudo, como tínhamos decidido começar a gravar às 11 da manhã, foi-me impossível apontar numa partitura todas as sugestões para o 3º andamento. Conclusão: este andamento foi improvisado, guiando-se somente por alguns parâmetros pensados durante a direta vivida na noite anterior.



# 10.

UM PENSAMENTO MUSICAL ESTIMULADO POR UM SÍTIO INVENTOR DE MEMÓRIAS.

**“Um Velho na Montanha” – Ponto de situação criativo após a concretização de algumas propostas de criação inseridas na investigação.**

“Um Velho na Montanha” é uma peça para viola d’arco a solo, composta entre Abril e Agosto de 2011 e registada em vídeo no verão de 2012. Utilizando como ponto de partida uma memória pessoal da leitura do romance “O Viúvo” de Fernando Dacosta, esta obra contrariou a tendência organizada evidenciada em peças anteriores, como “Amarelo Schwartz” ou “Cidades Invisíveis”.

Assim sendo, esta foi criada lentamente sem uma calendarização exata, atravessando diferentes etapas de crescimento, distantes temporalmente entre si – a obra foi concebida consoante vontades inconscientes, sem qualquer prazo para ficar terminada.

Depois de “Um velho na Montanha” ter vivido um ciclo completo de criação<sup>152</sup>, procedi à sua obrigatória análise e reparei que esta proposta espontânea, totalmente inesperada, poderia significar uma resposta às conclusões alcançadas durante a atividade prática deste doutoramento.

No fundo, uma iniciativa equilibrada num oportuno regresso a incentivos identificados como passado (anteriores ao doutoramento), exemplares de um pensamento musical antigo, envolvida num contexto criativo recente impulsionado pelas características do curso em causa e referente a um pensamento musical mais atual. Assim, aproveitando esta orgânica simbiose de noções separadas pelo tempo, estimei (inconscientemente, é certo) uma nova proposição: compor uma peça intuitivamente sem estar preso a qualquer obrigação, fosse de género, conceptual, temática ou técnica. A avaliação posterior (feita através da audição de gravações e da experiência ao vivo)

---

<sup>152</sup> No sentido que foi composta, interpretada no seu arranjo final várias vezes ao vivo e registada em vídeo e áudio.

ajudar-me-ia a apontar algumas das inclinações e apostas criativas provenientes da minha evolução natural.

Ao estudar as origens desta composição talvez denunciasses um conjunto de pré-disposições criativas que poderiam ser no futuro, alteradas, subvertidas, criticadas, contrapostas e transformadas em desafios artísticos.

### **Impulso/Instinto/Intuição:**

Devido à inexistência de um propósito específico de criação na semente de “Um Velho na Montanha”, a reflexão consequente à sua análise foi atraída para termos como “*impulso, instinto, intuição*” – três palavras totalmente enquadradas na situação aqui exposta.

- “*Impulso*” significa “*uma força psíquica espontânea que leva a uma ação, a uma manifestação de sentimentos*”;
- “*Instinto*” é o “*impulso interior que faz um animal executar inconscientemente atos adequados às necessidades de sobrevivência própria, da sua espécie ou da sua prole; padrão inato, não aprendido, de comportamento, comum aos membros de uma espécie animal; impulso interior, independente da razão e de considerações de ordem moral, que faz o indivíduo agir; faculdade de sentir, pressentir, adivinhar, que determina certa maneira de pensar, de agir*”
- e “*Intuição*” descreve-se como a “*faculdade de perceber, discernir ou pressentir coisas, independentemente de raciocínio ou análise; forma de conhecimento direta, clara e imediata, capaz de investigar objetos pertencentes ao âmbito intelectual, a uma dimensão metafísica ou à realidade concreta*”.<sup>153</sup>

Após ler as definições acima citadas reparo que foi, efetivamente, um “*impulso*” que gerou o gesto musical, neste caso uma melodia, durante uma improvisação realizada enquanto estudava. Depois o “*instinto*” acionou o desenvolvimento desse mesmo gesto porque o reconheceu e se seduziu pelo mesmo, atribuindo-lhe uma silhueta finalizada pela “*intuição*” que estipulou a forma final deste devaneio criativo.

Regressemos rapidamente à música improvisada.

Provavelmente qualquer demonstração artística improvisada vive e mantém-se viva, em parte através do “*impulso*” que administra a vontade por parte do músico em intervir. Esse “*impulso*” é por sua vez direcionado pelo “*instinto*” e pela “*intuição*”

---

<sup>153</sup> HOUAISS, Antônio, SALLES VILLAR, Mauro de (2003). *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

condicionando positivamente a participação do músico no contexto improvisado. A escuta atenta, inserida no “continuum” espaço/tempo em que o momento improvisado acontece, impulsiona uma escolha que, automaticamente, interferirá nesse mesmo continuum. A nossa intuição (proveniente do conhecimento e da capacidade de escuta ativa) regulariza o ímpeto inicial e muta-o em algo significativo. A intuição pode ser entendida, numa perspectiva bastante pragmática, como a habilidade de não desperdiçar som durante uma improvisação. Ter a virtude de compreender o momento improvisado dentro de uma percepção mais abrangente.

“Um Velho na Montanha” descobriu-se durante uma improvisação tocada no estudo, modificou-se num ensaio improvisado com um contrabaixista e rematou-se na preparação para um concerto.

No fundo, relembrando as definições das três palavras em causa, houve um primeiro passo de composição impulsivo que se envolveu num cenário de criação mais amplo através do instinto. Intuitivamente foi-se apurando a forma final da peça com o passar das várias oportunidades de arranjo musical: desde uma versão em duo<sup>154</sup> com viola d’arco e contrabaixo a outra versão com viola d’arco e electrónica<sup>155</sup> para chegar, finalmente, à versão que ainda hoje interpreto para viola d’arco sem quaisquer adereços electrónicos.

Apesar de ter escrito, noutro momento da minha história artística, obras definidas pela intuição, no sentido que foram articuladas sem um objetivo pré-decretado, nunca o tinha cumprido enquanto consequência de uma reflexão sobre o método de composição.

Assim, estou convencido que “Um Velho na Montanha” foi na realidade motivado pela vontade de criar algo que apresentasse uma maturação da minha linguagem de génese, ou seja, do vocabulário imediato que é executável e eleito sem hesitação na viola d’arco.

Sendo que, e é importante mencionar isso, este desejo não foi intencional.

No passado vivi experiências performativas distintas que viajaram entre diversos estilos e posturas estéticas. Com esta experiência acumulada, foram surgindo certos hábitos temáticos e musicais (notórios devido à sua repetição) que eventualmente unificaram a minha personalidade artística e identificaram o meu pensamento musical até ao arranque deste curso. Refiro-me a tendências que apareciam sem qualquer esforço suplementar para colmatar dificuldades carentes de resposta imediata.

Perante as modificações entretanto motivadas pelo doutoramento, perante as propostas influenciadas pelos desígnios desta investigação, oferecendo ensejos

---

<sup>154</sup> Gravado com Lukas Kranzelbinder no Contrabaixo.

<sup>155</sup> Interpretada apenas uma vez num concerto.

conceptuais alternativos à rotina antiga e tendo em conta a preponderância que as mesmas tiveram no meu percurso artístico, até que ponto não terá havido uma evolução não ponderada da unicidade acima referida?

### **Diferenças:**

Para melhor esclarecer as divergências entre esta obra e outras que estão analisadas nesta tese, decidi eliminar da equação o resultado criativo (ou seja, a peça) e concentrar a minha atenção na singularização dessas diferenças.

Evidentemente que, numa fase posterior deste texto, irei equacionar a própria obra e quanto esta beneficiou da sua origem inopinada.

Tendo em conta esta imprevisibilidade, no nascimento de “Um Velho na Montanha”, não faria qualquer sentido pensar sobre estas discrepâncias antes da obra existir.

1) “Um Velho na Montanha” fortaleceu-se pela repetição e tentativa, pelo provar de várias opções, sem ter um ênfase de atenção, uma foco de chegada muito esclarecido. Algo que conduziu, automaticamente, a que a iteração fosse constante e pouco organizada. Como indiquei anteriormente, a peça surgiu enquanto estudava viola d’arco.

Logo, caso estivesse a cumprir alguma espécie de *deadline* para a escrita da obra, calculo que esta fórmula baseada na opinião rápida, na tentativa e erro, gerasse alguma frustração perante a aproximação da data limite devido à lentidão com que tudo aconteceu.

2) Para além disso, este formato de criação assente na exploração intuitiva de um vocabulário envolvido na minha própria tradição<sup>156</sup>, não favoreceu um espírito crítico mais sensato e afastado que poderia, eventualmente, alavancar outras questões interessantes.

Porém, a dinâmica direta que guiou este processo, proporcionou-me uma relação com a criação totalmente emocional onde as escolhas sonoras, da estrutura à melodia e harmonia, ascenderam naturalmente sem os apegos conceptuais, os arrojados técnicos e as obrigações teóricas que geralmente imperam noutros exemplos descritos nesta tese.

Assim, contrapondo o controlo e a determinação intrínsecos a um caminho mais definido cujos passos de criação são também fruto de uma pesquisa específica motivada

---

<sup>156</sup> Recorrendo mais uma vez ao Dicionário Houaiss, uso o termo “tradição” como “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; recordação, memória, eco” como “tudo o que se pratica por hábito ou costume adquirido”.



para enriquecer os anseios conceptuais que suportam uma obra, “Um Velho na Montanha” viajou por múltiplos arranjos, formas e variações melódicas, visto não existir uma intenção artística pormenorizada.

3) Um outro aspeto decisivo para a distinção em causa, foi a participação inevitável da viola d’arco na construção da peça. Por isto, também foi impossível incentivar a aplicação de outros recursos técnicos pela falta de distanciamento entre o instrumento e os meus vícios de linguagem e vocabulário.

### **Uma tradição até esta altura**

Como admiti na introdução desta tese, acredito ainda ser cedo para descriminar um grupo significativo de elementos musicais e conceptuais que delimitem uma espinha dorsal criativa, “um estilo” próprio perceptível, perante um exame estrangeiro da minha obra.

Contudo, “Um Velho na Montanha” aponta na sua construção, a combinação de algumas valências adquiridas por mim durante os últimos anos.

*“A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é missível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este, é certo; mas o que assim vacila é exatamente a autoridade da coisa.”<sup>157</sup>*

Em Março de 2010, pouco depois do meu regresso a Portugal, fui convidado a realizar o meu primeiro concerto a solo ainda sem a presença da electrónica no palco. Esse concerto abriu uma oportunidade que, até então, nunca se tinha proporcionado: inventar um repertório (ainda que breve) para viola d’arco. Entre outras peças, compus a minha primeira versão de uma canção de Carlos Paredes. Os célebres “Verdes Anos”.

Desde então, vários arranjos para viola d’arco se sucederam. Além de “Verdes Anos” conto com: “Mudar de Vida” e “Asas sobre o Mundo” de Carlos Paredes (2010); “Povo que lavas no Rio” de Pedro Homem de Melo e Alain Oulman (2010); “A Formiga no Carreiro” de Zeca Afonso (2011); “Smooth Criminal” de Michael Jackson (2011); “Libertango” de Astor Piazzola (2011); “Sodade” de Armando Zeferino Soares (2012); “Prelúdio do Fado Xuxu” (2010-13); “Estranha forma de Vida” de Amália Rodrigues e

---

<sup>157</sup> BENJAMIN, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Teoria da Semelhança*. Relógio d’Água Editores. pág. 66.

Alfredo Marceneiro (2012); “Manuel Nabo” tradicional (2013). E não devo esquecer as peças originais compostas igualmente sem os pedais de efeitos: “Amarelo Schwartz” (2010); “Um Velho na Montanha” (2011); “Blues que me fazem lembrar um sítio” (2011); “Outra Calma” (2009 – 2014); “Viagem a Portugal” (2014); “Shuffle” (2010-2014).

Muitas destas adaptações foram elaboradas para alimentar necessidades patentes no repertório de um concerto. Aliás, comecei a ensaiar múltiplos arranjos de canções e melodias do meu agrado para atingir linguagens diversificadas pertencentes a variadas alusões culturais. Uma atitude que ajudaria a construir, eventualmente, uma proficiência de meios que me permitisse tocar, sem incerteza, dentro de qualquer género (um treino que ainda não está finito, nem sei se alguma vez estará). No fundo, esta prática enquadra-se nas ambições que sustentam a “mistura de vocabulários” explicada nesta tese.

O arranjo de “Verdes Anos” exemplifica apenas um esforço musical que vinha detrás, uma proposta de aprendizagem para estudar em casa. Felizmente o concerto na capela do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra ofereceu a circunstância ideal para testar esse labor.

Todavia também foi devido a esta sucessão de acontecimentos que comecei a ponderar sobre a existência de géneses criativas mais profundas do que os detalhes que qualificam um género musical, capazes de assinalar um “ADN” de qualquer compositor/músico.

### **Beat box e Bobby McFerrin:**

Durante a composição do arranjo para viola d’arco de “Verdes Anos” descobri uma maravilhosa versão do 2º andamento do Concerto em Fá menor para Cravo de Johann Sebastian Bach. Num espetáculo em Leipzig intitulado “*Swinging Bach*”<sup>158</sup>, Bobby McFerrin cantou, à capela, algumas das peças mais célebres do compositor, incluindo o andamento acima indicado. Quando ouvi a sua interpretação fiquei incrédulo com a capacidade demonstrada por McFerrin ao escolher as notas estritamente indispensáveis para atingir, com uma expressividade deslumbrante, a identificação da obra. Considerando que este usa apenas a sua voz como instrumento, a única saída para alcançar semelhante efeito passa por excluir notas da peça original, reduzindo-a a duas vozes independentes que nunca acontecem ao mesmo tempo (algo que seria à partida complicado, excepto se

---

<sup>158</sup> Onde a obra de Bach foi festejada através de variadas abordagens diferentes no género musical. Foram convidados: Bobby McFerrin, a Jacques Loussier Trio, Gil Shaham e Adele Anthony, King’s Singers, Jiri Stivin e o Collegium Quodlibet, German Brass, Quintessence Saxophone Quintet, Turtle Island String Quartet, e Gewandhausorchester Leipzig. O concerto aconteceu na MarktPlatz em Leipzig, Alemanha.

Bobby dominasse a técnica dos cantores de Tuva): o baixo (que anunciaria os movimentos harmónicos da peça) e a melodia principal da parte solista.

Depois de escutar o brilhante desempenho de McFerrin neste espetáculo, perguntei-me se seria possível abraçar:

- 1) Uma técnica idêntica na viola d'arco. Atenção: esta técnica teria que ser automática, ou seja, o músico teria que ser capaz de pegar em qualquer melodia e sem preparação, tocar uma adaptação com melodia, harmonia e ritmo, sem qualquer acompanhamento externo (ou seja, uma técnica de improvisação com restrições parecidas com as sugeridas por Bobby McFerrin).
- 2) Uma capacidade de exponenciar a intensidade de uma música pré existente, com menos recursos, ou melhor, com um instrumento apenas.

Mais tarde, descobri no site de Beatbox “Beatbox Battle TV”<sup>159</sup> que o Bobby McFerrin é considerado, entre os beatboxers, uma lenda na história desta destreza. O cantor, além de fazer percussão corporal enquanto canta, desenvolveu a capacidade de entoar duas ou mais vozes não simultaneamente (como fazem os beatboxers), mas através de sugestões auditivas. McFerrin aproveita-se da memória auditiva do público para recriar passagens musicais polifónicas, apresentando assim várias vozes/ritmos/melodias/harmonias em paralelo.

Como o próprio diz em entrevista:

*“(...) my goal was to simply give enough information to the audience, that when I left... say for example if I gave them enough melody and left the melody to sing a bass line or a percussive line or something harmonically, that they had enough information to continue the melody on their own imagination...They would sing it, they would fill in the blanks.(...)”*<sup>160</sup>

De certa maneira, os arranjos e peças para viola d'arco a solo que fui acumulando durante os últimos anos, manifestam, entre outros pretextos criativos, o desejo de desvendar uma técnica de “beatbox” parecida com a aptidão sugerida por Bobby.

É certo que a viola d'arco, independentemente do seu estatuto habitualmente melódico <sup>161</sup>, contém diversas potencialidades que transcendem as eventuais impossibilidades presentes na voz, dentro da fórmula aqui exposta. Por muito genial e

---

<sup>159</sup> A entrevista no site do canal “Beatbox Battle TV”: <http://www.youtube.com/watch?v=ktotbE4rN2g>

<sup>160</sup> idem 159.

<sup>161</sup> enquanto que um piano tem uma facilidade identificada para a execução de acordes e consequentemente para assegurar uma função harmónica num ensemble ou a solo, a viola d'arco, apesar de o conseguir também, é tradicionalmente associada à interpretação das melodias.

virtuoso que seja um cantor como Bobby McFerrin, será sempre muito difícil para este ou outro cantor executar duas ou mais vozes. A não ser que este aplique engenhos extraordinários como a electrónica.

Na viola d'arco este obstáculo desaparece parcialmente porque que é exequível tocar duas a quatro vozes/notas em simultâneo. Contudo, esta nunca fará frente à oferta harmónica de um piano ou de uma guitarra, instrumentos geralmente destinados a essa função.

Também convém notar que esta faculdade influenciada por Bobby McFerrin, se relacionou, acima de tudo, com o universo musical da canção e, sobretudo, do jazz e música pop. Ou seja, seduziu-me a invenção de versões para viola d'arco de peças/canções que enunciasses os aspectos fundamentais para o entendimento de uma canção (melodia, harmonia e ritmo/groove, exceptuando a letra que me seria sempre inalcançável), adicionando-lhes a riqueza de textura proporcionada pelo instrumento.

### **Christian Howes ou Billy Contreras:**

O contacto com o jazz tocado por músicos de cordas friccionadas contribuiu para a minha aprendizagem e interiorização de determinadas progressões harmónicas típicas deste género musical. Mais concretamente, este conhecimento permitiu-me sentir os acordes através do tacto, através do instrumento, em vez de somente os identificar em abstracto.

Por exemplo: ao saber que um acorde é constituído pelas notas respectivas, também passei a tocar, facilmente, o acorde em questão em qualquer inversão e com cordas duplas e triplas. Esta habilidade, libertou-me do piano, para o bem e para o mal, uma vez que agora podia trabalhar quaisquer progressões harmónicas utilizando apenas a viola.

Os principais responsáveis por esta apropriação de uma perspectiva táctil dos conteúdos musicais harmónicos foram o violinista Christian Howes, que foi meu professor, o violinista Billy Contreras, que trabalha muito com Howes e com quem tive algumas aulas particulares.

Tanto Christian Howes como Billy Contreras são peritos na interpretação de *standarts* de jazz no violino a solo, ou seja, sem a participação de uma secção rítmica. Para além de serem, provavelmente, dois dos violinistas de jazz mais completos nos dias de hoje, estes incentivam nos seus concertos uma técnica onde o violino organiza sozinho

o acompanhamento harmónico (os *voicings*), introduz a melodia e estabelece a *groove* de um *standart*.

Esta postura musical que ambos exercem, agora cada vez mais notória em muitos dos jovens violinistas de jazz americanos, não resume, de todo, a visão improvisatória latente em violinistas mais antigos. Não se ouve tal abordagem nos casos históricos como Grappelli, Stuff Smith ou Eddie South. Nem na linhagem francesa, contemporânea a Grapelli, do Didier Lockwood e Jean Luc-Ponty. Nem em violinistas americanos, colegas de Howes, como Mark Feldman ou Regina Carter. Ou violinistas que ingressam na improvisação livre, casos de Carlos “Zíngaro” ou Leroy Jenkins.

A sugestão induzida por Bobby McFerrin, conjuntamente com a informação ensinada por Christian Howes, incentivou uma oportunidade técnica que, ao ser articulada posteriormente com nuances conceptuais de índole distinta, contribuiu para a promoção de um vocabulário imediato mais pessoal.

Os arranjos entretanto tecidos à volta das belas melodias de Carlos Paredes, envolvidos numa competência técnica inspirada na doutrina de Howes, garantiram-me um trajeto artístico que, inconscientemente, provocou “Um Velho na Montanha”.

### **A influência de Carlos Paredes:**

As adaptações das três obras de Carlos Paredes<sup>162</sup> estimularam uma afinidade musical entre “Um Velho na Montanha” e a emblemática sonoridade do guitarrista. A presença paredesiana verifica-se tanto na melodia como na forma e na dinâmica da minha peça.

No entanto, visto que a minha composição não é fruto de um exercício de estilo, não há uma semelhança estética esclarecida que comprove objectivamente esta influência.

Porém não posso ignorar o peso paredesiano na essência que impulsionou o meu instinto e intuição para o improviso melódico que antecedeu a composição.

O meu contacto com a música de Paredes começou muito cedo. Este foi o músico que, juntamente com Frank Zappa, mais ouvi durante a minha adolescência. E permaneço interessado na sua obra, seja na leitura de alguns textos ou entrevistas que não conhecia, como (mais tarde) à revisitação (através da viola d’arco) do seu repertório.

Por isso é provável que haja uma ligação inconsciente entre a música de Paredes e a minha atividade criativa.

---

<sup>162</sup> E, provavelmente, esta afinidade também se verificaria noutras peças da minha autoria, caso estas fossem analisadas.

Como indiquei anteriormente, o processo empírico que dirigiu a peça fundou-se num vocabulário musical garantido que alimentou um ímpeto, resultante em parte das conquistas alcançadas durante a composição e interpretação dos arranjos acima enunciados.

Sempre que ouço “Um Velho na Montanha” pressinto esta conexão com a música de Paredes, não só pelas características técnicas e estéticas, como pela amargura transmitida – um misto entre saudade e revolta.

Os detalhes que apontarei na continuação deste texto assentam nas observações específicas relativas às três peças de Carlos Paredes adaptadas por mim.

Alguns exemplos da aproximação sonora entre a unidade musical de Paredes e “Um Velho na Montanha”:

(As conclusões que se seguem foram encontradas durante a investigação posterior à composição da peça em questão)

- As parecenças entre a melodia de “Um Velho na Montanha” e “Verdes Anos”. “Verdes Anos” tem uma melodia diatónica descendente de ré a sib que depois sobe uma terceira maior (intervalo musical), regressando ao ré: **ré, dó, sib, ré**. “Um Velho na Montanha” faz praticamente o mesmo movimento (noutra tonalidade), mas usufrui de mais ornamentação: **si, lá, si, dó, lá, sol#, lá, si**.
- A “cor” modal notória na melodia e harmonia de “Um Velho na Montanha”. relembram-me o modalismo patente nalgumas peças de Paredes.
- A evolução dinâmica modificada através de “blocos” melódicos e harmónicos.
- O constante arpejar dos acordes que moldam a peça simulando o arpejar que edifica alguns dos mais famosos temas de Paredes.

O efeito benéfico da música de Carlos Paredes ultrapassa inclusivamente as bases musicais de “Um Velho na Montanha”. Quando revejo outras obras, algumas mais antigas, outras recentes, descubro frequentemente um paralelismo sentimental com o universo paredesiano. As suas melodias melancolicamente ambíguas e virtuosamente rebeldes, expressam uma ineficácia pessoal em lidar com o mundo que o cercou. Um desassossego solitário transposto para as suas canções. Sempre senti uma aproximação muito forte com esta inquietação que resume a portugalidade da sua música.

### **Carlos Paredes:**

Carlos Paredes é“(…) uma das personalidades mais marcantes da música portuguesa das últimas décadas”<sup>163</sup> e, na minha opinião, um dos poucos músicos portugueses que alcançou uma genuinidade criativa extremamente marcada, fundada numa particular simbiose entre raízes culturais muito profundas e influências eruditas provenientes de um ambiente musical rico, em que a sua música cresceu.

*“Algumas pessoas referem influências barrocas na sua música, como, por exemplo, Alain Oulman. Vieira Nery entende que ‘as frases longas e tensas da escrita musical romântica não deixam de estar presentes na sua música’. Do meu ponto de vista, o seu tão vivo fraseado melódico tem muito a ver com a música renascentista que também inspirou, de um modo geral, a canção coimbrã. Aliás o próprio Paredes ‘reconhece no seu estilo influências marcantes de géneros muito diversos, como a música de câmara da Renascença’. Por outro lado, o seu discurso Melódico induz uma harmonia de inspiração clássica, bem comportada, mas elaborada e excelente.”*<sup>164</sup>

A posição criativa que determina a originalidade da sua obra representa também uma nítida evolução estética, estilística e técnica, absolutamente essencial para a história da música portuguesa e mundial.

As suas peças comprovam esta autenticidade artística, que nos seduz pela “(…) força emocional profunda da arte de Paredes, à magia do seu virtuosismo e à presença incontornável do seu génio”.<sup>165</sup>

Filho e neto de guitarristas, aperfeiçoou a técnica introduzida na guitarra de Coimbra pelo pai, Artur Paredes, contrária ao antigo *rasgueado*: “a capacidade de executar uma pulsação simultânea de acordes e uma pulsação de apoio – técnicas utilizadas frequentemente na guitarra clássica”<sup>166</sup>.

Para além disso foi também responsável pela composição de um repertório excecional para a guitarra portuguesa. Um conjunto de obras que libertaram o instrumento das sua mera função de acompanhamento da voz, atribuindo-lhe a responsabilidade e visibilidade de um instrumento solístico.

---

<sup>163</sup> VIEIRA NERY, RUI (2002). *O Mundo Segundo Carlos Paredes. Integral 1958 – 1993*. Lisboa: Compilação EMI – Valentim de Carvalho, Música Lda.

<sup>164</sup> FONSECA SILVA, Octavio (2000). *Carlos Paredes – A Guitarra de um Povo*. Porto: colecção MCBio, Discantus.

<sup>165</sup> idem 164.

<sup>166</sup> idem 164.



Rui Vieira Nery justifica que a mistura de símbolos musicais da tradição portuguesa juntamente com algumas interferências de outras esferas musicais, como a música barroca ou a bossa nova (por influência do Mestre Fernando Alvim) são responsáveis pelo desenvolvimento, por parte de Paredes, de algo mais do que uma intensa simbiose de sabores culturalmente ricos. Foi através deste cruzamento de dados musicais que Carlos libertou algo indiscutivelmente único – Paredes demonstrou que é possível possuir uma personalidade musical muito própria e, ao mesmo tempo, muito portuguesa:

*“(...) a questão da determinação do género ou escola musical em que se deveria integrar Paredes e a sua música – (...) trata-se de um caso tão singular de cruzamento de múltiplas correntes, influências e contextos artísticos diversificados que ilude todas as tentativas de classificação académica simplista. (...) é verdade que a tradição do fado de Coimbra constitui a referência mais marcante para muitos dos aspectos mais característicos do estilo de Carlos Paredes – o lirismo intenso das suas linhas melódicas, o seu élan rítmico marcado por um forte rubato inconfundível, a sua preferência pelas tonalidades menores. (...) Na obra do nosso guitarrista esta raiz coimbrã combina-se, de facto, a cada momento com outras vertentes da música tradicional portuguesa: o gosto pelas melodias modais a evocar os romances populares da Beira Baixa, a ornamentação melódica elaborada cujo carácter melismático aponta para o exemplo do canto alentejano, e até por vezes, uma presença da expressão dorida e sensual da morna cabo-verdiana e de algumas inovações harmónicas da Bossa Nova brasileira.”*<sup>167</sup>

“Um Velho na Montanha” reúne assim uma ideia técnica provocada pela simbiose entre o “beatbox” de Bobby McFerrin e a orientação harmónica de Christian Howes; a interação inconsciente com o universo de Paredes construída durante a composição das minhas três versões a solo; a interferência de uma memória emocional catalisada por um livro.

Esta combinação de valores resultou numa peça descomprometida conceptualmente, contudo exemplar na validação de um conjunto de ascendências estéticas. Por outro lado, reforçou um destino traçado por obras anteriores – a minha inclinação para viajar entre sítios que inventam memórias.

---

<sup>167</sup> idem 163.

## **Sítios enquanto invenção de memórias:**

*“O Lugar em si é que é o estímulo, nunca a imagem.”* <sup>168</sup>

Franz Ackermann

*“A percepção, a memória e a imaginação estão em constante interacção, o domínio da presença funde-se em imagens de memória e fantasia.”*

Juhani Pallasmaa

*“Mas, mais do que ninguém foi Dante quem concebeu e planeou estes reinos sobrenaturais com rigor geológico, arquitectónico e teológico. Ao contrário dos seus predecessores, que descreveram os Infernos e os Paraísos com uma ambiguidade um tanto desleixada, os diários de viagem de Dante até ao Outro Mundo constituem registos meticulosos destes reinos imaginários. Expulso para sempre da sua Florença natal, sobrecarregado com as apoquentações do exílio, a viver numa paisagem mutável de cidades e quartos a que nunca poderia chamar seus, Dante construiu na mente algo mais sólido, mais duradouro e mais íntimo do que o lugar ao qual estava ligado por sentimentalismo político, por uma nostalgia irada e por um documento de baptismo. Com o desvelo de um guia de viagens meticuloso, ao longo da sua viagem Dante assinala pormenores de cor e tacto, altura, largura e envergadura; dá instruções para a travessia de um rio de sangue (...)”* <sup>169</sup>

## **A memória:**

A memória é a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar dados disponíveis seja internamente no cérebro (a designada memória biológica), seja externamente com dispositivos artificiais (memória artificial).

Cientificamente, a memória foca-se em dados específicos e conecta pedaços de informações e conhecimentos adquiridos a fim de catalisar novas ideias, contribuindo assim para a organização diária do homem.

No fundo, a memória está dependente da experiência para crescer. É a experiência, seja apenas a aprendizagem de um facto ou a vivência de uma situação, que facilita a aquisição das referidas informações e conhecimentos que serão, posteriormente, processados pela memória.

---

<sup>168</sup> CONTEMPORÂNEA #1. *Sinfonia do Desconhecido – Um projecto de vídeo de Nuno Cera e de convidados (2013-2014)* – Paris (FR) Évora (PT) – Londres (UK). pág.20.

<sup>169</sup> MANGUEL, Alberto, e GUADALUPI, Gianni (2013). *Dicionário de Lugares Imaginários*. Lisboa: Edições tinta-da-china. pág. xix.

Os neurologistas distinguem a memória declarativa ou explícita (aquela que declara factos, nomes, acontecimentos, etc.) da memória não-declarativa ou implícita (aquela que inclui procedimentos motores como, andar, escrever, etc.).

Para compreender a memória inventada aplicada na composição de “Um Velho na Montanha” centralizo a minha atenção na inevitável interligação entre a experiência e a memória.

*“Aquilo que nos leva a fixar as histórias na memória é, sobretudo, a sua sóbria concisão, que dispensa uma análise psicológica. E quanto mais naturalmente o narrador renunciar à vertente psicológica, tanto mais facilmente a narrativa se gravará na memória do ouvinte, tanto mais perfeitamente se integrará na sua experiência, e o ouvinte desejará recortá-la mais cedo ou mais tarde.”*<sup>170</sup>

### **A memória inventada:**

Nos primeiros anos deste doutoramento procedi a uma catalogação e esquematização das minhas peças para desvendar elos de conexão explícitos na sua origem temática e conceptual. Entre sugestões de títulos para cada categoria, foi proposto pelo meu orientador uma designação especialmente bela: “Sítios que inventam memórias”.

Como é evidente este nome não surgiu sem contexto. Há várias obras do meu repertório que se enquadram no desígnio em causa visto que enaltecem uma memória imaginada, aludindo a locais onde nunca estive.

“Um Velho na Montanha” proveio também desse lugar inexistente de que fomenta tantas recordações.

Nalguns casos a memória inventada sugeriu uma visita musical a regiões que, apesar de concretas, me são desconhecidas; noutros exemplos essa memória inventada promoveu a interação criativa com emoções ou vivências que me são estranhas.

Logo, sem querer entrar no domínio científico, a recolha de detalhes variados resultantes da minha observação (observação também diversa na sua origem: desde da apreciação de outras artes, às vicissitudes do dia-a-dia) permitiu-me desenvolver uma memória irreal, que não aconteceu. A memória inventada é uma base conceptual, um sustento fictício para a concepção de espaços de criação – sítios, emoções, desejos, etc.

“Um Velho na Montanha” alimentou-se de uma memória inventada centrada num sentimento – a solidão – associada à lembrança do livro “O Viúvo” de Fernando DaCosta.

---

<sup>170</sup> BENJAMIN, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Teoria da Semelhança*. Relógio d'Água Editores. pág. 34.

O processo criativo desta peça progrediu afinal entre duas “camadas” de memória que interagiram no meu subconsciente, provocando o impulso gerador da melodia que toquei enquanto estudava. Uma memória afastada mas mais clara, que refletiu sobre um livro lido em tempos; e uma memória inventada induzida por uma emoção densa, provavelmente determinada pela reminiscência do livro: a solidão. Esta junção de memórias fabricou um sítio imaginário onde o ouvinte sobe uma montanha para visitar a cabana de um velho que aguarda, com tranquilidade e dor, pela morte.

### **O sítio inventado:**

*“Talvez os lugares imaginários derivem simplesmente do desejo de ver para além do horizonte.(...) ‘Viajar com optimismo é melhor do que chegar’ escreveu Robert Louis Stevenson (...).*

*A escrita uma crónica de viagem imaginária confirma a afirmação de Stevenson. A verdadeira viagem é entravado por atrasos, por longos períodos de espera enfadonhos, por dias e dias durante os quais nada acontece excepto os numerosos pequenos padecimentos que atacam o corpo de quem viaja, (...). Então, por que não abdicar da experiência material e, em vez disso, desfrutar da liberdade de tudo que se pode imaginar, num sentido muito óbvio? Por que não inventar uma paisagem que estimule a mente e a povoe com seres e edifícios que despertem a curiosidade? Ou, se a nossa ligação à realidade for demasiado forte, porque não permitimos, por exemplo, que a experiência de outros nos inspire, tomarmos de empréstimo a sua visão, o seu olfacto, tacto e ouvido, e contarmos o que eles fizeram e viram como se tivéssemos sido nós próprios a fazê-lo e a vê-lo? Não é isso, afinal, que fazem todos os escritores e que todos os escritores desejam que os seus leitores façam? E, nesse caso, por que não terá o leitor direito de registar a experiência como sua, uma vez que, para todos os efeitos, ela passou a pertencer-lhe?”*<sup>171</sup>

Quando compus o “Blues que me fazem lembrar um sítio” tentei aceder, através da imaginação, a um local desconhecido, carregado provavelmente de estereótipos culturais geralmente associados a um ponto geográfico qualquer. Todavia, apesar de inventado, esse sítio propunha um ambiente suficientemente real para me convencer da comparência de uma nuance cultural referente a esse mesmo espaço. Neste caso lembrei-me do rio Mississippi, lembrei-me de um cantor de blues de voz gasta que arranha acordes na guitarra.

---

<sup>171</sup> MANGUEL, Alberto, e GUADALUPI, Gianni (2013). *Dicionário de Lugares Imaginários*. Lisboa: Edições tinta-da-china. pág. xx e xxi.

Lembrei-me de um conjunto de imagens secas em alternativas criativas (como disse, o lugar tinha estereótipos), mas programáticas para a composição de um Blues.

Esta peça, por sinal outra obra composta de forma intuitiva, desabrochou dentro dum “sítio enquanto inventor de memórias”, expondo uma recordação de algo nunca vivido por mim.

São várias as obras que se enquadram neste “sítio”:

Vizinhos; Faixa; AKA; Barco; Quarteto de Cordas Amarelo Schwartz; Royal Society Theme; Esta Gravata não combina com a cor das meias; Um Velho na Montanha; Blues que me fazem lembrar um sítio; Baobab !?; Desvio; Zé na Índia; Um Conde num safari; Circo; Viagem a Portugal; Passo Doble; Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão; Orfão.

A coincidência destas obras suscitarem um ambiente conceptual proveniente de uma relação consciente entre o criador (eu) e um lugar, muitas vezes indefinido, comprova a existência de uma categoria, caso ordenasse o meu repertório numa lógica de conformidades subjetivas.

Na realidade, os “Sítios enquanto invenção de memórias” favorecem o ajuste indispensável no arranque de uma criação. Diz Stravinsky que no trajeto efectuado por um compositor, este encontra sempre uma primeira anarquia de sons provenientes de um espaço livre e começa, lentamente, a depurar esses mesmos sons, limitando a indefinição do espaço livre, estipulando o que virá a ser a sua música.

Aproveitando esta encruzilhada contada por Stravinsky, podemos colocar uma hipótese: imaginemo-nos rodeados de um universo de incentivos descomprometidos e infinitos. Nesse cenário estaremos, provavelmente, perante a impossibilidade de compor, pois não procedemos a uma eleição racional ou emocional. A criação abre asas, exatamente quando o ser humano lhe atribuí um critério. No fundo, ao desafiarmos a imensidão desses impulsos criativos, denunciando-os, dando-lhes nomes e seleccionando-os, estamos automaticamente a admitir a sua relevância.

Eu encaro um TUDO que não tem significado até ao momento em que eu o identifico, o divido e separo, atribuindo-lhe inclusivamente um significado e uma palavra: tudo.

Portanto, estes sítios que provocam memórias inventadas, são, em primeiro lugar, métodos de compreensão e enquadramento de estímulos. Ao ser constantemente assaltado pelos mais diversos incentivos criativos resolvo partir para um lugar, surreal é certo, que me permite distinguir quaisquer inquietações causadas pela observação do que me rodeia.

No entanto estes sítios são também veículos intuitivos para resolver perguntas pouco claras ou somente para usufruir de circunstâncias musicais diversificadas. Como se verifica com “Um Velho na Montanha”.

Este jogo entre os sítios e as memórias inventadas não é regular, visto que nunca se desenrola numa ordem cronológica como aquela que aqui exponho: o sítio não é sempre o ponto de partida para uma memória inventada e vice-versa. A sua mistura é de tal ordem automática e inevitável que se torna impossível distinguir a sua hierarquia.

E porquê memórias? Por um lado, porque a construção destes lugares de compreensão é inconsciente, a sua autenticação tardia (acontece já durante a reflexão posterior) e os lugares só podem ser decodificados através da memória; Por outro, porque a memória enquanto arquivo de experiências e conhecimentos, consegue albergar um conjunto infundável de possibilidades (Por exemplo: no caso de “Um Velho na Montanha” a memória conseguiu agregar um sentimento – a solidão – uma circunstância – a leitura do livro e sua história – e uma mistura de influências musicais). Porém, para que essa memória se proporcionasse foi preciso que a minha presença criativa se deslocasse para um sítio. Neste caso, esse sítio foi uma montanha alta, escondida da azafama urbana.

### **A memória do livro:**

“O Viúvo – Memórias do Fim do Império” de Fernando Dacosta oferece-nos um íntimo desabafo dito suavemente por um velho que vive sozinho na sua casa num monte.

Os capítulos deste romance sugerem um conjunto de lembranças e pensamentos do velho, contextualizados por um conturbado século XX.

“Nesta época grandes fenómenos sucediam-se na Terra, sobretudo depois que a Nossa Senhora aparecera aos pastorinhos, que mataram El-Rei e ao Príncipe, que uma revolução, mais medonha que a dos Franceses, apeara a Cruz de Cristo no Leste” <sup>172</sup>.

Não se trata no entanto de um romance histórico que aproveita momentos emblemáticos para estruturar uma novela. A personagem principal, o viúvo, comunica ao leitor o seu desassossego final, relembrando o século passado através de uma relação contemplativa, um teor calmo, lento e só.

“Era criança e tudo isto lhe chegava, fascinando-o (...)” <sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> DACOSTA, Fernando (1986). *O Viúvo*. Casa de Letras. pág. 11.

*“Desse tempo é o único que existe. Foi ao enterro de quase todos depois de lhes ter ido ao casamento e ao baptizado dos filhos (...)”*<sup>174</sup>.

Este livro melancólico simboliza afinal uma despedida vagarosa e amarga por parte de um velho a quem a vida já não oferece objectivos, cujo corpo está cansado e o espírito destroçado e desiludido.

E a memória conduz a narrativa de uma revisão pessoal da sua vida.

Neste caso, este relato difuso permite ao leitor viajar por referências geográficas conhecidas. Contudo, sendo a memória o principal meio de acesso aos factos, o itinerário é imaginário e consequentemente, vago na sua certeza.

Assim, o leitor é tentado a encontrar espaços ambíguos, desenhados por apontamentos históricos reais, relacionando-se com a memória através de duas condições: a invenção pessoal do leitor de locais com menções específicas (um pouco à imagem dos “Sítios enquanto invenção de memórias”) – invenção que só se concretiza recorrendo à memória; a reposta emocional é desenvolvida pelo leitor enquanto absorve a descrição farta de memórias de um velho.

Eu li “O Viúvo” em 2007 enquanto vivia em Nova Iorque. Durante a minha estadia assisti, praticamente todos os dias, a imensos fenómenos de solidão. De silêncios acabrunhados a monólogos desesperados, da indiferença violenta à timidez pouco notada, vários isolamentos com géneses particulares: desde pessoas abandonadas pelo sistema social, a executivos sem família ou amigos obcecados pelo poder do sucesso.

Conjunturas tristes que correspondem à metáfora de um velho preso emocionalmente a uma montanha, afastado e imóvel devido a doença prolongada. Um velho que está só.

É importante perceber que eu compus “Um Velho na Montanha” muito depois, em 2011, utilizando a memória emocional de um livro em tempos lido, ou seja, a lembrança de um estado de espírito desagradável e pouco esperançoso em tempos sentido, associada a um lugar pintado com cores ténues de lugares visitados, como Nova Iorque – a memória do livro conjugada com um sítio enquanto memória inventada.

### **Criação através da memória:**

Estando a reagir, musicalmente, a uma memória “descontrolada”, o processo criativo não seguiu quaisquer orientações concretas, nem uma filosofia assertiva. Tudo

---

<sup>173</sup> Idem 172, pág.12.

<sup>174</sup> idem 172, pág. 17.



que redigi nesta tese, esclarecendo uma tipologia de criação, nasce do pensamento produzido após a gravação final de “Um Velho na Montanha” em vídeo.

Por esta razão não há qualquer conjugação musical propositada com o livro em causa. Julgo que seria arriscado procurar símbolos musicais que salientam passagens do romance. A substância subjetiva, tanto da fonte de memória como da obra em si, poderá iludir o analista quanto à verdadeira origem da melodia, do arpejamento etc. A única solução de avaliação consiste na que tenho descrita, ou seja, baseada nos contextos que contribuíram para a concepção de uma peça.

### **Foco:**

“Um Velho na Montanha” atravessou várias etapas de construção: inicialmente experimentei tocar melodias improvisadas (além da melodia que desabrochou durante o estudo) que transcrevessem a solidão resultante da memória inventada, definindo lentamente aquela que seria a melodia final para “Um Velho na Montanha”.

Depois, para complementar e transformar a carga emocional em causa numa mensagem musical esclarecida, pensei e provoquei arranjos confinados a múltiplos géneros musicais, deambulando com a forma da peça, até atingir uma conclusão final.

A intuição favoreceu-me porque me permitiu aceder à memória do livro “*O Viúvo*” e, com isso, explorar os cantos criativos de um sítio inventado.

Para assegurar as qualidades conceptuais das memórias e do sentimento que estas promoveram, percebi que “Um Velho na Montanha” necessitaria de espaço/silêncio para aproveitar as vantagens de uma melodia simples e intensa<sup>175</sup>.

Por outro lado, o facto desta peça ter progredido entre sessões de estudo, permitiu restringir o material musical a uma paleta de sons que exponenciou as potencialidades melódicas e harmónicas da viola d’arco – esta talvez uma particularidade fundamental para a composição desta e de outras peças a solo: o facto de ser possível executar notas suficientemente graves (atribuindo funções harmónicas), notas intermédias (reforçando as funções harmónicas já propostas pelas notas graves, completando os acordes) e notas agudas (incumbidas de expor a melodia), apresentando a viola d’arco como um instrumento bastante mais rico que outros instrumentos de cordas da mesma família (lembro-me do violino e do violoncelo, por exemplo).

Mais: à custa desta capacidade de interpretar qualquer peça num formato solista, uma destreza resultante da pesquisa técnica já indicada neste texto, a aproximação da

---

<sup>175</sup> Melodias como esta em causa têm a particularidade de se “entranharem” rapidamente no espírito de ouvinte, devido às semelhanças culturais e estilísticas que apresenta, como também à tristeza que uma terceira menor transmite (as seis primeiras notas: **si, lá, si, dó,** sol, lá, si) ainda para mais inserida num cenário tonal auditivamente negro (a tonalidade de mi menor).

viola d'arco a outros instrumentos reconhecidos pelas sua óbvia vertente acompanhadora (casos do piano ou da guitarra), abriu um leque riquíssimo de novas palavras, num vocabulário que parecia, tal como no caso do violino, destinado à básica função melódica.

### **Forma final:**

“Um Velho na Montanha” arranca com um leve e suave arpejar do acorde de Mi menor. Um arpejar que, calmamente, se torna mais evidente até ser interrompido pela melodia principal. A melodia alterna entre a sua exposição e a reincidência do arpejar (tocando sempre em três cordas ao mesmo tempo através de um sextina), alterando os acordes sempre que se justifique. Esta melodia suporta-se em três acordes: Mi menor, Ré menor<sup>7</sup>, Mi menor.

Após a repetição da melodia, surge uma interrupção harmónica que encaminha os arpejos por um trilha descendente na digitação da mão esquerda e na organização dos arpejos respetivos: Mi menor segue para Sol menor que remata em Ré menor<sup>7</sup>.

Eis que começa o segundo bloco dinâmico, apoiado na progressão Dó menor, Mi menor, Dó menor, Mi menor, Dó Maior, Lá menor, Dó Maior. Ao contrário da primeira secção melódica, esta segunda parte avança para a indignação, promovendo um crescendo que termina, depois do último acorde em Dó Maior, num *noise* agudo e agressivo.

A diminuição de intensidade consequente ao clímax, transmite-se através da repetição da pequena cadência harmónica que suspendeu a primeira melodia.

Finalmente, regressamos a Mi menor, ao arpejar inicial e revemos a melodia, longe a longe, num registo muito agudo, até desaparecer.

### **A Solidão no livro:**

“O Viúvo” é um monólogo solitário.

*“A morte da mulher, a desgraça do filho, imprimiram à sua solidão (do velho), no falar do povo, uma aura de respeito.”<sup>176</sup>; “Falar só, tornou-se-lhe mais habitual do que falar com os outros, com eles não tinha palavras de jeito, há dezenas de anos que a voz era a sua companhia.”<sup>177</sup>*

*“Um tempo diferente está a crescer enquanto ele morre, os desígnios da natureza são assim, nada acontece por acaso, a própria insignificância da sua existência deve ter algum sentido.”<sup>178</sup>*

---

<sup>176</sup> Idem 172, pág. 19.

<sup>177</sup> Idem 172, pág. 20.

<sup>178</sup> Idem 172, pág. 32.

Esta solidão humana e mortal, que assiste ao tempo e às suas modificações, levanta uma constante dúvida existencial que por sua vez exalta a fragilidade do ser humano: a urgência permanente e presente de encontrar uma resposta que efetive, que comprove, uma importância significativa da nossa pessoa para com o mundo.

O Homem está sujeito a esta valorização e é, por isso, um escravo das experiências que estabelecem o seu capital de vida comparativamente aos outros. A capacidade de humilhar alguém mais fraco, a vontade de construir uma obra concreta (seja artística, seja social, seja apenas betão) que perdure pelos tempos, a natureza egoísta da sobrevivência – é a característica mais débil do humano – a importância de ser. A solidão apenas reforça a inevitabilidade.

O viúvo não é exigente, não está acorrentado a ambições, não anseia por aventuras, não prova a curiosidade de desconhecer e descobrir. Apenas acompanha a brisa que corre consoante a história e assim continua, sereno neste seu discurso final, vivendo, enquanto espera pela morte.

O que me cativou e motivou para compor “Um Velho na Montanha” foi esta perspectiva realisticamente mortal que decorre da incapacidade incompreendida de controlar o destino de uma vida, da noção de estarmos inseridos num percurso incerto em que somos simplesmente meros espectadores, associada à angustia expressa em tom de partida e à solidão proveniente do esquecimento.

Foi este desalento palpável que se transformou num sítio imaginado, sítio esse responsável pelo crescer de uma memória.

No entanto, talvez devido à minha juventude ou simplesmente por razões culturais, a minha peça reage e desafia a circunstância desistente e negra presente nessa memória inventada.

### **Um Vídeo:**

Inesperadamente, seguindo as pisadas espontâneas que conduziram a criação desta obra, acabei por montar um vídeo de “Um Velho na Montanha”.

A surpresa ocorreu durante a minha residência artística na Djerassi Residency Artists Program, na Califórnia, onde compus a peça “Invasão”, também apresentada nesta tese.

Após a primeira semana de adaptação aos campos que enchiam a paisagem, aos outros artistas participantes e aos horários calendarizados pela organização, desejei filmar alguns locais mais curiosos para, eventualmente e acompanhado tecnicamente, fazer um

registo de uma improvisação ou outro esboço musical que surgisse durante as cinco semanas em que lá pernoitei.

Não alcancei qualquer resultado interessante na pesquisa pelos recantos do rancho nem consegui agregar à minha volta um grande entusiasmo por parte dos artistas e dos empregados da residência para a hipótese de gravar um curto filme.

Tive porém o privilégio de conhecer e conviver de perto com o bailarino, coreógrafo e artista visual Isak Immanuel. A mútua curiosidade na prática artística individual, com a qual ocupámos longas conversas, motivou-me a pedir-lhe ajuda. Sobretudo porque nesta altura já tinha um projeto: aproveitar um nevoeiro místico, muito cerrado, que engolia o rancho durante o fim da tarde, atravessando inclusivamente uma das casas onde se situavam os estúdios de trabalho.

Expliquei a minha intenção ao Isak. Antes da chegada do nevoeiro ao planalto que se estende depois do edifício, decidimos rapidamente onde me situaria para gravar e filmámos dois planos comigo a andar. Finalmente, perante a presença iminente da neblina, gravámos, num só take, a interpretação de “Um Velho na Montanha” (era impensável expor a viola a mais do que uns minutos àquele clima).

Consumado o registo, o Isak ainda procedeu à filmagem de mais alguns planos, por sua iniciativa – e que diferença teve a sua ação.

Apesar da montagem ter sido efetuada por mim, não acredito que o filme ficasse tão especial sem a contribuição do Isak. A filmagem foi toda de sua responsabilidade ou seja, as imagens captadas demonstram a sua sensibilidade apurada, aumentando significativamente a qualidade do resultado final.

Este vídeo finalizou o processo criativo da obra e atribuiu-lhe definitivamente uma visibilidade mais marcada, promovendo-a para um patamar de relevância superior a outras peças que imagino com procedimentos parecidos.

O vídeo em questão fez parte da exposição colectiva “*Motel Coimbra*”, no Colégio das Artes.



## PENSAMENTO MUSICAL PROVOCADO POR UM ESPAÇO E A SUA CIRCUNSTÂNCIA.

### **“Invasão”**

A obra “Invasão”<sup>179</sup> foi composta durante a residência artística que realizei em Junho e Julho de 2012, na Djerassi Residency Artists Program na Califórnia, a convite do Professor Doutor Carl Djerassi. A residência situa-se entre montes e planícies da Bay Area, perto de Paolo Alto, numa zona isolada e sem vestígios urbanos.

Esta peça, contrariamente à tendência visível em músicas anteriores também analisadas nesta tese, foi completamente dominada pelo contexto – o rancho onde estive durante cinco semanas – e fundou-se depois da observação atenta desse mesmo contexto. Ou seja, o conceito inerente a “Invasão”, apareceu após uma pesquisa sonora do lugar onde habitei durante mais de um mês.

Apercebi-me, numa primeira auscultação do espaço envolvente, que estava perante um ambiente farto em estímulos. Não só devido às condições de vida oferecidas (passar cinco semanas em residência, sem obrigações de calendário), como pelos sons e paisagens naturais daquelas montanhas.

Esta circunstância despoletou muito cedo a intenção de elaborar uma obra cujo vocabulário sonoro fosse desenvolvido a partir das recolhas gravadas do espaço. Registei em áudio os pássaros e, acima de tudo, os grilos que cantavam pela noite fora. Posteriormente, avancei para a composição de estudos – o formato de peça que considero mais imediato para a procura de uma conjuntura técnica.

“Invasão” começou, no fundo, através de uma pesquisa pragmática, livre de qualquer vontade conceptual. Através deste caminho conseguia atingir dois objectivos de investigação: complementar uma análise retrospectiva com o incentivo à criação perante factores inovadores; impulsionar um confronto entre a técnica e o conceito, ou seja, retirar do método criativo o hábito de, constantemente, partir do conceito para a música.

---

<sup>179</sup> <http://josevalentemusic.wix.com/invasao>; <https://josevalente.bandcamp.com/album/invas-o>

Melhor dizendo, proceder à depuração de um espaço para a construção de uma técnica, em vez de ser influenciado por uma matriz conceptual inventada por causa dum espaço.

Os “Estudos dos Grilos” foram o resultado da intenção em cima descrita.

A minha casa transformou-se, desde do primeiro dia, num centro de escuta do rancho.

Aliás, relembrando a experiência, reparo que a concepção da “Invasão” cresceu a partir do meu quarto. Estão presentes na obra várias perspectivas despoletadas a partir o meu quarto: a relação entre o artista e os insectos que vivem no mesmo quarto; a polifonia dos grilos, ouvida durante a noite e gravada a partir do quarto; o desejo por parte dos outros residentes em ter um quarto igual.

Estava rodeado de milhares de sons particulares, sons esses pertencentes à rotina diária dos terrenos circundantes. Por exemplo, a manhã era dominada pela lavoura do Skip, ajudado pelo seu assistente Kyle. Uma manhã frequentemente ruidosa devido às máquinas que estes usavam. A tarde, por sua vez, mostrava o vento e o chilrear de muitos pássaros. E finalmente a noite, totalmente invadida por um permanente cantar de grilos. O meu aposento situava-se num lugar central entre estes sons diversificados – era impossível não aproveitar semelhante oferta.

Comecei então, a ouvir detalhadamente os cânticos dos grilos. Fiquei fascinado pela repetição rítmica (parecendo quase uma peça minimalista), pela manutenção sonora infinita, alcançada através da multidão de grilos cantantes. Os grilos cantavam, no fundo, um ostinato interminável num ritmo quarternário que alternava entre duas notas muito próximas (uma 2ª menor, por exemplo); ou um ostinato de uma só nota, também quarternário ritmicamente. Curiosamente, estes dois tipos de ostinato estavam soltos e independentes, provocando assim uma incrível poliritmia proveniente do inevitável confronto entre ambos.

A distância intervalar entre estes dois ostinatos era sempre muito próxima. Esta contiguidade obrigava a que qualquer dinâmica promovida por este coro de grilos fosse construída através do ritmo e da sua diversidade – uma sujeição no fundo responsável pela intensidade ouvida dentro da confusão de grilos noturnos. Tendo em conta este aspecto, previ que a organização dos sons captados se estipulasse através da determinação de motivos rítmicos vincados, encaixados entre algumas vozes (violas) separadas por intervalos adjacentes. Uma planta de sons padronizados, usados nos múltiplos jogos dinâmicos possíveis.

Um pormenor engraçado que facilitou a escolha rigorosa acima mencionada: Reparei, por exemplo, num grilo que, para se vangloriar perante a turba, tentava desenvolver um solo, cantando breves intervenções num registo muito forte. Como é evidente, tenho dúvidas que este grilo estivesse, intencionalmente, a produzir um momento de destaque. Porém, este atrevimento, forneceu-me mais um dado sonoro relevante a explorar nos estudos.

### **Estudos dos Grilos:**

Senti que deveria, para clarificar o próprio processo, estabelecer algumas regras base para a escrita dos estudos. As restrições (inspiradas por um exercício sugerido por António Pinho Vargas durante uma Masterclasse de Composição) seriam somente duas: os estudos deveriam tentar não exceder mais do que um minuto (se fossem um pouco mais longos, nunca chegar aos dois minutos); os estudos deveriam tentar reproduzir o som gravado do cantar dos grilos (ou através de uma transcrição literal dos sons gravados, a tocar na viola; ou através da manipulação dos *samples* recortados do som gravado).

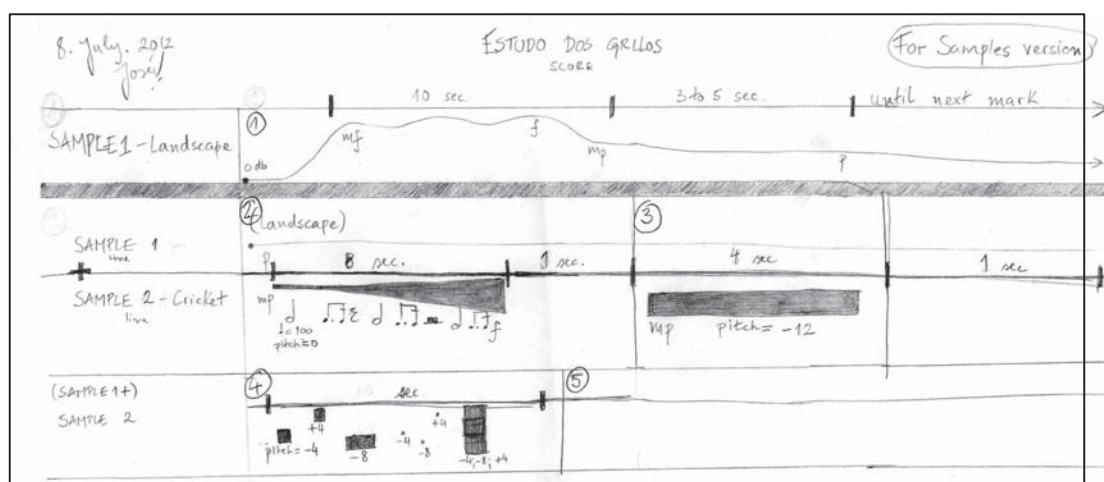
Não ignorei estas barreiras formais porque queria concentrar o meu esforço na descoberta de propostas sonoras em vez de peças a interpretar. Mas estes decretos também se provaram muito lógicos, se considerarmos os motivos para a sua aplicação: se o estudo demorasse mais do que um minuto, haveria o risco do mesmo evoluir para algo mais complexo na sua essência; e se usufrísse de outras recolhas sonoras (distintas do canto dos grilos) na elaboração do estudo, dificultaria uma procura precisa por uma plataforma de experiências técnicas baseadas na análise do canto gravado.

Depois de captar com o computador cerca de 20 minutos de som de campo, ouvi e selecionei as gravações mais nítidas. Editei a dimensão dessas gravações, em *samples* de poucos segundos designados “GRILLOS”. Depois, alterei o tom de alguns *samples*, dei-lhes um valor rítmico concreto e distribuiu-os por várias vozes. O manuseamento destes *samples* desenvolveu-se entre tentativas, ou seja, como não conseguia prever o resultado das alterações que impunha a cada *sample*, fui provando múltiplas possibilidades até desvendar um conjunto de modificações pertinentes. Esbocei assim dois estudos intitulados “Estudos dos Grilos (composição para *samples* baseados em gravações de grilos da Califórnia)”. O primeiro estudo foi composto diretamente num programa informático extremamente simples e intuitivo, que permite a alteração do tom, da duração, e da textura de qualquer som gravado. Mais tarde, desenhei uma partitura



gráfica, transpondo para o papel os movimentos, ritmos e tons fabricados a partir dos *samples*, alinhando-os durante um minuto de música.

Para além desta abordagem, transcrevi também os padrões escutados em cada *sample*. Descortinei todos os motivos rítmicos audíveis, isolei-os do aglomerado sonoro geral e sistematizei-os em frases tipo. Encontrei com este procedimento, uma paleta de gestos breves, com curtas relações intervalares e de ritmos rápidos, que empreguei noutro estudo, dedicado à viola d'arco.



Primeiro esboço da partitura gráfica de “1º Estudo dos Grilos”

Como já indiquei, o “1º Estudo dos Grilos” transformou-se numa partitura gráfica após ter sido concluído no computador. A eleição de figuras como linhas rectas, quadrados negros ou linhas dinâmicas, foi influenciada pela audição deste 1º Estudo e pela observação rápida de partituras gráficas de outros autores.

Sendo que há inúmeros exemplos de traços e sinais que podem ser colocados neste tipo de notação, no final do dia compete ao compositor achar um léxico perceptível e coerente. Não sei se fui bem sucedido neste propósito, até porque o meu desejo era outro. Imaginei que um quadrado negro correspondesse a uma mancha sonora de grilos gravados e aguardei, com esperança, que a interpretação desse quadrado por parte de um músico divergisse completamente do *sample* original.

A imprevisibilidade patente na interpretação, permitiu que a proposta técnica inicial progredisse numa direção diferente da prevista. Ao estudar o cantar dos grilos, ao adoptar a gravação desse mesmo cantar como referência sonora maleável, transfigurada através da modificação do *sample* inicial e estruturada de acordo com a lógica

estabelecida para os estudos, impulsionei uma técnica de composição intrinsecamente ligada ao espaço circundante. Contudo, a execução ao vivo da partitura gráfica revelou outras texturas, cores e ambientes sonoros completamente novos.

Logo, o “1º Estudo dos Grilos” passou a ter duas oportunidades de audição:

1ª) onde o ouvinte escuta um diálogo entre *samples* gravados, diálogo esse também gravado, logo sem sentido de interpretação<sup>180</sup>;

2ª) onde o ouvinte observa e escuta a interpretação de uma partitura gráfica, feita por dois instrumentos musicais aleatórios.

Decidi efetivar a segunda sugestão de audição durante a residência artística e pedi à compositora austríaca Manuela Meier<sup>181</sup> (que para além de compor também é acordeonista) que tocasse comigo a partitura gráfica.

Infelizmente não tenho nenhum registo áudio do encontro musical com a Manuela. Anotei, no entanto, algumas conclusões importantes.

Relativamente à partitura de “1º Estudo dos Grilos (composição para *samples* baseados em gravações de grilos da Califórnia)” seria saudável proceder a uma reescrita que clarificasse as diferenças dinâmicas e sonoras. Teria que provavelmente delegar dois espaços para cada um dos instrumentos: um que indicasse as dinâmicas pretendidas, outro que ilustrasse os *samples* na sua essência rítmica.

Também se tornou evidente que precisava de rever as indicações dadas na primeira página da partitura: as diretrizes deveriam ser mais específicas, caso quisesse gerar uma ideia sonora concreta.

Durante esta sessão fiquei fascinado com um som agudíssimo do acordeão que, ao ser tocado durante demasiado tempo, se torna extremamente angustiante para qualquer ouvido.

Foi uma epifania sonora fundamental para uma decisão criativa, visível no arranque de “Invasão”. A primeira nota, o primeiro gesto que aparece na obra é um sol agudíssimo, repetido através de um ritmo retirado dos “Estudos dos Grilos” (colcheia, semicolcheia, semicolcheia). Um início claramente influenciado pelo fino som agudo do acordeão.



---

<sup>180</sup> Convém lembrar que eu compus este estudo para responder a uma problemática que encontrei durante esta investigação. Por isso não foi equacionada a vertente interpretativa. Somente me concentrei no pensamento musical associado a este processo criativo.

<sup>181</sup> Manuela Meier: <http://mm.mur.at/>

Além disso, os quadrados com pontinhos negros e os quadrados completamente negros presentes na partitura gráfica desafiaram-nos (viola e acordeão) a dialogar dentro de um tradicional sistema de pergunta/resposta.

SESSÃO C/ A  
MANUELA  
CONCLUSÕES:

- Tenho q reescrever a partitura para clarificar as diferenças dinâmicas e sonoras, provavelmente fazendo para cada voz dois espaços, 1 dinâmico, outro rítmico/tonal.
- Tenho q clarificar a instrumentação, assim como as indicações na explicação de peça (dense?)/cluster/high-low pitch/etc...
- O som + agudo do acordeão, quando tocado longo e p é extremamente angustiante.
- A pergunta/resposta entre  e  é muito boa = diálogo entre invadida + invasor. (foi tocado enquanto cluster)

Rascunho escrito depois da interpretação de “Estudos dos Grilos nº1 com a compositora austríaca Manuela Meier, numa versão que incluiu Viola d’arco e acordeão.

Depois de reproduzir e escutar a partitura gráfica nas duas versões acima descritas (só com os samples e com os instrumentos), procedi para a composição de um “2º Estudo dos Grilos”, desta feita para viola solo.

Tenho que recuar um pouco nesta explicação. Antes de me empenhar na escrita dos dois “Estudos dos Grilos”, estudei e apontei numa notação rítmica tradicional (apenas para facilitar o meu acesso à informação apurada) certos padrões rítmicos que encontrava

enquanto analisava as gravações do canto dos grilos. Esta análise foi determinante na seleção de motivos musicais claros para o vocabulário utilizado em “Invasão”.

Foquei a minha atenção a nove sucintas recolhas. Estas recolhas, transformar-se-iam mais tarde nos *samples* modificados e usados no “1º Estudo dos Grilos”. Dividi as mesmas em três categorias de seleção: Ritmo, Paisagem e Sons Curtos<sup>182</sup>.

Em termos rítmicos preferi dois padrões específicos que intitulei “Ritmo 1” e “Ritmo 2”. Os dois padrões são bastante semelhantes (o Ritmo 1 é uma variação mais complexa e de maior duração do Ritmo 2), mas acontecem em momentos diferentes da gravação original, tendo pulsações igualmente díspares (incentivando o já denunciado efeito polirítmico).

### Ritmo 1



### Ritmo 2



### Sons Curtos

Musical notation for Sons Curtos, showing four staves of Percussion in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accents.

No que diz respeito à “Paisagem”, retirei um excerto de 14 segundos da gravação original cuja sonoridade consistia na junção de vários padrões rítmicos de pulsação

<sup>182</sup> No esboço de escuta original, “ritmo” foi designado por “Rhythm” e “paisagem” por “Landscape”.

Finalmente, na categoria “Sons Curtos” circulavam as figuras rítmicas singulares de presença efémera, dificilmente identificáveis como um padrão devido à sua fugaz duração ou como um ostinato repetitivo extremamente simples.




# ESTUDO DOS GRILLOS

7 julho 2012

- Depois de isolar o som dos grilos da gravação inicial consegui 9 exemplos da 1ª gravação:
- Rhythm 1: em q o som dos grilos apresenta um padrão rítmico concreto
- Rhythm 2: em q o som dos grilos apresenta um padrão rítmico concreto mas diferente do Rhythm 1.
- Landscape: em q o som dos grilos apresenta características de som vagas mas que enunciam uma paisagem (neste caso grilos).
- a 9. Sons curtos de grilos q podem ser exponenciados com acentos, modificações de frequência etc....

1ª Etapa:

- Realizar pequenas faixas onde cada exemplo é aproveitado:

- 1ª) LANDSCAPE - Sample 14 seg. só com a paisagem (rítmica por sinal)
- 2ª) RITMO  (1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.)
- 3ª) RITMO 2  - Sample 6 seg. Sample 9 seg.
- 4ª) SONS CURTOS: Sample 28 seg. onde os sons são alterados na frequência  
 (motivo:  q encontrei nos sons curtos)

//

2 Exemplos da 2ª gravação:

→ Depois de concretizar a 1ª etapa, percebi q só preciso de um sample curto (10 seg.) para alterar tudo depois.

276



As recolhas catalogadas entre “Ritmo, Sons Curtos e Paisagem” serviriam de base rítmica para a definição do vocabulário aplicado no “2º Estudo dos Grilos” como no “3º Estudo dos Grilos” sobre o qual falarei daqui a bocado. Estando estabelecida uma orientação rítmica para o estudo, faltava agora inventar uma lógica melódica para a eleição dos tons e das notas musicais a inserir nos Estudos.

O sucesso dessa eleição começou, mais uma vez, na audição dos *samples* redigidos (os causadores das decisões rítmicas). Associada à transcrição de alguns dos tons apanhados, respeitando obviamente as características inerentes ao cantar dos grilos.

Rascunho 1º Estudo dos Grilos

① Gestos gravados e transcritos: 1º Visão.

a) obstinato      b) grilo solo      c) obstinato 2

② ideias 1ª a peça: usar um obstinato ou os dois como base e utilizar ideias construídas a partir de informações acima expostas como solo

- A PEÇA SÓ PODE TER 1 min e 30 seg.

Rascunho escrito do “Estudo nº2 dos Grilos” para Viola d’arco Solo.

Por isso mesmo, observamos na imagem:

- a repetitiva linha melódica composta por um intervalo de 2ª menor (o si e o dó) rege-se num princípio evocado neste texto *“Os grilos cantavam, no fundo, um ostinato interminável num ritmo quaternário que alternava entre duas notas muito próximas (uma 2ª menor, por exemplo)”*;
- o súbito aparecimento de um grilo solista, representado por um dó (um dó mais agudo do que o dó de outro ostinato);
- a utilização de um segundo ostinato, bastante semelhante ao primeiro, numa 9ª maior abaixo da nota mais aguda do primeiro ostinato, ou seja, um ré. Este segundo ostinato é mais lento, incentivando uma ilusão de conflito entre duas pulsações (algo pouco notório uma vez que as semicolcheias do primeiro ostinato são, no fundo, uma divisão por metade das colcheias do segundo ostinato).
- Assim seria possível provocar um jogo engraçado e desconfortável entre três partículas musicais: rápidos movimentos e diálogos curtos entre um si e um dó que de tão próximos se mostram dissonantes; a contradição a esses rápidos movimentos através da aparição inexpectável do dó mais agudo com um ritmo mais vincado e duradouro; e desequilíbrio conseguido através de um ré, uma 9ª maior abaixo do dó (um intervalo afastado mas também dissonante) num ritmo semelhante ao primeiro ostinato porém mais devagar.
- Como podemos verificar, as notas preferidas são relativamente vizinhas (uma 9ª maior é uma 2ª maior com uma oitava). A combinação entre estas três notas (o si, dó e ré) assim como os ritmos repetitivos, oferecia uma sonoridade total muito similar à dos grilos cantantes.

Verifica-se já similitudes entre “Invasão” e algumas das ideias lançadas pelo “2º Estudo”: o início do estudo, onde a viola deambula entre um si e um dó, é extremamente parecido com a exploração melódica realizada no começo de “Invasão”, igualmente feita entre as mesmas notas: si e dó.



### 3º Estudo dos Grilos

José Valente

♩=140

Viola

Loop 1

Loop 2

Loop 3

6

11

16

21

25

*f*

*pp*

*mf*

Copyright © JV 2012

e)

Partitura de "3º Estudo dos Grilos" para várias Violas.

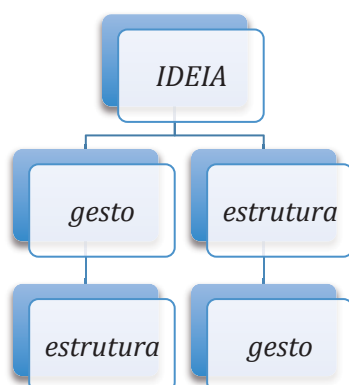
O “3º Estudo dos Grilos” para varias Violas d’arco (recurso às loopstations/electrónica) serviu de comprovação de que todos os recursos sonoros empregados nos dois primeiros “Estudo dos Grilos” poderiam funcionar em conjunto com uma fluidez orgânica e eficaz.

Para além disso, este estudo pretendia também espelhar musicalmente o cantar dos grilos através das violas d’arco de um modo direto quase realista. Cada viola assumia-se grilo.

Por isso, a escrita do “3º Estudo dos Grilos” foi imediata, uma vez que se limitou a aproveitar da pesquisa anterior, obedecendo às conclusões e medidas tomadas nos primeiros dois estudos.

### **A relação entre os “Estudos dos Grilos” e “Invasão” na definição do vocabulário:**

*“(...) defino gesto musical como uma entidade – que começa por ser um objecto musical determinado – que, independentemente de ser construído por uma nota, cada um deles dotado de um determinado perfil (rítmico, de tempo, de intensidade ou de movimento) propicia tanto a identificação perceptiva com vastas possibilidades de transformação ou desenvolvimento.”*



183

Acompanhando a designação de “gesto” avançada por António Pinho Vargas assim como o esquema acima exposto, onde se estabelece uma relação entre o “gesto” e a “estrutura” na invenção de uma IDEIA musical, senti que construção dos três “Estudos

---

<sup>183</sup> Nota retirada da Masterclasse de composição de António Pinho Vargas, na qual participei, em Março de 2012 na Escola Superior de Música de Lisboa. (verificar)

dos Grilos” me ofereceu momentos musicais com características vincadas e perceptíveis. Alguns dos atributos levantados inscreveram-se automaticamente, pela sua particularidade, na balcão dos “gestos”. Outros, por sua vez, manifestaram-se entre a combinação do “gesto” e da “estrutura”, resultando num minuto musical um pouco mais complexo.

Antes de explicar detalhadamente a fundação conceptual de “Invasão” vou expor alguns exemplos do vocabulário musical que, retirados dos “Estudos dos Grilos”, acabaram por se integrar na obra final:

- 1º gesto: os sons curtos existentes no “2º Estudo dos Grilos” entre o si e o dó, também presentes na quarta voz do “3º Estudo dos Grilos”, foram inseridos no início do andamento “Um lugar que está virgem” e no andamento “Memória de um lugar modificado”, mas em oitavas diferentes das usadas nos estudos. Estes sons curtos contribuíram para uma conversa entre 4 motivos musicais distintos, apresentados no início desta obra. Este diálogo desponta de uma das conclusões provenientes da sessão com a Manuela Meier: *“os quadrados com pontinhos negros e os quadrados completamente negros presentes na partitura gráfica desafiaram-nos (viola e acordeão) a dialogar dentro de um tradicional sistema de pergunta/resposta”*.
- 2º gesto: a figura rítmica aplicada na segunda voz do “3º Estudo dos Grilos” (semicolcheias) foi usada através de uma variante rítmica, verificada tanto no início do andamento “O lugar que está virgem” (primeiro loop/som e terceiro loop); no 6º andamento “Neighbour” (único loop); como no 2º andamento “Conquista” (segundo loop que surge imediatamente a seguir à percussão).
- 3º gesto: na gravação de Zés Pereiras a tocar, audível antes do arranque do 2º andamento, há uma minúscula parcela ritmicamente equivalente ao “Ritmo 2”.
- 4º gesto: a escolha de um sol agudíssimo para nota inicial da obra que, juntamente com o ritmo aqui identificado no 2º gesto, cria um efeito sonoro semelhante ao cantar dos grilos. Relembro da importância de uma nota igualmente aguda tocada, inesperadamente, pelo acordeão da Manuela Meier.
- 5º gesto: o ritmo da terceira voz no “3º Estudo dos Grilos” (ou da terceira voz nos “Sons curtos”) é aproveitado no quinto loop de “O lugar que está virgem” e no quarto e sexto loop de “A Conquista”.

- 6º gesto: a dissonância evidente na relação intervalar entre o si e dó (uma 2ª menor) aparece constantemente durante toda a obra, em muitas situações diferentes.

Considerando a minha preocupação em incentivar uma estreita ligação entre a composição e a improvisação, confundindo assim os seus parâmetros e a sua percepção por parte do espectador, não será estranho reparar como os gestos enumerados formaram, obviamente, parte integrante do discurso improvisado transversal a toda a obra.

Uma vez que estes gestos se denominaram como principais referências para a composição do vocabulário de “Invasão”, era essencial que os mesmo se mantivessem evidentes durante as secções improvisadas de forma a moldar uma espinha dorsal musical. Assim a obra ganharia uma dimensão orgânica na sua estrutura, uma espécie de cola (cozinhada com os gestos seleccionados) de unidade musical responsável pela junção entre todos os andamentos.

Quanto à forma geral da obra, esta foi balizada entre dois factores:

- 1) A proposta formal intrínseca aos gestos retirados dos “Estudos dos Grilos”: Se eu pretendia envolver a obra numa sistematização fácil do gestos encontrados, tinha obrigatoriamente que conhecer as capacidades sonoras de cada gesto como entender a interação resultante da mistura entre gestos diversos.
- 2) As necessidades entretanto incentivadas por um conceito (que explicarei mais tarde), por um imaginário extra musical, acabaram por delimitar a arquitetura da peça.

A articulação rítmica entre os gestos escolhidos foi fácil devido às suas semelhanças rítmicas: um grupo de semicolcheias é, no fundo, uma subdivisão de um conjunto de colcheias, por exemplo.

Por isso, o grande desafio, após o entendimento destas ligações rítmicas óbvias, era determinar a utilização, ou não, destes gestos, através de pulsações diferentes.

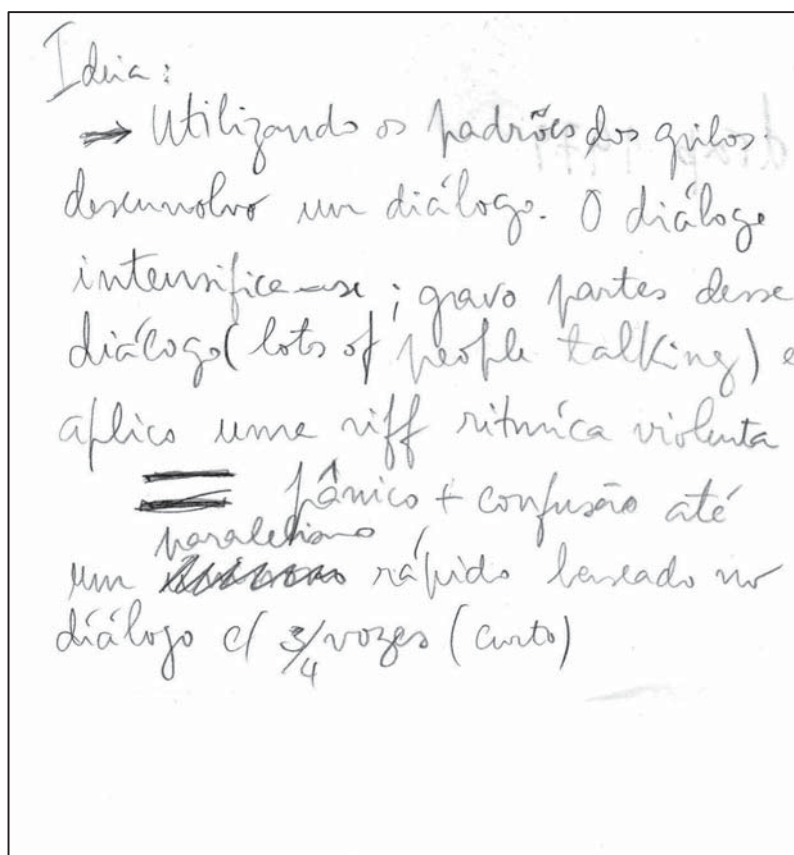
Existem vantagens naturais na conjugação entre ritmos familiares entre si com pulsações idênticas. Há uma facilidade na definição de blocos musicais fechados que, convictos na sua similaridade, conseguem crescer e decrescer velozmente de intensidade. Todavia, o caminho homofónico que esta opção exhibe, pode prender o compositor a um

gradeamento fixo de motivos ou melodias, dificultando-lhe a hipótese de separar essas melodias ou motivos e de lhes atribuir alguma independência.

Contudo, a liberdade oposta fica valorizada e simplificada quando o compositor recorre a pulsações distintas. Assim, mesmo que os ritmos sejam muito parecidos, estes percorrerão um curso individual por cada motivo ou melodia, alimentando uma interação polifônica mais rica em pormenores.

Eu utilizei na “Invasão” as duas possibilidades. No andamento “Conquista” os gestos aumentam de energia enquadrados numa só pulsação, ajudando para um fulgor dinâmico mais imediato, sustentado na repetição. “Conquista” relata a força, o sucesso de “alguém” ter achado um “lugar que está virgem” (1º andamento).

Contrariamente a este andamento, na “Memória de um lugar modificado” ouvem-se pulsações diversas, reveladoras de um cenário sonoro mais ambíguo, peculiar, edificado através de uma perspectiva camerística onde “várias violas” aparentemente autônomas, comunicam entre si.



Uma ideia que surgiu depois de um jantar.

## **A pesquisa conceptual:**

*“- Isto antigamente, nos tempos dos meus tetravós, é que era tudo à arcabuzada e à durindana. Agora, nesta era de reflexão e de espírito iluminado, optamos pelo cauteloso, mas não menos insidioso xadrez. Diga lá, barão, há quanto tempo é que não emparedamos alguém?”*<sup>184</sup>

Os “Estudos dos Grilos” foram uma ponto de partida, uma investigação seduzida por um espaço farto em qualidades. “Invasão” foi o passo consequente: a simbiose entre o material sonoro recolhido com uma reflexão sobre uma circunstância rara.

Como referi anteriormente, vivi durante cinco semanas num quarto completamente novo que, apesar de extremamente agradável e sofisticado, surgia inesperadamente na paisagem. Um cubo de cimento isolado das outras casas, alienígena do ambiente circundante.

Enquanto cuidava dos “Estudos dos Grilos” comecei a receber na casa de banho do meu quarto, a visita de vários insectos. Apesar de inofensivos, estes insectos perturbaram o meu conforto psicológico com a sua estadia. Estes não figuravam no quadro idílico que sonhei para dormir, por isso, estranhei a sua presença.

Passado algum tempo habituei-me a conviver com os insectos e com as suas rotinas. Certas aranhas repetiam sempre os mesmos cantos do quarto, os bichos da conta faleciam sempre no mesmo azulejo da casa de banho, depois de andarem horas a tentar fugir.

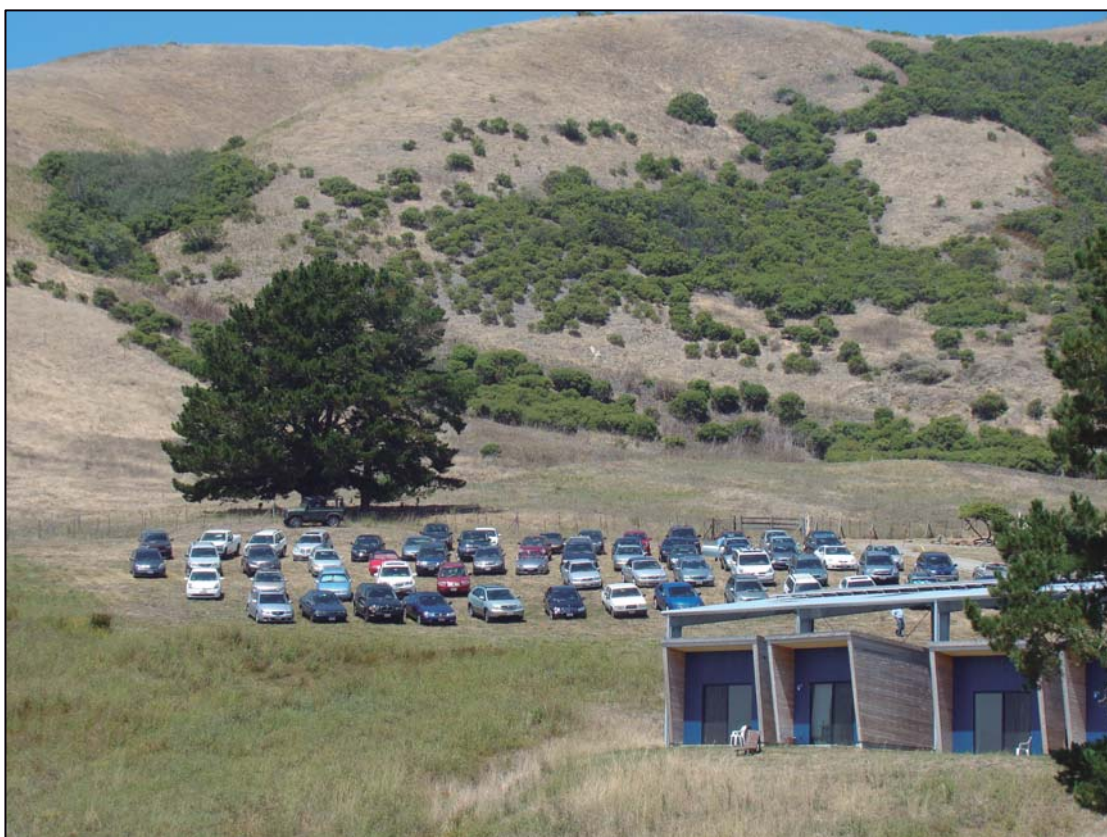
Um normal período de adaptação a um cenário inesperado que me levou a pensar sobre a minha inclusão e interação com o panorama abrangente.

Inicialmente, poder-se-ia afirmar que os insectos estariam, lenta e sorrateiramente a invadir o meu território habitacional. Não seria, contudo, exatamente o contrário? Não seria este espaço o antigo habitat natural destes insectos e a minha pessoa, juntamente com o edifício do quarto, o invasor?

---

<sup>184</sup> CARVALHO, Mário (2012). Ocaso em Carvangel. *O varandim seguido de Ocaso em Carvangel*. Lisboa: Porto Editora. pág. 136.





imagens da “Invasão” feita nas montanhas onde se situa agora o rancho Djerassi.



No dicionário “invasão” significa: *“Uma invasão consiste numa ação militar em que forças armadas de uma entidade geopolítica, entram em território controlado por outra entidade, geralmente com objetivos de conquista territorial ou de alterar o governo estabelecido na região. Uma invasão pode ser a causa de uma guerra como também pode ser parte de uma estratégia maior para acabar com uma guerra, ou pode constituir uma guerra em si.*

(...)

*O termo normalmente conota um esforço estratégico de magnitude substancial; porque os objetivos de uma invasão são frequentemente de longa escala e em longo prazo, devido a isso uma força considerável é necessária para manter o território, e proteger os interesses da entidade invasora. Logo, ações de pequena escala que envolvem cruzar fronteiras de outros poderes, como infiltrações, guerra de guerrilha e incursões não são normalmente considerados invasões. Já que uma invasão é, por definição, um ataque de forças exteriores; rebeliões, guerras civis, golpes de estado, atos de homicídio ou outros atos de opressão, não são considerados invasões.”*

Nesta explicação, em que o termo “invasão” está integralmente associado ao uso da força, há que realçar o “*esforço estratégico de magnitude substancial*”, “*força considerável é necessária para manter o território, e proteger os interesses da entidade invasora*” que motivaram o homem a construir edifícios monumentais, reconhecidos nos manuais de história. Casos da Grande Muralha da China, ou da Muralha de Adriano.

De certa maneira, as montanhas onde a residência se situa foram invadidas: houve uma “força exterior” que atacou um espaço virgem, usando a arquitetura, a engenharia e a construção como armas, impondo armações maciças no terreno. Uma invasão obviamente incomparável com a ocupação feita por uma muralha da China. No entanto, uma invasão suficientemente violenta para o tamanho minúsculo de um insecto.

Por isso, as inspeções efectuadas pelas aranhas, pelos gafanhotos, ao meu quarto, nunca poderiam ser entendidas como uma invasão (nem sequer subtil) quanto muito, devido à sua insignificância, poderiam ser designadas de “*infiltrações, guerra de guerrilha e incursões*”.

## **Outras influências:**

Eleito um tema para abordar nesta nova composição, decidi procurar por outras obras de arte que, eventualmente, se relacionaram com a palavra “invasão”, ou que se sustentaram numa busca pelas particularidades sonoras de um determinado lugar.

Foi durante esta rápida pesquisa que cheguei ao trabalho de Chico Santos, um artista plástico brasileiro.

No seu site, reparei que um dos seus projetos mais recentes tinha um título idêntico ao atribuído à minha obra. Vim a saber mais tarde que este projeto se encontrava na sua primeira etapa, intitulada “invasão”. As duas etapas seguintes do projeto designar-se-iam “contaminação” e “denominação”.

A sua invasão acontece, na realidade, a partir de uma escala discreta e pequena. Aliás, se fossemos fiéis ao significado estipulado pelo dicionário, a invasão do Chico seria, muito provavelmente, entendida como uma infiltração ou perturbação da normalidade. O Chico desenha “tecidos urbanos” – massas de cor branca ou esculturas de sabão que crescem discretamente através do aumento de casinhas e prédios minúsculos amontoados – na parede de uma fábrica abandonada ou num canto dum banco no jardim, alterando pouco a pouco o ambiente visual de parte de qualquer lugar.

Não hesitei e contactei o Chico, pedindo-lhe informações sobre este conceito.

Eis a sua resposta:

*“Vou contar da onde surgiu primeiramente...larguei um emprego de 10 anos e fui morar em uma casa próxima à mata atlântica por um ano, lá estava longe de qualquer tipo de comunicação, não existia internet, celular ou pessoas em um raio de 5km...neste período estava tentando "simbolizar" o Brasil e a brasilidade...e percebi a importância das riquezas naturais do país.... no início caí no comum, na alegria, no verde, etc.*

*Percebi que a natureza sempre era um "personagem" pacífico, e criei uma pergunta, como seria uma vingança?*

*A forma mais comum em predadores é o mimetismo e imitar o grande predador, que nesse caso é o crescimento da população e a falta de organização. De uma forma ingênua esses organismos criaram uma comunidade que não percebe os nossos territórios, casinhas ao lado de mansões que estão em cima de edifícios...*

*De alguma forma isso deu vida à minha obra, ela começou no sul do Brasil e está ganhando espaço pelo mundo...assim comecei a registrar essa história...que será dividida em três etapas: Invasão, Contaminação e Dominação....ainda está na primeira etapa...como um ser vivo ela está*

*em constante mudança....podendo na próxima etapa ser contaminada ou contaminar.*

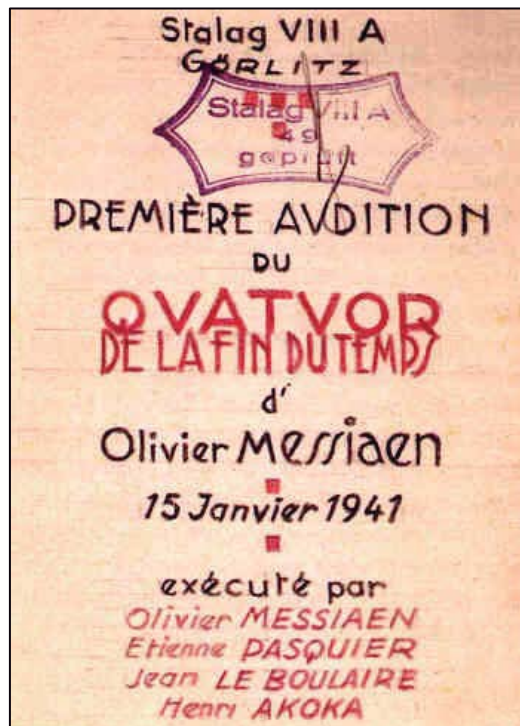
*Na etapa que te interessa...a Invasão....a natureza faz essa invasão muito superficialmente e é doce...não é um ataque planejado, ela simplesmente nasce, ela é branca para não poluir passar essa ideia de limpeza de ser pura...não faz barulho e muitas vezes passa despercebida. Esse é o "personagem", mas como disse: está em mudança constantemente, nessa etapa ela esta em diálogo com o ser humano. Pois está macia...nos espaço expositivo ela pode ser tocada, pisada, cheirada....e tentando invadir as pessoas.”*

Esta explicação, gentilmente cedida pelo Chico Santos, enaltece uma invasão completamente diferente daquela que eu estava tentando a debater. Afinal de contas, segundo o Chico, é possível descobrir e incentivar uma invasão “doce” que “não polui”, passando muitas vezes despercebida. Mas atenção, por outro lado, o Chico também aponta um aspecto perigoso: “A forma mais comum em predadores é o mimetismo e imitar o grande predador”. Na obra do Chico, o grande predador é, como este indica “o crescimento da população e a falta de organização” e o pequeno predador, aquele que imita é “a natureza” ansiosa pela “vingança”.

Também convém não esquecer que a invasão indicada pelo Chico “está em mudança constantemente”, o que lhe atribuí uma imprevisibilidade entusiasmante, ajustável às modificações inexpectáveis da sociedade e dos seus mecanismos de intromissão e conquista.

Esta invasão discreta e subtil anunciada pelo artista brasileiro, com um âmagô suportado na astúcia e subtileza que consegue superar a força, resume uma parte das intervenções invasoras de que, atualmente, somos vítimas. Sobre tudo na Europa.

Estamos numa época de invasões constantes. Porém, os ataques intrusivos, em vez de usarem a força para ocupar um espaço, utilizam a malícia política e a demagogia económica. No entanto, a violência inerente a qualquer invasão permanece igualmente tenebrosa. Só se modificou o veículo. Não houve alterações na consequência.



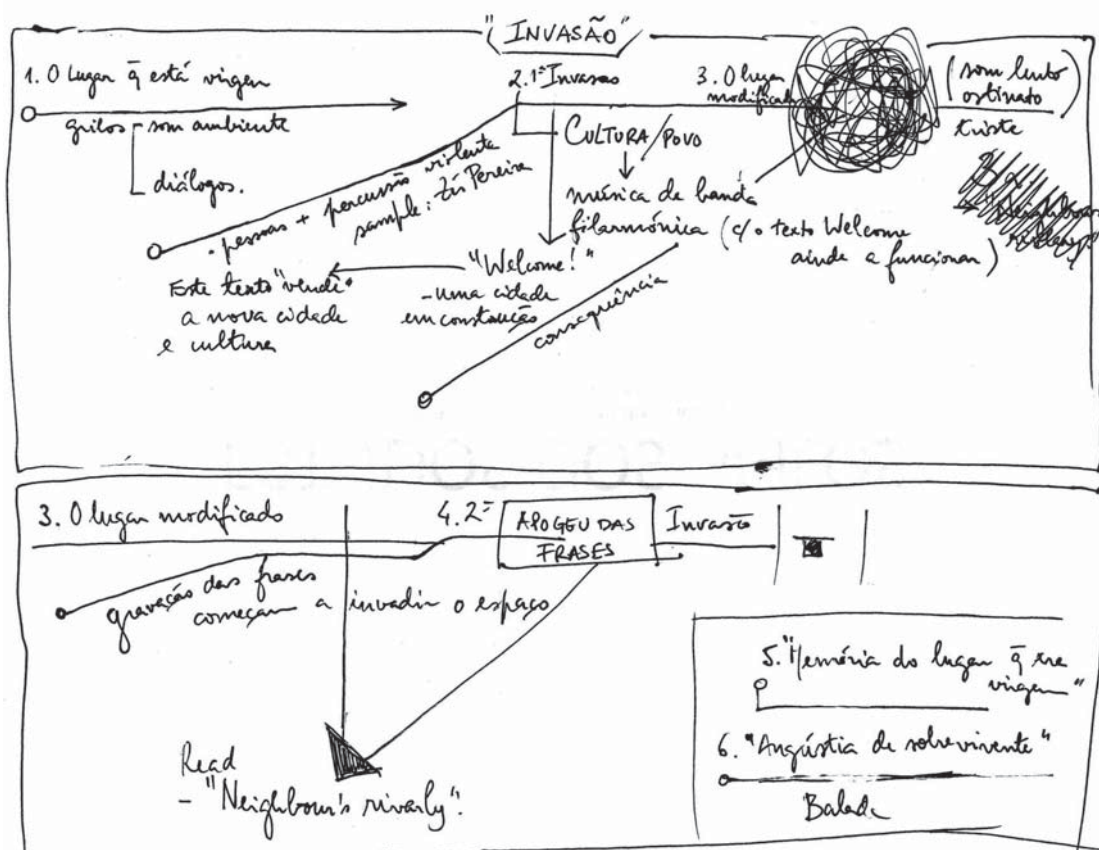
Uma outra influência importante, sobretudo para a estruturação da obra, foi a audição e admiração da composição “*Quatuor pour la Fin du Temps*” para Clarinete em Si bemol, Violino, Violoncelo e piano, de Olivier Messiaen.

Como explicarei num outro momento deste texto, “Invasão” ficou dividida entre seis andamentos distintos na duração e composição.

Seis andamentos que acalentariam um percurso cronológico demarcado pelos vários tipos de invasão, e pela sua consequente evolução.

Era crucial que a obra não representasse somente uma invasão sonora direta e linear.

Pelo contrário, a obra teria que envolver o público nas suas teias de percepção, transportando-o para as invasões que acontecem diariamente, às vezes de forma tão ligeira que nem se notam.



Esquema da evolução cronológica da peça.

“Quartour por la Fin du Temps” propôs a separação da minha obra em 6 andamentos que, apesar de interligados entre si, foram imaginados separadamente. A sua junção ocorreu após estar tudo composto, apenas porque me pareceu vantajosa a sua agregação para o impacto emocional a transmitir ao público.

Descobri a peça de Messiaen há uns anos atrás, quando ainda era aluno de Viola d’arco na Áustria, por sugestão de um amigo de escola.

Todavia, só perante a vontade já aqui expressa de apanhar referências artísticas relacionadas com “invasão” ou com insectos/animais, é que ouvi este quarteto com devida atenção.

“Quartour pour la Fin du Temps” anuncia, desde logo, o interesse de Messiaen pelo cantar dos pássaros. Um fascínio que, na realidade, o viria a influenciar grandemente no futuro. Entre outros vários aspectos identificadores do seu estilo musical como da sua personalidade criativa, Olivier ficou conhecido pela alusão e estudo do som de pássaros a cantar. Este fascínio pelos pássaros sente-se nalgum do seu trabalho primórdio em obras como “La Nativité”, “Quartour”, ou “Abîme des Oiseaux”. E efetiva-se, mais tarde, através da

escrita de “*Le merle noir*” para flauta transversal e piano, em 1952. “*Réveil des oiseaux*” para Orquestra, foi construída quase inteiramente através das suas transcrições de cantar de pássaros. “*Catalogue d’oiseaux*”, é um catálogo de múltiplos chilreares de aves, transpostas em treze peças para piano.

Foi principalmente devido a esta cumplicidade criativa com o cantar dos pássaros que eu me aproximei do trabalho do francês. Pretendia aprender alguns excertos de obras afectadas pela transcrição deste cantar. Obras como “*Epode*” (6º andamento de “*Chronochromie*”) para dezoito violinos, onde Olivier aplicaria dezoito tipologias de cantares de pássaro diferentes, ajudar-me-iam a compreender o método criativo desenvolvido por este compositor promotor de uma estreita afinidade entre um som da natureza, provocado pelo cantar de animais, e a invenção de um vocabulário e discurso musical.

“*Quartuor pour la Fin du Temps*” foi composto em circunstâncias muito difíceis, durante o encarceramento do francês num campo de concentração. Aliás, a peça estreou-se nesse mesmo campo, sendo interpretada para os prisioneiros e guardas do campo. Em 1940, altura em que Messiaen foi preso, o compositor já procurava uma eventual analogia entre o som produzido pelos pássaros e a música. Foi ao mostrar alguns apontamentos do que viria a ser “*Abîme des oiseaux*” ao clarinetista Henri Akoka, também prisioneiro, que este decidiu escrever um breve trio para clarinete, violino e violoncelo (os outros músicos também eram prisioneiros no campo). O sucesso da experiência motivou-o a criar mais sete andamentos e a modificar ligeiramente o ensemble, adicionando um piano à formação inicial (piano que seria tocado por ele próprio).

Sendo Messiaen profundamente católico, este quarteto tem, como muitas outras obras deste, uma dinâmica mística relevante: ao lermos o prefácio da partitura, somos informados de que este “quartour” foi inspirado por um texto do “Livro das Revelações” (Bíblia); e de que os andamentos provêm de conexões teológicas, comprovadas pelos títulos dos mesmos <sup>185</sup>.

Apesar da referência ao “fim do tempo”, o quarteto não espelha, segundo o compositor um comentário pessoal sobre o apocalipse. Trata-se acima de tudo de uma extensão musical do conceito de “fim do tempo”, onde tanto o passado como o futuro se extinguem, dando lugar à eternidade.

---

<sup>185</sup> por exemplo, o 2º andamento intitula-se “*Vocalise, pour l’Ange que annonce la fin du Temps*” ou o 5º andamento de nome “*Louange à l’Éternité de Jésus*”)

Como explica Alex Ross<sup>186</sup>:

*“The title does not exaggerate the ambitions of the piece. An inscription in the score supplies a catastrophic image from the Book of Revelation: ‘In homage to the Angel of the Apocalypse, who lifts his hand toward heaven, saying, ‘There shall be time no longer.’ It is, however, the gentlest apocalypse imaginable. The ‘seven trumpets’ and other signs of doom aren’t rearing sound-masses, as in Berlioz’s Requiem or Mahler’s ‘Resurrection’ Symphony, but fiercely elegant dances, whose rhythms swing along in intricate patterns without ever obeying a regular beat (...).”*

A decisão de recorrer a oito andamentos, resulta, mais uma vez, de mais um pormenor religioso e simbólico: após sete dias a criar o mundo, Deus descansou ao oitavo dia.

Como mencionei anteriormente, este encadeamento do “Quartuor” em oito andamentos auxiliou-me na estruturação formal de “Invasão”.

Sendo que nunca considerei impossível a criação de andamentos com duração diferente, justificados por uma vontade conceptual comum, por uma fonte de vocabulário idêntica, foi ao escutar o Quarteto de Messiaen que me convenci dessa alternativa:

- 1) porque conseguiria um paralelismo auditivo com os diferentes degraus da evolução cronológica proposta;
- 2) porque impulsionaria um novo desafio criativo: compor uma obra fragmentada em vários movimentos (alimentados pela mesma paleta sonora, como é evidente).

Além disto, também fui ajudado pelo trato instrumental oferecido por Messiaen nesta obra. Cada um dos andamentos tem direito a uma orquestração individual. Ou seja, o quinteto separa-se e incentiva outras formações instrumentais, como um duo ou trio, não estando obrigado em mostrar-se na sua completude em todos os andamentos.

Faz algum tempo que desejava contornar um problema recorrente no recurso de loopstations nas minhas composições: a dificuldade em ultrapassar a repetição óbvia, a obrigação que fixa os inícios e fins de cada loop, tornando-o facilmente decifrável a

---

<sup>186</sup> ROSS, Alex (2004). *Revelations: Messiaen’s Quartet for the End of Time*. The New Yorker, March 22.



qualquer ouvinte; a improbabilidade de fabricar loops desconfortáveis devido à pulsação ditatorial da máquina que conduz os loops para frases mais seguras e estáticas. No fundo, desejava quebrar algumas das barreiras formais que a máquina de loops geralmente impunha a certos momentos musicais. Queria escrever algo que confundisse o arranque de motivo gravado em loop (ficando a dúvida se o loop era efectuado ao vivo ou o sucedâneo de uma repetição). Algo que proporcionasse uma experiência camerística mais viva, onde cada voz feita em loop aparecia livre, inserida num diálogo polifónico entre loops diversificados.

*“A palavra é um som interior. Este som corresponde, parcialmente (e talvez principalmente), ao objecto que serve para designar. Quando não se vê o objecto, mas apenas o seu nome, forma-se no cérebro do auditor uma representação abstracta, o objecto desmaterializado, que imediatamente desperta uma ‘vibração’ no coração”*<sup>187</sup>

Durante a residência visualizei dois fantásticos filmes de Andrei Tarkovsky: “*The Mirror*” (1975) e “*Stalker*” (1979). Em ambas as películas, nota-se com prazer a presença da poesia. Entre deliberações, conversas e contemplações do espaço, um narrador canta umas quadras ou um ator dita uns versos. Só depois das cinco semanas aqui divulgadas, depois da obra estar composta e escrutinada nesta tese é que me apercebi do efeito destes dois filmes na concepção de “*Invasão*”. Acredito que o peso fulcral da palavra nesta peça, enquanto parte integrante da música, proveio da contaminação estética de Tarkovsky no meu subconsciente artístico.

Por outro lado, o filme “*Alto do Minho*”<sup>188</sup> também teve um papel preponderante na formação desta composição. Trazia num disco externo o filme de Miguel Filgueiras quando aterrei na Califórnia. Já o tinha visto, já tinha inclusivamente discutido o filme com o seu realizador, e já tinha manifestado a minha vontade em colaborar com o Miguel num filme futuro. O aproveitamento da sonoplastia do filme no 2º andamento da obra, solucionou algumas exigências estruturais (resultantes da reflexão posterior). Julgo que este “empréstimo” sonoro só foi possível devido à minha admiração e entusiasmo para com o Miguel e o seu premiado filme.

---

<sup>187</sup> KANDINSKY, Wassily (1998). *Do Espiritual da Arte*. Publicações Dom Quixote. 3ª Edição.

<sup>188</sup> <https://vimeo.com/32779931>

## **A experiência de partilhar residência com outros artistas**

A residência no rancho Djerassi contou com a participação de 6 artistas (comigo incluído). Vivíamos em comunidade e partilhávamos as cozinhas e o jantar.

Não se proporcionaram, além do jantar concebido pelo chefe oficial da casa, outras oportunidades flagrantes de convívio entre os artistas, nem uma troca generosa de ideias e conhecimento criativo. Aparentemente, seguindo as memórias ditas por um dos responsáveis pelo rancho, a interação entre os artistas sempre se distinguiu de grupo para grupo, consoante as vontades dos artistas e a sua dinâmica colectiva.

Neste caso, os 6 residentes provaram uma incompatibilidade pessoal e criativa por diversas ocasiões. Apesar da educação e simpatia diplomática estarem sempre presentes nas fugazes conversas, os encontros eram quase sempre escassos, aborrecidos e muito defensivos.

Cito algo que escrevi no meu diário DRAP, revoltado com a realidade surpreendente:

*“Quase todos os meus colegas na DRAP demonstram uma preocupação de sobrevivência atroz. Há muito que desistiram do sonho: partilhar com o mundo inteiro a sua visão artística, de forma a envolver esse mesmo mundo no desenvolvimento da visão, tornando a sua arte em algo único que pertence ao mundo, evidentemente, e que vive além da existência física do artista. Estes criadores não desejam, como diz Kandinsky, educar o público a compreender o ponto de vista do artista. Estes criadores fazem arte para si mesmos, comem e dormem em residências artísticas variadas, pagam o gásóleo com subsídios público-privados, e anseiam por um lugar numa Universidade onde possam ensinar a arte dos outros. No fundo, constroem projetos de forma a alimentar a sua sobrevivência atroz. E por isso não arriscam. Não transmitem uma opinião sobre o mundo e a cultura, não falam sobre a profundidade (no caso de existir) do seu processo criativo, não reagem artisticamente à sociedade porque não observam a sociedade. As suas obras definem-se por palavras como “pele”, “cores”, “textura”, ou seja termos geralmente associados à técnica. As suas obras são explicadas com frases que começam com “eu faço isto” e não “eu faço sobre isto”. Não há poesia na explicação, não há conteúdo conceptual que seja emocionante. Não há desassossego.”*

Nas primeiras duas semanas assisti, para meu espanto, a pequenas invasões provocadas ou dentro de uma conversa (em que um artista soltava despreocupadamente o seu estado de alma mesquinho) ou através de ações complexas e ludibrias para alcançar anseios egoístas e imaturos (planos mirabolantes para guardar baldes de gelado, para mudar para um quarto mais moderno, para conseguir algum reconhecimento dos ‘seus’ semelhantes, etc.)

Com o passar do tempo, estas invasões particulares e subtis tornaram-se frequentes. Observava, incrédulo, à confirmação de uma prática e de um modo de vida individualista, escondido numa simpatia conveniente – um panorama incompreensível dentro da utopia que eu apoio, onde os artistas são os portadores de uma sensibilidade extraordinária e são um exemplo pleno e puro de partilha e solidariedade.

Transcrevo, novamente, algo que redigi no diário DRAP.

*“Encontrei finalmente um “tema” para compor: a invasão.*

*Não vou perder muito tempo a descrever o que me atrai nesta palavra ou no verbo correspondente.*

*Mas tenho, isso sim, presenciado uma invasão lenta e maliciosa por parte de alguns dos artistas sobreviventes. Tudo se resume à idiota inveja:*

*- ‘aquele artista’ (neste caso, eu sou ‘aquele artista’) tem condições de vida ligeiramente diferentes das minhas, logo, eu desejo essas condições para mim! Atenção, as condições não são necessariamente melhores. Apenas diferem no espaço.*

*Depois de atribuídos os respectivos quartos, alguns colegas de residência quiseram ver o meu quarto, recentemente construído.*

*Desde essa altura que o assédio aos quartos semelhantes tem sido discreto mas assertivo e constante.*

*Perguntaram-me até se não gostaria de me mudar, uma vez que não rejubilava de felicidade por viver em semelhante espaço. Porra! É um quarto!*

*Aliás, tenho dúvidas que a minha cama seja mais confortável que todas as outras camas, que os meus aquecedores aqueçam mais, que a minha casa de banho cheire melhor que as outras etc. Acontece que, essa sim a verdadeira razão para tanto incómodo, o meu quarto é novidade!*

*Os sobreviventes começaram então, lentamente, a desenvolver esquemas para alcançar os novos quartos: uns queixaram-se do barulho, outros que não se conseguiam concentrar porque tinham acesso à internet (coitadinhos), outros porque a distância entre o seu estúdio e*

*respectivo quarto é enorme e por isso, um desconforto assustador (este lugar é realmente tenebroso durante a noite), enfim mil e uma inventaram para dormir, nem que fosse por uma noite nos quartos vizinhos.*

*E agora surge a bomba: apesar de eu viver no super quarto de hotel 300 estrelas, totalmente idêntico aos outros mas mais recente, não tenho, ao contrário de todos os meus colegas, um estúdio para trabalhar – redijo este texto no mesmo local onde durmo! Sabia antecipadamente desta situação e, até agora, nunca me queixei, porque simplesmente não preciso de um estúdio para compor a minha música! Basta-me a minha cabecinha!”*

Entretanto, afectado por esta realidade díspar das minhas expectativas para a residência artística, decidi direccionar a minha indignação em prol de uma atitude criativa. Por esta altura, ainda não estava absorto na composição de “Invasão”. Ocupava-me a gravar o canto dos grilos, a escrever capítulos desta tese e a elaborar os “Estudos dos Grilos”.

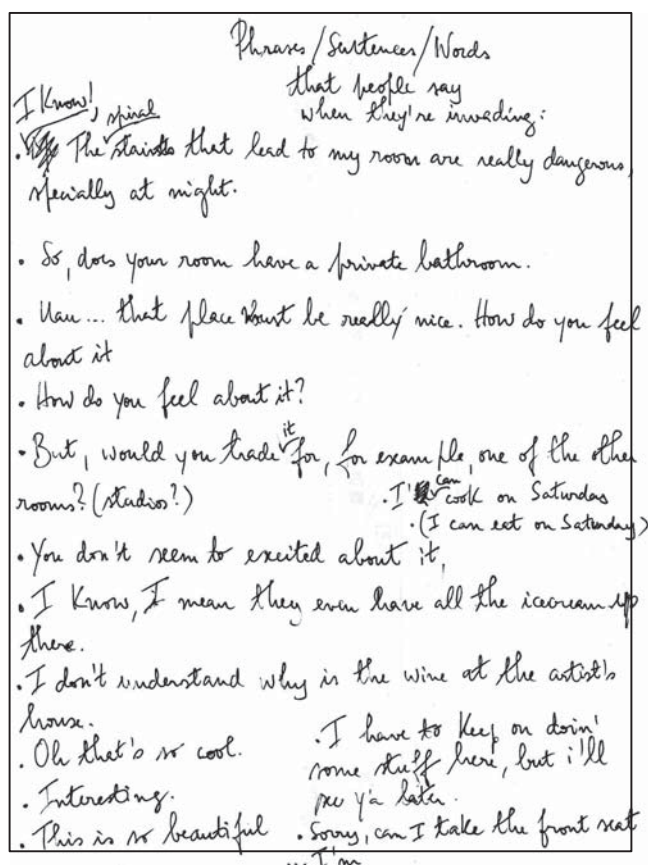
Foi a postura referida, ou seja, a vontade de aproveitar a experiência para fins criativos, que me levou a registar todos os momentos ou indícios invasivos que surgiram no quotidiano da residência artística. Comecei então a apontar frases que ouvia, proferidas pelos artistas da residência em pleno exercício da invasão (deixo aqui alguns exemplos):

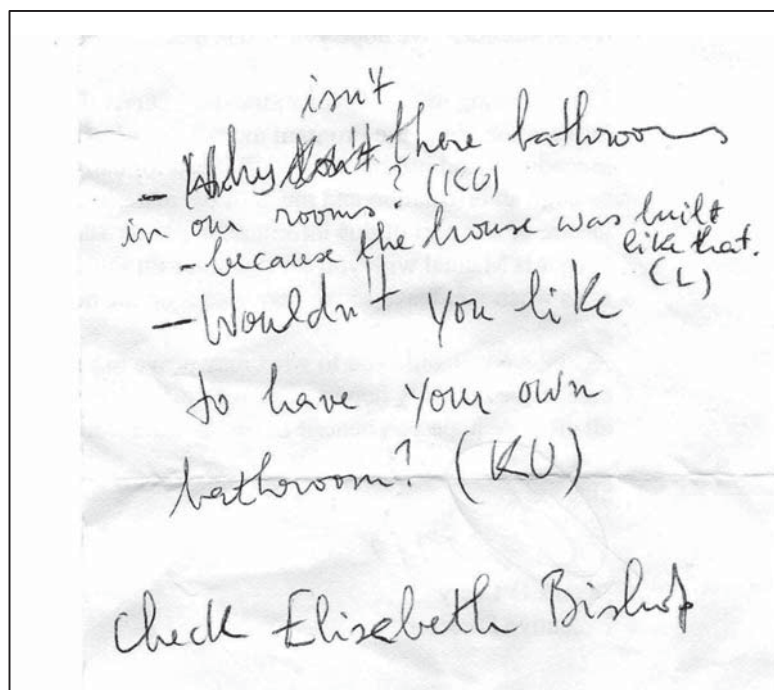
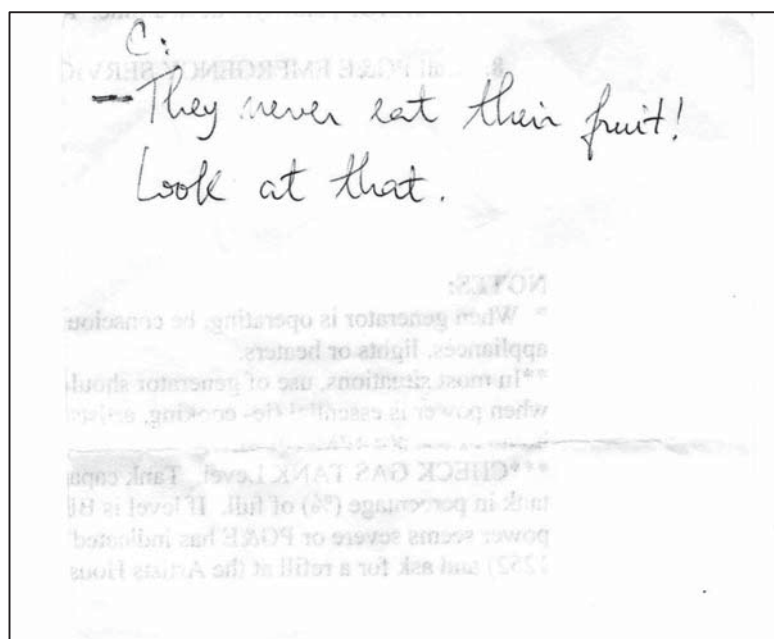
- (pergunta sobre o meu quarto) *“So, does your room have a private bathroom?”*
- Um artista perguntou-me: *“Uau...that place (o meu quarto) must be really nice. How do you feel about it?”* Ao que eu respondi: *“It’s ok.”*. O artista voltou à carga: *“But, would you trade it for, for exemple, one of the other rooms (studios)?”* Eu ripostei: *“No. Why do you ask?”*. Responde o artista: *“Because you don’t seem too excited about it”*.
- (havia duas cozinhas na residência. Cada uma tinha comida diferente. Nunca nos faltou comida, tivemos o frigorífico sempre a abarrotar!). Comenta uma artista quando estava comigo numa das cozinhas *“I mean, they even have all the icecream up there! (na outra cozinha)”*.
- Outra vez sobre a divisão da comida e bebida nas cozinhas: *“I don’t understand why is the wine at the artist’s house.”* (onde ficava a outra cozinha. Convém esclarecer que a artista que disse esta frase **nunca** bebeu ou quis beber vinho).

- Uma frase que ouvi muitas vezes, utilizada pelos artistas para escapar a qualquer discussão sobre o estado da arte que envolvesse opiniões pessoais: *"I have to keep on doin' some stuff here (no seu estúdio), but I'll see y'all later."*
- E finalmente a frase mais repetida, dita todas as vezes que íamos para a cidade na carrinha (algo que acontecia no final de cada semana. As montanhas estão a alguns quilómetros de distância de tudo o resto). Esta frase foi falada por praticamente todos os artistas e exemplifica bem a "luta" em que estes participaram para garantir o assento ao lado do condutor: *"Sorry, can I take the front seat? I feel dizzy when we're driving through the mountains"*.

As impressões sentidas durante estas cinco semanas, aproximaram-me da reposta a uma pergunta crucial para o processo criativo: que tipo de invasão iria trabalhar?

Todos os pequenos sintomas de invasão que fui capturando, estimularam uma reflexão sobre os modelos de invasão verificáveis na sociedade atual. Quais serão os motivos que conduzem o ser humano a conquistar discretamente aquilo que o rodeia? Qual a diferença entre uma invasão guiada pela força ou uma invasão condicionada pela política/economia?





Frases que fui apontando durante o desenrolar da residência.

Atingi uma primeira conclusão bastante triste:

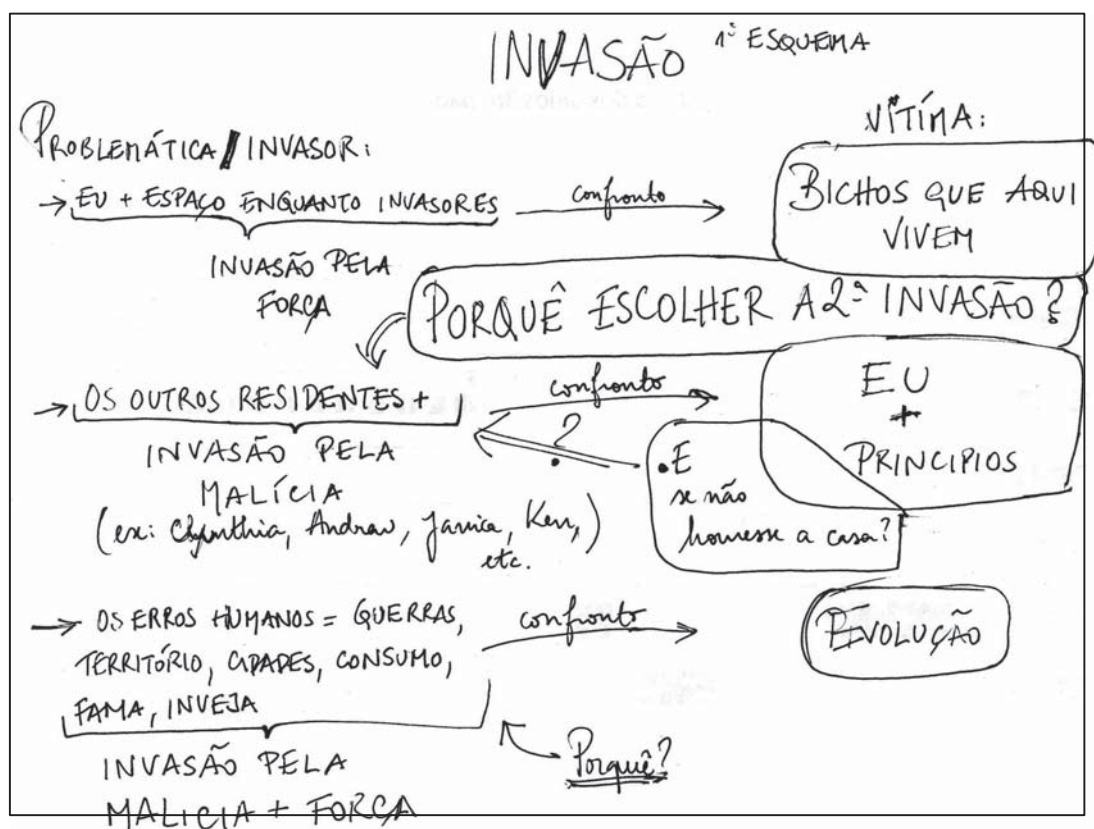
Imaginem que existe um espaço virgem, nunca antes explorado, onde os seus organismos naturais sobrevivem sem alarido. Eventualmente, esse espaço será invadido por um elemento externo que é mais robusto ou persistente. Com esta primeira invasão, o espaço modifica-se, continua a sobreviver dentro de um contexto alterado. E é novamente invadido (novamente através do mesmo meio que caracteriza a primeira



invasão). Transforma-se mais uma vez e permanece, mais uma vez, num estado de sobrevivência. E assim sucessivamente.

Recorrendo a este padrão, posso sugerir a seguinte ordem:

- Sobrevivente é invadido pelo Invasor.
- Invasor passa a ser um Sobrevivente (com o tempo que está e o conforto que sente dentro do espaço).
- Sobrevivente que era Invasor é invadido por novo Invasor.
- Novo Invasor passa a ser um Sobrevivente, etc...

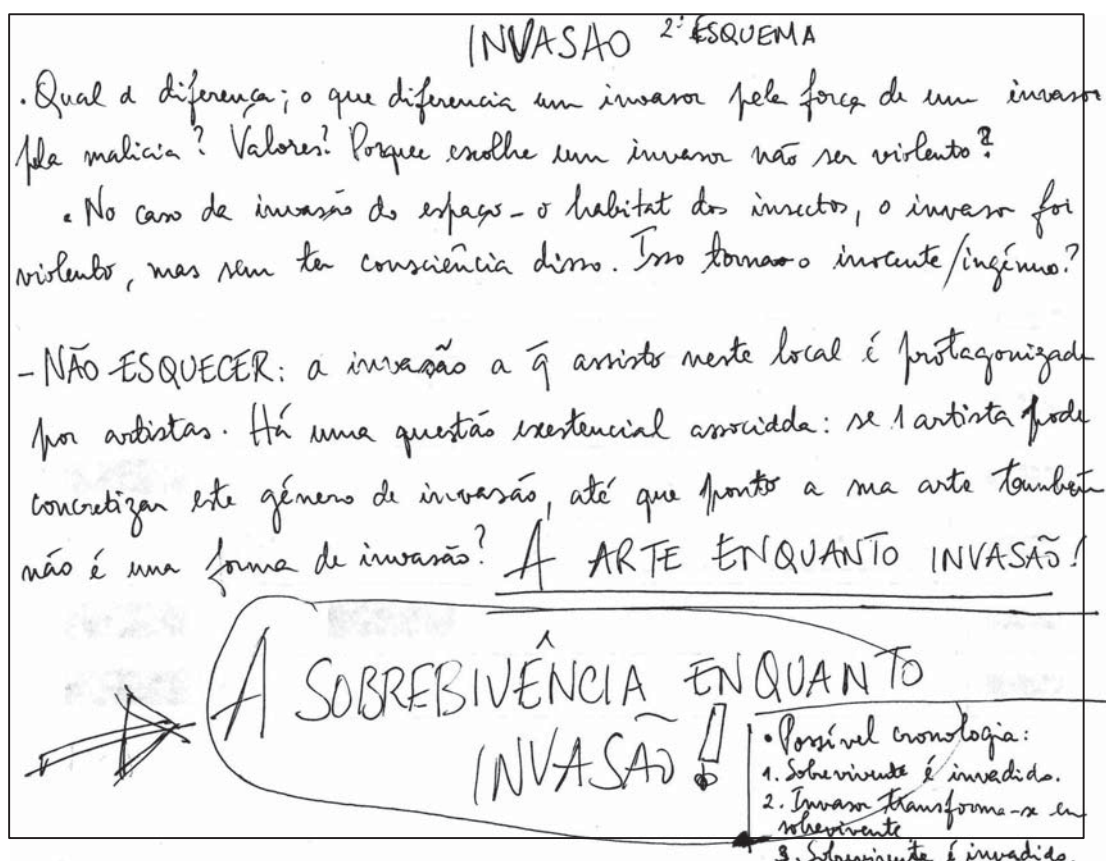


Primeiro esquema de reflexão sobre "INVASÃO"

A fatalidade repetitiva entre a sobrevivência e a invasão, demonstrou-me uma conclusão aterradora: O sobrevivente é um invasor!

Esclareço que "o Sobrevivente" aqui mencionado, não representa aquele que tem poucas posses, que luta para pagar a renda, para se alimentar etc.





Segundo esquema de reflexão sobre "INVASÃO"

Neste caso, "o Sobrevivente" não equivale a alguém que é pobre ou humilde, mas a alguém que alcança uma zona de conforto (saber se esse conforto é pessoal ou artístico é irrelevante) e desiste, resignado com a conjuntura vigente, do seu próprio progresso (em todos os âmbitos: desde humanos a profissionais), enraizando-se na repetição de um dia-a-dia enfadonho semelhante ao quotidiano da maioria das pessoas.

Relembro as palavras de Italo Calvino no livro "Cidades Invisíveis":

"E Polo: O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não sofremos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é o inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar." <sup>189</sup>

<sup>189</sup> CALVINO, Italo (2010). *As Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema. 12ª Edição. Lisboa, pág. 166.

Considerando esta descrição do inferno, "o Sobrevivente" que aqui exponho é *“aquele que aceita o inferno e faz parte dele a ponto de já não o ver”*.

Chico Santos refere, por exemplo, a vingança da natureza contra o aumento desenfreado e desorganizado da população. O caos negativo provocado pelo crescimento de uma urbanidade desvairada condicionou a sociedade a se restringir a um estado geral de “sobrevivência”. O humano é, no modelo ocidental da sociedade, apenas um número – uma migalha de uma maioria maciça e apática que regula quais as normas e aparências (generalizadas) aceitáveis para a coexistência de muitos dentro de um sistema monótono, injusto e assustado.

Se há algo que me incomoda no cenário atual que me rodeia é o facilitismo e a atitude permissiva que abre portas para o aparecimento de massas uniformizadas pela mediocridade em detrimento de indivíduos que pensam, que duvidam e que são divergentes. A raridade de opiniões ou de vivências diferentes dos preconceitos estipulados pela massa, evidencia o quanto estamos distantes de uma “comunidade”.

O que é fascinante no trabalho do Chico é a subversão despercebida e quase natural que acontece dentro desta sociedade em crise. Ou seja, ao realizar uma invasão de forma limpa, sem barulho, o Chico impõe ao ser humano, através de meios gentis, a hipótese deste ser surpreendido. O espanto sentido pelo público quando confrontado com arte do brasileiro, poderá servir de alavanca para a superação (pessoal), para o abandono do tédio terrível proveniente das rotinas e da falta de curiosidade.

Exemplifiquei na minha “Invasão” dois gêneros de conquista.

- uma invasão imponente – onde o ouvinte assiste à edificação sonora de uma cidade e da sua futura cultura.
- Uma invasão mais vil e discreta, acalentada por raízes emocionais, irracionais e históricas que convencem o homem a ser um invasor: o desejo de se sentir dominante, superior perante o outro.

## **Uma forma construída através da cronologia de uma invasão:**

Como expliquei num ponto anterior, não desejava, de todo, assaltar o espectador, surpreendendo-o com uma violência sonora gratuita. Muito pelo contrário, desejava apresentar a ligação irreversível entre a “Sobrevivência” e a “Invasão” e denunciar a malícia da “invasão sutil” que fui identificando na residência. Em vez de manifestar musicalmente uma afirmação de talento e força criativa, queria potenciar um espaço de escuta interior que confrontasse o ouvinte com as suas próprias escolhas e modos de vida.

Para evitar uma intromissão sonora agreste, sentei a obra em diversos patamares emocionais, diferenciados por vocabulários distintos (responsáveis pela exposição de texturas e ambientes sonoros diversificados), interligados através de um discurso esclarecido. Ou seja, a “Invasão” seria evolutiva e nunca afirmativa.

Tendo como ponto de partida a conexão entre a “Sobrevivência” e a “Invasão”, imaginei como é que alguém se apropriaria de um espaço inabitado (um espaço um pouco parecido com as montanhas onde residi).

Nasceu assim uma cronologia/uma história de uma “invasão”:

- Um sítio encontra-se desocupado e virgem, sem qualquer interferência de outros seres, além dos que sempre ali viveram.
- Entretanto um humano descobre esse lugar, apercebe-se das qualidades geográficas e de recursos do mesmo e decide construir uma cidade.
- Dá-se a conquista desse lugar.
- Durante a edificação, resiliência e preservação da cidade por longos anos, o humano acaba por se acomodar a uma cultura própria, fruto da sua própria experiência naquele espaço, entretanto modificado (devido à presença do humano).
- Eventualmente, este humano sente-se totalmente seguro e confortável no sítio que, há muito tempo, este achou. E, por isso, abandona o progresso instigado pela incerteza sobre o lugar e as suas qualidades. O humano fica preguiçoso e “sobrevive”.
- Nisto, um outro humano, com melhores capacidades às do humano que relaxa na sua cidade, ambiciona tomar essa mesma cidade para melhorar a sua conjuntura ou simplesmente para vibrar com a sagacidade da sua superioridade.

- Este outro humano invade a cidade (que antes era um lugar), instituindo as suas dinâmicas culturais, misturando a sua história com a essência da cidade. Seguindo as pisadas do humano antigo que em tempos reinou naquele espaço, este outro humano também se proclama rei, estabilizando a sua curiosidade no aconchego do seu (novo) lar.

Esta cronologia enquadra diretamente os primeiros 3 andamentos de “Invasão”.

“Um Espaço que está virgem” (1º andamento) apresenta gestos musicais transversais a toda a peça, no seu formato mais rude parecido com os motivos desvendados nos “Estudos dos Grilos”. Este lugar despovoado vai sofrendo ligeiras perturbações durante o seu desenvolvimento, que anunciam a interferência do interprete e que agouram<sup>190</sup> o destino reservado ao espaço em causa.

Contrariando um ambiente misterioso e contemplativo do 1º andamento, “A Conquista” (2º andamento) começa com o rufar de inúmeros tambores marcando assim a chegada do Homem ao “Espaço que está virgem”. Depois, a partir da construção por padrões ritmicamente intensos de uma sequência harmónica concentrada num centro tonal Dó, enunciando um certo triunfalismo sonoro (o orgulho na invasão), inicia-se a descoberta e a conquista do espaço. Perante semelhante demonstração de vigor e sagacidade, a viola d’arco toca um solo improvisado com distorção, carregado de clichés de um rock rápido e vibrante, terminando assim o andamento.

A transição entre o 2º andamento e o 3º faz-se lentamente, através da desconstrução dos elementos que definiram o 2º andamento, misturada com o arranque do 3º andamento composto, em grande parte, por gravações de campo coladas a excertos da sonoplastia do filme “*Alto do Minho*”.

Efectuada a conquista, a música avança para “A Construção de um novo lugar” alcançada através da interação improvisada da viola d’arco (recorrendo aos motivos musicais dos andamentos anteriores) com sons provenientes da montagem de uma festa tradicional situada algures no Minho, e com gravações de várias batidas sucessivas feitas por mim em materiais diversos espalhados pela residência artística.<sup>191</sup>

Gastos os cartuchos dos fogos de artifício, a alusão às festas do Minho termina

---

<sup>190</sup> realizado através de um glissando ascendente de duas notas usadas frequentemente na peça: o mib e o ré — o intervalo de segunda menor, de acordo com os intervalos propostos pelos “Estudos dos Grilos”, como por exemplo entre o dó e o si).

<sup>191</sup> Sons gravados da minha mesa de trabalho, do meu armário no quarto, das esculturas que se encontravam perto dos quartos, de pedras no chão, etc...

numa Marcha festiva que celebra a inauguração da nova cidade, ou seja a “Marcha de uma Nova Cidade” (o final do 3º andamento).

Após esta cronologia musical, uma cronologia que no fundo introduz a “invasão” e a “sobrevivência” para o espectador, surge um 4º andamento problemático suportado na contradição sentida entre uma dissonância incômoda<sup>192</sup> e um poema de boas-vindas. “Welcome to our city!” incita um desconforto irónico, sobretudo devido às palavras proferidas pelo artista Kristopher Mills<sup>193</sup> que generosamente disse o seguinte poema da minha autoria:

*“Welcome! Welcome! Welcome to our city!  
Where you can have lots of fun, entertainment and sugar!  
Here you can get everything you’ve always dreamed about.  
Here everybody has the opportunity to become a winner!  
Don’t be a loser and try out our special offer!  
You can get your own illegal immigrant!  
For that you just have to be bold, courageous and ruthless.  
And if you’re feeling alone, don’t worry!  
This city can provide you with the best girls around!  
But be careful, these girls can be really kinky...  
But don’t you worry, if you’re afraid someone finds out about your intimate secrets... Our secret  
services are discreet and just.  
IN THIS CITY ALL THE NUDE IMAGES ARE CENSURED BUT ALL OF OUR SONGS ARE  
ABOUT SEX!  
So you feel like having a new car to impress your neighbour? That’s ok.  
Because in our city people drive, they don’t walk!  
We have amazing loan deals so you can prove around who’s the man!  
Don’t hesitate! This is the city where you always wanted to live!”*

A escrita deste poema foi bastante rápida e esclarecida. Uma vez que, até esta obra, nunca tinha usado a poesia<sup>194</sup> no meu trabalho, era complicado aplicar o mesmo rigor que exijo para a música. Para além disso, o inglês não é a minha língua materna.

---

<sup>192</sup> Mais uma vez o mib e o ré (notas do glissando), desta feita tocados simultaneamente e associados ao pizzicato ritmicamente independente, dedilhado também com estas duas notas.

<sup>193</sup> Kristopher Mills é um artista plástico norte-americano que trabalhou na Djerassi Residency Artists Program como administrador do espaço.

<sup>194</sup> Sendo que já utilizei a palavra na obra “Conversas Desnecessárias”.

Antes da redação deste poema, já sabia qual a orientação sarcástica a adoptar no 4º andamento. Este texto deveria caricaturar um universo consumista, suportado por excessos superficiais. Um poema quase ridículo, lido de forma descomprometida e desinteressada, ao ponto de eliminar qualquer simpatia ou energia positiva que tivesse sido alcançada nos andamentos anteriores (particularmente o 2º e o 3º).

Assim, porque desconfiava (e desconfio) da minha capacidade para escrever em inglês, pedi ajuda à dramaturga indiana Dipika Guha para certificar a índole crítica e irónica do poema.

Para intensificar ainda mais o paradoxo inerente ao texto, o mesmo está apoiado numa dissonância incómoda. Ténue na sua presença, contudo, desconcertante: duas notas longas, próximas entre si, com uma textura rugosa devido à irregularidade oferecida pelas muito ligeiras notinhas tocadas em spicato.

Este 4º andamento simboliza um fundamental volte-face na escuta da obra. A ambiguidade “invasão = sobrevivência” continua em cena, porém, inserida numa angústia mais palpável (porque remete o espectador para mundos que lhe são familiares). Assim sendo, com as intenções de boas-vindas à “nova cidade” pervertidas, visita-se um lugar modificado, um lugar estranho e assustado. Um lugar arrasado pela destruição das invasões do Homem, mas receoso em denunciar essa destruição como se esta fosse inevitável e permanente.

É dentro deste espaço aterrorizado que o 5º andamento “Um Espaço modificado” se ergue. Um andamento definido por um material sonoro muito similar com o utilizado no 1º andamento, contudo mais vivo na interação camerística dos vários motivos gravados em loop e com alterações na melodia principal. Os motivos gravados em loops são, no entanto, ligeiramente diferentes dos usados no 1º andamento (tanto na duração como na escolha de tons). A melodia do 1º andamento aparece aqui transposta uma décima acima do original.

A amostra deste espaço modificado processa-se mais vagarosamente do que a construção do espaço virgem do 1º andamento. O 5º andamento só conta com mais motivos (além dos até então apresentados) por isso o jogo camerístico entre as violas gravadas em loop, fica mais rico, mas também mais demorado de fabricar.

Foi minha intenção abraçar um desafio técnico neste andamento: superar as limitações de pulsação, duração e ritmo da loop station, intrínsecas a uma máquina cuja

função é proporcionar ao músico a possibilidade de inventar intermináveis padrões de repetição. Como já expliquei, a minha dúvida era esta: como posso resistir à tentação homofónica da loop station para produzir, na mesma com uma loop station, um diálogo polifónico e independente entre as várias violas d’arco?

A solução passa pela distribuição dos motivos mencionados, tocados dentro de uma perspectiva camerística, com uma concentração centrada numa escuta cuidada. Assim, para suprimir a pulsação fixa imposta pela loop station, não tinha outra alternativa que elaborar um quadro de motivos musicais não muito extensos, nem extravagantes, mas suficientemente ágeis e pausados para permitirem a comunicação. Defini muito concretamente o número e as qualidades de cada motivo para garantir alguma eficácia – era importante que após a gravação da primeira viola, a segunda interviesse com personalidade, reagindo às dicas musicais anteriormente gravadas. Por isso, o 5º andamento é realizado através da gravação sucessiva de vozes/loops (violas d’arco) constituídas por motivos distintos interagem entre si. Esta sequência de loops não obedece a um tempo fixo.

5. Um Espaço modificado

[LOOP 1] José Valente  
Improvise and record loop using the motifs that are within this repetition. Tempo and rhythmical interpretation are free.

$\text{♩} = 130$

Viola 1  
Viola 2  
Viola 3  
Viola 4  
Viola 5  
Viola 6  
Viola 7  
Viola 8

Viola 1  
Viola 2  
Viola 3  
Viola 4  
Viola 5  
Viola 6  
Viola 7  
Viola 8

A primeira página do 5º andamento. No canto superior direito, por cima da parte da 1ª Viola, pode-se ler “Improvise and record loop using the motifs that are within the repetition. Tempo and rhythmical interpretation are free.”

Depois de “Um Espaço modificado”, cresce depressa um clímax de indignação.



Sentado na sua “cadeira de veludo”, o ouvinte é transportado para um cenário duvidoso que incentiva suspense. Todavia, apesar do clima ser intimidador, este mantém-se distante da invasão expressa pela música. Para equilibrar e contrabalançar com a fogueira do 2º andamento, achei por bem envolver o ouvinte numa energia igualmente impressionante, forte, mas desesperante. Sendo assim, em vez de resolver a melodia deste “espaço modificado” e aguardar pela intromissão dos tambores dos Zés Pereiras (como no 1º andamento), rematei-a com a inclusão súbita de uma nota aguda, sucessivamente repetida em fortíssimo. Um persistente e repetido sol (a mesma nota utilizada no início da obra) alterado através do delay pedal (o que lhe atribuí uma dimensão exagerada) gravado em loop, é imediatamente acompanhado pela gravação em loop de todas as notas seguintes no sentido descendente até ao ré. A partir desse ré, ainda com pedaleira de loops aberta a gravações, multiplicam-se notas ao acaso, criando um cluster irritante e abstracto. Instala-se na sala uma agressividade ensurdecadora, perfeita para o calmo desaparecer de “Um Espaço modificado”. De repente o cluster interrompe a sua loucura, ficando no ar novamente o mesmo sol agudíssimo, agora tocado em pianíssimo. Aliás, não se trata somente de um sol agudo, é na realidade a repetição do primeiro motivo da peça, do primeiro som que ouvinte recebe.

E assim se introduz ao 6º andamento e o poema “Neighbour”:

*Each time I get out my apartment, I feel angry.*

*I stare at my neighbour's old front door*

*And I wonder*

*Why can't I have a door just like that?*

*Each time I start to work on my garden, I feel angry.*

*I observe my neighbour's irregular grass; my neighbour's stones*

*And I wonder*

*Why can't I have a destroyed lawn just like that?*

*Each time I get my bills, I feel angry.*

*I check my neighbour's mailbox and I notice it is full of bills, probably debts,*

*And I wonder*

*Why can't I have a full mailbox just like that?*

*And each time I look at my mailbox, I feel angry.*

*I look once more at my neighbour's red mailbox,*

*And I wonder*

*Why can't I have a red mailbox just like that?*

*Each time I talk with my wife, I feel angry.*

*I listen to my neighbour's discussions with his wife, which are usually very loud*

*And I wonder*

*Why can't I scream at my wife just like that?*

*Each time I feed my cat, I feel angry.*

*I know that my neighbour has no pets*

*And I wonder*

*Why can't I have any pets as well, just like that.*

*Each time I greet my neighbour, I feel angry.*

*I observe him and realize that he is much shorter than me, is slowly becoming bald and that he stutters each time he tries to speak,*

*As if would be sorry that he exists;*

*As if he would be begging to disappear.*

*And I wonder*

*Why can't I be shorter, balder, mute and vanished just like that.*

*Each time I play with my kids, I feel angry.*

*I remember my neighbour's tragedy:*

*His children died last month in a car accident and since then,*

*My neighbour can't smile.*

*Since then he stopped believing in everything,*

*And he wonders why is he my neighbour,*

*Why is he alive?*

*Why hasn't he died?*

*And I wonder*

*Why can't I be sad just like that?*

*My neighbour is alone.*

*Why can't I be alone just like that?*

Foi muito óbvio para mim, depois de ler o poema (mais uma vez o poema foi escrito antes da composição sonora) que este deveria ser somente suportado pela música, em vez de se associar ou se alterar por causa da sua influência.

O poema é, por si só, claro na sua negra ironia. A banal inveja pelo vizinho descrita no texto é, provavelmente, o melhor exemplo desta “sobrevivência=invasão” que assistimos diariamente. Envolto no sol agudo, o poema justifica toda uma evolução orientada entre 5 andamentos. Os dois últimos versos, são o âmago de um caminho inquieto durante 30 minutos. O sol pendurado num ritmo proveniente dos “Estudos dos Grilos”, representa uma espinha dorsal motívica, trabalhada durante toda a obra. Um sol tão sossegado e ao mesmo tempo, devido ao seu contexto, tão desassossegado. Este final aparentemente simples enaltece um egoísmo disfarçado, característico de uma sociedade envolvida em invasões constantes e imperceptíveis.



# 12.

A ÚLTIMA PROPOSTA, ANTES DA PRÓXIMA – PENSAMENTO MUSICAL QUE SÓ FOI POSSÍVEL DEVIDO AO PROCESSO DE DOUTORAMENTO.

## **Os Pássaros estão estragados**

*“Pássaros estragados (texto de Afonso Cruz)*

*A ideia de que os pássaros não voam para a liberdade quando lhes abrimos a porta da gaiola não é só um facto que podemos experimentar com o canário da nossa tia, é algo que acontece todos os dias, connosco, de uma forma ou de outra. Na verdade, conformamo-nos com a realidade em que vivemos, a nossa gaiola, e somos incapazes de a recusar. Até porque isto nos parece uma impossibilidade: negá-la. Mas a realidade faz-se precisamente daquilo que não é real, daquilo que hoje ainda não é possível mas que será uma realidade no futuro. Tememos esse passo. Se nos abrirem a gaiola, votamos nas mesmas pessoas, encostados às grades da gaiola onde sempre vivemos, receamos a mudança, a novidade, uma nova melodia que nos possa fazer experimentar uma felicidade primordial, algo que deveríamos sentir como se fosse a nossa natureza, como se fizesse parte de nós, assim como fazem parte de nós o coração, os ossos, o pâncreas. O céu mete-nos medo. Os discursos políticos, sociais, tem servido para estragarem a nossa essência, tal como o fazem com pássaros em gaiolas. Estragam-nos. Deixamos de arriscar um voo, e, no limite, de cantar. O que o José Valente propõe é um caminho através da música, uma passadeira feita com viola. Da gaiola para o céu. Uns centímetros quadrados de hábitos funestos estão irremediavelmente longe do infinito da liberdade, do céu. E, no entanto, bastava-nos percorrer uns centímetros para poder, de repente, abrir asas e furar nuvens, voar pelo espaço da nossa liberdade, por todas as possibilidades que o mundo fora da gaiola nos oferece. A música é um caminho porque, como na verdade toda a cultura, é redentora, nos eleva, constrói a realidade. Porque a realidade não é o mundo em que vivemos é o mundo que há-de vir. Quando Moisés pergunta a Deus quem deverá anunciar aos israelitas, Deus responde a apontar para o futuro: Eu sou o que serei. Recusar o nosso presente é um*

*dever, porque este presente não é a realidade. É uma gaiola. A porta está aberta e há música à nossa espera. O José está à saída a chamar-nos com a viola.”*<sup>195</sup>

Afonso Cruz

“Os Pássaros estão estragados” é uma obra com 9 andamentos, composta para viola d’arco, electrónica e voz entre Setembro de 2014 e Fevereiro de 2015 e registada em disco numa edição da Jacc Records. Esta foi a última peça a ser criada durante e para o doutoramento que descrevo nesta tese.



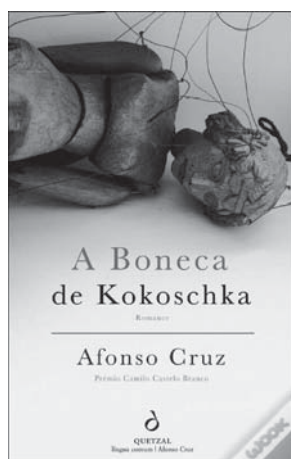
Imagem de Paulo Mendes usada para a capa do disco.

O primeiro incentivo para a imaginação deste projeto artístico despontou pouco depois de ter lido o romance “*Boneca de Kokoschka*”<sup>196</sup> de Afonso Cruz, onde descobri um curto texto designado “*Os Pássaros estão estragados*”. Intrigado pela dimensão conceptual revelada no simples diálogo presente no texto em causa, fiquei imediatamente convencido do potencial criativo que o mesmo me poderia oferecer. Convém antes de mais confessar a minha admiração pela escrita do Afonso, uma referência da literatura contemporânea portuguesa. O seu génio verifica-se na seleção criteriosa e cuidada das palavras, nas metáforas genuinamente originais e na alimentação de um universo poético carregado de referências intemporais, raras, mágicas, que sustentam uma leitura concentrada, fértil de profundidade emocional e de simbolismo relevante.

---

<sup>195</sup> Texto escrito por Afonso Cruz para o disco “Os Pássaros estão estragados”.

<sup>196</sup> CRUZ, Afonso (2012). *Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores. 2ª Edição.



Perante o meu desejo de trabalhar este texto, decidi por as mãos à obra. Várias experiências se sucederam. Sugeri a pequena história ao meu Trio Incompleto. O texto foi introduzido no nosso repertório e declamado pelo Cláudio Da Silva num concerto. Todavia não fiquei satisfeito com as escolhas musicais concebidas por mim e pelo Sérgio Tavares e abandonei a hipótese de continuar a interpretar o texto com esta formação. Convidei colegas a improvisar utilizando o diálogo em causa enquanto catalisador de ideias musicais mas não alcancei qualquer resolução válida. Convidei a Marta Bernardes a contar este e outros textos do Afonso acompanhada pela minha viola d'arco mas a oportunidade ainda não se concretizou. Esforcei-me por completar uma obra que se debruçasse sobre estes “pássaros estragados” para um concurso de composição mas não a consegui terminar dentro do prazo. E também pensei sobre a metáfora dos pássaros mudos durante o processo criativo da minha "Sonata para Viola d'arco e Cubo Vazio". Neste caso, a metáfora foi significativa para incentivar um dilema filosófico, contudo não teve qualquer influência nas decisões musicais.

### **“Os Pássaros estão estragados (Afonso Cruz)**

*BONIFAZ VOGEL olhava para os prédios e contava as janelas intactas. Isso distraía-o e ele dizia aqueles números em voz alta para que o universo ouvisse.*

*Os pássaros estavam mudos. Todos calados nas suas gaiolas.*

*- Os pássaros estão estragados – disse Bonifaz Vogel.*

*- Não se pode cantar quando o mundo está desfeito nestas cinzas todas – disse a voz.*

*- Ninguém vai querer comprar pássaros que cantam em silêncio.*

*- Tem toda a razão, Sr. Vogel, mas que fazer?-*

*- Eu sei umas canções. É preciso voltar a ensinar os pássaros a cantar.”<sup>197</sup>*

---

<sup>197</sup> CRUZ, Afonso (2012). Os Pássaros estão estragados. *Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores. 2ª Edição. pág. 42



## **Circunstâncias:**

Como já mencionei nesta tese, estes últimos anos foram recheados de experiências e composições para viola d'arco a solo. A pretendida “mistura de vocabulários” foi-se enriquecendo consoante as obras e os concertos entretanto efectuados.

A minha participação e consequente nomeação para “Novo Talento Fnac 14” obrigou-me a gravar “Esta Gravata não combina com a cor das Meias” e “Shuffle”, músicas do meu repertório imediato, frequentemente eleito para concertos mais passageiros devido a condições logísticas, tipos de sala, etc. Esta vivência e circunstância seduziu-me para a fabricação de um disco. Todavia, o plano inicial foi, felizmente, modificado. Em Março de 2014 perdi dias para registar peças como “Cenas que me fazem lembrar o Azerbaijão” ou “Viagem a Portugal” no estúdio Cabriolet, da técnica de som Inês Lamares. O mistura final ficou fantástica. As cinco ou seis obras gravadas cumpriam o objectivo pretendido: edificar uma colectânea de músicas várias vezes tocadas em concerto entre 2012 e 2013, no fundo, uma espécie de *best-of*.

No entanto, depois de ouvir o resultado das sessões, de verificar alguma desatualização técnica e conceptual e ao notar uma certa expectativa por parte de alguns curadores musicais e críticos, apercebi-me que seria um erro apresentar estes registos com efusividade. Na realidade senti que deveria arriscar e inventar uma obra totalmente original que transcendesse o nível artístico até então adquirido. Seduzido como estava pelo ninho de pássaros mudos do Afonso Cruz decidi aprofundar o texto e avançar com a composição de “Os Pássaros estão estragados”.

Depois de me aconselhar com o meu agente, que esteve sempre a par de toda esta hesitação, reuni-me com a Jacc Records e expus a minha proposta: “Os Pássaros estão estragados” – uma peça/disco que, como disse, transformaria o meu perfil criativo e técnico e demonstraria uma atitude musical perante um contexto subtilmente repressivo.

Seria contudo uma pena deixar ao abandono um conjunto de registos válidos das peças antigas tão bem captadas pela Inês. Por isso, seguindo a sugestão do meu agente, elaborei conjuntamente com o Paulo Mendes (que tratou de toda a imagem de forma brilhante) o EP “Circunstâncias” editado pela netlabel *Mimi Records* <sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> Para ouvir o EP “Circunstâncias” editado pela Mimi Records: <http://www.clubotaku.org/mimi/pt/album238.php>



Capa feita por Paulo Mendes para o EP “Circunstâncias”.

### **Liberdade:**

“Os Pássaros estão estragados” reproduz musicalmente uma inquietação pessoal, um desassossego imposto pela conjuntura atual regulada por novos métodos de opressão e uma vontade forte de reagir contra e de provocar esta conjuntura observada.

Este trabalho inspira uma metáfora pertinente, onde os pássaros (que simbolizam o povo) “cantam em silêncio”, face “a esta cinza toda” que envolve o nosso dia-a-dia.

Preocupei-me com os “pássaros estragados” durante a composição da minha “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio”. Como explico nesta tese, a estimativa das múltiplas e possíveis relações entre um humano e um cubo fechado, foi um dos pontos de partida para a concepção desta sonata. Durante esta avaliação ocorreu-me a imagem de pássaros encarcerados em gaiolas:

À primeira vista, estes pássaros estão aprisionados sem qualquer indício de liberdade por perto das suas penas. Porém, se estes mesmos pássaros decidirem cantar, incentivam automaticamente uma evasão. O cantar produz som e o som foge de qualquer gaiola. Mesmo que esse mesmo som não seja audível por parte de um ouvido exterior, este é escutado pelo pássaro. Ou seja, o som transforma a gaiola e o pássaro incita uma alteração do espaço, deturpando a prisão. Não se tratando de uma saída física, esta hipótese eleva a música a veículo de resistência e de escape, perante qualquer obstáculo.

Transpondo esta ideia para a relação inicialmente proposta entre o homem e o cubo, confirmo uma promessa semelhante: o humano fica enclausurado, dentro de um cárcere, castrador de qualquer aparente liberdade. No entanto, se fizer música modifica o

continuum espaço/tempo e altera a sua condição psíquica. Assim, o homem proporciona a si mesmo uma condição livre. No texto escrito pelo Afonso Cruz para o meu álbum, descobrimos uma noção semelhante: *“A música é um caminho porque, como na verdade toda a cultura, é redentora, nos eleva, constrói a realidade”*.

O tema da liberdade e das suas significativas variáveis e mutações perante contextos adversos à sua prática, permanece presente nos meus devaneios filosóficos desde há uns anos a esta parte. Não surpreende o facto desta reflexão servir diversas obras enquanto alavanca de criação: escrevi várias peças com um carácter denunciador e ativista antes do período abordado neste doutoramento. Peças com títulos bastante diretos como “Ditadura Invisível”, “Balada de Sem Abrigo”, “Chuva Cinzenta”, que se debruçam sobre conjunturas reais, observadas e decifradas por mim, reveladoras de uma postura crítica e apreensiva. E numa rápida revisão do repertório dissecado nesta tese, apercebo-me que peças como “Invasão”, “Cidades Invisíveis”, “Ninguém é Original”, “Lágrima Suada”, entre outras, provêm de um transversal polo de interesse: a convivência entre o homem, a circunstância que o limita e a liberdade.

Como é evidente, as obras citadas não se centralizam somente nesta matéria, nem representam um exemplo esclarecido de uma consequência musical originada no debate enunciado. No entanto, de uma forma ou de outra, a “liberdade” é figura permanente no questionamento interno que resulta posteriormente na imaginação de um determinado universo criativo que, por sua vez, motiva a composição.

Por exemplo:

- “Invasão” - aponta a hipocrisia patente nas relações humanas. A mesquinhez que provoca agendas egoístas e contribuí para uma organização social baseada na inveja. Um modelo de organização viciado na posse, logo, por natureza, contrário a uma disciplina altruísta inerente à “liberdade”.
- “Cidades Invisíveis” - incide sobre as duas visões de como lidar com o “inferno”. Na minha interpretação das palavras de Calvino, situo o “inferno” na sociedade atual. Sendo que este inferno condena a existência de “liberdade”.
- “Lágrima Suada” - foi despoletada por um caso mediático, um enfermeiro que se viu obrigado a emigrar. A emigração forçada é, obviamente, um atentado à liberdade de cada cidadão (partindo do princípio que o cidadão está inserido numa civilização) escolher o lugar onde viver.

## Novos modelos de opressão:

*“Qual é o futuro da democracia, da liberdade política, se o povo já não sabe o que é a essência da sua liberdade? Quando já não pensam, já não se deixam conduzir pela razão, mas estão escravizados por superstições, medos e desejos?”*<sup>199</sup>

Em Maio de 2014 realizei um concerto com o cantautor português Nuno Sanches. O espetáculo intitulou-se “264”, aludindo ao dia 26 de Abril de 1974 e incidiu numa resolução sucedânea à pergunta acima citada, causando a intenção interventiva que caracterizou a música.

Esta mesma pergunta, associada a outras deliberações que irei discriminar neste texto, também foi o pontapé de saída para um objectivo criativo bastante concreto: compor um disco que confrontasse a indiferença evidente no ambiente que me circunda. Uma apatia generalizada perante novos formatos ditatoriais, ou melhor, métodos de opressão desconhecidos, diferentes dos cânones históricos que identificam uma ditadura.

*“(...) incumbiu Moisés de libertar aquele povo oprimido. E esse povo era como os pássaros desta loja. Quando a gente lhes abre a portinhola, eles não levantam voo, antes se encostam às grades. Quando Moisés quis levar o povo, quando o quis libertar, o povo não quis. Dizia esse povo, acorrentado e escravizado, que estava tudo bem, que tinham comida e isso. Diziam isso cheios de correntes no corpo e cheios de correntes na alma. (...)”*<sup>200</sup>

A minha preocupação inicial, dentro da viagem reflexiva em que me inscrevi, consistiu no levantamento de algumas incidências gerais e frequentes, definidoras de prováveis e modernas rotinas repressivas. Antes de explanar aqui algumas das tendências atuais de coibição, devo esclarecer que, a particularidade mais marcante da opressão recente é a invisibilidade. Ou seja, ao contrário das ditaduras que ocuparam a Europa durante o séc. XX onde o tirano responsável por muito sofrimento tinha um rosto, hoje é impossível discriminar uma figura, um indivíduo, e culpabilizá-lo por atos cruéis, antónimos dos valores que ordenam uma civilização ocidental e europeia (salvo raras excepções).

---

<sup>199</sup> RIEMAN, Rob (2011). *Nobreza de Espírito – Um Ideal Esquecido*. Lisboa: Editorial Bizâncio. pág. 40.

<sup>200</sup> CRUZ, Afonso (2012). *Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores. 2ª Edição. pág. 34 e 35.

Civilização, segundo o pensador francês Condorcet “*significa uma sociedade que não precisa de violência nenhuma para introduzir mudanças políticas*”.<sup>201</sup>

As já mencionadas ditaduras do séc. XX marcaram os períodos da história europeia em que a civilização foi abandonada. Nos dias que correm, a tragédia consegue ser mais aterradora: a civilização também está a ser destruída mas a ruína resultante disfarça-se com tecnologia fútil e entretenimento, numa ilusão de civilização que produz uma liberdade equivocada.

*“A sociedade actual tem as mesmas aspirações dos fascistas e dos comunistas. Não é por acaso que os seus pilares mais importantes, os meios de comunicação de massas e a economia social-capitalista, proclamam virtudes do que é novo, veloz e progressista – tudo ao nível dos bens de consumo – e depois oferecem-nos a liberdade de sermos felizes com as nossas maquinetas. Temos de nos sentir eternamente jovens, ver sempre o que é novo como superior, aceitar que as limitações não existem – e será melhor esquecermos a morte.”*<sup>202</sup>

*“(…)*

*Estamos gratos por estarmos vivos sem termos a certeza disso,*

*Estamos gratos, ainda, por não poder morrer.”*<sup>203</sup>

Durante as últimas décadas do século passado, assistimos a uma perda gradual dos valores espirituais provenientes da Revolução Francesa. Foram acionadas medidas políticas que trouxeram riqueza e oportunidade, que equilibraram parcialmente as hierarquias sociais e, durante alguns anos, tentou-se avançar para uma sociedade mais homogénea no que diz respeito à justiça social.

No entanto, também foi nessas décadas que se desenvolveu a cultura de massas, a educação de massas, a existência de massas. A ascensão do homem-massa espelha o lento esmorecimento das elites intelectuais enquanto ativistas da liberdade, igualdade e fraternidade, decisoras de critérios qualitativos (em prol de critérios quantitativos) e a perversão da educação que, em vez de apoiar a transcendência de capacidades, de promover a superação dos desafios, sustenta a massificação baixando a fasquia da exigência e suportando o valor mediano, o alcance intermédio (supostamente mais democrático), abrindo espaço para a mediocridade crescer.

---

<sup>201</sup> RIEMAN, Rob (2011). *Nobreza de Espírito – Um Ideal Esquecido*. Lisboa: Editorial Bizâncio. pág. 87.

<sup>202</sup> idem 201, pág. 52.

<sup>203</sup> Último verso do meu poema “Estamos Gratos” utilizado no disco no 4º andamento designado “Embalado Apagado” e declamado por Ricardo Seça.

A desvalorização do rigor em proveito da convivência com participações desleixadas onde todos podem intervir independentemente de terem as capacidades para, continua a cingir o caminho da sociedade atingindo, por esta altura, as estâncias que a maioria de nós considera exemplares na distribuição e validação do conhecimento.

Numa conversa entre Chomsky e Foucault no 4º debate do *International Philosopher's Project*, o ensaísta francês questiona o papel das universidades e academias europeias, afirmando que, no fundo, são estas as instituições que determinam a prática de políticos incompetentes. São estas as instituições que, na verdade, estipulam o paradigma que permite A, B ou C ambicionar chegar a cargos de poder porque terminou um ciclo de formação admirável aos olhos da sociedade.

A democratização imprudente conduziu-nos a um conceito de igualdade onde “*todos devem poder ter tudo*”, onde “*se uma pessoa tem, a outra também deve ter. (...) a palavra elite tornou-se um insulto e, mal surge de que outros ‘iguais’ têm mais, o ressentimento e rancor aumentam.*”<sup>204</sup> A massificação foi e é uma das principais catalisadores de um regime obscuro que, devido à sua onnipresença, consegue e conseguirá prolongar o seu legado e campo de controlo por muito tempo.

## **○ Homem-Massa**

Para construir o campo metafórico influenciado pelo texto redigido por Afonso Cruz que aponte no início desta redação, foi imperioso depurar, entre outras coisas, a essência deste homem-massa, um participante manipulável, resignado e condicionado pela ocupação opressiva que sorrateiramente infesta os nossos intuitos naturais de resistência. (Entenda-se como intuito de resistência ser curioso, por exemplo).

O homem-massa é alguém que acompanha opiniões gerais, que adere a eventos populares, agregadores de multidões. É alguém desconfiado das intenções do próximo, zangado com o vizinho por este ilustrar alguma diferença e, por isso, facilmente acusador e teimoso. Habitualmente concorda com o julgamento rápido executado pelos media, pelos meios de exposição imediata que chegam mais rapidamente ao máximo número de pessoas. Contudo, nunca se inscreve afincadamente numa ideia, projeto ou esforço surpreendente. Inveja o sucesso dos outros e, na sua mesquinhez, desculpa a sua ineficácia com a desventura, o destino, o fado. No fundo e era aqui que desejava chegar, o homem-massa, além de representar a maioria das pessoas, é um ser insensível e

---

<sup>204</sup> RIEMEN, Rob (2012). *O Eterno Retorno do Fascismo – De eeuwige terugkeer van het fascisme*. Lisboa: Bizâncio. pág. 29.

preguiçoso. Corrompido pelo ressentimento, deixa-se conduzir para manifestações agressivas, erradamente justificadas, suportadas por uma maioria igualmente manipulada pelos media.

Esta impassibilidade é alimentada pelo regime, obviamente interessado em distrair aqueles que o sustentam através de um jorrar ininterrupto de estímulos fúteis. Qualquer indício de oposição à norma, à regularidade monótona e quotidiana, é atropelado pela constante exaltação desta mediocridade dependente de impulsos rápidos, viciada na novidade tecnológica efémera, da distração imediata fornecida pelo entretenimento ligeiro.

A adesão irrefletida do homem-massa à experiência proporcionada pelas redes sociais, estruturas de comunicação que suscitam também uma ilusão de liberdade de expressão mas que são, no fundo, mecanismos de controle e vigilância, transformou-se numa invasão do espaço público e privado, individual ou colectivo. Hoje em dia é pertinente questionar: até que ponto estamos totalmente livres no espaço público/colectivo e pior ainda, até que ponto estamos totalmente livres dentro do nosso cubo, a nossa casa, o nosso quarto, a nossa cama, o nosso aconchego, o espaço privado/individual?

Eis um truque: os media vendem uma notícia indefinida que alimenta sentimentos básicos de indignação (por exemplo: apelar ao ressentimento e rancor perante aquilo que o outro tem). Imediatamente o homem-massa aproveita o seu suposto espaço semipúblico-privado (a rede social) e grita a sua opinião desinformada ou adulterada pelos meios de comunicação. E assim se geram fundamentalismos opostos que, de tão cegos, se distraem nas eternas discussões promovidas pelo mesmos media que lançaram a notícia em primeiro lugar. E assim se geram também empatias que resultam em votos e em carreiras mediáticas (figuras públicas que comentam, durante horas a fio, a notícia em causa).

O fundamentalismo é, talvez, o prenúncio mais notório da insensibilidade, o sentimento mais promovido pelos veículos de opressão aqui referidos. Este atribui uma falsa sensação de autonomia e de autoridade àquele que proclama verdades absolutas. Porém, exclui a dúvida. É muito mais fácil determinar e prever os arrebatamentos de indignação do que raciocínios indetermináveis e incertos na conclusão.

*“Se os fundamentalistas, hoje, acreditam mesmo que descobriram o caminho para a Verdade, porque não de sentir-se ameaçados pelos descrentes, porque não de invejá-los?”*



*Quando um budista encontra um hedonista ocidental, muito dificilmente o condena. Limita-se a comentar, com benevolência, que a procura da felicidade pelo hedonista é autodestruidora.*

*Ao invés dos verdadeiros fundamentalistas, os pseudo-fundamentalistas sentem-se profundamente incomodados, intrigados e fascinados com a vida pecaminosa dos descrentes. Como se, ao combaterem os pecadores, estivessem a combater as suas próprias tentações.*

*(...)*

*O problema dos fundamentalistas não é que os consideremos inferiores a nós, mas, antes, que, secretamente, eles próprios se consideram inferiores.”*<sup>205</sup>

Eis outro truque: é muito mais barato programar, numa lógica baseada no custo/benefício (receita), concursos de talentos ou reality-shows em casas de aldeia, do que inventar uma série de ficção de qualidade. Não pretendo discutir como avaliar o valor qualitativo de uma série comparativamente a um concurso. As dissemelhanças logísticas entre uma coisa e a outra, comprovam o que acabei de escrever. Num concurso, grande parte da mão de obra (pelo menos a atração principal regida por participantes eleitos antecipadamente) é gratuita, o cenário é flexível e pode ser reutilizado, as altas audiências são quase sempre uma certeza, o concurso pode acontecer inúmeras vezes (como um franchise) porque é facilmente renovado. O homem-massa adere festivamente ao concurso porque acredita que este lhe é acessível. Ou melhor, ao visualizar a curta fama que os concorrentes recebem após a sua inclusão no concurso, o homem-massa revê os seus intuitos mais profundos: ser alguém adorado e aprovado pela maioria sem fazer qualquer sacrifício ou esforço. Por isso, fica eternamente distraído por anseios imaturos, sonhando com a sorte que um dia lhe baterá à porta e mantém a exigência perante a sua própria vida num patamar muito insuficiente. Este sente, quando vê estes concursos, que a sua ignorância é fantástica e que tem tudo para singrar.

### **Espaço Público?**

*“(...) Em termos políticos, o espaço público designa o conjunto de lugares, mais ou menos institucionalizados, em que são expostas, justificadas e decididas as ações concertadas e destinadas politicamente. Orientada para a participação na deliberação colectiva, a ação em comum é regida pelas modalidades do agenciamento entre espaço social e espaço político, e portanto pelas formas da comunicação política. Em termos sociais, todavia, o espaço público*

---

<sup>205</sup> ŽIŽEK, Slavoj (2015). *O Islão é Charlie?*. Lisboa: Penguin Random House. Grupo Editorial Unipessoal, Lda. pág. 18-19.

*designa a constituição de uma intersubjetividade prática, do reconhecimento recíproco como sujeitos, da ligação das pessoas e do encadeamento das suas ações na cooperação social.(...)*

*É todavia problemática a noção de espaço público. Ela recobre simultaneamente lugares ou espaços físicos (praças, salões, cafés, assembleias, tribunais) e o princípio constitutivo de uma ação política que neles se desenrola ou pode desenrolar. Reconhecemos esta ação como democrática: recai sobre a deliberação em comum e opõe-se ao segredo, a razão de Estado e a representação absolutista da causa pública, que enuncia “l’Etat c’est moi”. (...)* <sup>206</sup>

As redes sociais conjuntamente com o acesso imediato à informação transmitida em alta velocidade e sem conteúdo são, para mim, outros factores de análise importante para compreender os novos mecanismos repressivos.

No caso dos serviços de comunicação oferecidos pela internet verificamos notórias alterações no discernimento de um espaço público. Como refere o segundo parágrafo da citação se já era “*problemática a noção de espaço público*” as modificações dos instrumentos de expressão, inerentes ao uso generalizado das redes sociais na sociedade atual, ainda confundiram mais esta distinção. Desde logo (sem recorrer aos parâmetros legais que delimitam o espaço público do privado) pela dificuldade em separar o privado do público, uma vez que grande parte dos utentes destes serviços utilizam o computador num local pessoal (a casa, por exemplo) mas desabafam a sua vida íntima numa plataforma global de acesso público.

*“Na sua caracterização pública, o espaço público também se mantém problemático. A distinção público vs. privado é definida muitas vezes a partir de dois critérios, que se recobrem parcialmente, o critério material e o critério institucional. Em sentido material, e a natureza das atividades (fruição privada vs. participação política) que prevalece, assim como no caso da oposição entre a privacy e os problemas políticos. Este tipo de critério que é utilizado para traçar a fronteira entre estas duas esferas de atividade, a pública e a privada, tem o inconveniente de substancializar a noção de espaço público. O impasse a que este tipo de critério conduz comprovamo-lo com o liberalismo, que se mostra incapaz de estabelecer aquilo que releva do privado e escapa desse modo a intervenção e a visibilidade públicas.*

*(...) Por sua vez, pelo critério institucional ou jurídico, são qualificados como públicos os lugares ou os problemas que relevam de uma instituição pública. Neste caso, o privado opõe-se ao público e o segredo ou a inacessibilidade constituem a condição da sua proteção. Podemos*

---

<sup>206</sup> LEMOS MARTINS, Moisés (2005). Espaço público e vida privada. *Revista Filosófica de Coimbra* – nº 27, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. pág. 157.

*falar então do domicílio ou da empresa, que relevam de uma autoridade privada, e das ruas ou das praças, que relevam da ordem pública.*

*(...) Esta questão da fronteira entre espaço público e espaço privado abre caminho a reflexão sobre a mediação técnica, sobre o modo como as novas tecnologias da informação, que incluem os media, participam da redefinição da fronteira entre público e privado, ao misturarem em permanência lugares e atividades públicas e privadas. O exemplo-tipo desta realidade é a publicitação da intimidade nos media audiovisuais e na Internet, assim como, de um modo geral, a comunicação electrónica.”* <sup>207</sup>

Todavia, nos dias que correm este conflito ainda se torna mais complexo. O emprego frequente de aparelhos portáteis ligados à internet (o telemóvel, o computador portátil, o tablet) incentiva a que os utentes partilhem as suas lamúrias ou felicidades em qualquer lugar, seja este um sítio particular ou um sítio comum. Assim, a ténue linha que ainda separava o espaço público do privado (no fundo, o local onde a pessoa se encontrava fisicamente quando divulgava com meio mundo o destino da sua vida) apaga-se completamente.

Convém reforçar o conceito democrático intrínseco à definição do espaço público. Não só pela acepção comunitária, visto que lugar público (a praça, a rua) é usufruído de forma indiscriminada por todos, como pelo significado político que distingue o espaço consoante a ação (neste caso pública) que nele se desenvolve.

*“A hipótese fundamental parte da ideia de que o espaço público – essa esfera de deliberação em que se articula o comum e onde são tratadas as diferenças – não constitui uma realidade dada mas é, ao invés, uma construção laboriosa, frágil e variável que exige um contínuo trabalho de representação e argumentação e cujos principais inimigos são a imediatez de uma política estratégica e a imediatez desestruturada dos espaços globais abstractos”* <sup>208</sup>

*“A tradicional distinção entre o público e o privado pretendia configurar um espaço público que funcionaria pela renúncia dos indivíduos às suas identidades, mediante a abstração pública da identidade.*

*(...) A uniformidade constitucional foi vista como uma verdadeira libertação em relação à tradição e ao costume. Mas o problema está em saber se esse procedimento tem condições para*

---

<sup>207</sup> LEMOS MARTINS, Moisés (2005). Espaço público e vida privada. *Revista Filosófica de Coimbra* – n.º 27, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. pág. 158.

<sup>208</sup> INNERARITY, Daniel (2006). *O novo espaço público*. Lisboa: Editorial Teorema. pág. 8.

*gerir o pluralismo das sociedades contemporâneas. (...) O grande desafio do mundo actual consiste em como articular a convivência em sociedades profundamente plurais evitando ao mesmo tempo o modelo comunitarista e o modelo da privatização das identidades.*

*(...) quando a construção do estado é efectuada pensando-se que para avançar para o comum é necessário situar-se mais para lá das diferenças, o resultado é que as diferenças são expulsas da esfera pública e o próprio afirma-se contra o comum. Tarde ou cedo a negociação pública daquilo que nos faz diferentes acabará por ser percebida como uma forma de exclusão, especialmente pelos que sentem como uma desigualdade o lugar que lhes é designado na circulação das oportunidades sociais ou na partilha do poder.”<sup>209</sup>*

Daniel Innerarity explica no seu livro “O Novo Espaço Público” como a democracia é, atualmente, uma montra de fogachos de atenção. A turba acorrentou-se a uma zona de conforto onde acalenta curtas zaragatas sem qualquer resultado final, em vez de argumentar sobre os seus espaços públicos e privados, modificando-os organicamente consoante as necessidades (respeitando a evolução prevista numa civilização). A transmissão exagerada de estímulos afecta a sensibilidade do povo e entope-lhe os sentidos. Os media promovem desvios de atenção ardilosos, disfarçados em debate público, emaranhando as noções de espaço público e de espaço privado, agastando a vontade de entender e trabalhar essas noções. Se o espaço público como conhecíamos está a desaparecer, infelizmente este não se está a renovar, cumprindo o seu potencial democrático.

Quanto mais frágil for a interpretação da dicotomia espaço público/privado, mais facilmente consegue um regime encaminhar o homem para um estilo de vida básico e subserviente, visto que a responsabilidade desse mesmo homem em se envolver nos problemas naturais a qualquer transformação de circunstância, é esquecida. Esta incompreensão do espaço público, incapacita-o de discutir o natural pluralismo da sociedade atual, transformando-o num agente de divisão e violência.

Estão assim identificados alguns sintomas da letargia que assoma o ambiente resignado aqui descrito:

- a massificação da cultura e consequentemente da educação;
- a oferta descabida de objetos fúteis para consumo imediato, rápido e descartável;
- a promoção do homem-massa, dando-lhe validade intelectual através de plataformas fictícias de expressão (supostamente livre) e através de

---

<sup>209</sup> Idem 208. págs 80 e 81.

programas onde o sonho do talento inato é impingido – dando esperança ao homem-massa de atingir lugares de destaque sem esforço.

- a destruição das fronteiras entre o espaço público e privado confundindo as diferenças entre ambos, irreponsabilizando o homem seu primordial beneficiário do seu papel ativo na manutenção e desenvolvimento dos mesmos.

Além destes elementos, também me preocupei em desvendar alguns mitos, impostos pelos meios de comunicação social. Mitos que ajudaram a enraizar os pontos acima enunciados no dia-a-dia da grande maioria dos portugueses. A partir deste momento, a pesquisa teria que obrigatoriamente incidir sobre o país onde vivo e trabalho. Se as conclusões redigidas anteriormente se concentram numa observação mais abrangente do mundo ocidental, a descoberta dos códigos e das armas requeridos para a extinção de uma inquietação efetiva (que pode motivar uma ação concreta de resistência) e para a manipulação pretendida recaiu, logicamente, na conjuntura que melhor conheço e com a qual convivo todos os dias: a realidade portuguesa.

Esclareço que não me preocupei com as condutas partidárias que têm guiado desafortunadamente o país para uma miséria de coragem, sonho e identidade. Isto não significa que não tenha uma opinião pessoal sobre os partidos e seus representantes, sobre os governantes e sua incompetência.

No entanto, concentrar a minha investigação, reflexão e composição a uma acusação da incapacidade política demonstrada pela maioria dos governantes e respectiva oposição, seria fatal: cingiria o discurso a chamariz panfletário, mutava o conceito sugerido para um pretexto básico de criação e, acima de tudo, reduziria toda a música a uma função secundária de acompanhamento num propósito exclusivamente político – o maior transtorno imposto pela política partidária atual é o facto de girar à volta dos “fogachos de atenção”, sem imaginar um futuro, sem planear a longo-termo, sem a subjetividade por vezes profética que a arte e a ciência oferecem à civilização.

Sócrates (o filósofo grego) encarou a democracia desejando que a sua organização fosse conduzida por filósofos e artistas. Porém hoje em dia reparo que estes se desviam dos circuitos de decisão e debate político. Esta distância provém, por um lado, de obstáculos intransponíveis edificados pelo próprio sistema político empenhado em afastar quaisquer espíritos-livres dos seus esquemas de sobrevivência “democrática”; por outro,

os artistas acabam por ser igualmente obrigados a fugir de qualquer possível preponderância que possam exercer sobre esse sistema e sobre a sociedade.

Reparo que as oportunidades dos artistas se manifestarem sem restrições são muito raras. Mas também noto que, quando essas oportunidades lhes são garantidas (por exemplo na entrega e recepção de prêmios), raramente perturbam o evento (quase sempre um evento carregado de aparências) e resignam-se, submissos, à sua condição de pedintes, agradecendo com muitas vénias a migalha oferecida pelos governantes para que possam continuar a trabalhar.

O incômodo protesto, a aparecer, surge sempre perante a urgência, perante a tragédia da extinção de uma determinada proposta ou projeto (por exemplo: a queda de uma companhia de teatro devido à falta de apoio financeiro, ou o fecho de uma associação cultural pelas mesmas razões).

A miséria, associada à ignorância, é a mais eficaz ferramenta para garantir vassalagem. Se um artista se encontra entre a espada e a parede, ou seja, entre trabalhar para comer ou morrer à fome, não será capaz de pensar em resistir, este não terá energias para sonhar e subverter a realidade circundante. Se existe obediência por parte dos artistas, ela é uma consequência do regime imposto pelo estado. Um regime que demite eficazmente os participantes fundamentais no desenvolvimento do espaço público (afinal de contas, os artistas apresentam os seus trabalhos em espaços públicos), na construção deste espaço e, inevitavelmente, da gerência progressista da civilização.

## **Originalidade**

A proposição ensaiada por Sócrates seria ignorada e satirizada caso fosse aplicada na disposição democrática atual. Os diversos agentes políticos que têm ocupado o espaço mediático nos últimos anos convenceram os votantes que o caminho certo para “a felicidade” – o sentimento mais vendido em campanhas políticas – deve ser conduzido por medidas eficientes, pragmáticas, inovadoras, empreendedoras, auto-sustentáveis, etc. Um conjunto de conceitos motivadores, aparentemente consensuais e sensuais para os ouvidos de gente desenfreadamente ativa, intoxicada por valores individualistas, competitivos e interesseiros. Valores que incitam ao ressentimento típico do homem-massa.

Aliás a comunicação social, conjuntamente com o discurso político e com as tendências publicitárias, desenvolveu uma crença enganadora e perversa que deturpa por completo qualquer sensação de liberdade para o cidadão. Observo os blocos publicitários

vomitados em todos os canais de televisão e eles proclamam ideias muito similares: ser único, fresco, novo, pró-ativo, independente, ter um gosto pessoal, estar à frente na moda, etc. Ou seja, temáticas superficiais que pedem uma constante atualização (para estar na moda é obrigatório comprar aparelhos e roupa = uma atitude assente no consumo) e que priorizam uma aparência jovem, moderna e diferente por ser vistosa. O que importa é festejar e ser o mais notado na festa devido à (suposta) originalidade!

Este ponto de vista remata numa contradição: todas as marcas comerciais, todos os partidos que ambicionam o poder, avançam com a mesma preocupação: ser produtivo (sem criatividade) e irreverente (sem irreverência, sem revolução). Ou seja, ambos oferecem focos semelhantes na essência, objectivos que infelizmente enchem uma grande fatia do espaço mediático. Assim, o homem, convencido que irá atingir a popularidade por ser aquele que se destaca da multidão acaba por se camuflar nessa multidão uma vez que a própria multidão deseja a mesma popularidade.

Um exemplo deste fenómeno são os festivais de música que ocorrem durante o verão.

Nenhum destes festivais propõe a escuta concentrada de concertos diversificados no estilo, na concepção e categoria. A maioria deles é patrocinada por um produto. Ou cerveja ou telecomunicações: a cerveja não tem qualquer utilidade além de refrescar e inebriar os que a bebem; as telecomunicações servem somente para comunicar à distância, para aceder à internet ou para ver televisão – serviços dependentes dos conteúdos, logo, susceptíveis à mediocridade que assola o homem-massa.

A verdadeira mercadoria que os festivais fornecem é uma circunstância, ou melhor, um ambiente, ou ainda melhor, um evento. O público paga para gritar canções que ouviu na rádio, canções que decorou sem as ter compreendido, para consumir substâncias que agrupadas com a euforia da festa, apaziguam a frustração e o desespero que esse mesmo público sente devido à incerteza do seu destino e ao vazio da sua ambição<sup>210</sup>. O público paga uma pequena fortuna para dizer, através das redes sociais, “eu sou espetacularmente único porque estive no festival...onde toda a gente também esteve.” O público abdica de uma boa quantia das suas poupanças para receber durante alguns dias uma ilusão de alegria, de espontaneidade e fica subjugado, sem se aperceber, pelas tendências decididas por marcas comerciais. O público fica submisso ao consumo.

Abraçou-se inconscientemente uma modificação de foco: em vez de existir uma estrutura social verticalmente tripartida entre o divino, a paternidade/patriarcado e a

---

<sup>210</sup> Nos anos 90, Agostinho da Silva acusava a falta de objetivos, a falta de ambição, como principal responsável pela adesão às drogas por parte dos jovens.



razão/ciência/natureza, agora a dedica-se toda a energia ao estilo de vida (ao life-style) e à manutenção de um estatuto social baseado na fama em vez da intelectualidade.

Relacionando esta sujeição ao consumo por parte do espectador geral, com a forçada falta de presença dos artistas nas cogitações da discussão política e do discurso que rege neste momento a sociedade, entende-se porque existe, por exemplo, uma grossa barreira entre a arte erudita e um público mais vasto. É impossível associar terminologias como “receita” às preocupações características de uma arte não-comercial, uma arte que não se qualifica através da capacidade de entreter o espectador.

Assistir a um concerto de música detalhada não é idêntico a marcar presença num festival de verão, porque os pontos de partida de atenção, escuta e concentração são completamente dissemelhantes. Por isso mesmo, dificilmente uma marca de cerveja patrocinará um festival de música improvisada ou erudita – tratam-se de estilos musicais que provocam pensamento em vez de o eliminar.

Além disso, os poucos espectadores da música conhecida como “não-comercial” são também consumidores. Neste caso, o consumo é particular: ou se trata de alguém que trabalha na mesma área; ou se trata de algum curioso; ou de alguém que pretende, mais uma vez, evocar uma super autenticidade por frequentar lugares geralmente desconhecidos pela turba.

De uma forma ou de outra, parece-me que o ser-humano se viciou na exaltação do “eu”: ou porque pertence à maioria, ou porque se distingue da maioria. Contudo esse louvor individualista não deixa de ser anónimo, não deixa de estar escondido pelas redes sociais.

O coreógrafo Rui Horta afirmou, numa Masterclasse <sup>211</sup> que “*no teatro o espectador fica anónimo o que é reconfortante (para o espetador)*”. Este comentário foi proferido durante uma conversa sobre a relação entre o palco e o público, sobre a arte ao vivo enquanto sinónimo de resistência. Porém, esta mesma frase, levanta outra questão: até que ponto está o público (e o povo) preparado para deixar de ser incógnito? Não será este anonimato e a sua prevalência sustentada pela insensibilidade denunciada, pela venda permanente por parte dos meios de comunicação de objectivos supérfluos que alimentam uma originalidade surreal?

Estamos perante um mito: a liberdade é atraindo pelos atuais coordenadores do regime. Ocupam-se as pessoas com sentimentos básicos de individualismo, de egocentrismo. Estas reagem em massa a impulsos fáceis, excluídos de qualquer critério, convencidas que assim se tornarão “especiais” e abandonam por completo o debate

---

<sup>211</sup> Masterclasse de Rui Horta, no Auditório Manuel de Oliveira, Teatro Rivoli, Porto, no dia 15 de Maio de 2015. Esta masterclasse antecedeu o espetáculo do Rui “*Hierarquia das Nuvens*”, inserido na época de Dança do Teatro Municipal do Porto.

necessário para que o espaço público se fortaleça, enriquecendo assim a democracia e a liberdade, porque nunca se inscrevem, nunca assumem uma posição clara sobre qualquer assunto. Uma peculiar confusão entre “eu tenho uma opinião” (provavelmente manipulada, é certo) “mas não te conto (porque não tenho argumento)”, e “eu vou construindo uma opinião”.

Com tudo isto o povo esqueceu-se do que é ter coragem.

## **Empreendedorismo**

*“Há um conflito inconciliável entre um trabalhador viver bem, ter um salário razoável, ter uma educação pública e uma saúde. Isso é inconciliável com a lógica dos mercados financeiros. Daí a violência do que chamamos austeritarismo.*

*Mas este poder alimenta-se do modo de como as vítimas deste poder vão desistir dos seus direitos e até se convencem que o empreendedorismo é o estado superior do desenvolvimento.*

*Quantos jovens de hoje se estão a querer treinar como empreendedores. Ninguém lhes pergunta pelas condições, ninguém lhes pergunta empreendedorismo para quê e ao serviço de quem, contra quem?*

*Mas é exatamente a imagem que os mercados financeiros inculcam neles e os desarma na sua resistência (...)*

*Os castelos neo-feudais dos super ricos”<sup>212</sup>*

No ano passado ouvi e li, por diversas vezes, que em Portugal, apesar da crise, a inovação e a produtividade imperam. São inúmeros os exemplos de jovens empresários que alcançaram qualquer coisa. Não se sabe muito bem o quê. Num artigo da Exame sobre 30 jovens empresários de sucesso, o único que sobressaía de uma lista preenchida com êxitos, era um vendedor de brinquedos científicos (que vemos nos corredores de muitos centros comerciais). De resto, a maioria dos eleitos era constituída por administradores de empresas com marcas estabelecidas no mercado. Isso, no meu entender, não é um feito que mereça um título de “empresário de sucesso” visto que o dito “empresário” não teve de inventar um produto. O prémio mais correto seria o de “excelente profissional” naquela área específica.

---

<sup>212</sup> Transcrito de uma conferência dada por Boaventura Sousa Santos na apresentação do Colóquio Internacional Epistemologias do Sul que decorreu no Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra, nos dias 10, 11 e 12 de Julho de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=c99TdulwkT4>

No entanto, o violento austeritarismo denunciado pelo sociólogo Boaventura Sousa Santos insiste em promover o empreendedorismo enquanto “*estado superior do desenvolvimento*”. Todos devemos construir o nosso próprio negócio, ser donos do nosso destino (outra imagem muito divulgada pelos meios de comunicação), ficarmos soltos de qualquer responsabilidade social abandonando o espírito fraterno e solidário que alenta uma civilização democrática. Não é por acaso que uma das biografias do primeiro-ministro português, Pedro Passos Coelho, se intitula “*Somos o que escolhemos ser*”.

A austeridade, além de uma medida de governação aplicada por exigência europeia, é também uma forma de estar, de encarar a vida, uma seita. Os “austeritaristas” creem na disciplina severa que controla, equilibradamente, as finanças; que incentiva um tipo de trabalho focado somente em resultados pragmáticos que podem ser pesados numa balança (ter muito dinheiro, por exemplo); que condena o sonho, o desejo por um futuro e que encurta a ação humana às necessidades do dia-a-dia; que impõe uma hierarquia de importância social baseada na quantidade de recursos, influência e posses materiais, contra uma qualidade de conhecimento, inteligência e curiosidade; que julga o preço da vida pelo poder/influência que um ser humano pode, ou não, ter. Por todas estas razões os “austeritaristas” preferem uma ditadura, um sistema que elimine a discussão e o confronto político, um sistema que promova a injustiça social e, acima de tudo, a exploração dos mais fracos (neste caso os mais pobres) pelos mais fortes (os mais ricos). A única ambição da austeridade é chegar ao poder aparentando seriedade e severidade enquanto o faz. Quem deseja chegar ao poder é, quase sempre, aquele que mais rapidamente se corrompe e que mais facilmente ignora os meios para garantir os fins.

É curioso que o “austeritarismo” motive com euforia o empreendedorismo enquanto solução para a crise que atravessamos. Uma crise financeira (mas acima de tudo uma crise de utopias e valores) reforçada diariamente por uma austeridade imposta. Ou seja, um ciclo infinito de acusação, inércia e controlo – a crise convida a austeridade que por sua vez agudiza a crise que, ficando ainda mais acentuada, precisa da austeridade para se resolver, e por aí adiante. No entanto, para garantir a passividade por parte daqueles que mais sofrem com as medidas tomadas, o “austeritarismo” suporta juízos fictícios e fortalece uma postura competitiva que reduz tudo a uma relação entre a oferta e a procura. Ou seja, um bom empreendedor é alguém que discerne uma oportunidade de negócio, obrigatoriamente rentável, e a aplica sem dó nem piedade, cometendo todas as diligências para que essa oportunidade vingue num contexto comercial. A proposta pode ser desde insólita a vantajosa para o bem-estar comum. Existem empreendedores que se

safam fabricando utensílios de auto-ajuda, outros organizam eventos para as massas, outros cultivam as modas e o life-style. A recompensa consiste, inevitavelmente, no enriquecimento material do património do empreendedor. Nesta lógica económica não há lugar para a valorização e alimentação do espírito. Prevejo que seja esta frieza, patente na natureza do empreendedorismo, a maior razão para a ligação verificada entre o “austeritarismo” e a atitude em causa.

Como indiquei previamente, parece-me óbvio que esta campanha favorável à tenacidade empresarial é, além de um efeito capitalista e ultraliberal, uma falsa fachada idêntica à farsa que alimenta o sonho americano nos Estados Unidos da América.

Nesse país, por exemplo, premeia-se imenso a intenção empreendedora. Todavia, a segregação, a discriminação financeira e a injustiça social são claramente visíveis quando somos obrigados a comunicar com o sistema. O empreendedorismo é aceite se o empreendedor estiver disponível para, antes de ser patrão, ser um escravo.

## **O Medo**

A ascensão ilusória da servidão para o reinado, levou-me a outra situação partilhada por Boaventura Sousa Santos:

*“Formas degradadas de ser:*

- *ignorante;*
- *inferior;*
- *atrasado;*
- *local;*
- *improdutivo*

*O seu correspondente superior:*

- *Penso, logo existo;*
- *Sou homem branco cristão, logo existo;*
- *Sou desenvolvido, logo existo;*
- *Sou global universal, logo existo;*
- *Sou produtivo, logo existo;*
- ***Vigio, logo existo.”***<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> idem 212.

A prevenção e segurança têm justificado a aceitação de sorrateiras medidas de opressão. O pavor potenciado a partir de inúmeros atentados terroristas (os pseudo-fundamentalistas que conduzem o seu fundamentalismo ao extremo) e exponenciado pela resposta violenta por parte dos governos vitimados, condicionou o humano a concordar com regras apertadas de vigilância.

Não critico a agressividade dos ataques consequentes aos atentados, sendo que os considero inúteis quando evidenciam um ódio idêntico ao expresso pelos terroristas, atacando pessoas inocentes. No romance *“Se não agora, quando?”* de Primo Levi, li um diálogo impactante sobre a opção de, à agressão, retribuir com violência. A conversa ocorre dentro de um grupo da resistência russa na 2ª guerra mundial, entre um judeu e um cristão. Perante a incompreensão do cristão dos intuitos assassinos sentidos pelo judeu para com os nazis, este explica que, perante alguém que só consegue comunicar com crueldade, não há outro remédio senão retorquir com igual crueldade. É extremamente complicado julgar o certo e errado em circunstâncias tão bárbaras como a guerra.

Porém, não posso concordar com legislações dúbias que atropelam os direitos humanos para certificar a liberdade e a paz (como aconteceu durante a presidência de George W. Bush nos Estados Unidos da América). Invasões realizadas pela força militar em nome da liberdade e da paz, defendem exatamente o oposto dos princípios que dirigem os pretextos evocados e catalisam uma atmosfera carregada de medo, inicialmente oculto mas, nos momentos decisivos, extremamente presente e intolerante.

Repito sucintamente os diversos patamares de repressão que, funcionando simultaneamente, impulsionam um regime obscuro que restringe a nossa liberdade: a promoção da mediocridade e da insensibilidade enaltecendo o homem-massa; a desordem no entendimento do espaço público e do espaço privado; a seita da austeridade e a sua arma mais potente, o empreendedorismo; a exaltação do “eu”, convencendo-o que é único e tem uma opinião importante e significativa; o medo construído através de normas de vigilância apertadas.

No fundo, o regime oferece um atordoamento, uma anestesia de qualquer intenção reivindicativa através do entretenimento, das modas, da mediania, para rematar com a liquidação da esperança, da ambição por um futuro de perspectiva global que incorpora toda a experiência humana: um passado, um presente e um futuro – ao ponderar o tempo, o homem instrui-se a cultivar o sonho, a utopia.

Ou seja, o regime utiliza todos os recursos mencionados para eliminar a identidade de um povo, para o acorrentar a distrações que não só vigiam como facultam riqueza (financeira) aqueles que coordenam a sociedade.

Este último ponto da análise que fiz para a composição de “Os Pássaros estão estragados” revela um instrumento de opressão perigoso, com tendência a acentuar-se.

Ao confrontar o espectador desinformado, refém de poucas alternativas de esclarecimento, com flagelos tenebrosos sobre os quais, inconscientemente, produz uma opinião sustentada pela emoção, os media conseguem incutir um medo aparentemente invisível mas permanente.

Penso que este acanhado receio completa um propósito fatal para o abandono total da liberdade e da reflexão que ela exige. A esperança desaparece. O homem convence-se que está seguro e distrai-se com apreensões ligeiras, indicadas pelos media. Apercebe-se de um medo muito distante, culpado pelo sofrimento de desconhecidos, habitantes num país longínquo. Os telejornais dão a notícia e o espectador pensa “ai coitados”. Presencia o medo, no entanto não o processa. A esperança é pequena porque a sua sensibilidade foi ofuscada pela bonomia de uma rotina vulgar, sem graves problemas, à qual os media relembram, de vez em quando, a existência de um temor remoto.

Contudo, quando o homem por um motivo qualquer se encontra de repente na precariedade, precisado da solidariedade tirana (a que é baseada na esmola), o medo aparece-lhe perceptível e muito real. A esperança ainda é menor porque se torna impossível raciocinar sobre o futuro e sobre a solução – há que conseguir sobreviver mais um dia.

*“O medo é a paralisação perante a contingência”*

Acredito que há uma intenção de, como refere Boaventura, *“potenciar a tal ponto o medo que a esperança deixa de ser imaginável. (...) A esperança assente no medo não é outra coisa senão o medo da esperança”*.<sup>214</sup>

A esperança é o derradeiro escudo contra qualquer regime ditatorial. Se esta morrer, falece qualquer hipótese de resistência. Se esta desaparecer, cáí por terra o último resíduo de uma civilização.

---

<sup>214</sup> idem 212.

*“A civilização é um exercício de constante respeito. Respeito pelo divino, pela terra, pelo nosso semelhante, e portanto pela nossa própria dignidade”*<sup>215</sup>

Para terminar, cito algumas passagens escritas por Álvaro Domingues no seu livro “Vida no Campo”, onde se denotam, com as devidas diferenças resultantes do desenvolvimento pós-revolução, semelhanças cruéis entre a ditadura fascista e o paradigma atual.

*“(…) O que não se entende muito bem é a nobre pobreza, porque a pobreza nunca é nobre, é pobre, apesar da suposta dignidade do viver em comum partilhando lameiros e vezeiras. O bom povo era pobre, às vezes mesmo miserável, e emigrava em massa para o Brasil, para as outras Américas, para a Europa ou para o outro mundo.*

*Como convinha à elite que sobre ele pensava, era um povo submisso, camponês de gema, resignado, ocupado nos trabalhos e nos dias, temente aos deuses e à Natureza que com eles se confundia, ensimesmado nas suas coisas de conservar o legado da tradição, de guardar os bens preciosos do chão, o espírito da pátria e dos egrégios avós; conservava, simultaneamente, brutezas e imaginários sublimes.*

*No tempo da ditadura salazarista, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) reciclou a imagem da felicidade dos rurais e da vida no campo, inventou uma cultura popular para fundamentar uma identidade e uma suposta genealogia de autenticidade lusitana. (...)*

*Para os resquícios do romantismo de Novecentos e para a propaganda do Estado Novo, o povo era o bem maior da pátria e da nação, tão importante na história dos heróis (...)*

*Para outros, poucos, o povo era o alfobre do proletariado e das suas lutas emancipadoras. Os camponeses, nem por isso, eram tementes às crenças e religiões – o ópio do povo –, presos a laços sociais onde dominava o sentido de honra e do respeito por quem manda e pode, paralisados pelas teias da família, da vizinhança, da tradição e dos brandos costumes para quem via de fora, indefesos perante o fado, as calamidades naturais ou a vontade de Deus e do desconhecido. (...)*

*As relações de classe matizavam-se em códigos de honra, respeito, laços de família e vizinhança, favores, raiva e apaziguamento em doses semelhantes. A ruralidade era como uma bola de ferro presa às asas do pensamento; às asas e aos pés.*

*Só a fome podia quebrar tais amarras, empurrando, levando a começar a vida noutra terra e noutra país.(...)”*<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> RIEMAN, Rob (2011). *Nobreza de Espírito – Um Ideal Esquecido*. Lisboa: Editorial Bizâncio. pág. 101, citando Goethe.

<sup>216</sup> DOMINGUES, Álvaro (2011). *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editoras. pág.18-22.



Depois de finalizar esta pesquisa e de pensar sobre os assuntos aqui descritos, fiquei ainda mais convencido de como era imperioso mostrar musicalmente a minha revolta, inserindo-a num cenário onde se ouvisse um mundo sem civilização, resignado à ignorância e à falta de liberdade, inesperadamente capaz de aprender umas canções e, com isso, de sentir novamente a esperança.

### **Um texto**

As ideias apresentadas, aprofundadas antes de ter avançado para qualquer deliberação musical, transmitiram um possível caminho para a minha nova peça. Avaliada a conjuntura e a sua tragédia, o percurso compositivo a efetuar ficou mais esclarecido. Seria importante destacar os seguintes planos:

- a sociedade como a conhecemos está lentamente a extinguir-se. O atentado à civilização e à liberdade tem-se realizado devagar, através do crescimento da mediocridade enquanto condição normal da alma.
- Por isso mediocridade = destruição da civilização.
- O povo não consegue reagir (cantar) porque se esqueceu e continua a esquecer de que tem uma voz. Está preso a uma circunstância que o convence a ser egoísta e ciumento.
- O último passo para a aniquilação da civilização passa por eliminar por completo a esperança que ainda está presente no coração e na cabeça das pessoas.

O texto do Afonso Cruz oferece diversos símbolos significativos para a exploração artística dos tópicos indicados.

Começando desde logo com a presença de três personagens numa loja de pássaros, edificada entre cinzas provocadas pela destruição de Dresden, durante a 2ª grande guerra. Duas personagens dialogantes, ou seja, intervenientes visíveis no desenrolar da ação e uma terceira omnipresente: os pássaros.

### **Personagens**

Pássaros:

Encontrei nos pássaros e na simples analogia que estes concedem, um primeiro paralelismo entre o texto e a conjuntura por mim descrita:

Pássaros = Povo

Pássaros que cantam = Pássaros que estão livres

Pássaros que estão estragados = Pássaros que não conseguem cantar

Pássaros calados = Pássaros oprimidos

Pássaros que cantam em silêncio = Pássaros oprimidos por um regime disfarçado

Ou seja

Povo que canta em silêncio = Povo oprimido por um regime disfarçado

Além da conexão proposta, a imagem do pássaro remeteu-me também para a associação habitual entre a ave e a liberdade. Um pássaro a voar é um ícone da liberdade.

Foram muitos os compositores que, fascinados com o cantar dos pássaros, escreveram peças por vezes focalizadas em recriar instrumentalmente o chilrear.

No meu caso, ignorei semelhante hipótese, mas interessei-me pela inabilidade de exprimir qualquer som, como se tal façanha fosse uma destreza externa aos pássaros e à sua natureza.

Esta incapacidade fez com que inventasse a expressão “os pássaros vomitam som” ou “o vómito dos pássaros” manifestada musicalmente nos 1º e 8º andamentos da obra através de sons fugidios, descobertos receosamente, sem qualquer direção ou conteúdo legível, visto que são expelidos por pássaros inaptos, presos nas suas gaiolas e presos nos seus bicos.

Bonifaz Vogel:

*“Bonifaz Vogel*

*Numa cadeira de palha*

*Era como um*

*Elefante*

*Numa loja de cristais.”*<sup>217</sup>

*“Imagina: Um velhote calmo e tímido que apenas se permite acreditar em certezas que outros, os de fora, lhe transmitiram. Que se sinta numa cadeira de palha feita para o Duce*

---

<sup>217</sup> CRUZ, Afonso (2012). *Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores. 2ª Edição. pág. 17.

*(uma informação nunca confirmada), que é ingênuo porque é suave, igual à pacatez do dia a dia.*

*Depois da melodia (4 variações) abrandar para a tranquilidade, o Bonifaz está sentado na cadeira de palha e pensa profundamente: porque estarão os pássaros calados?*

*Ele é tão ingênuo, tão dependente de certezas (oferecidas por outros) que se prende a uma voz e comunica numa relação quase divinal com esta voz. Mas será mesmo assim?*

*Estará Bonifaz ignorante perante a origem da voz misteriosa? Quem depende de quem? Bonifaz não contesta a sagrada voz, contudo alimenta-se e desenvolve com a mesma uma relação familiar.*

*Convém não esquecer que no caso dos pássaros, Bonifaz levanta o dilema mas também descobre a solução, sem a intervenção direta da voz. Aliás se a voz surge do chão, até que ponto será a comunicação de índole divino. Porque não um diálogo entre Bonifaz e o seu interior/a sua consciência?”<sup>218</sup>*

Bonifaz Vogel, uma das principais figuras do livro “A Boneca de Kokoschka”, é o centro da história que influencia esta composição.

Tal como os pássaros, Bonifaz também espelha o povo através de uma representação mais específica e adequada à caracterização apática apontada ao homem-massa. Não tendo uma postura totalmente idêntica, Bonifaz também manifesta uma passividade que o distraí. Como é evidente, a minha interpretação desta personagem acompanha a descrição narrada no romance. Bonifaz tem uma loja de pássaros e vive a guerra desligado do que o rodeia. Quando Isaac, um jovem judeu assustado, se esconde na sua cave sem que este se aperceba e se transforma na “Voz” que comunica com ele por debaixo do soalho, Bonifaz aceita com naturalidade a sua presença. Da mesma forma como encolhe os ombros e entrega a mão a Isaac quando este sobe ao rés-do-chão e afirma que Bonifaz é seu tio.

Bonifaz confia na Voz para o aconselhar nos negócios e nos devaneios filosóficos por onde divaga sem compromisso. Esta comunicação espiritual, esta conversa quase interior entre Bonifaz e a Voz, substitui a interlocução do vendedor de pássaros com a sua consciência.

Esta personagem, dentro da sua interferência no desenrolar da história em causa, descobre um grave problema – o silêncio dos pássaros – e decide solucioná-lo, ensinando aos pássaros umas canções. Ou seja, trata-se de uma figura que se emancipa, que descobre um problema e se auto-propõe resolvê-lo. Esta vontade revela uma separação

---

<sup>218</sup> transcrito dos meus apontamentos, redigidos nos cadernos “Os Pássaros estão estragados”.

com o monótono passado de Bonifaz e promete uma revolta, neste caso, concretizada através das canções.

O enigmático vendedor de pássaros foi essencial para a disposição formal do meu disco, porque tanto defende a tolice de um povo calado, entretido com os media, como propõe uma resolução.

### A Voz:

A Voz é Isaac Dresdner, um infante judeu que após o assassinato a sangue-frio do seu melhor amigo, foge dos soldados nazis e refugia-se na cave da loja de Bonifaz. No texto aqui analisado, a Voz é a personagem que denuncia a razão pelos pássaros estarem silenciosos e faz a pergunta perentória “Mas, que fazer?”, motivando Bonifaz a reagir.

Durante o meu processo criativo, esta Voz agigantou-se na sua preponderância dentro da interpretação musical entretanto imaginada. Em vez de ser somente uma conselheira que menciona as razões por detrás de um contexto triste, transforma-se também no primeiro sintoma de resistência. Explicarei mais daqui a bocado porque isto acontece.

### Uma possível cronologia dentro de um diálogo

The image shows two pages of handwritten notes in Portuguese, detailing the creative process for a song titled "Os Pássaros estão estragados" (The Birds are ruined). The notes are written in a cursive, informal style.

**Left Page:**

- Top: "Uma cronologia ~~de~~ textos evidente:"
- Problem: "Os pássaros estavam mudos" (The birds were mute).
- Motivo: "Não se pode cantar quando o mundo está de fato em cinzas" (One cannot sing when the world is in fact in ashes).
- Observação do Bonifaz: "Os pássaros estão estragados" (The birds are ruined).
- Consequência prática: "Ninguém vai querer comprar pássaros que cantam em silêncio" (No one will want to buy birds that sing in silence).
- Solução: "É preciso voltar a ensinar os pássaros a cantar. Eu sei umas canções" (It is necessary to go back to teaching the birds to sing. I know some songs).

**Right Page:**

- IDEIA: "Os pássaros: Utilizando/reciclando o material inventado para uma obra incompleta eis a seguinte (escala):" (The birds: Using/recycling the material invented for an incomplete work, here is the following (scale):). Below this is a musical staff with a scale of notes.
- \*Toda a informação está nos resumos de "Pássaros estão estragados" (All the information is in the summaries of "Birds are ruined").
- FORMA da obra (1ª versão) (ainda utilizando o material inventado há uns meses) (Form of the work (1st version) (still using the material invented a few months ago)).
- Momento I: — devastação = prisão — (O pássaro não sabe cantar. Está em silêncio. Só se ouve o espaço e a devastação/indiferença.) (Moment I: — devastation = imprisonment — (The bird does not know how to sing. It is in silence. Only the space and the devastation/indifference are heard.)).
- At the bottom, the word "PROBLEMA" is written and crossed out.

Duas páginas de apontamentos para “Os Pássaros estão estragados”.

A conversa entre Bonifaz e a Voz é circular na sua construção. Ao analisar o texto verifico três frases dispostas metodicamente, atribuindo um princípio (o levantamento do

dilema), um meio (a constatação de um contexto que provoca o dilema) e um fim (a solução desvendada para resolver o dilema).

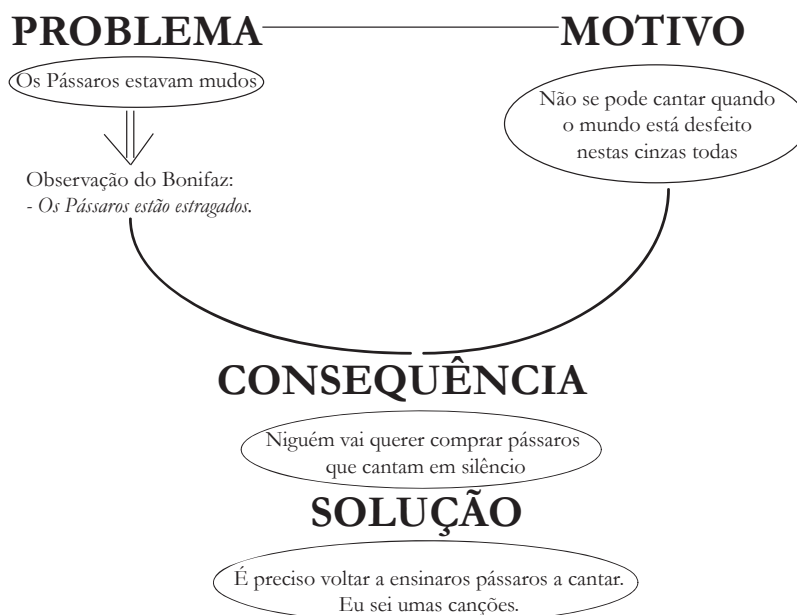
Bonifaz apercebe-se, depois de contar as janelas dos prédios, que “os pássaros estavam mudos” – uma condição prejudicial para o seu negócio. Como este refere: “Ninguém vai querer comprar pássaros que cantam em silêncio”. Nisto a Voz informa: “Não se pode cantar quando o mundo está desfeito nestas cinzas todas”. E Bonifaz determina, dissolvendo o problema: “Eu sei umas canções. É preciso voltar a ensinar os pássaros a cantar”.

Ao reduzir este maravilhoso diálogo às três frases, defino três atos para uma narrativa musical:

- 1) A dificuldade.
- 2) A razão pela existência da dificuldade.
- 3) A solução.

Recorrendo à pesquisa conceptual posso alimentar estes três esteios narrativos com o contexto que expliquei nos parágrafos anteriores:

- 1) A civilização já ruiu. A liberdade foi tomada pelo regime violento. Só há restos de memórias, lembranças vagas do que era ser livre. O povo deixou de saber cantar, deixou de conseguir exprimir-se.
- 2) A sorrateira opressão foi dominando, através do enaltecimento da mediocridade, primeiro o espaço público e depois o espaço privado. Eliminou a subjetividade, a intelectualidade, substituindo-as pela objectividade e pela intolerância.
- 3) Todos nós sabemos umas canções. Só temos que nos ensinar novamente a cantar. Ou seja, temos que expulsar o regime através da arte, da ciência, da razão e conhecimento, melhor dizendo, através da cultura.



O meu disco respeita o trilho evidenciado por este diálogo. Contudo não está estruturado em três partes distintas, nem cumpre o esquema desenhado. Isso não acontece por um lado devido a motivos práticos – (pareceu-me arriscado fixar as músicas a um curto texto, não permitindo uma audição separada da influência do mesmo); por outro, por motivos metafóricos. A minha música deveria abrir os horizontes do ouvinte facilitando várias aceções (algumas completamente afastadas do teor explorado), para não o fechar às possibilidades apresentadas pelo texto em si.

### **Eduardo Sardinha:**

Pouco depois de ter arrancado com a pesquisa relativa a esta obra, recebi uma terrível notícia. O meu grande amigo Eduardo Sardinha, escritor e jornalista, faleceu, inesperadamente, umas horas depois de ter conversado comigo e de me ter enviado um email. O Eduardo, era mais velho do que eu, fez duas filhas extraordinárias e era casado com a Guida, outra amiga que estimo imenso. A nossa amizade começou através da música, mais concretamente através de um concerto que toquei em Viana do Castelo, sua cidade natal. O Eduardo redigiu várias críticas e entrevistas importantes dentro do panorama musical português e internacional, tendo sido durante anos jornalista da Blitz.

Passei a ser visita regular da casa do Eduardo e companhia de conversa no café Pinguim, sobretudo depois da minha mudança para o Porto. Devido talvez à sua sinceridade e generosidade, foi uma das pessoas em quem mais confiei nos últimos anos, com quem habitualmente me aconselhava sobre decisões musicais e de carreira. Ou seja,

o Eduardo estava sempre a par das minhas preocupações inerentes à profissão e sorria com os meus sucessos.

Infelizmente, desapareceu cedo demais.

Dediquei “Os Pássaros estão estragados” ao Eduardo pela amizade que tivemos e pela atitude patente nos propósitos conceptuais que suportam este disco. O Eduardo era um crítico assertivo e um militante da liberdade e da sua manutenção. Era intransigente e irónico para com a hipocrisia e a falsidade, dois sentimentos típicos daqueles que agem em conformidade com o regime elevando-o a resposta única para a arquitetura do mundo.

Esta dedicatória provocou uma súbita alteração no guia narrativo e musical assumido no arranque da proposta. Com o sofrimento proveniente da perda deste amigo insurji-me, mais uma vez, sobre a mortalidade – esse destino fatal que me amedronta e tantas dúvidas me coloca sobre a genuinidade das minhas intenções artísticas. Sentenciou o prémio Turner de 1995 Damien Hirst uma vez *“Art’s about life and it can’t really be about anything else ... there isn’t anything else”*.

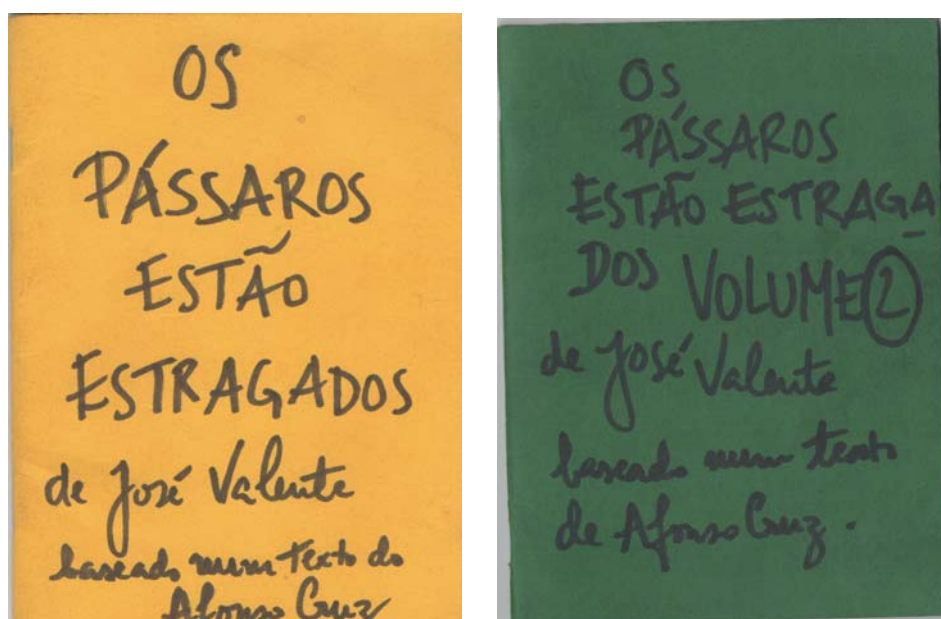
Confesso o meu nervosismo quando leio a frase transcrita. Ela sugere uma atribulada convivência entre a arte e a vida reduzindo a criação ao seu contexto, ou seja, à vida do artista, mas reforçando a mortalidade desse mesmo artista. O que sobra após o último sopro? Quando o Eduardo morreu, restou apenas a memória assente nas provas que deixou da sua passagem pelo mundo. A amizade com diversas pessoas, as duas filhas, um catálogo de artigos e de entrevistas, resumem uma vida.

Comecei, cada vez mais, durante a composição de “Os Pássaros estão estragados” a imaginar o Eduardo enquanto a “Voz”. Não tinha o intuito de respeitar integralmente o texto e a biografia das suas personagens por isso ignorei Isaac Dresdner (a Voz original) e atribuí a “Voz” ao Eduardo. Esta decisão foi provavelmente provocada pela minha dor pessoal, induzida intuitivamente devido ao luto. Contudo, ao assumir que a “Voz” se tratava da voz do Eduardo, expus uma ferida, um assunto emocionalmente próximo e desenvolvi uma ligação afetiva ainda mais profunda com a música que estava a gerar.

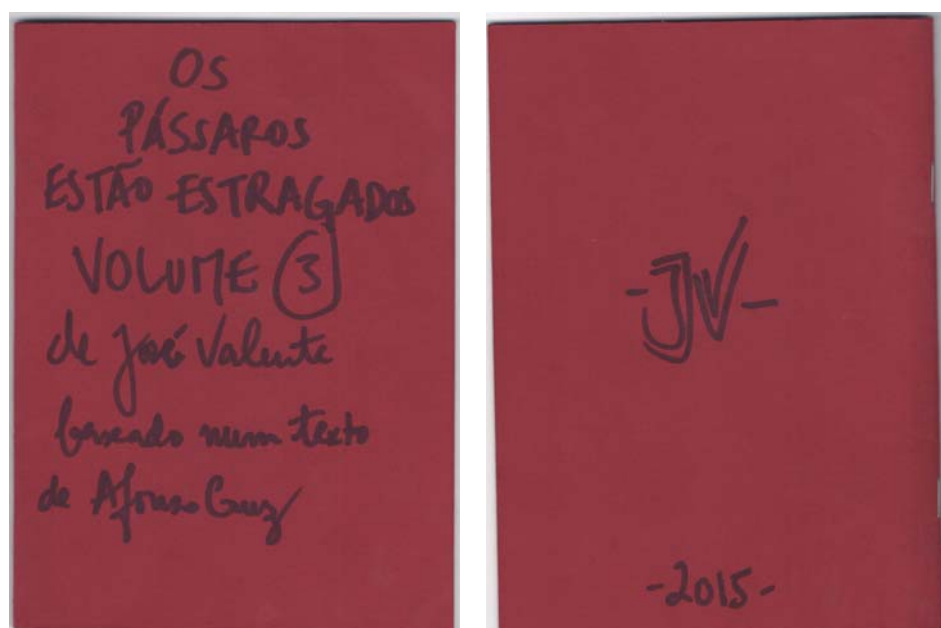
Foi devido a este sobressalto que conferi à “Voz” um indício de resistência. O 7º andamento “Uma Voz entre as Cinzas” revela esta responsabilidade: a voz do Eduardo renasce por entre as cinzas, por entre a ruína de uma civilização demolida, provocando o ambiente derrotado, afirmando simplesmente que a beleza vence a destruição.



## Uma residência artística e o início do processo criativo:



Dois dos meus cadernos de apontamentos para “Os Pássaros estão estragados”.



Mais um dos meus cadernos de apontamentos para “Os Pássaros estão estragados”.

Depois de propor este álbum à editora Jacc Records, estipulei um conjunto de desafios ou intenções criativas e logísticas que tencionava superar neste registo.

Inicialmente, pensei em gravar um disco a solo com vários convidados interessantes. De uma lista extensa de convidados, reduzida a apenas alguns nomes devido à falta de recursos declarados pela editora, Ricardo Seiça foi o primeiro eleito.

A participação de uma voz que declamasse texto conjuntamente com a música era uma inevitabilidade devido às experiências que citei em parágrafos anteriores.

Tendo em conta a conjuntura escura e desistente que esta obra alvejara expressar, era obrigatório que o ator selecionado dispusesse de uma fala gasta e grave. Características evidentes na voz do Ricardo.

Outro objectivo passava pela exploração da viola d'arco num formato não usual. Esclareço: além da técnica tradicional e de outras que praticava até então, tive a intenção de recorrer a alternativas, nomeadamente a técnicas extensivas. Para conhecer essas técnicas e as explorar de forma a aplicá-las com critério, precisava de tempo e espaço para concretizar algumas experiências.

Entretanto surgiu a oportunidade por parte da editora, de realizar uma residência artística na aldeia de Álvaro (aldeia do Xisto), perto de Oleiros, no final de Agosto de 2014. Tive acesso a um técnico de som e a uma sala preparada para gravação profissional, durante uma semana, com o único compromisso de tocar dois concertos para a comunidade.

A minha canção “Embaló Apagado” constou na lista de temas a registar para o EP “Circunstâncias”. Porém, por razões financeiras e pelo tempo apertado de estúdio, a gravação foi gorada. No entanto ficou a intenção.

Mais tarde agrupei este embalo ao repertório montado com o Nuno Sanches para o espetáculo “264” adicionando aos acordes e melodia já compostos o poema “Estamos Gratos” que completou a peça.

Assim, tendo de repente um estúdio à minha disposição para usar enquanto laboratório de ideias para um disco futuro, não hesitei em convidar o Ricardo a juntar-se à comitiva para praticar múltiplas versões do “Embaló Apagado”. As datas estipuladas pela editora para a semana em causa forçaram-me a tomar algumas decisões de pesquisa num curto espaço de tempo.

Ocupámos a semana a provar sons imaginados por mim construídos com as técnicas extensivas, testámos diversas montagens e arquiteturas destes sons modificando o planeamento rítmico consoante cada tentativa.

Esta residência serviu sobretudo para limpar a paleta de sons de que dispunha para este trabalho. Centralizámos o esforço na sobreposição e articulação dos sons desvendados simulando o clima sonoro utilizado no 1º andamento de “Os Pássaros estão estragados”. Além disso apanhámos uma excelente interpretação do poema “Estamos Gratos” dita pelo Seíça e descobrimos, improvisando, o valor estético e emocional do texto original do Afonso, caso fosse parcamente acompanhado com música.

Ao gravar uma versão insuficiente na qualidade e na nitidez do discurso dos “Os Pássaros estão Estragados” (o título do 1º andamento), percebi melhor quais os sons que deveria ou não aplicar nesta obra e anotei as carências patentes na composição até esse momento.

Verifiquei, por exemplo, a falta de algum rigor no material sonoro:

- Inicialmente contava beneficiar da escala de 7 sons que inventei para a “Sonata para viola d’arco e Cubo Vazio”. Com os testes executados na residência fiquei somente com 4 notas da escala desenhada, ouvidas em pizzicato e num ostinato irregular. A sua junção completa lentamente um manto harmónico (um acorde) onde os outros sons evoluem.
- Pensei em improvisar as quatro vozes solistas representativas de quatro pássaros que “vomitam” som, aproveitando novamente a notas da escala conhecida. Contudo percebi que essa opção não funcionava. Por um lado, após explorar vários motivos concretos numa tentativa de ordenar a conversa e o “vomitado” dos quatro pássaros, reparei que estimulava um efeito contrário ao pretendido (os pássaros cantavam em vez de “vomitem”) devido à falta de abstração das frases improvisadas (visto que estavam agarradas a uma escala pré-definida). Por outro notei que sendo este diálogo totalmente improvisado resultava numa cacofonia confusa e entediante.
- No primeiro rascunho da forma tencionava mostrar a devastação através dos sons descobertos em residência, associados a um assobio instável, impalpável e constante no 1º andamento. O “vomitado dos pássaros” surgiria durante este andamento, estendendo-se por um 2º andamento onde o diálogo protagonizado pelos quatro pássaros se desenvolveria. Esta hipótese não se confirmou quando compus a versão final da obra. Reparei que a concentração num só andamento de todos os elementos selecionados (sons + assobio + vento + quatro pássaros) acendia um desespero incisivo ideal para o que aspirava transmitir.
- Alguns dos sons explorados com as técnicas extensivas foram excluídos após a sua gravação. Por exemplo, tocar com o arco nas arestas da viola d’arco ficou de fora deste vocabulário.
- Como realizei dois concertos durante a residência tentei tocar as intenções de som pretendidas para o 1º andamento ao vivo. Com essa experiência, percebi que seria monótono gravar na loopstation todos os sons, ostinatos e

pássaros, camada após camada. Assim, ficou decidido que, ao vivo, me limitaria a gravar o “vomitado” de 4 pássaros. Os restantes sons seriam gravados em estúdio e acionados pelo técnico de som quando necessário.

- O gesto musical – nota em pizzicato que se muta em ostinato irregular – foi refinado durante a residência.
- A distância temporal entre cada pizzicato e a sucessiva entrada de cada pássaro ficou praticamente resolvida após a montagem do 1º andamento, feita em residência. No começo desta montagem, houve a tendência de alongar em demasia os intervalos que separaram os 4 pizzicatos, demora essa que transformava o andamento em causa num longo aborrecimento auditivo.

### **Sessões de Pré-Produção**

Em Fevereiro de 2015, com a obra praticamente composta, ficando somente algumas dúvidas para esclarecer, arranquei para um grupo de sessões de gravação juntamente com o técnico de som José Martins. Estas reuniões organizadas pela editora (no seu papel de produção executiva) realizadas no Salão Brasil em Coimbra, foram calendarizadas para que eu, no fundo, treinasse o registo em estúdio da obra. Assim, foi possível gravar os andamentos, compreender as dificuldades inerentes a cada andamento, avaliar a música composta (porque a pude ouvir antes de a gravar oficialmente) e proceder a pequenas alterações discernidas durante a prática entretanto efectuada.

Foram no total seis sessões (mais uma sessão extraordinária face ao agendamento previsto).

Divulgo o planeamento das duas primeiras sessões, redigido por mim para partilhar com o técnico de som, antes do primeiro encontro.

*ENSAIOS: (não vou colocar os horários uma vez que os ensaios têm quase todos a mesma duração)*

#### **Dia 5 de Fevereiro:**

1. Montar todo o equipamento. Mostrar ao técnico como se montam os pedais. Assim este poderá montar e desmontar tudo sem a presença do músico (no caso de haver algum percalço)
2. Perguntar ao técnico se este concorda com a organização do ensaio (explicada nos pontos seguintes). Para o caso deste ter uma melhor sugestão.
3. Arrancamos com OS PÁSSAROS ESTÃO ESTRAGADOS: Gravar todos os efeitos (loops e não os pássaros) durante aproximadamente dois minutos, ou seja, gravar efeitos presentes nas secções B, C, F, H e L. Criar um “banco de efeitos”.
4. Gravar todas as situações: pizz. + ostinato. Nomeadamente secções D, F, H, J e M.
5. Montar a estrutura deste andamento, consoante a partitura.

6. Se houver tempo, gravar cada pássaro separadamente. Nomeadamente secções E, G, H, I, J, K, L e M.

### ***Dia 10 de Fevereiro:***

1. Montar todo o equipamento, se necessário.
2. Gravar os pássaros do primeiro andamento, caso não tenham sido gravados no ensaio anterior.
3. Ouvir atentamente os PÁSSAROS ESTÃO ESTRAGADOS. Retirar conclusões e decidir consoante a audição.
4. Gravar secções A, B, e C da FUGA. Esta parte é especialmente difícil para o músico.
5. Gravar secção D e E da FUGA. Gravar loop por loop até ao compasso 72.
6. Gravar cada uma das violas presentes nos compassos 72 a 75.

$$(\dots)$$

*Este plano será, muito provavelmente, alterado e adaptado às contingências técnicas e artísticas que entretanto aparecerão.*

[illegible]

de vozes.

On reja: Dinâmica cresce e decresce constante a velocidade do ritmo (sempre o mesmo em vários, com mudanças de tempo) ou o aumento de crescimentos de vozes envolvidas.

Atenção: Tenha que estar qualquer fundamentalismo ~~na~~ como em cada momento. Também, preciso de me manter fiel à minha intuição.

○ 3º momento sem q ter "slow"

4º Momento - "Embalado Apagado"

Plano de referência e/ou Ricardo Serra:

- Tentar q cada "camada" reja sobota constante uma história (de qualquer parte do poema)

- Tentar a forma, aplicada e/ou o Nuno Sanchez. Todas as camadas são gravadas, o poema é dito (1ª metade), depois há um solo improvisado e finalmente o poema é dito novamente (2ª metade).

- Procurar introdução. Talvez uma outra referência ao 1º andamento antes do aparecimento dos acordes do Embalo.

Esquema dinâmico

Considerando somente a intensidade. Não a dinâmica de volume

7 momentos:

I II III IV V VI VII VIII

pp mf pp

pp



Problema: Como definir um loop para  
os seguintes motivos? Como criar a  
variação do loop para os diferentes?

(todas as vibrações tem o mesmo tempo de medição do instrumento. / qual quer tem. / o contacto / as curvas)  
os 1 - nos indicam a velocidade do tempo. A seguir mostram uma "contagem" de pulsação.  $\frac{1}{\text{seg}} = \text{período na máquina}$

6) GAVAR = fonte intermediária do shuffle!

1<sup>o</sup> Movimento

1<sup>a</sup> Vln 440

2<sup>a</sup> Vln 440

3<sup>a</sup> Vln 440

4<sup>a</sup> Vln 440

1<sup>a</sup> Viola 440

2<sup>a</sup> Viola 440

3<sup>a</sup> Viola 440

4<sup>a</sup> Viola 440

1<sup>a</sup> Violoncello 440

2<sup>a</sup> Violoncello 440

3<sup>a</sup> Violoncello 440

4<sup>a</sup> Violoncello 440

1<sup>a</sup> Contrabaixo 440

2<sup>a</sup> Contrabaixo 440

3<sup>a</sup> Contrabaixo 440

4<sup>a</sup> Contrabaixo 440

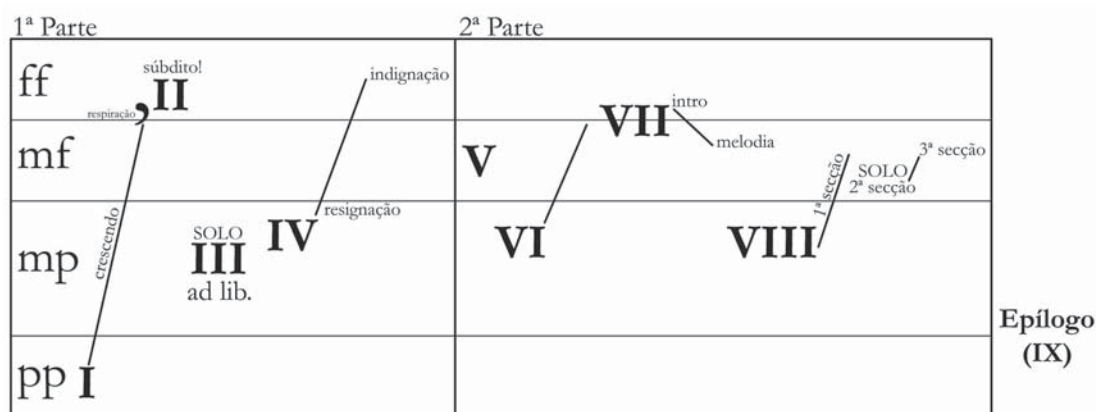
RESPOSTA DO ESTUDANTE - Pedro Garcia Calhaz  
"Textos de Afirmação e de Combate do  
Movimento Surrealista Mundial" Cesariy.  
"A Invenção do amor e outros poemas"  
de Daniel Filipe.

5. Enleto Mazda - Obregón  
- Obregón a Jac.  
6. Parriso Estragado - Obregón a Aldean  
Joa. Nolasco Pardo  
Mora,  
20 Miq.  
- Co's  
- Lito  
LIVRO DE VISITA

Entre a minha estadia em Álvaro (Agosto de 2014) e o arranque das sessões de pré-produção (Fevereiro de 2015), desenhei a forma de “Os Pássaros estão estragados”, estipulei o teor musical de cada andamento e compus a obra na sua totalidade.

Antes de começar a pensar detalhadamente sobre cada andamento, elaborei um mapa dinâmico (emocional e musical) para o disco que facilitasse a interligação entre todos os momentos musicais e os cosesse numa obra única. No fundo, existiam dois desafios no ponto de vista estrutural. A obra poderia ser ouvida enquanto um “todo” (uma singular escuta) como escutada separadamente, ou seja, como se cada andamento fosse independente.

O percurso determinado foi o seguinte:



Legenda:

SOLO – Tocado só numa viola, sem acompanhamento.

Os 9 números romanos representam cada andamento da obra.

A tabela está dividida em 4 blocos, para cada uma das dinâmicas assinaladas (pianíssimo, meso piano, meso forte e fortíssimo).

As linhas indicam as modificações dinâmicas que se verificam no decorrer de um andamento. As linhas não desembocam necessariamente no andamento seguinte (exemplo da linha que sobe a partir do 6º andamento termina o percurso antes de atingir o 7º andamento, porque o crescendo encerra no final do 6º andamento, sem qualquer influência dinâmica no 7º andamento).

Aparecem por vezes outras informações: desde marcações interpretativas (por exemplo: “resignação” ou “subdito”); a marcações formais como acontece no 8º andamento – um andamento dividido em 3 partes.



O 9º andamento encontra-se excluído da tabela porque se trata de um apanhado, de um resumo em modo conclusivo do que se ouviu na obra. Ou seja, a peça termina no 8º andamento.

- I – Os Pássaros estão estragados
- II – Fuga
- III – Eduardo
- IV – Embalo Apagado
- V – Cadeira do Bonifácio
- VI – Resíduos de Uma Saudade Esquecida
- VII – Uma Voz entre as Cinzas
- VIII – Professores de Pássaros
- IX – Epílogo

Depois da residência artística e finalizada a pesquisa conceptual, debruicei-me na busca de elementos e gestos sonoros para utilizar na composição em causa.

Por esta altura, devido às experiências tomadas durante a residência tinha alcançado algumas garantias. O 1º andamento estava praticamente definido. As técnicas extensivas entretanto eleitas, juntamente com o assobio intermitente e com os “Pássaros que vomitam” eram constituintes confirmados deste álbum. Todavia estes recursos não eram suficientes para a invenção dos andamentos em falta.

Assim, comecei a rever algum material antigo proveniente de peças que, por motivos pragmáticos, nunca chegaram a ser tocadas. Esta retrospectiva não só desvendou aquela que seria a melodia para o Bonifácio como semeou as bases rítmicas e motivicas da “Fuga”.

O conteúdo musical empregado nesta obra provém de três fontes de indagação:

1. Os sons e gestos desvendados durante a residência artística.
2. Uma melodia proveniente de um estudo que escrevi no passado. Um gesto proveniente de uma música nunca terminada, intitulada “Duro de Roer 2”.
3. De improvisações feitas durante o estudo e em concerto (eu contenho registos áudio de quase todos os meus concertos. Posso assim decifrar ideias que executo nas improvisações e avaliar criticamente os concertos)

## Forma de “Os Pássaros estão estragados”

Uma das razões que me levou a adoptar o texto do Afonso como forte influência para a obra que desejava escrever foi a estrutura transparente oferecida pelas três frases enunciadas previamente. Como disse, estas frases concediam ao texto um princípio, um meio e um fim. A questão (o princípio) exposta por Bonifaz, a causa (o meio) acusada pela Voz e a solução (o fim) descoberta pelo Bonifaz.

Perante a esta organização, optei por dividir o disco em duas partes. Uma das secções incidiria na apresentação de um cenário sombrio, reflexo da civilização caída, e na gradação emocional da resignação para a revolta. A outra patentearia o percurso efectuado por Bonifaz e pela Voz que, com o decorrer da obra, se erguerão das cinzas (provenientes da ruína da civilização), de um ambiente passivo e derrotado, para ensinarem os pássaros a cantar. No final, Bonifaz representa o professor e a Voz simboliza a resistência (contra o meio adverso).

Bonifaz assume um duplo e marcante papel na metáfora inerente a este álbum. Se por um lado exemplifica o conforto da estupidez, se encarna um povo impassível agarrado às correntes de uma realidade opressiva, por outro também se educa e aprende ao leccionar uma canção – uma manifestação de liberdade – aos pássaros.

Como disse muito bem Marta Bernardes numa conversa que tivemos sobre estes pássaros: “*ser professor de canções para pássaros: ensinar cantigas às aves é ensinar-se*”.

“Os Pássaros estão estragados” significam uma atitude, uma réplica contra o que observo, assente no verdadeiro caminho da aprendizagem. Não transmito a revolução, mas forneço o seu arranque. Porque mais importante do que as revoluções é não perder a vontade de cantar, de questionar o que se passa à nossa volta.

A descrição poética dos andamentos e explicação da forma:

### **I. Os Pássaros estão estragados**

Entre os escombros de uma civilização caída, destruída pela miséria e mediocridade, surgem 4 pássaros perdidos que estão estragados porque não sabem, não conseguem cantar.

Neste andamento apresenta-se ao espectador a conjuntura que pretendo desenvolver. Recorrendo a diversas técnicas extensivas e à sonoplastia do Pedro Adamastor (uma colagem de ventos) produz, com a viola d’arco, um cenário vazio e negro equivalente a uma devastação, onde só sobram ruínas. Os sons que vão aparecendo, esboçando o ambiente vago idealizado, são:

- o arco toca ritmos diferentes na parte lateral da viola d'arco, no tampo, na zona dos FF's.
- o arco desliza lentamente nas quatro cravelhas da viola d'arco, na ponta da cabeça de cada cravelha.
- o arco desliza lentamente no estandarte da viola d'arco.

Misturado com estes sons existe também um constante sibilar, produzido através de um assobio rápido cuja sonoridade relembra a passarada distante.

Entretanto, ouvem-se quatro “tiros”, quatro focos de atenção proporcionados por quatro notas em pizzicato seguidas de uma nota longa idêntica, que permanecem audíveis através de um ostinato de notas ininterruptas e ritmicamente irregulares. Por cada “tiro” surge um pássaro (uma voz que sobressaí por entre os escombros) que produz um som “vomitado”. Estes pizzicatos ecoam uma vez (dando lugar ao ostinato) com uma distância de alguns segundos ou minutos entre si.

Os quatro ostinatos mantêm-se presentes durante praticamente todo o andamento definindo um manto harmónico que cobre a vastidão sugerida pelos sons e sonoplastia, desaparecendo quando se tornam imperceptíveis.

The image shows a musical score for five Viola parts, each in C major (one sharp). Each part consists of a pizzicato note followed by a long note and an ostinato loop. The parts are labeled Viola 1 through Viola 5 from top to bottom. The first part has a VOZ: shhhhhh annotation. The second part has a VOZ: shhhhhh annotation. The third part has a VOZ: shhhhhh annotation. The fourth part has a VOZ: shhhhhh annotation. The fifth part has a VOZ: shhhhhh annotation. The time signatures are 01'15", 02'10", 02'51", 03'16", and 03'56" respectively. The dynamics are ppp and pp. The loops are labeled Loop3, Loop5, Loop7, Loop8, and Loop10. The notation includes a VOZ: shhhhhh annotation for the first part, a ppp dynamic marking, and a ppp dynamic marking for the loops. The loops are marked with a dashed line and a dot, indicating a repeating pattern.

Nesta imagem estão escritas as 4 notas, o pizzicato e nota longa que se segue, bem como o ostinato correspondente. Por debaixo está a indicação cronometrada de quando surge cada pizzicato.

“O vômito dos pássaros” são motivos curtos e bastante concretos na sua particularidade. Através deste “vomitado” os pássaros vão dialogando entre si, numa postura solista comparativamente à esfera misteriosa que percorre este andamento. Após a aparição dos quatro “tiros” estar terminada, estes quatro pássaros aumentam gradualmente de intensidade no seu diálogo, alcançando uma esquizofrenia angustiante – o clímax da inaptidão a que estão sujeitos. Depois deste culminar enérgico, cada pássaro vai-se retirando da conversa rapidamente, sobrando apenas uma respiração ofegante extremamente aguda.

The image displays a musical score for a piece titled "O vômito dos pássaros" (The vomit of the birds). It features four staves, each representing a different bird (Pássaro 1, Pássaro 2, Pássaro 3, and Pássaro 4). The score is organized into four measures, each containing a specific motif for the birds. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The motifs are marked with a piano (p) dynamic and include improvisation instructions in Portuguese. The first measure is marked with a 4, the second with a 7, and the third with a 10. The fourth measure includes a glissando (gliss.) instruction. The motifs are marked with a piano (p) dynamic and include improvisation instructions in Portuguese. The first measure is marked with a 4, the second with a 7, and the third with a 10. The fourth measure includes a glissando (gliss.) instruction.

**Pássaro 1**  
 improvisar usando apenas a nota escrita. Aproveitar o silêncio. Tocar notas curtas e com muito espaço entre elas. Como se fossem difíceis de fazer.

**Pássaro 2**  
 improvisar usando apenas a nota escrita, símile a E.

**Pássaro 3**  
 improvisar usando apenas a nota escrita, símile a E.

**Pássaro 4**  
 improvisar usando apenas a nota escrita, símile a E.

Nesta imagem estão os motivos usados por cada um dos pássaros. Cada motivo é “descoberto”, ou seja, explorado com tranquilidade antes de ficar completo, para mais tarde sair do espaço cromático onde este se desenvolve e crescer até ao clímax final.

## 2. Fuga

Regressando a um período anterior à queda da civilização, a Voz foge de um regime violento que a pretende calar. A Voz significa uma resistência, uma consciência de liberdade e, por isso, uma perigosa alternativa às intenções repressivas do regime.

Contrapondo ao ambiente vago audível no 1º andamento, esta “Fuga” aparece agressiva e rápida, construída a partir de uma figura rítmica constante, aplicada nas três partes que edificam o andamento. “Fuga”, neste caso, remete diretamente para a ação a retratar musicalmente. A “Voz” foge efetivamente de um perigo.

Para acentuar a impetuosidade do risco, a figura rítmica socorre-se de duas notas sobrepostas, num intervalo de 2ª menor entre si que se move para cima e para baixo com velocidade, traçando um padrão. Ou seja, havendo uma melodia, esta corre através do ritmo exigido e desloca-se em homofonia com uma segunda voz dissonante.



A melodia/motivo rítmico é repetida quatro vezes e remata com fogosidade num harmónico (lá), deixando um rasto de som no ar.

Depois de uma caminhada novamente veloz, a evasão pretendida insere-se numa progressão harmónica (composta através de tentativa e erro) executada através doutro padrão rítmico, ocupado por quatro vozes separadas em grupos de duas a duas (duas notas graves para duas semicolcheias, duas notas graves para uma semicolcheia) e de um padrão de dedilhação e organização dessas quatro vozes (ou seja: as vozes mudam sempre dentro de uma lógica fixada pelo padrão).



Terminada esta progressão, a música abranda na intensidade e desce dinamicamente. Inicia assim a segunda fração deste andamento, num contraste de textura e de volume. Este começo improvisado, envolve-se lentamente numa improvisação livre mais ativa, por sua vez invadida por um baixo dançante (em pizzicato) semelhante ao motivo rítmico que identifica o primeiro padrão desta “Fuga”. Com a intromissão crescente do baixo a improvisação desagua num acompanhamento tonal em pizzicato que, juntamente com o baixo, suporta um solo improvisado dentro dos acordes entretanto expostos.

Esta segunda parte finaliza com o término do solo, através de um regresso da improvisação selvagem anterior que se alastra pelo acompanhamento tonal até este esmorecer completamente.

Finalmente, finda a improvisação livre que delimitou a segunda porção do andamento, surge uma breve reexposição da primeira secção. Esta terceira divisão encerra igualmente com um harmónico (lá).

### **3. Eduardo**

Durante algum tempo, esta melodia intitulou-se “Voz”. Este andamento consiste na interpretação *ad libitum* de uma melodia. A melodia é repetida três vezes, aumentando de emotividade em cada repetição.

A melodia resulta da colagem de duas melodias improvisadas, concebidas durante um concerto em Aveiro, meses antes de ter começado a pensar sobre “Os Pássaros estão estragados”. Reparei nestas duas referências porque, intuitivamente, insisti em as repetir (com variações furtivas, consequência de serem improvisadas) noutros concertos.

Perante esta momentânea dependência nas duas melodias, pareceu-me importante aplicá-las num contexto de composição mais concreto. A oportunidade apareceu com este andamento.

### **4. Embalo Apagado**

Como já expliquei, este andamento sofreu ao longo do último ano diversas alterações até atingir o seu estado definitivo. Compus este embalo pouco depois de ter feito o “Embalado para Bernardo”, um tema dedicado a Bernardo Sassetti. A intenção criativa é idêntica: uma canção constituída por uma melodia e respectivos acordes condizentes num compasso 3/4. Os acordes são gravados em loop em pizzicato, assim como a melodia e sua harmonização.

A fundamental novidade neste “Embaló Apagado” é a letra e sua interpretação.

O poema “Estamos gratos” recupera um procedimento realizado na minha obra “Invasão”, em que um texto confrontacional e direto, encara o espectador de frente e perturba o seu conforto, a sua proteção por estar do lado de lá do palco. No caso de “Invasão” os textos usados tinham um carácter irónico, um fator de atração para o público (que se ria dos insólitos descritos), mas cedo se convertiam numa acérrima crítica à hipocrisia humana, acertando em exemplos provavelmente vividos pelos espectadores que, momentos atrás, se divertiam com as palavras proferidas.

Em “Estamos gratos” não há qualquer aproximação à comédia. Aproveitando a contradição como mote, o poema expõe o limite do desespero. O paradoxo de alguém estar agradecido por não ter nada, nem o direito de escolher morrer.

Esta divisa (estamos gratos) nasceu de uma história real, relativamente recente, que me perturbou.

Após ter lido um discurso pertinente, de agradecimento ao prémio APE, Alexandra Lucas Coelho viu-se confrontada com uma reação brusca por parte do Secretário de Estado da Cultura. Melindrado pelo tom crítico do discurso, Jorge Barreto Xavier respondeu com insultos e afirmou que a escritora deveria “*estar grata por estarmos em democracia*”.<sup>219</sup>

Este acontecimento demonstra o quanto este elemento do governo respeita e admira a democracia, como a liberdade, como nos avisa dos seus desejos mais intrínsecos.

Alexandra Lucas Coelho teve a coragem de reagir ao contexto negativo que condiciona Portugal no seu crescimento civilizacional (correspondendo à atitude por mim sugerida um pouco antes quando me preenciei sobre o afastamento dos artistas do debate político) e foi ofendida por alguém com importantes responsabilidades. Para o Secretário de Estado da Cultura responder com semelhante frase, significa que não respeita e condena a sociedade democrática. Tal revelação é assustadora.

“Estamos gratos” também tenciona impulsionar um conflito interior. A declamação do Ricardo encarna o desgraçado que perdeu tudo. Porém, com o envolvimento musical sugerido vai crescendo na sua revolta perdendo-se no final em berros angustiantes. A leitura avança da resignação para a indignação.

Durante o crescendo emocional surge um solo improvisado (primeiro respeitando a progressão harmónica, depois assumindo-se livremente) que interage com a performance do Ricardo.

---

<sup>219</sup> <http://www.esquerda.net/artigo/secretario-de-estado-da-cultura-ofende-escritora-alexandra-lucas-coelho/32163>



O andamento termina com a última frase do poema *“Estamos gratos ainda...por não poder morrer”*.

Um detalhe essencial: a recitação de Seiça também foi improvisada (estudada é certo, mas improvisada). Ou seja, este respeitou a ordem dos versos mas repetiu-os, retirou-lhes palavras etc. Fez o que sentiu ser necessário para alcançar o crescendo pretendido.

**“Estamos Gratos”** (José Valente/Revisão: Marta Bernardes)

*Estamos gratos por ter fome.*  
*Estamos gratos por ter sede.*  
*Estamos gratos por não termos tecto.*  
*Estamos gratos por não curarmos a doença da minha avó.*  
*Estamos gratos por não cantar.*  
*Estamos gratos por não ouvir.*  
*E também estamos gratos por obedecer.*

*Estamos gratos por não vermos o céu.*  
*Estamos gratos por não vermos o mar.*  
*Estamos gratos por não reconhecermos as cores.*  
*Estamos gratos...*  
*Entretanto a minha avó morreu.*  
*Estamos gratos...*  
*E estamos gratos por não chorar.*  
*Porque as lágrimas são caras e podem-se beber.*  
*Estamos gratos por estarmos vivos sem termos a certeza disso,*  
*Estamos gratos, ainda, por não poder morrer.”*

## **5. A Cadeira do Bonifácio**

Bonifaz, como expliquei, encarna um povo embebido por uma sensação ingénua de segurança, de conforto, que promove a própria indiferença quando encara a aniquilação da civilização (exposta durante os andamentos anteriores).

Por isso mesmo, este andamento, combina um acompanhamento semelhante a um fado (acentuando os primeiros e terceiros tempos de um compasso em 4/4) com uma melodia feliz e agradável, que entra no ouvido e facilita uma escuta despreocupada.

A melodia em causa e respetiva progressão harmónica, foram compostas para um estudo que nunca chegou a ser tocado. Enquanto revia rascunhos de peças antigas reparei nesta melodia (sobre a qual me perguntei várias vezes: o que fazer?) e na sua aparência convidativa a roçar o divertido. Depois, limitei-me a adaptar este material aos recursos que estavam a ser aplicados em “Os Pássaros estão estragados”. Para acentuar ainda mais o lado lúdico, quase tolo, que envolve este andamento, decidi construir um samba, tocando a percussão reconhecidamente sambística na viola d’arco (recorrendo à gravação em loops de diversas pancadas cometidas no instrumento), avançando para uma ligeira modulação e renovada progressão harmónica sobre a qual aparece um solo improvisado.

Depois do solo, a melodia do Bonifaz ressurgiu, desta vez suportada pelo samba que está em movimento.

Dois dados importantes para este andamento: ouve-se a minha voz por duas vezes. No início de “Cadeira do Bonifácio” digo, com surpresa, uma quadra retirada de “A Boneca de Kokoschka” que evidencia a presença insólita de Bonifaz na guerra (ou neste mundo desfeito em cinzas). Mais tarde, antes do começo do samba, afirmo com euforia “Samba!” aumentando substancialmente o ridículo, a tolice, que desejava incutir neste tema.

*“Bonifaz Vogel*

*Numa cadeira de palha*

*Era como um*

*Elefante*

*Numa loja de cristais.”* <sup>220</sup>

## **6. Resíduos de uma Saudade esquecida**

Este andamento representa uma memória muito distante e dissipada da civilização. Por este motivo antecede a reexposição da Voz que acontecerá no andamento seguinte. Estes “resíduos” consistem num esforço interior de recuperação de símbolos que nos recordam da casa – talvez o lugar mais idiomático de uma civilização ocidental.

Por isso, a “saudade” arranca com mais uma sonoplastia criada pelo Pedro Adamastor que transporta o ouvinte para uma sala aquecida pela lareira acesa, por um

---

<sup>220</sup> CRUZ, Afonso (2012). *Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores. 2ª Edição. pág. 17.

sofá de couro, pela leitura do jornal, por um pai bonacheirão e carinhoso, pelo relógio antigo que balouça pesadamente.

Sorratamente, a sonoplastia é tomada por um ostinato grave, um pedal longo que se estende por todo o andamento, que abarca: uma respiração vagarosa concebida por duas cordas soltas tocadas ao mesmo tempo, feitas numa arcada lenta, com um silêncio consequente (para que se sinta a respiração); uma melodia mal identificada porque é constituída por notas escolhidas, soltas na sua repetição, sem ritmo ou pulsação, que se manifestam consoante a respiração – esta melodia aparece duas vezes, em duas oitavas distintas; por um efeito, gerado por quatro harmónicos (tocados dois de cada vez, alternadamente. Ou seja, dois harmónicos na primeira vez, outros dois harmónicos na segunda) que pintam o cenário em resposta à melodia, quando esta é tocada no segundo turno.

Não partilho detalhes sobre o processo compositivo deste andamento, visto que não existe qualquer nuance de relevo – a ideia de som surgiu um dia enquanto estava à espera do Metro. E pareceu-me fantástica para o que ambicionava exprimir. Porém, ao redigir estas palavras, relembro-me de um almoço com o compositor portuense Rui Penha. Encontrámo-nos para discutir estes “pássaros estragados”, para esclarecer uma provável influência da música electroacústica nalgumas das minhas decisões musicais. Nessa reunião, o Rui falou-me da peça “Respire” de Pierre Jodlowski <sup>221</sup>. Quando visualizei a composição, não vislumbrei qualquer ligação com os meus intentos, até ao dia em que exclamei “eureka!” no metro.

Existe um mérito criativo que não posso esquecer: a nota grave que permanece acesa até ao final do andamento (um sol) resulta de uma sugestão oferecida pelo técnico de som que gravou o álbum, o João Pedro Miranda. Ou seja, trata-se de uma modificação de última hora (pensada no estúdio) na composição original.

## **7. Uma Voz entre as Cinzas**

Como referi, as cinzas aqui indicadas representam as ruínas da civilização. Entre estas cinzas, solta-se uma Voz, mais especificamente a voz do Eduardo que, apesar de ainda ténue, se recusa a desistir.

Curiosamente, poderá ser árduo à primeira vista reconhecer as semelhanças entre as melodias patentes no “Eduardo” e neste andamento. A melodia, a voz, é praticamente idêntica com uma ligeira alteração. Na “Voz entre as Cinzas” a melodia é tocada uma oitava acima, cercada por um ambiente totalmente distinto do carácter *ad libitum* (livre)

---

<sup>221</sup> <http://www.pierrejodlowski.com/index.php?post/Respire2>

que orientou o 3º andamento. Além disto, há outro pormenor essencial: enquanto que no "Eduardo" esta melodia termina sem resolução aparente, incitando algumas dúvidas na tonalidade (mas envolvendo o ouvinte num modo menor), numa "Voz entre as Cinzas" a melodia resolve-se aludindo um acorde maior, a uma brisa de esperança. A Voz vence as cinzas que a rodeiam.

O andamento arranca com uma improvisação livre baseada num gesto sonoro concreto, reproduzidor das cinzas: duas notas tocadas em uníssono por duas cordas, sendo que uma está em constante trilo movendo-se cromaticamente para cima e para baixo, enquanto que a outra se mantém estática (corda solta). Este gesto acontece quatro vezes começando sempre com notas diferentes: sol, lá, sib com ré (a exceção, visto que as duas notas não são iguais) e ré. Esta última nota fixa-se durante algum tempo sendo invadida pela melodia da Voz e respectivo acompanhamento. Finalmente abandona o cenário, permitindo que a Voz ocupe toda a atenção do ouvinte. O acompanhamento que entretanto aparece segue as pisadas harmónicas da melodia, sem rigor, simulando pássaros com uma característica repetitiva: duas notas tocadas sucessivamente e depressa (quase um trilo) numa viola, agrupam-se a uma nota mais grave feita noutra viola e a meias escalas ascendentes muito rápidas numa terceira viola, mutando-se conforme as alterações harmónicas intrínsecas à melodia.

## **8. Professores de Pássaros**

A reviravolta de "Os Pássaros estão estragados" inicia-se quando a "Cadeira do Bonifácio" é apresentada. No 5º andamento revela-se a figura que alterará uma circunstância negativa. No 6º evoca-se uma recordação da civilização. No 7º a Voz ultrapassa as cinzas, comprovando a sua resiliência face à conjuntura oprimida. Finalmente, no 8º andamento, a inversão pretendida começa a justificar-se.

"Professores de Pássaros" repete vários contextos musicais expostos durante a obra. Mostra novamente 4 pássaros perdidos a "vomitar" som. Porém a confusão proposta no 1º andamento dá lugar à consonância e, desta vez, os pássaros encontram-se e situam o ouvinte num centro tonal (ré).

Seguidamente, a melodia do Bonifácio é citada novamente num arranjo sem violas acompanhadoras, onde um instrumento assume a melodia, a harmonia e o ritmo, tecendo estas três funções ao mesmo tempo.

Finalmente, a melodia do Bonifácio ocorre uma última vez, agora escoltada pelos 4 pássaros, usufruindo dos mesmos princípios de acompanhamento utilizados em "Uma Voz entre as Cinzas" (quando a melodia da Voz é exibida, após o desaparecimento das cinzas).

“Os Pássaros estão estragados” termina com a aprendizagem por parte de todas as personagens intervenientes de um tema exposto mais ou menos a meio da obra.

Parafraseando novamente a Marta Bernardes: *“ser professor de canções para pássaros: ensinar cantigas às aves é ensinar-se”*.

## **9. Epílogo**

Em modo conclusivo, o Ricardo Seiça diz o texto que influenciou a obra. Este epílogo existe somente devido à experiência efectuada em residência artística. Quando improvisámos um momento aproveitando o texto em causa, fiquei imediatamente convencido do seu valor expressivo. A única preocupação passaria por garantir que a música fosse parca na sua interferência, respeitando solenemente as palavras do Afonso.

## **10. A Última Viagem de Marco Polo**

Esta música é extra. Não faz parte desta obra, todavia foi gravada e ficará no disco correspondente. Composta para a obra “Cidades Invisíveis” (trata-se do 3º andamento desta peça) serve para resolver o meu sofrimento, causado pelo falecimento do Eduardo, sobretudo pela sua participação (espiritual e emocional) neste trabalho. “A Última Viagem de Marco Polo” auxiliou-me a despedir do meu amigo.

Mais uma vez aproveitei a sonoplastia de Pedro Adamastor, desta feita através de uma colagem de ondas do mar (com intensidades diversificadas) na introdução desta peça, substituindo assim o pedal em lá onde habitualmente improvisava livremente, percorrendo uma troca entre laivos abstractos e pinceladas muito tonais. A colagem de ondas também finaliza a peça, atribuindo à viagem uma unicidade circular, como se a mesma fosse apenas uma memória.

## **Um Espetáculo multidisciplinar:**

Enquanto me preparava para gravar o álbum “Os Pássaros estão estragados” comecei também a refletir sobre a sua demonstração ao vivo. Tendo a vontade de superação artística já aqui justificada, fez sentido que desejasse ultrapassar algumas barreiras performativas no concerto ao vivo representativo desta obra.

A primeira limitação a transpor prendia-se com a minha história na cooperação com outras áreas disciplinares. É certo que exponho nesta tese várias colaborações peculiares no desafio, no entanto, à exceção talvez da minha “Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio” nenhuma dessas convivências multidisciplinares resultou da aproximação,

por parte das outras artes, à música previamente inventada. Ou seja, não só compus obras encomendadas, nascidas de propostas específicas onde o gerador criativo incidia obrigatoriamente na outra disciplina (o artista pedia para que a música fosse motivada por algum material ou conceito pré-existente), como imaginei música influenciada por testemunhos artísticos provenientes de outros modos de expressão. Um exemplo desta situação é, obviamente, “Os Pássaros estão estragados” uma vez que a principal fonte de inspiração é um texto fixo, escrito pelo Afonso.

Porém, acreditei que este trabalho me poderia conduzir a uma intenção alternativa. Se, ao contrário do previsível, eu convidasse artistas de áreas distintas a intervir sobre a música composta e sobre a minha perspectiva artística, dissecada nesta tese, modificaria a ligação: neste caso a imagem seria eleita consoante a música, as suas particularidades e ensejos.

Tal hipótese pareceu-me muito interessante. Por um lado modificava um hábito antigo no qual adaptava as minhas capacidades a anseios criativos exteriores e inseria-me num género de liderança artística completamente novo para mim – o que implicaria uma positiva aprendizagem. Além disto, ensaiava um encadeamento dirigido por três territórios artísticos distintos: a literatura/o texto/a palavra incentiva a composição musical que, por sua vez, motiva uma encenação construída sobre imagens e vídeos originais.

A contaminação propositada entre todos os elementos artísticos aqui evidenciados exemplifica na perfeição uma filosofia inerente a este doutoramento desde o seu arranque. Na realidade, a atração de polos artísticos dissemelhantes na prática (comparativamente à música), manifesta uma evolução bem sucedida de um percurso rico neste tipo de envolvimento multidisciplinar. O doutoramento catalisou, com toda a experiência acumulada, um ponto de partida criativo díspar das propostas partilhadas nesta tese e conseguidas durante este curso. Esta novidade comprova a positiva interferência da investigação em causa. A partir de “Os Pássaros estão estragados” a minha atitude performativa e criativa nunca mais será idêntica, como é evidente.

### **Paulo Mendes**

Considerando os desejos anunciados, era fundamental convidar artistas plásticos, entre outros, a participar no desenho do espetáculo “Os Pássaros estão estragados”.

Julguei que a opção mais adequada para concretizar este propósito seria pedir a Paulo Mendes (como informei, já tinha ajudado no design do EP “Circunstâncias”) que coordenasse as possíveis intervenções de vários artistas, que estipulasse a imagem e que

me aconselhasse na elaboração de uma encenação credível e capaz de, conjuntamente com a música, transmitir o conteúdo conceptual determinado.

Logicamente foram convidados artistas que admiro e com quem tenho trabalhado recentemente: o já mencionado Paulo Mendes, o orientador deste doutoramento, Professor Doutor António Olaio, Marta Bernardes e o Professor Arquitecto Pedro Bandeira.

O primeiro plano de tarefas consistia no contacto com os artistas para solicitar imagens do seu arquivo, que transparecessem as preocupações inerentes à minha obra ou que desvendassem outras analogias criativas. As imagens seriam aplicadas no disco, mais concretamente, no livro que costuma acompanhar o objecto disco.

Infelizmente, devido às restrições impostas pela editora (relativamente ao número de páginas e ao número de cores) tornou-se impossível concretizar esta intenção.

Assim, decidi usar somente imagens da autoria de Paulo Mendes, entretanto entregues à designer contratada pela editora para proceder à produção do design do disco.

No entanto, os artistas convidados já tinha generosamente fornecido um conjunto de imagens formidáveis para serem utilizadas no disco ou no concerto ao vivo. Por isso, será para nós essencial beneficiar da sua oferta na construção desse espetáculo.

Apresento, a seguir, a ficha técnica do espetáculo e do disco onde estão mencionados todos os participantes na obra “Os Pássaros estão estragados”.

### **Ficha Técnica:**

#### **OS PÁSSAROS ESTÃO ESTRAGADOS**

influenciado por um texto com o mesmo título de Afonso Cruz, do livro “A Boneca de Kokoschka”, Quetzal Editora.

Dedicado a Eduardo Sardinha.

Uma Edição JACC Records

1. Os Pássaros estão estragados
2. Fuga
3. Eduardo



4. Embalo Apagado
5. A Cadeira do Bonifácio
6. Resíduos de uma Saudade esquecida
7. Uma Voz entre as Cinzas
8. Professores de Pássaros
9. Epílogo: Os Pássaros estão estragados
10. (Extra) A Última Viagem de Marco Polo

Composição, Viola d'arco, Voz e electrónica: José Valente.

Voz nas faixas 4 e 9: Ricardo Seica.

Sonoplastia nas faixas 1, 6 e 10: Pedro Adamastor.

Produção: José Valente e João Pedro Miranda.

Pré-produção: José Valente e José Edgar Martins.

Produção Executiva: Jacc Records.

Imagem: Paulo Mendes

Imagens reproduzidas no CD: Paulo Mendes

Na concepção visual deste projeto musical, na sua apresentação gráfica e videográfica que vai acompanhar a sua exibição pública, foram utilizadas imagens de obras ou detalhes de obras de:

António Olaio

Marta Bernardes

Paulo Mendes

Pedro Bandeira

Realização vídeo e montagem: Israel Pimenta e Paulo Mendes

Apoio à produção: Pedro Treno

Design: Joana Monteiro

Agenciamento: Murmurio Booking

No dia 9 de Outubro de 2015, “Os Pássaros estão estragados” foram estreados no Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra.

Este espetáculo multidisciplinar irá ser apresentado no Porto no dia 9 de Abril de 2016, no Cinema Passos Manuel, no dia 25 de Abril no Salão Brasil em Coimbra e no dia 26 de Maio no Conservatório Nacional, em Lisboa. Existe ainda a possibilidade de o realizar em Guimarães, mas não está acordada qualquer data.

*“Deveria gritar, pensava Badini, porque já ninguém sabe gritar, anda tudo tão calado da vida, sem imaginação. E, por vezes, essas palavras engolidas são confundidas por tolerância.”*<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> CRUZ, Afonso (2013). *Para onde vão os guarda-chuvas*. Carnaxide: Editora Objectiva. Alfaguara. pág. 589.

# 13.

## CONCLUSÃO.

Chegou o momento de redigir uma conclusão, que poderia chamar conclusão introdutória, ou mesmo introdução – 2ª parte, pelas potencialidades que aqui se abrem para outros desenvolvimentos.

Revendo o texto desta tese que se foca no trabalho artístico realizado e na reflexão efectuada nos últimos cinco anos – verifiquei um conjunto de resultados essenciais, descritos através da abordagem conceptual de várias obras compostas e/ou realizadas durante o período em causa e a sua influência na evolução do meu percurso musical.

Muitas das questões levantadas pelo curso de doutoramento provocaram decisões que, posteriormente, se revelaram catalisadoras de diversos interesses que hoje caracterizam o meu percurso artístico. Sem elas, esses interesses talvez se não tivessem manifestado ou então teriam seguido diferentes direcções sem dúvida menos inteligíveis e esclarecidas.

A confluência com outras áreas disciplinares além da música, proveniente de uma positiva contaminação incentivada pelo Colégio das Artes, através dos meus colegas e orientador, marcou fortemente o trilha criativo exercido ao longo deste curso e, consequentemente, definiu a orientação musical seguida nos meus trabalhos e desafios artísticos.

Durante este tempo trabalhei com vários músicos, artistas plásticos, performers, bailarinos, atores, etc., sempre dentro de um espírito saudavelmente cooperativo: António Olaio, Paulo Mendes, Alberto Conde, Mafalda Deville, Israel Pimenta, Afonso Cruz, Marta Bernardes, Shakir Khan, Mário Montenegro, Gil Mac, Ricardo Seica, Pedro Adamastor, Nuno Grande, Pascal Ferreira, Andrea Inocência, João Silvério, Manuel Brásio, Xosé Miguez, Luís Figueiredo, Vikas Tripathi, Cláudio Da Silva, Sérgio Tavares, Joana Pupo, Francisco Carvalho, entre muitos outros.

O curso de doutoramento garantiu a sua promessa: serviu de mecanismo para a elaboração de novas propostas e, inevitavelmente, serviu de charneira para uma postura criativa mais abrangente, consistente, preparada para evoluir dentro de um universo desenhado pelas premissas descobertas.

As oportunidades e desafios surgidos durante o período em questão muniram o meu ainda curto percurso com múltiplos focos de entusiasmo e motivação dando origem a pontos de partida conceptuais inovadores (comparativamente aos do meu passado anterior), condicionando o meu pensamento musical e, em consequência, o próprio idioma criativo.

De salientar o espetáculo “Os Pássaros estão estragados” provavelmente o testemunho mais presente do contágio referido. Uma obra onde assumi toda a direção artística liderando uma conjugação de esforços provenientes de diversas colaborações.

Não será portanto de estranhar a vontade de continuar a exercer uma prática onde a reunião entre modos de expressão distintos impera. Posso por isso antever a continuação deste interesse: o crescimento intencional de compor mais momentos cuja génese se caracteriza pela simbiose entre áreas disciplinares diferentes.

O atual fascínio por projetos artísticos assentes na colaboração entre processos dissemelhantes indica-me uma forte probabilidade de que o pensamento musical desenvolvido durante o doutoramento permaneça ativo nas minhas cogitações artísticas e na minha atividade futura. Ou seja, a investigação iniciada em 2010 não se finaliza em 2015, apenas produz e expõe um ciclo fundamental daquele que será o meu caminho criativo nos próximos anos.

Além das associações multidisciplinares acima enunciadas, a investigação também reforçou a aplicação da “mistura de vocabulários” nas opções musicais inerentes a todas as peças compostas durante os cinco anos analisados nesta tese.

O desejo de corresponder a objetivos criativos concretos (proporcionados como já disse pelo doutoramento) ajudou-me na procura de uma voz musical mais específica e de alguma forma, identificável. Se existia inconscientemente uma vontade pessoal de explorar a mistura de vocabulários musicais sem quaisquer restrições estéticas, de concentrar a minha atenção na definição de discursos límpidos em vez da defesa cerrada de um singular vocabulário, este anseio só se resolveu e se tornou efetivo durante o curso em causa.

A busca por uma improvisação composta e uma composição improvisada foi uma práxis permanente, tornando-se igualmente uma parte integrante das minhas soluções criativas.

Desenvolveu-se em simultâneo uma construtiva atração por inquietudes conceptuais externas ao foro meramente musical, às vezes semeadas por observações pessoais da atualidade e da conjuntura circundante. A inevitável ligação entre o homem, a liberdade e suas nuances de interpretação, os sítios inventores de memórias, as metáforas do dia-a-dia, as histórias do quotidiano — foram assuntos utilizados na imaginação de universos e conteúdos essenciais na seleção de sons e motivos musicais posteriormente usados na construção das obras.

“Pensamento Musical: a composição enquanto processo” foi um marco essencial na minha evolução artística e musical, uma influência determinante para o esclarecimento da minha visão artística e para a direção e emergência do meu percurso musical. É importante salientar que o progresso artístico aqui demonstrado é equivalente ao progresso verificado no meu percurso que, entre 2010 e 2015, acumulou experiências fundamentais para a clarificação do meu pensamento musical e personalidade artística. Experiências que merecem ser salientadas, tanto pelo resultado artístico como pela reputação daí resultante.

Nesta pesquisa, por razões metodológicas e logísticas, foram à partida limitadas as variáveis em análise, particularmente no domínio musical onde se privilegiou um instrumento — a viola-de-arco (o meu instrumento). Algumas questões que se levantaram no início ficaram em segundo plano por não ser pertinente a sua inclusão neste estudo após a definição do seu âmbito. Todavia, tendo em conta esta incontestável aproximação entre a investigação e o percurso musical vivido, não será despropositado aludir a hipótese de continuar esta estreita relação e aprofundar ainda mais as questões levantadas. Isso poderá conduzir, no futuro, a um pós-doutoramento para o qual poderei contar com o apoio de outros artistas exemplares na sua prática e na sua inquietude (como por exemplo Anne LeBaron, Howard Hersh, António Pinho Vargas, entre outros).

E, parafraseando Gonçalo M. Tavares:

*“(...) podemos acreditar que, se um conjunto de músicos encontrar a melodia certa para acalmar um moribundo, a morte, pelo menos, esperará um pouco para não interromper.”*<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> TAVARES, Gonçalo M. (2015). Morte e música. *Breves notas sobre música*. Lisboa: Relógio d'Água Editores. pág. 11.



## Lista de Anexos:

**Anexo 1.** — Amarelo Schwartz (Capítulo 6): Partitura; Áudio da peça.

**Anexo 2.** — Cidades Invisíveis (Capítulo 7): Partitura de “Múltiplas Cidades” (contém “Estrutura” e “Cidade”); Partitura de “A Última Viagem de Marco Pólo”; Vídeo da Conferência “Ler, ver e ouvir Cidades Invisíveis” no Colégio das Artes (parte I e parte 2)

**Anexo 3.** — Sagrado (Capítulo 8): Partitura; Vídeo “A Música de Sagrado” que resume a banda sonora do filme “Sagrado”.

**Anexo 4.** — Sonata para Viola d’arco e Cubo Vazio (Capítulo 8): Partitura; Dois Cartazes da estreia.

**Anexo 5.** — Lágrima Suada (Capítulo 9): Partitura; Vídeo da interpretação em duo com Luís Figueiredo.

**Anexo 6.** — Coimbra Reinventada (Capítulo 9): Partitura de “Coimbra é Nossa!”; Partitura de “Balada dos Estudantes”.

**Anexo 7.** — Viagem a Portugal (Capítulo 9): Áudio da peça.

**Anexo 8.** — Ninguém é Original (Capítulo 9): Partitura de “Lado Zappa”; Partitura de “Lado Chico”; Partitura de “Um Samba qualquer”; Partitura “Lado Coltrane”; Áudio da peça.

**Anexo 9.** — Um Velho na Montanha (Capítulo 10): Áudio de “Alter Mann in die Berge”, uma versão da peça em duo com o contrabaixista Lukas Kranzelbinder; Áudio da peça, numa versão a solo gravada no Mosteiro de Santa Clara-a-velha; Vídeo da peça na sua versão final gravada e filmada na Djerassi Residency Artists Program.

**Anexo 10.** — Invasão (Capítulo 11): Partitura de “I. Um Lugar que está virgem”; Partitura de “II. Conquista”; Partitura de “III. Marcha de um novo lugar”; Partitura de “V. Um Lugar modificado”; As letras presentes na obra; Áudio da estreia da peça, gravado ao vivo na Djerassi Residency Artists Program.

**Anexo 11.** — Os Pássaros estão estragados (Capítulo 12): Partitura; Fotografias dos Espectáculos (no Cinema Passos Manuel e no Teatro Académico Gil Vicente); Áudio da peça/disco.





## Bibliografia

### Obras citadas:

Barenboim, D. (2009). *Está tudo ligado: o poder da música*. Lisboa: Editorial Bizâncio. pp. 31-32.

Benjamin, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Teoria da Semelhança*. Relógio d'Água Editores. pp. 34, 51, 66.

Calvino, I. (2010). *As Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema. 12ª Edição. pp. 25, 29, 30, 31, 45, 85, 123, 166.

Carvalho, Mário (2012). *Ocaso em Carvangel. O varandim seguido de Ocaso em Carvangel*. Lisboa: Porto Editora. pp. 136.

Castro, L. (2007). *Repórter de Guerra*. Dafundo: Oficina do Livro.

Cruz, A. (2012). *Jesus Cristo bebia cerveja*. Carnaxide: Editora Objectiva. Alfaguara. pp. 205-206.

Cruz, A. (2013). *Para onde vão os guarda-chuvas*. Carnaxide: Editora Objectiva. Alfaguara. pp. 589.

Cruz, Afonso (2012). *Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores. 2ª Edição. pp. 17, 34-35, 42.

Dacosta, F. (1986). *O Viúvo*. Casa de Letras. pp. 11-12, 17, 19-20, 32.

Domingues, A. (2011). *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editoras. pp. 18-22.

Figueiredo, C. (1988). *Frank Zappa: a Grande Mãe*. Porto: Fora do Texto. Centelha. pp. 29-30, 41-42.

Gil, J. (2010). *A Arte como Linguagem: "A Última Lição"*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. pp. 23, 31.

Houaiss, A., Salles Villar, M. (2003). *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Innerarity, D. (2006). *O novo espaço público*. Lisboa: Editorial Teorema. pp. 8.

Kandinsky, W. (1998). *Do Espiritual da Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 3ª Edição. pp. 41, 57, 102.

Kart, L. (2000). *The Avant-Garde, 1949-1967*. In B. Kirchner (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz* (pp. 210, 450, 458). Oxford: Oxford University Press.

Lopes-Graça, F. (1973). *Acerca da harmonização coral dos cantos tradicionais portugueses. A música portuguesa e os seus problemas (III)*. Parede: Edições Cosmos. pp. 85-86.

Manguel, A., Guadalupi, G. (2013). *Dicionário de Lugares Imaginários*. Lisboa: Edições tinta-da-china. pp. xi, xix, xx-xxi.

Michels, U. (1992-96). *Atlas de música, II: parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. pp. 541.

Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: a Composer's Sound Place*. Deep Listening publications.

Pereira, N. T. (1996). *Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP Publicações. pp. 10-11.

Pimenta, A. (2013). O dia tem 24 horas. *RESUMO: a poesia em 2012*. Edições Fnac. pp. 27-28.

Pressing, J. (2002). *Jazz Makers: Vanguarders of Sound. The Cambridge Companion to Jazz*. Oxford University Press. pp. 204.

Rieman, Rob (2011). *Nobreza de Espírito: um Ideal Esquecido*. Lisboa: Editorial Bizâncio. pp. 40, 52, 87, 101.

Rieman, Rob (2012). *O Eterno Retorno do Fascismo: de eeuwige terugkeer van het fascisme*. Lisboa: Bizâncio. pp. 29.

Shipton, A. (2002). *Jazz Makers: vanguards of Sound. The Cambridge Companion to Jazz*. Oxford University Press. pp. 174, 190, 447.

Stravinsky, I. (1970). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Harvard University Press. pp. 27.

Tavares, G. M. (2015). *Morte e música. Breves notas sobre música*. Lisboa: Relógio d'Água Editores. pp. 11.

Tinhorão, J. R. (1994). *Fado: dança do Brasil, Cantar de um Mito*. Lisboa: Caminho da Música, Editorial Caminho. pp. 103-104-105.

Vilela, J. S. (2014). *LX70: Lisboa, do sonho à realidade*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. pp. 24.

Žižek, S. (2015). *O Islão é Charlie?*. Lisboa: Penguin Random House. Grupo Editorial Unipessoal, Lda. pp. 18-19.

### **Obras consultadas:**

(2003) *Movimentos Perpétuos: textos para Carlos Paredes*. Lisboa: Oficina do Livro.

(2004) *Movimentos Perpétuos: bd para Carlos Paredes*. Porto: Movimentos Perpétuos.

- Adler, S. (2002). *The Study of orchestration*. New York, London: W.W. Norton & Company. Thrid Edition.
- Adorno, T. W. (2007). *Philosophy of Modern Music*. Continuum.
- Anacleto, M. (2008). *Fado: itinerários de uma cultura viva*. Porto: Mill Books.
- Arnaud, G., Chesnel, J. (1991) Os grandes criadores de Jazz. Lisboa: Olhar Plural, Editora Pergaminho.
- Azevedo, S. (1998). *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Caminho da Música, Editorial Caminho.
- Berzbach, F. (2013). *Psicología para creativos: primeros auxiliops para conservar el ingenio y sobrevivir en el trabajo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bosseur, D., Bosseur, J-Y. (1990). *Revoluções Musicais: a Música Contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Caminho da Música, Editorial Caminho.
- Cage, J. (1993). *Composition in retrospect*. Cambridge: Exact Change.
- Cage, J. (2009). *Silence: lectures and writings*. London, New York: Marion Boyars Publishers.
- Cândido Franco, A. (2015). *O Estranhíssimo Colosso: uma biografia de Agostinho da Silva*, Lisboa: Quetzal Editores.
- Crispolti, E. (2004). *Como estudar a Arte Contemporânea*. Lisboa: Teoria da Arte, Editorial Estampa.
- Cruz, A. (2012). *Enciclopédia da Estória Universal: recolha de Alexandria*. Editora Objectiva. Alfaguara.
- Davis, M., Troupe, Q. (2005). *Miles: the autobiography*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Dorfles, G. (1974). *Oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Lisboa: Colecção Arte no Tempo. Livros Horizonte.
- Echenoz, J. (2007). *Ravel*. Sudoeste Editora.
- Eco, U. (1977). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 3ª Edição.
- Fonseca Silva, O. (2000). *Carlos Paredes: a Guitarra de um Povo*. Porto: colecção MCBio. Discantus.
- Halpern, M. (2004). *O Futuro da Saudade: o novo fado e os novos fadistas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Kahn, I. (2010). *A Verdade desconhecida: pobreza e Direitos Humanos*. Amnistia Internacional. Editora Objectiva.

- Letria, J. J., Emídio, J. (2004). *O menino que se apaixonou por uma guitarra* Carlos Paredes. Porto: O sol e a lua, Campo das Letras.
- Levi, P. (2014). *Se não agora, quando?*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. 2ª Edição.
- Márai, S. (2010). *As velas ardem até ao fim*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. 2ª Edição.
- Margulis, V. *Bagatelas op. 6: aforismos e pensamentos de um Pianista*. edições Quasi.
- Marques, C. V. (2006). *MPB.pt*. Lisboa: Tinta da China.
- McCarthy, C. (2010). *A Estrada*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Neuparth, S., & Greiner, C. (2011). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume.
- Read, G. (1979). *Music Notation: a manual of modern practice*. New York: A Crecendo Book. Taplinger Publishing Company. Second Edition.
- Rischin, R. (2006). *For the End of Time: the story of the Messiaen Quartet*. Cornell University Press, Cornell Paperbacks.
- Ross, A. (2009). *O Resto é Ruído*. Lisboa: Casa das Letras. Oficina do Livro.
- Seldes, B. (2010). *Leonard Bernstein: a intervenção cívica de um músico americano*. Lisboa: Coleção Vidas, Editorial Bizâncio.
- Tavares, G. M. (2005). *O Senhor Calvino*. Lisboa: Editorial Caminho. 2ª Edição.
- Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Vignal, M. (2002). *Haydn & Mozart*. Público/Centro Cultural de Belém.
- Wenner, J. S., Levy, J. (2007). *Rolling Stone: Interviews*. New York: Back Bay Books.

### **Teses e revistas consultados e citados:**

- (2012) *Cinequanon: bilingual arts magazine spring/summer*. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- CONTEMPORÂNEA #1. *Sinfonia do Desconhecido: um projecto de vídeo de Nuno Cera e de convidados (2013-2014)* – Paris (FR) Évora (PT) – Londres (UK). pp.20.
- Martins, M. L. (2005). Espaço público e vida privada. *Revista Filosófica de Coimbra*, 27, 157–158.
- Oliveira, J. P. C. C. (2012). *Pontos de vista, pontos luminosos, pontos críticos: diários de uma actriz à procura de contextos de pesquisa*. (Dissertação de Mestrado em Teatro), Escola

Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Acedido a 7 de Agosto. 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.21/5799>

Ross, A. (2004). Revelations: Messiaen's Quartet for the End of Time. *The New Yorker*, March 22.

### **Textos de discos citados e consultados:**

Rich, A. (2010). *Oswaldo Golijov: la Pasion según San Marcos*. Hamburg: Deutsche Grammophon.

Seabra, A. M. (n.d.). *António Pinho Vargas: Graffiti (Just Forms); Six Portraits of Pain; Acting Out*, Porto: Casa da Música.

### **Programas de concertos ou catálogos de exposições citados e consultados:**

(2009) *The Anarchy of Silence: John Cage and experimental Art*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Henie Onstad Art Centre.

(2010) *Cornelius Cardew e a liberdade da escuta*. Programa Culturgest 8 de Maio a 26 de Junho 2010.

(2012) *Quay Brothers: on deciphering the phamarcy's prescription for lip-reading puppets*. New York: Museum of Modern Art.

Bandeira, P. (2014). *Escola do Porto: Lado B: 1968-1978 (Uma História Oral)*. Guimarães: Centro Internacional José de Guimarães.

Mendes, P. (2014). EXPEDIÇÃO: Post Scriptum. *Diário de Bordo 2013 – 2014*. Porto: Publicação Expedição. pp.107.

Pereira, R. (2011). *Música e Revolução: revoluções Americanas*. Programa de 25 a 30 de Abril. Porto: Casa da Música. pp. 23, 25

### **Discos e DVD's/VHS citados e consultados:**

Filgueiras, M. (2012). *Alto do Minho*.

Grande, N. (2014). *Sagrado*. Porto: Ruptura Silenciosa. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Lohner, H. (1991). *FRANK ZAPPA: Peeffeeyatko*.

Palmer, T., Zappa, F. (2009). *200 MOTELS*. Inglaterra: 2009.

Paredes, C. (1997). *Uma Guitarra Portuguesa*. Lisboa: Lusomundo.

Paredes, C. (n.d.). Toda a discografia do guitarrista. Vários editores.

Parker, C., Granz, N. (n.d.). *Charlie Parker with Strings*. Verve.

Pêra, E. (2006). *Movimentos Perpétuos: Cine Tributo a Carlos Paredes*. Corda Seca.

Saura, C. (1997). *Fados*. Lisboa: ZON Lusomundo.

Tarkovsky, A. (1975). *The Mirror*. Moscow: Kinostudiya "Mosfilm".

Tarkovsky, A. (1979). *Stalker*. Moscow: Kinostudiya "Mosfilm".

Tristano, L. (2002). *The Copenhagen Concert*. Andorra: idem HOME VIDEO.

Vieira Nery, R. (2002). *O Mundo Segundo Carlos Paredes. Integral 1958 – 1993*. Lisboa: Compilação EMI: Valentim de Carvalho, Música Lda.

Zappa, F. (1979). *BABY SNAKES – Starring Frank Zappa. A Movie about people who do stuff that is not normal*. Eagle Vision.

Zappa, F. (1979). *Packard Goose. Joe's Garage*. Rykodisc.

Zappa, F. (2003). *Does Humor Belong in Music?/Frank Zappa Live: the Pier NYC. USA, 26th August 1984*: Pumpko Industries Ltd, EMI Records.

Zappa, F. (1981). *Live at Palladium NYC 1981*.

Zappa, F. (1993). *Roxy & Elsewhere*. Rykodisc.

Zappa, F. (1995). *Stricly Commercial*. Zappa Records/Rykodisc.

### **Links consultados:**

2pac (2011). *Ghetto Gospel*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Do5MMmEygsY>

AcidCow (2009). *Facebook Funny Moments*. Disponível em:  
<http://acidcow.com/pics/4166-facebook-funny-moments-31-screenshots.html>

Alberto Conde (n.d.). Disponível em: <http://www.albertoconde.com/>

Ana Pérez Quiroga (n.d.). Disponível em: <http://anaperezquiroga.com/>

Anderson, L. (n.d.). *Laurie Anderson: "Home of the Brave"*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=osHBA6YAHAAo>

Anne LeBaron (n.d.). Disponível em: <http://annelebaron.com/>

António Olaio (n.d.). Disponível em: <http://antonioolaio.com/#/>

António Pinho Vargas (n.d.). Disponível em: <http://www.antoniovinhovargas.com/>

Arte Institute (n.d.). Disponível em: <http://www.arteinstitute.org/>



Bernardes, M. (2014). *Fabulosas fábulas em terra de nenhures*. Disponível em: <https://vimeo.com/102607904>

Blitz (2010). *Paredes de Coura: reportagem do 2º dia*. Disponível em: <http://blitz.sapo.pt/principal/update/paredes-de-coura-reportagem-do-2-dia-29-de-julho-texto--fotogalerias=f64069>

Boston Symphony (2010). *Boston Symphony Interview with Osvaldo Golijov – from the “Classical Companion”*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HxoDLrXllmg>

Brook, P. (2013). *Peter Brook talks with Charlie Rose*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CQG0mIcnYm0>

Buarque, C. (2010). *Tanto Mar 1ª e 2ª Versão + Entrevista com Chico Buarque*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pj5VuYSmd4k>

Burning Ambulance (n.d.). *Interview: Joe Morris*. Disponível em: <http://burningambulance.com/2012/09/21/interview-joe-morris/>

Carla Kihlstedt (n.d.). Disponível em: <http://carlakihlstedt.com/>

Carnegie Hall (2013). *Paquito D’Rivera Professional Training Workshop*. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=0IsJ\\_uqT0JM](http://www.youtube.com/watch?v=0IsJ_uqT0JM)

Carnegie Hall (n.d.). *Paquito D’ Rivera Professional Training Workshop. Digital Library*. Disponível em: <http://www.carnegiehall.org/Education/Paquito-D’Rivera-Workshop/>

Chico Santos (n.d.). Disponível em: <http://www.chicosantos.org/>

Chomsky, N. (2015). *Austerity is just Class war. Democracy Now!*. Disponível em: [http://www.alternet.org/economy/noam-chomsky-austerity-just-class-war?sc=s&utm\\_source=facebook&utm\\_medium=socialflow](http://www.alternet.org/economy/noam-chomsky-austerity-just-class-war?sc=s&utm_source=facebook&utm_medium=socialflow)

Chomsky, N., Foucault, M. (2013). *Debate Noam Chomsky & Michel Foucault – On human nature*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3wfNI2L0Gf8&feature=youtu.be>

Contemporânea (n.d.). Disponível em: <http://www.contemporanea.pt/>

Cravo, J. (n.d.). *História do Canto de Coimbra. Capas Negras*. Disponível em: [http://www.capasnegras.com/historia\\_canto.html](http://www.capasnegras.com/historia_canto.html)

Crow, D. (2014). *The Beatboxer | Dave Crow | TedxGoteborg. TEDx Talks*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v2CLjBKlJnU>

Cruz, A. (n.d.). Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso\\_Cruz](https://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso_Cruz)

Deutsche Grammophon (2005). *Ayre by Osvaldo Golijov & Berio Folk Songs Interview with John Schaefer, Dawn Upshaw and Osvaldo Golijov*. Disponível em: [http://www.osvaldogolijov.com/ayre\\_interview.pdf](http://www.osvaldogolijov.com/ayre_interview.pdf)

Deville, M. (2015). *Unconnected*. Disponível em: <https://vimeo.com/128385278>

Deville, M. (n.d.). *Mafalda Deville*. Disponível em: <http://jasminvardimon.com/bio/mafalda-deville/>

Diário de Notícias (2011). *José Valente and Experiences of Today em digressão pelas lojas Fnac*. Disponível em: <http://www.dnoticias.pt/actualidade/5-sentidos/248027-jose-valente-and-experiences-of-today-em-digressao-pelas-lojas-fnac>

Diário de Notícias (n.d.). *Experiences of Today*. Disponível em: [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1436716&seccao=Artes%20PI%EIs%20ticas&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1436716&seccao=Artes%20PI%EIs%20ticas&page=-1)

Dj Sniff (n.d.). Disponível em: <http://www.djsniff.com/>

ESEC TV (2012). *Laurie Anderson | “DIRTDAY!”: full interview (Coimbra)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vhh5qLWcuKo>

ESEC TV (2012). *Ler, Ver e Ouvir as Cidades Invisíveis de Italo Calvino*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtiNa2fTwiw>

Esquerda. Net (2014). *Secretário de Estado da Cultura ofende escritora Alexandra Lucas Coelho*. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/secretario-de-estado-da-cultura-ofende-escritora-alexandra-lucas-coelho/32163>

Esquerda.Net (2014). *Resgate de Portugal foi para salvar a banca alemã, diz conselheiro de Durão Barroso*. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/resgate-de-portugal-foi-para-salvar-banca-alema-diz-conselheiro-de-durao-barroso/32583>

Experiences of Today (n.d.). Disponível em: <https://experiencesoftoday.wordpress.com/>

Felisberto Oliveira (n.d.). Disponível em: <http://felisbertoliveira.com/>

Figueiredo, M., Valente, J. (2015). *Epílogo: José Valente “Os Pássaros estão estragados”*. Disponível em: <https://vimeo.com/149611990>

Filgueiras, M. (2012). *Trailer Alto do Minho*. Disponível em: <https://vimeo.com/32779931>

Fundação Bienal de Cerveira (2011). *16ª Programa Bienal de Cerveira*. Disponível em: <http://bienaldecerveira.org/assets/uploads/2014/11/Programa-16%C2%AA-Bienal-de-Cerveira.pdf>

Grupo Ready Made (2013). *Grupo Ready Made opens the door to the studio!*. Disponível em: <https://vimeo.com/36197412>

Grupo Ready Made (n.d.). *Grupo Ready Made*. Disponível em: <http://cargocollective.com/vagao/Grupo-Ready-Made>

Habitualmente, J. (2012). *João Habitualmente – 5ª de Leitura no TCA Porto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sG80ZFa3MC4>

Howard Hersh (n.d.). Disponível em: <http://www.howardhersh.net/about.html>

Invasão

Invasão (n.d.). Disponível em: <http://josevalentemusic.wix.com/invasao>

Israel Pimenta (n.d.). Disponível em: <https://vimeo.com/israelpimenta>

Jodlpwski, P. (2008). *Respire (part 2)*. Disponível em: <http://www.pierrejodlowski.com/index.php?post/Respire2>

José Valente (n.d.). Disponível em: <http://www.josevalente.com/>

José Valente and Experiencies of Today (n.d.). *José Valente and Experiences of Today*. Disponível em: <https://josevalenteandexperiencesoftoday.bandcamp.com/>

Kilhstedt, C. (2012). *On Walking*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZK0uaN6gUW0>

Laissez Faire Agency (n.d.). Disponível em: <http://laissezfaireagency.com/pt>

Laurie Anderson (n.d.). *Library*. Disponível em: <http://www.laurieanderson.com/library/#videoWrap>

LeBaron, A. (2009). *Traces of Mississippi*. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=MtLt-gNwGTQ>

LeBaron, A. (2011). *Concerto For Active Frogs*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=57N3dhecPek>

Luís Antunes Pena (n.d.). Disponível em: <http://luisantunespena.eu/media.html>

Manuela Meier (n.d.). Disponível em: <http://mm.mur.at/>

Marionet Teatro (2011). *Cálculo*. Disponível em: <http://www.marioneteatro.com/2011/calculo/>

Marques, P. (2012). Carta Aberto ao Presidente da República, de Pedro Marques. *persuacção*. Disponível em: <http://persuacao.blogspot.pt/2012/10/carta-aberta-ao-presidente-da-republica.html>

Marta Bernardes (n.d.). Disponível em: <http://www.martabernard.es/>

Matthews, W. (2012). *Improvisando: la libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones S. L. Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=eGbJ3iLHN1QC&pg=PT189&dq=Lê+Quan+Ninh&hl=pt-BR&sa=X&ei=leUKUuOWNvSv7AaV9YEO&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=Lê%20Quan%20Ninh&f=false>

McBurney, S. (2010). *Simon McBurney on his theater group, Complicite*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SnbPAGeA6Ec>

McFerrin, B. (2010). Bobby McFerrin from USA – Interview. *Beatbox Battle TV*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ktotbE4rN2g>

Mendes Silva, S. (2012). *Empty Cube: 69-12*. Disponível em: [http://www.emptycube.org/english/artista23/artista\\_x.html](http://www.emptycube.org/english/artista23/artista_x.html)

Mincek, A. (2010). *String Quartet No.3 “lift – tilt – filtre – split”*. New York: PSNY Publisher. Disponível em: <https://www.eamdc.com/psny/composers/alex-mincek/works/string-quartet-no-3-3/>

Nadar Ensemble (n.d.). Disponível em: <http://www.nadarensemble.be/radar-nadar/>

NPR Music (2013). *How Does a Jewish Artist Tell The Ultimate Christian Story?*. Disponível em: <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/03/17/173179261/how-does-a-jewish-artist-tell-the-ultimate-christian-story>

Oene Van Geel (n.d.). Disponível em: <http://www.oenevangeel.com/contact.html>

Open Culture (2010). *Tarkovsky Films Now Free Online*. Disponível em: <http://www.openculture.com/2010/07/tarkovksy.html>

Osvaldo Golijov (n.d.). Disponível em: <http://www.osvaldogolijov.com/>

Paes, R. E. (2015). José Valente: “Os Pássaros estão estragados”. *Jazz.pt*. Disponível em: <http://jazz.pt/ponto-escuta/2015/11/18/jose-valente-os-passaros-estao-estragados-jacc-records/>

Paes, R.E. (2013). De barriga cheia. *Jazz.PT*. Disponível em: <http://www.jazz.pt/report/2013/06/05/de-barriga-cheia/>

Pascal Ferreira (n.d.). Disponível em: <http://pascal-ferreira.blogspot.pt/>

Paulo Mendes (n.d.). Disponível em: <http://paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias>

Pedro Bandeira (n.d.). Disponível em: <http://www.pedrobandeira.info/>

Pedro Tudela (n.d.). Disponível em: <http://pedrotudela.org/>

Pergolesi, G. B. (2012). *Stabat Mater*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=S-FKk\\_J91LU](https://www.youtube.com/watch?v=S-FKk_J91LU)

Point of Departure (2012) *Perpetual Frontier: an essay by Joe Morris*. Disponível em: <http://www.pointofdeparture.org/PoD39/PoD39PerpetualFrontier.html>

Porto Sonoro (n.d.). Disponível em: <http://www.portosonoro.pt/>

Ricardo Jacinto (n.d.), Disponível em: <http://www.ricardojacinto.com/>

RTP Play (2014). Acedido a 12 Outubro. 2014. *Agora – Palcos*. Disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p1786/e181539/palcos-agora>

Shakir Khan (n.d.). Disponível em: [www.shakirkhan.in](http://www.shakirkhan.in)

SIC Notícias (2011). *Música: José Valente and Experiences of Today em digressão pelas lojas Fnac*. Disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/Lusa/2011/02/01/musica-jose-valente-and-experiences-of-today-em-digressao-pelas-lojas-fnac>

Sniff (2011). *dj sniff performance reel 2011*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ld7mZRoVvco>

Sonoscopia Associação (n.d.). Disponível em: <http://sonoscopia.pt/>

Sousa Santos, B (2014). Apresentação do Colóquio Internacional Epistemologias do Sul. *ALICE CES*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c99TdulwkT4>

Susana Chiocca (n.d.). Disponível em: <http://susanachiocca.blogspot.pt/>

Susana Mendes Silva (n.d.). Disponível em: <http://www.susanamendessilva.com/>

Themerson, F., Thermerson, S. (2006). “*Calling Mr. Smith*”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IMh30fIK9\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=IMh30fIK9_s)

UALR Public Radio (2013). *Carnegie Hall: Golijov's 'St. Mark Passion'*. Disponível em: <http://ualrpublicradio.org/post/carnegie-hall-live-golijovs-st-mark-passion#stream/0>

Valente, J. (2010). *Amarelo Schwartz. José Valente*. Disponível em: <https://josevalente.bandcamp.com/track/amarelo-schwartz>

Valente, J. (2011). “Tema 3” ao vivo no Teatro da Cerca . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T8BTtl8E5cw>

Valente, J. (2011). *JV&EOT: Bienal de V.N.Cerveira 2011 - Trailer*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DSCzITKIYNg>

Valente, J. (2011). *Transition!!!!*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ADVzTK08cpw>

Valente, J. (2012). *Invasão*. Disponível em: <https://josevalente.bandcamp.com/album/invas-o>

Valente, J. (2013). *Um Velho na Montanha*. Disponível em: <https://vimeo.com/58676628>

Valente, J. (2013). *Uma Canção ainda sem título*. Disponível em: <https://vimeo.com/62380706>

Valente, J. (2014). *A música de “Sagrado”*. Disponível em: <https://vimeo.com/105559323>

Valente, J. (2014). *Empty Cube: Sonata for Viola and Empty Cube*. Disponível em: [http://www.emptycube.org/english/artista29/artista\\_ae.html](http://www.emptycube.org/english/artista29/artista_ae.html)

Valente, J. (2014). *Ninguém é Original*. Disponível em: <https://josevalente.bandcamp.com/album/ningu-m-original>

Valente, J. (2015). *Circunstâncias*. *Mimi Records*. Disponível em:  
<http://www.clubotaku.org/mimi/pt/album238.php>

Valente, J. (2015). Igreja do Sagrado Coração de Jesus. *Homeless Monalisa*.  
 Disponível em: <http://homelessmonalisa.com/obra/igreja-do-sagrado-coracao-de-jesus/>

Valente, J. (2015). *Os Pássaros estão estragados: novo disco*. Disponível em:  
<https://vimeo.com/140809999>

Valente, J. (2016). *Embaló Apagado*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4TkWQZAj054>

Valente, J. (2016). *Os Pássaros estão estragados: 9 de Abril: Passos Manuel: Porto*.  
 Disponível em: <https://vimeo.com/160329092>

Valente, J. (2016). *Resíduos de uma Saudade esquecida*. Disponível em:  
<https://vimeo.com/167817650>

Victor Gama (n.d.). Disponível em: <http://www.victorgama.org/>

Videos Tugas (n.d.). *Ele decidiu colocar o barulho dos grilos mais lento. O que descobriu foi arrepiante*. Disponível em: <http://www.videostugas.com/ele-decidiu-colocar-o-barulho-dos-grilos-mais-lento-o-que-descobriu-e-arrepiante/>

Wordpress (2014). Pimenta aos desbocados. *Canal Subversa*. Disponível em:  
<https://canalsubversa.wordpress.com/2014/07/30/pimenta-aos-des-bocados-tres-respostas-de-alberto-pimenta/>

Wosu Radio (2012). *Classical 101*. Disponível em:  
<http://wosu.org/2012/classical101/interview-with-composer-osvaldo-golijov/>

WQXR (2012). *Golijov Defends Creative Process in Times Interview*. Disponível em:  
<http://www.wqxr.org/#!/blogs/wqxr-blog/2012/mar/08/golijov-defends-creative-process-times-interview/>

Xpressing Music (2014). José Valente. *O músico partilha o seu trabalho e algumas reflexões sobre a arte e a sociedade*. Disponível em:  
<http://www.xpressingmusic.com/entrevista/1668-jose-valente>

Zappa (n.d.). *Discography*. Disponível em: <http://www.zappa.com/fz/discography/>

Zappa, F. (2006). *Frank Zappa on Crossfire*. Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=8ISil7IHxzc>

Zappa, F. (2011). *The Zappa Supplement: A Box Of History And The Mud Shark Saga*.  
 Disponível em: [http://www.amazon.co.uk/The-Zappa-Supplement-History-Shark/dp/1466401443/ref=pd\\_sim\\_sbs\\_b\\_2/277-2825176-7603464](http://www.amazon.co.uk/The-Zappa-Supplement-History-Shark/dp/1466401443/ref=pd_sim_sbs_b_2/277-2825176-7603464)

Zappa, F. (2012). Frank Zappa – Interview With “The Zappas”. Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=UL-LguFvzlg>

Zappa, F. (2012). *Frank Zappa interview for TROS TV Show 1991*. Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=eRIHZSJhENo>

Zappa, F. (2013). *Frank Zappa "Montana" (1973)*. Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=220xIHkyISY>

Zappa, F., King, L. (2012). *Frank Zappa on Larry Ling Live (FULL)*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PIec82Tcq3o>

Zappa, F., Letterman, D. (2011). *Frank Zappa Late Night with David Letterman June 16, 1983*. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=DjMO\\_ewZxIQ](http://www.youtube.com/watch?v=DjMO_ewZxIQ)

Zappa. (n.d.). Disponível em: <http://www.zappa.com>

Zubel, A. (2014). *Not I*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sLLk5S4Gcuc>