



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

André de Oliveira Quaresma

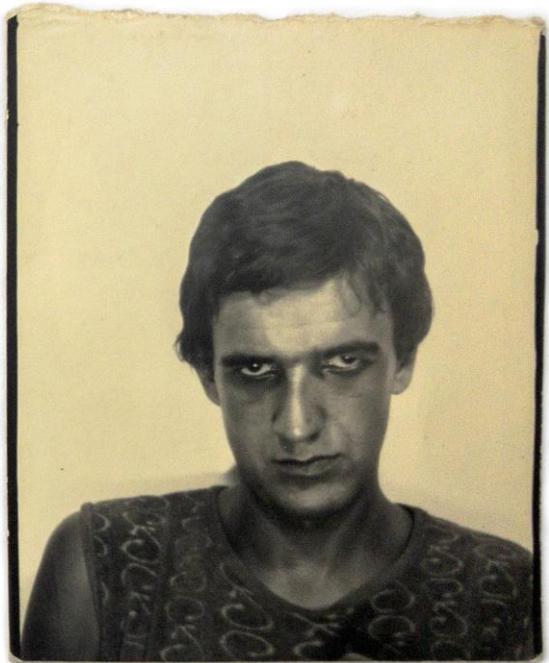
JAZZ-OFF

A MÚSICA DE JORGE LIMA BARRETO

NA DÉCADA DE 1970

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor José Abreu e pelo Professor Doutor Paulo Estudante, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2021



Jorge Lima Barreto (espólio da Universidade de Coimbra)

FACULDADE DE LETRAS

JAZZ-OFF

A MÚSICA DE JORGE LIMA BARRETO NA DÉCADA DE 1970

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	JAZZ-OFF
Subtítulo	A música de Jorge Lima Barreto na década de 1970
Autor	André de Oliveira Quaresma
Orientadores	Professor Doutor José Abreu Professor Doutor Paulo Estudante
Júri	Presidente: Professor Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: Professor Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira Professora Doutora Paula Maria Guerra Tavares
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Estudos Artísticos
Especialidade/Ramo	Estudos Musicais
Data da defesa	16-12-2021
Classificação	19 valores



Agradecimentos

Documentar a herança de um autor transporta em si uma responsabilidade perante a memória da pessoa e da própria cultura que a envolve. O método e a implementação devem assumir uma fundamentação rigorosa na apresentação das várias visões que constroem os cenários – construção que necessita do devido contexto que a justifique. O primeiro agradecimento terá de ser para quem me forneceu as ferramentas e me solicitou a aquisição do conhecimento necessário para este estudo, o Professor Doutor José Abreu e o Professor Doutor Paulo Estudante.

Quando o objecto de estudo é contemporâneo acresce ainda a responsabilidade do tempo presente, com as suas pessoas e ligações afectivas. Estas pessoas não são só preciosas perspectivas sobre as épocas e os acontecimentos aqui relatados, são também a força das expectativas que têm por um tema que lhes é querido. Ao Luis Lima Barreto, Manoel Barbosa, António Barros, Carlos “Zíngaro”, Rui Reininho, Vitor Rua, Silvestre Pestana e Paulo “Eno” o meu muito obrigado pelos vários relatos e pela paciência para comigo ao longo deste tempo.

Por último o agradecimento à Rita Leonor Barqueiro, que na verdade é a principal responsável por me ter aventurado neste *empreendimento* e que foi a ajuda mais preciosa ao longo de todo o trabalho.

RESUMO

Em 2018, o espólio de Jorge Lima Barreto foi doado à Universidade de Coimbra. O acervo foi entregue ao curso de Estudos Artísticos que definiu um projecto de investigação cujo objectivo passa por identificar, relacionar e contextualizar o material, produzindo resultados parcelares que deverão culminar num catálogo comentado da obra de Lima Barreto. Para este primeiro trabalho foi necessário circunscrever um âmbito que, não só se adequasse ao espaço de uma dissertação de mestrado, como também servisse de ponto de partida para o trabalho futuro. Assim, limitamo-nos à produção musical do compositor durante a sua primeira fase, que se estende até ao final da década de 1970, na qual apresenta uma estética de jazz conceptual denominada por Jorge Lima Barreto de JAZZ-OFF.

Este estudo inicial revelou como primeira necessidade a caracterização do artista e consequente contextualização do seu trabalho no universo da música. Para tal, o material do espólio foi cruzado com entrevistas de forma a concretizar uma biografia que caracterize o compositor e nos ofereça um melhor contexto para a sua produção musical. A segunda parte desta dissertação foca-se num elemento específico dessa actividade enquanto compositor, a notação utilizada por Lima Barreto. As partituras e configurações do músico são expostas, explicadas e enquadradas à luz do retrato proposto de Jorge Lima Barreto – das suas ideias, influências e transdisciplinaridade.

Palavras-chave: Música Portuguesa – Música Contemporânea – Anos 70 – Jorge Lima Barreto – Universidade de Coimbra

ABSTRACT

In 2018, Jorge Lima Barreto's estate was donated to the University of Coimbra. The collection was handed over to the Art Studies course that defined a research project whose aim is to identify, relate and contextualize the material, producing partial results that should culminate in a commented catalog (*raisonné*) of Jorge Lima Barreto's work. For this first work, it was necessary to circumscribe a scope that does not only fit the space of a master's thesis, but also serves as a starting point for future work. Thus, the focus of this dissertation will be the composer's first artistic period, which extends until the late 1970's and it's named by the composer himself as JAZZ-OFF, a conceptual jazz aesthetic.

This initial study revealed as a first necessity the characterization of the artist and the consequent contextualization of his work in the universe of music. To this end, the donated material was interpreted and consolidated with interviews in order to accomplish a biography that characterizes the composer and offers us a better context for his musical production. The second part of this dissertation focuses on a specific element of that activity as a composer, the notation used by Lima Barreto. His music scores and settings are presented, explained and framed in the light of Jorge Lima Barreto's proposed portrait – his ideas, influences and his transdisciplinarity.

Keywords: Portuguese Music – Contemporary Music – 70's – Jorge Lima Barreto – University of Coimbra

O Discurso existe antes da música.

O músico reconhece a figura, imagina-a.

A técnica repõe-a em substância.

A técnica procura a correspondência do enunciado mental com o discurso musical.

A repetição do acto técnico origina o estilo.

O estilo é uma singularidade de repetições e de diferenças entre a figura imaginada e o discurso real (música).

O fim do músico de Jazz está na homogeneização das figuras dentro da generalização do Discurso.

A técnica realizou a figura mas tornou-a indefinível na repetição do acto.

O músico reconstrói actos mecânicos, como escravo da técnica.

A invenção criadora é a diferença, a libertação das figuras repetitivas.

Inventar, criar, tocar o Jazz é superar constantemente as figuras típicas e reconhecer o Discurso originário.

Gesto semântico sem fim, até que o músico seja o próprio Discurso.

J.L.B.

ÍNDICE

Introdução	1
Parte I - Biografia	7
Contexto Social	7
Movimentos Artísticos	16
Pop Art	16
Minimalismo	17
Arte Conceptual	18
Fluxus	20
Contexto Musical	22
ROCK/POP	22
All that JAZZ.....	28
Música Electrónica	29
Música Clássica Contemporânea.....	31
Música em Portugal	33
Jorge Lima Barreto	40
Literatura.....	53
1973 – Revolução do Jazz – Editora Inova Limitada (Porto).....	53
1975 – Jazz-Off – paisagem editora (Porto)	58
1975 – Grande Música Negra – edições RÉ S limitada (Porto).....	60
1975 – Rock/Trip – edições RÉ S limitada (Porto)	61
1977 – Musicónimos – Limiar/Ensaio (Porto)	63
Discografia.....	64
1977 – Anar Band	64
1979 – Encounters	69
Estética.....	72
Instrumentação.....	81
Parte II - Notação	87
Notação Musical Ocidental	87
Composição e Notação de Jorge Lima Barreto	103
Notação – Temática: heróis de banda desenhada: Anar Band.....	109
Jazz-Off	111
Aquaman	115
Plasticman	117
Batman	120
Superman	122
Free-Li-Mo	124
Fantasma	126

Sandokan	129
Mandrake	132
Tarzan	134
Conclusões.....	138
Notação – Temática: ficção científica: Encounters e outras composições	140
Encounters.....	140
Composições Sci-Fi	142
Conclusões.....	151
Conclusão	153
ANEXOS	173
Anexo 1: Entrevista a Rui Reininho	173
Anexo 2: Entrevista por email a Carlos “Zíngaro”	180
Anexo 3: Email de Luis Lima Barreto	183
Anexo 4: Entrevista por email a Manoel Barbosa	185
Anexo 5: Entrevista por email a Vitor Rua.....	190
Anexo 6: Imagens de relevância discutível.....	192

Introdução

History is written by the victors ou *Der Sieger wird immer der Richter und der Besiegte stets der Angeklagte sein* são expressões atribuídas a personalidades da Segunda Guerra Mundial, percebe-se no contexto desse abominável conflito a consciência dos intervenientes sobre a forma como seriam recordados. A ideia transformou-se quase que em ditado popular e carrega em si uma imagem positivista para os vitoriosos, afinal, a história apresenta-os como os salvadores. Os Estados Unidos da América, que são exemplo dos heróis que acabaram com o Holocausto, palavra que ficou reservada ao assassinio de seis milhões de judeus, são ainda heróis quando, já com o conflito no fim, resolveram dizimar todas as formas de vida de duas cidades japonesas, entre as quais cerca de trezentas e cinquenta e cinco mil pessoas – maioritariamente civis – por vingança ao ataque a Pearl Harbor (ou prevenção a outros ataques como Truman justificou). Mas esta ideia não será exactamente correcta, diferentes países com diferentes culturas produzem diferentes histórias – Portugal é um exemplo dos mais evidentes, aqueles a que chamamos carinhosamente descobridores são apresentados como violentos conquistadores na história de muitos países do continente americano – conclui-se que a história será escrita pelos interesses dos regimes e pelas suas motivações, sejam elas identitárias, políticas ou religiosas. Se recuarmos mais no tempo percebemos também que a história é escrita por quem tem capacidade para o fazer, os romanos e os helénicos referiam-se às tribos bárbaras que ocupavam o resto da Europa como “celtas”, generalizando todas as diferentes culturas nessa denominação, algo que ainda agora aprendemos na escola apesar de ser uma perspectiva estrangeira e redutora dos vários povos que o império romano combateu e, em muitos casos, conquistou. Podemos achar que esta construção de história acaba por negligenciar a verdade fundamental, mas esse conceito não passa de uma utopia, maioritariamente este processo não acrescentará mentiras descaradas, mas antes adorna os factos de justificações – essas sim, de natureza tendencial – que transformam a forma de ver os acontecimentos. Se pensarmos de novo nos descobridores portugueses, somos evangelizados que encontraram as rotas marítimas arriscando a vida ao navegar na direcção do desconhecido, se fossemos mais precisos e substituíssemos o meio (marítimo) pelo produto – como acontece com, por exemplo, a Rota da Seda – a história registaria que descobrimos as rotas escravagistas e esta identidade colectiva teria de se “orgulhar” do tráfico de seres humanos, em vez da descoberta de caminhos marítimos.

O estudo das artes não é imune a tudo isto, apesar de haver evidências musicais desde a pré-história nas mais variadas culturas do planeta, a musicologia como a estudamos começa nos filósofos gregos e desenvolve-se na perspectiva ocidental. É preciso chegar ao final do século XIX para começarem estudos comparativos em relação a outras geografias na chamada etnomusicologia. A música, no entanto, não é reduzível ao escopo definido como matéria de estudo, tem uma transversalidade funcional e lúdica, integra-se em rituais religiosos, é companhia de processos laborais, tem papéis importantes de motivação e sincronização nas estruturas marciais, tem características líricas que transportam oralmente histórias através de gerações e cria ligações emocionais e sociais entre os que as partilham – os hinos nacionais cantados em coro são um exemplo dessa unificação identitária através da música. Posto isto, a música apresenta todas as características para ser instrumentalizada como ferramenta de convergências ou divergências sociais e, conseqüentemente, o controlo desta ferramenta torna-se apelativo a qualquer regime.

Quando analisamos a história da música em Portugal conseguimos facilmente identificar as forças orientadoras e censuradoras dos regimes. O Tribunal do Santo Ofício, organismo da inquisição portuguesa, é fundado em 1536 e apenas perde influência na segunda metade do século XVIII devido à acção do Marquês de Pombal que, no seu despotismo iluminado, cria a Real Mesa Censória – da qual o primeiro presidente é o Cardeal da Cunha – transferindo a fiscalização das obras a publicar da Igreja para o Estado – os protagonistas mudam, mas a instrumentalização mantém-se. As ideias chamadas de profanas que alimentam o Iluminismo na Europa têm pouco espaço em Portugal e chegamos ao século XIX num país onde os acontecimentos festivos estão directamente relacionados com festejos religiosos. As festas dedicadas a santos ainda hoje são uma realidade muito relevante no país, mais ou menos populares, em arraiais nas grandes cidades ou nas conhecidas festas de aldeia. O século XIX em Portugal começa com um conjunto de acontecimentos que ameaçam o império, à independência do Brasil segue-se uma guerra pela sucessão entre D. Pedro IV e D. Miguel, Lisboa é uma inevitável amálgama de culturas de todos os continentes, surgem as primeiras casas de fado nos meios boémios entre mercearias e casas de prostituição, mas a ideologia do Estado continua fortemente católica e tradicionalista. O início do século XX é tumultuoso, desde o regicídio de D. Carlos I até à revolução republicana e consequente exílio de D. Manuel II, a instauração da república e as lutas ideológicas com as instituições que acompanharam a monarquia durante séculos – como a Igreja Católica – põem em causa os sentimentos identitários nacionais. Surgem movimentos de procura da identidade portuguesa como o Integralismo Lusitano, quando olhamos para os compositores portugueses nota-se uma aproximação a estéticas sul europeias (latinas), assim como exercícios de estudo de estéticas locais como faz Luís de Freitas Branco nas suas *Suites Alentejanas*.

A Primeira República começa em 1910 e termina em 1926, durante a qual acontece a Primeira Guerra Mundial, tentativas de restauração da monarquia e um conjunto de medidas progressistas, como o investimento na educação ou a separação entre o Estado e a Igreja. É criada uma simbologia identitária como a bandeira e o hino que ainda hoje são os do Estado português. É também instável pelos confrontos ideológicos e rapidamente desilude os que esperavam que fosse a solução para os males que tinham levado à revolução. As mudanças sociais não se fazem instantaneamente removendo um rei, nem mesmo fazendo uma nova constituição, as sociedades vivem sobre entidades e mecanismos que não se mudam de um dia para o outro, as revoluções precisam de tempo para se entranhar nos subsolos institucionais. E assim chegamos ao regime de um Estado Novo autoritário e autocrata, apoiado por monárquicos e integralistas, baseado em dogmas católicos e patrióticos, e extremamente preocupado com uma renovação económica, social e cultural. Entre 1926 e 1974, o regime tem a preocupação de unificação numa identidade idealizada e a produção musical é amputada de estéticas e mensagens que confrontam essa identidade. Durante as décadas de revoluções por direitos sociais e liberdades culturais e religiosas, o país fecha-se atrás de lemas como “Orgulhosamente Sós”, o fado é elevado a símbolo identitário nacional e as inevitabilidades da globalização são previamente processadas para manter o obscurantismo vigente, o nacional-cancionetismo surge debaixo de fórmulas de propaganda cultural controlado por órgãos do Estado, havendo uma homogeneização da música portuguesa em volta dos ideais salazaristas.

É importante salientar mais uma vez o contexto cronológico – desde a década de 1920 até à década de 1970 assistimos a várias revoluções na produção e nas estéticas musicais no mundo ocidental. Podemos destacar o Jazz que se desenvolve nas suas várias estéticas ao longo destes anos e que como música negra revolucionária não é do interesse do regime colonialista; ou a explosão do Rock como música popular que promove a paz, a igualdade e se inspira na experiência psicadélica ao que o regime

responde com a criação de uma estética de música ligeira e impede qualquer mensagem que contrarie os seus ideais; ou a música minimal, vanguardista e o surgimento e crescimento exponencial dos elementos electrónicos. Onde estão estes conceitos e estéticas no panorama nacional? Como e quando se começam a explorar estas estéticas? Sem acesso aos meios de comunicação, aos eventos, aos meios de edição e distribuição, aos próprios instrumentos que permitem estas explorações, como se conseguia compor, produzir e divulgar estas estéticas? Como referido anteriormente, e é constatável olhando à nossa volta, o 25 de Abril de 1974 não mudou tudo instantaneamente, Amália Rodrigues morre em 1999 e é sepultada no panteão nacional, em 2011 o fado é declarado património da humanidade, já em 2021 morre Carlos do Carmo – que assumidamente tinha como modelo Frank Sinatra – e as reacções são de perda de mais um símbolo da música portuguesa. Não se pretende aqui diminuir a importância desta estética ou destes intérpretes, mas sim sublinhar que estamos a falar de uma identidade artificial, construída por um regime com o intuito de unificar uma identidade nacional e evangelizada a uma população pouco instruída e sem capacidade de explorar outras perspectivas. Inevitavelmente, a evangelização funcionou e de facto estes intérpretes e estéticas têm um papel identitário nacional. A homogeneização foi de alguma forma bem sucedida e deixa de fora outras estéticas e compositores que têm tanta ou mais importância na música portuguesa. Nomes como Luís de Freitas Branco, Cândido Lima, Jorge Peixinho ou Carlos “Zíngaro” merecem fazer parte dessa identidade e os próprios portugueses merecem sentir orgulho de outras estéticas e saber que há mais música portuguesa para lá da protegida pelos vários regimes que o país conheceu.

Fundamental para isso será conhecer estes autores e para tal é necessário escrutinar o obscurantismo imposto e apresentar as evidências da sua relevância. Jorge Lima Barreto é um dos nomes que apresenta particular relevância, o seu trabalho como musicólogo, compositor e performer é pioneiro em Portugal, é um dos maiores contribuidores para a promoção e para a própria criação de Jazz no país (António Pinho Vargas começa a produzir Jazz devido a ele), a sua utilização de instrumentação vanguardista como pianos preparados ou sintetizadores e a assumida atitude de ruptura em relação às normas impostas são revolucionárias na música portuguesa, trazendo conceitos e filosofias novas a um país viciado por ideias identitárias reaccionárias. Este pioneirismo é evidente nas estéticas e processos criativos explorados, mas também nas componentes performativas, vanguardistas no panorama nacional e na composição aplicada a outras artes, como o cinema com António Palolo, as instalações de Silvestre Pestana, as performances de Manoel Barbosa ou as obras de Joana Vasconcelos.

O estudo do espólio de Jorge Lima Barreto, doado à Universidade de Coimbra em 2018, não só permite uma visão do estado da arte das estéticas experimentais da música portuguesa da qual o artista é contemporâneo, como também, quando nos focamos na primeira fase da sua carreira, até ao final da década de 1970, essa visão torna-se particularmente privilegiada por várias razões. Desde logo, trata-se de anos de revolução que enfatizam a personalidade anarquista do autor com notória influência nos seus livros, artigos e produção musical e performativa. Para além do contexto sociocultural, o espólio é extremamente rico em material relativo a estas décadas, talvez por um entusiasmo que se possa ter perdido ao longo do tempo – Jorge Lima Barreto guardou partituras, discografia, protótipos do que mais tarde viriam a ser as suas publicações, recortes de jornais e revistas com artigos da sua autoria ou sobre eventos nos quais estivesse envolvido e muito outro material.

Estudar o acervo é encontrar diferentes janelas sobre movimentos musicais e culturais que esboçavam os primeiros passos na letargia resultante do regime. Embora algum do material seja facilmente

identificável e relacionável, muito outro apresenta desafios à sua interpretação, quer pela falta de contexto, quer pela particularidade do seu experimentalismo. É necessário perceber que movimentos culturais, autores e metodologias inspiravam Jorge Lima Barreto; felizmente o espólio fornece-nos essa informação, não só pelo acesso à bibliografia e discografia do musicólogo, mas também pela opinião do próprio, na primeira pessoa, na variada literatura do autor. Outro privilégio que temos é o testemunho das pessoas que foram próximas de Jorge Lima Barreto, quer do ponto de vista mais familiar como o seu irmão, o actor Luís Lima Barreto, quer do ponto de vista do seu desenvolvimento estético e artístico, onde os relatos de Carlos “Zíngaro”, Rui Reininho, Vitor Rua ou Manoel Barbosa se tornam preciosos para enquadrar o trabalho de JLB no panorama cultural nacional.

Face ao espólio (e ao compromisso assumido com o doador), a Universidade de Coimbra, através do curso de Estudos Artísticos, definiu um projecto de investigação que procura identificar e relacionar o material presente no acervo com o cenário cultural e social – local e mundial – onde foi produzido. Entre outros resultados parcelares, o projecto deverá culminar num catálogo comentado (*raisonné*) de Jorge Lima Barreto.

Para esta primeira etapa maior, a do espaço de uma dissertação de mestrado, houve a necessidade de circunscrever um âmbito cronológico (e consequentemente documental) que, simultaneamente, fosse exequível e servisse de base para os estudos subsequentes. Optou-se assim por trabalhar aquela que será a primeira fase da produção musical de Jorge Lima Barreto, a qual nos leva até ao final da década de 1970. A decisão por este ponto de partida revelou desde logo uma necessidade crucial de investigação biográfica que permitisse relacionar as *peças do puzzle* do espólio com os vários cenários nacionais e internacionais vividos por Lima Barreto. Por outro lado, procurou-se privilegiar a faceta de compositor de Jorge Lima Barreto, expressa, com particular relevo, no espólio através do material gráfico e de configuração / composição musical associado aos dois primeiros projectos discográficos do autor.

Consequentemente, a dissertação foi estruturada em duas partes, a primeira relativa à biografia do artista e a segunda à notação musical utilizada pelo compositor; devidamente contextualizadas social e artisticamente (no caso da parte biográfica) e com a perspectiva histórica da notação musical ocidental, desde a sua génese até ao estado (transdisciplinar) da arte, fundamental para a interpretação da notação da segunda parte deste trabalho. O estudo biográfico da primeira parte pretende caracterizar o autor das composições expostas no estudo notacional da parte seguinte; a literatura e discografia produzidas por Lima Barreto são fontes primárias preciosas que nos permitem um testemunho na primeira pessoa das motivações e dificuldades da sua produção musical. A análise da instrumentação favorecida por Jorge Lima Barreto permite contextualizar a componente prática, sobretudo nas performances não registadas, tendencialmente improvisadas com que começou a sua prática performativa. Foram ainda feitas entrevistas a Luis Lima Barreto, Rui Reininho, Carlos “Zíngaro”, Manoel Barbosa e Vitor Rua (devidamente editadas e disponíveis em anexo) com a intenção de esclarecer situações que partilharam com Jorge Lima Barreto; estes testemunhos foram consolidados com o material presente no espólio de forma a criar um registo histórico da realidade de Lima Barreto nestes anos.

O resultado permite uma caracterização inédita do compositor, enriquecida com testemunhos de quem lhe era próximo, com as opiniões e intenções do próprio, com notícias, entrevistas e artigos da imprensa (guardados por Lima Barreto e presentes no espólio) e fotografias inéditas (também parte

do acervo). A esta caracterização é somada a exposição detalhada de todas as composições existentes no espólio e na Sociedade Portuguesa de Autores – relativas à cronologia em análise – cruzada com as interpretações editadas em álbum. O resultado final é uma documentação bastante completa da produção de Jorge Lima Barreto no início da sua carreira, ficando de fora apenas a sua produção jornalística (artigos, entrevistas, coberturas a eventos) que merecerá um tratamento dedicado em trabalho futuro, uma vez que a intenção aqui é documentar o compositor – a faceta de autor de Lima Barreto é de uma importância e necessidade de estudo tão grande, quanto as das próprias publicações com as quais o autor colaborava, que justificam uma futura análise inteiramente dedicada a este tema.

A caracterização biográfica e exploração composicional de Jorge Lima Barreto (e consequente contextualização com as várias realidades, artes e intérpretes), associada ao trabalho baseado em material – muito dele inédito – do espólio doado à Universidade de Coimbra, levou à inclusão, nesta dissertação, de uma forte componente visual – a imagem assume-se como uma ferramenta fundamental. A interdisciplinaridade de Lima Barreto atravessa várias artes com expressão plástica, a sua notação inclui serigrafias com valor artístico para lá da notação musical, as temáticas têm relevantes componentes visuais e os concertos tinham atenção e preocupação com a cinemática e os elementos performativos. Por outro lado, a relevância e singularidade das partituras, artigos ou fotografias do acervo têm um valor documental que não podia ser ignorado. Como consequência, dotou-se o texto de imagens que pretendem acrescentar informação e valor documental, assim como ajudar a ter uma perspectiva visual em relação aos conceitos explorados.

A intenção é dar a conhecer as perspectivas e opiniões de um Lima Barreto teórico-musical, assim como as aplicações práticas dessa visão pelo Lima Barreto compositor e performer, preenchendo um espaço negligenciado da história da música portuguesa. Para isto será detalhada toda a notação de Jorge Lima Barreto na sua primeira fase composicional, analisando os processos criativos, necessidades, soluções composicionais, temáticas e ideologias que se manifestavam na notação, na prática performativa e no posicionamento transdisciplinar do artista nos movimentos mais vanguardistas da realidade nacional.

Com isto pretende-se descobrir e perceber capítulos dessa história: como se começou em Portugal a explorar estéticas mais conceptuais do Jazz; de que modo a música minimal influenciava esse Free Jazz em conceitos como pianos preparados; como a introdução de instrumentação electrónica permitiu explorações que colocam os Anar Band em compilações sobre os primeiros projectos de estéticas *noise* e industriais a surgir na Europa; de que maneira a improvisação e a componente performativa à sua volta era explorada, sendo – para além de forma de composição – expressão e declaração de liberdade. Dar a conhecer o trabalho de Jorge Lima Barreto ajuda a perceber a evolução das estéticas experimentais pós-25 de Abril, talvez justificada pela abstinência que caracterizava a exploração destas estéticas antes da revolução, – essa evolução foi meteórica e transversal, do Jazz ao Pop, das artes plásticas ao cinema, tendo Lima Barreto um papel fundamental como teórico, crítico, compositor e intérprete. Pretende-se então que esta dissertação seja a primeira etapa de um projecto em curso que terá outras cronologias, âmbitos e estéticas para documentar.

O livro *Musonautas*, editado pela Campo das Letras em 2001, trata-se de um conjunto de testemunhos de vários compositores nacionais e internacionais registados por Jorge Lima Barreto em várias entrevistas. Rui Vieira Nery é autor de um prefácio onde o musicólogo histórico relembra a lenta inclusão no estudo da Música das abordagens que se afastam das “filiações estéticas retrospectivas

assumidas por cada escola”, terminando com uma metáfora que pretende ilustrar o posicionamento de ambos os musicólogos perante a Música:

Dito tudo isto, e constatada assim a anunciada inutilidade objectiva deste prefácio para a importância da obra que apresenta, como justificá-lo e como compreender, igualmente, a dedicatória gentilíssima e inesperada com que Jorge Lima Barreto fez questão de me associar ao seu livro? Ocorre-me para isso apenas uma imagem: a de dois observadores que em margens distintas contemplam um mesmo rio que simultaneamente os une e os separa, um rio que ambos amam e que é a razão de ser das suas vidas, um rio junto ao qual se habituaram a ver-se um ao outro, dia após dia, ano após ano, para começarem por fim a saudar-se cordialmente e depois a construir entre si, pedra a pedra, pontes sólidas de estima e respeito mútuos. O rio, claro está, é o da Música, metáfora que seria de algum modo evocativa desse "mar de la Música" que, em 1535, Luys de Milán chamava a Portugal, se o vihuelista valenciano não justificasse então o epíteto por achar que no nosso País "tanto la estiman como la entienden", o que, manifestamente, esta hoje longe de ser o caso.¹

¹ Barreto, Jorge Lima. 2001. «Musonautas», pp. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19. Campo das Letras – Editores. Porto

Parte I - Biografia

Contexto Social

Quando falamos dos anos 1960 referimo-nos a algo que vai para lá das fronteiras cronológicas da década. Aquilo a que o mundo se refere como os *Sixties* inclui uma miríade de revoluções – modificações de formas de pensamento – que transversalmente e intrincadamente atravessaram a sociedade política e social e se expressaram na arte e na cultura. É na verdade uma época que seria mais correctamente definida entre dois acontecimentos, o assassinato do presidente Norte Americano John F. Kennedy em 1963 e o fim da guerra do Vietnam em 1975 – dois acontecimentos que apesar de parecerem regionais, por terem como actor principal os Estados Unidos, carregaram em si um simbolismo, apelativo a uma nova geração mundial que partilhava uma indignação geral em relação ao conformismo das gerações anteriores, frequentemente fortemente reacionárias.^{2 3}

Esta análise tem obrigatoriamente de começar mais cedo, vamos dizer começar do zero, podendo este zero representar o início da cronologia que pretendemos analisar ou o nível a que a humanidade chegou quando Harry S. Truman decide a 6 e 14 de Agosto de 1945 dizimar Hiroshima e Nagasaki. Com o fim da segunda guerra mundial surge a necessidade de reconstrução, das estruturas físicas nos países atingidos e das estruturas político-económicas que permitiriam a geração de riqueza. Não sendo o nosso objectivo aqui aprofundar os mecanismos de reconstrução é importante sublinhar os esforços que foram feitos que levaram à criação de estruturas como a Organização para a Cooperação Económica Europeia – que mais tarde dá origem à Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico e que tem um papel muito importante na globalização dos mercados. Também é criado o Fundo Monetário Internacional sendo ainda implementado o Plano de Recuperação Europeia – popularmente denominado pelo nome do seu autor, George Marshall, secretário de estado dos Estados Unidos – e sistemas como o Bretton Woods que se tornou na primeira forma de ordenação monetária negociada (lembrar que a década anterior – os anos 1930 – ficou marcada pela grande depressão, algo recente na memória de todos os que tentavam definir planos económicos para a recuperação).⁴



Figura 1 -Poster do Plano Marshall

² Jackson, Rebecca. 2010. «The 1960s: A Bibliography». Ames Iowa: Digital Repository @ Iowa State University. <https://lib.dr.iastate.edu/library_books/2>

³ Heale, M.J.. Março 2005. «The Sixties as History: A Review of the Political Hisotriography», pp. 133-152. Johns Hopkins University Press. <<https://muse.jhu.edu/article/180050>>

⁴ Kosc, Grzegorz; Juncker, Clara; Monteith, Sharon; Waldschmidt-Nelson, Britta. 2014. «The Transatlantic Sixties – Europe and the United States in the Counterculture Decade». Bielefeld University Press. <<https://library.oapen.org/bitstream/id/1ba92356-eed1-4c54-a4a6-f2716d947deb/627791.pdf>>

Estes esforços levaram à que é chamada de Era Dourada do Capitalismo e aliam-se ao fenómeno demográfico denominado *Baby Boom* para prover os anos 1960 de uma geração jovem numerosa, globalizada e suficientemente educada para combater os dogmas dos seus antecessores, mais conservadores, criando os movimentos revolucionários que caracterizam a época.^{5 6}

A palavra revolução aqui várias vezes repetida é provavelmente a melhor caracterização para estes anos, e o conceito pode ser exposto nas suas várias valências, desde logo a descolonização de África e o fim dos grandes impérios ocorre em grande parte no início da década, só o ano de 1960 vê nascer 16 novos países africanos. Portugal arrasta este processo numa guerra colonial que se estende até 1974 e termina com o golpe de estado do Movimento das Forças Armadas que acaba com as quatro décadas de ditadura salazarista – poder-se-á dizer que a revolução de 1974 é mais consequência da guerra de descolonização das regiões ultramarinas que a independência desses países terá sido resultado do fim do regime fascista. Para a nossa análise é importante sublinhar que não eram tempos de paz, nem em Portugal, nem no resto do mundo, sendo o conflito no Vietnam o mais dramático do ponto vista de perda de vidas humanas e a guerra fria o mais opressivo psicologicamente com o seu anúncio de fim do mundo numa guerra nuclear total – representado num relógio do juízo final.

Estes conflitos aceleraram outras revoluções, desde logo a tecnológica – historicamente indissociável de motivações bélicas – os momentos mais marcantes talvez sejam a corrida à Lua que começa com o discurso de J.F. Kennedy em 1962 “We choose to go to the Moon” e termina em 1969 com o pequeno passo de Neil Armstrong. Mas outros passos estavam a ser dados, a ARPA (Advanced Research Projects Agency), criada em 1958, começava a construir as fundações da ARPANET que mais tarde se tornaria na *World Wide Web* que conhecemos agora.

Com uma população mobilizada para a guerra e sob ameaça de *armageddon* nuclear surgem os movimentos culturais e sociais onde o movimento Hippie rapidamente se apresenta como reacção a estes conflitos com a sua ideologia de não-violência e seus slogans de fazer amor em vez de guerra – ou a expressão *Flower Power* da autoria de Allen Ginsberg – a passarem uma mensagem de paz e amor em alternativa às guerras que os envolviam e nas quais eram forçados a participar. Ginsberg que acaba por estar ligado à génese do movimento, o termo Hippie vem de *Hipster* – subcultura dos anos 1940 onde encontramos algumas das características e outros tantos preconceitos em comum com o movimento dos anos 1960 como o gosto pela música profana (no caso Jazz Bebop), consumo de drogas, atitude humilde e relaxada ou liberdade sexual – e era usado como referencia para os *Beatniks* da *Beat Generation*, denominada dessa forma por Jack Kerouac que com Ginsberg e William S. Burroughs formava aquela que talvez tenha sido a base literária que influenciou a forma de estar do movimento Hippie.



Figura 2 - Doomsday Clock - Representação gráfica da distância a que o mundo se encontra de uma guerra nuclear

⁵ Mitropoulou, Angeliki. Julho 2011. «Was the European student movement of the 1960s a global phenomenon?». Cardiff University. <<https://www.e-ir.info/pdf/10092>>

⁶ United Nations. Julho 2017. «World Economic and Social Survey 2017», pp. 23-48. UN Department of Economic and Social Affairs. <https://www.un.org/development/desa/dpad/wp-content/uploads/sites/45/WESS_2017_ch2.pdf>

Em Portugal o movimento era oprimido, a música que se tornara a voz da sua mensagem cá vinha chegando – assunto que iremos explorar no capítulo seguinte – quem tinha possibilidade de viajar e conseguia adquirir alguma indumentária sujeitava-se ao preconceito de uma população propositadamente tornada ignorante, nas regiões ultramarinas a abertura cultural era maior pelo afastamento físico aos mecanismos opressores e pela proximidade a comunidades de outros países – como a comunidade norte-americana das petrolíferas que traziam famílias inteiras para Angola e tinham inclusivamente as suas próprias escolas.⁷ Em Portugal continental havia pescadores em vez de surfistas e a mensagem era a do trabalho e do pão mais que a paz mundial. Interessante será pensar que o golpe de estado das forças armadas ficou imortalizado como a Revolução dos Cravos pela mão da senhora Celeste Caeiro, que ao passar pelos soldados oferece as flores que levava para o patrão quando lhe pedem um cigarro.⁸ O soldado aceita e põe o cravo no cano da arma emulando um dos momentos mais marcantes do movimento americano quando nos protestos no Pentágono em outubro de 1967 o jovem George Harris responde às armas empunhadas pela polícia militar norte-americana colocando cravos nos seus canos.⁹ O fim do regime fascista fica romantizado como uma revolução pacífica, de paz e amor, em vez de um golpe de militares desiludidos ou desesperados com uma guerra cruel – Celeste parece ter menos noção do simbolismo do acto que o soldado que aceita a flor e esta talvez seja uma das melhores metáforas para descrever o 25 de Abril de 1974.



Figura 3 - George Harris a colocar cravos nas armas durante manifestação de 1967 contra a guerra do Vietnam em frente ao Pentágono.

⁷ Abril 2015. «As histórias dos nossos hippies». Revista Visão.
<<https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2015-04-09-as-historias-dos-nossos-hippiesf815814/#&gid=0&pid=9>>

⁸ Reis, Marta F.. Abril 2019. «Celeste, a lisboeta que deu os cravos à revolução». Jornal i.
<<https://ionline.sapo.pt/artigo/654684/celeste-a-lisboeta-que-deu-os-cravos-a-revolucao?seccao=Portugal>>

⁹ Montgomery, David. Março 2007. «Flowers, Guns and na Iconic Snapshot». The Washington Post.
<<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/17/AR2007031701300.html>>

No início do ano 1963, Birmingham – no estado norte-americano de Alabama – torna-se palco de revolta pelos direitos civis. Na cidade a que Martin Luther King Jr. se referia como a mais segregada dos Estados Unidos os empregadores não contratavam negros e havia segregação em escolas, restaurantes, lojas e até nas instalações públicas.¹⁰ As primeiras manifestações levaram a imensas prisões, inclusivamente do próprio Luther King assim como os principais nomes do movimento *Birmingham Campaign* como Ralph Abernathy ou Fred Shuttlesworth, provocando o medo da população adulta ser presa, espancada e despedida – chamaram as crianças.¹¹ A decisão não foi consensual, recebendo inclusivamente críticas de outros líderes dos movimentos de direitos humanos – Malcom X refere que verdadeiros homens não põem as suas crianças na linha de fogo – mas MLK concorda com a sugestão de James Bevel e os estudantes são recrutados e educados em filosofias e manifestações não violentas, marcham, são presos, atacados por cães e maniatados com jactos de água. A cobertura do acontecimento pelos meios de comunicação – principalmente a televisão, mas o ataque é também registado nas primeiras páginas do Washington Post e do New York Times – provocou uma indignação generalizada e a reacções de vários senadores forçando a administração de Kennedy a actuar.¹² Os meses seguintes observam uma reacção da população branca que não queria que a segregação acabasse e vários ataques da Ku Klux Klan, a 11 de maio de 1963 um atentado à bomba ao hotel onde MLK teve a sorte de já não estar iniciou as manifestações violentas que marcaram o ano. Em setembro o KKK faz outro ataque à bomba, desta vez numa igreja, matando quatro meninas e ferindo outras duas dezenas de pessoas – a pressão deste momento é crucial pois leva à aprovação das novas leis americanas sobre os direitos civis (1964).

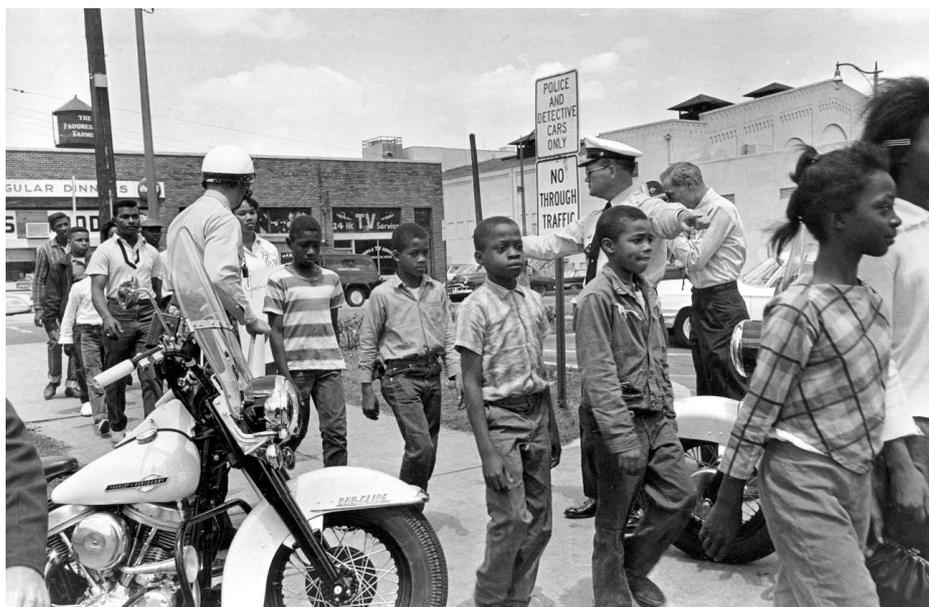


Figura 4 - Crianças a ser levadas para a prisão pela polícia de Birmingham - 4 de Maio de 1963

¹⁰ Connerly, Charles E.. 2013. «“The Most Segregated City in America”: City Planning and Civil Rights in Birmingham, 1920-1980». University of Virginia Press. <<https://muse.jhu.edu/book/24557>>

¹¹ Levingston, Steven. Março 2018. «Children have changed America before, braving fire hoses and police dogs for civil rights». The Washington Post.

<<https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/20/children-have-changed-america-before-braving-fire-hoses-and-police-dogs-for-civil-rights/>>

¹² Life. Maio 1963. «They Fight a Fire That Won't Go Out – The spectacle of racial turbulence in Birmingham». Life Magazine, Vol. 54, n.º 20.

<https://books.google.pt/books?id=2kgEAAAAMBAJ&pg=PA26&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

A declaração de independência dos Estados Unidos da América é ratificada a 4 de Julho de 1776, o país nasce com uma população de escravos, maioritariamente africanos, a constituição é escrita passados dez anos e não proíbe a escravatura, a única guerra civil que o país conheceu aconteceu para terminar a escravatura.¹³

Portugal torna-se independente do Reino de Leão em 1139, quando os africanos eram os *mouros* que ocupavam a península Ibérica. A expressão *negro* começa a aparecer em registos históricos a partir do século XIV sendo a palavra utilizada para designar quer magrebinos quer subsarianos. Existe toda uma história sobre o racismo em Portugal e não será este o lugar para a estar a detalhar, importante aqui é sublinhar as diferenças entre os dois países nesta questão para podermos comparar a época em análise. Portugal é um país muito antigo e de identidade vincada – exponenciada talvez pelo isolamento e manutenção de independência durante novecentos anos ou talvez por séculos propaganda – o português europeu continental acha-se descendente dos lusitanos (apesar das invasões romanas, visigóticas, árabes e por aí fora). Desde que há registos de *negros* há também de médicos preocupados com a “pureza bioquímica do povo português”, de preocupações com a “prolificidade dos escravos em Portugal”, a história relata um sentimento de superioridade biológica e intelectual e esse sentimento é uma doença genética que ainda transportamos. Em 1935 António Oliveira Salazar diz que “Devemos organizar cada vez mais eficazmente e melhor a protecção das raças inferiores cujo chamamento à nossa civilização cristã é uma das concepções mais arrojadas e das mais altas obras da colonização portuguesa.” – este foi a figura máxima do país até 1974, mesmo após a sua saída e a sua morte, já com Marcelo Caetano no poder, Salazar não deixa de ser a personificação do Estado Novo.

A própria ideia colonialista no século XX é fundamentalmente de aniquilação cultural, a justificação é a mesma: a conversão religiosa, social, ética com a pretensão de elevar povos selvagens. Os governadores de Angola, Paiva Couceiro e Norton de Matos levavam o conceito mais longe e culminado no que seria algo próximo da assimilação genética – “fusão das raças” – que obviamente dependeria primeiramente da civilização destes povos, algo que demoraria várias gerações e até lá a “a conservação do domínio de Portugal exigiria uma rigorosa separação racial, de modo a evitar a diluição dos elementos de civilização”. Sob os pressupostos desta relação, nos anos 1960 e até 1974 os africanos portugueses estavam maioritariamente nas regiões ultramarinas e lutavam pelo seu direito fundamental a ter um país independente e uma cultura própria.¹⁴

Nos anos 1960 assiste-se também ao surgimento da chamada segunda vaga de feminismo. A repressão de género seria também assunto para muitas páginas e também não será este o âmbito que pretendemos aqui analisar. É importante, no entanto, perceber que este problema é mais universal e antigo que o do preconceito étnico, por razões óbvias, o confronto com diferentes culturas acentua-se com as distâncias e a clivagem é exponenciada com a globalização – porém, antes de contactar com outras culturas todos contactamos com outros géneros. Exemplos de diferenciação de direitos por

¹³ Morgan, Kenneth. Junho 2011. «Reviews in American History: A Slaveowners Constitution». Johns Hopkins University Press, Vol. 39, n.º 2, pp. 254-260. <<https://muse.jhu.edu/article/441173/pdf>>

¹⁴ Cabecinhas, Rosa. 2002. «Racismo e Etnicidade em Portugal – Uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias: 1.4.1: Colonialismo, identidade nacional e representações do ‘negro’», pp. 73-98. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, Departamento de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25/1/TESE_RC_FINAL.pdf>

género estão bem documentados desde a Grécia Antiga, do Império Romano, China e muitos outros exemplos que podíamos dar, caracterizam a Mulher como ser inferior, subordinado e propriedade de homens – tipicamente do pai até ser entregue ao marido. A própria biologia é usada como justificação e se a diferença muscular deixou de ser revelante na sociedade intelectual a maternidade mantém-se como factor discriminatório até à actualidade. É necessário avançar até ao fim do século XVIII para se encontrar na Europa as primeiras referências a direitos de mulheres, ao mesmo tempo que surgem movimentos pela abolição do escravagismo e pela liberdade religiosa; e só no início do século XX se começam a formar as primeiras organizações feministas – em 1915 na cidade holandesa Den Haag ocorre o primeiro Congresso Internacional da Mulher onde é criada a Liga Internacional das Mulheres pela Paz e Liberdade que tem como objectivos a manutenção da paz e a unificação das mulheres de todo o mundo que se opõem à opressão e exploração.¹⁵ Os movimentos sufragistas ganham também uma dimensão global neste início de século – a 19ª Emenda da Constituição Norte Americana é ratificada em 1920 proibindo em todos os estados a negação ao direito de voto baseado no género.

A luta pela igualdade das mulheres mantém-se até aos dias de hoje inclusivamente algumas das organizações criadas no início do século continuam a realizar congressos e a discutir estes problemas. O que acontece nos anos 1960, que justifica a denominação desta segunda vaga de feminismo, é a evolução da luta pelos problemas da mulher colectiva – as diferenças legais e constitucionais que implicaram mudanças nas leis e constituições – para os da mulher individual e sua relação familiar, profissional e com a sociedade – abordando problemas como direitos reprodutivos, a violência doméstica ou a dependência económica.¹⁶ As sementes que dão origem a esta segunda vaga são várias, desde logo as já referidas saúde financeira mundial e o fenómeno demográfico denominado *Baby Boom* levou à idealização dos modelos familiares em torno do chefe de família e subserviência esperada do restante agregado – modelo pré-histórico diga-se, de homem que vai caçar mamutes enquanto a fêmea fica a tratar da gruta – outra importante influência é o livro *Le Deuxième Sexe* da francesa Simone de Beauvoir lançado em 1949, onde a autora sublinha que as características que fazem uma mulher (como a maternidade) não podem ser usadas como a discriminar.¹⁷ Se Simone de Beauvoir começou o movimento Betty Friedan expõe-no à sociedade americana quando em 1963 lança o livro *The Feminine Mystique* – um estudo baseado em entrevistas a donas de casa americanas que conclui que não há outros padrões para a mulher americana que não ser uma mãe e uma dona de casa.¹⁸ Surgem vários movimentos pela libertação das mulheres (*Women's liberation movement*) por todo o mundo e há alguns avanços civilizacionais como disponibilização da pílula contraceptiva – fundamental na liberdade sexual das mulheres – e atenção e ilegalização de várias injustiças e crimes como diferenças de remuneração de homens para mulheres, discriminação por gravidez ou actos de violação conjugal.

¹⁵ Paull, John. 2018. «The Women Who Tried to Stop the Great War: The International Congress of Women at The Hague 1915». Global Leadership Initiatives for Conflict Resolution and Peacebuilding, Cap. 12, pp. 249-266. Universidade da Tasmânia, Austrália.
<https://www.academia.edu/36546779/The_Women_Who_Tried_to_Stop_the_Great_War_The_International_Congress_of_Women_at_The_Hague_1915>

¹⁶ Shulman, Alix Kates. 1980. «Sex and Power: Sexual Bases of Radical Feminism». *Signs*, Vol. 5, n.º 4, pp. 590-604. The University of Chicago Press. <<https://www.jstor.org/stable/3173832>>

¹⁷ Moi, Toril. 2002. «While We Wait: The English Translation of *The Second Sex*». *Signs*, Vol. 27, n.º 4, pp. 1005-1035. The University of Chicago Press. <<https://www.jstor.org/stable/10.1086/339635>>

¹⁸ Collins, Gail. 2013. «'The Feminine Mystique' at 50». *The New York Times Magazine*.
<<https://www.nytimes.com/2013/01/27/magazine/the-feminine-mystique-at-50.html>>

Lembramos que Portugal esteve entre 1933 e 1974 debaixo das regras e filosofias do regime autoritário Salazarista – “Deus, Pátria e Família” – onde talvez uma das características mais maquiavélicas fosse um sistema educativo que evangelizava um conjunto de valores que serviam o regime fascista. Organizações como a *Obra das Mães pela Educação Nacional*¹⁹ e mesmo a própria *Mocidade Portuguesa* (feminina) serviam exactamente esse propósito, definir o ideal familiar: o conceito do chefe de família com a sua mulher responsável pela casa e pelos filhos, educada desde criança para esse papel de tal forma que nenhum outro lhe passasse pela cabeça. Apesar deste cenário nos anos 1960 e início de 1970 surgem dissidências, sobretudo no meio jornalístico – fortemente escrutinado e censurado – de mulheres repórteres a expor as desigualdades de género. O destaque aqui terá de ser dado àquelas que ficaram conhecidas como as *três marias* – Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta – que em 1972, em plena primavera marcelista e com o país afundado na guerra colonial revelam a repressão ditatorial do país e das condições impostas às mulheres. A obra não fica muito tempo nas livrarias, a Direcção Geral de Segurança – *Rebranding* feito à PIDE por Marcelo Caetano – apreende os exemplares e adiciona o livro à sua lista de obras proibidas, as três Marias e a editora Natália Correia respondem em tribunal acusadas de “ofensa à moral pública e abuso de liberdade de imprensa”.²⁰

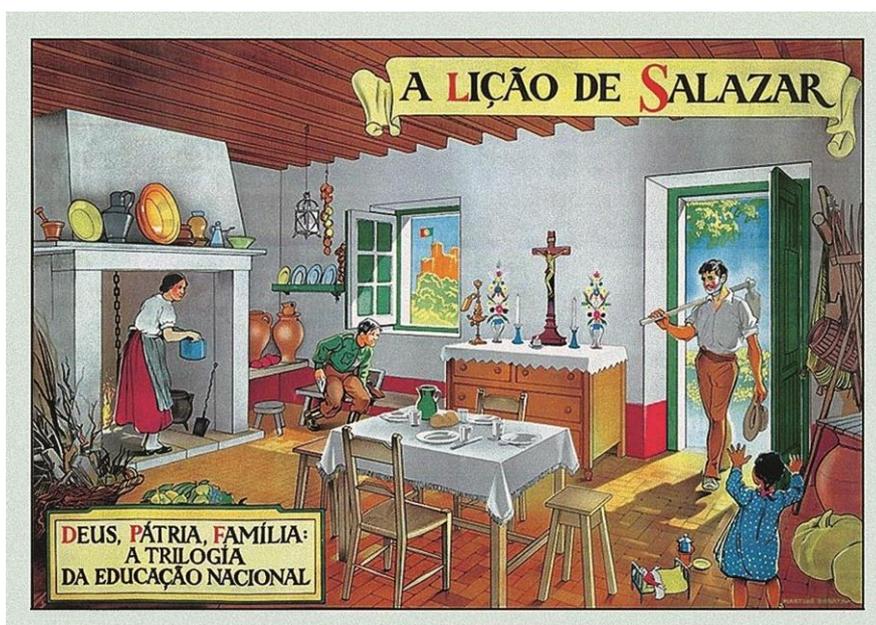


Figura 5 - Slogan Propagandista do Estado Novo

1968 foi um ano de protestos a nível mundial, as razões estão já enumeradas e descritas no que escrevemos até aqui, o assassinato de Luther King em Abril inflama as manifestações pelos direitos civis – nos jogos olímpicos de 1968 no México os atletas norte-americanos John Carlos e Tommie Smith levantam os punhos durante o hino americano em solidariedade com movimento Black Power.²¹ Em

¹⁹ Ministério da Educação Nacional. 15 Agosto 1936. «Decreto n.º 26:893» Diário do Governo, Série 1, n.º 191 <<https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1936/08/19100/09810984.pdf>>

²⁰ Ventura, Isabel. 2007. «A emergência das Mulheres repórteres nas décadas de 60 e 70: 3. O Contexto Histórico: 3.1: Novas Cartas Portuguesas», pp. 39-44. Tese de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, Universidade Aberta. <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/559/1/LC361.pdf>>

²¹ Preston, Peter. Abril 2004. «Lights, camera, factions». The Guardian. <<https://www.theguardian.com/books/2004/apr/18/historybooks.features>>

setembro é feita uma manifestação feminista no concurso da Miss America onde mulheres se libertam dos seus acessórios femininos em Freedom Trash Cans.²²



Figura 7 - John Carlos e Tommie Smith protestam durante hino americano (JO México 1968)



Figura 6 - Manifestante anónima a libertar-se do seu soutien durante os protestos no concurso Miss America

As manifestações contra a guerra do Vietnam tornam-se globais com forte participação de movimentos estudantis, a 21 de Fevereiro é organizado o dia internacional de apoio ao Vietnam, a sua manifestação em Portugal é relatada por Jorge Silva Melo:

Mas, quando nos manifestámos em 21 de Fevereiro de 1968, estávamos num Dia Internacional de Apoio ao Vietnam. Dia Internacional, repito. Por todo o lado, em todo o mundo. E Peter Stein foi nesse dia expulso de Munique, Bob Dylan foi preso, amigos meus espancados em Milão. Tudo mais ou menos à mesma hora, fim da tarde. E tínhamos, claro, entre os 20 e os 25 anos. Eu tinha 19 e acho que usava um polo Fred Perry (!...). Claro que ali, pela Almirante Reis abaixo, não pensávamos só em Ho Chi Min, pensávamos em Nambuangongo, Tete...na Guerra Colonial - e foi das primeiras vezes que o anti-colonialismo se manifestou, era um tema ainda muito delicado mesmo na Oposição (que ainda herdava muito de Norton de Matos e pouco ligava a Amílcar Cabral...). Pela Almirante Reis abaixo!²³

Jorge Silva Melo é preso pela PIDE nesta manifestação.

Este relato retrata bem a globalidade dos protestos de 1968, as preocupações com assuntos internacionais – Vietnam, guerra fria, direitos civis, direitos das mulheres – somavam-se aos assuntos locais que em muitos países eram os regimes autoritários que governavam e que reprimiam os protestos levando a conflitos violentos entre as autoridades – leia-se forças autoritárias – e os manifestantes. A 22 de Março os estudantes franceses ocupam um edifício da *Université Paris*

²² Greenfieldboyce, Nell. Setembro 2008. «Pageant Protest Sparked Bra-Burning Myth». NPR. <<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94240375&from=mobile>>

²³ Melo, Jorge Silva. Junho 2020. Facebook. <<https://www.facebook.com/jorge.silva.925602/posts/2969152906455096>>

Nanterre em protesto contra a discriminação de classes em França e a forma como o ensino superior é financiado, o episódio termina com a polícia a cercar o edifício e os estudantes a sair pacificamente mas os meses seguintes testemunharam um escalar do conflito: a polícia ocupava as escolas, os estudantes eram expulsos e presos, os movimentos de trabalhadores juntaram-se aos protestos fazendo greves e ocupando as fábricas. Os protestos tornados violentos terminam com a dissolução da Assembleia Nacional Francesa e a marcação de eleições, mas Maio de 1968 fica recordado pelos franceses como uma revolução social – um salto civilizacional.²⁴



Figura 8 - Protestos de Maio de 1968 em Paris

Todos estes acontecimentos têm em comum a crença numa evolução social, são mensagens de paz e igualdade extremadas pela sensação de impotência de todas as outras formas de protesto. Este tipo de movimentos nasce de uma maior educação e acesso a informação que permitem uma análise diversificada em variedades de perspectivas. Portugal conhecia outra realidade, o estado implementava um “obscurantismo programado”, citando Alberto Melo,²⁵ segundo a legislação apenas podiam votar os homens maiores de 21 anos, chefes de família, que soubessem ler e escrever e contribuíssem algum valor para o estado (no caso das mulheres apenas podiam votar as que fossem chefes de família e tivessem curso geral dos liceus ou curso superior ou contribuíssem com uma determinada quantia para o estado), num país que tinha das maiores taxas de analfabetismo do mundo ocidental.²⁶ Observa-se uma alfabetização durante o Estado Novo, mas com uma preocupação

²⁴ Lennon, Peter. Maio 2018. «Paris students meet with brutal repression – archive, 1968». The Guardian. <<https://www.theguardian.com/world/2018/may/29/paris-students-meet-with-brutal-repression-archive-1968>>

²⁵ Cavaco, Carmen. Abril 2019. «Analfabetismo em Portugal – os dados estatísticos, as políticas públicas e os analfabetos». Revista Internacional de Educação de Jovens e Adultos. Vol. 1, n.º 2, pp.17-31. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. <<http://hdl.handle.net/10451/46780>>

²⁶ Ferreira, Ana Sofia. 2006. «As eleições no Estado Novo – As eleições presidenciais de 1949 e 1958». Revista da Faculdade de Letras, História, Série III, Vol. 7, pp. 197-212. Universidade do Porto. <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3412.pdf>>

de implementação de ideologias concordantes com as do regime.²⁷ A informação é fortemente censurada em todos os seus formatos ilegalizando literatura, música e muitas outras artes. O país vivia da miséria que tirava da terra e a preocupação em comer e alimentar a família dominava qualquer outro tipo de preocupação.

Movimentos Artísticos

O contexto social descrito no capítulo anterior serve de combustível ao aparecimento de novas linguagens nas artes, os anos 1960 veem nascer grande parte dos movimentos reconhecidos como contemporâneos. Esta época de revoluções liberta a arte do homem cristão caucasiano a outros géneros, outras etnias, outras crenças e filosofias. A época dourada do capitalismo parece criar uma sociedade fútil alimentada pelo consumismo. A revolução sexual, o trauma físico e psicológico das guerras quentes e frias, tudo isto contribuiu para explorações das artes que criaram movimentos dentro de movimentos – a prosperidade económica sustentou o aparecimento de uma nova vanguarda artística.

Não sendo esta uma dissertação sobre todos os movimentos e submovimentos que se revelam nesta época vamos tentar expor resumidamente os mais mediáticos e adequados à nossa análise.

Os artistas identificados pretendem apenas ser exemplos para os movimentos em causa sendo que muitos deles atravessam várias estéticas e processos e é insuficiente associá-los a apenas um movimento ainda mais quando alguns destes se sobrepõe.

Pop Art

A Pop Art aparece na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1950 e apresenta-se como um descarado produto da sua época. Há também uma reacção ao expressionismo abstracto que proliferava nas décadas que seguiram a Segunda Guerra Mundial onde nomes como Jackson Pollock, Mark Rothko ou Arshile Gorky se tornam referência. A Pop Art contrapõe-se a esta expressão abstracta utilizando as temáticas concretas e populares da sociedade consumista em que se desenvolve. Também os processos criativos e conceptuais se apresentam



Figura 9 - Still Life #20 (1962) de Tom Wesselmann - autor incorpora quadro de Mondrian na sua obra

²⁷ Candeias, António; Simões, Eduarda. 1999. «Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso». Vol.17, n.º 1, pp.163-194. Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida. <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/5867/1/1999_1_163.pdf>

como antagónicos, a Pop Art privilegia os mecanismos comerciais dos meios de comunicação em massa como a citação (ou apropriação) de temas populares e a exploração da replicação (ou cópia) retirando importância a alguns dos pilares do expressionismo abstracto como a técnica manual do artista e a originalidade universal da obra – esta contraposição não implica que os artistas de Pop Art sejam menos reconhecíveis ou menos originais, a originalidade em si é uma característica que depende do vulgar e apresentar o valor estético de um produto de supermercado como arte teria de facto originais aspectos artísticos a analisar, por outro lado, uma peça de Lichtenstein é tão reconhecível como uma de Rothko, ambas têm a gigantesca identidade dos artistas.²⁸

Muitos nomes se destacaram nesta expressão desde os americanos Andy Warhol e Roy Lichtenstein ao escocês Eduardo Paolozzi. Em Portugal o movimento também se revela, apesar do regime oprimir qualquer tipo de irreverência vários artistas desenvolvem trabalhos dentro desta estética. Ruy Leitão, Sérgio Pombo, João Cutileiro ou António Palolo; a partir do estrangeiro ou dentro país deixaram obras de arte a colorir este capítulo artístico da história portuguesa.^{29 30}



Figura 10 - Sem Título (1964) por António Palolo

Minimalismo

Outro movimento que ganha novo relevo nos anos 1960 é o minimalismo, seguindo a ideia do expressionismo abstracto, mantém a componente de abstracção reduzindo a complexidade aos elementos fundamentais que se pretendem explorar.³¹ Este movimento atravessa várias artes – artes plásticas, música, arquitectura – atingindo um estatuto praticamente filosófico. Pressupõe-se a remoção do que possa ser ruído de modo a ser possível dedicar toda a atenção ao objecto.^{32 33} Frank Stella, Sol LeWitt ou Donald Judd são alguns dos artistas que podemos destacar e em Portugal Ângelo

²⁸ «Pop Art». MoMA Learning, Museum of Modern Art
<https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/>

²⁹ Galvão, João. 2018. «Pós-Pop, ou de quando Portugal não chegava para os artistas portugueses». Lisbonneidee. <<http://www.lisbonne-idee.pt/p5414-pos-pop-quando-portugal-nao-chegava-para-artistas-portugueses.html>>

³⁰ Nunes, Maria Leonor. Abril 2018. «Derivas Pop na Gulbenkian». Revista Visão.
<<https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/artesvisuais/2018-04-26-derivas-pop-na-gulbenkian/#&gid=0&pid=3>>

³¹ «Minimalism». The Art Story. <<https://www.theartstory.org/movement/minimalism/>>

³² «Minimalism». Art Terms, TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism>>

³³ «Minimalism». MoMA Learning, Museum of Modern Art.
<https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/minimalism/>

de Sousa e já na década de 1970 Fernando Calhau apresentam obras relevantes dentro deste movimento.³⁴

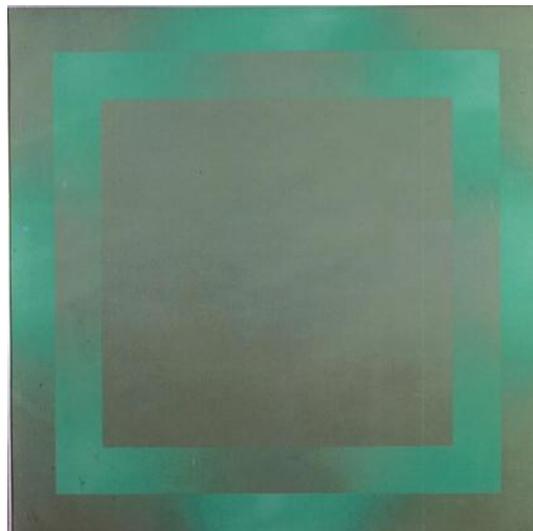


Figura 12 - *Two Open Modular Cubes/Half-Off* (1972) por Sol LeWitt Figura 11 - *Pintura* (1972) por Fernando Calhau

Arte Conceptual

A arte conceptual assume que o conceito artístico é em si uma forma de arte e pode dessa forma ser analisado e apreciado como tal. Entende-se também que qualquer forma de arte pressupõe um conceito e que esse pode ser desconstruído – processo através do qual se expõe as várias perspectivas artísticas sobre o mesmo.³⁵ A arte conceptual pretende explorar os processos e apresentá-los artisticamente. Este movimento que surge a meio da década de 1960 deve ser analisado no seguimento dos movimentos vanguardistas como o Cubismo, Dadaísmo ou a já referida Pop-Art quer pelo desconstruir de conceitos que o tornam possível quer por poder acumular outras classificações – uma vez que tem atenção aos processos e não às estéticas podemos analisar arte minimal ou Pop-Art como conceptual.³⁶ John Baldessari, Joseph Kosuth ou Roman Opalka são alguns dos exemplos de artistas que trabalham estes processos e Portugal podemos destacar Helena Almeida, Vítor Pires Vieira ou Julião Sarmento.³⁷

³⁴ Melo, Alexandre. 2007. «Arte e Artistas em Portugal». Instituto Camões, Ministério dos Negócios Estrangeiros. <<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html>>

³⁵ «Conceptual Art». Art Terms, TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>>

³⁶ «Conceptual Art». The Art Story. <<https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/>>

³⁷ «Conceptual Art». MoMA Learning, Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/>



Figura 13 - Four Colors Four Words (1966) de Joseph Kosuth

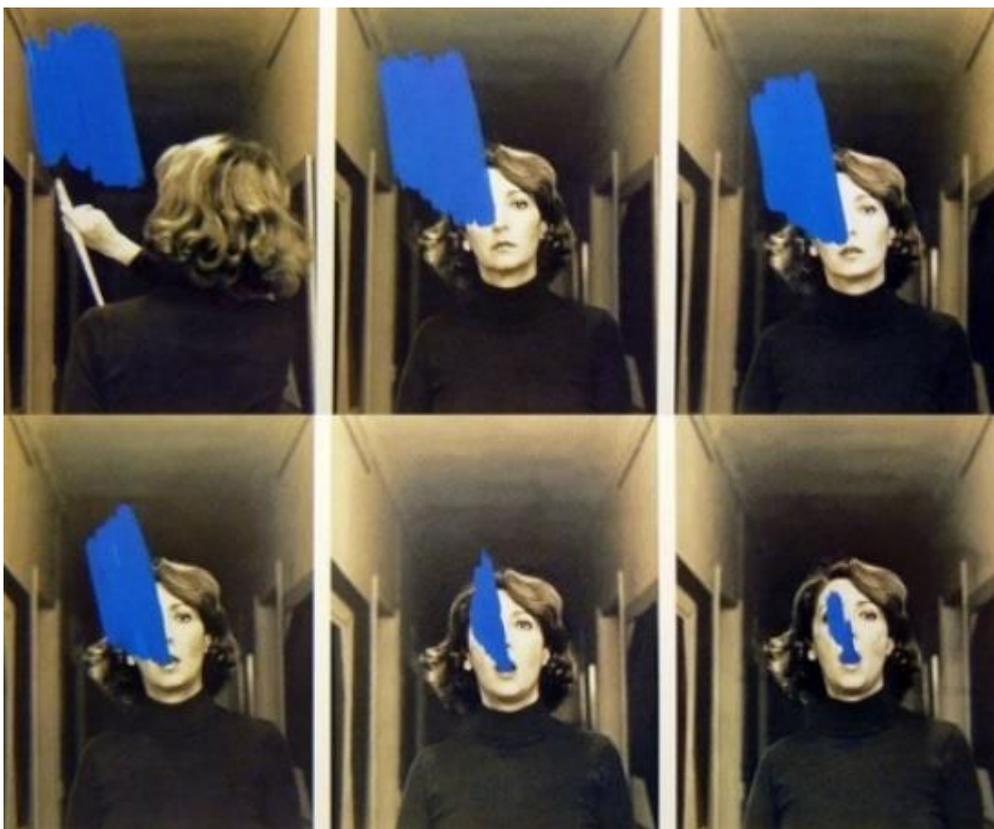


Figura 14 - Estudo para um enriquecimento interior (1977) de Helena Almeida

Fluxus

A identificação do fenómeno Fluxus como movimento artístico não é propriamente consensual, sendo muitas vezes identificado mais como uma atitude na forma de expressão e não a expressão por ela própria. O movimento foi fundado por George Maciunas e o nome é retirado de uma revista que mostrava o trabalho de vários artistas em torno do compositor John Cage. Fluxus é a palavra latina para fluxo e o movimento remete para o fluir da arte pelas suas diferentes expressões – Maciunas referia que queria promover uma inundação e uma maré revolucionárias na arte, promover a arte viva e a anti-arte. Ao contrário dos movimentos tradicionais que se caracterizam por signos estéticos ou processuais o Fluxus promove uma transversalidade entre várias formas de expressão artística cruzando, artes plásticas com música e artes literárias ou formas modernas como a vídeo-arte, as instalações e os *happenings*.³⁸ Artistas como Yoko Ono, o músico Ben Patterson ou Nam June Paik – considerado o criador da vídeo-arte foram exemplos deste movimento e em Portugal a atitude foi assumida por nomes como E.M. de Melo e Castro ou Ana Hatherly com a sua poesia concreta, o “cyber-artist” Silvestre Pestana ou realizador Ernesto de Sousa.³⁹

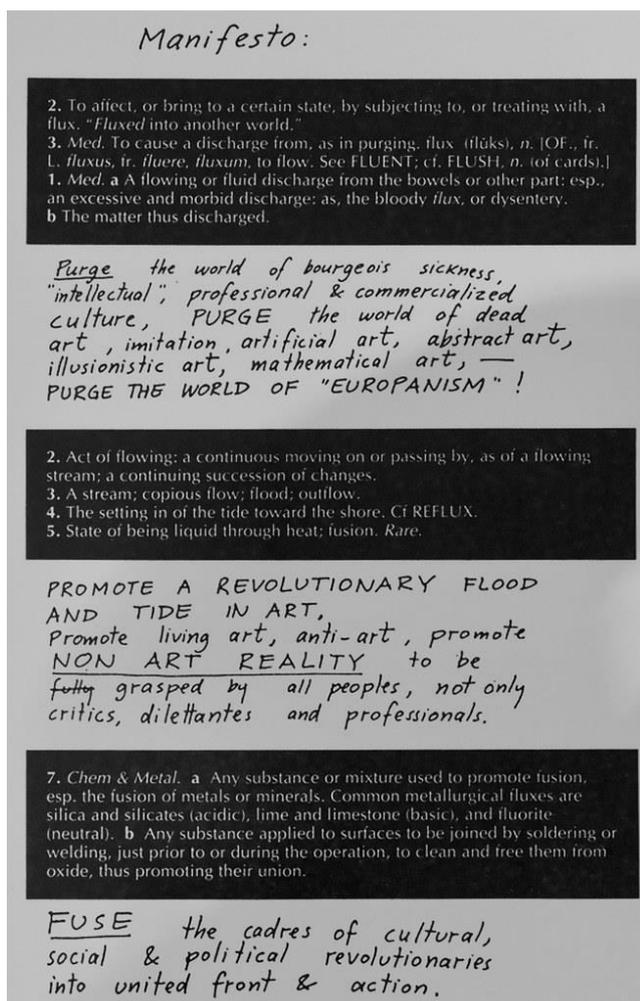


Figura 15 - Manifesto do movimento Fluxus (George Maciunas) distribuído pelo público do evento Festum Fluxorum Fluxus que ocorreu em Düsseldorf no ano de 1963

³⁸ «Fluxus». Art Terms, TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>>

³⁹ Pina, Sónia. Setembro 2011. «Fluxus: do texto à acção – A cartografia de uma a(r)titude». Tese de mestrado em Ciências da Comunicação (Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 17. <<https://run.unl.pt/handle/10362/7018>>

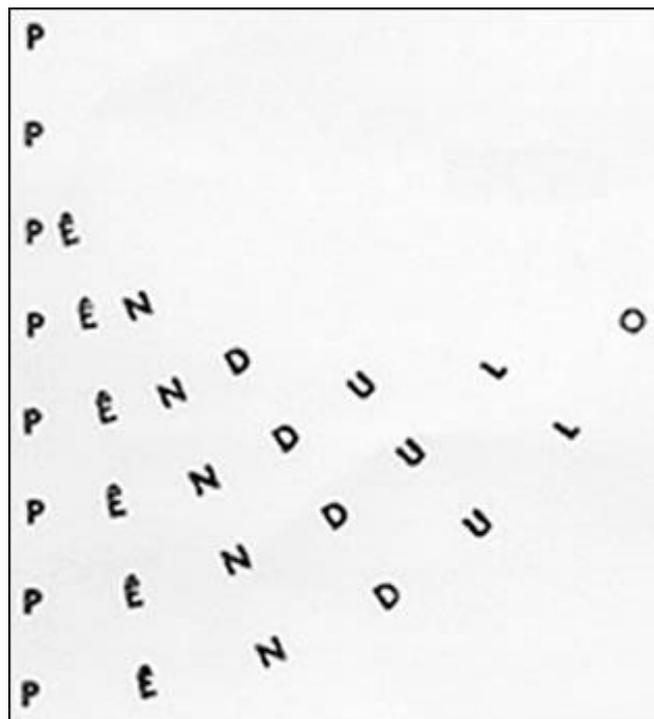


Figura 16 - Ideogramas: Pêndulo (1962) por E.M. de Melo e Castro ⁴⁰



Figura 17 - fotografamas de Almada, Um Nome de Guerra (1969) de Ernesto de Sousa⁴¹

⁴⁰ Melo e Castro, E.M.. 1962. «IDEOGRAMAS (12/27)». Lisboa: Guimarães Editores.

⁴¹ Marques, Sabrina D.. Janeiro 2014. «Almada, um Nome de Guerra (1969) de Ernesto de Sousa». À pala de Walsh <<https://www.apaladewalsh.com/2014/01/almada-nome-de-guerra-ernesto-sousa/>>

Contexto Musical

Os capítulos anteriores descrevem acontecimentos, situações, movimentos, novas formas de ver e pensar o mundo e novos olhos a querer fazê-lo – se tivermos de resumir toda uma época numa palavra ela será Revolução. Os movimentos sociais revoltavam-se contra a segregação e o patriarcado, contra a guerra e os regimes opressores; os movimentos artísticos revoltam-se contra as estéticas impostas e conceitos reacionários – o mundo prospera economicamente, a qualidade de vida aumenta e com a ela educação da geração resultante do *Baby Boom*.

A música assume-se como linguagem de algumas destas mudanças e estrutural noutras conduzindo ao romper de fronteiras conceptuais – como no movimento minimal – ou disciplinares quando falamos do Fluxus. Mais uma vez detalhar todos os episódios musicais que se possam ter revestido de relevância seria merecedor de uma atenção que escapa ao nosso âmbito e dessa forma vamos tentar identificar os movimentos fundamentais e relevantes para a nossa análise, catalogados em estéticas mais abrangentes e menos detalhadas.

ROCK/POP

O conceito de música Pop criou aquele que será o género de estéticas mais variável que podemos encontrar. A Pop Music vem de Popular Music e refere-se literalmente à música mais popular de cada época – o The New Grove identifica Popular Music como a música que vai mais ao encontro do gosto da classe média urbana. Esta classificação não é inócua, quando o objectivo passa por cativar o maior número de pessoas a tendência será simplificar a mensagem. A música tem uma universalidade que outras disciplinas não têm, é utilizada pelas outras artes, é parte de rituais religiosos, é contadora de histórias e de simples e instantânea produção. Isto leva a que a música seja pessoal para a grande maioria das pessoas, independentemente do seu conhecimento – uma pessoa que só conheça música eclesiástica não perde a capacidade de apreciar outro tipo de música, mas pelo contrário sente-se perfeitamente capaz de analisar qualquer outra que oiça. O formato Pop define-se pelo número de vendas e haverá com certeza mais ignorância que noção a efectuar essa transação – o Pop independentemente do tempo/estética que analisarmos mantém regras para atingir este propósito, as músicas não podem ser muito longas, há um formato baseado em versos e refrão com mensagens universais.

Nos anos 1960 a estética mais Pop é o Rock.

O Rock surge no seguimento do Rock & Roll que por sua vez deriva do Rhythm and Blues e podemos seguir a genealogia pelo blues, jazz, swing; juntando o gospel e o country. Nos anos 1960 o Rock & Roll começa a expressar-se em diferentes estéticas que se unem naquilo que será o Rock que identificamos como clássico.

O Surf Rock é dos primeiros géneros a diferenciar-se, intimamente ligado às comunidades de surfistas californianos distingue-se fundamentalmente por duas características, a reverberação das guitarras

eléctricas a emular o som do mar e a utilização de harmonias de voz – inicialmente o género começa como Rock instrumental, mas bandas como os The Beach Boys definiram esta segunda característica.⁴²



Figura 18 - Brian Wilson, Mike Love, Dennis Wilson, Carl Wilson, David Marks - The Beach Boys - Agosto de 1962

Apesar do Rock & Roll ter a sua origem nas raízes da música negra americana, nos anos 1960 surge o interessante fenómeno que ficou conhecido entre os americanos como a Invasão Britânica. A globalização que acompanhou o crescimento económico pós Segunda Guerra Mundial levou nomes como Chuck Berry, Buddy Holly ou Muddy Waters até aos jovens ingleses que começaram a imitar o Rock & Roll.⁴³ A distância cultural às raízes do Blues e Country foi compensada pelas sonoridades populares locais como a música Celta e o resultado foi um formato que invadiu o mundo inteiro. Em 1964 acontece um momento icónico, a chegada dos Beatles a Nova Iorque em que à saída do avião são recebidos por uma multidão, histérica com a sua presença. O efeito dos Beatles nos Estados Unidos reveste-se de uma dimensão impressionante, quando o tema *I Want to Hold Your Hand* vai para o ar na WWDC os telefones começam todos a tocar, nos dias seguintes as lojas de discos de Washington são inundadas com pedidos



Figura 19 - Chegada dos Beatles a Nova Iorque (7 de Fevereiro, 1964)

⁴² Himes, Geoffrey. Novembro 2015. «Surf Music». Rock and Roll an American Story, TeachRock. <https://web.archive.org/web/20151125223127/http://teachrock.org/media/essays/surf_himes_with_maia_e_dits_2.pdf>

⁴³ Goodier, Mandi. «The evolution of music: The music revolution of the 1960s». Reader's Digest. <<https://www.readersdigest.co.uk/culture/music/the-evolution-of-music-the-music-revolution-of-the-1960s>>

de um disco que não possuíam, durante o resto do ano a banda de Liverpool domina os tops de vendas americanos com single atrás de single. Rolling Stones, The Yardbirds, The Who, The Kinks, The Animals são exemplos de bandas que colocaram o Rock Britânico na frente do universo Pop, aparecendo em programas como The Ed Sullivan Show e fazendo tours pelo mundo inteiro, transformando esta expressão musical num fenómeno mundial.^{44 45}

O Rock torna-se a linguagem de uma geração com diferentes fenómenos a surgir nos variados meios. As guitarras tornam-se companheiras de luta dos movimentos de direitos civis e as letras das músicas mensagens políticas – em Maio de 1963 Bob Dylan recusa aparecer no The Ed Sullivan Show quando lhe pedem para mudar a letra à música *Talkin' John Birch Paranoid Blues* e em Agosto lança o álbum *The Times They Are a-Changin'* – o Folk Rock acampa com os Hippies. Em Inglaterra sonoridades Blues e Jazz começam a ganhar influência no Rock Britânico – os Cream de Eric Clapton formam-se em Londres no ano de 1966 – abrindo as portas do que virá a ser o Rock Progressivo enquanto nas garagens dos subúrbios do norte dos Estados Unidos surgem as bandas de garagem que originam o Garage Rock – no ano de 1967 em Michigan, Iggy Pop forma os The Stooges.

O consumo de drogas não é a grande novidade dos anos 1960, os escritores da geração Beat que alimentaram a cultura destes jovens americanos já escreviam sobre estas substâncias e na música as drogas já há muito tinham sido consumidas pelo Jazz. Aldous Huxley publicou o livro *The Doors of Perception* em 1954, onde descreve as suas experiências com mescalina e analisa as viagens de um ponto de vista psicológico e filosófico. Os anos 1960 aplicam estes princípios de descoberta à arte formando o movimento que ficou conhecido como a *Psychedelia*. Os alucinogénios tornam-se mecanismo para atingir novas estéticas e uma delas é o Rock Psicadélico, em 1965 Brian Wilson começa a compor sob o efeito de drogas psicadélicas e os próprios Beatles começam a escalar o psicadelismo, em 1966 o álbum *Yesterday and Today* termina com uma *Day Tripper* descrita pelos próprios como uma música acerca de drogas, os álbuns seguintes são *Revolver* (1966) e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) já fortemente psicadelizados. Também em 1965 Jim Morrison forma os The Doors – pelo título do livro de Huxley – desde a sua génese o grupo mantém uma relação criativa com drogas psicadélicas, Morrison usa a música para descrever as suas viagens. Grateful Dead, Big Brother and the Holding

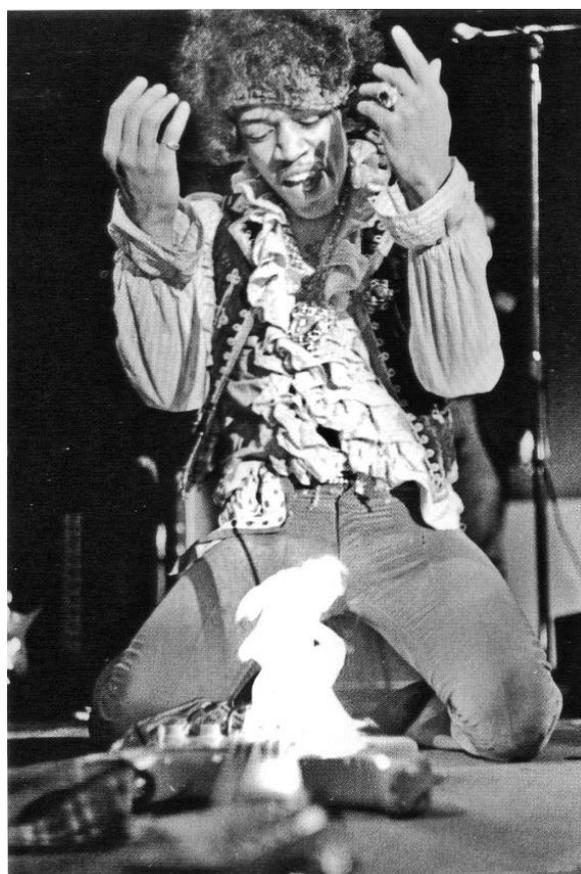


Figura 20 - Jimi Hendrix pega fogo à sua guitarra no Monterey Pop Festival (1967)

⁴⁴ Robbins, Ira A.. Maio 2020. «British Invasion». Encyclopædia Britannica. <<https://www.britannica.com/event/British-Invasion>>

⁴⁵ Puterbaugh, Parke. Julho 1988. «The British Invasion: From the Beatles to the Stones, The Sixties Belonged to Britain». Rolling Stone. <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-british-invasion-from-the-beatles-to-the-stones-the-sixties-belonged-to-britain-244870/>>

Company, Jefferson Airplane trazem uma dimensão visual ao psicadelismo com projecções de luz psicadélicas nos seus concertos. Em 1966 um prodígio forma a sua banda Inglaterra à qual dá o nome de The Jimi Hendrix Experience, o psicadelismo toma uma dimensão física em Jimi Hendrix desde a forma como se veste até à sua técnica e uso de pedais de distorção, o guitarrista corporifica o psicadelismo em palco tocando a guitarra de toda e qualquer maneira, inclusive com os dentes, ou pegando fogo à mesma, os concertos tornam-se rituais de psicadelismo. Ácidos, cogumelos, mescalina e mesmo substâncias como a cannabis, associada à cultura indiana que adiciona instrumentos como o sitar ou tabla à instrumentação psicadélica, são o combustível deste género que terá tido o seu momento alto no festival de Woodstock em 1969.

A cultura é um conceito agrícola, é a arte de cultivar e ao mesmo tempo o resultado do que se cultivou, é a semente, a água, o sol e os vermes, fungos e bactérias que embalam o solo. É também o resultado da estação, das tempestades fortes e das secas prolongadas, na prática será o resultado de tudo o que toca porque tudo a afecta. A forte cultura de revolução que define esta época não se resume ao fim de fronteiras políticas e sociais, o sentimento revolucionário fixa-se na psicologia das pessoas e leva-as a questionar outras fronteiras e outras ditaduras, os movimentos culturais que surgem nestes momentos carregam esse sentimento. Essa vontade de ultrapassar barreiras é alimentada por electricidade e por instrumentação electrónica, o Rock começa a ser submetido a experiências, a ser usado para implementar conceitos e esta música torna-se tela da expressão artística – a música como arte sempre foi meio de expressão artístico, o que ocorre nos anos 1960 é a conceptualização dessa expressão e a separação do produto do conceito.

Um dos primeiros momentos desta tendência terá sido quando com o produtor Phil Spector tenta atingir uma estética orquestral com a seu conceito *Wall of Sound* que tenta muscular os registos sonoros com sobreposição de áudios, amplificação, saturação e distorção – esta fórmula é publicitada no lançamento do single *You've Lost That Lovin' Feeling* dos The Righteous Brothers. As técnicas exploradas por Spector são alguns dos mecanismos que o Art Rock utilizar. Os trabalhos de Brian Wilson ou dos Beatles a partir de 1966 são bons exemplos desta influência e será este talvez o ano zero do movimento, os The Mothers of Invention de Frank Zappa lançam o seu álbum de estreia *Freak Out!* fundindo o Rock Psicadélico às técnicas electrónicas como eco e colagens – o ano seguinte traz-nos *Safe as Milk*, álbum de estreia de Captain Beefheart and His Magic Band.

Entre 1966 e 1967 Andy Warhol apresenta uma serie acontecimentos multimédia a que chamou The Exploding Plastic Inevitable, onde eram mostradas projecções de filmes de Warhol, performances e espetáculos de dança e “The new sound of the Velvet Underground with Nico – Pop Girl of ‘66”. No ano seguinte é lançado o álbum *The Velvet Underground & Nico* materializando o projecto num registo áudio, este álbum tornou-se um dos registos mais influentes da história do Rock apesar de nos primeiros cinco anos apenas ter vendido trinta mil cópias – Brian Eno numa entrevista em 1982 refere que cada pessoa que comprou uma dessas cópias começou uma banda.⁴⁶ A Pop Art fundiu-se ao Art Rock neste álbum e a relação leva-nos a uma nova geração de músicos que exploram a estética, ainda em 1967, Marc Bolan muda a sonoridade da sua música e o nome da sua banda – o projecto de folk psicadélico Tyrannosaurus Rex dá lugar aos T. Rex. O ano seguinte vê estrear o filme *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick e Julho de 1969 traz-nos o single *Space Oddity* de David Bowie e os

⁴⁶ Gensler, Andy. Outubro 2013. «Lou Reed RIP: What If Everyone Who Bought The First Velvet Underground Album Did Start A Band?». Billboard. <<https://www.billboard.com/articles//5770584/lou-reed-rip-what-if-everyone-who-bought-the-first>>

pequenos grandes passos de Neil Armstrong na superfície lunar – a ciência alimenta a arte que alimenta o sonho que alimenta a ciência num movimento circular, repetitivo e harmonioso.



Figura 21 - John Cale, Gerard Malanga, Nico e Andy Warhol (Nova Iorque - 1966)

Os anos 1970 condensam toda esta bagagem no Rock Progressivo, o género já era perceptível no final da década anterior com a fusão de estéticas e rejeição das normas pop – a expressão progressivo vem do termo político e refere-se exactamente a uma forma mais progressiva de abordar o Rock. Alguns projectos foram acompanhando a revolução ao longo da década anterior para se tornarem referências no Rock Progressivo, bandas como Jethro Tull, Yes, Robert Fripp com os seus King Crimson e uns Pink Floyd renascidos após a saída de Syd Barret marcam uma nova era com o seu Rock vanguardista.⁴⁷

Mas a vanguarda parecia estar mais a leste, no seguimento do movimento estudantil alemão de 1968. Os jovens alemães tinham um sentimento revolucionário próprio e a sua revolução musical também ela é de uma personalidade vincada, a componente electrónica é predominante – com os sintetizadores a ganharem admiradores ao mesmo ritmo que vão ganhando cada vez mais capacidade – e a reacção ao aborrecimento da música popular instalada (Schlager) fazem nascer uma *Kosmische Musik* – o termo Kraut Rock é uma expressão pejorativa inglesa que vem da primeira guerra mundial quando a palavra Kraut tinha uma carga coloquial entre os alemães. Projectos como os Kraftwerk, Tangerine Dream, Faust, Can ou Neu!, entre tantos outros representavam uma geração que se inspirou nos movimentos musicais progressivos e psicadélicos mas também na revolução da música erudita – no minimal – e nas raízes negras da música americana como o Jazz e o Blues.

⁴⁷ Macan, Edward. 1997. «Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture». Oxford University Press. New York.



Figura 22 - Concerto de Kraftwerk (Zurique - 1976)

A reconstrução electrónica do Rock abriu as portas à revolução electrónica da música e obviamente esta inevitabilidade não se resumia às fronteiras alemãs, do outro lado do Atlântico – em Nova Iorque – David Byrne fundava os seus Talking Heads e na Califórnia surgiam os Sparks. Londres via nascer os Roxy Music com Brian Eno e Bryan Ferry, para depois ver os Brians chatearem-se e Eno iniciar uma carreira a solo. Em 1973 Eno começa uma colaboração com Robert Fripp – a música é instrumental com as guitarras de Fripp e os sintetizadores e loops de cassetes de Eno – estas experiências levam à procura de sonoridades que provoquem no ouvinte a sensação de um ambiente circundante, em 1978 Eno concretiza esta procura no álbum *Ambient 1: Music for Airports* criando um álbum de Música Ambiental – Eno descreve-se como um non-musician evocando o sentimento de John Cage na música minimal. No norte de Inglaterra Genesis P-Orridge funda o colectivo COUM Transmissions que mais tarde dá lugar aos Throbbing Gristle (e à editora Industrial Records), o Rock e a música electrónica são acompanhados por projecções de pornografia e imagens de campos de concentração Nazis, a intenção é chocar e o resultado é a música industrial.



Figura 23 - Brian Eno (1973)

All that JAZZ

A revolução cultural que temos vindo a falar foi embalada por Jazz, era a música da geração *Beat* e mãe das formas que levaram ao fenómeno Rock. O Jazz surge no sul dos Estados Unidos na evolução do Blues e do Ragtime, no início do século XX New Orleans torna-se a meca do Jazz e nasce o Dixieland, os anos 30 trazem o Swing e a segunda guerra mundial o Be Bop, o fim da guerra traz o Cool Jazz e na década seguinte aparece o Hard Bop. Nos anos 1960 o Jazz perde protagonismo com a febre do Rock, perde nas vendas de álbuns, no número de concertos, clubes de Jazz fecham para dar lugar a temáticas mais rentáveis, mas estes não são anos de estagnação para o Jazz, a vontade (ou necessidade) de quebrar normas também o afecta.

Entramos nesta época com uma das maiores obras-primas da história da música, Miles Davies junta um grupo impressionante com John Coltrane, Bill Evans e Cannonball Adderley e lança o *Kind of Blue*, estávamos no ano de 1959 e o Jazz Modal era a novidade do género. Abandonando as progressões melódicas e adoptando os modos, *Kind of Blue* é considerado o início do Jazz Modal e os álbuns seguintes de Miles Davies e de Coltrane desenvolvem-no.



Figura 24 - Sessão de gravação do álbum *Kind of Blue* (1959) - Bill Evans, Miles Davis, Cannonball Adderley e John Coltrane

Em Dezembro de 1960 Ornette Coleman e o seu Double Quartet gravam em Nova Iorque, num único take de trinta e sete minutos, um seguimento de improvisações com apenas alguns breves trechos pré-determinados. O álbum é chamado de *Free Jazz: A collective improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet* e denomina o género vanguardista conhecido também como New Thing. A improvisação sempre fez parte do Jazz e uma música com denotada estética Free Jazz não perde as outras estéticas que possa incluir, há, no entanto, uma tentativa de ir mais longe, técnicas como o *overblowing* tentam retirar dos instrumentos de sopro sons menos tradicionais, a estrutura que outras formas de Jazz apresentam perde preponderância para a liberdade da improvisação e o ritmo torna-se

dinâmico.⁴⁸ Pharaoh Sanders, Cecil Taylor ou Albert Ayler são alguns dos nomes que se destacam nesta nova abordagem. Que continua com Don Cherry, Charles Mingus ou Eric Dolphy. O Jazz Avant-Garde ganha uma dimensão espacial com Sun Ra – talvez o mais vanguardista dos seus contemporâneos – que introduz uma componente electrónica com os sintetizadores. O turbilhão cultural que caracteriza a época também afecta o Jazz que se funde com outras estéticas ganhando uma variedade de subgéneros que não possuía até aqui.

Música Electrónica

Uma das tecnologias que mais revoluciona os géneros que referimos nos pontos anteriores é a introdução de instrumentação electrónica – um instrumento será considerado electrónico se todo o seu som for gerado electronicamente diferenciando-se assim de instrumentos electroacústicos que apenas usam componentes electrónicas para efeitos de ampliação, distorção ou qualquer outro género, sobre som criados mecanicamente. O conceito já se tinha começado a desenvolver nas décadas anteriores desde o Telharmonium de duzentas toneladas do americano Thaddeus Cahill, até ao Teremin do russo do Leon Theremin, a evolução estava em curso. Em 1939 John Cage publica composição *Imaginary Landscape, No. 1* para quatro intérpretes sendo que dois deles tocam gira-discos com gravações de frequências. A segunda guerra marca o início da comercialização de uma nova tecnologia, os gravadores de fitas magnéticas e nos anos 1940 Pierre Schaeffer começa a desenvolver o conceito de música concreta. Nos anos 1950 Karlheinz Stockhausen traz-nos a *Elektronische Musik* enquanto Edgard Varèse compõe *Déserts* e na New York School, Cage, Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff e David Tudor desenvolvem a música electrónica com a sua música minimal é criado o projecto The Music for Magnetic Tape e Cage compõe *Williams Mix* para oito fitas magnéticas.⁴⁹



Figura 25 - Sun Ra and his Mythic Science Arkestra (concerto na cidade de Paris em 1971)

⁴⁸ Pressing, Jeff. «Free Jazz and the Avant-Garde». Departamento de Psicologia, Universidade de Melbourne. Victoria, Australia.

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf>>

⁴⁹ Appleton, Jon H.. 1972. «The State of Electronic Music: 1972». College Music Symposium, Vol. 12, pp. 7-10. College Music Society. <<https://www.jstor.org/stable/40373301>>



Figura 26 - "The New York School" Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, David Tudor e Morton Feldman (1962)

Em Abril de 1962, Delia Derbyshire entra para o Radiophonic Workshop – unidade de efeitos sonoros – da BBC e em Agosto do mesmo ano foi assistente de Luciano Berio num estágio de verão de duas semanas, no ano seguinte compõe o tema do genérico da série *Doctor Who*.



Figura 27 - Delia Derbyshire - BBC Radiophonic Workshop (1965)

Os anos 1960 trazem sobretudo uma maior acessibilidade a sintetizadores que começam a ser utilizados no Rock/Pop e incorporados no Jazz. Os compositores da música clássica contemporânea, do experimentalismo e do minimalismo têm uma maior amplitude de possibilidades para explorar – a instrumentação electrónica evolui à velocidade da revolução digital, ao contrário dos instrumentos acústicos que pouco evoluíram desde a sua criação a tecnologia electrónica e digital tem uma evolução extremamente acelerada. A década de 1970 assiste à interpretação ao vivo destas instrumentações em imensos géneros musicais, os Kraftwerk no Krautrock, Sun Ra no Jazz, o francês Jean-Michel Jarre compõe *Oxygène* e na Jamaica Lee "Scratch" Perry desenvolve o Dub.



Figura 28 - Lee "Scratch" Perry no seu estúdio Black Ark (1976)

Música Clássica Contemporânea

A nova corrente que surge nos anos 1960 no universo da música clássica contemporânea é o Minimalismo; é, no entanto, importante recuar à década anterior para melhor se perceber como chegamos a este conceito e esta estética. O Minimalismo está incluído num outro conceito – o Experimentalismo – e este, por sua vez, já estava a ser explorado desde o início da década anterior por Pierre Schaeffer – lança a *Symphonie pour un homme seul* com Pierre Henry em 1950 – com fitas magnéticas, uma obra de relevância para os primórdios da *Musique Concrète*. Em Nova Iorque, a já referida New York School, desenvolvia diferentes abordagens – e consequentes notações – na composição, apresentando alternativas à composição clássica na remoção das regras e conceitos que a caracterizavam. John Cage apresenta o indeterminismo e redefine o âmbito da música desde o silêncio ao ruído constante que nos rodeia.⁵⁰ Os novos conceitos – e as novas tecnologias – também são explorados na Europa com Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Berio e Stockhausen.⁵¹ O conceito de minimalismo remete para o detalhe do som, a apreciação da nota desde silêncio anterior ao silêncio que a precede, a exploração da música que cada ruído possui, o minimalismo não se prende a instrumentos ou a harmonias, mas aceita todas as possibilidades na procura de música. É a folha em vez da árvore em vez da floresta, a pergunta em vez da resposta e o caminho em vez do destino, desta forma os mecanismos e percursos a explorar são ilimitados. A música minimal pode ser uma composição com poucas notas, poucos instrumentos, instrumentos não convencionais como os objectos que nos rodeiam, estruturas concretas ou abstractas, *drones*, ciclos repetitivos e qualquer estratégia que privilegie o detalhe. Este tipo de abordagem à música começa a ser explorado alguns

⁵⁰ Pritchett, James. 1993. «The Music of John Cage». Music in the 20th Century, Cambridge University Press. New York.

⁵¹ Nyman, Michael. 1974. «Experimental Music: Cage and Beyond». Cambridge University Press. New York.

anos antes, nas décadas pós Segunda Grande Guerra o músico de rua Moondog já desenvolvia composições minimais baseadas em contraponto, já se maravilhava com os sons da rua e já criava instrumentos que explorassem sonoridades não convencionais.⁵² No início da década de 1960, La Monte Young – fortemente envolvido com o movimento Fluxus, sendo próximo de Maciunas e colaborando em eventos com outros nomes do movimento como Yoko Ono – compõe um conjunto de composições conhecidas como *Compositions 1960*, caracterizadas por um conjunto de instruções em poucas frases



Figura 29 - Moondog com os seus instrumentos (Nedick, 57th Street - Manhattan - 1953)

para ser interpretadas pelo performer – a composição #10 (“to Bob Morris”), por exemplo, consiste na seguinte instrução: “Draw a straight line and follow it.” Este trabalho é feito depois de Young ter passado o verão de 1959 em Darmstadt a estudar com Stockhausen, Cage e David Tudor.⁵³ Em 1964 Terry Riley protagoniza outro momento importante da história da música minimal ao compor a peça *In C*, a composição contém 53 estruturas para o intérprete escolher, podendo repetir a estrutura escolhida as vezes que pretender e podendo também ir escolhendo a que quer tocar – estas repetições são características da música minimal e as interpretações de *In C* revelam o quão interessante o conceito de repetição pode ser. Apesar das estruturas e o seu conjunto já estarem predefinidas esta abordagem acrescenta também indeterminismo à interpretação – a composição minimal atinge uma complexidade tão vasta quanto as pessoas que a interpretarem devido aos mecanismos de indeterminação. Em 1965, Steve Reich compõe *It’s Gonna Rain* – considerado o seu primeiro grande trabalho – a composição parte de fragmentos de um sermão acerca do fim do mundo, de um orador de rua, gravados em fitas magnéticas e tocados sobrepostos em ciclo e desfasando-se ao longo da música.⁵⁴ Em 1967, Reich implementa esta técnica de faseamento/desfasamento para ser interpretada ao vivo na composição *Piano Phase* para dois pianos onde uma melodia de doze notas é tocada inicialmente em uníssono enquanto um dos pianos vai acelerando até voltar se voltar a alinhar com o outro a uma semicolcheia de distância. Philip Glass tinha regressado a Nova Iorque em Março desse ano – depois de algum tempo a estudar e a compor em Paris e de um ano no norte da Índia onde se aproximou da cultura Tibetana – e assiste a interpretações de Reich, incluindo a *Piano Phase*. Este momento tem grande influência em Glass, muda a estética do seu trabalho para uma linguagem mais simplificada e consonante como pode ser notado nas suas composições a partir deste momento, obras como *Strung Out* (1967) ou *Music in the Shape of a Square* (1968) mostram estéticas e procedimentos

⁵² Strausbaugh, John. Outubro 2007. «Sidewalk Hero, on the Horns of a Revival». The New York Times. <https://www.nytimes.com/2007/10/28/arts/music/28stra.html?_r=1&scp=1&sq=Moondog&st=cse>

⁵³ Alburger, Mark. Março 2003. «La Monte Young to 1960». 21st Century Music. Vol. 10, n.º 3, pp. 3-9. 21st Century Music. <<http://www.21st-centurymusic.com/ML210303.pdf>>

⁵⁴ Harris, Robert. Abril 2016. «Composer Steve Reich on turning 80, writing live music and finding faith». The Globe and Mail. <<https://www.theglobeandmail.com/arts/music/composer-steve-reich-on-turning-80-writing-live-music-and-finding-faith/article29620012/>>

interpretativos do Minimalismo. Também em 1968 Steve Reich compõe *Pendulum Music* em que se propõe produzir música com o feedback de vários microfones pendurados sobre colunas do som.⁵⁵

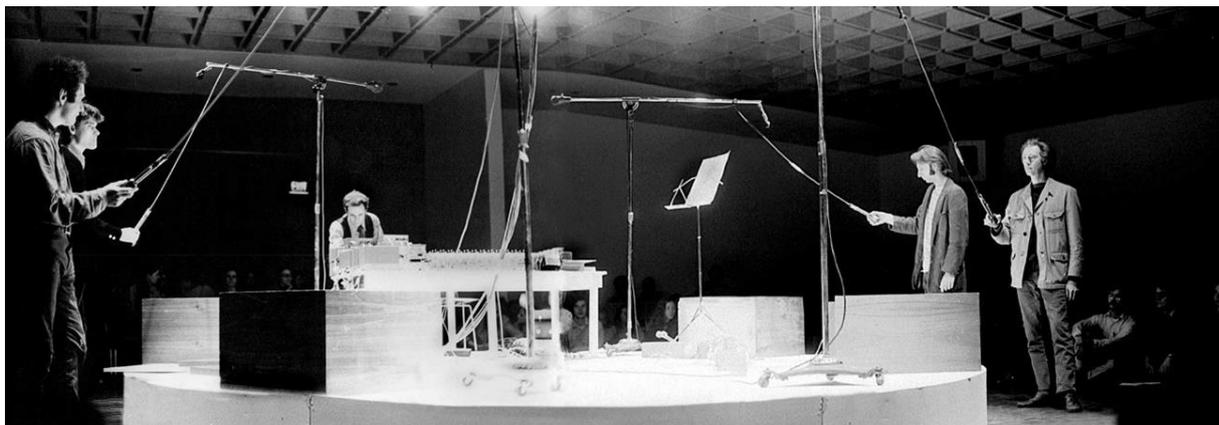


Figura 30 - *Pendulum Music* - Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman e Michael Snow (Whitney Museum of American Art - Manhattan 27 de Maio de 1969)

Os anos 1970 continuam a exploração da música minimal com vários exemplos de composições de músicos já referidos e outros que ficarão por referir, poderíamos falar de Arvo Pärt que com a sua técnica composicional Tintinnabuli produziu obras como *Für Alina* em 1976 e *Spiegel im Spiegel* em 1978. Percorrer todos os exemplos seria toda uma outra dissertação e o detalhe será menos o nosso foco que a contextualização com todas as revoluções que acontecerem nesta época.

Estes conceitos e procedimentos utilizados na composição e interpretação da Música Minimal não podem ser referidos sem falar de John Cage. Os trabalhos de Cage nos anos 1950 são a base cimentada do indeterminismo, do silêncio e da conceptualização da música, a mudança da geração de música para a procura da música é uma característica diferenciadora do género, audível na estética e observável na interpretação. Na década de 1960 Cage dá aulas de música experimental na universidade de Wesleyan onde publica o seu livro *Silence* – as suas partituras são editadas pela Edition Peters – o compositor torna-se a base teórica sobre a qual a música minimal se desenvolve e justifica. Mas Cage é responsável por mais que isso, a sua abordagem à música é tão radicalmente inovadora que os conceitos se tornam filosóficos sendo aplicados a outras formas de arte, criando movimentos artísticos – como o Fluxus – ou simplesmente promovendo mecanismos que providenciam a aplicação destes conceitos como os ‘Happenings’. Em 1969 Cage compõe *Cheap Imitation*, uma peça para piano criada por processos indeterminísticos – *I Ching* – sobre a composição *Socrate* de Erik Satie, este momento marca o regresso de Cage à notação e instrumentação clássicos, assim como a utilização de processos até aí pouco explorados como improvisação.

Música em Portugal

O desfasamento cultural de Portugal no início do século XX será um facto pouco discutível nesta altura, o regime autoritário já explicado anteriormente tinha características reacionárias que reagiam à novidade como se de um vírus se tratasse. Concretamente, a maioria da população vivia miseravelmente sem condições de habitação digna ou de acesso à saúde, sujeita a exploração laboral

⁵⁵ Griffiths, Paul. 1995. «Modern Music and after». Oxford University Press. New York.

– tempo e predisposição para a cultura seriam naturalmente secundários a quem tentava sobreviver. À medida que os agregados aumentavam o costume seria as crianças mais velhas começarem a trabalhar para alimentar os mais novos. O regime criou uma educação focada na promoção da pátria e do nacionalismo, a identidade portuguesa era cunhada pelas escolas nas crianças criando uma ideia integralista genética e cultural, endeusando os ‘feitos lusitanos’ e promovendo a glória do império, o ensino tinha um interesse propagandista e não educativo – a manipulação cultural é um dos mais trágicos crimes do regime fascista de Salazar pois encheu gerações de crenças e dogmas, gerações essas que educaram outras num ciclo vicioso de nacionalismo ignorante fazendo dos portugueses no século XXI verdadeiras relíquias da idade média em conceitos como, por exemplo, o racismo biológico. Para além desta *lavagem cerebral* que provocava rejeição a estímulos internacionais, a guerra colonial – pela manutenção do império – não lidava bem com os movimentos revolucionários que alimentavam a revolução cultural da década de 1960.

A música sofria as consequências, o estado promovia a identidade lusitana com o Fado, o folclore português e o nacional-cançonetismo pelo que será importante deixar algumas notas relativamente a estes três géneros.

O Fado é uma estética extremamente recente – os registos mais antigos serão do início do século XIX – e possivelmente será uma reminiscência da herança muçulmana que enriqueceu a Península Ibérica, esta hipótese é fortemente rebatida por Tomás Borba e Fernando Lopes Graça no Dicionário de Música, apresentando algumas justificações circunstanciais e tentando evangelizar o género como um produto das características mais lusitanas que o mundo já viu:

*A ninguém pode, portanto, restar qualquer dúvida de que o fado é uma canção relativamente moderna, cujo habitat primitivo e posterior desenvolvimento se deve encontrar nos marujos de vida despreocupada que habitualmente frequentam os cais da capital.*⁵⁶

O livro é lançado na década de 1950 e podemos imaginar que qualquer hipótese que desse crédito a *mouros* por algo tão português seria rapidamente rejeitado pelos poderes instalados. O Fado apresenta duas estéticas, a de Lisboa será aquela a que se referem Borba e Lopes Graça e tem características reacionárias, fala de tristeza e amargura de uma vida miserável e retorna um sentimento de esperança para os sofredores; e a Canção de Coimbra que tem a sua evolução intimamente ligada à universidade, é trazida e levada pelos estudantes, e desenvolve-se numa estética e temática própria que mais tarde desenvolve mensagens revolucionárias e se junta ao neologismo português dos cantautores – José Afonso será o exemplo máximo desta aproximação, partilhando as mensagens de Sérgio Godinho, José Mário Branco ou Fausto Bordalo Dias cuja estética se inspirava mais no Folk-Rock americano e na Chanson francesa.⁵⁷

⁵⁶ Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando. 1958. «Dicionário de Música». Vol 1, p. 496. Edições Cosmos. Lisboa.

⁵⁷ Caeiro, Maria de Fátima Cancela Antunes. 2012. «Influências francesas na música de intervenção portuguesa nos anos 70». Dissertação de Mestrado em Línguas e Culturas. Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. <<http://hdl.handle.net/10773/10291>>



Figura 31 - Arménio Silva, Afonso de Sousa, Carlos Paredes, Artur Paredes e Ferreira Alves - Sarau de Gala dos 80 anos do Orfeon (Coimbra, 1960)

O Folclore Português tem outra perspectiva identitária, engloba toda a música tradicional portuguesa tendo uma forte componente de transmissão oral – sem reduzir a importância dos cancioneiros – a sua génese será maioritariamente popular e intimamente ligada a regionalismos que produzem diferentes identidades “puramente” nacionais – o Cante Alentejano e os Cantos Transmontanos representam bem esta característica policótoma unificada na identidade portuguesa. Vários autores tentaram explorar esta identidade musical na sua composição – podemos destacar as *Suites Alentejanas* (1919 e 1927) de Luís de Freitas Branco – mas o maior contributo para a identificação da música tradicional portuguesa terá sido o do etnomusicólogo francês Michel Giacometti que chega a Portugal em 1959 e passa as décadas seguintes a recolher e promover a música popular do país, primeiro em rádio – na Emissora Nacional para Portugal mas também noutras rádios europeias – e a partir de 1970 na RTP onde o programa *O Povo que Canta* mostrava para além da música a realidade das pessoas que a cantavam.



Figura 32 - Michel Giacometti a gravar *A Moda da Lavoura* cantada pelo trabalhador rural António Assunção Lopes em Vila Verde de Ficalho (1971)

1958 trouxe a primeira edição do Festival da Canção em Portugal, programa que assumiu um registo propagandístico do que seria a música, dita, ligeira portuguesa e que apresentava um conjunto de características promovidas pelo Estado Novo – a exaltação da ruralidade e o conformismo na miséria serão alguns dos exemplos mais tenebrosos. O programa pretendia representar o que seria a música popular num sentido aproximado das definições estrangeiras da estética popular o que associado à grande cobertura do regime – e consequentemente da televisão e rádio – e capacidade de distribuição dos álbuns acabou por se tornar num fenómeno de popularidade definindo a música ligeira portuguesa. Em 1964, Portugal participa pela primeira vez no festival da Eurovisão – espécie de campeonato da Europa para os vencedores dos festivais da canção de cada país – com António Calvário

a cantar o tema *Oração* e a ser premiado com vaias de protesto ao regime político português. Relativamente aos temas a fórmula seria escrever a letra, compor a música e apresentar ao intérprete, formato que estranhamente se mantém até à data – este tipo de formato vive de preconceitos por se tratarem de temas que se pretendem populares, ou seja, que possam ser agradáveis para a maior quantidade de pessoas possível, segue-se uma estratégia de simplificação da composição musical e poética que é ridiculamente condescendente para o público.

A título de curiosidade lembrar que o golpe militar de 25 de Abril de 1974 começa com duas músicas que se tornam as senhas da revolução, *E Depois do Adeus* cantada por Paulo de Carvalho tinha sido o tema



Figura 33 - Paulo de Carvalho interpreta *E Depois do Adeus* no Festival RTP da Canção (1974)

vencedor do Festival da Canção desse ano e o tema *Grândola, Vila Morena* composto e interpretado pelo fadista de Coimbra José Afonso – e que na sua estética se trata de um Cante Alentejano.

Mas nem só destes géneros era feita música em Portugal nesta época, as estéticas Pop começavam a desenvolver-se nos espartilhos da realidade política do país. A meio da década de 1950 esta estética já se começa a notar, António Duarte refere os *Babies* – banda de José Cid que tocava versões de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis ou Elvis Presley – como um “momento chave” de um Rock Português que nasce em Coimbra, no Porto nascia outro Rock Português com *Walter Behrend e o seu conjunto*. O cinema americano assume alguma responsabilidade na chegada do género ao país provocando os jovens a experimentar estas estéticas, no entanto, Portugal encontra-se numa guerra colonial o que obrigava os jovens a deixar estas experimentações para ir experimentar matar revolucionários anticolonialistas. Aberrante será também o facto de ser este



Figura 34 - Primeiro concerto do Quarteto 1111 (passagem de ano de 1966 para 1967)

mesmo estado opressor a promover a instituição desta linguagem revolucionária que é o Rock no panorama musical português, obviamente com a liberdade de expressão “controlada” ao nível das letras. É o Movimento Nacional Feminino – organização de suporte do Estado Novo focada no papel das mulheres no apoio à Guerra Colonial – que organiza em 1965 e 1966 o Concurso Yé-Yé realizado no Teatro Monumental em Lisboa (organização do MNF a favor das Forças Armadas Portuguesas). Este tipo de concursos tornou-se catalisador do Yé-Yé (Rock) português e daqui saíram nomes como os Sheiks ou os Chinchilas, mesmo o Quarteto 1111 com uma estética mais progressiva, para encontrarem um país por um lado entusiasmado com a frescura destas sonoridades e por outro completamente

ignorante em relação ao que estava a ouvir e mesmo a fazer.⁵⁸ José Cid refere o episódio de Hugo Ribeiro – “um dos melhores técnicos [de som] que houve em Portugal” – que após ter assistido atentamente às gravações que os The Shadows tinham vindo fazer a Portugal, ligou ao Michel Silveira, baterista do Quarteto 1111, para o informar que já sabia como gravar o bombo da bateria referindo “É fácil, ponho o microfone à frente”.⁵⁹ Neste contexto de infecção Beatlemânica promovida por concursos de bandas, surge um dos eventos mais importantes da história do Rock português, o festival de Vilar de Mouros. O primeiro realiza-se em 1965 com o intuito de promover a música popular do Alto Minho e Galiza, em 1971 acontece aquele que será considerado o Woodstock português com actuações de nomes desde Elton John e Manfred Mann até à Amália Rodrigues e o Duo Ouro Negro, passando pelo Quarteto 1111, os Chinchilas e muitos outros projectos do Pop (sobretudo) nacional, para a história fica também o relatório da PIDE/DGS do evento com passagens brilhantes na descrição do evento como:



Figura 35 - Cartaz do segundo fim de semana do Festival de Vilar de Mouros de 1971

Entre outros havia: crianças de olhar parado indiferentes a tudo / grupos de homens, de mão na mão, a dançar de roda / um rapaz deitado, com as calças abaixadas no trazeiro / um sujeito tão drogado que teve de ser levado em braços, com rigidez nos músculos / relações sexuais entre 2 pares, todos debaixo do mesmo cobertor na zona mais iluminada / sujeitos que corriam aos gritos para todos os lados⁶⁰

O relatório queixava-se ainda de bandeiras com símbolos “usados na América pelos anarquistas” e referia que a população da aldeia se revoltava contra os “cabeludos” mandando-os ir trabalhar.

O Jazz em Portugal começa a ganhar notoriedade com Luis Villas Boas, em 1945 inicia o seu programa de rádio e em 1950 é fundado o Hot Clube de Portugal – numa tentativa de Villas Boas emular o Hot Club de France fundado em 1934. Nas décadas seguintes Villas Boas continua a promover o Jazz em Portugal através de artigos na imprensa e eventos no clube por ele fundado, o Hot Clube de Portugal torna-se num espaço importante onde os músicos portugueses podiam assistir a concertos, praticar esta nova estética e conhecer outros músicos com os mesmos interesses. Em 1961 nasce a Secção de Jazz da Associação Académica de Coimbra e passados três anos é fundado o Clube de Jazz do Orfeon – primeiro clube de Jazz da cidade. Há, no entanto, um quase completo vazio – com excepção de casos raros, como os trabalhos do trompetista Domingos Vilaça – de produção jazzística no panorama musical português até à década seguinte.⁶¹ Em 1972 Jorge Lima Barreto publica o livro *Revolução do*

⁵⁸ Pires, António. Junho 2017. «José Cid, onde é que estavas em 1967?». Blitz.

<<https://blitz.pt/principal/update/2017-11-18-Jose-Cid-onde-e-que-estavas-em-1967--1>>

⁵⁹ Abreu, Rui Miguel. 2008. «1955-1969: Quando a febre em Portugal era o Yé-Yé». Blitz.

<<https://blitz.pt/principal/update/2016-03-19-1955-1969-Quando-a-febre-em-Portugal-era-o-Ye-Ye>>

⁶⁰ Leirós, Isabel. Agosto 2017. «Festival Vilar de Mouros 1971: o relatório PIDE/DGS». Arte-Factos.

<<https://www.arte-factos.net/artigos-opiniao/festival-vilar-mouros-1971-relatorio-pidedgs/>>

⁶¹ Figueiredo, Luís. 2016. «Jazz, identidade musical e o piano Jazz em Portugal: 6. Breve contextualização

histórica do jazz em Portugal». pp. 233-258. Tese de doutoramento em Música – Performance Jazz, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro <<https://ria.ua.pt/handle/10773/16212>>

Jazz onde refere a situação do Jazz em Portugal, relativamente à sua divulgação refere vários problemas:

No que respeita à divulgação, está o Jazz entregue a um pobre sistema de colonização musical: inexistência absoluta de críticos, dois ou três disk-jockeys, um apresentador escolástico de TV.

A exiguidade de concertos, o baixo nível deles (apoiados por amadores mal informados e de pouca cultura jazzística); a estética da divulgação girando em volta de New-Orleans, Be-bop, Blues ou Soul-music; a mitificação abusiva e burguesa de realidades do passado histórico do Jazz formulada em termos culturais-críticos estagnados e impróprios;

Concluindo que:

Não só os novos valores que surgem são grotescamente manobrados nessa estrutura corrupta, mas também é obrigado o amator sério a refugiar-se num auto-didactismo que é, por sinal, insuficiente.

Ao falar dos músicos o cenário apresentado por Lima Barreto é também idêntico:

O problema dos músicos é o reflexo desta didáctica: número reduzido de interessados, paupérrima qualidade, abstenção de contactos com grandes individualidades do Jazz mundial, imitação simiesca de estilos ultrapassados, completa ausência de cultura estético-artística global (hoje imprescindível para qualquer criador de Arte) motivada por duas causas: inteligência inferior de alguns músicos ou então impossibilidade profissional da quase totalidade.⁶²

Este cenário descreve um país ainda a conhecer o Jazz, da forma que consegue e com os recursos que tem. Jorge Lima Barreto refere ainda em nota que após a execução do livro teve a informação que se iria realizar o 1º Festival Internacional de Cascais e que seria o primeiro grande evento de Jazz do país. Este festival ocorre em 1971 organizado por Luís Villas-Boas e traz a Portugal nomes como Miles Davis, Ornette Coleman e Dizzy Gillespie entre outros marcando o início da consolidação da produção jazzística no país. Na década de 1970 assiste-se ao nascer e evoluir de alguns projectos de Jazz, António Pinho Vargas funda o grupo Zanarp, Rão Kyo lança o seu primeiro álbum *Malpertuis* em 1976, o grupo Plexus de um Carlos “Zíngaro” pós serviço militar em Angola regressa com uma força vanguardista e Jorge Lima Barreto funda o seu projecto Anar Band com Rui Reininho.



Figura 36 - Quarteto Zanarp (António Pinho Vargas, Zé Nogueira, José Martins e Artur Guedes) - Praça de toiros da Figueira da Foz (1975)

⁶² Barreto, Jorge Lima. Setembro 1972. «Revolução do Jazz». pp. 315, 316, 317. Editorial Inova Limitada. Porto.

António Pinho Vargas é exemplo de migração da música clássica contemporânea para o Jazz, a utilização de estéticas Jazz por compositores da música erudita não era nada de novo (sobretudo) no contexto internacional e em Portugal autores de movimentos mais experimentalistas – como Jorge Peixinho – acabam, mais tarde, por fazer experiências de transmutação.

Portugal não era imune aos movimentos modernos da música clássica, apesar do conservadorismo vigente, o trabalho de Messiaen, Schaeffer, Boulez, Stockhausen, Berio, Xenakis ou Cage não era evitável. Uma outra característica que define o percurso da música clássica contemporânea portuguesa é o nacionalismo promovido pelos regimes que Portugal conheceu no século XX. Apesar de grande parte dos nossos compositores terem estudado na Alemanha, a modernidade alemã era geralmente rejeitada por um sentimento identitário em relação à nossa ascendência latina privilegiando estéticas mais clássicas e sul-europeias. O primeiro compositor a começar a explorar estéticas mais vanguardistas terá sido Jorge Peixinho que em 1960, com 20 anos, compõe *Sobreposições e Políptico* e no ano seguinte *Sucessões Simétricas* – Peixinho frequenta durante toda a década os cursos de verão de Darmstadt onde contacta com o experimentalismo e o minimalismo, estes cursos revelam uma importante componente formativa para vários compositores portugueses, Álvaro Cassuto ou Emmanuel Nunes são alguns dos nomes que por eles passaram.

São estes mesmo compositores que fazem as primeiras experiências electrónicas em Portugal, Peixinho em 1973 usa doze osciladores sinusoidais para a sua *Elegia a Amílcar Cabral*, já no ano anterior Filipe Pires tinha composto *Homo Sapiens* em fita magnética e em 1978 Cândido Lima compõe *Oceanos* com dois sintetizadores e computador de apoio.



Figura 37 - Jorge Peixinho (Lisboa 1978)

Jorge Lima Barreto

Fernando Jorge da Ponte de Lima Barreto nasce a 26 de Dezembro de 1949 no Município de Vinhais – Bragança – “a região mais pobre e isolada do país” segundo as palavras do seu irmão, o actor Luís Lima Barreto. Filho de pai médico a exercer em Vinhais e mãe professora numa “escola de uma daquelas aldeias miseráveis”. Durante a sua infância o acesso a música era raro, não havia qualquer tipo de educação musical, não havia televisão e o pouco contacto seria um rádio de pilhas que se ouvia muito mal. A sua infância não seria muito diferente da de muitas outras crianças do país, Luís refere alguns episódios:

*A título de curiosidade, brincávamos muito nas ruínas de um convento de freiras, anexo à casa do meu avô, e na cadeia, que era em frente; quase nunca tinha presos e o maior amigo do Jorge era um dos filhos do carcereiro, tudo gente muito pobre. Por minha influência, fazíamos muitas teatras. Dias únicos e inesquecíveis.*⁶³

A situação socioeconómica extremamente precária do país é a realidade da infância e adolescência dos dois irmãos, influenciando a sua forma de pensar a sociedade e a política:

*Essa referência à dificuldade económica da maioria da população portuguesa é normal, convivemos na pele com esse mundo, só nos dávamos com essas pessoas e foram um lastro na nossa formação social e política. Uma pessoa, a setenta ou sessenta anos de distância, não pode imaginar o que era. Nós fomos privilegiados, filhos de uma professora e de um médico, mas mesmo assim a vida não era fácil. Mas fez-nos muito bem essa vivência.*⁶⁴



Figura 38 - Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

Mais tarde Jorge vai para o Liceu de Bragança, ficando com o seu irmão Luís no colégio e regressando para as férias que ambos passavam com os seus muitos primos. “Passeios, rio, patuscadas, mas nada de música.” Quando Luis faz 17 anos deixa de poder estar no colégio e mudam-se os dois para casa da sua avó em Chaves, Jorge teria 12 anos e ficaria entre Chaves e Vila Real até terminar o Liceu. É nesta época que Jorge desenvolve uma paixão pela leitura, nomeadamente livros policiais, “Tinha uma colecção enorme, que trocava e vendia para comprar outros”. Terá sido também nestes anos que contacta com o universo do Jazz, Vitor Rua, refere a influência do Dr. Vicente de Bragança no gosto pelo género – Vicente de Sousa era médico em Bragança e melómano de Jazz, colecionador de álbuns, revistas e bibliografia, no início da década de 1970 viaja com Villas-Boas aos E.U.A. para assistir ao Festival Jazz de Newport, quando os eventos de Jazz começam em Portugal, Vicente de Sousa está presente.⁶⁵

Será importante fazer uma análise a esta aparente ausência de música na infância de Jorge Lima Barreto, a estética da sua obra revela uma exploração da música e uma necessidade de a perceber em todo o seu espectro. Há um percurso com diferentes episódios no seu trabalho, sendo a viagem ao

⁶³ In Anexo 3

⁶⁴ In Anexo 3

⁶⁵ 2019. «Um JazzMan em Bragança». Teatro Municipal de Braga. <https://teatromunicipal.cm-braganca.pt/pages/98?event_id=1083&fbclid=IwAR3WTqGTE0YJwdn32180mXoBV086QYqI0Aq2VyOZU3pK1nu sueCOuEVhVEE>

continente americano – que marca o fim da fase que estamos a analisar neste trabalho – um exemplo óbvio uma vez que marca uma mudança drástica na estética do seu trabalho. A realidade do país, já várias vezes descrita, justifica a falta de acesso a música ou qualquer outro tipo de cultura e Trás-os-Montes nos anos 1960 seria muito diferente de Lisboa onde, por exemplo, Carlos “Zíngaro” era influenciado no Liceu Francês Charles Lapierre pelos seus colegas estrangeiros que “ouviam essencialmente as últimas novidades do pop rock anglo saxónico” e pelo próprio pai que ouvia big bands de Jazz. Carlos “Zíngaro” conclui:

Fundamentalmente estas possibilidades de escuta e leitura antes de 1974 eram mercê de uma camada sócio económica que o permitia... Eu tive a sorte de poder aproveitar essa situação, que não era de todo a minha realidade familiar.⁶⁶

Ou até de Rio Maior, onde a proximidade à capital permita a um jovem Manoel Barbosa algum contacto com cultura e arte:

A minha vida na década de 1960 até 1970 (vivida em Rio Maior, província...) foi de um jovem (nasci em 1951) ávido por saber, conhecer praticamente tudo, particularmente artes visuais e não só. Fui sempre um rebelde, desconfiado, hostilizava e hostilizo o tédio. Amante da Liberdade.

Comecei a pintar e a desenhar com 15, 16 anos. Li muitos livros facultados pelas célebres carrinhas da Fundação Gulbenkian.

Desde os 16 ia muitas vezes a Lisboa para ver exposições, comprar livros e as revistas (Coloquio-Artes, Artes e Letras, e outras) que haviam permitidas pela censura. Mais jornais (Comercio do Funchal...), etc. Com 16, 17 anos, eu era um dos únicos três compradores (os outros dois, muito mais velhos foram presidentes da câmara post 25 de Abril) em Rio Maior, da Vida Mundial, onde lia notícias, crónicas, textos diferentes da 'normalidade' política e cultural vigente. Comprava também o Diário de Lisboa e o Século Ilustrado. Em Lisboa, mais tarde, comprava o Memória do Elefante...

Com 19 anos fui a Paris.... abriu-se-me o mundo, sobretudo o da arte!.... Foram dias e noites inesquecíveis, todos os momentos aproveitados. Ainda sentia-se, cheirava Maio'68....⁶⁷

Outra situação dificilmente evitável para estes jovens era a guerra colonial uma vez que o serviço militar era obrigatório e a grande maioria dos homens acabava por se ver directamente envolvida no conflito, regressando com consequências traumáticas que se revelavam na forma de pensar e ver o mundo e o país. “Zíngaro” será o exemplo de um artista a quem a guerra afecta a estética, o grupo Plexus surge com uma sonoridade influenciada por projectos como os Greatful Dead, King Crimson, Soft Machine ou Hendrix, “uma ‘salada’ feita de ‘free jazz’, blues, ragas e música sinfónica”. Depois de três anos em Angola (1970 a 1973) regressa e transforma o Plexus em “grupo radicalmente free jazz, estética do grito, revoltada, traumatizada.”. Manoel Barbosa testemunha ainda outras práticas, como o envio compulsivo dos ideologicamente dissidentes para os teatros de guerra – a consequência comum é indubitavelmente a influência do trauma na produção criativa dos artistas:

Vivi (...desconfiado desde 1967-68) o regime consabido. Oposicionista. Ávido por ler, conhecer tudo o que fosse contra regimes totalitários. Em 1970 (com 19 anos) recebi o prémio Pintura numa grande exposição de âmbito nacional, em Lisboa, organizada pela SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Houve um jantar de gala para entrega de prémios na (ardida) Galeria de Belém, recusei ir ao jantar. O regime já andava de olho sobre mim, descobriu porque me recusei, já em 1975 ou 76 soube que fui enviado para a guerra colonial por vingança.

Fui enviado em 1973 para um dos piores terrenos da guerra colonial, Zemba, situado na temível região dos Dembos. Foram quase dois anos vividos com desespero, medos, muitos. E com estórias e histórias incríveis. A partir de Julho de 1974, o meu batalhão foi chamado para Luanda, para travar a guerrilha urbana (diferente em tudo da guerra na mata), estive nela, também com medos, aventuras, rebeldias, muita droga, álcool, faltas a compromissos militares(!) e relacionamentos sociais

⁶⁶ In Anexo 2

⁶⁷ In Anexo 4

e artísticos em Luanda para tentar viver aquilo. Por períodos largos, em Zemba e em Luanda, decidi ser um verdadeiro 'combatente', um guerrilheiro, igualmente com bastantes estórias formidáveis... e perigosas.

Regressei a Lisboa em Janeiro de 1975, bastante transtornado.

Aqueles três anos como militar prejudicaram, atrasaram enormemente a minha criatividade. Mas também aprendi muito, a ser resiliente em tudo, vi, vivi momentos fabulosos, comecei -- e continuo -- a interessar-me por guerras, conflitos, especializo-me em estratégias, etc..⁶⁸

Jorge Lima Barreto tem uma abordagem criativa a esta inevitabilidade, na inspecção em Vinhais fingese de gago e quando é chamado a Lamego volta-se a fingir gago, livrando-se assim do serviço militar obrigatório e consequentemente da guerra colonial.

Quando termina o Liceu, Jorge Lima Barreto entra na Faculdade de Direito em Lisboa, foi colega de Marcelo Rebelo de Sousa e de Helena Roseta, numa fase em que se vestia de fato e gravata. Não gostou do curso e mudou-se para o Porto.⁶⁹

Jorge Lima Barreto chega ao Porto na viragem da década de 1960 para a de 1970 e será nesta cidade que a sua música se consolida e se desenvolve. Estes são os primeiros momentos em que começamos a encontrar conceitos políticos e filosóficos que depois se vêm a observar ao longo da sua carreira de escrita e composição, desde logo o espírito anarquista como oposição a qualquer tipo de hierarquia ou dominação sejam elas políticas ou culturais – os primeiros livros que escreve referem frequentemente este sentimento. Rui Reininho refere-se ao grupo de pessoas do qual os dois fariam parte da seguinte forma:

O núcleo anarca era muito forte de convicções e de praxis, aquele núcleo que se movimentava na baixa do Porto desde o Majestic até ao Piolho era uma gente danada e criativa, uma só ida à praia já era revolucionária porque na altura eu lembro-me de nós sermos pateados e assobiados só porque íamos de calções, o Porto é suposto ser uma cidade litoral não é? mas no caso de se usar bermudas e o Jorge usava um daqueles Keffiyeh árabes. tudo aquilo era o chamado provocatio ad totum, era uma performance quase (eu arrisco a dizer) diária, e depois mais tarde com o conflito das forças organizadas, digamos, revolucionariamente, os PCs, os Maoistas e não sei quê, tudo aquilo nos inspirava um conflito, claro não era uma coisa física, mas era digamos uma desinquietação intelectual muito forte.⁷⁰

Este sentimento que provocava tais celebrações de liberdade era comum às expressões musicais que Lima Barreto explorava, o Jazz era uma linguagem de revolução – para além de revolucionária em todos os sentidos da palavra – e mesmo os movimentos pós-modernistas da música erudita como o Experimentalismo e o Minimalismo são progressistas ao ponto de colocarem em causa a própria definição de música. Estas ideologias são visíveis na forma como JLB produz conteúdos musicais, desde logo o nome que dá ao seu projecto remete para o anarquismo – Anar Band ou Anar Jazz Group como é referido no livro *Revolução do Jazz* – mas também no consumo que é feito da música, um bom exemplo será o episódio recordado por Rui Reininho:

Por exemplo, pensando assim em voz alta, por um lado havia um respeito fantástico pelas vanguardas e transvanguardas mas também lembro-me de nós irmos ver um espetáculo com colecções do Iannis Xenakis e levarmos rádios de pilhas e nós próprios minávamos a própria performance, cada pessoa que chegava também intervinha, o que é estranhíssimo, as pessoas todas com um respeito enorme, pelo Xenakis acolá no Teatro da Trindade e nós, especialmente os mais miúdos, levávamos rádios portáteis com os jogos de futebol, que aquilo era domingo à tarde ou um sábado à tarde, então começávamos a pôr aquilo mais alto, quer dizer, havia ali uma vertigem quase suicidária, quase iconoclástica dentro

⁶⁸ In Anexo 4

⁶⁹ In Anexo 3

⁷⁰ In Anexo 1

do que começávamos a apreciar. Não era uma mitificação só, nem um respeito quase clerical pelos grandes mestres (o Luigi Nono também) mas eram momentos interessantes de facto como aquela gente aparecia no Porto a fazer os seus sons, a fazer as suas palestras, são momentos de facto únicos e que marcam, aquela vertigem de adolescência acaba por ser o que nos forma, não é? e que nos faz de alguma maneira ser diferente.⁷¹

É neste contexto que Jorge Lima Barreto começa a produzir a sua escrita e música, o livro *Revolução do Jazz* apesar de lançado em 1973 estaria já escrito em 1971 – em nota de rodapé, ao falar do cenário jazzístico português, JLB refere “Ocorreu após a execução deste livro o I Festival de Cascais – primeiro grande acontecimento jazzístico no nosso país.” O evento ocorre em Novembro de 1971.⁷²

O projecto Anar Band é também referido no *Revolução do Jazz* como Anar Jazz Group, alínea c do capítulo XVIII – Problemas do Jazz em Portugal:

Passarei agora a falar do Anar Jazz Group pelo qual sou responsável teoricamente: A sua organização nasceu de uma necessidade de perverter esta situação aviltante do Jazz.

Não só se constata que o Jazz em Portugal é usufruto de poucos como também pertence declaradamente à tutela de estética repressiva.

Atacar o Jazz clássico e desfigurado, atacar a sacralidade do termo «Jazz», atacar os sistemas de divulgação, atacar pelo método do boicote os concertos apresentados é, numa só palavra, atacar a ideologia dominante.

O Anar Jazz Group é então um grupo anti-Jazz (mas este Jazz alvejado, que não se confunda com o verdadeiro Jazz, é o Jazz assimilado e corrompido).

Para isso recorreu-se à instauração de uma teoria do «conceptual Jazz», absolutamente inédita e definida nos nossos panfletos e manifestos.

As dificuldades de actuação têm sido imensas: economia precária, interdição policial, contra-ataque desleal da reacção dos divulgadores principais, que, apesar de pretensa seriedade, recorreram à delação e ao colaboracionismo, incompreensão do público mal informado. Certo é que entre algumas massas trabalhadoras e pequeno ramo intelectual encontrou o Anar Jazz Group o apoio que necessitava.

A minha tomada de posição não foi gratuita: em Viseu a Polícia proíbe o nosso concerto e a R.T.P. interdita a transmissão de um espectáculo gravado no dia 24-3-72. Apenas se demonstra como a mensagem estritamente musical pode ser transformadora do «status» social colectivo e como a reacção se opõe às formas antiestéticas da nova arte musical.

Os obstáculos encontrados não são de forma alguma inéditos: todos os movimentos vanguardistas e anti-formalistas os encontraram: poesia experimental, living-theater, música concreta, arte minimal e todos os ramos da Arte Pobre.

Não imputamos grande valor jazzístico ao Anar Jazz Group, mas justificamos e insistimos na sua continuidade porque temos a certeza de abalar as falsas convenções que obscurecem o autêntico Jazz em Portugal. O Anar Jazz Group integra-se num movimento musical já vulgarizado no ocidente e está pronto a dar lugar ao legítimo Jazz e à democratização da estética.⁷³

⁷¹ In Anexo 1

⁷² Barreto, Jorge Lima. Setembro 1972. «Revolução do Jazz». p. 315. Editorial Inova Limitada. Porto.

⁷³ Barreto, Jorge Lima. Setembro 1972. «Revolução do Jazz». pp. 317, 318. Editorial Inova Limitada. Porto.



Jorge Barreto e Joel: uma dupla nortenha

JAZZ-OFF

— **O**LHA: põe lá que o mais importante de tudo isto é o nosso esforço. Porque estamos sozinhos. A bateria que me puseram ali não vale nada. Não posso comprar uma, porque não tenho dinheiro para isso. O que recebo do que vou escrevendo (livro e revistas) é para comprar outros livros. E não chega.

Foi no intervalo da sessão de jazz (off) ao vivo realizada no Clube Primeiro Acto, de Algés, aproveitando o sossego momentâneo em que se refugiara Jorge Lima Barreto, a um canto da sala. Em redor, trocavam impressões em grupos pequeninos e voz baixa. Distribuídos por eles, encontravam-se as figuras do costume das ocasiões de jazz

e os elementos do sexteto que actuou na primeira parte. Jorge Barreto estava à espreita, aparecendo furtivamente num ou noutro, para sublinhar uma ideia ou propor aditamentos.

— E não te esqueças de que toda a produção provém de uma prática que a nós não é permitida por estes — estendeu a mão, num gesto largo — que passem até aos Estados Unidos...

Não era possível ir mais longe, naquele momento. Havia as solicitações, o cansaço, a curiosidade, o despeito e... outras coisas. Uma atmosfera de hostilidade rodeava o animador do ANAR Conceptual Jazz, mas parece que não conseguia mais do que provocar-lhe uma certa euforia.

— Telefona-me amanhã, outro dia, aparece quando quiseres e, então, discutiremos teorias. Mas hoje estou apenas a to-

no "Primeiro Acto.. de Algés

Figura 39 - Jazz-off - no "Primeiro Acto" de Algés, uma sessão (experimental) agitada - Manuel Gonçalves da Silva (Fotos de José Antunes) - 1973 (espólio da UC)

JAZZ-OFF

uma sessão (experimental) AGITADA



Jorge Barreto: «Nem instrumentos temos...»

car e no estado em que me vês. Não posso falar nisso.

O cansaço era evidente, apesar do esforço de que já tinha dado provas... Vamos falar da expressão jazz-off, cuja paternidade lhe é unanimemente reconhecida. Afinal, ele tinha-se antecipado e, em cerca de uma dúzia de folhas distribuídas à porta da pequena sala, apresentava em linguagem característica (também ela) o fruto das suas reflexões.

mentos, operação que veio a revelar-se extremamente difícil. As 10 e 20 apareceu uma tentativa de justificação:

— Queríamos pedir desculpa pelo atraso, mas há dificuldades em arranjar os instrumentos. O piano está desafinado, não se conseguiu vibrafone, nem piano eléctrico. Dois músicos vêm agora do Porto e só chegam pelas onze horas. Vamos começar com um conjunto de Lisboa e Porto.

Entretanto, prosseguiu o esforço inglô-

lho e, de vez em quando, esboça solos para desistir depois de escassos batimentos. «Repara nos tiques nervosos dele», ouço dizer a meu lado.

— O Jorge Barreto tem no interior grande riqueza de coisas a quererem sair, mas, muitas vezes, não o consegue por falta de técnica, porque os braços não correspondem. Talvez por isso ele utilize todo aquele jogo cénico. De qualquer modo, ele é assim, tem aquela maneira de tocar, de dizer, bem característica — diz-nos Joel.

Finalmente, quando passavam as 10 e 45 tudo parecia a postos para dar lugar à música. Joel aproxima-se do violino e do contrabaixo para lhes propor que tenham o diálogo; depois, dirige-se ao piano e sugere qualquer coisa que provoca grandes gargalhadas a José Cancela. Zingaro tira um solo de violino — as pessoas recordaram vagamente Jean Luc Ponty — e os demais elementos agarram a ideia.

Do que se fez (ou não fez) falarão os críticos da especialidade e quer-nos parecer que vai ser difícil... De salientar, talvez, o esforço inútil de José Cancela, porque o volume sonoro conseguido pelos restantes instrumentos não permitia que o velho e gasto piano se fizesse ouvir; a maneira como Jorge Lima Barreto utilizava a bateria: sempre violento, em atitude que tão depressa sugeria posse como repulsa;

Texto de MANUEL GONÇALVES DA SILVA

Fotos de JOSÉ ANTUNES

«O jazz-off não é branco nem é negro, é um acontecimento exterior à segregação racial.»

A sessão estava anunciada para as 9 e 30 da noite de domingo último. A sala encheu — entre três a quatro centenas — com público jovem e os outros, de sempre, ligados ao jazz. Ambiente de expectativa com toda a gente muito ordeira, ignorando a passagem do tempo e o atraso crescente, enorme, do início do espectáculo.

Pelas 10 horas, os seis executantes afixaram-se à afinação dos respectivos instru-

rio junto do material... Ao piano vertical, de madeira, velho, desafinado, José Cancela passava tristemente os dedos pelo teclado; Joel, que veio do Porto com Jorge Barreto, de quem é grande amigo e cujas teorias parece ter assimilado perfeitamente, arranca os primeiros sons à viola eléctrica; Celso refugia-se no canto contrário ao piano com o seu violoncelo; Artur dedilha distraidamente o contrabaixo; Zingaro ajusta o violino electrificado e prepara-se para a busca exaustiva de afinação; Jorge Barreto domina a bateria, o palco e a plateia. Arregaçou as calças por cima do joe-

Figura 40 - Jazz-off - no "Primeiro Acto" de Algés, uma sessão (experimental) agitada - Manuel Gonçalves da Silva (Fotos de José Antunes) - 1973 (espólio da UC)



o «entendimento» entre o violino e o violoncelo; a segurança, pelo menos aparente, do contrabaixo.

Pelas onze e vinte, José Duarte abandonou a sala, acompanhado de alguns amigos.

No fim, houve palmas.

O intervalo foi longo e, para espanto de alguns, não houve deserções. No recomeço, apareceu um quarteto, constituído por Armando (que substituiu Jorge Barreto na bateria), Zingaro, Joel e Celso. Depois, a formação passou a trio, regressando à bateria o titular, Artur ao contrabaixo, e aparecendo pela primeira vez Toni Pinho da Silva ao piano. Foi dado maior relevo ao piano, que, apesar de se encontrar um tom e meio abaixo, pareceu ganhar outra vida... Terminou, já o relógio caminhava para as duas do outro dia. Um grupo entusiasta, ao fundo da sala, puxou palmas enquanto lhe foi possível. O ambiente final era de intriga...

Zingaro guardou cuidadosamente o seu violino. Parecia satisfeito.

— Essencialmente foi uma experiência muito gira. Já havia contactos individuais, mas só a nível experimental e esta foi a primeira vez que aparecemos a tocar em conjunto. A minha opinião (que espero não tornem suspeita, só porque também toquei) é que isto pode ser o ponto de partida para o jazz novo a fazer em Portugal.

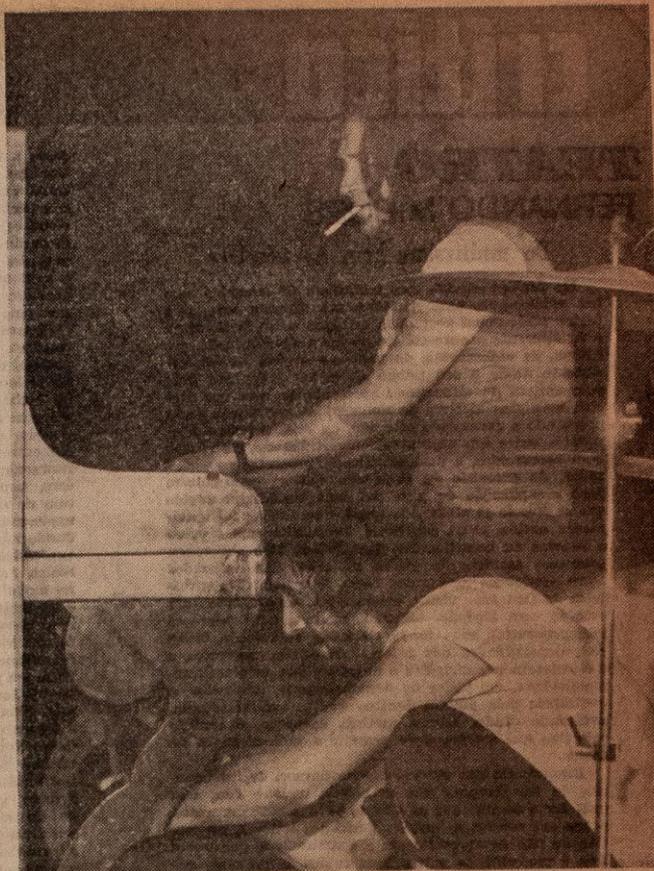
Lembramos que havia na plateia quem não conseguisse chamar jazz ao que tinha acontecido naquela noite: e o violinista responde, de pronto:

— Foi jazz, logicamente. Houve intenção honesta de o fazer, sem interesses comerciais. Existe um fraseado próprio.

Zingaro e Celso foram em Lisboa e apareceram casualmente ao lado de Jorge Barreto, cedendo a um convite. Até que ponto é que o facto de pouco se conhecerem afectou a sua capacidade expressiva, uma vez que nos pareceram os elementos tecnicamente mais bem apetrechados?

— Não tínhamos intenções determinadas à partida. Pretendíamos integrar-nos no discurso total. Parece-me que o conseguimos, pois tivemos fraseado interligado.

Também houve debate. Vivo, como não podia deixar de ser. Para animá-lo foram convidados Jorge Lima Barreto, José Duarte, Joel, Monteiro da Costa, Manuel Jorge Veloso e Raul Bernardo. Jorge Barreto começou por contestar a «ordem do dia» proposta pelos elementos do clube organizador e aceite por alguns dos convidados, e propôs que se partisse do tema: «A repressão e o jazz», conseguindo ruidosa adesão de parte da assistência. Falou Joel, ao jeito de porta-voz. Seguiu-se longo monólogo de Jorge Barreto. Quando ia em meio chegou o sexto elemento, José Duarte, que preferiu sentar-se ao fundo do palco, entre alguns elementos do clube. Não interrompeu com palavras, mas manifestou-se de forma exuberante com um bocejo monumental que provocou sorrisos concordantes e comentários azedos. Chamado a intervir pela assistência, recusou-se, porque «os problemas de ordem geral» em discussão lhe pareciam deslocados. Contestado, preferiu retirar-se, no que foi acompanhado por Raul Bernardo e Manuel Jorge Veloso. Frustração para alguns. Toda a gente sabe que ele tem coisas a dizer e dificilmente se aceita a demissão por que optou. Ficaram três à mesa. Houve intervenções da plateia, dirigidas a Jorge Barreto e Monteiro da Costa. A discussão era possível.



Piano (velho), pianista (novo)



Um aspecto da assistência

Figura 41 - Jazz-off - no "Primeiro Acto" de Algés, uma sessão (experimental) agitada - Manuel Gonçalves da Silva (Fotos de José Antunes) - 1973 (espólio da UC)

Em 1973 Rui Reininho encontra-se na Bélgica onde pretende entrar numa academia de arte quando em troca de correspondência Jorge Lima Barreto o convence a regressar para terem “uma prática

musical mais consistente”, ambos tinham convicção que o projecto poderia funcionar. Essa convicção foi crescendo com os espectáculos ao vivo que partilhavam os princípios do manifesto de JLB, ao falar dos concertos Reininho refere:

não eram nada convencionais, havia problemas, eu acho que nessa circunstância nunca me lembro de ter sido tão vaiado em palco. Nós íamos a festivais importantes na altura, ao lado de grupos como Zanarp, o Rão Kyo também, que eram grupos de incidência mais jazzística e as nossas experiências, de facto, ali vestidos com uns fatos brancos... E na faculdade de economia a lista anarca (havia a lista A, a lista B uma mais próxima dos PCs outras de várias forças políticas) a lista anarca ganha ali e faz um espetáculo connosco em que de facto as pessoas, enquanto metade invectivava outra metade aplaudia porque achava aquilo muito revolucionário, atiraram-nos os cisnes que estavam no jardim do cordier para cima do palco, havia aquela coisa do piano preparado e as bolas [de ping pong] a caírem. Eram momentos... E parecendo que não, esse espetáculo acabou por ser capa do Jornal de Notícias o que é muito surpreendente, não é? Digamos uma actividade daquelas ter chegado, quer dizer, só faltava ter estado lá o raio da RTP que devia ser o único canal da altura porque de facto era muito provocatório dentro do sistema.



Figura 42 - II Festival Nacional de Jazz na Faculdade de Economia do Porto (espólio da UC)



Figura 43 - II Festival Nacional de Jazz na Faculdade de Economia do Porto (espólio da UC)

Reininho acrescenta:

O Jorge quando vai tocar a Cascais no Festival Internacional de Jazz eu lembro-me que tive que separá-lo do conhecido Villas-Boas que era o organizador e houve ali um momento patético em que ele dizia "Isto é só uma provocação! Isto nem sequer é música! Tu queres que me cubram de escarros! Isto é uma vergonha! Isto é uma vergonha!", eram momentos muito tensos e eu lembro-me até na altura do Jorge estar assim chocado "Epá, eu venho aqui tocar e este gajo insulta-me antes de eu entrar em palco?!". Porque ele viu o ensaio e ficou "o que é esta tragédia que me vais fazer?". No fundo havia ali uma amizade e uma cumplicidade e um amor pela música improvisada, mas os espetáculos eram um pouco demais, eram de facto excessivos para os comuns mortais, não era fácil e eram momentos de sofrimento.⁷⁴

A assistir a um destes "momentos de sofrimento" estaria Vitor Rua que quando questionado sobre o primeiro contacto que teve com Jorge Lima Barreto responde:

Eu tinha assistido a um concerto dos AnarBand e foi tão marcante que escrevi num caderno de uma aula de Psicologia: "Eu hei-de tocar com estes músicos", e de facto pouco depois estava com o Reininho no meu grupo GNR e um ano depois com o Jorge Lima Barreto nos Telectu.⁷⁵



Figura 44 - Jorge Lima Barreto e Luís Villas-Boas - foto da página de dedicatória do livro Anarqueologia do Jazz: Jazzband 1900-1960 (1984) acompanhada do seguinte texto: "Este livro é dedicado ao Luís Villas Boas pelo amor ao Jazz que despertou em todos nós."

⁷⁴ In Anexo 1

⁷⁵ In Anexo 5

JORGE LIMA BARRETO

Nasceu em 1948. O seu livro "Revolução do Jazz" é editado pela Inova em 1971. Traduções no prelo para França e Itália. Funda o grupo musical ANAR JAZZ que pretende materializar a noção de **Conceptual Jazz**, de sua autoria que pode ser resumida com uma tentativa de estruturar anárquicamente a improvisação segundo esquemas puros e intuitivos: Jazz-conceito do momento. Participa no I Festival de Jazz Português no Porto, 1972. Em 1973, juntamente com o grupo PLEXUS e o grupo SUPER NOVA cria a ASSOCIAÇÃO CONCEPTUAL JAZZ. Dá concertos com o ANAR JAZZ (piano e bateria) em Lisboa (dois dos quais para a RTP fascista sendo proibida a sua emissão), Coimbra e Porto durante o período de 1970/74, por várias vezes. Licenciatura em História, curso de Pedagógicas.



Em 1974 publica o livro "Jazz-Off", Editora Paisagem. No prelo um LP de solos de piano, "Anarké", para a Rádio Triunfo. Dois livros a sair: "Musicónimos" (Pensar o Jazz) e "Rock/Trip" (Música Pop e Experiência Psicadélica). Colaboração efectiva em "Mundo da Canção", "& etc.", "Vida Mundial", "Comércio do Porto" "Jazz Magazine" e "Jazz" (Roma). Em execução o livro "Anarquologia do Jazz" por encomenda da Fundação Gulbenkian. Assistente da Faculdade de Letras, Filosofia, do Porto. Pretende, como crítico, realizar aproximações teóricas da Filosofia Marxista com os diversos géneros musicais. Como músico situa-se no campo dos experimentalismos da actual música de Jazz.

Piano Solos e banda magnética

O Concerto de Jorge Lima Barreto em Cascais, 1974, é uma execução improvisada do Conceptual Jazz. No incumprimento total de Formas musicográficas, o solista procura evidenciar a relação entre o gesto e o som. Nenhum gesto se repete, logo nenhum som se repete. Sobre este sistema de repetições e diferenças, os sons musicais surgem ora como intuições imediatas, ora como memórias auditivas arquivadas no corpo. O Conceptual Jazz desdobra-se num painel multiforme de sequências improvisadas na totalidade. Por vezes, o corpo é levado ao transe da violência muscular, outras vezes é rigidamente dominado pelos ditados intelectuais. O Concerto de Jazz Conceptual é o aproveitamento expressivo das possibilidades maravilhosas que o piano (realizado por gerações anónimas de trabalhadores e técnicos de fábricas de instrumentos musicais) facilita à emotividade criativa dos solistas. Este "Jazz" é o pólo oposto da racionalização da música matemática, é então Jazz experimental. De Jazz tem apenas a referência afectiva. Inspira-se (recurso à memória auditiva) em composições de Stockhausen, Cage ou Xenakis e (como simulacro gestual) em Cecil Taylor, Bobby Few, Don Pullen. A sua execução é, todavia, absolutamente empírica, espontânea e situacionista, já que surge como um encadeamento dialético de situações imprevisíveis.

Divide-se o Concerto em três partes:

1. "Violação" – coordenação de múltiplas Figuras que a acção interior liberta eufóricamente no gesto corporal.
2. "Roubo" – nas cordas e teclas do piano procura-se a exploração eventual de sonoridades não definidas.
3. "Assassinato" – dissolução de Formas reconhecíveis em acontecimentos dispersivos.

O músico não pretende colher louros: é comum saber-se que os solos de piano (principalmente em público de Jazz) não são apreciados em espectáculos.

Interessa ao solista aproximar o público de realidades musicais não comprometidas com o comercialismo e a mediocridade, convidar o auditor a participar inteligentemente nesta transgressão que oferece. Lembra Jorge Lima Barreto, ocasionalmente, três formas de criação musical: – o "Klavierstück IX" de Stockhausen que se refere à repetição infinitiva duma nota musical até criar um halo sempre renovado de ressonâncias. – Os solos de Frank Lowe (Free-Jazz) série continuada de gritos informais. – As composições de Luigi Nono (música concreta) com gravações/colagens de multidões revolucionárias, guerras, movimentos de massas. O processo de Conceptual Jazz não é novo no Jazz, desde Fats Waller a Coltrane a liberdade e a insubordinação foram elementos do discurso improvisado. É dedicado por Jorge Lima Barreto a todos os presos revolucionários (isolados nas cadeias civis, políticas, militares, psiquiátricas e religiosas). Particularmente é uma pequena homenagem a Luiz Villas-Boas.

PLEXUS



RUI NEVES

CARLOS ZINGARO

CELSO DE CARVALHO

NELSON MOURA

MIGUEL CAMPINA

"É através da Música que esse espírito revolucionário se insinua muito facilmente e, sem que disso se dê conta, como se fosse apenas um jogo e que nada de mal pudesse advir disso. Mas, por outro lado, nada advém disso a não ser o que penetra gradualmente nos costumes e hábitos e, depois de consolidado passa pelos assuntos privados e atinge as leis e a constituição política com uma grande insolência e uma grande imoderação e acaba por lançar tudo em confusão."

Platão, in Republica, ano de 424 A.C.

A obra e o seu autor podem ignorar a sociedade, mas ela não os ignora. Toda a Música é uma resposta, uma vez em função da procura, outras vezes contraditória, sempre determinada por uma certa necessidade social.

A liberdade não é parede branca onde tudo se possa escrever. A liberdade é agir com conhecimento de causa.

"Alguns músicos dizem que, se o que eu faço é válido, eles nunca deveriam ter aprendido a tocar. Na verdade não existe uma maneira válida de se tocar o Jazz."

Ornette Coleman

Figura 45 - Cascais Jazz 74 (espólio da UC)

página 4

musicalíssimo

JORGE LIMA BARRETO

Licenciado em História pela Faculdade de Letras do Porto, Jorge Lima Barreto é, devido ao arrojo das suas declarações e às definições que tem dado da crítica musical, uma das figuras mais controversas e simultaneamente das mais curiosas no meio jazístico nacional.

Há pouco mais de um mês foi lançado no mercado o seu livro "A Revolução do Jazz", obra substancial que pretende ser a primeira abordagem teórica, em bases estruturalistas do jazz feita no nosso país. O livro, que custa cerca de cem escudos, é dedicado à população rural do país, embora, logo numa primeira leitura, se fique a saber até que ponto a obra lhe é inacessível.

Lima Barreto, que colabora assiduamente, fazendo crítica de jazz, na "Vida Mundial" e no "Mundo da Canção", atribui à inveja e à incapacidade dos intelectuais da nossa praça a falta de referências ao seu livro, que, embora praticamente esgotado, passou quase despercebido junto da imprensa diária e das publicações da especialidade. Barreto lamenta-se disso e propõe para o facto as mais variadas explicações. Segundo ele, o livro tem já traduções asseguradas para diversos países europeus e é, indubitavelmente, um dos poucos trabalhos sérios existentes sobre aquele importante fenómeno musical e cultural a nível mundial.

ANAR: A INACTIVIDADE

Para além da sua actividade crítica e do seu trabalho teórico, Barreto, embora não estando apetrechado com conhecimentos musicais, criou um grupo, o "Anar Jazz Group", que durante algum tempo lhe permitiu pôr em prática o seu conceito de jazz. Neste momento, à míngua de músicos, o grupo está ameaçado de extinção. Lima Barreto fala-nos do caso em pormenor:

"Não há praticamente músicos no Porto. Os que havia foram-se embora para o estrangeiro. Os que ficaram são incompatíveis uns com os outros. Nós, mesmo assim, fomos sobrevivendo. Pretendíamos até gravar um disco. Mas não tivemos possibilidade, porque não nos facultavam o material necessário.

Não havia, portanto, possibilidades instrumentais. Tivemos de desistir. Por isso "Anar" é neste momento, um grupo de pessoas que se reúnem esporadicamente e nada mais".

FOGO CERRADO

Barreto vem do Porto com "o saco cheio". Portanto não se mostra disposto a falar com reservas. Arrojadadas e violentas, as suas respostas ganham, na pergunta que se segue, uma intensidade muito especial. Que se passa neste momento com a crítica de jazz em Portugal?

Barreto pensa um instante. A resposta, pelos vistos, dá-la-ia mesmo que não chegasse a haver pergunta.

"Acho pura e simplesmente que não existe crítica de jazz em Portugal. O facto está comprovado a partir do momento em que todos os pseudo-críticos se mostram incapazes de analisar a música do Ponty ou do Elvin Jones, por alturas do último Festival de Jazz de Cascais. Bem vistas as coisas, terá havido apenas uma abordagem, mas foi bastante exterior ao jazz, foi a do Manuel de Lima, o que vem demonstrar que até um indivíduo com conhecimentos específicos de música é perfeitamente incapaz de formular uma análise correcta da linguagem do jazz. Há, neste momento, apenas uma pessoa capaz de fazer crítica, que é o Vasco Henriques; a pessoa que entre nós mais sabe de jazz. Mas esse infelizmente, não faz crítica."

Como não podia deixar de ser, Barreto faz, a seguir, o inventário dos restantes críticos, nos seguintes termos:

"Temos em primeiro lugar o Villas-Bôas, que é um indivíduo grosseiro, brutal e insensível. É de todos o que pior serviço presta ao jazz. O Raúl Calado é pouco mais que boa pessoa. O José Carlos Monteiro Costa não é mais que um vulgar plagiador das críticas alheias. Quanto ao Zé Duarte, poderei dizer que é, de todos eles, o que melhor trabalho de divulgação poderia fazer. Contudo, tem um comportamento inexplicável em relação aos indivíduos comprometidos com a divulgação do jazz em Portugal. Todos eles, juntamente com o Manuel Jorge Veloso, estão cada vez mais distantes duma realidade viva do jazz. No Porto, entretanto, também não há críticos, e se os houver são ainda piores que os de cá."



"NÃO HÁ CRÍTICA DE JAZZ NO NOSSO PAÍS"

No momento em que prepara o lançamento de dois novos livros, um de ficção e outro de ensaio, Lima Barreto desloca-se uma vez mais a Lisboa com o propósito de elucidar as pessoas sobre a sua fecunda actividade e ainda para clarificar a posição de certos divulgadores de jazz em Portugal.

Sempre de gume afiado e palavra certa, Lima Barreto define-se e define o jazz do modo "sui generis" que adiante se revela.

BARRETO: AS BASES

Depois de algumas frases maliciosas sobre o panorama musical português, neste momento, Barreto ganha fôlego e prepara-se para a primeira pergunta de que modo, e por que via, se transfere um indivíduo, praticamente sem formação musical, num dos mais agressivos e intransigentes críticos de jazz.

Figura 46 - Artigo de José Jorge Letria para a publicação Musicalíssimo (espólio da UC)



Figura 47 - Artigo de José Jorge Letria para a publicação Musicalíssimo (espólio da UC)

Literatura

Os escritos de Jorge Lima Barreto antecedem a sua produção musical, a Meloteca apresenta uma listagem de obras que tenta percorrer todas as facetas produtivas do autor e identifica a publicação de artigos desde 1968 no Comércio do Funchal – *Free Jazz - uma revolução* (1968) e *O Jazz como Fenómeno sociomusical* (1969) – numa listagem que apresenta cerca de cinquenta artigos até ao fim da década de 1970 e onde se destacam pela sua frequência as publicações na A Memória de Elefante e na Mundo da Canção, mais esporádicos são os artigos noutras publicações como A Capital, O Primeiro de Janeiro, Jornal de Notícias, Expresso e em 1975 e 1976 apresenta sete artigos no semanário Vida Mundial.

Relativamente a literatura *per se*, o mesmo Curriculum presente na Meloteca identifica em 1968 uma publicação chamada *Anagma*. Não se encontra, no entanto, mais nenhuma referência a esta obra e a mesma não é apresentada nas secções “outras obras do autor” que os livros de Jorge Lima Barreto frequentemente apresentam e que, sem excepção, identificam a *Revolução do Jazz* como primeira publicação do autor. São então publicados cinco livros durante a década de 1970:

1973 – *Revolução do Jazz – Editora Inova Limitada (Porto)*

Primeira publicação de JLB, começa com uma dedicatória “à população rural portuguesa, injustamente afastada da cultura”.⁷⁶ O livro trata-se de uma enciclopédia de Jazz – é a primeira publicação do género em Portugal – carregada de opinião musicológica e política. O livro está dividido em cinco partes: *Jazz e Cultura*, onde é apresentada a temática do Jazz, as suas características revolucionárias e mensagens políticas assim como uma cronologia histórica das várias correntes do Jazz desde a “pré-história” à actualidade; *Jazz e Linguagem*, onde JLB apresenta exemplos explicativos de intérpretes organizados por diferentes instrumentações e abordagens; *Jazz e Diferenciação*, onde são listados intérpretes diferenciadores com um pequeno texto a acompanhar cada diferenciação; *Jazz e Discografia*, onde JLB apresenta treze exemplos de álbuns por ele identificados como obras-primas acompanhados com respectiva apresentação e justificação assim como uma lista de cem obras fundamentais; *Jazz e Portugal*, onde é apresentado o cenário jazzístico português, a sua proposta nesse contexto jazzístico (Anar Band) e o manifesto do Jazz Conceptual.

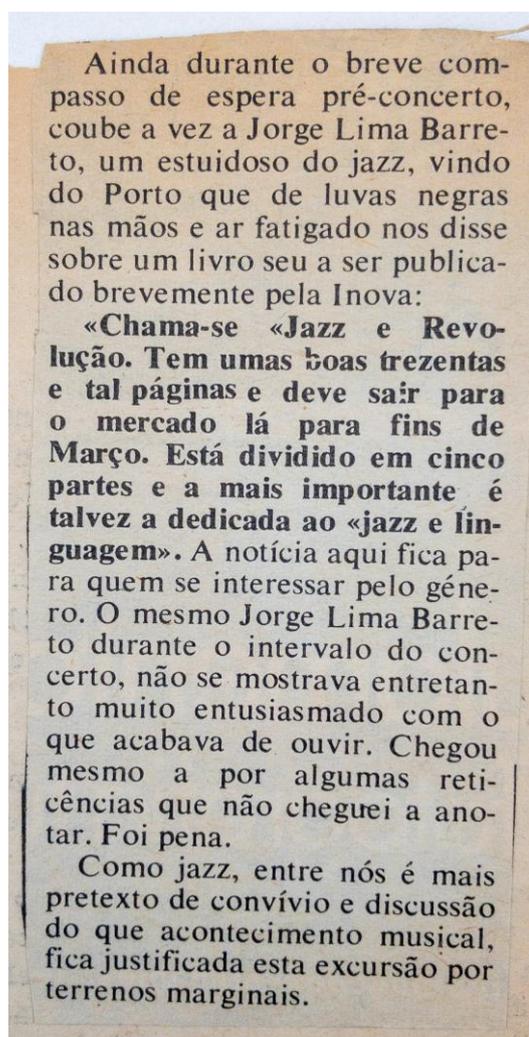


Figura 48 - Recorte de jornal (espólio da UC)

⁷⁶ Barreto, Jorge Lima. Setembro 1972. «Revolução do Jazz». p. 7. Editorial Inova Limitada. Porto.

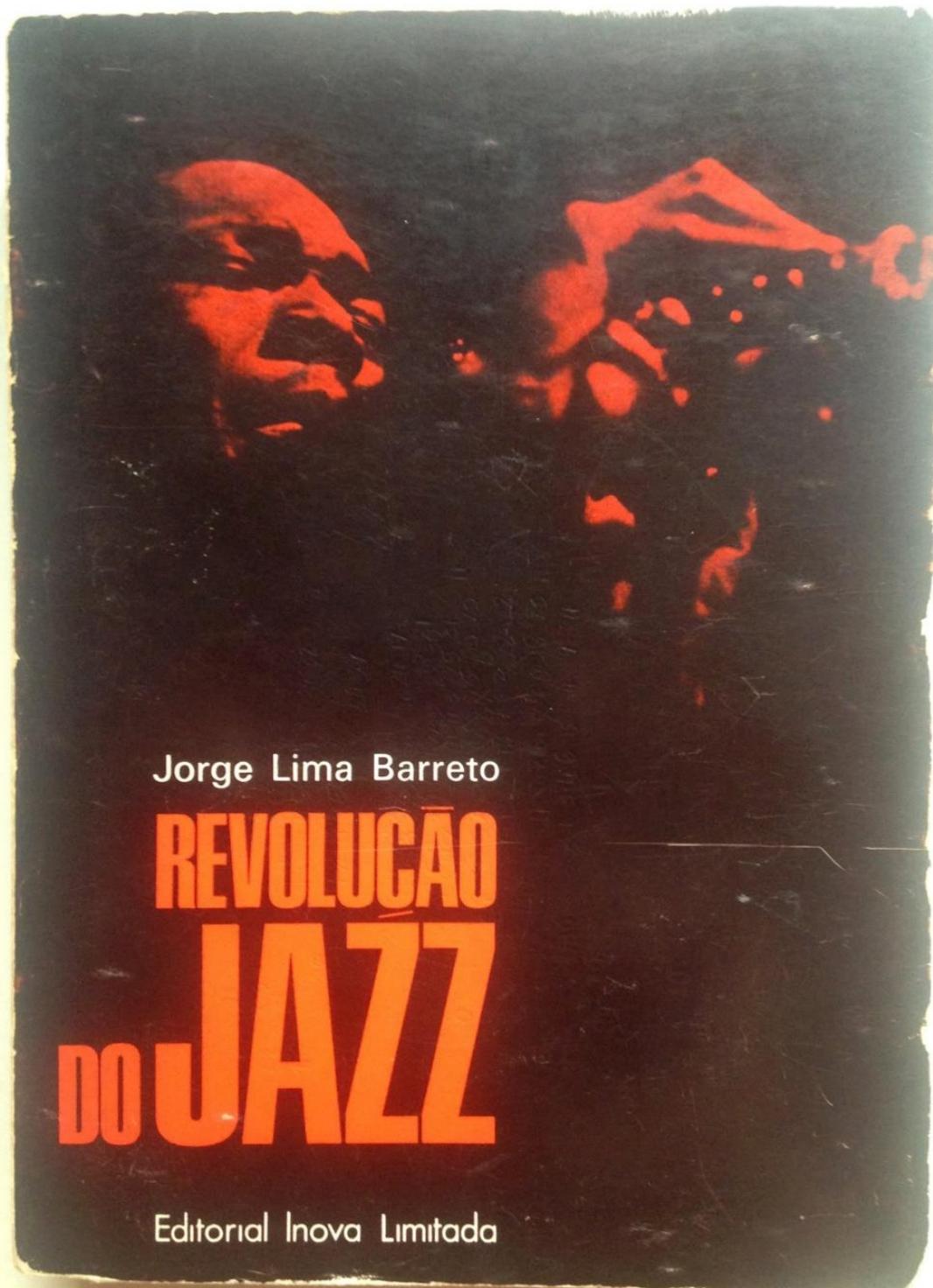


Figura 49 - Capa do livro Revolução do Jazz

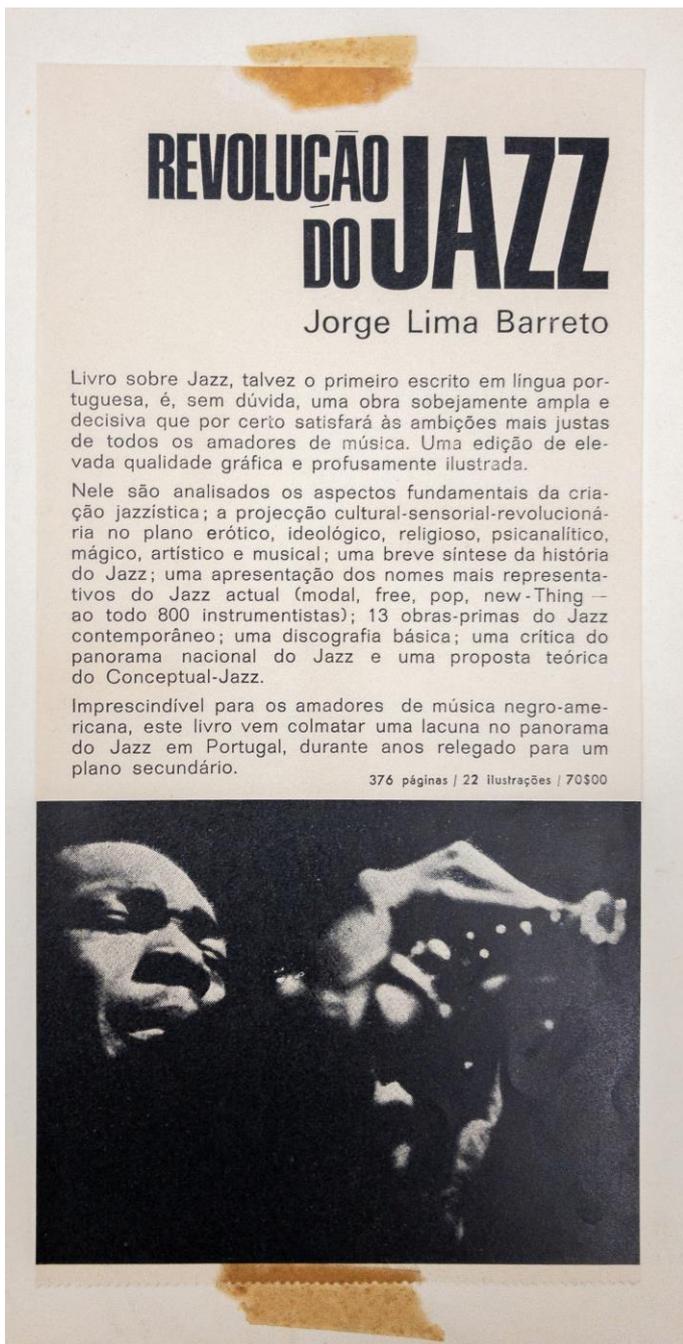


Figura 51 - Publicidade ao livro *Revolução do JAZZ* (espólio da UC)

A *Revolução do Jazz* reflecte os interesses de Lima Barreto no momento da escrita, é um livro que tenta reunir e resumir o Jazz relacionando-o com as pressões sociais, económicas e políticas que “ferveram” esta estética. O livro tem uma intenção também educativa sobre esta nova linguagem, obrigando o autor à denominação criativa que tanto lhe é característica. Reações a esta liberdade criativa valem-lhe elogios à genialidade e, obviamente, críticas; algumas das quais guardadas por Jorge Lima Barreto.

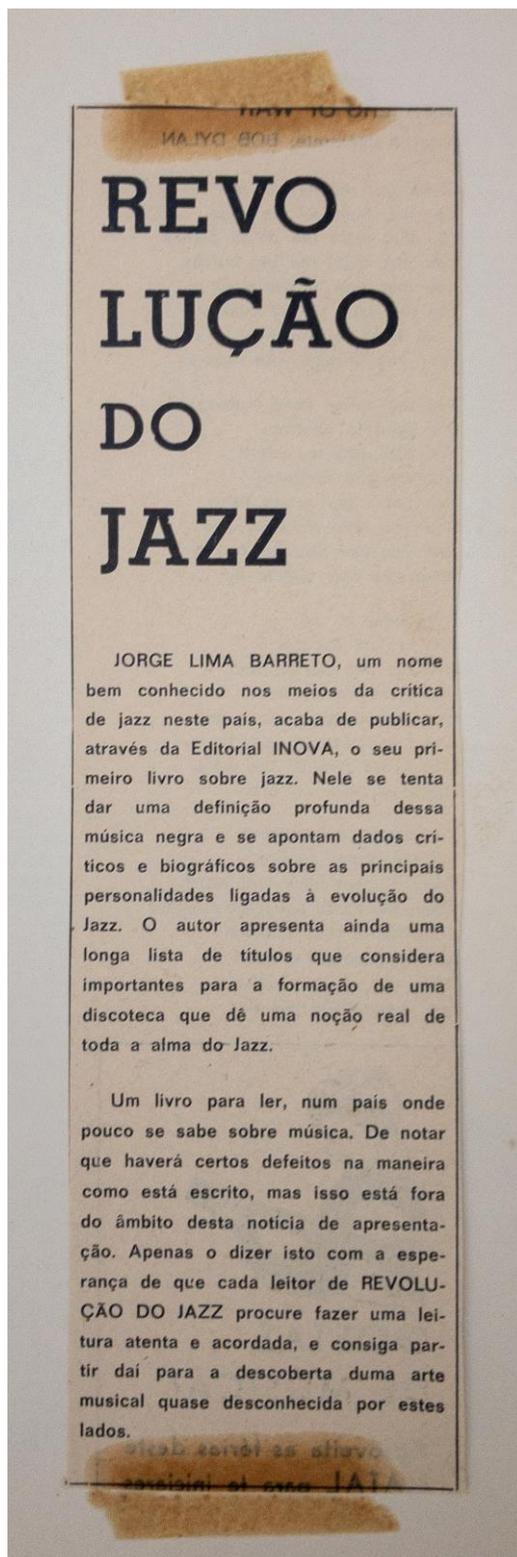


Figura 50 - Publicidade ao livro *Revolução do JAZZ - Mundo da Canção 33* (Novembro 1972) (espólio da UC)



LIDO & RELIDO

Nem revolução nem Jazz

Embora já tenha mais de um ano, pois foi publicado em Setembro de 72, o livro de Jorge Lima Barreto «Revolução no Jazz» foi, tanto quanto sei, sujeito apenas a críticas marginais, musicais, que não incidem no essencial do significado político que esta obra evidencia (e reivindica) e que pode ser fonte de algumas confusões nos meios (musicais) de esquerda.

Proveniente de quem não esconde as suas simpatias pelo anarquismo e pelo estruturalismo, ela permite desmontar o papel de ocultação ideológica que essas

correntes desempenham hoje e aqui. Papel que neste livro se evidencia por forma tão clara que justifica o (meu) título.

Nesta crítica incidir-se-à só sobre a primeira parte (Jazz e Cultura) aquela que mais claramente se presta a esta análise, dado que das outras quatro a última é de interesse mais que discutível e as restantes constituem uma história do Jazz construída de um ponto de vista idealista — os maiores nomes, os melhores autores, os génios, do trompete, do sax, etc.

1. Chauvinismo Jazzístico

«O músico fala nas mãos./ O músico enche o peito./ O músico salta no espaço./ A sua voz é o Jazz.» (J.L.B.)

A música é o jazz. O jazz é a música. E disse.

2. Culturas diferentes

A cultura ocidental é predominantemente visual e a cultura africana é audio-táctil; o jazz é uma expressão da cultura audio-táctil — diz-nos J.L.B.

«Do choque das duas culturas surgiu o jazz, como forma de expressão e sobrevivência do tribalismo» (J.L.B.)

O jazz é a expressão da cultura audio-táctil? Não há outras expressões da mesma cultura?

Porque é que o jazz não nasce em África?

O jazz é a expressão de um conflito de duas culturas? Porque é que no Brasil não apareceu o jazz mas outras formas de música que tem afinidades e DIFERENÇAS?

O que explica as diferenças? Condições de dominação-explicação diferentes?

Mas falar de duas culturas não é um modo de não falar de exploração, de não falar de duas classes?

3. As virtudes da técnica. A electrónica

«Na actual era electrónica a implosão (?) põe fim ao individualismo fragmentário... O jazz corresponde à uma linguagem da civilização oral. Por isso ele encontra hoje tão larga aceitação» (J.L.B., pág 19)

«O jazz... acompanha a evolução da era electrónica onde as percepções audio-tácteis

se desenvolvem e assumem posições de importância primordial» (J.L.B., pág. 27)

Exemplo: a televisão. Quem diz que a televisão gera o imobilismo, a pura visualidade?

Exemplo: o computador. As sensações tácteis que ele dá!

«A descoberta da imprensa originou o nacionalismo, e a revolução cibernética institui o tribalismo» (J.L.B., pág. 27)

A isto chama-se tecnocracia. O primado da técnica. A técnica a condicionar a sociedade. O nacionalismo explica-se pela imprensa e o tribalismo (mas que tribalismo?) pela revolução cibernética. Que o digam os bosquimanos...

Enfim, deixa de ser preciso estudar os fenómenos sociais. De buscar razões económicas e sociais. Como a técnica é que condiciona tudo, «vê-se» qual o sentido da sua evolução e «deduz-se» o sentido da evolução social (o tribalismo é fácil de ver).

«O ressurgimento da magia, do humanismo primitivo são resultados directos da sociedade eléctrica... A cultura pré-alfabetizada é aquela que melhor pode receber e integrar-se na civilização electrónica.» (J.L.B.)

Da integração imperialista ou do uso dos computadores entre os primitivos. «Juntamente com a era electrónica, organiza-se uma civilização tribal, com as características da cultura africana» (J.L.B.)

— Eis como os africanos construíram uma civilização electrónica «avant la lettre».

— Eis como o Mundo ocidental reinventou o tribalismo e ainda o não sabe.

— E que tem o marxismo a ver com isto tudo?

4. Jazz e erotismo

«O músico de jazz estabelece uma ligação

sexual com o instrumento fetiche» (J.L.B.) e J.L.B. mostra a seguir que tocar saxofone representa o felácio, trompete e cunilingus, bateria o sadismo e que tocar os instrumentos electrónicos corresponde a excitar os instrumentos... à distância.

Está-se a cair na perfeita confusão entre o significado erótico da música e a manipulação táctil do instrumento (*) pelo instrumentista.

Bataille e Freud lidos a correr (ou não — o que é mais grave).

5. Jazz e psicanálise

J.L.B. faz ainda larguíssima e má aplicação da psicanálise com a pretensão de «psicanalisar o conhecimento objectivo». Surge-nos assim a «história do jazz à luz da psicanálise» onde aprendemos que «o New Orleans é o resultado de uma infecção que os europeus contaminaram através da repressão» que «a acumulação de inibições e dores ou frustrações» determinam o diferencialismo psicológico do middle jazz — projecção da agressividade neurótica.

Aprendemos também que a angústia é responsável pelo be-bop, a «agravação das angústias paranoicas» pelo hard-bop, e que o free jazz corresponde à agitação ilógica dos códigos tradicionais levados ao nível da psicopatia.

J.L.B. faz a seguir a psicanálise do amador (branco) de jazz e cita Jaques Lacan e o «filósofo» Michael Foucault.

6. Aprofundamento e revisão dos clássicos

«Todas as correntes políticas revolucionárias (Marx, Engels, Kropotkine, Marcuse, Mao, etc...) Pretendem instaurar na civilização ju-

(CONCLUSÃO NA PÁG. 15)

Figura 52 - Artigo de Artur Ferreira - Comércio do Funchal (7-2-1974) (espólio da UC)



(CONCLUSÃO DA PÁG. SEG.)

deu-cristã o conceito de tribo, que desapareceu no advento do cristianismo e se acentuou na invenção da tipografia» (J.L.B., pág. 26).

Note-se este aprofundamento e esclarecimento dos objectivos dos clássicos: — o que eles buscam é instaurar o conceito de tribo. Isto simplifica extraordinariamente o entendimento dos clássicos.

Mas mais aprendemos que o conceito de tribo desapareceu no advento do cristianismo. O cristianismo apareceu como? E foi ele que acabou com a tribo? Ou só com o conceito? O que perdeu o autor da Origem da família... em não ter lido J.L.B.

E novamente aparece uma invenção técnica (a tipografia) a influir por forma determinante no campo social.

«Na sociedade tribal o indivíduo participa em todas as acções da colectividade, a consciência de si é derivada da diferenciação biológica e não da situação em determinada estrutura social». (J.L.B.)

Trata-se de uma preciosa «revisão de Marx». Eis uma sociedade em que a consciência não resulta da inserção na estrutura social.

7. Análise estrutural — Jazz e Anarquia

«A Anarquia distingue-se das outras formas socialistas na medida em que opõe uma contra sociedade estruturalmente diferente» (J.L.B.)

Aprendemos assim que:

— a anarquia é uma forma de socialismo;

— os (outros) socialismos não pretendem uma sociedade estruturalmente diferente.

«A espontaneidade das massas e a oposição cultural são as únicas forças motrizes da libertação» (J.L.B.)

— pena não se ter sabido em 1917;

— e deviam ser retiradas do mercado todas as obras (apócrifas?) em que esses senhores criticavam o espontaneísmo.

8. Síntese histórica do Jazz. Estruturalismo.

A «Síntese histórica do jazz» de J.L.B. começa por uma advertência:

«Rodear o tema era cair em inversões místicas exteriores à consubstancialidade do jazz, corte epistemológico na sobre-determinação inicial desta obra e de negação dos princípios intrínsecos da crítica histórica». (J.L.B., pág. 53).

(Repare-se nos chavões estruturalistas acumulados. Sincronia-Diacronia já tinha aparecido noutro lado).

«A especulação mística, messiânica, hagiográfica, passaista está posta de parte e opto por uma relação dinâmica dos acontecimentos e principais instrumentistas do jazz articulada com o horizonte sócio-político que lhe serve de pano de fundo». (J.L.B.)

Depois desta advertência é de espantar que o autor inicie o capítulo com um Quadro (estático) em que os instrumentistas (de 17 instrumentos) aparecem divididos em 10 períodos mecânicos. E que a isto se siga uma descrição de cada período que enferma de vícios de misticismo, messianismo, passa-



mo e hagiografismo de que se dão alguns exemplos:

«Louis Armstrong é o verdadeiro profeta do jazz»

«Duke Ellington, o maior nome desta pequena história».

«Stuff Smith é o Armstrong do violino» ETC., ETC.

Da página 53 à página 68 o número de nomes apresentados (iguais ou diferentes) é de 278 (à bonita média de 15 por página). O número de citações é, ao longo de todo o livro, de duas páginas. A nomeação e a citação são hábitos conhecidos dos nossos estruturalistas.

Quanto ao horizonte sócio-político está num pano de fundo tão distante que quase nunca emerge e quando o faz dá isto: «Nos anos trinta... ao período de crise da Ideologia dominante corresponde a assunção do negro à luta social e a implícita (?) integração no sistema. É o período alienante do jazz». Quem percebe?

9. Reformismo. Estruturalismo. Vanguarda

Perguntando-se (mero pretexto?) que futuro espera o jazz («a electrónica? a música oral? o fim?») J.L.B. responde:

«...o jazz entra em crise como toda a vanguarda: a explicação é simples — a vanguarda é a expressão sublime de um espírito colectivo que ultrapassou todos os limites políticos (?) e se distanciou da crise social — está por isso (a vanguarda) comprometida com o platonismo».

O que interessa perguntar a este senhor

é que vanguarda é que está em crise? O que salta aos olhos numa análise do panorama das posições de esquerda é a crise do Reformismo (Portugal, França, Chile, etc.). O Reformismo assume, por outro lado, os mais variados matizes — do eleitoralismo, da ausência de estratégia, ; «revisão» dos clássicos e ao demissionismo.

Nenhum Reformismo se reconhece como tal. Mas desde os que defendem linhas claramente desmascaradas como reformistas, aos que encapotam o seu reformismo de facto com paleio esquerdista, anarquista ou estruturalista (e que podem até criticar os outros reformistas) o campo do reformismo é muito vasto.

Os mais lúcidos de entre os reformistas já se aperceberam da crise do Reformismo (mas ainda se pensam e apresentam como vanguarda — vanguarda que tem a característica de não ter qualquer estratégia a propor e de se encontrar ideologicamente do lado errado) e descobrem teorias. «Descobrem» por exemplo a teoria da crise das vanguardas e/ou encontram no eclectismo intelectualista (e acima de tudo no estruturalismo) o alibi ideológico para o seu demissionismo.

Crise da vanguarda é o nome que dão à sua (deles, reformistas) crise. Por isso eles não são vanguarda. E a vanguarda não está em crise.

«Apoiando-nos no estudo de Gurvich, sobre a dialéctica social proudhoniana, facilmente chegamos às noções de dialéctica, heteroespecífica (?) da minha definição do jazz» (J.L.B.).

O teórico burguês Gurvich, adicionado ao não menos burguês e libertário Proudhon, a Marcuse (ver também Seara Nova), a Freud, a Lacan, Foucault e ao resto do grupo estruturalista e ainda (mas porque não, se nada custa?) a Marx e Mao.

Tudo isto foi somado pela cabeça dos enciclopédicos estruturalistas e anarquista-mente absorvido e exposto, pelo nosso mini-estruturalista, J.L.B.

A «Maravilhosa sopa ecléctica» do estruturalismo (J.L.B. esquece-se muito do Ulianov, tal como os estruturalistas gostam pouco do ataque ao empiriocriticismo que lhes deve parecer estranhamente adequado a eles próprios). Mas em Portugal estamos perante um estruturalismo pequenino, à nossa medida.

E para terminar mais esta pérola do J.L.B.: «Jazz é o objecto do meu livro dinamizado com os aspectos polisclópios (?) da revolução cultural».

J.L.B. deve ter querido dizer electrónicocópicos (isto é, da época da electrónica).

Mas não nos espante a referência à Revolução Cultural. Porque não há-de os reformistas ecléctico-cansados, estruturalista-demissionistas, incluir no seu eclectismo uma referência às vanguardas que se mantêm vivas, desde que essa referência apareça retirada do contexto e por isso despoletada? E de preferência vista nos seus aspectos polisclópicos...

ARTUR FERREIRA □

página 13

CF — Fevereiro 7, 1974

Figura 53 - Artigo de Artur Ferreira - Comércio do Funchal (7-2-1974) (espólio da UC)

1975 – *Jazz-Off* – paisagem editora (Porto)

Jazz-off é um conceito e uma denominação da autoria de Jorge Lima Barreto que explora “a evolução do conceito de jazz, o seu esvaziamento e a sua reconstrução num novo sistema semântico” e este livro pretende explorar esse conceito de uma forma “teórica-crítica: avaliação semiológica do jazz ao plano de corpo-linguagem, da filosofia, do gesto semântico, da marca sociológica”. O livro reúne alguns ensaios previamente publicados nas edições com que Lima Barreto colaborava aos quais são adicionados outros textos. Está dividido em quatro partes: *KRYTYKA*, onde é feita uma contextualização geral do Jazz seguido do contexto crítico e da apresentação da crítica estrutural; *THEORYA*, onde aborda o estruturalismo e a semiologia do Jazz e apresenta o Jazz-Off; *HYSTORYA*, onde é apresentada a história do Jazz em três actos seguida da anunciação do seu fim e das diferentes hipóteses do Jazz-Off e *KVLTVRA* onde o autor apresenta a inserção cultural do Jazz sob três perspectivas: *Jazz e vanguarda*, *Jazz e Kitsch* e *Jazz in situ*.

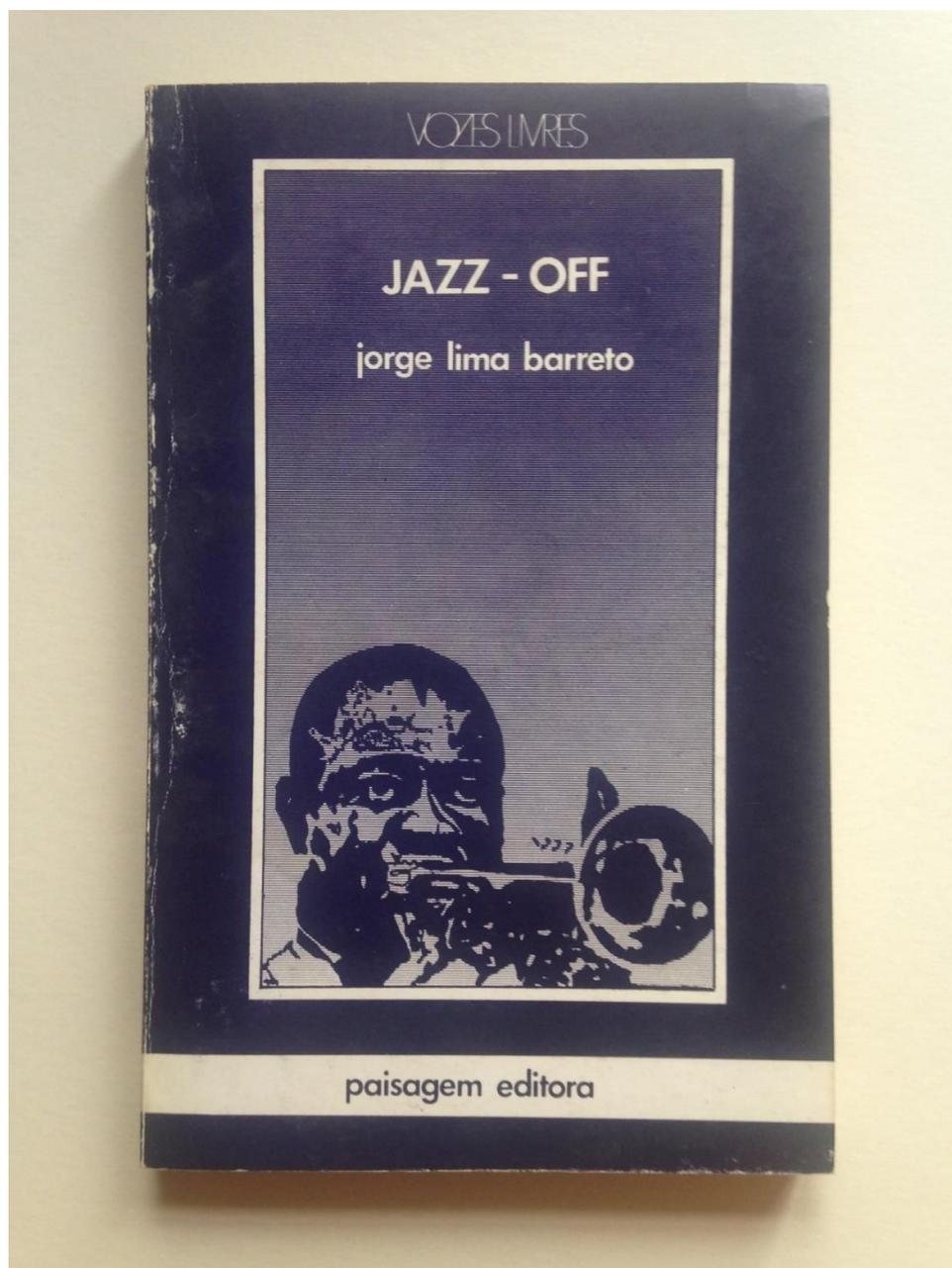


Figura 54 - Capa do livro *Jazz-Off*

JAZZ-OFF

por JORGE LIMA BARRETO
— LIVRARIA PAISAGEM

(N.º 7 de Col. VOZES LIVRES)

Uma obra que não poderá deixar de ser lida, apesar da linguagem por vezes pouco acessível do autor. Mais um contributo para o estudo do JAZZ. Um livro a discutir pelos interessados neste tipo de música, e do qual deixo uns breves excertos, com o pedido de que o leiam na íntegra, para que não fiquem com ideias deturpadas à cerca do seu conteúdo.

«Exige-se um esclarecimento para o leitor.

Não interessa apenas a matéria do livro mas o que está por detrás dele (o autor, as motivações, as situações que o determinam e autorizam, as vicissitudes...); é o que ele provoca nas massas (pode surgir como inoperante, ilegível, falsa mensagem, ou então agitador, informador, significativamente importante).

O hermetismo terminológico do livro justifica-se: versa sobre uma temática vanguardista, pretende impor nova forma de interpretar o jazz, caminha num espaço crítico autónomo e inovador. No entanto este hermetismo é mais que uma experimentação utópica com palavras: é uma superação da crítica académica (perfilhada e acarinhada pelo sistema repressivo) e ainda mais: implica as situações do leitor e do autor num regime de escrita marginal em que o policiamento ideológico se sente ausentado. Uma posição para o leitor: tentar compreender primeiramente os signos da escritura para depois aceitar o discurso.»

«Mas voltemo-nos para a presente edição deste **Jazz-Off**.

Em primeiro lugar é um conjunto de recolhas e antologia de textos, artigos e entrevistas por mim publicados após a escrita do meu primeiro livro **Revolução do jazz**. Como tal, **Jazz-Off**, e em virtude do seu carácter antológico, representa uma evolução, é menos unitário que o livro anterior, mas mais complexo na sua temática.

É, porém, um livro de transição: consiste em experiências e abordagens dispersas: reflexões sobre a crítica de jazz e indicação da metodologia crítica estruturalista o que será por si uma chave para o leitor (toda a 1 parte). Já a segunda parte (Teoria) é a arquitectura teórica que essa fundamentação crítica permite com um elemento anti-

-psicanalítico incluído. A terceira pretende mostrar a evolução do conceito de jazz, o seu esvaziamento e a sua reconstrução num novo sistema semântico: jazz-off. A quarta parte versa sobre as relações do jazz com a cultura (condições de produção e consumo) e estabelece finalmente (jazz in situ) uma crítica corrosiva, que é em si uma prospecção político-cultural, a essa relação do jazz com a sociedade; é afinal a síntese da concepção política que escolhi».

Figura 55 – Artigo de apresentação do livro JAZZ-OFF. (espólio da UC)

1975 – *Grande Música Negra* – edições RÉ S limitada (Porto)

Grande Música Negra é um conjunto de textos publicados na Vida Mundial, Mundo da Canção, Memória de Elefante e &etc. A selecção tem uma temática de revolução cultural como o próprio autor deixa transparecer no prólogo com afirmações como:

O Povo quer a arte verdadeira, a boa música. Continuar a dar-lhe misérias culturais é continuar o Fascismo.

*Já não há Pide que justifique a arte medíocre, já não há paxorra de continuar a ouvir «o povinho não entende as coisas elevadas».*⁷⁷

Quanto aos textos escolhidos são sobre conceitos e abordagens revolucionárias (vanguardistas) de vários artistas de Jazz: *A vingança de Archie Shepp*, *Corea: Os dados estão lançados*, *O mundo mítico de Sun Ra*, são exemplos de alguns.

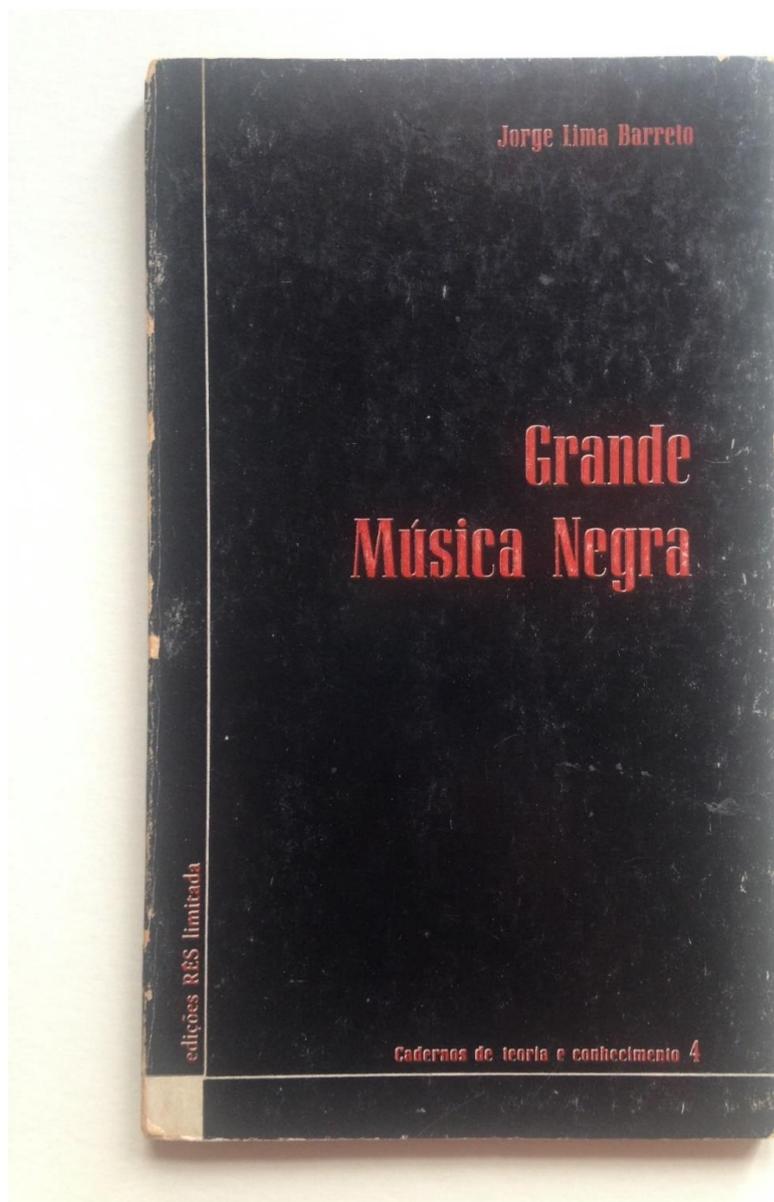


Figura 56 - Capa do livro *Grande Música Negra*

⁷⁷ Barreto, Jorge Lima. 1975. «Grande Música Negra». p. 14. edições RÉ S limitada. Porto.

1975 – *Rock/Trip* – edições RÉS limitada (Porto)

Rock/Trip é uma análise ao movimento musical psicadélico – que em 1975 teria já dez anos. Lima Barreto faz uma análise à dicotomia estética-ócio, à forma como os dois conceitos se relacionam e discorre sobre a exploração destes conceitos no universo Pop (música Rock):

*Pretende-se aqui mostrar como a pop está indissoluvelmente ligada à fenomenologia da droga e como apenas esta experiência (a psicadélica) a pode explicar.*⁷⁸

Em nota de abertura JLB refere:

Música pop ou droga. Nem uma matéria nem outra condicionam a minha existência, embora façam parte duma realidade própria (a estética e o ócio).

*O livro é para quem defende o prazer e o procura; quer na literatura, quer na música, quer na vivência estética total.*⁷⁹

O livro divide-se em cinco partes: *Musica Pop: alienação e revolução - Política Psicadélica*, onde são explicadas as características da pop, os caminhos e respostas que a experiência psicadélica pode dar e as ideias e estéticas que pode produzir; *Experiência Psicadélica: Estética e Filosofia - Epistemologia do Rock*, onde são apresentados os vários efeitos das substâncias psicadélicas no raciocínio, na psicologia e na estética do viajante; *Discurso da Pop Music: Estrutura e Semiosis - Música Polivalente*, onde são descritas as características e técnicas da música Rock e sua integração com a cultura Pop; *Correntes da Pop Música: Do rock'and roll à progressive – Itinerário Fantástico*, apresenta as várias estéticas da música Rock e *Figuras da Pop Music: Mitos e Ritos - Estudos Críticos*, onde são estudados vários intérpretes – como os Beatles, Dylan, Hendrix, Pink Floyd, Zappa, Roxy Music ou a Mahavishnu Orchestra.

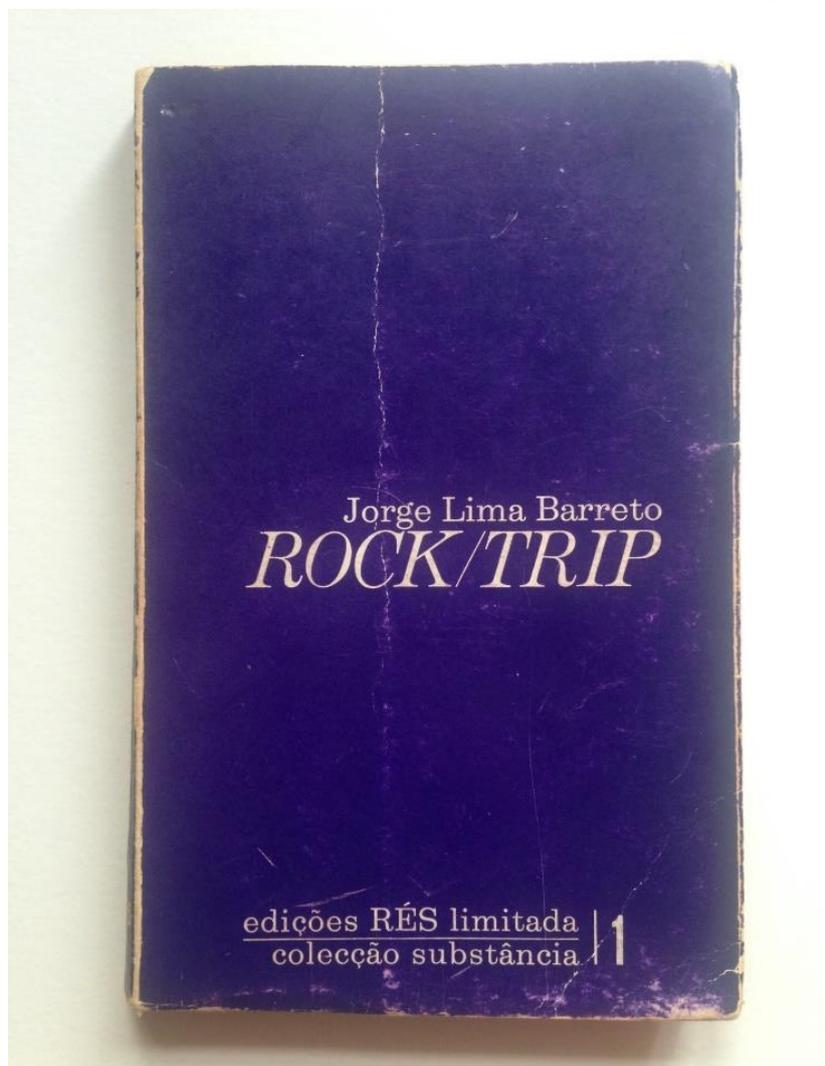


Figura 57 - Capa do livro *Rock/Trip*

⁷⁸ Barreto, Jorge Lima. 1975. «Rock/Trip». p. 15. edições RÉS limitada. Porto.

⁷⁹ Barreto, Jorge Lima. 1975. «Rock/Trip». p. 7. edições RÉS limitada. Porto.

EDIÇÕES RÉS
publicaram as obras de

JORGE LIMA BARRETO

«ROCK / TRIP»

O grande livro do momento para a juventude.
Análise completa da linguagem da música pop; crítica revolucionária da sociedade em que vivemos; estudo de centenas dos melhores grupos e solistas do rock; abordagem dos problemas da droga e do mundo psicadélico; Relação fantástica entre a música pop e as profundas mudanças que se verificam no pensamento da nova geração, que contesta o mundo da repressão numa revolta muito especial.

História paralela do rock e do psicadelismo — na concepção do autor o discurso pop é o discurso da droga.
Livro, pois, imprescindível pela sua grande actualidade.

«GRANDE MÚSICA NEGRA»

Um pequeno grande livro sobre as maiores figuras do jazz contemporâneo. Um estudo saturado de estilos, linguagens, correntes, pensamentos de músicos como Archie Sheppe, A. Braxton, Keith Jarrett, Sun Ra, A. Coltrane, Max Roach, S. Rollins, Chick Corea, Cecil Taylor, A. Ayler, Elvin Jones entre outros. Galeria imortal de retratos imortais. Preciosos ensaios que esclarecerão o leitor e lhe abrirão um mundo novo de conhecimentos e prazeres sobre o jazz.

Leitura extremamente necessária para a compreensão do jazz de vanguarda. As grandes personalidades analisadas pelo melhor crítico musical do nosso país.

À venda nas livrarias ou pedidos à cobrança, sem quaisquer encargos, a	Rock / Trip 80\$00 Grande Música Negra 35\$00
------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------

Edições RÉS, Limitada
Rua Lima Júnior, 64 – PORTO

Figura 58 - Flyer dos livros Rock/Trip e Grande Música Negra (espólio da UC)

1977 – *Musicónimos – Limiar/Ensaio (Porto)*

Em *Musicónimos* Jorge Lima Barreto tenta fazer um ensaio sobre a música – toda a música – numa perspectiva acentuadamente musicológica com um objectivo de universalização. A dificuldade de abarcar todo este espectro parece provocar no autor uma necessidade de justificação, começando a introdução com a seguinte frase:

*São tantas e tão várias as maneiras de abordar a música (os musicónimos) que preferi para este uma série polimórfica de notas e abordagens.*⁸⁰

A obra está dividida em três livros, o primeiro trata da *Antropogénese da Criação Musical* onde o autor aborda temas como o pensamento musical primitivo, o ritualismo, a arte e a economia musicais; o segundo livro trata da *Psicogénese da Criação Musical* e divide-se em *Prolegómenos*, *Reconstituição*, *Representação* e *Estruturação* e o terceiro apresenta a *História, Música e Estrutura* onde Lima Barreto apresenta uma teoria estruturalista da história da música, um contributo semiológico, análises linguísticas, comunicacionais, antropológicas, sociológicas e artísticas.

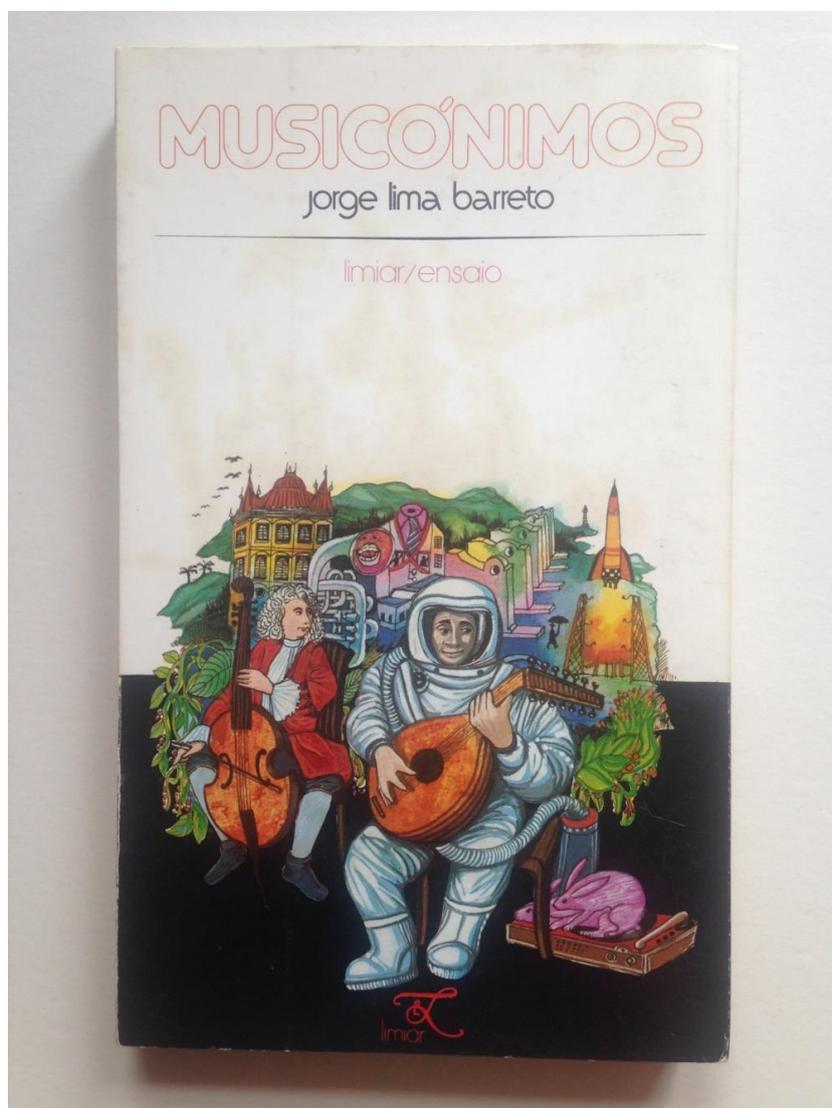


Figura 59 - Capa do livro *Musicónimos*

⁸⁰ Barreto, Jorge Lima. 1977. «*Musicónimos*». p. 11. Limiar/Ensaio. Porto.

Discografia

Jorge Lima Barreto passa a década de 1970 a fazer espetáculos ao vivo com o projecto Anar Band, participa em eventos de diferentes temáticas, festivais de Jazz e Pop, happenings ou eventos relacionados com movimentos políticos. No entanto lança apenas dois álbuns antes de viajar para a América do Sul e regressar para fundar os Telectu.

1977 – Anar Band

Primeiro e único álbum com Rui Reininho apesar de terem passado praticamente toda a década a actuar – com vários colaboradores em diferentes situações, mas mantendo sempre os dois como membros fixos. Este disco, denominado com o nome do projecto, será o culminar da evolução da implementação das declarações e manifestos a que Jorge Lima Barreto se propõe no livro *Revolução do Jazz*. Nota-se, no entanto, uma preocupação com a estética do produto final dos temas, algo rejeitado nas declarações destrutivas e sabotadoras em relação ao Jazz que o livro apresenta. Esta mudança pode ser percebida na sonoridade do álbum ou notada na descrição presente na capa do vinil:

O disco Anar Band é uma afirmação estética no panorama da música de vanguarda.

Resulta de nova tecnologia instrumental e duma visão metamusical das diversas linguagens da actualidade. Os instrumentos: sintetizador e guitarra eléctrica. Ornamentos percussivos, piano e piano preparado.

A guitarra eléctrica traficada sofreu alterações servindo de instrumento de cordas híbrido e/ou específico. Abre-se um espaço informal aos desenhos gestualistas e procura-se uma configuração acústica sempre aleatória.

O sintetizador Arp Odissey é um computador de música de controle digital e na sua programação cibernética abrem-se infinitas possibilidades de trabalho. A execução é probabilística e depende da concepção estética do programador-solista.

O compositor escolheu a investigação de múltiplos espaços sonoros/discursivos díspares, que permitem incluir a obra simultaneamente na estética do Jazz (a tipologia da improvisação e a estereoespecificidade) da pop contemporânea (a colagem e o psicadelismo implícito), da electro-acústica erudita (a fenomenologia experimentalista). O sintetizador é utilizado como instrumento orquestral e de solo. Os registos são originais e absolutamente da autoria do solista.

Os registos procuram recriar diversas realidades tímbricas e a sua concomitante fraseologia.

Os musicogramas são estímulos visuais para improvisações ad libidum.

Uma concepção metamusical define o desenvolvimento das suites Jazz-Off (face A) e Free-Li-Mo (face B) segundo um tratamento temático de, respectivamente, massas, sopros, cordas, percussões – electro-acústico em A, para piano, e electrónico em B, para sintetizador.

Na face A movimentam-se estruturas, experimentalmente, na estética de Cage, as cordas com diversas técnicas de percussão (“Aquaman”); o discurso free-jazz inspira as improvisações de “Plasticman” e “Batman”. O trecho “Superman” ilustra semânticas do atonalismo anárquico da fase teórica informalista – o piano é preparado e as percussões acústicas alteradas por efeitos de eco e reverberações.

O registo do sintetizador “Sintonic Orchestra” gravado em re-recording na suite Jazz-Off serve de pano sonoro aos acontecimentos acústicos.

No lado B os temas são para sintetizador (Free-Li-Mo). Em “Fantasma” delineam-se improvisações exclusivamente electrónicas, sendo o re-recording a exploração de sonoridade estriadas que se justapõem às massas lisas do solo. No tema “Sandokan” reinventa-se uma ambiência dos sopros orientais; o re-recording consiste na modulação de frequências sobre uma única nota do registo emulativo do órgão Hammond.

“Mandrake” é um tema progressivo de timbres doces electrónicos numa formulação melódica e o re-recording propõe um discurso de música concreta, naturalista e ingénua, sobre a sonoridade hipnótica do mar (a estética do Kitsch).

Para “Tarzan” utiliza-se um registo percussivo, numa exposição rítmica, inicialmente isocrónica, que progressivamente se dissemina em múltiplos timbres e discursos das percussões universais – das etnográficas às electrónicas contemporâneas.

Na arte a luta contra o imperialismo faz-se na recusa da imitação e na rejeição do modelo.

Repetir é submeter a imaginação ao autoritarismo.

“Anar Band” procura partir duma realidade interior. A obra revela a natureza estética do Terceiro Mundo, onde a vanguarda se alia dialecticamente às formas mais inconscientes da música de massas.

É concepção, em primeiro lugar, dum crítico e pensador da música, donde o horizonte de alusões a discursos por vezes tão estranhos e separados no mosaico socio-musical.

A estética de Anar Band está voltada para a revolução, para os povos que se libertam no mundo, liberdade inseparável da conquista tecnológica e filosófica do homem.

O prazer de criar música é a comunicação dos sentidos universais que exprimem a sensualidade da revolta e o desejo do cósmico.

Temas:

- Jazz-Off
 - A1: Aquaman
 - Jorge Lima Barreto (cordas piano, percussão)
 - A2: Plasticman
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Shazzam)
 - Rui Reininho (guitarra: baixo)
 - Re-recording: Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Sintonic)
 - A3: Batman
 - Jorge Lima Barreto (piano)
 - Rui Reininho (guitarra: híbrido)
 - Re-recording: Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Orquestra)
 - A4: Superman
 - Jorge Lima Barreto (piano preparado, percussões)
 - Rui Reininho (percussões específicas)
- Free-Li-Mo
 - B1: Fantasma
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Electro-Soviet)
 - Rui Reininho (guitarra: electrónica)
 - Re-recording: Jorge Lima Barreto (sintetizador – registos 1999 e Echo Guy)
 - B2: Sandokan
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Kali-Mhor)
 - Rui Reininho (guitarra: solo)
 - Re-recording: Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Zacherian)
 - B3: Mandrake
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Xanadu)
 - Rui Reininho (guitarra: reverberações)
 - Re-recording: Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Mare Nostrum)
 - B4: Tarzan

- Jorge Lima Barreto (sintetizador – registo Take Multi)
- Rui Reininho (guitarra: percutida)

Ficha Técnica:

- Intérprete: Jorge Lima Barreto
 - Sintetizador Arp Odyssey
 - Piano Bechstein
 - Piano preparado
 - Percussões não-específicas
- Intérprete: Rui Reininho
 - Guitarra eléctrica traficada Ibanez
 - Percussões específicas Ludwig
- Compositor: Jorge Lima Barreto
- Engenheiro de som: Luís Alcobia
- Assistente do ANAR BAND no estúdio: José Conduto
- Assistente do ANAR BAND no estúdio: Rui Neves
- Fotografias: Calvet de Magalhães
- Arte musicográfica: Silvestre Pestana
- Capa: “Science Fiction”, óleo de Abel Mendes
- Arte gráfica: António Matos
- Edição: Alvorada

Produção: Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo, Limitada – Porto-Portugal



Figura 60 - Capa do album Anar Band (frente) (espólio da UC)



Figura 61 - Capa do album Anar Band (verso) – Jorge Lima Barreto e Rui Reininho (espólio da UC)



Figura 62 - Capa do album Anar Band (interior direito) – Jorge Lima Barreto e Rui Reininho (espólio da UC)



Figura 63 - Capa do álbum Anar Band (interior esquerdo) (espólio da UC)

1979 – Encounters

Dois anos depois do lançamento do álbum *Anar Band*, Jorge Lima Barreto lança o álbum *Encounters*. O projecto continua com o formato de duo e JLB mantém uma instrumentação semelhante, no entanto, Rui Reininho é substituído por Jean Henri “Saheb” Sarbib o que tem um efeito muito significativo e diferenciador das estéticas dos dois albums. “Saheb” Sarbib é um contrabaixista de Jazz, diferencia-se de Rui Reininho quer pela instrumentação quer pela técnica de improvisação, criando uma sonoridade menos destrutiva e mais explorativa apesar da interacção entre os intérpretes ser idêntica nas figuras de orquestrador e solista.

Temas:

- A1: Talisman
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador)
 - “Saheb” Sarbib (oboé de plástico)
 - Re-recording: Jorge Lima Barreto (piano eléctrico)
 - Re-recording: “Saheb” Sarbib (clarinete baixo)
- A2: Nightwings
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador)
 - “Saheb” Sarbib (baixo acústico, baixo semi-acústico)
- A3: A Canticle for Leibowitz
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador)

- “Saheb” Sarbib (baixo acústico, baixo semi-acústico)
- B1: Stand on Zanzibar
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador)
 - “Saheb” Sarbib (baixo acústico, baixo semi-acústico)
- B2: City: Tomorrow the Dogs
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador, piano eléctrico: solo)
 - Re-recording: “Saheb” Sarbib (flautas étnicas)
- B3: A. Islands
 - Jorge Lima Barreto (sintetizador)
 - “Saheb” Sarbib (baixo acústico, baixo semi-acústico)

Ficha Técnica:

- Intérprete: Jorge Lima Barreto
 - Sintetizador Arp Odyssey
 - Piano Eléctrico Fender Rhodes
- Intérprete: “Saheb” Sarbib
 - Oboé de Plástico
 - Clarinete Baixo
 - Baixo Acústico
 - Baixo Semi-Acústico
 - Flautas Étnicas
- Compositor: Jorge Lima Barreto
 - A Canticle for Leibowitz
 - Stand on Zanzibar
 - City: Tomorrow the Dogs
- Compositor: “Saheb” Sarbib
 - Talisman
 - Nightwings
 - A. Islands
- Engenheiro de som: Luís Alcobia
- Capa: Dario Alves
- Fotografia: Adriano da Luz
- Edição: Alvorada

Produção: Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo, Limitada – Porto-Portugal



Figura 64 - Capa do album Encounters (frente) (espólio da UC)



Figura 65 - Capa do album Encounters (interior) – Jorge Lima Barreto e Jean Henri "Saheb" Sarbib (espólio da UC)



Figura 66 - Capa do album *Encounters (verso)* (espólio da UC)

Estética

A estética da música de Jorge Lima Barreto é uma matéria várias vezes abordada pelo próprio como já mostrado nos capítulos anteriores. Há uma procura de desconstrução do Jazz motivada pela revolta em relação à repetição e imitação das estéticas mais populares, uma conceptualização dos processos jazzísticos – como a improvisação – associado a outros conceitos da música moderna – como estruturas concretas gravadas e adulteradas em registos magnéticos – e a uma instrumentação também ela muito avançada, o *Arp Odyssey* é adquirido no ano seguinte ao seu lançamento no mercado.

Uma análise comparativa aos dois registos desta fase, os álbuns *Anar Band* e *Encounters*, ajudam a examinar a estética favorecida por Jorge Lima Barreto na primeira fase da sua carreira. À primeira vista poderão parecer estéticas distintas devido à mudança dos músicos que acompanham JLB e consequentemente à sua instrumentação. Rui Reininho apresenta uma guitarra eléctrica de dois braços e recursos percussivos associados a influências progressivas dentro de estéticas Rock, como é exemplo o Krautrock; por outro lado “Saheb” Sarbib é contrabaixista de Jazz, com um estilo de improvisação jazzístico (a segunda música de *Encounters* – *Nightwings* – começa com um solo de baixo que faz lembrar Charles Mingus, esta estética não seria alcançável por Rui Reininho). Mas apesar desta



Figura 67 - Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

diferença de intérpretes ser importante é talvez a única diferença na estética dos dois projectos. Jorge Lima Barreto refere várias vezes as capacidades de orquestração que o Arp Odyssey e técnicas de re-recording permitem e estes processos e estas tecnologias são a base da estrutura musical de JLB. Há duas figuras interpretativas, o orquestrador e o solista, sendo o orquestrador responsável pela ambiência, criando a base sonora onde o solista pode intervir. Esta estrutura não fixa os intérpretes, o facto da orquestração ser maioritariamente responsabilidade de Lima Barreto tal não o impede de frequentemente assumir o papel de solista (o Arp Odyssey e o Re-recording facilitam estas sobreposições de papéis interpretativos).

Esta análise é feita com base em apenas dois álbuns, no entanto é importante sublinhar a frequência e a importância dos concertos e eventos performativos ao longo de toda a

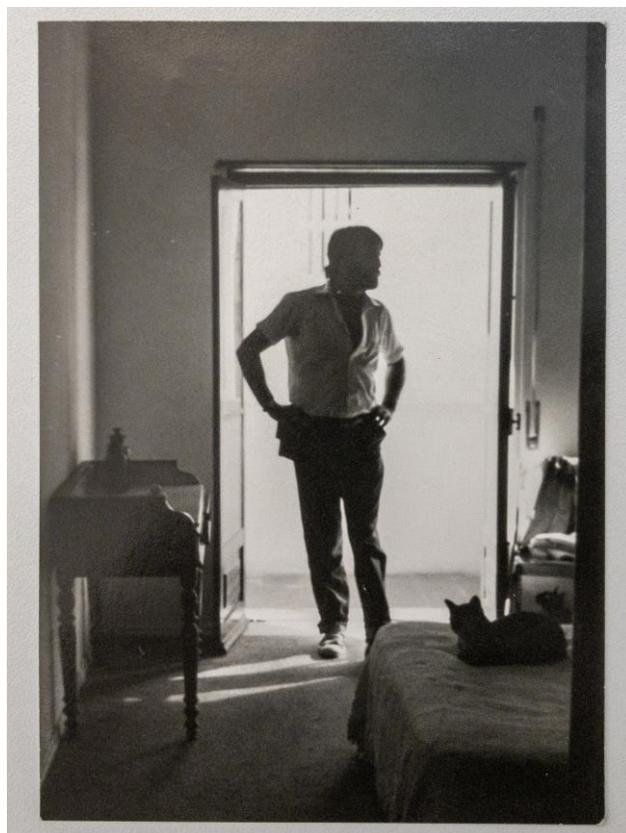


Figura 68 - Jean 'Saheb' Sarbib em casa de Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

década de 1970 da dupla Anar Band – JLB e Rui Reininho. Para estas performances era frequente serem convidados outros intérpretes como bateristas e baixistas como Dom Lino e Luís Carlos – fazendo formações mais típicas nas estéticas Rock e Jazz – ou cantores como o tenor Jorge Chaminé que segundo Rui Reininho seria “importante pela sua bizzaria”.⁸¹ Em 1977 há um concerto na Igreja do Convento de Jesus em Setúbal em que o Anar Band se apresenta como um trio com Carlos “Zíngaro” a juntar-se a Lima Barreto e a Reininho.



Figura 69 - Jorge Lima Barreto, Rui Reininho e Carlos 'Zíngaro' (espólio da UC)

Também importante será analisar as motivações que dão origem a esta estética. No início da década Jorge Lima Barreto num dos seus primeiros encontros com Carlos “Zíngaro” propõe a ideia de criar a Associação do Conceptual Jazz, para a qual escreve o Manifesto do Conceptual Jazz com a “concordância e pontuais ajustamentos” de Zíngaro. O livro *Revolução do Jazz* apresenta no último capítulo o Manifesto do Conceptual Jazz:

A luta que a Cultura trava com os sistemas políticos e a falsa estabilidade social é aparentemente apaziguada pelo Estado. Apareceu no entanto, após o processo de uma guerra de frente contra o Poder instituído, uma corrente subterrânea que não pode de maneira nenhuma por ele ser tutelada ou assimilada: o antiformalismo; levado ao último grau pelas artes plásticas (exemplo: uma exposição de arte pobre de farrapos manchados de óleo); no teatro (ex: uma manifestação «living» em que os actores são meros empregados de escritório saindo de um prédio onde trabalham), no cinema (ex: um filme «Underground» cujas imagens são projecção de uma fita estragada e a sonorização uma bobine moída), na literatura (ex: um poema experimental que consiste na repetição exaustiva da letra B).

⁸¹ In Anexo 1

Há milhões de exemplos elucidativos – a sua consumibilidade imediata pressupõe uma crise do sistema de exploração da sociedade de consumo.

O sujeito consumidor mitifica numa mágica primitiva um objecto considerado desprezível igualando-o aos signos de um código tradicional que ridiculariza. A necessidade humana transformou ludicamente o círculo convencional que nos oprime.

É a passagem do Homogéneo (que pressupõe sistemas fechados) ao Simultâneo (que indica a vivência momentânea).

A posição do público integrado no sistema arquetipal e conservador é o de não reconhecer valor lúdico ao quotidiano – a bestialização e a subordinação animalesca redu-lo a hábitos.

A sua mágica é condicionada por tabus seculares que as elites burguesas impuseram; é, pois, uma atitude metafísica, religiosa e reaccionária.

Na Música processa-se o mesmo fenómeno: Pierre Henri, apresentando como objecto musical o ruído de uma porta, é tendenciosamente antiformalista. No Jazz, Ornette Coleman apresenta uma criança (que não é menino-prodígio) como baterista. Podemos considerar este facto «Jazz» dada a sua origem visceral e libertadora.

Não há citação, colagem ou sistema de referência (pop music) nem objectos individualizados (concretismo) nem abstractivação matemática (Música de Vanguarda): há sim uma descarga física. É isto o Jazz de hoje – um novo humanismo na Música.

O Anar Jazz Group pretende introduzir na música negro-americana o que se chama de conceptual Jazz.

Deste ao Free-Jazz vai a diferença da arte informal à antiformalista. Na primeira, tal como no Free, a negação da forma surge como forma acabada; no Conceptual Jazz e no antiformalismo não há um objecto como coisa acabada – existe apenas durante a concepção.

Não se confunde com a música Aleatória dada a única intenção (nem sempre subordinada ao Acaso) de violentar. Recolhemos sons que os instrumentos produzem quando estimulados, distorcemo-los numa violência puramente sensitiva e damo-los ao público como Conceptual Jazz.

É válida qualquer incongruência, qualquer erro técnico, qualquer falha de memória musical, qualquer incapacidade de comunicar (mesmo ao nível altamente individualista de cada músico). Estes elementos são condicionantes do Conceptual Jazz.

O objecto musical (som) é sintetizado e autonomizado – criação minimal, a soma desses objectos simples, que sistematizados perdem por absurdos todo o significado linguístico, a antiestética, a antipragmática, o antijazz são os ingredientes da nossa Arte.

Na base do Conceptual Jazz está uma sinalética do Free-Jazz que articulada num discurso ilógico perde a simbologia e a infinitude estética. Criamos matrizes a partir dessa base linguística do Free e estruturamos os sons num complexo não determinado aberto a toda a criatividade e a novas estruturas.

Na sua especificidade musical o conceptual jazz só pode ser entendido através de uma óptica jazzística, daí a sua propriedade terminológica de Jazz. Na sua comunicação a magia dos sons absorve o indivíduo numa participação quase religiosa – um politeísmo em que o deus são os sons e o pecado é a passividade.

Para além do Free tornado produto de consumo, uma nova música: uma proposta idêntica à da Arte Pobre. Mais um golpe na ética e na pseudocultura. É o nosso regresso à primitividade africana.

Na destruição não há diálogo.⁸²

Outro testemunho com a relevância da primeira pessoa na cronologia pretendida será a entrevista a Lima Barreto feita por João Afonso Almeida para A Memória do Elefante 6 a 15 de Julho de 1871:

⁸² Barreto, Jorge Lima. Setembro 1972. «Revolução do Jazz». pp. 339, 340, 341, 342. Editorial Inova Limitada. Porto.



Figura 70 - Entrevista a Jorge Lima Barreto - A Memória do Elefante (6-7-1971) (espólio da UC)

A Associação do Conceptual Jazz não é mais que um conceito que pretendia defender uma abordagem mais aberta e vanguardista ao Jazz, sendo representado pelo Anar Band no Porto e pelo Plexus (grupo de Carlos “Zíngaro”) em Lisboa. Houve ainda assim alguma implementação prática do conceito como “Zíngaro” testemunha:

Houve um primeiro encontro das duas bandas no espaço alternativo 1º ACTO em Algés em 1973, com a polémica leitura do manifesto e debate com os locais divulgadores do “Jazz”.

Este encontro limitou-se a improvisações colectivas e não de qualquer prática conjunta.

De facto e como já dito, partiu de uma ideia do JLB para contextualizar as práticas (algo diversas) das duas formações que nós liderávamos. Tentando alguma visibilidade mediática, com alguma polémica face aos poderes instalados no que se referia ao “jazz” enquanto idioma.

De facto a designação “conceptual” era apenas mais um termo com pouco significado nas nossas práticas...⁸³



Figura 71 - Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

Para além da intenção de apresentar um Jazz Conceptual, as várias influências que conseguimos identificar em Jorge Lima Barreto também influenciam a estética dos seus trabalhos. Os livros que lança e os artigos que escreve são provas concretas da sua bagagem, não há dúvidas que JLB é um especialista em todo o Jazz, com grande conhecimento em relação aos movimentos da música clássica contemporânea – experimentalismo e minimalismo – e o livro Rock/Trip mostra uma consciência e exploração teórica dos processos criativos do psicadelismo.

Rui Reininho é testemunha na primeira pessoa destas influências, referindo:

Digamos que a minha contribuição para o universo do Jorge que era muito mais jazzístico (isto sem o mínimo de pretensão) foi também dar-lhe a conhecer outras coisas que conheci na Europa, o chamado Krautrock, os Kraftwerk que já vinham de setenta e tal também e eu já tinha tido acesso a essas coisas, portanto aquela fusão toda é que nos fez se calhar aproximar nesse aspecto e em contrapartida eu levava com Stockhausens e com coisas assim. Acho que ali as trocas eram bastantes incendiárias... e havia também uma prática muito psicadélica – essas coisas eu acho que também não devem ter aquele rótulo do moral em cima – as experiências psicadélicas eram muito importantes, há o advento das chamadas viagens de LSD e essas coisas todas são muito importantes para abrir portas, as tais Doors of Perception, o Timothy Leary e essas coisas todas. Era muito interessante e depois com contactos fora da cidade do Porto, numa certa Coimbra também, que nessa altura nós chamávamos o Nova Iorque dos pobres por brincadeira, porque era uma cidade bastante pretensiosa.⁸⁴

⁸³ In Anexo 2

⁸⁴ In Anexo 1

Todas estas influências, as contribuições de vários colaboradores e as motivações de Jorge Lima Barreto tornam a sua estética muito original. Entre as “autoridades” da música experimental portuguesa, Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes, por exemplo, achavam o projecto de uma sonoridade “estranhíssima” – Nunes inclusivamente pensava que eram um grupo estrangeiro. Rui Reininho refere que só bastante mais tarde viu projectos nacionais que se pudessem comparar à fusão de estéticas de Anar Band, apontando projectos já dos anos 1980 como Ocaso Épico, A Máquina do Almoço dá Pancadas e Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre!⁸⁵

Interessante será referir que em 2017 a editora Cherry Red inclui o tema Tarzan do álbum Anar Band à sua antologia Noise Reduction System (Formative European Electronica 1974-1984) ao lado de grande parte das referências do início da música noise e industrial como De Fabriek, Esplendor Geométrico, Asmus Tietchens, Klaus Schulze, Maurizio Bianchi entre muitos outros. Fazendo desta forma Jorge Lima Barreto e Rui Reininho os representantes portugueses da história do Noise e da música Industrial europeia.

ANAR BAND DEU CONCERTO NO AUDITÓRIO DO «NOTÍCIAS»



Jorge Lima Barreto e Rui Reininho: dois músicos fazem a «Anar Band».

Integrado na exposição «A Arte na Ficção Científica», presente na sala de exposições do Jornal de Notícias, o grupo Anar Band deu ontem um concerto no auditório daquele vespertino portuense, no qual executou música de vanguarda que atraiu um público composto de jovens e outras pessoas interessadas em tomar contacto com a inovação.

Ao sintetizador esteve o Dr. Jorge Lima Barreto, e à guitarra eléctrica sintetizada, Rui Reininho.

Música fora do contacto do grande público e, por esse facto, menos percebida, não deixou entretanto de agradar aos circunstantes, que premiarão com palmas os dois executantes que atingiram momentos de altitude técnica e beleza de expressão.

O concerto veio demonstrar as possibilidades que um artista português tem de criar música realmente de vanguarda afirmando autonomia na arte nacional que se desvencilha pela sua originalidade dos modelos estrangeiros.

O Anar Band assimilando concepções de carácter experimental referente à música de jazz, à música de vanguarda, à música concreta e à música popular, insere na sua realização, no conhecimento profundo, independentemente do método de cada uma das formas musicais referidas, longe da concepção de influência, mais aproximada da de uma vivência.

«Pela utilização pouco comum dos instrumentos — afirma Barreto Lima — pela sua rara conciliação, ingerência de relações vitais com os meios ao alcance, pretende atingir um significado de massas que permita a realização lúdica e social dos que procuram na Arte um complemento na intenção de escaparem a pressões descoloridas e frustrantes, alienadas e repressoras».

O Anar Band possui uma banda magnética pela primeira vez utilizada em Portugal em 1974 num concerto de piano efectuado em Lisboa por Lima Barreto.

T. e C.

Figura 72 - Notícia de concerto de Anar Band (espólio da UC)

⁸⁵ In Anexo 1

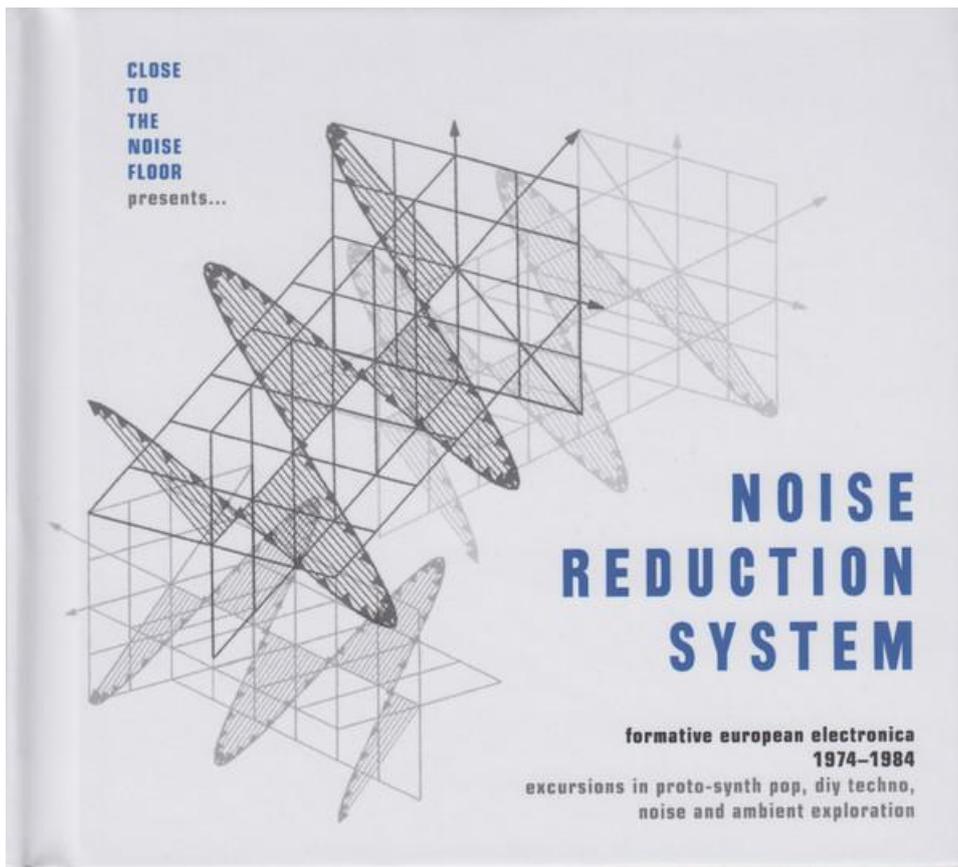


Figura 73 - Noise Reduction System (Formative European Electronica 1974-1984) - 2017 (frente)



Figura 74 - Noise Reduction System (Formative European Electronica 1974-1984) - 2017 (verso)

Notar que destes sessenta e um projectos apenas onze têm álbuns lançados antes de 1980, sendo que desses onze, Klaus Schulze (foi baterista dos Tangerine Dream e Ash Ra Temple), Cluster e Deutsch Amerikanische Freundschaft são projectos alemães de alguma forma ligados ao Krautrock; Christina Kubish, Walt-Rockman e Gunner Møller Pedersen são projectos de experiências electrónicas próximas do Minimalismo na sua procura de estéticas ambientais; e projectos como Die Form, Minny Pops ou DDAA são formatos mais próximos de estéticas do rock dos The Velvet Underground ao qual são adicionadas as estruturas rítmicas permitidas pelos sintetizadores. Não se encontra nada que cruze as estéticas do Jazz e do improvisado com a exploração de sons não convencionais da Música Minimal e com a orquestração electrónica do Arp Odyssey. A originalidade da estética de Anar Band é em grande parte responsabilidade do conceito de formações de orquestrador e solistas, mesmo quando se tentam fazer compilações de estéticas como é exemplo o álbum referido, o projecto de JLB é comparado ou com formações próximas do Rock/Pop com vocalistas e caixas de ritmos ou com experiências ambientais de sintetizadores.



Figura 76 - Jorge Lima Barreto e Rui Reininho (espólio da UC)



Figura 75 - 'Saheb' Sarbib e Jorge Lima Barreto - Porto (espólio da UC)

Em conclusão estes projectos poderão ser classificados como Jazz Conceptual com mecanismos e filosofias da Música Minimal e uma atitude Pop/Rock na vertente mais progressiva e psicadélica. O trabalho com Rui Reininho em particular, devido à destruição jazzística e à originalidade da sua instrumentação tem resultados que por vezes se aproximam das experiências com sintetizadores e instrumentos não convencionais que deram origem às estéticas do Noise e da Música Industrial.

Seguindo a definição de Lima Barreto será uma estética Jazz-Off.



Figura 77 - Anar Band - Rui Reininho, Luís Carlos, Don Lino e Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

Instrumentação

Nos dois álbuns editados Jorge Lima Barreto apresenta o sintetizador Arp Odyssey, percussões “não específicas” e piano – em Encounters o piano eléctrico Fender Rhodes, e em Anar Band várias abordagens ao piano Bechstein (clássico, cordas e preparado). As teclas são a instrumentação mais utilizada por JLB em todos os projectos e eventos que conseguimos identificar – especificamente o Arp Odyssey para a orquestração e os pianos para os solos.

A restante instrumentação que o acompanha é bastante variada e dependente dos intérpretes com que colabora, quer no formato orquestrador-solista em que o papel de solista é dado à guitarra de Reininho, ao baixo de Sarbib, ao violino de “Zíngaro”, às palavras de Melo e Castro ou à voz de Chaminé, quer num formato de banda mais típico com Dom Lino na bateria e Luis Carlos no baixo.

O sintetizador Arp Odyssey é o fio condutor do trabalho editado por Lima Barreto ao longo da década de 1970 tendo particular destaque não só pela originalidade da sonoridade, mas também pelas

capacidades de orquestração – o formato de actuação privilegiado de JLB seria muito mais complexo sem estas capacidades. É importante sublinhar que Lima Barreto o adquire pouco depois de ter saído para o mercado sendo o primeiro sintetizador do género num Portugal que ainda vivia em ditadura, o processo de aquisição – quer do Arp, quer da Ibanez – descrito por Rui Reininho é exemplificativo da raridade e novidade desta instrumentação:

[...] foi um acordo que conseguimos na Suíça, na altura os dois gravadores, um era encomenda e outro ficaria para a actividade do grupo e depois o produto dessa venda dava para comprar os instrumentos, as coisas tinham de ser muito magicadas muito elaboradas e felizmente a maior parte delas já prescreveram. [risos] Era uma vida um bocadinho arriscada e nós até tivemos ajuda, a minha mãe trabalhava na junta dos produtos pecuários e deu-nos ali uma ajuda na alfândega porque houve umas coisas que foram ali apanhadas e tal, mas pronto, a vontade de ter aquela instrumentação, que era um bocadinho mais avançada, era tão grande que fazíamos sacrifícios humanos, quase, para obtê-los.⁸⁶



Figura 78 - Piano preparado com bolas de ping pong (1977) Jorge Lima Barreto

⁸⁶ In Anexo 1



Figura 79 - Anar Band com E.M. de Melo e Castro - Diálogos (18 de Fevereiro de 1979) - Jorge Lima Barreto a tocar o sintetizador Arp Odyssey

Esta análise, feita a partir dos dois álbuns que são o culminar da composição de Lima Barreto durante esta fase Jazz-Off, deve ainda ter em conta as performances do projecto Anar Band ao longo de toda a década de 1970. A utilização de bandas magnéticas e as improvisações ao piano e à bateria seriam a fórmula antes da utilização de sintetizadores e mesmo após utilização desta instrumentação não deixaram de o ser pois Lima Barreto foi sempre adicionando os novos recursos sem esquecer os anteriores.

Outro pormenor a ter atenção será a utilização de outros instrumentos no momento da composição, que apesar de não serem identificados na gravação dos registos dos álbuns, temos evidências que seriam utilizados. A análise ao espólio permitiu identificar manuais e configurações para o Arp Explorer I, algumas destas configurações são de temas e sonoridades dos álbuns Anar Band e Encounters, o que nos permite concluir que este sintetizar seria utilizado nos momentos composicionais ou nos momentos de reinterpretação.



Figura 80 - Arp Explorer I



Figura 81 - Rui Reininho e Jorge Lima Barreto (espólio da UC)



Figura 82 - Concerto Anar Band (espólio da UC)



Figura 83 - Concerto Anar Band (espólio da UC)



Figura 84 - Concerto Anar Band (espólio da UC)



Figura 85 - Concerto Anar Band (espólio da UC)



Figura 86 - Concerto Anar Band (espólio da UC)

Parte II - Notação

Notação Musical Ocidental

A história escraviza-se na linguagem, os limites dos nossos conceitos estão no verbalizável, mas, não raramente, um novo conceito reclama uma nova denominação e o universo das nossas percepções aumenta. Apesar disto, a clausura linguística prevalece, e define personalidades colectivas, culturas que entendem conceitos que outras não têm como reclamar e consequentemente conceptualizar. A linguagem, após sedimentar a cultura, ganha a dimensão de uma identidade colectiva que se autoalimenta, produzindo identidades pessoais que interagem comunicando a cultura através da linguagem. As geografias onde estas engrenagens se perpetuam adicionam as grandes muralhas abstractas dos regionalismos, tornando as linguagens-cultura alienígenas umas para as outras.

A música satisfaz os requisitos de qualquer linguagem, tem as mesmas dimensões orais e visuais (escritas) e a mesmas histórias e regionalismos. Aqui, no ocidente europeu, a história começa frequentemente com um filósofo grego, neste caso Pitágoras, que descobre uma qualquer proporção matemática entre diferentes sons criando uma nova disciplina para se teorizar. O estudo da música na nossa cultura terá aí a sua génese, sendo depois assimilado e distribuído por um Império Romano em expansão e em ebulição.

Os meios pelos quais as linguagens se propagam são a variável inescapável quando se tenta analisar a evolução destas ao longo do tempo. A comunicação verbal alastra-se como uma epidemia, mutando ao longo da geografia e da cronologia, é a forma primária de comunicação e a mais poderosa em épocas em que a norma é o analfabetismo e a consequente incapacidade notacional. Mas a história é escrita, e esta segunda forma de comunicação da linguagem tem duas propriedades bastante relevantes, a manutenção da integralidade do registo e o facto de na antiguidade apenas estar ao alcance de uma minoria composta maioritariamente pelos resquícios evangelizadores de um império evangelizado.

É importante voltar a sublinhar as características regionalistas da história, que são uma necessária redução de âmbito quando queremos sumarizar o caminho que nos levará até às notações pós-modernas. Não menos importante será lembrar que a música não nasceu no seio de sociedades intelectuais – a música é uma característica de um ser humano que nasce com capacidade de emitir e de perceber vibrações. Cantar provoca efeitos químicos no organismo e a nossa voz acompanhados há mais tempo que a nossa escrita, ao longo das histórias das mais variadas e remotas sociedades que o planeta conheceu, a música é uma constante e serve propósitos culturais, sociais, laborais e

religiosos. Desta forma será natural encontrar ao longo da história diferentes exemplos de registos feitos com o intuito de replicar algo composto e/ou cantado, o mais antigo encontrado terá sido feito na Idade do Bronze na Babilónia e escrito em escrita cuneiforme.^{87 88} O mais antigo registo completo de uma composição será uma lápide da Grécia Antiga com as notas representadas por letras gregas com símbolos por cima, sob as quais a letra da música é apresentada – o epitáfio de Sículo.

O epitáfio de Sículo tem a curiosa característica de não ir ao encontro das proporções apresentadas por Pitágoras e essa não é uma particularidade – na verdade, de uma forma geral, a música antiga grega não é uma implementação da teoria musical antiga grega. O estudo filosófico é um exercício teórico, onde a lógica e a matemática têm uma importância



Figura 87 - MS-5105 - Notação musical em linguagem cuneiforme - Babilónia (2000 -1700 AC)

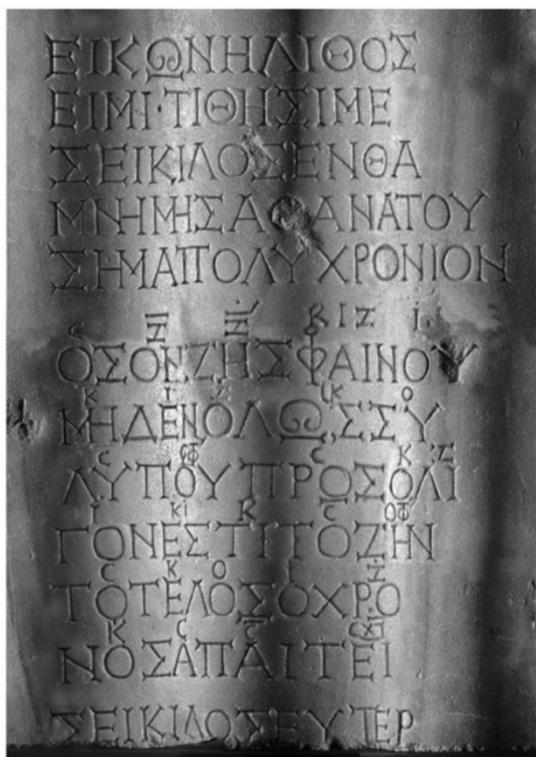


Figura 88 - Epitáfio de Sículo (1 - 2 DC)

superior à aplicação prática da teoria. Ao falarmos de uma arte tão disseminada e simultaneamente pessoal, o alcance da composição e da interpretação é superior à capacidade de abstracção teórica que a pretende estudar – esta é uma característica intrínseca à música, a criação não tem regras sendo mais influenciada por modas e sensibilidades que por fórmulas rígidas que a definam.⁸⁹

Este ponto leva-nos à questão do propósito da notação. O registo de uma composição musical permite recuperar e interpretar a melodia registada, tenha sido ela composta de acordo com a harmonia das esferas ou não. Este propósito leva à evolução da notação no sentido de responder à necessidade de uma replicação idêntica quando os únicos meios que possibilitam essa replicação são os intérpretes.

⁸⁷ Colburn, Jerome. 2009. «A New Interpretation of the Nippur Music-Instruction Fragments». *Journal of Cuneiform Studies*. Vol. 61, pp. 97-109, University of Chicago Press (on behalf of The American Schools of Oriental Research). <<https://www.jstor.org/stable/25608635>>

⁸⁸ Oldest Known Music Notation. The Schoyen Collection. <<https://www.schoyencollection.com/music-notation/old-babylonia-cuneiform-notation/oldest-known-music-notation-ms-5105>>

⁸⁹ Solomon, Jon. 1986. «The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis». *The American Journal of Philology*. Vol. 107, n.º 4, pp. 455-479, The Johns Hopkins University Press. <<https://www.jstor.org/stable/295097>>

Voltando à Idade Média, encontramos uma Igreja expandida pela Europa para espalhar a palavra de Deus que, como qualquer outra palavra, pode ser escrita, evitando dessa forma os devaneios da oralidade; mas a palavra de Deus também é cantada. A música é usada nos rituais religiosos das mais variadas religiões das diferentes culturas, como catalisador do fanatismo, e de forma a não perder a verdade da palavra e o sentimento da melodia os monges inventaram os neumas para indicar as entoações.⁹⁰ Na tempestade perfeita, que envolve de fundamental o papel da Igreja no desenvolvimento da notação musical, o monge Guido da catedral de Arezzo apresenta-se como o nome inevitável. A normalização da mesma música em interpretações perfeitamente idênticas seria uma tarefa hercúlea, os novos intérpretes tinham de ser ensinados e o sistema de neumas não fornece informação suficiente para uma correcta replicação – apenas indica subidas e descidas de tom e não o tom em si.⁹¹



Figura 90 - Hino a São João Baptista

consequem conceptualizar. O efeito mais óbvio será o da instrumentação que se afina ao som da linguagem e vice-versa, a consequência na notação é incrementá-la da simbologia em falta – assunto

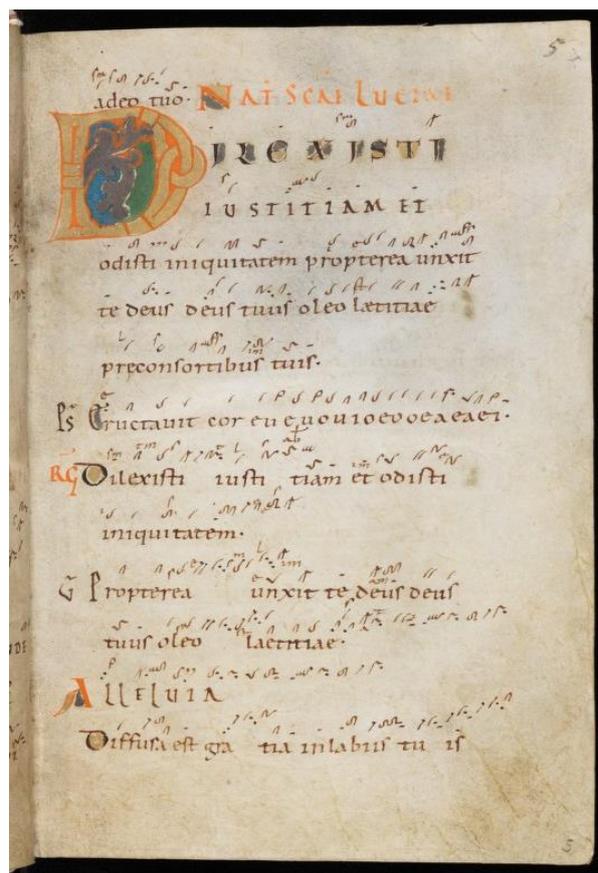


Figura 89 - página do Codex 121(1151) - Einsiedeln (960-970 DC)

Ao ser confrontado com esta dificuldade, Guido de Arezzo propõe a adopção de ferramentas que permitam a qualquer um interpretar uma melodia correctamente mesmo que nunca a tenha ouvido. A adição de linhas para indicar as alturas das notas (tetragrama) e a denominação das notas (de acordo com o hino a São João Baptista) criaram as bases do que será a notação musical moderna.⁹²

A génese da notação musical ocidental tem a importância de nos dar as razões e necessidades para o seu código, permitindo-nos desta forma perceber também os seus limites. Outra variável fundamental é a evolução tecnológica que os dotados de linguagem

⁹⁰ 960-970. «Codex 121(1151): Graduale – Notkeri Sequentiae». Einsiedeln, Stiftsbibliothek. <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>>

⁹¹ Berry, Mary. 1979. «Gregorian Chant: The Restoration of the Chant and Seventy-Five Years of Recording». Early Music. Vol. 7, n.º 2, pp. 197+199+201+205+207-209+211+213+217. Oxford University Press. <<https://www.jstor.org/stable/3126338>>

⁹² Reisenweaver, Anna J.. 2012. «Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning». Musical Offerings. Vol. 3, n.º 1. Cedarville University. <<https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/4>>

a que voltaremos na era moderna. Lembrar também que, como qualquer linguagem, a notação musical ocidental entra no Renascimento às costas de Gutenberg e da sua prensa, tornando a replicação mais rápida e mais precisa que as técnicas manuscritas.

A instrumentação e a notação musical têm uma evolução convergente em torno da música que representam e difundem, e cada *bolha* cultural, fechada sobre si mesma, desenvolve os seus instrumentos e os seus registos, com conceitos de tonalidade e ritmo diferentes uns dos outros, polidos ou delapidados pelas respectivas culturas com as suas tecnologias, valores ou religiões.

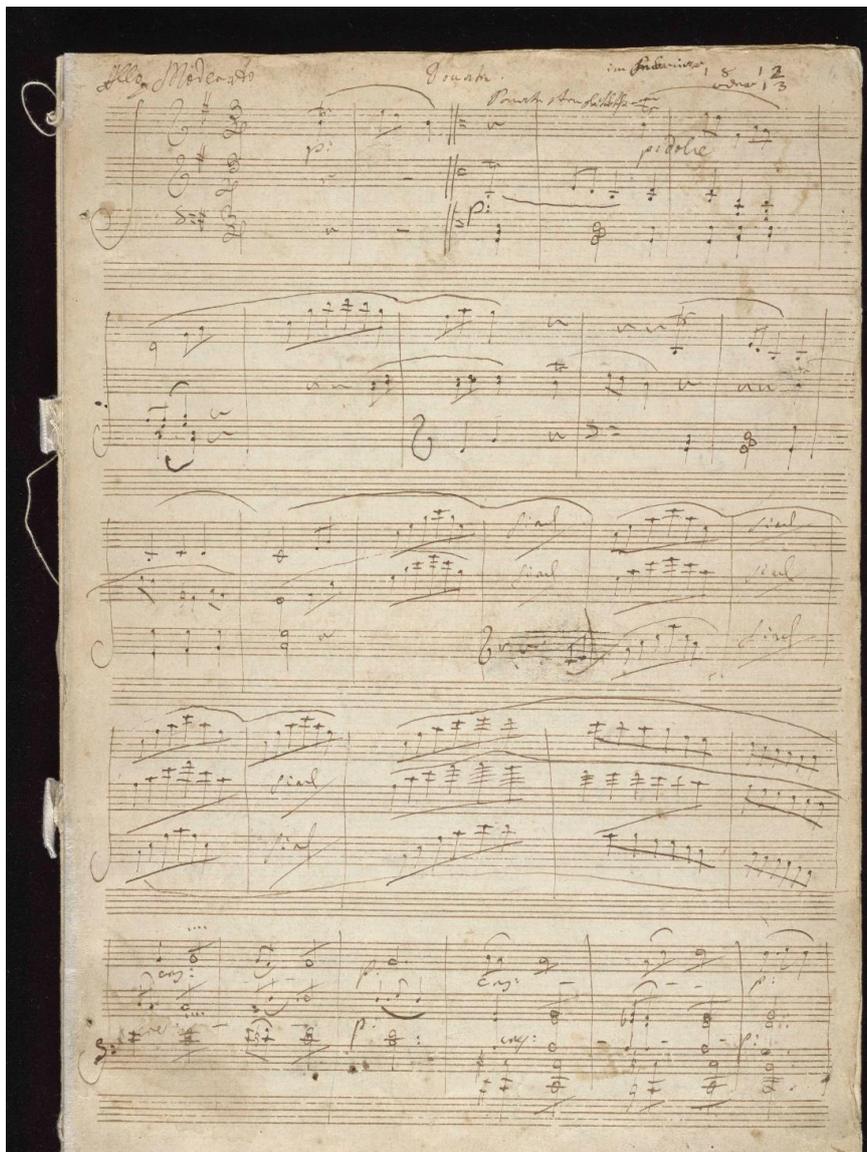


Figura 91 - Sonatas, violino, piano, n.º 10, op. 96, Sol maior - Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)⁹³

⁹³ Beethoven, Ludwig van. 1815. «Sonatas, violino, piano, n.º 10, op. 96, Sol maior.». The Morgan Library & Museum. <<http://www.themorgan.org/music/manuscript/114205>>

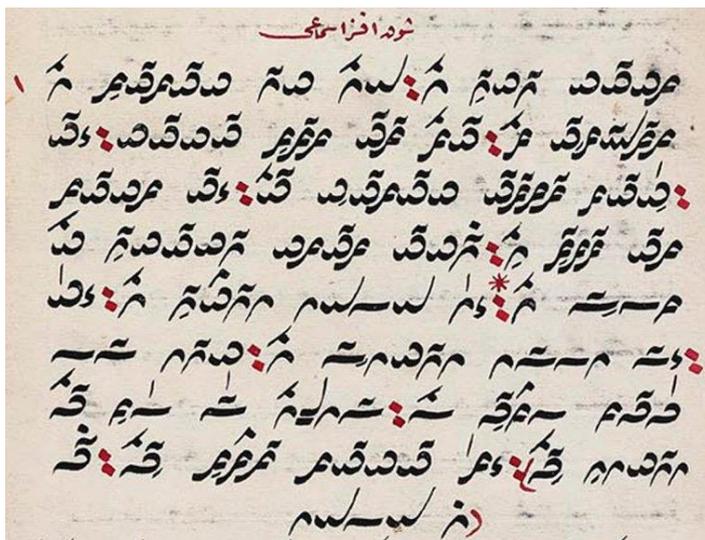


Figura 92 - partitura em notação Hamparsum (inventada por Hampartsoum Limondjian (1768 - 1839))

Chegamos à época moderna da música com uma estabilidade na instrumentação suficientemente razoável para o amadurecimento da notação musical ocidental, mas o século XX terá algumas surpresas desafiantes para o registo e interpretação da música.

Os primeiros sinais de mudança talvez sejam os movimentos expressionistas que evitavam as “formas tradicionais de beleza” como a atonalidade de Arnold Schoenberg⁹⁴ (a quem a citação pertence) e que Theodor Adorno definia como a eliminação das convenções tradicionais da música. Interessante será pensar que as convenções tradicionais a que Adorno se refere são o resultado do processo de evolução das notações para responder aos problemas práticos da aprendizagem e da própria – correcta – interpretação, que por sua vez se associam às filosofias e estéticas de cada época. Estas resistências e reacções ao convencionalizado começam pelas regras das harmonizações implantadas, pela procura do sentimento acima da beleza, fora do universo da tonalidade, mas ainda dentro da linguagem musical tradicional.



Figura 93 - Klavierstück, Op. 11, n.º 1 - Arnold Schoenberg - exemplo de atonalidade

Estas técnicas não são, no entanto, suficientes para Schoenberg, o processo composicional está viciado pelas normas harmónicas e as explorações da atonalidade parecem-lhe demasiado caóticas. De forma a tentar ordenar este caos Schoenberg organiza os doze sons da escala cromática igualmente, no dodecafonismo serial, dando assim início ao serialismo depois explorado e desenvolvido por compositores como Olivier Messiaen, Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen.⁹⁵

⁹⁴ Boss, Jack. 2019. «Shoenberg’s Atonal Music: 1 – Tonal oder Atonal?». pp. 1 - 40 Cambridge University Press. <<https://doi.org/10.1017/9781108296991>>

⁹⁵ Boss, Jack. 2019. «Shoenberg’s Atonal Music: 7 – Summary, and the Way Forward to Twelve-Tone Music». pp. 343 - 365 Cambridge University Press. <<https://doi.org/10.1017/9781108296991>>

Rapide (♩ = 188) pierre boulez

Flûte en sol

Vibraphone

Guitare

Alto

Fl. en sol

Vibr.

Guit.

Alto

Figura 94 - Le marteau sans maître - Pierre Boulez

As tentativas de fuga às normas mais tradicionais que surgem nos movimentos modernistas acabam num serialismo integral com uma notação ainda mais determinística que os sistemas dos monges, regrados ao longo de séculos desde os renascentistas aos românticos. John Cage é o aluno do modernismo que procura em Schoenberg um mestre para o formar – as ideias sobre atonalidade seriam um conceito de liberdade criativa que o atraía para o que mais tarde se revelaria uma prisão notacional ainda mais pequena que aquela a que tentava escapar.

Para chegar à contemporaneidade é importante voltar ao propósito da notação, lembrar que esta linguagem foi feita para responder a necessidades relacionadas com aprendizagem e interpretação. Estas duas vertentes existiam uma para a outra porque o meio de reprodução era, precisamente, os intérpretes; a mudança de século traz uma tecnologia que vem *mudar o jogo*, a replicação e distribuição de áudio. Os gramofones e as *jukeboxes* surgem no fim do século XIX e em 1900 os direitos de autor são um novo tema. A composição torna-se um produto, de uma forma como nunca antes tinha sido – interpretar uma obra composta por um autor pressupõe um trabalho de interpretação que seria tão escalável como a capacidade de formar novos intérpretes; transformar uma interpretação num embrulho produzido em linhas de montagem retira toda a necessidade interpretativa menos a original, que é gravada. O produto composto ganha um formato mais acessível, tornando-se mais barato e chegando a mais gente, o que aumenta o valor do trabalho produzido – a composição torna-se uma valiosa propriedade intelectual.

O início do século XX massifica a distribuição musical áudio (não só na venda de discos, mas também no aparecimento e crescimento da rádio), mudando por completo o paradigma da notação. A notação musical ocidental perderia o principal propósito que a desenvolveu, mas não perdia a sua importância como linguagem – quem a dominava conseguia olhar para partituras e ouvir Bach, Mozart ou Brahms. Os grandes intérpretes provavam a sua importância como os grandes autores da literatura provam as

virtudes das linguagens. Apesar disso a música é diferente da literatura, construir uma frase obedece a regras de lógica, mas construir uma melodia é uma busca menos intelectual e mais sensorial. As palavras passam ideias, enquanto os sons passam sentimentos (sensações) e esta diferença torna os processos criativos fundamentalmente distintos. O processo composicional pode ser feito como o de qualquer outra linguagem – o compositor sentado numa secretária com folhas vazias à sua frente escrevendo o que vai pensando – mas, desde sempre e por todo o mundo, música é improvisada sem recurso a quaisquer notações. Obviamente o meio termo será o mais comum (a experiência ao instrumento e a notação da melodia alcançada), no entanto, é importante sublinhar que até à gravação do som a música que nos chega é a escrita em partituras (sem menosprezar a tradição oral) e que existe todo um processo criativo e performativo que muito dificilmente seria possível de ser registado. A gravação áudio abre as portas da história da música aos improvisadores incapazes de reproduzir as suas improvisações, tornando populares novas estéticas como o Jazz e dando a conhecer às massas do mundo ocidental estéticas já antigas, mas remotas como a indiana da Sitar e da Tabla.^{96 97}

Outro efeito muito relevante que esta tecnologia introduz é a adição do registo áudio a uma instrumentação estagnada por séculos de simbiose com a notação. O início da música electrónica terá surgido quando instrumentos como o Teremim se tornam suficientemente portáteis para uma utilização prática, mas as composições de Cage com gravações – como provas de novos conceitos composicionais – criam novas perspectivas de utilização de registos sonoros abrindo espaço para as experiências electroacústicas e criando novas estéticas como a Música Concreta.⁹⁸ A notação como registo necessário para a reinterpretação precisa de nova simbologia para cumprir a sua função.

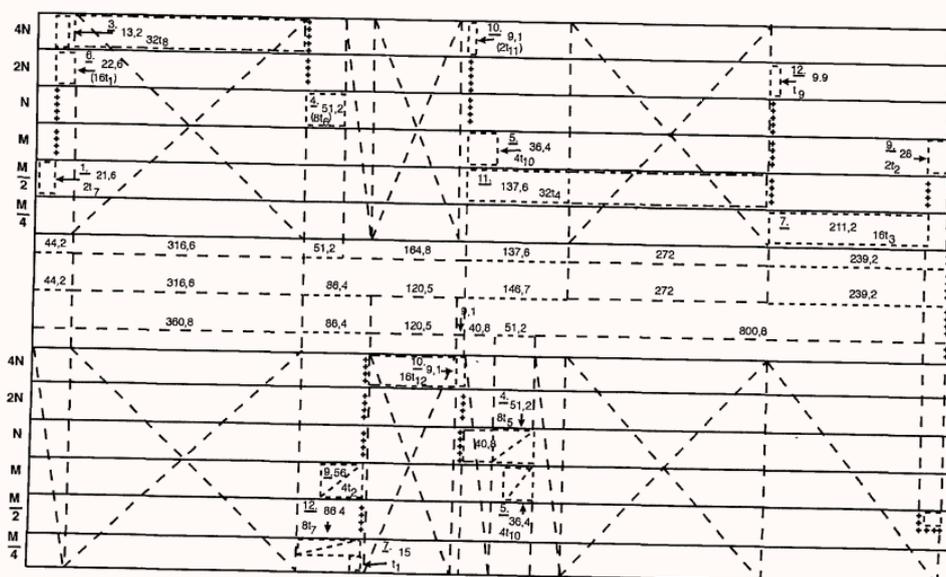


Figura 95 - fragmento de *Antiphony* - Pierre Henry (1951) composição de música concreta

⁹⁶ Farrel, Gerry. 1988. «Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz». *Popular Music*. Vol. 7, n.º 2, The South Asia/West Crossover, pp. 189-205. Cambridge University Press. <<https://www.jstor.org/stable/853536>>

⁹⁷ Wen-Chung, Chou. 1971. «Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers». *The Musical Quarterly*. Vol. 57, n.º 2, pp. 211-229. Oxford University Press. <<https://www.jstor.org/stable/741215>>

⁹⁸ Schaeffer, Pierre. 1952. «À la recherche d'une musique concrète». Éditions du Seuil. <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4620524/mod_resource/content/1/In%2BSearch%2Bof%2Ba%2BCo ncrete%2BMusic%2B-%2BPierre%2BSchaeffer%2B%2BJohn%2BDack%2B%2BChristine%2BNorth.pdf>

IMAGINARY LANDSCAPE NO. 1

John Cage
(1939)

J = 60

PLAYER 1
PLAYER 2
PLAYER 3
PLAYER 4

A

B

C

D

E

Edition Peters 6716

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc.
Sole Selling Agents: C.F. Peters Corporation
570 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Figura 96 - página de *Imaginary Landscape NO. 1* - John Cage (1939) composição para uma instrumentação com dois giradiscos

A notação musical continua a perseguir o seu propósito de permitir a interpretação e o acrescento de novos elementos, com características tão distintas do normalizado ao longo do tempo, obriga a abordagens visualmente muito distantes da notação que imperou praticamente imutável durante séculos. O século XX levanta ainda outras questões para além das práticas, mudanças na filosofia da música e nos mecanismos de atingir estéticas (literalmente) impensáveis. A ânsia provocada pelas regras do passado já tinha levado Schoenberg à atonalidade e ao serialismo e esse mesmo sentimento tinha levado um jovem Cage a procurar caos atonal dos ensinamentos do austríaco para se enclausurar nos sistemas do serialismo. Cage procura novas formas de compor sugerindo a retirada do compositor da decisão sobre composição, criando formas de composição indeterminísticas que vieram a ser conhecidas por música aleatória – denominação que Cage não gostava por retirar mérito à notação do processo composicional que apresentava como alternativa à notação da composição.

Não se pode falar de composições indeterminísticas sem referir o compositor americano Terry Riley que em 1964 compõe *In C*, para um número indeterminado de intérpretes. A composição consiste num conjunto numerado de melodias cuja ordem e repetição podem ser decididos pelo intérprete. É a mais

mediática composição do que será o início da Música Minimal – que também contava com as explorações de *drones* (longas sustentações de sons) feitas por La Monte Young no seu agrupamento The Theatre of Eternal Music (que incluía intérpretes como John Cale ou Marian Zazeela)⁹⁹

in C.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

Figura 97 - In C - Terry Riley (1964)

(Drones)
c. 5 seconds

Figura 98 - Sunday Morning Blues - La Monte Young (The Theatre of Eternal Music) (1964) - linha superior: saxofone soprano (La Monte Young), linha inferior: drones de voz, de guitarra com arco e de viola de arco (Marian Zazeela, Tony Conrad e John Cale)

Falar em música aleatória coloca-nos em confronto com as características que temos vindo a utilizar para descrever o objecto que pretendemos analisar aqui – a notação musical ocidental. Se até agora os propósitos que se comportam como pressão evolutiva da notação seriam permitir a mais semelhante interpretação (mesmo nas notações de instrumentação menos tradicional como giradiscos ou fitas magnéticas), com as formas indeterminísticas de composição a notação deixa de ser a música e passa a ser o método. Este tipo de técnicas consegue manter a estética pela sua estrutura, mas garante que cada interpretação será sempre original, sempre uma novidade. A procura pela novidade talvez seja a característica mais diferenciadora de John Cage, que tentava explicar o sentimento que assolava com o som do trânsito dizendo que quando alguém ouve uma composição

⁹⁹ Smith, Dave. Winter 1977-78. «Following a Straight Line: La Monte Young». Jem: Journal of Experimental Music Studies. <http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Smithyoung.pdf>

de Beethoven, na prática, ouve sempre a mesma coisa (a mesma música), mas quando alguém ouve o trânsito, ouve algo (uma música) sempre diferente.¹⁰⁰

Esta forma de conceptualizar a música é outra característica das explorações de Cage, e tem um forte contributo que não é estranho à história que estamos a analisar, a religião. Na década de 1940, Cage conhece a compositora indiana Gita Sarabhai quando ela se desloca para os Estados Unidos para estudar música ocidental, dando-lhe lições de música. Como retorno, Sarabhai ensina-o em estética e música indiana, provocando uma curiosidade em Cage relativa às filosofias ocidentais em particular ao Budismo Zen.¹⁰¹

The purpose of music is to sober and quiet the mind thus rendering it susceptible to divine influences.

Com Sarabhai, Cage encontra o propósito da sua música na frase que a indiana lhe diz e começa a incorporar, nos seus processos indeterminísticos, ferramentas orientais como o oráculo *I Ching*.¹⁰²

Para completar a emancipação do conceito “música”, Cage acrescenta ainda a uma abordagem sobre a instrumentação, algo que nasce de uma conversa com o realizador Oskar Fischinger que lhe falava do “espírito inerente aos materiais”, o espírito/som de uma madeira é fundamentalmente diferente do espírito/som de um metal – os trabalhos de Cage para percussão são motivados pelas insuficiências destes instrumentos em reter o som, ao contrário de cordas ou sopros, o som de um prato tem apenas a duração que o som de um prato tem. Esta desconstrução da instrumentação na sonoridade dos materiais torna qualquer material existente um potencial instrumento com o seu próprio e particular espírito/som.¹⁰³

A composição indeterminística somada à desconstrução da instrumentação, na prática significa que qualquer coisa pode ser música e as críticas com que o compositor teve que lidar levam para a questão mais levemente discutida das artes. O que é arte e o que não é arte? Quais são as características que a obra tem de ter para ser artística? Cage, o budista zen, não impunha a inclusão do seu trabalho na música, mas antes apresentava denominações que incomodassem menos os mais conservadores, “se não querem chamar música, chamem-lhe som organizado”; mostrava-se também um visionário, prevendo um futuro onde todos os sons pudessem ser processados e utilizados para fazer mais música (ou organizar mais som).

¹⁰⁰ Pritchett, James. 1993. «The Music of John Cage: 4 Indeterminacy (1957-1969)». pp. 105-137. *Music in the 20th Century*, Cambridge University Press. New York.

¹⁰¹ Andreopoulos, Andreas. 2000. «The Return of Religion in Contemporary Music». *Literature and Theology*. pp. 81-95. Oxford University Press. <<https://www.jstor.org/stable/23926236>>

¹⁰² Pritchett, James. 1993. «The Music of John Cage: 2 To sober and quiet the mind... (1946-1951)». pp. 36-73. *Music in the 20th Century*, Cambridge University Press. New York.

¹⁰³ Pritchett, James. 1993. «The Music of John Cage: 1 For more new sounds (1933-1948)». pp. 6-35. *Music in the 20th Century*, Cambridge University Press. New York.

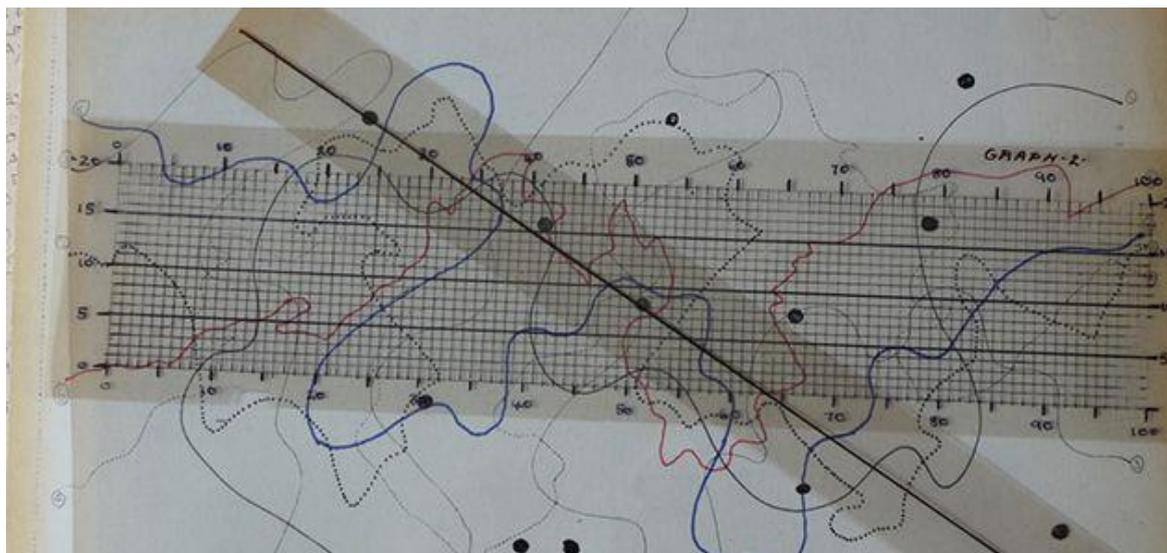


Figura 99 - Fontana Mix - John Cage (1958) - partitura indeterminística

O início do século XX transforma um objecto que nasceu e cresceu para responder a necessidades completamente determinísticas numa ferramenta indeterminística, mas outras abordagens são feitas (e registadas) para libertar a notação musical da herança determinística. Morton Feldman, influenciado pelas correntes do expressionismo abstracto propõe uma notação não indeterminística, mas bastante aberta a interpretações pela omissão de grande parte das instruções de interpretação.

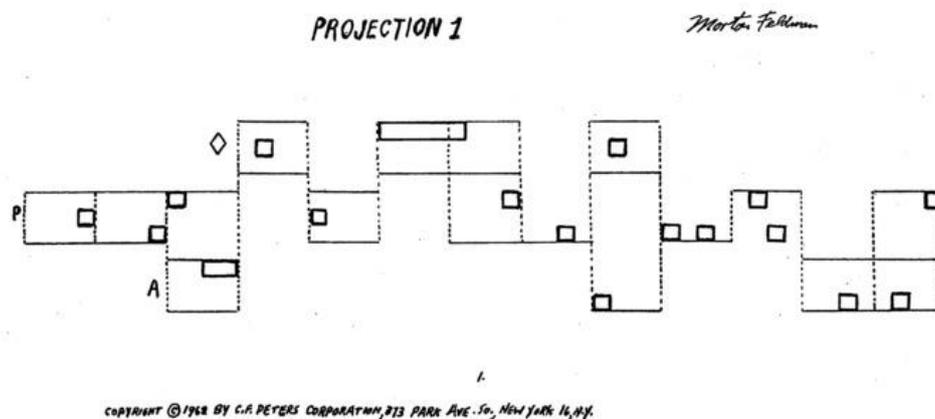


Figura 100 - Projection 1 (excerto) - Morton Feldman (1950)¹⁰⁴

Relativamente a esta composição, Feldman referia que “por não ser fixa não podia ser registada na notação antiga”. Os três níveis representam três técnicas diferentes, Arco, Pizzicato e Harmónico, enquanto a posição relativa dos quadrados mais pequenos representa o timbre na horizontalidade e a duração no seu comprimento. As influências dos movimentos das artes plásticas tornam a notação uma obra que pode ser analisada pela sua estética visual, aproximando-se do neoplasticismo de Piet Mondrian e dando uma nova perspectiva à notação musical que aqui responde à necessidade da reinterpretação sem enclausurar o intérprete no híper determinismo e permitindo que qualquer pessoa, sem qualquer formação, consiga pegar num violoncelo e interpretar o tema à sua maneira. Ao adicionar a isto a qualidade como arte plástica, ficamos com um novo conceito notacional que procura estimular o intérprete, exactamente o contrário da notação tradicional que tratava quem interpretava

¹⁰⁴ Feldman, Morton. 1950. «Projection 1 – Solo Cello». Edition Peters.

como a ferramenta anterior à grafonola – as notações e os intérpretes ganham uma componente performativa. Surgem várias abordagens de partituras baseadas em acções – mais ou menos determinísticas – e declaradamente performativas.¹⁰⁵

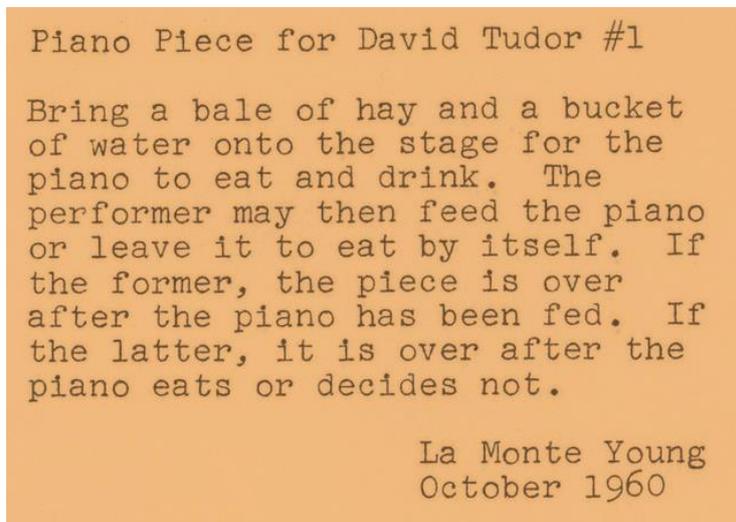


Figura 101 - Piano Piece for David Tudor #1 - La Monte Young (1960)¹⁰⁶

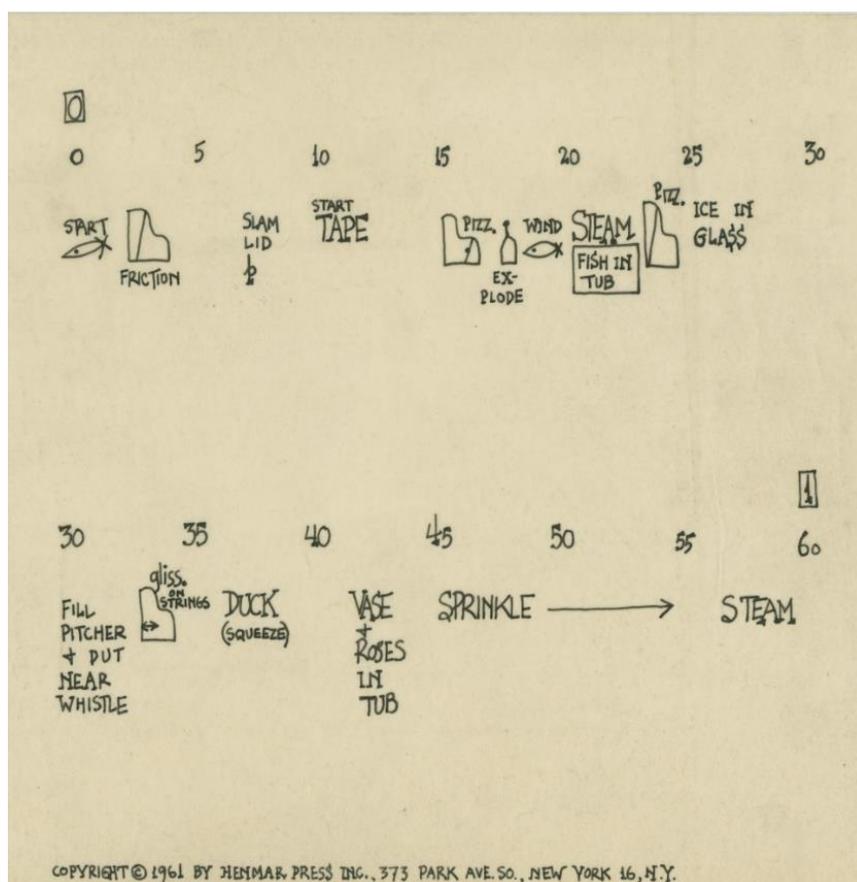


Figura 102 - Water Walk (for solo television performer) - primeira parte - John Cage (1959)

¹⁰⁵ Evarts, John. 1968. «The New Musical Notation: A Graphic Art?». Leonardo. Vol. 1, n.º 4, pp. 405-412. The MIT Press. <<https://www.jstor.org/stable/1571989>>

¹⁰⁶ Young, La Monte. 1960. «Piano Piece for David Tudor #1, Piano Piece for David Tudor #2, and Piano Piece for David Tudor #3». The Museum of Modern Art. <<https://www.moma.org/collection/works/127638>>

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more Microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each Microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each Microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus, a series of feedback-pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers.

Steve Reich 8/68

Figura 103 - Pendulum Music - Steve Reich (1968)

Outras entre as notações gráficas, conceptuais ou abstractas, não têm propriamente instruções performativas – o compositor Roman Haubenstock-Ramati criou partituras pictográficas que pretendem criar um impacto psicológico no intérprete em alternativa a instruções técnicas. Este tipo de grafismo não tem nenhum carácter instrutório, apresentando em alternativa uma indução sensitiva.¹⁰⁷

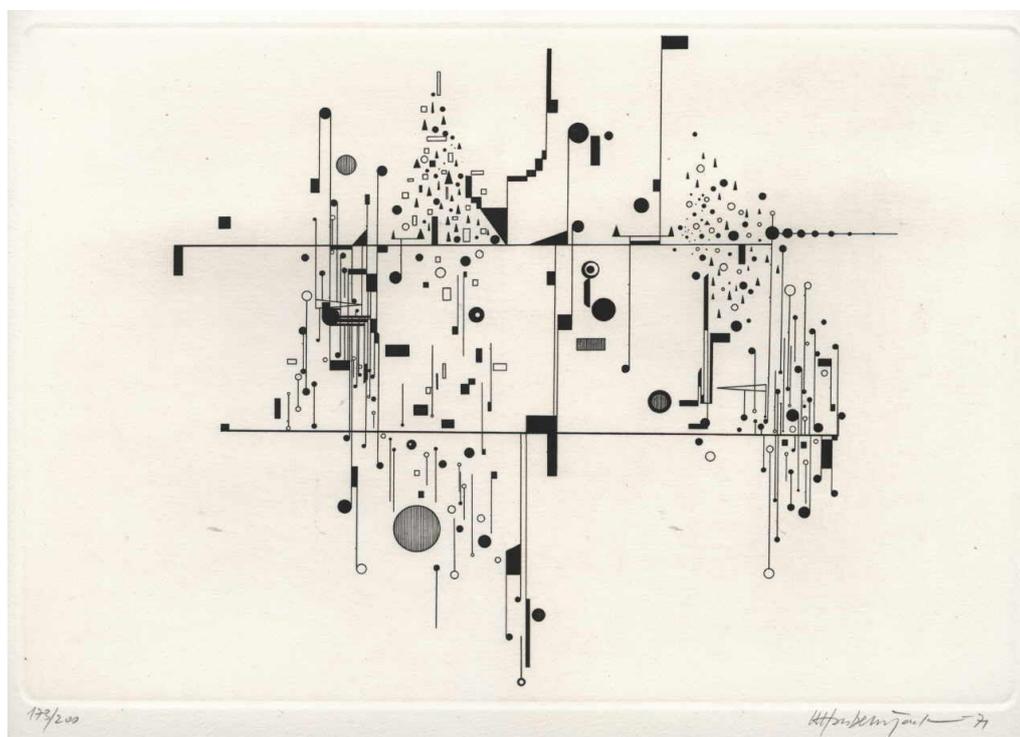


Figura 104 - Konstellationen - Roman Haubenstock-Ramati (1971)

¹⁰⁷ Clark, Philip. «HAUBENSTOCK-RAMATI Konstellationen». Gramophone.
<<https://www.gramophone.co.uk/review/haubenstock-ramati-konstellationen>>

Chegamos ao momento em que o propósito da notação é apelar à sensibilidade do intérprete perante o conjunto de estímulos visuais que lhe são apresentados. Este tipo de notação apresenta duas características que devem ser tidas em conta, a primeira é apelar aos sentidos numa altura em que as drogas psicadélicas reclamam lugar no processo criativo. O Jazz, com o seu apelo à improvisação, carregava já alguma fama de uso de substâncias estimulantes; o movimento psicadélico do Pop/Rock surge como o assumir das virtudes do uso de drogas psicadélicas no processo criativo e as partituras gráficas abstractas são um formato bastante adequado à exploração das alucinações visuais provocadas pelos alucinógenos. A segunda característica é a do processo, por ter a motivação de inspirar os sentidos perde a necessidade de codificação gráfica e consequentemente a necessidade de satisfazer o nosso principal sentido – a visão. Perante isto, um registo (por exemplo) sonoro, pode servir o mesmo fim e dessa forma ter as características que definem uma partitura.

O século XX é uma época de guerras e revoluções, de holocaustos e ditaduras, as artes e a literatura absorvem as temáticas e preocupações, exploram os limites dos conceitos e redefinem novas formas de ver e pensar as coisas, novas filosofias. O sentimento revolucionário é uma característica a que se deve dar atenção, paz e liberdade são o apelo que se espalha pela sociedade. Revolução implica resistência e combate às autoridades estabelecidas e é um movimento de libertação seja ela física, social, tecnológica ou artística. As ideias de Schoenberg e, mais tarde, as das Escolas de Nova Iorque e de Darmstadt têm em comum esse sentimento revolucionário e a notação musical por eles produzida é a linguagem escrita que documenta a revolução.

A revolução tecnológica tem exactamente um impacto revolucionário na música, desde logo pela já referida invenção e massificação dos registos sonoros, mas a exponencialidade evolutiva da tecnologia no século XX é uma novidade absoluta. Após séculos de uma instrumentação razoavelmente estabilizada, a utilização de registos áudio como instrumentos e os conceitos sobre o que define música – e quais as suas propriedades e objectivos – seriam por si só ideias bastante revolucionárias. O desenvolvimento exponencial da tecnologia é, no entanto, algo com que a música nunca teve de lidar, sintetizadores com sonoridades alienígenas tornam-se obsoletos passados meses – ser obsoleto é uma qualidade puramente tecnológica, obviamente um instrumento, como objecto que produz música, nunca se torna obsoleto (uma composição para violino ou uma composição para Minimoog são intemporais). A globalização também afecta a instrumentação, a interacção entre diferentes culturas acrescenta novos instrumentos que também contribuem para uma multiplicação e variedade instrumental nunca antes vista e com efeitos bastante impactantes na respectiva notação.

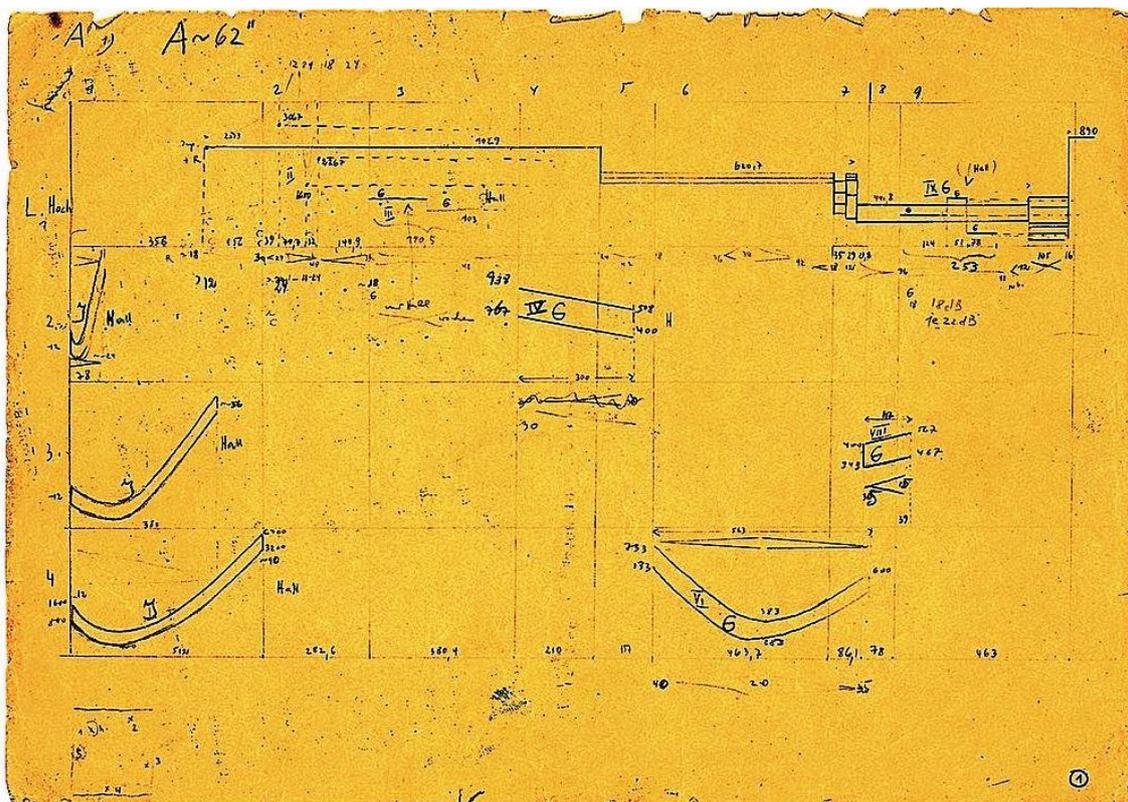


Figura 105 - *Gesang der Jünglinge* (excerto de esboço manuscrito) - música eletroacústica de quatro canais - Karlheinz Stockhausen (1956) - a parte superior dá indicações de altura e duração, as figuras da parte inferior indicam tons electrónicos

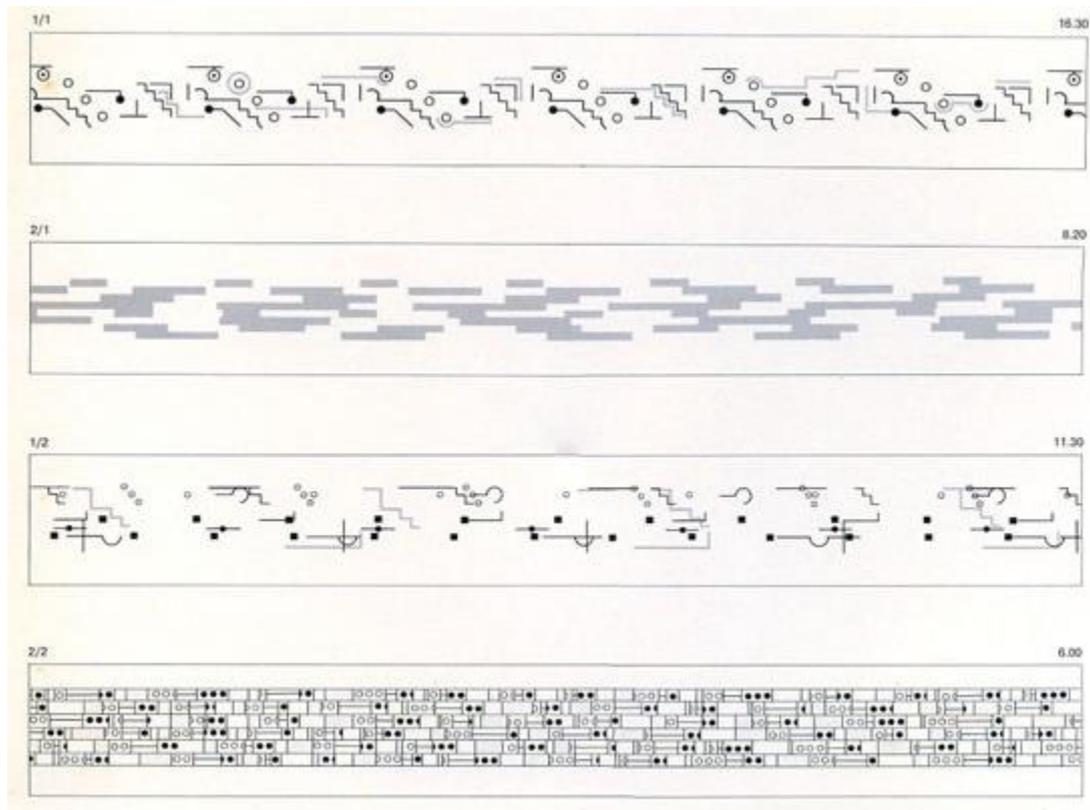


Figura 106 - *Ambient 1 (Music for Airports)* - Brian Eno (1979) - partituras dos quatro temas do álbum

O exercício aqui feito até este momento tem como principal objectivo contextualizar a notação de Jorge Lima Barreto. Para isso tentou-se percorrer os acontecimentos com mais relevância na linguagem escrita da música ocidental. Várias vezes foi questionado o propósito da notação como principal motivador da sua transformação. A precisão da interpretação numa época em que a replicação de uma composição só era possível à custa de mão-de-obra, o papel de relevância que a linguagem (naturalmente) assume no processo criativo da composição, o valor intelectual da partitura como prova e registo de propriedade quando as tecnologias de gravação sonora massificam a venda e distribuição da obra, o valor artístico do grafismo nas artes plásticas e o efeito sensorial da imagem na sensibilidade do compositor. Na contemporaneidade, a notação musical carrega toda esta bagagem e ao mesmo tempo não é nada mais que a representação gráfica de composições musicais, seja determinística ou indeterminística, seja hiper-realista ou absolutamente abstracta, o intérprete deverá olhar para a peça e interpretar o que ela lhe diz. Iannis Xenakis demonstra tudo isto, literalmente integrando a partitura na instrumentação com a idealização do UPIC (Unité Polyagogique Informatique CEMAMu), desenvolvido pelo Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales. Ao ligar uma mesa digitalizadora a um programa informático, o compositor podia desenhar a sua composição para ser renderizada pelo computador que, de acordo com as regras definidas (por exemplo, o eixo do X representava o tempo e o do Y a altura do tom), produzia a música desenhada.¹⁰⁸

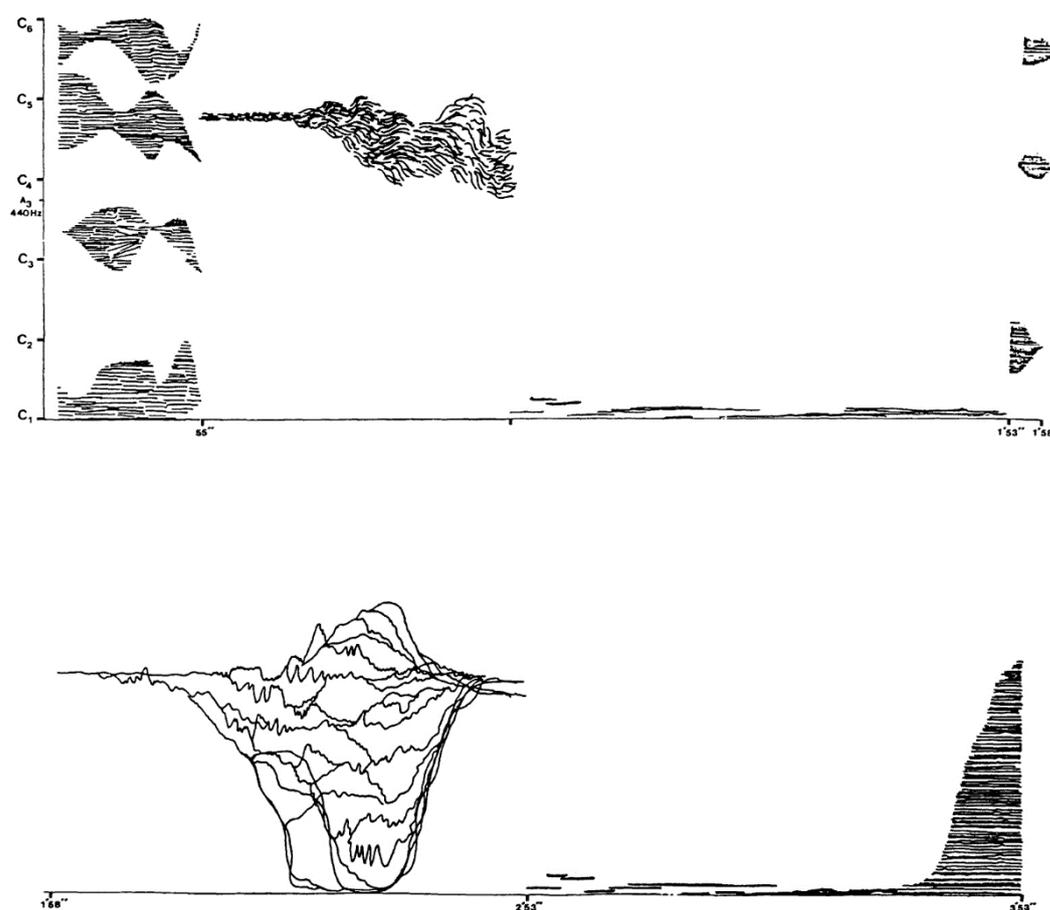


Figura 107 - Mycenae Alpha (excerto) - Iannis Xenakis (1978)

¹⁰⁸ Di Nunzio, Alex. 2014. «UPIC». Musica Informatica <<http://www.musicainformatica.org/topics/upic.php>>

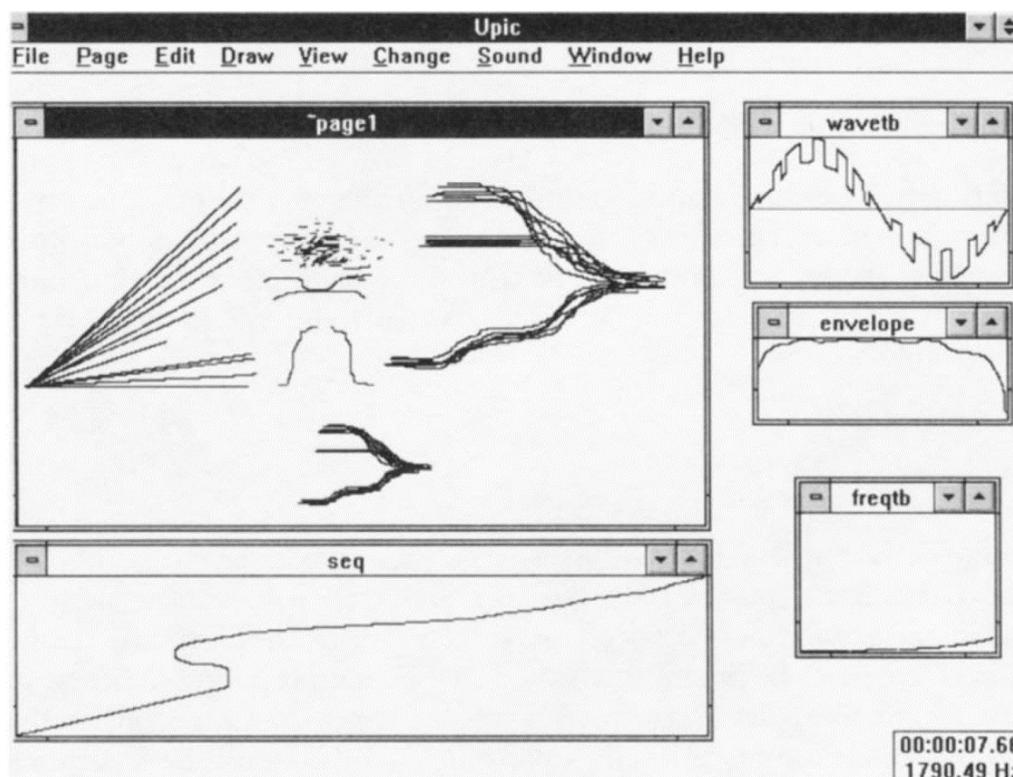


Figura 108 - Interface da aplicação UPIC

Composição e Notação de Jorge Lima Barreto

Os processos composicionais e consequentes respostas notacionais de Jorge Lima Barreto são nesta primeira fase da sua carreira variados, quer por necessidade, quer pelas várias experiências a diferentes abordagens.

Antes de trabalhar com sintetizadores os intérpretes seguiam partituras sonoras feitas com gravações em fitas analógicas, a ideia destes registos era a da estimulação criativa para a improvisação. Jorge Lima Barreto, na sua estética de desconstrução jazzística, privilegiava os aspectos exploratórios e performativos do método. As interpretações eram *happenings* em que a exploração da improvisação tinha em si uma qualidade performática e o conceito favorecia a irrepetibilidade. Nesta situação, o registo analógico como partitura mantém uma sonoridade coerente ao longo da interpretação levando os intérpretes a uma convergência melódica. Outra virtude deste tipo de partitura é a eliminação do elemento da construção musical com o qual toda a gente (intérprete e público) tem mais dificuldade em lidar, o silêncio.

Os sintetizadores trazem a necessidade da configuração do som e são inclusivamente acompanhados de *pre-sets*, registos das configurações que Lima Barreto alterava e aos quais adicionava notas manuscritas para poder replicar as sonoridades que ia explorando. Para além destes registos, havia ainda partituras abstractas que tinham como objectivo estimular os músicos para as sonoridades que delas interpretassem. Reininho descreve todos estes processos da seguinte forma:

[...] antes da utilização do Arp a pauta a seguir eram fitas analógicas com ecos e com gravações em que se alteravam os pitches, as velocidades, eu lembro-me de fazer gravações de jogos de ténis, ping pong e tal, pelo menos a parte percussiva que era a que eu gostava mais de me dedicar, [...] Depois com aquelas anotações que vinham com o Arp, tentavam-se arranjar uns pre-sets, alguns vinham de fábrica, o Arp já trazia programações que eles se calhar achariam mais industrializáveis, por exemplo os sequencers e aquelas coisas todas. Relativamente à outra parte em que havia simultaneidade do Arp, por exemplo, com o piano muitas vezes era aleatório, o Arp funcionava como um sequencer dentro de uma certa cadência. As gravuras serviam como pautas porque havia ali um certo ritualismo, eu tinha essa convicção, o livro I Ching, de notações orientais, o Cage já tinha usado, o La Monte Young também, todo esse universo que tinha a ver com a meditação e com a ingestão de produtos psicadélicos e cogumelos, uma pessoa reagia perante as cores também, daí a grande profusão de cores da fase Silvestre Pestana que é um pouco diferente da primeira fase que é mais, não quero dizer a preto e branco, mas tem mais a ver com o impressionismo, com o Bauhaus, pronto essas estéticas. Os ensaios às vezes eram muito temáticos, digamos que, um fim de semana, pronto este fim de semana vai ser muito expressionismo alemão, vai ser muito Bauhaus, vai ser muito Metrópolis, Klingklang - lá está o Krautrock - e essas influências todas, o que eu posso dizer é que passamos uns meses, para não dizer uns anos muito divertidos.¹⁰⁹

A notação musical serve os propósitos da composição e da interpretação e nos formatos mais tradicionais privilegia a repetição de uma música codificada numa pauta. A motivação criativa de Lima Barreto era a negação desta repetição: “Repetir é submeter a imaginação ao autoritarismo.” – John Cage já havia respondido esta problemática com o indeterminismo. A notação utilizada por Jorge Lima Barreto, porém, não pretende codificar o processo, mas sim estimular a interpretação, aproximando-se assim mais das pictografias de Haubenstock-Ramati que das partituras indeterminísticas da Escola de Nova Iorque.

Uma partitura sonora trata-se de uma base de som, uma ambiência que pretende estimular os solistas para uma certa estética, mas que lhes permite uma criação tendencialmente original baseada no sentimento provocado ao intérprete e não em instruções. Os *pre-sets* de um sintetizador servem o mesmo propósito com a vantagem de permitirem uma manipulação dinâmica do som, durante a interpretação podem ser alterados e ajustados aumentando exponencialmente as possibilidades de composição/interpretação quando comparados com uma gravação numa fita magnética. Este dinamismo cria uma maior complexidade levando a outro género de necessidades notacionais – apesar de nos referirmos a partituras sonoras para as replicar é necessário registar os parâmetros do sintetizador, ao contrário de um registo áudio estático que apenas tem de ser posto a tocar.

¹⁰⁹ In Anexo 1



Figura 109 - Sintetizador Arp Odyssey

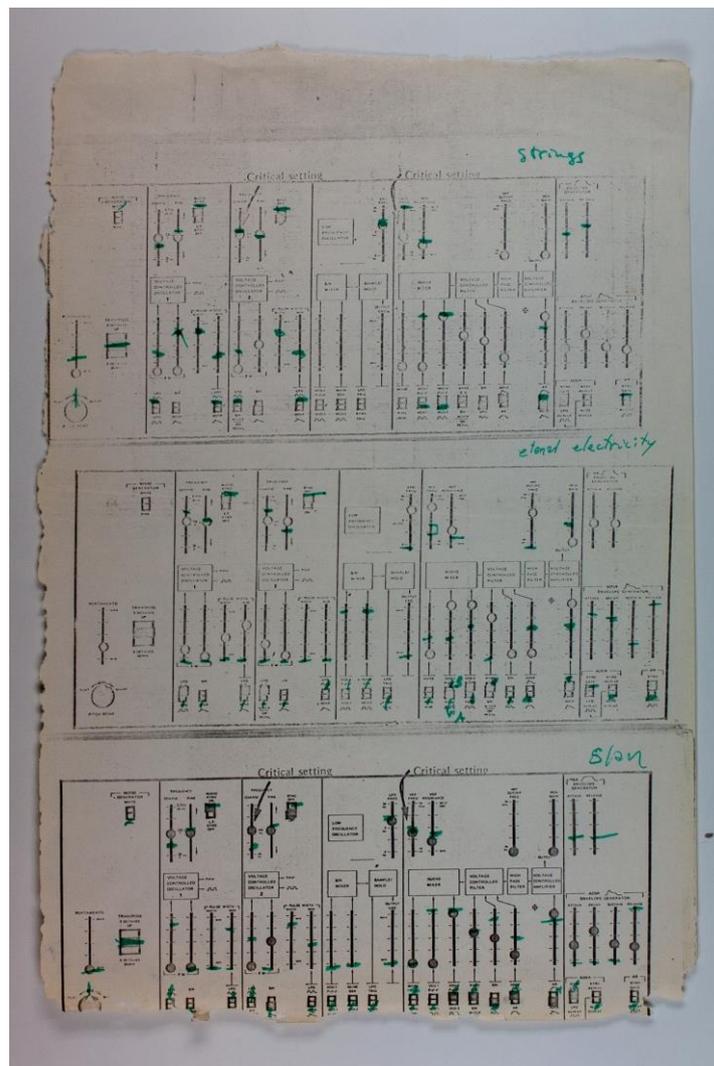


Figura 110 - Configurações de Jorge Lima Barreto para o Arp Odyssey (espólio da UC)



Figura 111 - Sintetizador Arp Explorer I



Figura 112 - Sintetizador Arp Explorer I - com manual e modelo de configurações aplicado

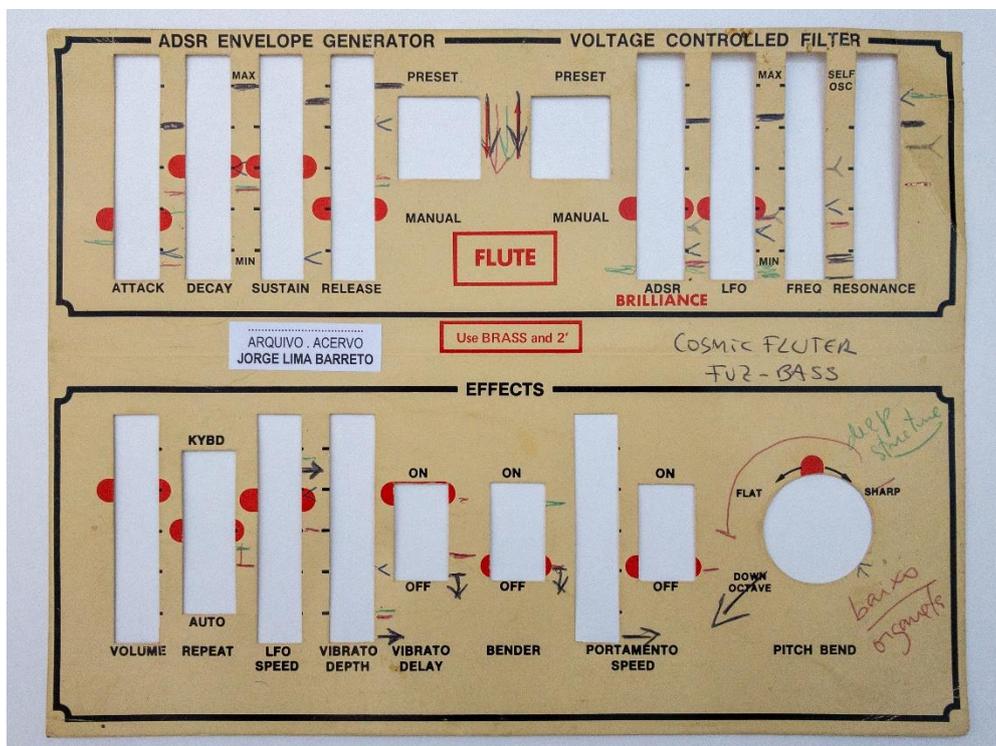


Figura 113 - Modelo anotado por Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

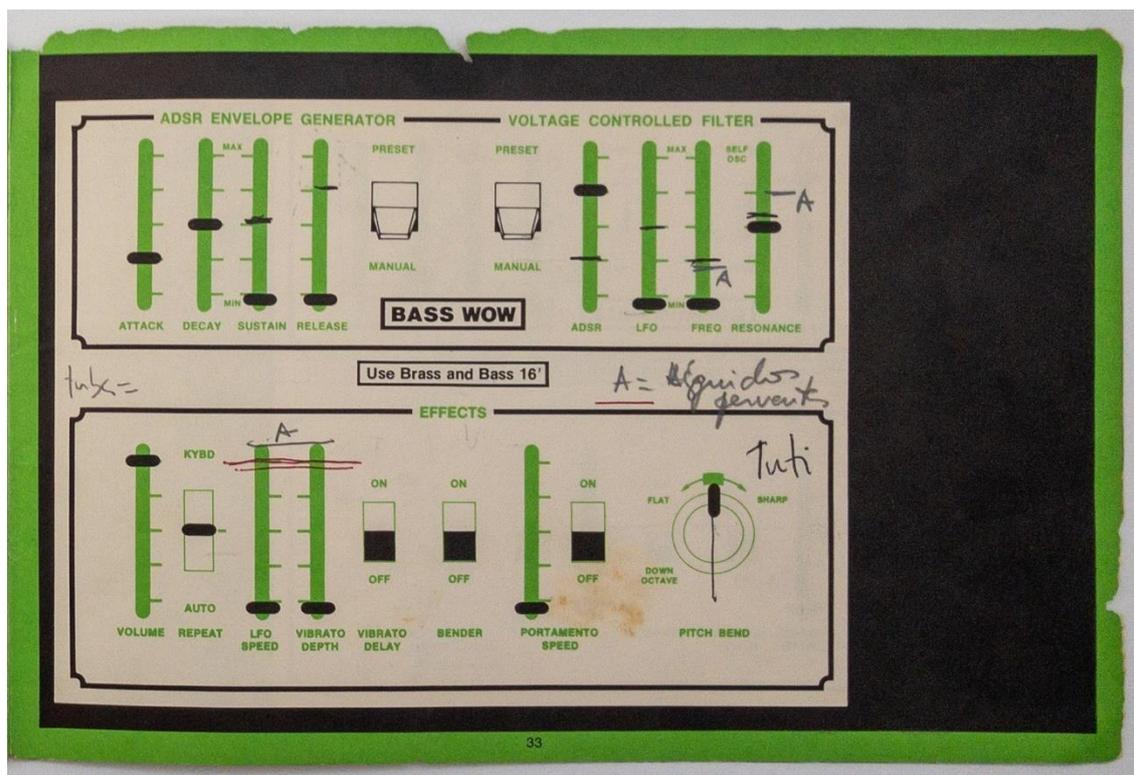


Figura 114 - Configurações do manual do Arp Explorer I anotadas por Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

“Os musicogramas são estímulos visuais para improvisações *ad libitum*.”, escreve Jorge Lima Barreto no texto que acompanha o disco Anar Band. Estes musicogramas ou musografias servem a mesma necessidade que os modelos referidos anteriormente, a estimulação sensorial, neste caso visual – os anteriores seriam uma estimulação sonora. Mas esta não será a única diferença, enquanto os anteriores criam a ambiência para a improvisação – como se fosse uma tela onde o solista pode improvisar, – as musografias são focadas na estimulação da improvisação em si. Tratam-se de partituras abstractas com figuras geométricas, imagens, letras e mensagens apresentadas no estilo da poesia concreta, instrumentações, estruturas concretas e conotações estilísticas. A sua leitura pressupõe um ritualismo, uma abordagem de meditação e hipnose, uma procura do tribalismo ritualístico da música – a música é uma linguagem espiritual, catalisa o histerismo da fé – esta característica acompanha o Jazz desde a sua origem e a sua improvisação frequentemente procura este estado de sub ou super consciência metafísica. A experiência psicadélica pretende explorar estas viagens, as substâncias psicadélicas aumentam a capacidade sensitiva dando outras dimensões às cores e às formas. Estes mecanismos são metodicamente explanados por Lima Barreto no livro *Rock/Trip* e seriam também uma exploração que o compositor não poderia deixar de fazer nos seus estudos sobre música e composição. As musografias de Anar Band são feitas por Jorge Lima Barreto e Silvestre Pestana, existe uma por cada tema do álbum – os temas são denominados com nomes de heróis de banda desenhada e estas musografias são identificadas com a imagem de cada um desses heróis – e duas genéricas que parecem ser instruções para leituras das primeiras, com ordens ou sugestões de estruturas concretas, conotações estilísticas e técnicas de utilização. Estas partituras têm ainda a importância de permitir o registo visual da composição tornando-as objectos que podem ser registados como pautas de composições e oficializando o papel do músico como compositor.



Figura 115 - Capa das Musografias do álbum Anar Band - Silvestre Pestana e Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

A análise da notação do trabalho de Jorge Lima Barreto até 1980 tem como primeiro requisito a identificação dos registos por ele criados durante essa fase. O material presente no espólio doado à Universidade de Coimbra é a principal fonte de informação e foi relacionado com o registado na Sociedade Portuguesa de Autores. O registo das composições na SPA é uma acção de identificação de propriedade sobre uma obra, tornando-a também uma oficialização da composição. As estéticas de improvisação privilegiadas por Lima Barreto nas suas performances eram únicas e irrepitíveis, por outro lado, registar uma composição implica uma representação gráfica que permita uma interpretação, notações com as características das Musografias possibilitam as duas situações ao fornecer estímulos e informação que apelam a uma coerência sem, no entanto, impor restrições à improvisação.

Notação – Temática: heróis de banda desenhada: Anar Band

O álbum *Anar Band* está dividido em duas partes, cada uma com quatro andamentos:

- Jazz-Off (1: Aquaman, 2: Plasticman, 3: Batman, 4: Superman);
- B) Free-Li-Mo (1: Fantasma, 2: Sandokan, 3: Mandrake, 4: Tarzan).

A ficha técnica do álbum identifica a seguinte instrumentação:

- Jorge Lima Barreto: Sintetizador Arp Odyssey, Piano Bechstein, Piano preparado e Percussões não-específicas;
- Rui Reininho: Guitarra eléctrica traficada Ibanez e Percussões específicas Ludwig.

Existe uma musografia para cada música às quais acrescem duas que parecem de um teor mais genérico, uma relativa a conotações estilísticas e outra a registos em banda magnética:

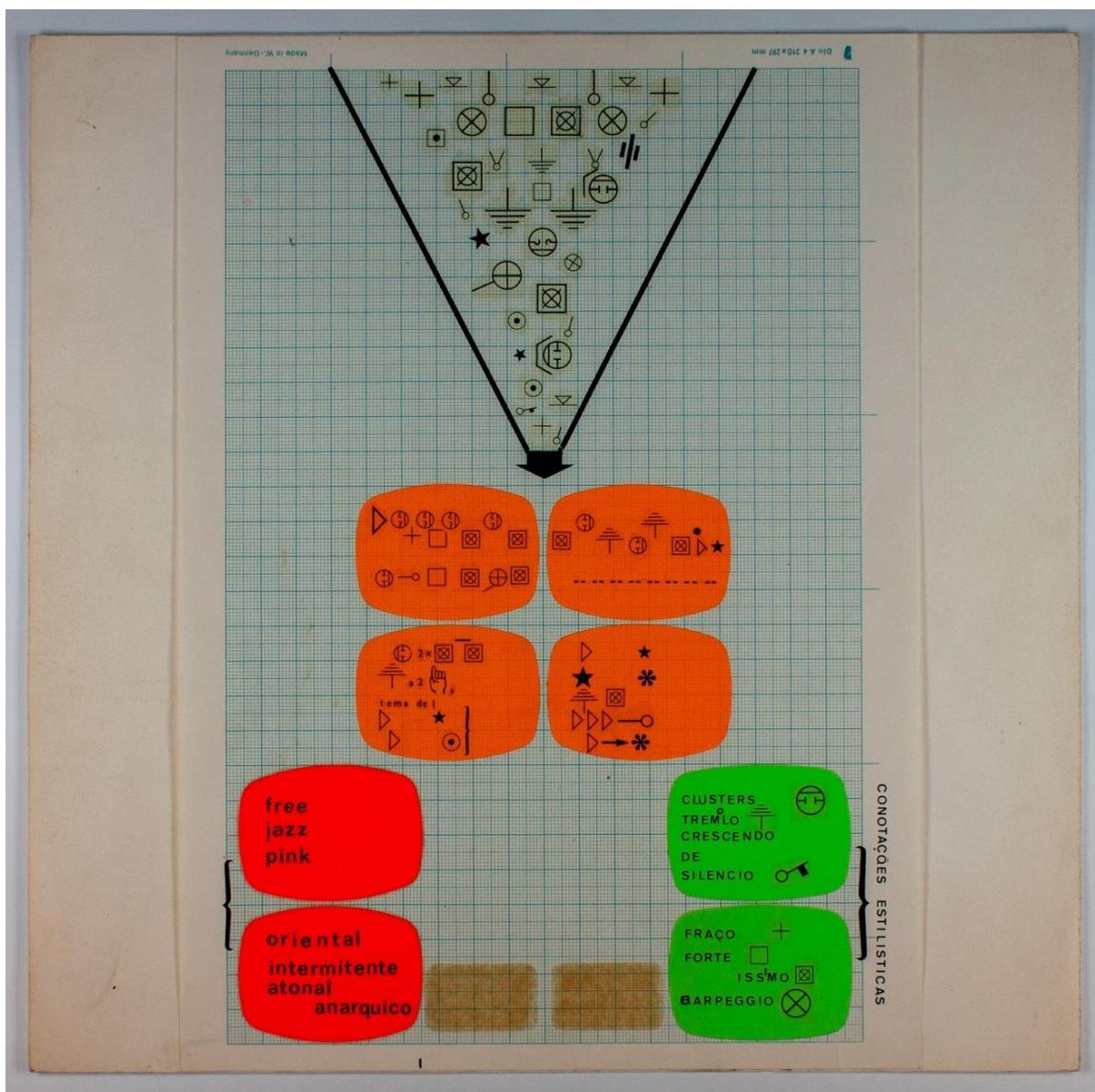


Figura 116 - Musografia Anar Band - Conotações Estilísticas (espólio da UC)

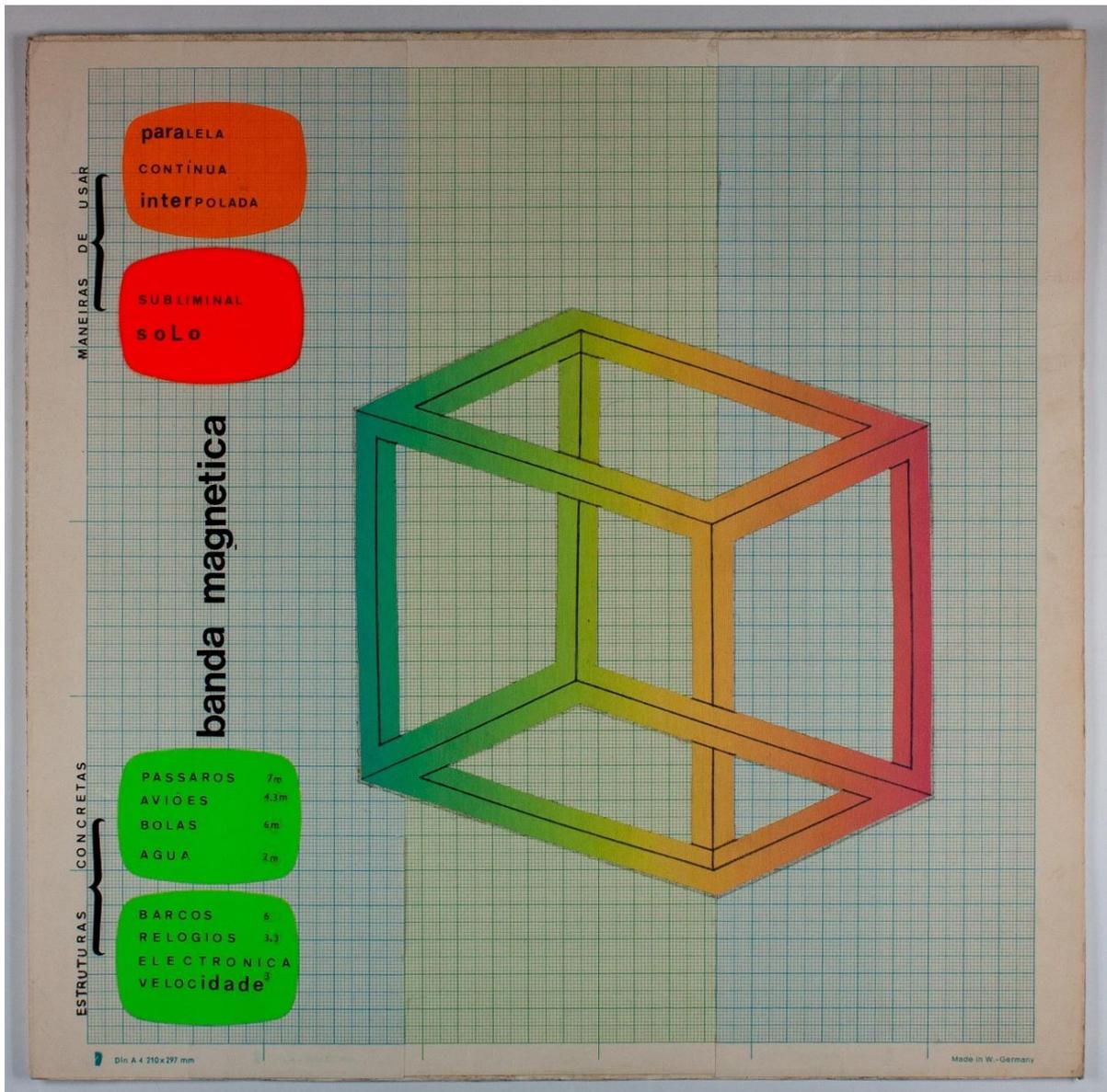


Figura 117 - Musografia Anar Band - Banda Magnética (espólio da UC)

Jazz-Off

O lado A do disco *Anar Band* está registado na SPA como uma composição de quatro andamentos denominada *Jazz-Off*. (Assim como o lado B está registado como *Free-Li-Mo*). Parece, no entanto, haver uma incoerência do registo na SPA para o que foi editado, pois enquanto no álbum os andamentos da composição *Jazz-Off* são Aquaman, Plasticman, Batman e Superman, no registo da SPA, em comentário, indica os quatro andamentos que compõe o lado B do disco, a composição *Free-Li-Mo* – a situação é idêntica no registo da composição *Free-Li-Mo*.

S. P. A.
Declaração de Obra

Título da Obra JAZZ-OFF: 4 andamentos:
 Género (1) música electro-acústica
 Da peça ou do filme Álbum: ANAR BAND

(2) Fernando JORGE da PONTE LIMA BARRETO declara, sob sua inteira responsabilidade, que é autor da obra musical cuja melodia se encontra transcrita no verso.

Autor da letra _____ GRAVADO EM DISCO
 Editor (papel de música) _____ Alvorada LPS-98 nº 10
 n.º _____ n.º _____

OBSERVAÇÕES
 Os andamentos são: 1. Fantasma; 2. Sandokan; 3. Mandrake; 4. Tarzan.
 Os títulos dos andamentos são de vez em quando de composição já registada aqui, diversamente tratada. A música electro-acústica do sintetizador não permite a repetibilidade de discursiva como acontece na música acústica.
 Porto, 4 de Maio de 1976

Assinatura Fernando Jorge da Ponte Lima Barreto

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
 Secção de Microfilmagem
 Documentos Microfilmados

(1) Fado, Marcha, Esp. Típico, etc.
 (2) Nome bem legível do compositor, do prefêrencia em letra de imprensa.

Mod. A-28 - 20.000 ex. - 9-72 - Gráfica Central, Lda.

Figura 118 - *Jazz-Off*: Declaração de Obra na SPA (temas indicados nas observações não estão coerentes com os indicados na ficha técnica do álbum.) (4-5-1976)

A SPA tem também a partitura relativa à composição *Jazz-Off*, que neste caso tem indicados andamentos correctos o que leva a concluir que se tratou de *gralhas* nas declarações de obra. Outro pormenor que esta partitura revela é a falta de cor no material que ficou registado na Sociedade Portuguesa de Autores, uma vez que a notação seria claramente colorida, mas o registo na SPA está a preto e branco.

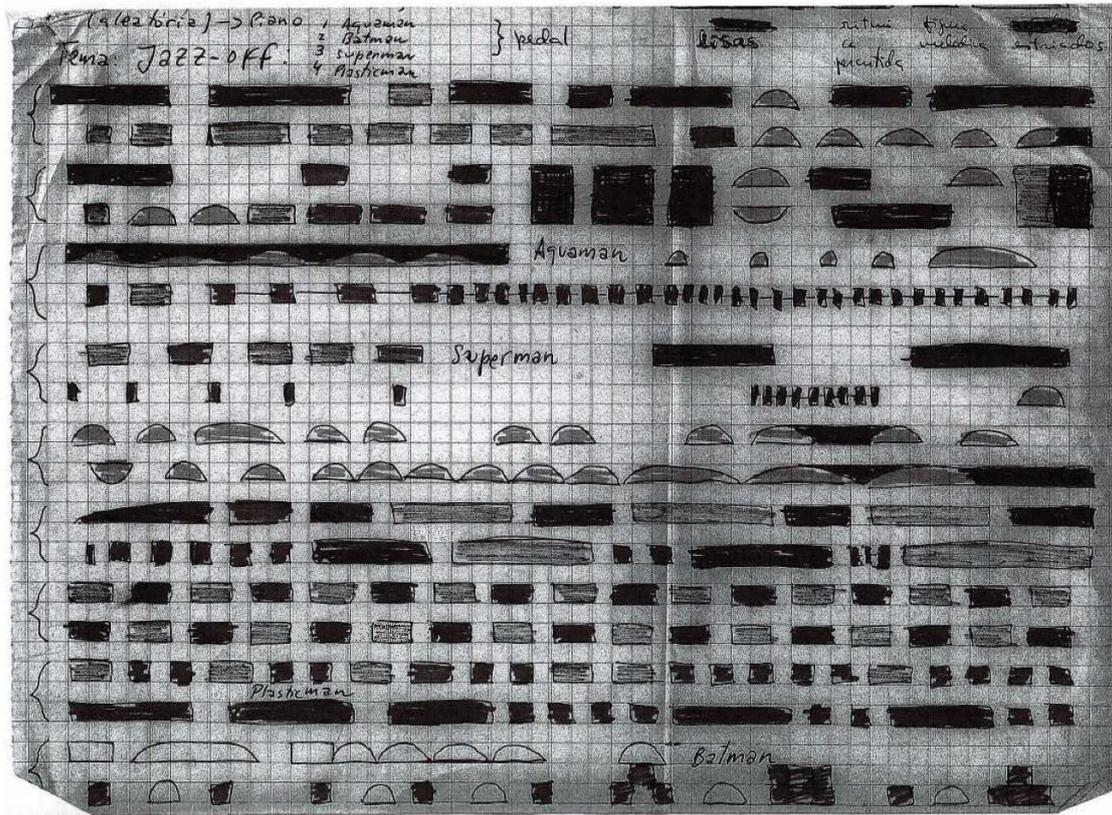


Figura 119 - Partitura da composição Jazz-Off (4 movimentos: Aquaman, Batman, Superman, Plasticman) registada na SPA (4-5-1976)

Por último, foram ainda registadas configurações de sintetizador para estes movimentos, um pormenor relevante é o facto destas configurações serem para o modelo Arp Explorer I e não para o Arp Odyssey que é indicado na ficha técnica do álbum.

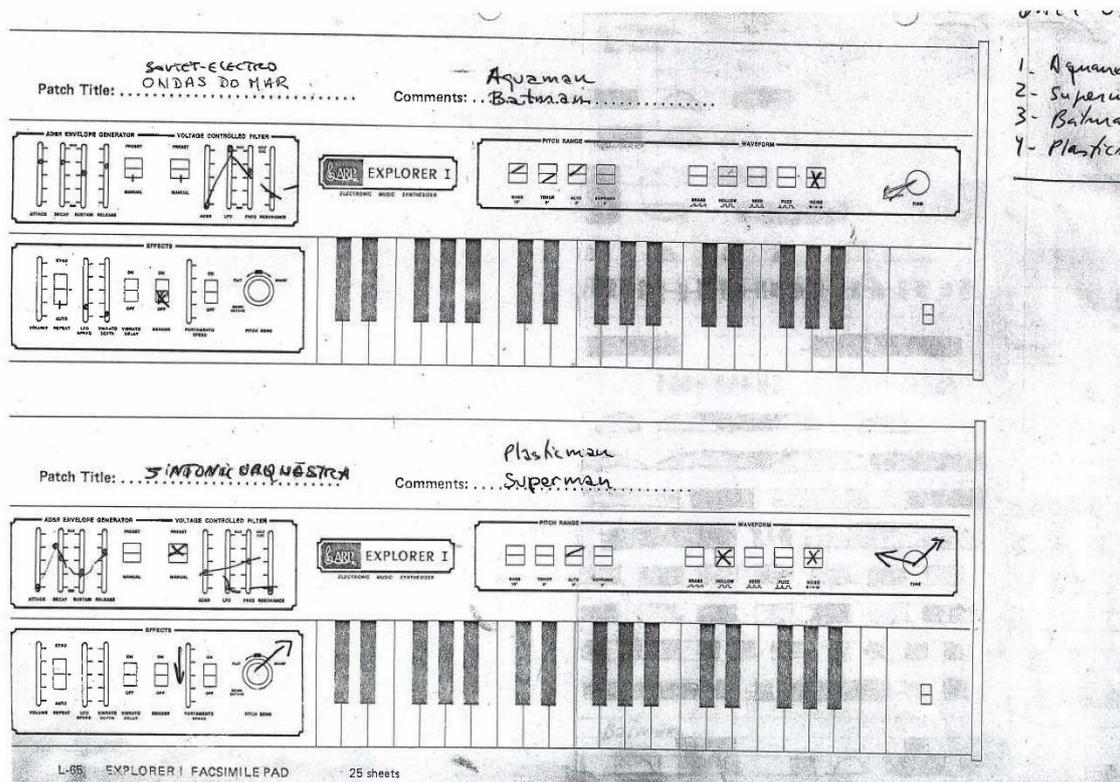


Figura 120 - Registo na SPA de configurações para o sintetizador Arp Explorer I relativas aos 4 movimentos da composição Jazz-Off: Aquaman, Batman, Plasticman e Superman (4-5-1976)

Uma das denominações que conseguimos identificar nas configurações registadas é “Soviet-Electro”, enquanto o espólio apresenta a configuração “electro-soviet” para o Arp Odyssey. Teremos então aqui a mesma configuração para dois sintetizadores distintos o que leva a concluir que Jorge Lima Barreto terá trabalhado as composições do álbum *Anar Band* no Odyssey e no Explorer I, apesar de na ficha técnica do álbum estar apenas indicado o primeiro – as configurações não parecem ser exactamente iguais, mas a diferença da instrumentação poderia ser o suficiente para serem necessários reajustes nos mesmos efeitos de diferentes sintetizadores. Os registos da SPA relacionados com estas composições datam de 1976 e 1977, sendo que as de 1977 incluem as musografias e são registadas dois meses após o lançamento do álbum. Uma hipótese será Lima Barreto ter usado o Odyssey ou ambos para o processo composicional – apesar da vertente do improviso, a procura e configuração das sonoridades pretendidas mostra uma face mais determinística do processo composicional e a consequência é a necessidade de registo para uma correcta interpretação. Isto será tão válido para a improvisação original que ficou registada no álbum, como para interpretações futuras que terão sempre elementos fixos previamente determinados (configurações dos sintetizadores) e elementos estimulantes nas musografias.

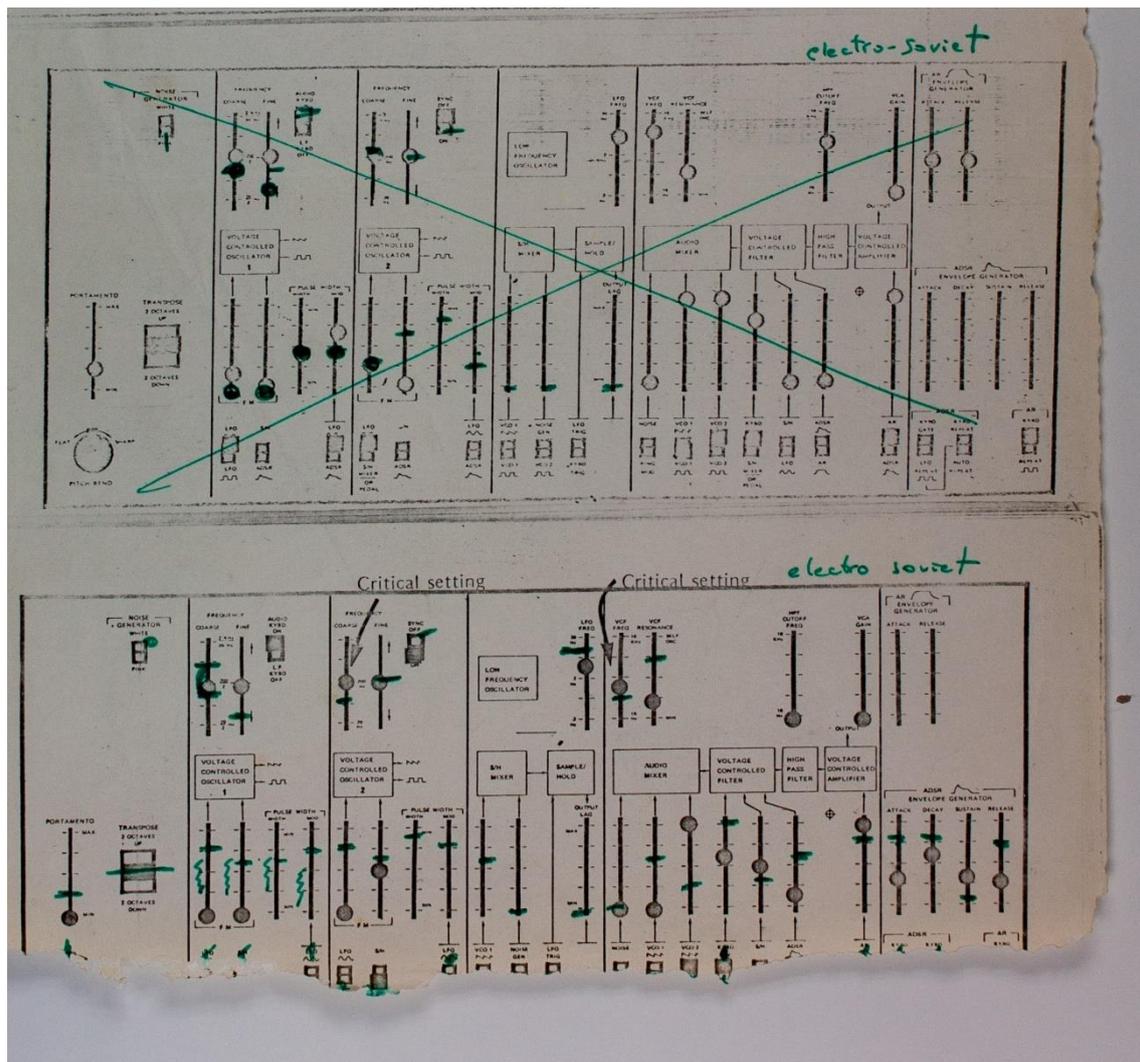


Figura 121 - Configuração "electro soviat" de Jorge Lima Barreto para Arp Odyssey (espólio da UC)

Aquaman
(cordas piano e percussão)

The image shows a musical score for Aquaman, presented as a collage on a grid background. At the top left, it reads "ALTAIR DESIGN First published by Longman Group Limited 1975 © Altair 1970" and "no. 10". The lyrics are arranged in a grid: "v", "oo", "ooo", "ac", "movel", "to", "eu", "tu", "ver", "ele", "ae?". To the right of the lyrics is a large black graphic of a cape with a red circle and an orange shape. Below the lyrics is a diagram of a string instrument with five vertical lines and red dots. To the right of the diagram is a comic book illustration of Aquaman and Mera. The text "reg: violins" is written to the right of the cape graphic, and "UNA!" is written below it. The letters "j. l. b." are written at the bottom right of the illustration.

Figura 122 - Musografia Aquaman (espólio da UC)

Titulo: Aquaman
Obra para: guitarra electrica e banda magnetica, sintetizador
autor: Jorge Lima Barreto

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
Secção de Microfilmagem
Documentos Microfilmados

reg: violins

UNAI

ac
móvel
to
eu
tu
ver
de?
ele
da

REGISTADO
EM 2/5/77

J. L. B.

cor
das

Figura 123 - Registo da composição Aquaman na SPA (2-5-1977)

Plasticman

(sintetizador – registo Shazzam, guitarra baixo e re-recording: sintetizador – registo Sintonic)

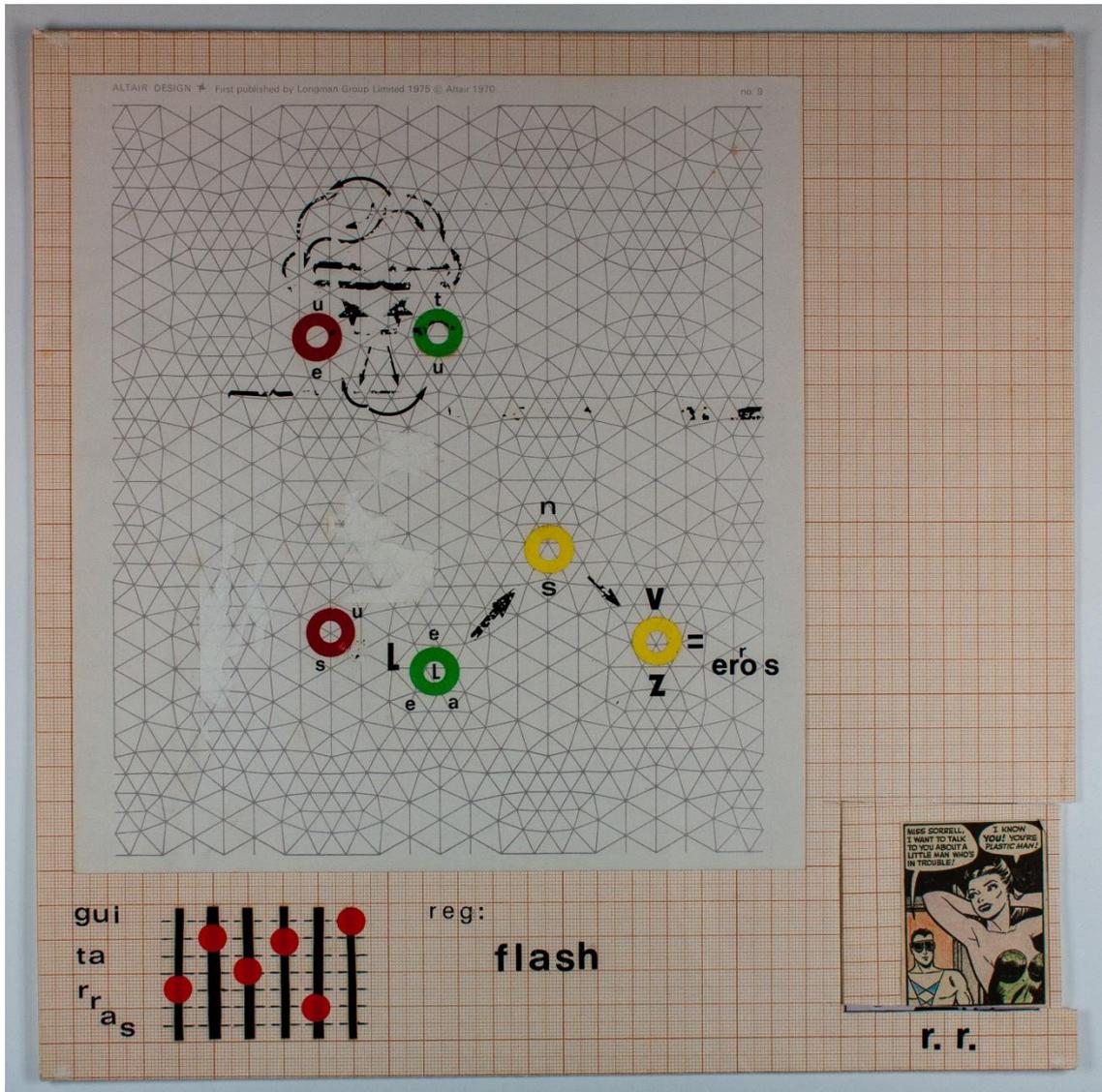


Figura 124 - Musografia Plasticman (espólio da UC)

Título: Plastic Man
 autor: JORGE LIMA CARRETO
 obra para: sintetizador e banda magnética

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
 Secção de Microfilmagem
 Documentos Microfilmados

sem estado

VIDA:

sax:

j.l.b.

multi-

-vider

reg:

1970

Figura 125 - Registo da composição Plasticman na SPA (2-5-1977)

Este tema apresenta uma musografia diferente da registada na Sociedade Portuguesa de Autores. A versão que está na SPA apresenta a indicação “sax” na partitura, algo que não se encontra na musografia do espólio. No entanto, “Sax” é uma denominação que encontramos em configurações quer para Arp Odyssey, quer para Arp Explorer I:

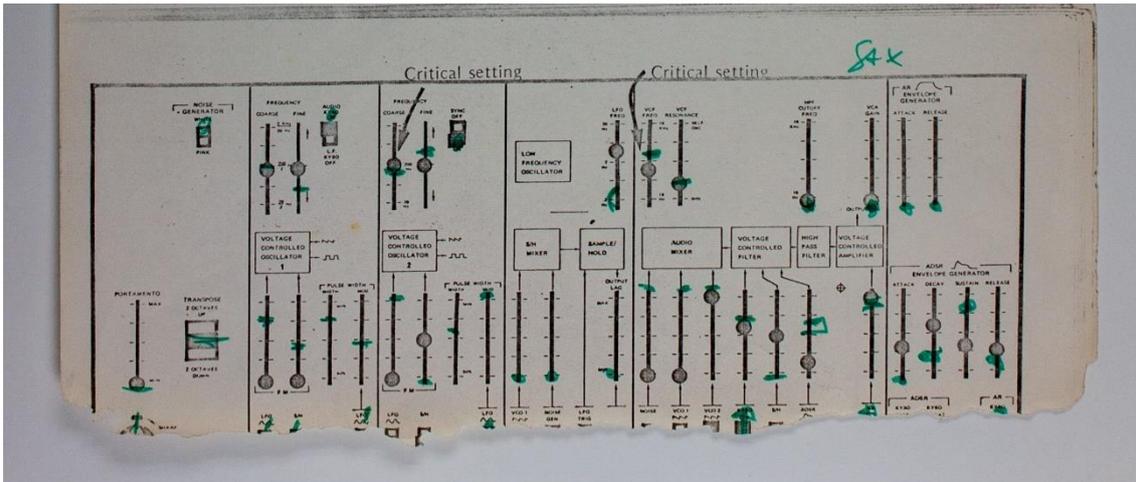


Figura 126 - Configuração "Sax" de Jorge Lima Barreto para Arp Odyssey (espólio da UC)

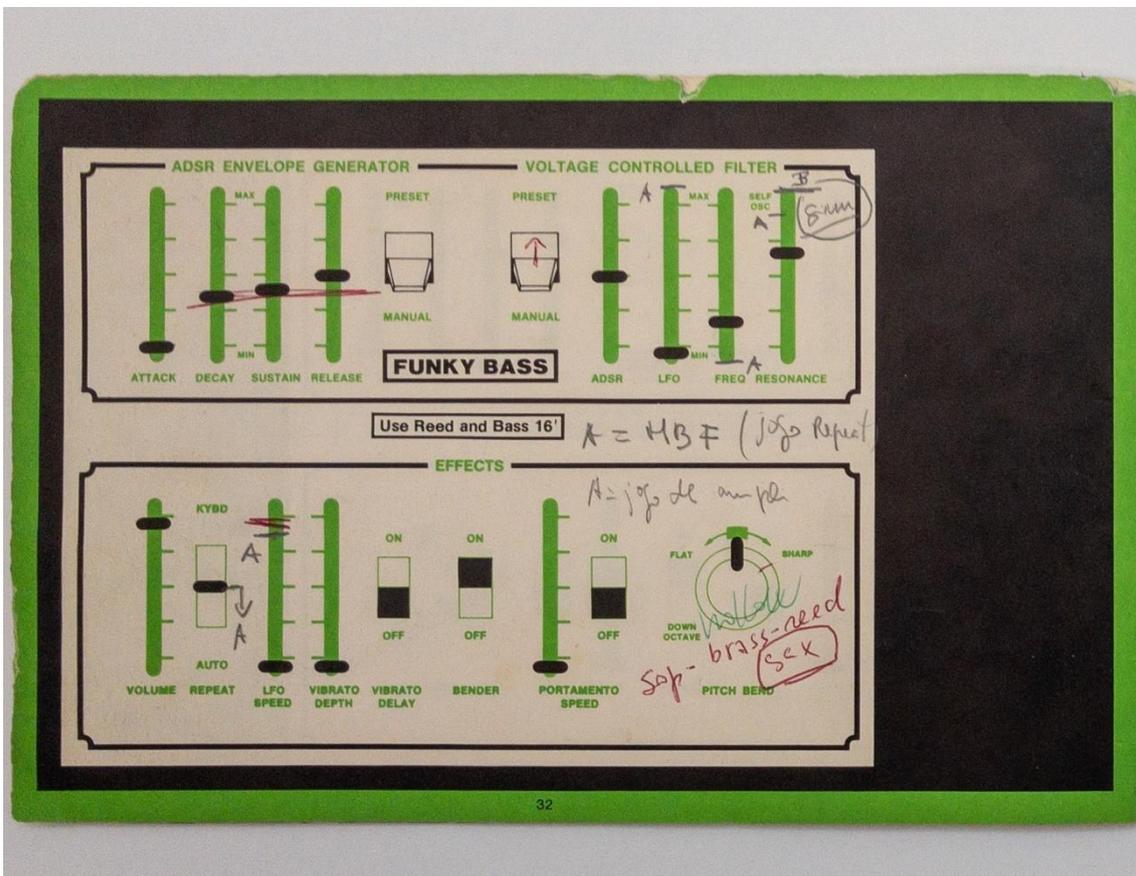


Figura 127 - Configuração "Sax" de Jorge Lima Barreto para Arp Explorer I (espólio da UC)

Batman

(piano, guitarra: híbrido e re-recording: sintetizador – registo Orquestra)

The image shows a musical score on a grid background. At the top, the word "DEMONSTRATA" is written in large, spaced-out letters. Below it, there are several colorful shapes and symbols: a red square with "RMA", a black triangle, a green circle with "vejo %", a yellow square with "exito" and "ANDA", a black L-shape, and a red square with a blue circle. There are also various small text elements like "meca", "oic0 &", "norma", "FALO", "made", "n", "OSSO", "world", "Cu", and "country". On the left, there is a small illustration of Batman with a speech bubble that says "AGORA... CHEGOU... SEU FIM...". Below the illustration, the text "PIANO" and "J. L. B." are visible. At the bottom, there is a diagram for a cello, labeled "reg: cellos", with five vertical lines and red dots indicating finger positions.

Figura 128 - Musografia Batman (espólio da UC)

Titulo: Batman
autor: Ruy Beirão JOAQUINA BARROTO
obra para: guitarra e sintetizador

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
Secção de Microfilmagem
Documentos Microfilmados

CA
oico &
vejo %
TEU exito
ANDA

PIANO

PIANO

reg: cellos

REGISTADO
em 2/5/77

PIANO

J. L. B.

Figura 129 - Registo da composição Batman na SPA (2-5-1977)

Superman

(Piano preparado, percussões e percussões específicas)

The image shows a musical score on a grid background. At the top, the word "SILENTE" is written in large letters, with "i" and "m" below it. A thick black bar is positioned below the text. In the center, there is a word game diagram with a green oval labeled "SEXO" in the middle. To its left is a red box labeled "antes" and to its right is a red box labeled "vida". Below "SEXO" are two red boxes: "morte" on the left and "certa" on the right. Below this diagram is an orange oval labeled "eixo" with "dr:" above it and "ga" to its right. Below "eixo" is another orange oval labeled "circo" with "LOCO" written below it and an arrow pointing up to "circo". In the bottom left, there is a percussion notation consisting of five vertical lines with red dots indicating notes. To its right is the text "reg: G0ug". In the bottom right, there is a small illustration of Superman flying through a window, with the signature "J. L. B." below it.

Figura 130 - Musografia Superman (espólio da UC)

Titulo: super man
Autor: JORGE LIMA BARRETO
obra para: sintetizador e baixo

Bande de Microfilmagem
Permutação Microfilmada

SEXO

dr.

eixo

ga

circo Louco

percussões

reg: Goug

J.L.B.

Handwritten signature

Figura 131 - Registo da composição Superman na SPA (2-5-1977)

Free-Li-Mo

A composição *Free-Li-Mo* corresponde ao lado B do disco *Anar Band* e, à semelhança da *Jazz-Off*, é composto por quatro andamentos (Fantasma, Sandokan, Mandrake e Tarzan). Esta composição também está registada na SPA e a respectiva declaração de obra também tem os andamentos trocados (neste caso as observações indicam os andamentos que compõe a composição *Jazz-Off*).

S. P. A.
Declaração de Obra

Título da Obra FREE-LI-MO: 4 andamentos
 Género (1) música electra-acústica
 Da peça ou do filme disco: ANAR BAND

(2) Luís JORGE LIMA BARRETO declara, sob sua inteira responsabilidade, que é autor da obra musical cuja melodia se encontra transcrita no verso.

Autor da letra _____
 Editor (papel de música) _____

GRAVADO EM DISCO

<u>Alvorada</u>	<u>LPS-98-10</u>
n.º	n.º

OBSERVAÇÕES

Os andamentos são: 1. Aquaman; 2. Batman; 3. Plastic Man; 4. Superman (os títulos dos andamentos são os mesmos de composição já registada aqui diversamente tratada. A música electrónica da sintetizador não permite a repetibilidade discursiva, como acontece na música acústica.

Porto, 4 de Maio de 1976

Assinatura Luís Jorge da Costa Lima Barreto

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
 Secção de Microfilmagem
 (1) Fado, Marcha, Fox, Tunes microfilmados
 (2) Nome bem legível do compositor, de preferência em letra de imprensa.

Mod. A-28 - 20.000 ex. - 9-72 - Gráfica Central, Lda.

Figura 132 - *Free-Li-Mo*: Declaração de Obra na SPA (temas indicados nas observações não estão coerentes com os indicados na ficha técnica do álbum.) (4-5-1976)

Também registado na SPA temos uma folha manuscrita com configurações para Arp Explorer I, perceptível pelas denominações utilizadas.

synthesizer FREE-LI-MO *AB*

modos:

Pitch Range } tutti (1)

partes: 1-2-3-4 / 1'-2'-3'-4'-5'

1 Birs	1' - Brass X
2 tenor X	2' - hollow
3 alto	3' - reed
4 Soprano X	4' - fuzz
	5' - noise

Time depende de scales, de te, de tempo

Fantasma 1 2 3 4 (2)

Pitch Bend } Zona: AEG (ADSR ENVELOPE GENERATOR)

1-2-3-4

X	- manual
Y	- preset

Time variação Sandokan

Zone: VCF (voltage controlled filter) (3)

Y'	manual
X'	- preset

1 Y' X' Y' VC

Time variação Mandrake

effects } jogos: volume ↑↓ auto/KYBC (4)

Speed vibrato variação Tarzan

on off off on

Portamento on off

idem ~~pitch~~ octave

Figura 133 - Configurações para sintetizador da composição Free-Li-Mo (4 movimentos: Fantasma, Sandokan, Mandrake, Tarzan) registada na SPA (4-5-1976)

Foram registadas também as configurações dos quatro andamentos de Free-Li-Mo para Arp Explorer I, neste caso existe uma configuração para cada e serão detalhadas nos respectivos andamentos.

Fantasma

(sintetizador – registo Electro-Soviet, guitarra: electrónica e re-recording: sintetizador – registos 1999 e Echo Guy)

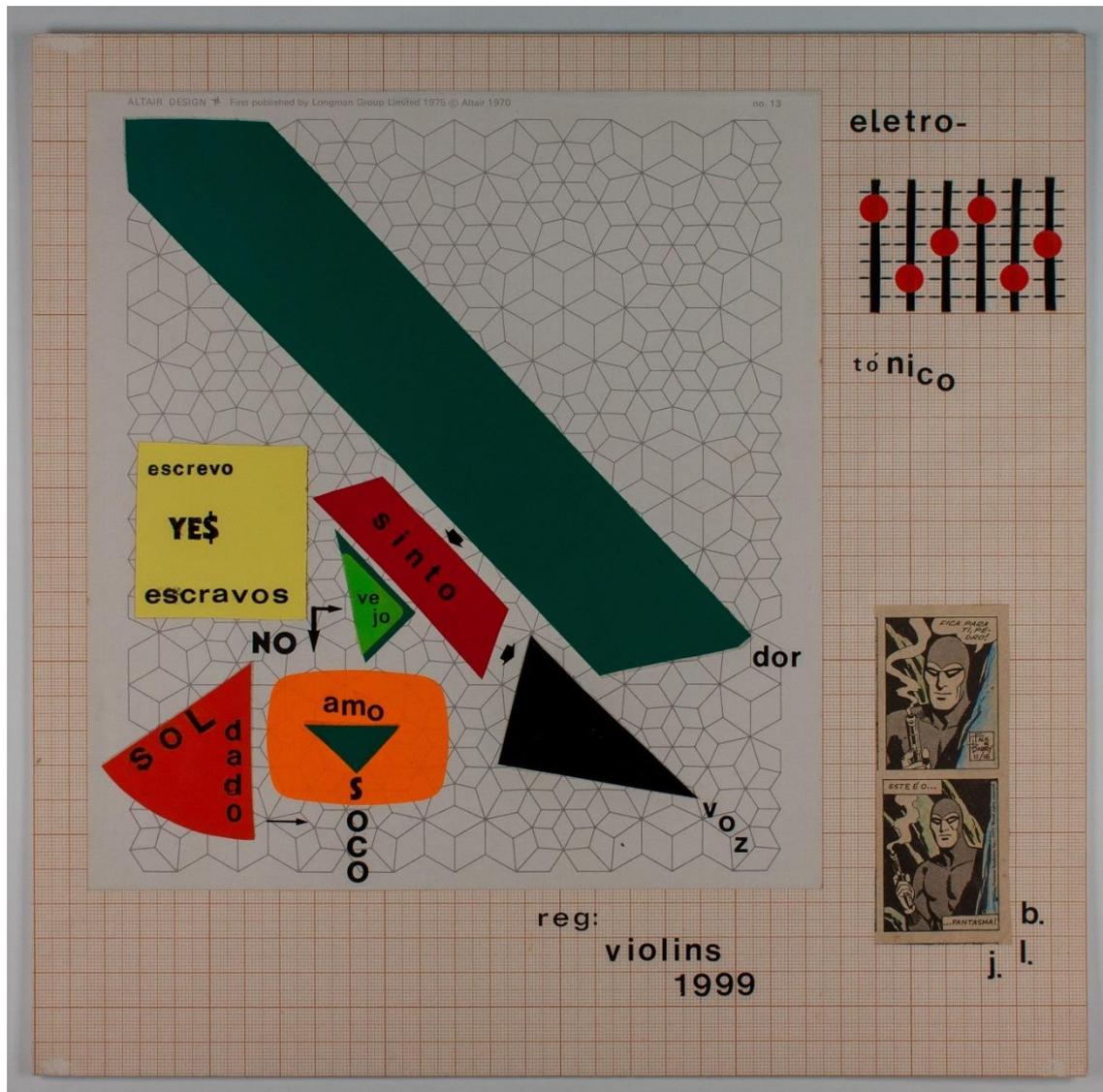


Figura 134 - Musografia Fantasma (espólio da UC)

A SPA parece não ter o registo desta musografia, mas no contexto do registo da composição *Free-Li-Mo* (da qual *Fantasma* é um dos andamentos) existe uma configuração para Arp Explorer I.

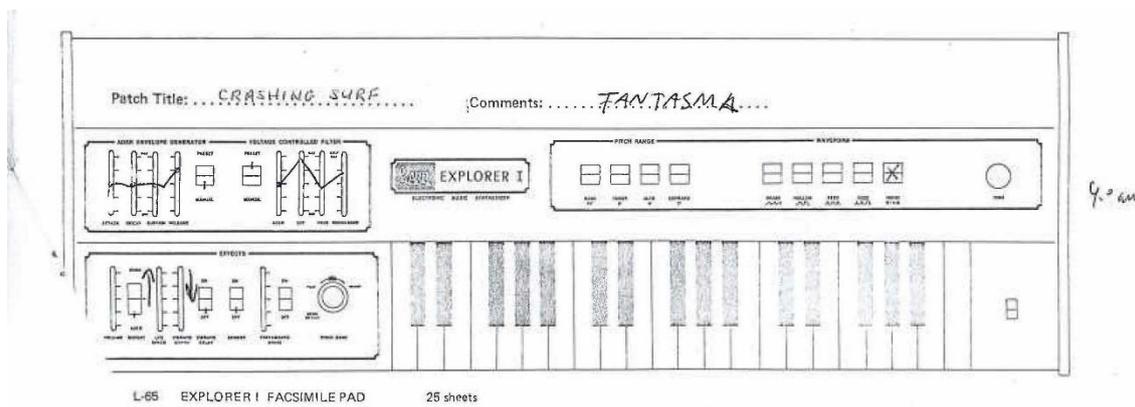


Figura 135 - Registo na SPA de configuração para o sintetizador Arp Explorer I relativa ao movimento Fantasma da composição Free-Li-Mo (aqui identificado como o quarto andamento) (4-5-1976)

Este registo identifica o nome do *patch* como *Crashing Surf* sendo possível relacionar com um dos modelos de Arp Explorer I existentes no espólio.

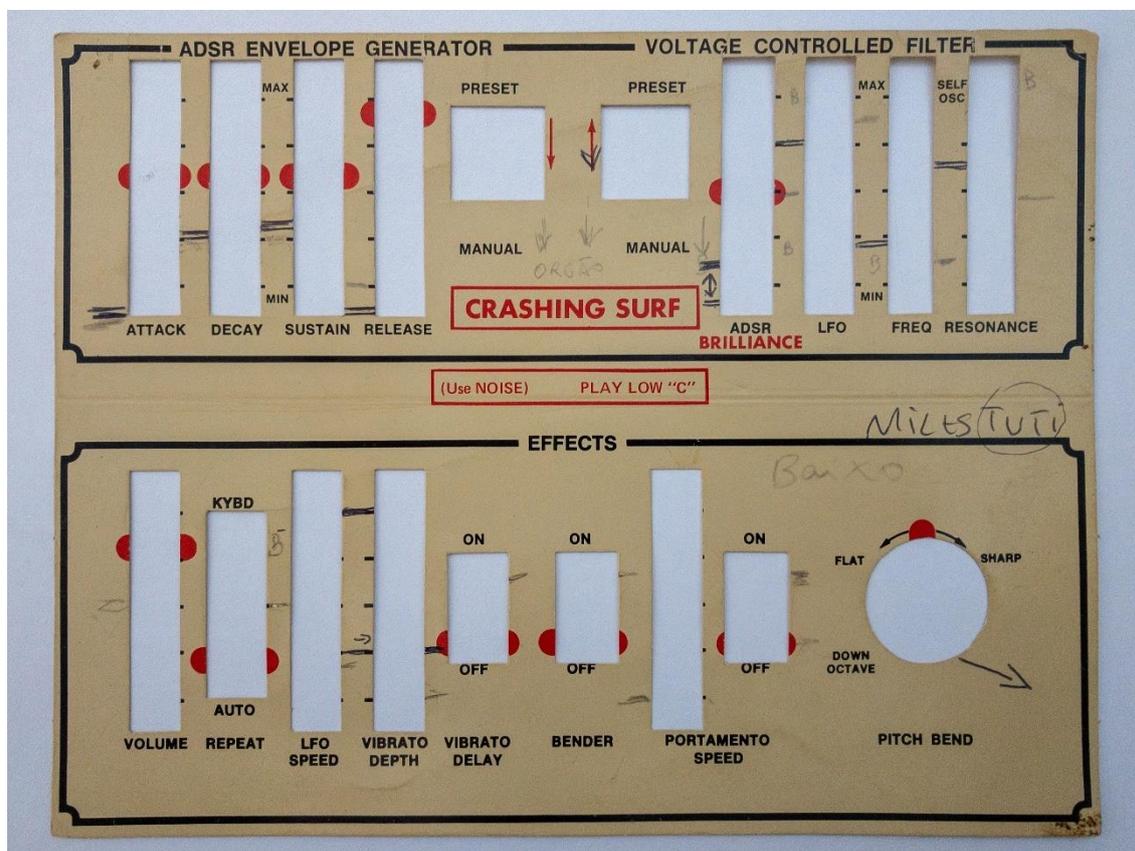


Figura 136 - Modelo *Crashing Surf* (para Arp Explorer I), anotado por Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

Será importante notar que a ficha técnica do álbum indica a configuração *Electro-Soviet* e que o espólio tem uma configuração “electro soviet” para Arp Odyssey.

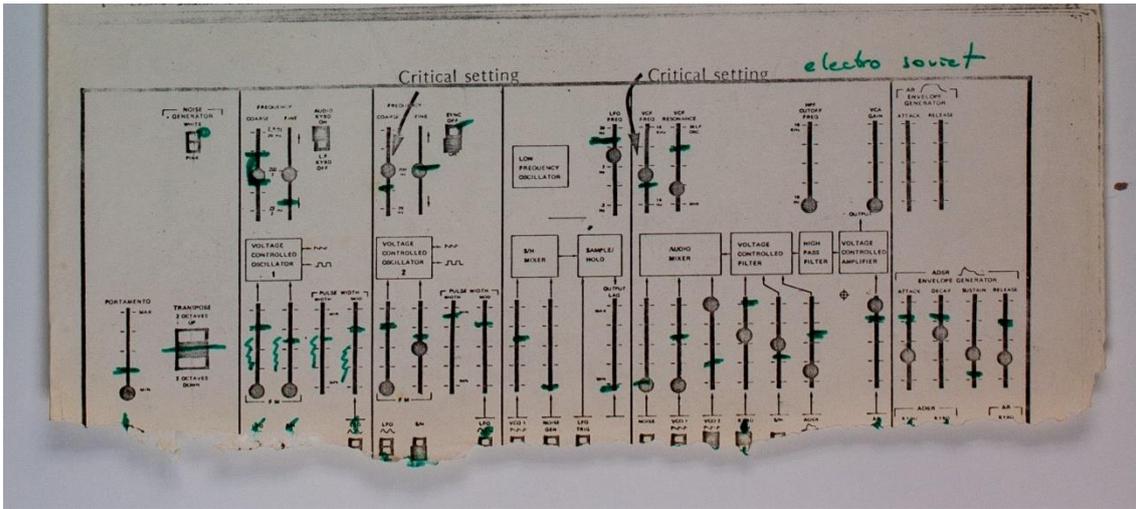


Figura 137 - Configuração "electro soviet" de Jorge Lima Barreto para Arp Odyssey (espólio da UC)

Sandokan

(sintetizador – registo Kali-Mhor, guitarra: solo e re-recording: sintetizador – registo Zacherian)

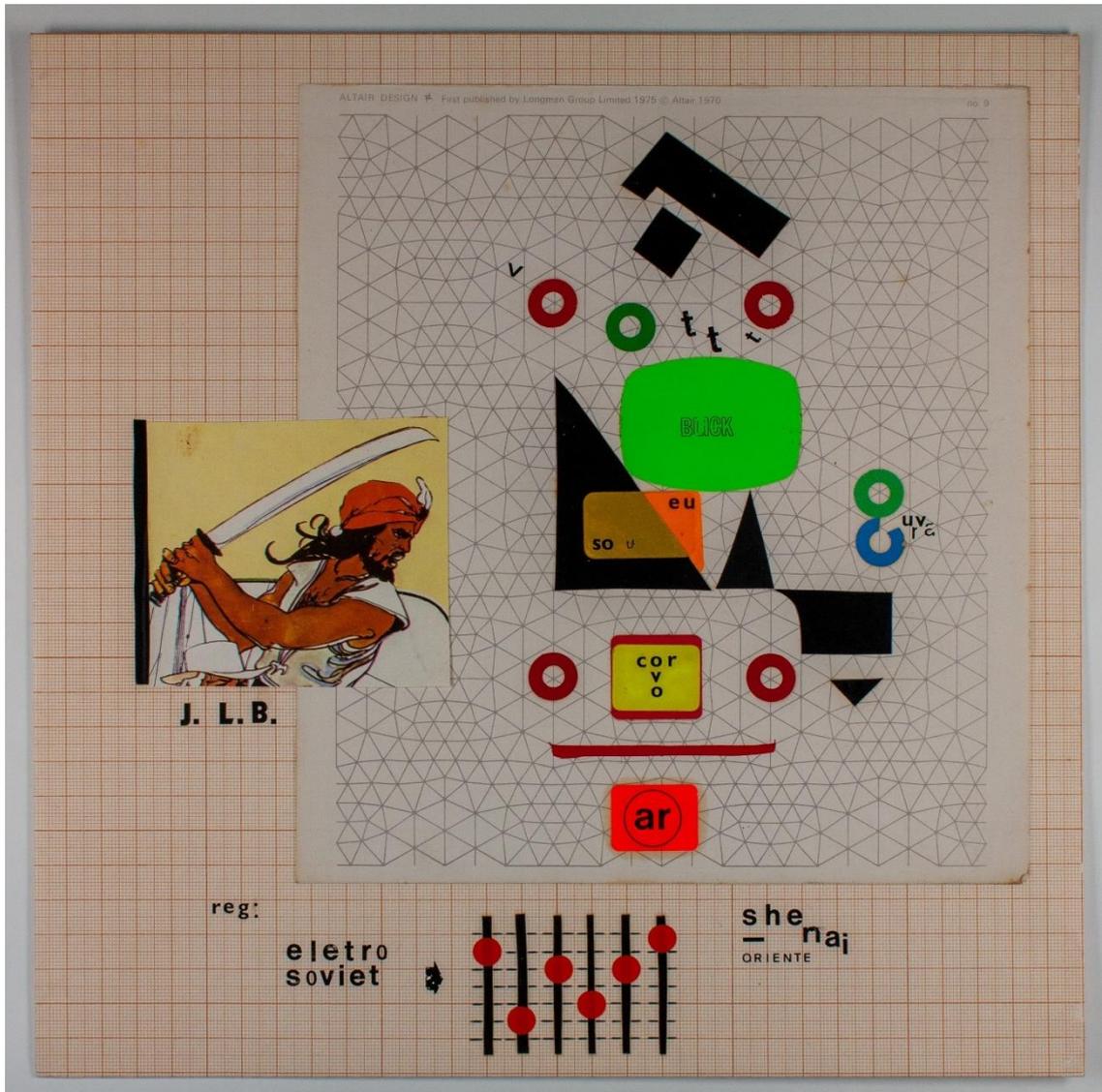


Figura 138 - Musografia Sandokan (espólio da UC)

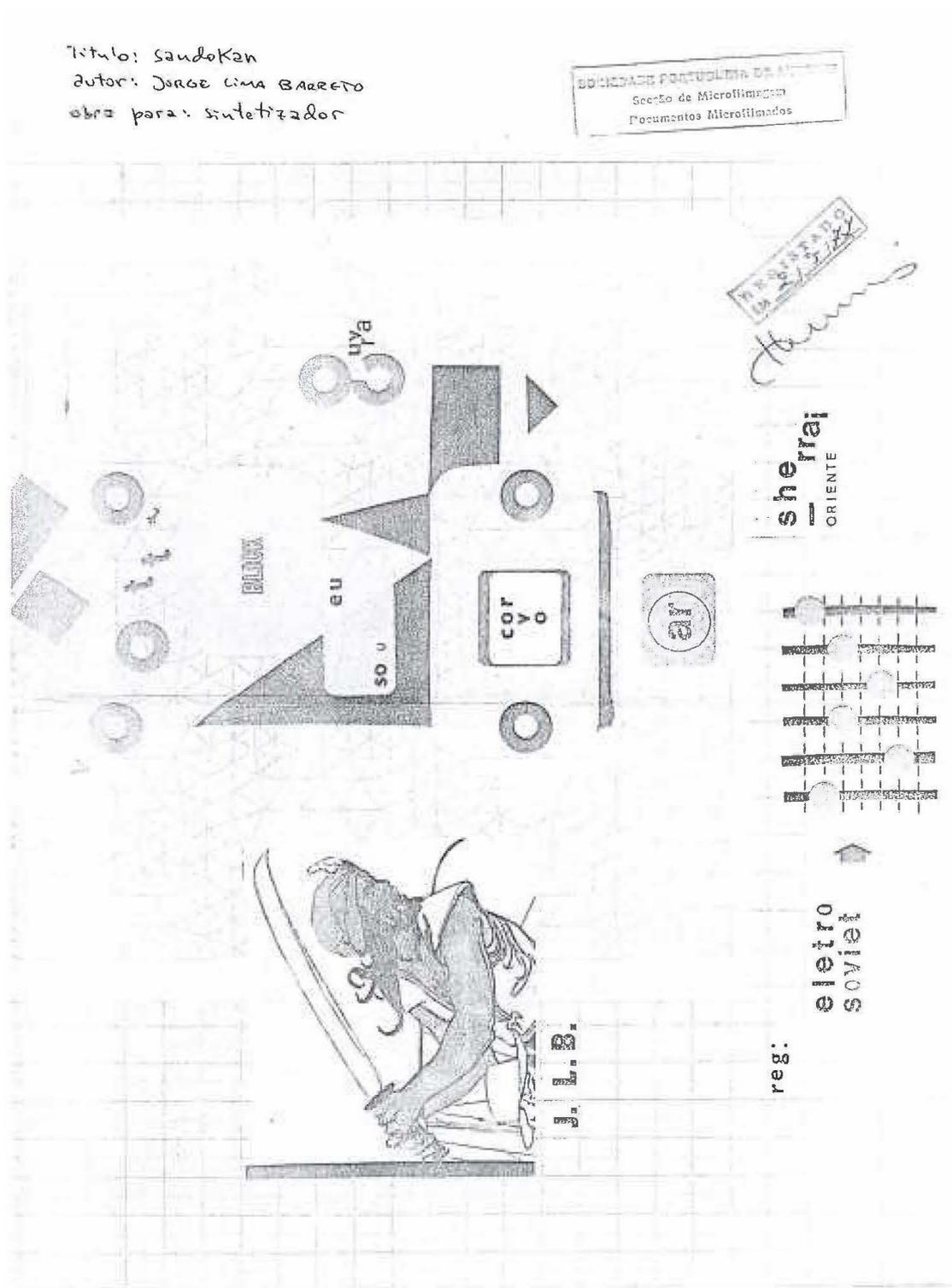


Figura 139 - Registo da composição Sandokan na SPA (2-5-1977)

Mais uma vez encontramos referência à configuração “eletro soviet”, desta vez identificada na musografia. Apesar da configuração “electro soviet” existente no espólio ser relativa ao Arp Odyssey, existe na SPA o registo da música Sandokan (como 1.º andamento da composição *Free-Li-Mo*) para Arp Explorer I (e neste caso o *patch* está identificado como *Violino*).

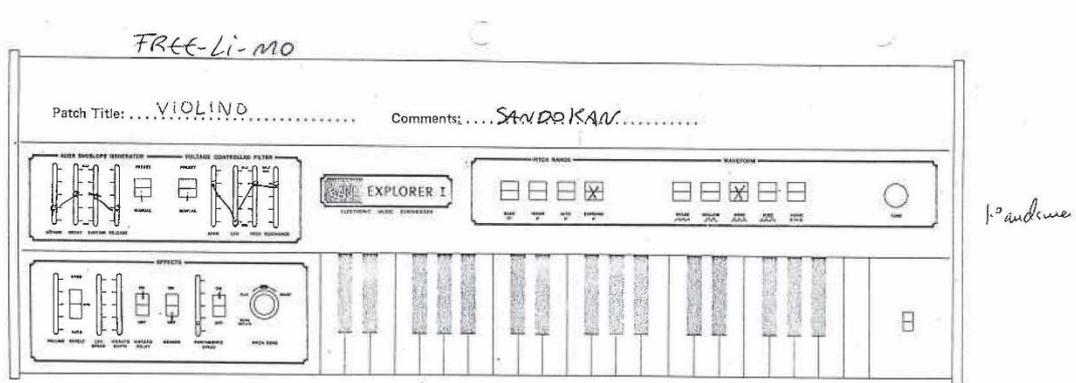


Figura 140 - Registo na SPA de configuração para o sintetizador Arp Explorer I relativa ao movimento Sandokan da composição Free-Li-Mo (aqui identificado como o primeiro andamento) (4-5-1976)

Mandrake

(sintetizador: registo Xanadu, guitarra: reverberações e re-recording: sintetizador: registo Mare Nostrum)

A musografia relativa à composição *Mandrake* está em falta e não existe o respectivo registo na SPA. Há, no entanto, um lançamento da editora Fábrica de Sons em 1996 que compila os álbuns *Anar Band* e *Encounters* em CD. Apesar desta edição estar há muito esgotada, existe um exemplar no espólio. A capa de fundo (interior, debaixo do CD) parece ser a musografia em falta.

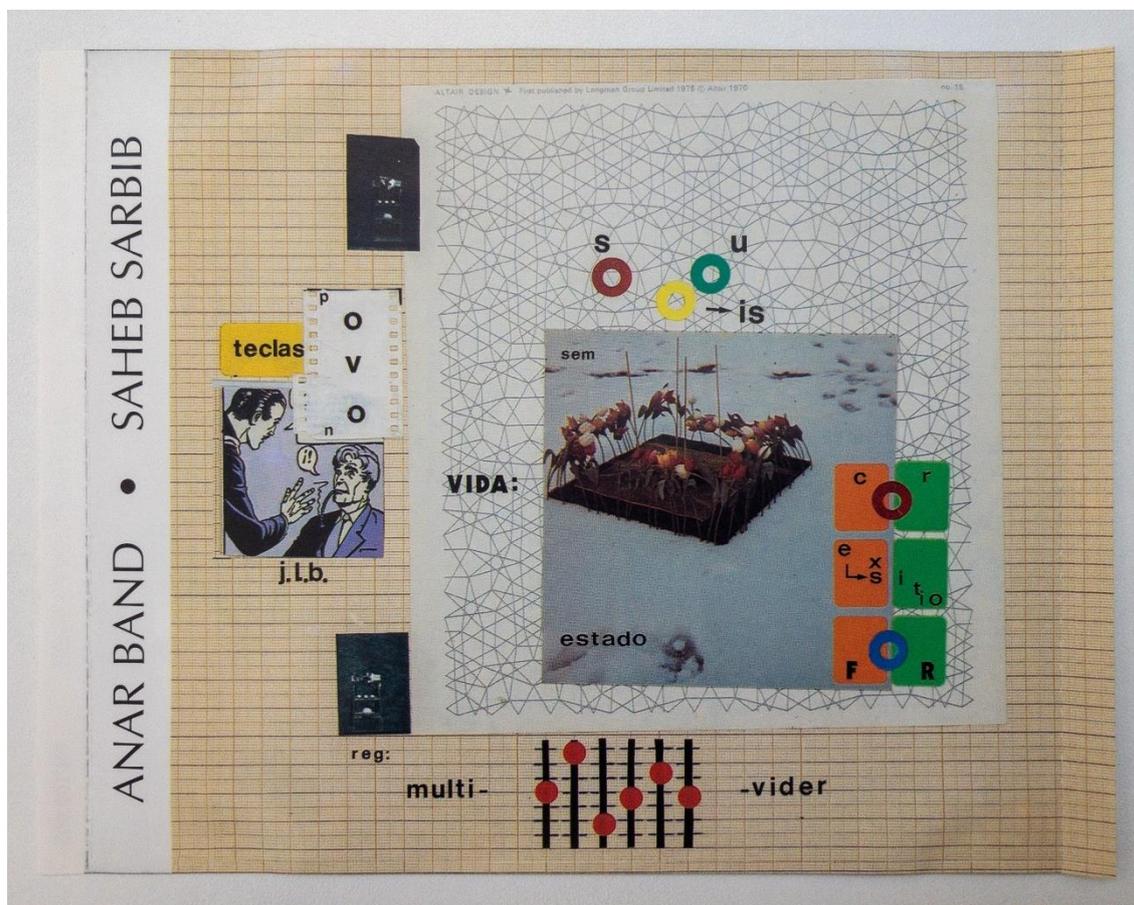


Figura 141 - Musografia Mandrake - utilizada como parte da cover art da reedição em CD dos álbuns *Anar Band* e *Encounters* lançado pela editora Fábrica de Sons em 1996 (espólio da UC)

Esta musografia tem bastantes similaridades com a registada na SPA para a composição *Plasticman*, que, por sua vez, é diferente da respectiva musografia existente no espólio. Uma vez que o registo das musografias na SPA são posteriores ao lançamento do álbum e tendo em conta que a musografia relativa ao tema *Plasticman* existente no espólio tem a identificação (quadrado de banda desenhada) recortada e colada – ao contrário das restantes musografias em que a colagem é feita sobre o próprio papel milimétrico, – podemos concluir que as alterações foram feitas após o lançamento do álbum e, consequentemente, após a composição dos temas.

Apesar de não haver registo da musografia de *Mandrake* na SPA, existe, no registo da composição *Free-Li-Mo*, a configuração para *Explorer I* do tema como terceiro andamento.

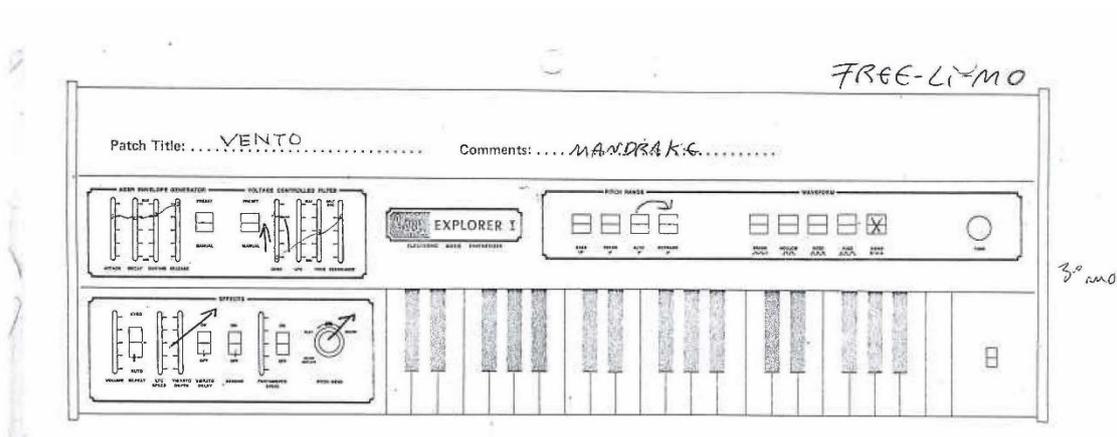


Figura 142 - Registo na SPA de configuração para o sintetizador Arp Explorer I relativa ao movimento Mandrake da composição Free-Li-Mo (aqui identificado como o terceiro andamento) (4-5-1976)

Existe no espólio o respectivo modelo relativo a esta composição.

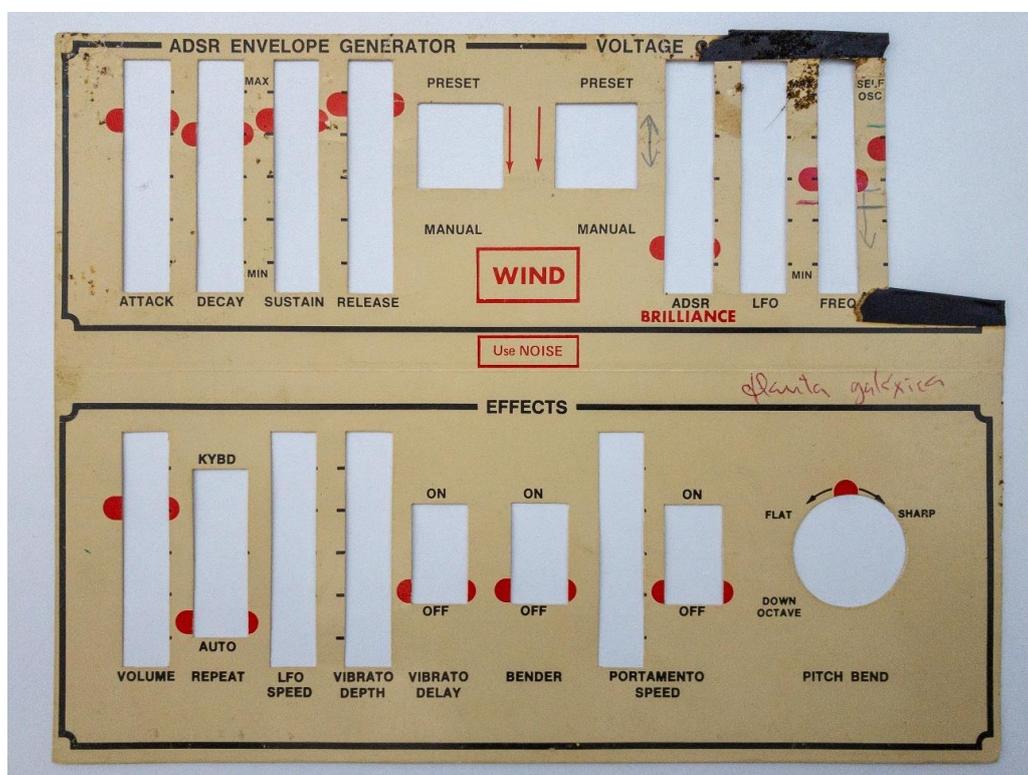


Figura 143 - Modelo Wind (para Arp Explorer I), anotado por Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

Tarzan

(sintetizador – registo Take Multi e guitarra: percutida)

ALTAIR DESIGN • First published by Longman Group Limited 1975 © Altair 1970 no. 11

percussões:

reg: **Multi**
VIDER

FU MO

USA G

COM

m a r
dade o tu, rad go vi

out

j.l.
b.

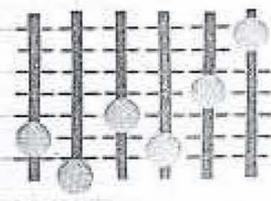
NÃO SEI PORQUÊ... MAS SINTO-ME COMO SE ALGUM PERIGO ME AMEAÇASSE!

Figura 144 - Musografia Tarzan (espólio da UC)

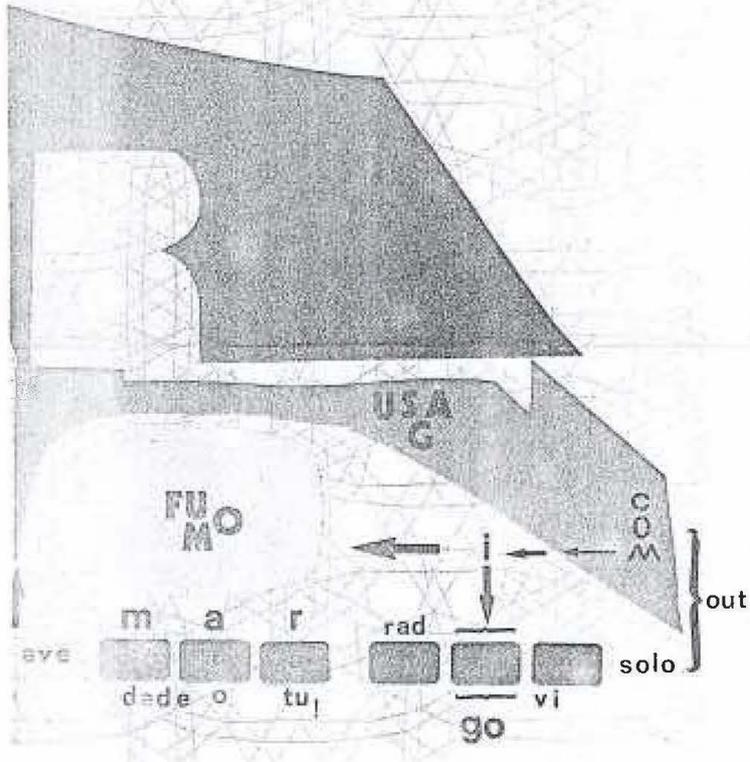
titulo: Tarzan
autor: JORGE LIMA BARRETO
obra para: sintetizador, banda magnetica, percussões

SECRETARIA PORTUGUESA DE AUTORES
Banco de Mensagemem
Circulo de Mensagemem

percussões:



reg:
Multi
-
VIDER



USA
FU MO
COM
m a r
rad
solo
dada o tu
go
vi

out

INSTRUMENTADO
em 2 3 1977
Harris



NÃO SEI PORQUE... MAS SEI QUE COME SE ALGUM FERRER III ARRACA ASSO

j.l.
b.

Figura 145 - Registo da composição Tarzan na SPA (2-5-1977)

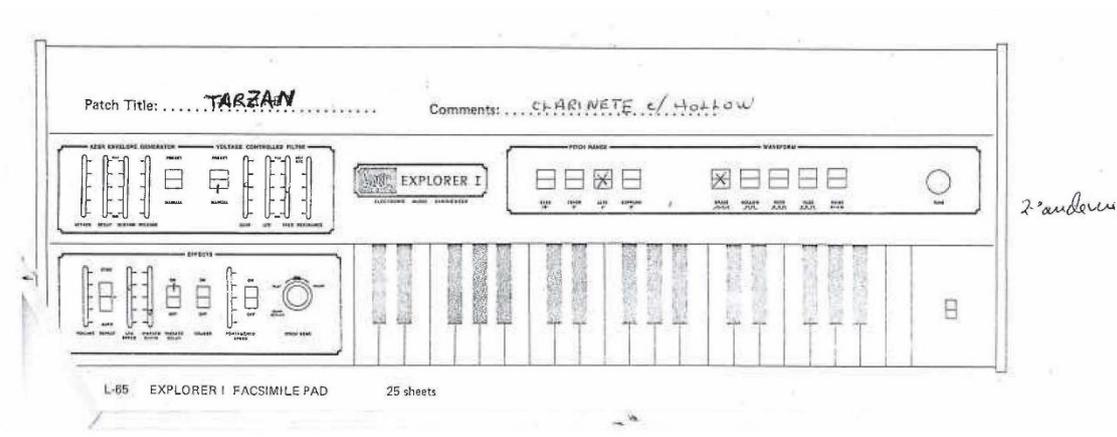


Figura 146 - Registo na SPA da configuração para o sintetizador Arp Explorer I relativa ao movimento Tarzan da composição Free-Li-Mo (aqui identificado como o segundo andamento) (4-5-1976)

O registo desta configuração tem o comentário “clarinete c/ hollow” que deverá corresponder ao modelo Clarinet/Trumpet (que tem as instruções: “CLARINET: Use HOLLOW and 4’”) do espólio, onde também podemos encontrar uma configuração para o sintetizar Arp Odyssey com a denominação Tarzan.

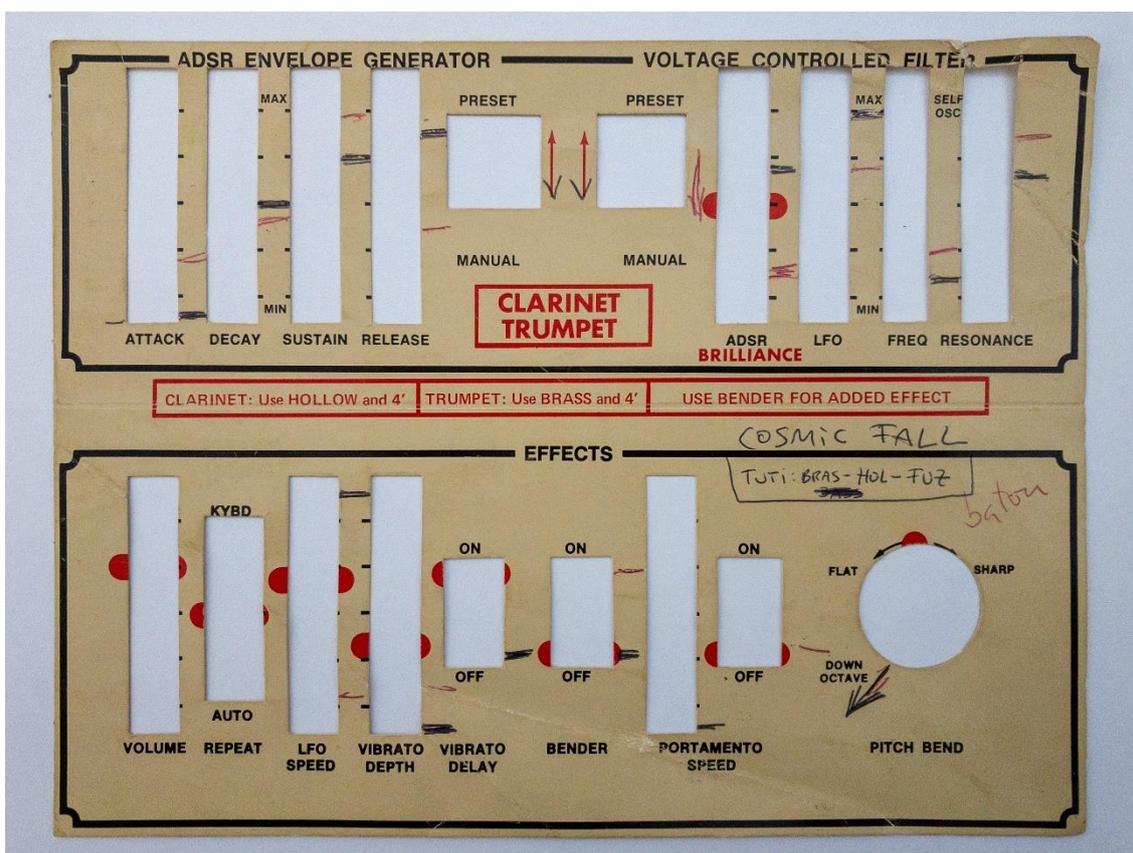


Figura 147 - Modelo Clarinet Trumpet (para Arp Explorer I), anotado por Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

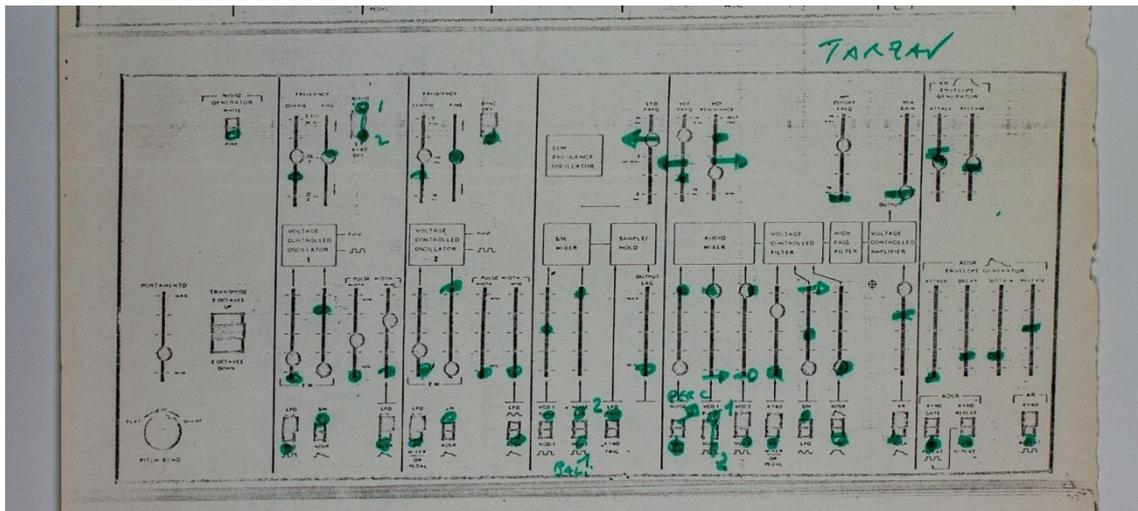


Figura 148 - Configuração "Tarzan" de Jorge Lima Barreto para Arp Odyssey (espólio da UC)

Estas duas configurações permitem-nos comparar as diferenças dos mesmos parâmetros dos dois sintetizadores, nomeadamente o ADSR (Attack, Decay, Sustain e Release).

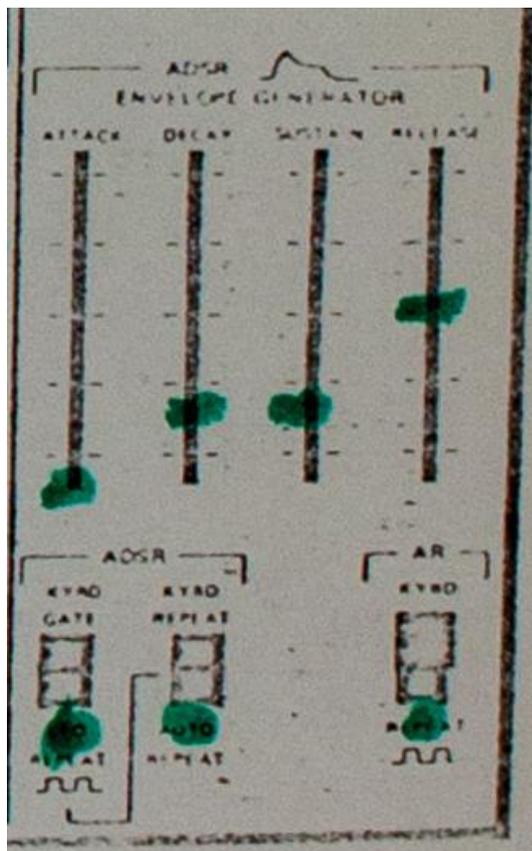


Figura 150 - ADSR da composição Tarzan - Arp Odyssey

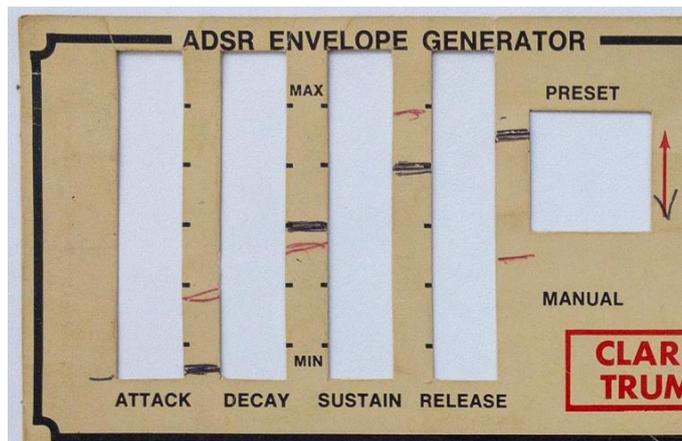


Figura 149 - ADSR da composição Tarzan - Arp Explorer I

Conclusões

Para melhor perceber a relação e diferenças entre todo este material será necessário contextualizá-lo cronologicamente. O material datado mais antigo é relativo aos primeiros registos feitos por Jorge Lima Barreto na SPA e inclui duas composições de quatro andamentos cada. As declarações de obra datam de 4 de Maio de 1976. Estes registos dão-nos a seguinte informação relativa às duas composições:

Jazz-Off (4 andamentos):

- Nas observações está indicado que os andamentos são: 1. Fantasma; 2. Sandokan; 3. Mandrake; 4. Tarzan (é claramente um engano pois não é coerente com o restante material registado na SPA no mesmo momento);
- Esta declaração vem acompanhada de uma partitura abstracta, manuscrita com cores e figuras geométricas em papel quadriculado e indica os seguintes andamentos: 1 Aquaman, 2 Batman, 3 Superman e 4 Plasticman;
- Esta declaração vem também acompanhada de configurações para Arp Explorer I;
- Estas configurações são relativas aos seguintes andamentos: Aquaman, Batman, Plasticman e Superman;
- Estas configurações têm indicados os seguintes registos para sintetizador: Soviet-Electro, Ondas do Mar e Sintonic Orquestra.

Free-Li-Mo (4 andamentos):

- Nas observações está indicado que os andamentos são: 1. Aquaman; 2. Batman; 3. Plasticman; 4. Superman (engano, pois não é coerente com o restante material registado na SPA no mesmo momento);
- Esta declaração vem acompanhada de uma folha de instruções de configurações para sintetizadores (tem as indicações relativas ao ADSR Envelope Generator e Voltage Controlled Filter que são literalmente as denominações existentes nos modelos de configurações que vêm com o manual do Arp Explorer I). Estas configurações são relativas a toda a composição havendo indicações de mudanças no ADSR para os andamentos (1) Fantasma (2) Sandokan, (3) Mandrake e (4) Tarzan;
- Esta declaração vem também acompanhada de configurações para Arp Explorer I;
- Estas configurações são relativas aos seguintes andamentos: 1º Sandokan, 2º Tarzan, 3º Mandrake e 4º Fantasma;
- Estas configurações têm indicados os seguintes registos para sintetizador: Violino, Clarinete c/ Hollow, Vento e Crashing Surf.

Alguns registos contradizem outros, mas podemos já tirar algumas conclusões:

- As duas composições têm os seguintes temas registados segundo a seguinte ordem:
 - Jazz-Off: Aquaman, Batman, Plasticman e Superman
 - Free-Li-Mo: Sandokan, Tarzan, Mandrake e Fantasma
- As referências a configurações de sintetizador identificadas pertencem todas ao Arp Explorer I (mesmo a referência à configuração Soviet-Electro, a qual conseguimos encontrar no espólio para Arp Odyssey, é registada num modelo relativo ao Explorer I).

O momento seguinte é relativo ao lançamento do álbum *Anar Band* onde está identificado que o LP foi gravado nas noites de 26 a 28 de Março de 1977, demorando oito horas de gravação mais quatro

horas de mistura. As musografias são registadas na SPA a 2 de Maio de 1977. A ficha técnica do álbum tem indicação da composição *Jazz-Off* no lado A e *Free-Li-Mo* no lado B e contém a seguinte informação:

Jazz-Off (4 andamentos):

- Andamentos: 1. Aquaman, 2. Plasticman, 3. Batman e 4. Superman;
- Registos de sintetizadores: Shazzam, Sint. Sintonic e Orchestra;
- Sintetizador Arp Odyssey.

Free-Li-Mo (4 andamentos):

- Andamentos: 1. Fantasma, 2. Sandokan, 3. Mandrake e 4. Tarzan;
- Registos de sintetizadores: Electro-Soviet, Kali-Mhor, Xanadu, Take Multi, 1999, Echo Guy, Zacherian e Mare Nostrum;
- Sintetizador Arp Odyssey;
- É registada na SPA uma musografia de Plasticman diferente da que existe no espólio.

Conseguimos perceber que do primeiro registo na SPA ao lançamento do álbum existem algumas diferenças, a ordem de alguns andamentos é alterada e, mais relevante ainda, é parecer haver uma mudança de sintetizador e consequentemente alterações notacionais ao nível das configurações.

Outro pormenor que vale a pena chamar a atenção está relacionado com as musografias dos andamentos *Plasticman* e *Mandrake*.

No registo feito em 1977 na SPA a musografia de *Plasticman* é diferente da que temos no espólio, sendo que a do espólio parece alterada posteriormente ao registo na SPA (o identificador foi recortado e colado nesta musografia).

O musografia do andamento *Mandrake* não está nem no espólio, nem na SPA, sendo que a fonte onde a adquirimos é um CD já de 1996. Esse exemplar único da musografia de *Mandrake* é muito similar à musografia de *Plasticman* registada em 1977 na SPA.

A primeira versão de *Plasticman* será a registada na SPA, sendo que esse grafismo aparece vinte anos mais tarde associado ao andamento *Mandrake* do qual é o único exemplar. As alterações terão sido feitas após Maio de 1977, já com o álbum lançado e as musografias registadas na SPA.

Conseguimos aqui reunir várias respostas a necessidades notacionais. As configurações dos sintetizadores respondem à necessidade de replicação das sonoridades enquanto as musografias estimulam e normalizam a vertente de improvisação. Os registos dos dois formatos na SPA são a salvaguarda da propriedade intelectual do compositor.

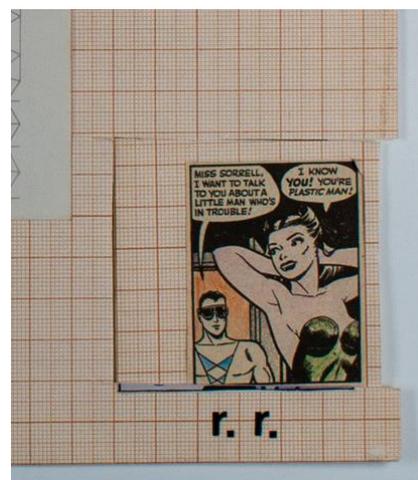


Figura 151 - Detalhe da Musografia *Plasticman* - identificador do tema (recorte de banda desenhada) foi adionado à Musografia

Notação - Temática: ficção científica: Encounters e outras composições

Encounters

Em 1979 é lançado o álbum *Encounters*, uma colaboração entre Jorge Lima Barreto e Jean “Saheb” Sarbib. O álbum tem seis músicas, três compostas por Saheb Sarbib e as restantes três compostas por Jorge Lima Barreto. Os temas compostos por Lima Barreto estão denominados no álbum como *A Cantic for Leibowitz*, *Stand on Zanzibar* e *City: Tomorrow the Dogs*.

Existe um registo na SPA de *Cântico para Leibowitz* que é uma cópia da musografia de *Anar Band* relativa à utilização de estruturas concretas em banda magnética. A musografia é registada na SPA em 1977 aquando do registo das musografias *Anar Band* e o tema *A Cantic for Leibowitz* é lançado em álbum em 1979.

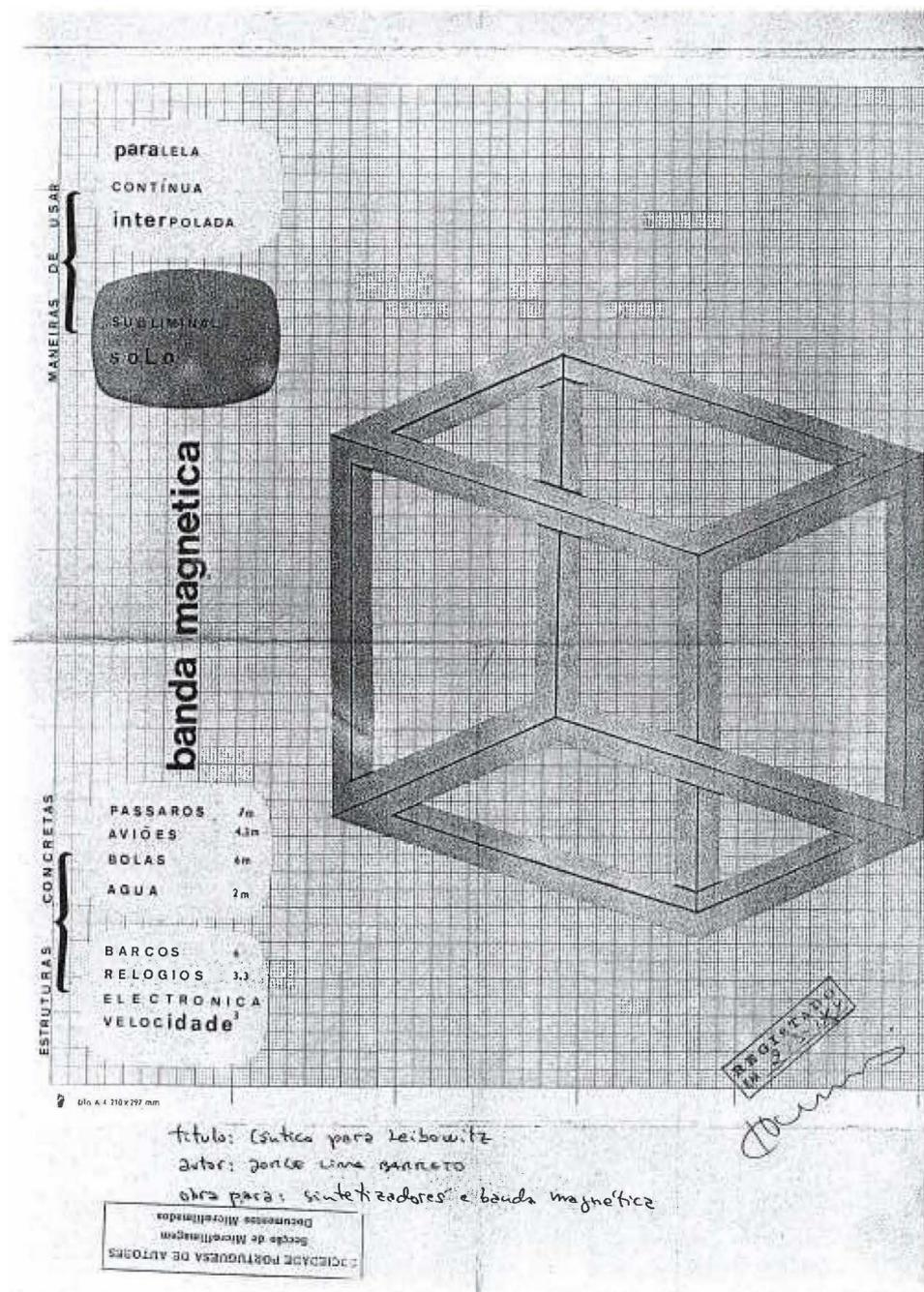


Figura 152 - Registo da composição *Cântico para Leibowitz* na SPA (2-5-1977)

No espólio é possível encontrar uma configuração para Arp Odyssey denominada “Zanzibar”, que poderá corresponder ao tema *Stand on Zanzibar*.

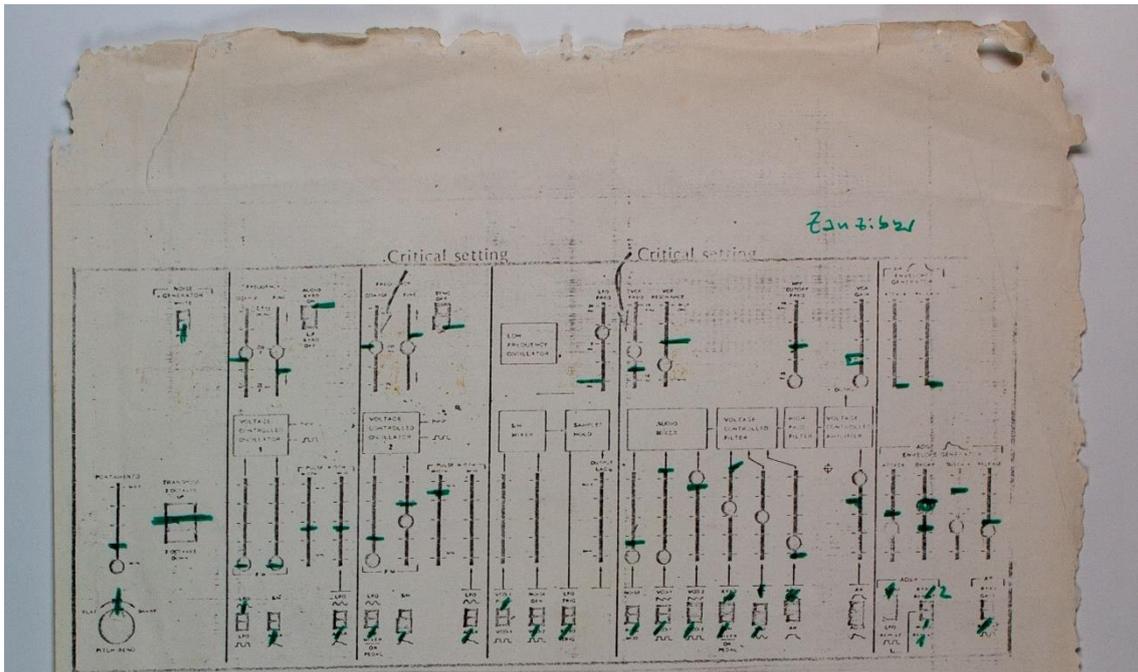


Figura 153 - Configuração "Zanzibar" de Jorge Lima Barreto para Arp Odyssey (espólio da UC)

Composições Sci-Fi

Todas as composições de *Encounters* são nomeadas com títulos de livros de ficção científica, quer as de Sarbib, quer as de Lima Barreto. As já referidas no âmbito do álbum são *A Canticle for Leibowitz*, *Stand on Zanzibar*: e *City: Tomorrow the Dogs*.

*A Canticle for Leibowitz*¹¹⁰ é um romance de ficção científica pós-apocalíptico da autoria de Walter M. Miller Jr e publicado em 1959.

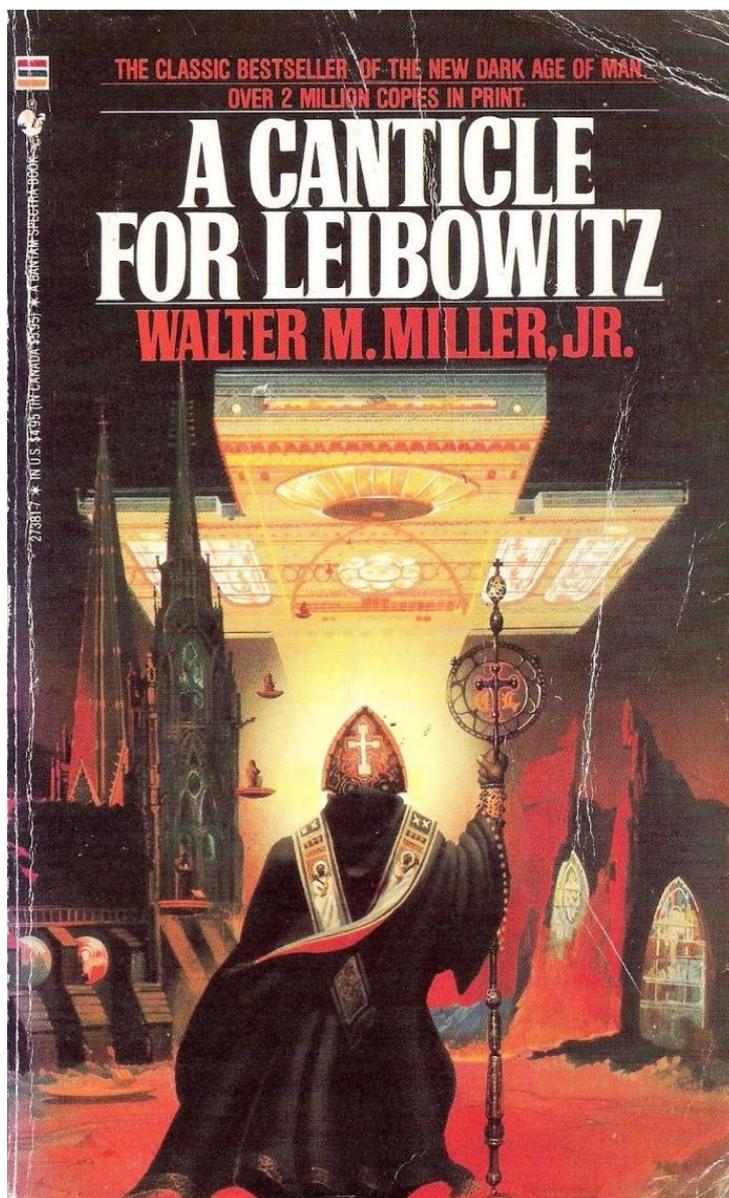


Figura 154 - *A Canticle for Leibowitz* - Walter M. Miller, Jr. (1959)

*Stand on Zanzibar*¹¹¹ trata-se de outro romance distópico de ficção científica acerca de um mundo superpovoado da autoria de John Brunner. Foi publicado em 1968 e ganhou um Hugo Award para melhor romance na convenção mundial de ficção científica de 1969.

¹¹⁰ Miller Jr., Walter M.. 1959. «*A Canticle for Leibowitz*». J. B. Lippincott & Co. Philadelphia.

¹¹¹ Brunner, John. 1968. «*Stand on Zanzibar*». Doubleday. New York.

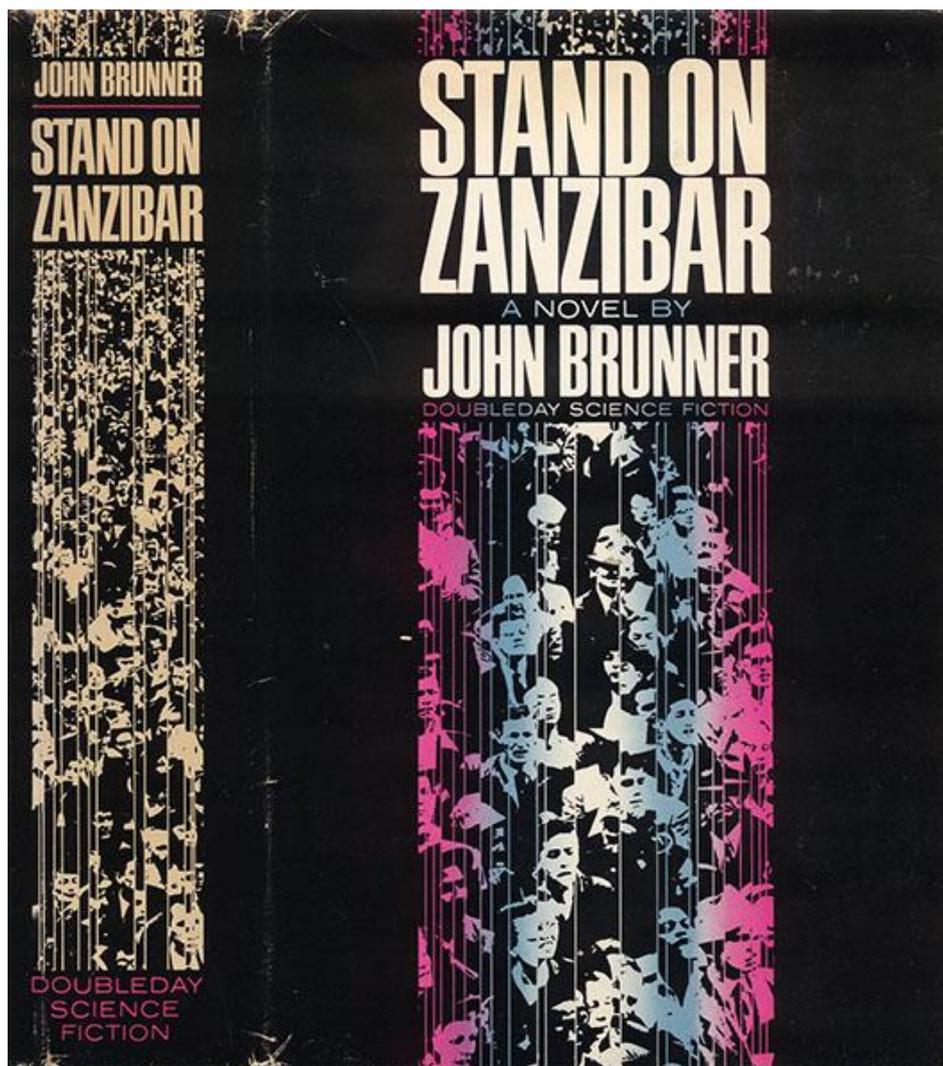


Figura 155 - Stand on Zanzibar - John Brunner (1968)

O tema City: Tomorrow the Dogs refere-se ao romance de ficção científica City¹¹² que consiste em contos contados por cães acerca da lenda de uma criatura chamada homem. Foi escrito por Clifford D. Simak e publicado em 1952 tendo também sido galardoado com um Hugo Award.

¹¹² Simak, Clifford D.. 1952. «City». Gnome Press. New York.

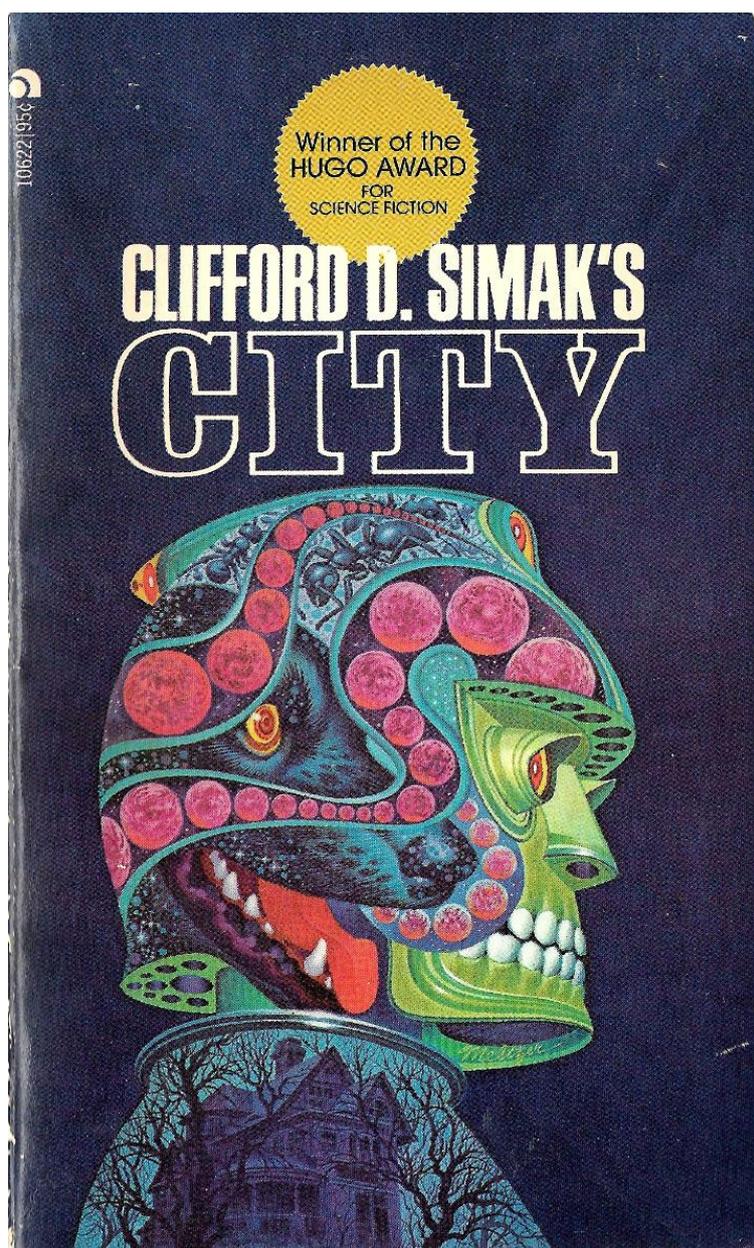


Figura 156 - City - Clifford D. Simak (1952)

Existem outras três composições registadas na Sociedade Portuguesa de Autores que, apesar de não parecerem ser referentes a nenhum material editado, foram registadas na mesma data das musografias (2/5/1977), tendo uma linguagem visual idêntica e a temática de ficção científica que caracteriza esta fase.

Uma delas, *Utopia 14* para sintetizador, é uma cópia da musografia *Anar Band* das conotações estilísticas (ao exemplo do que acontece no registo da composição *Cântico para Leibowitz* que é uma cópia da musografia de utilização de banda magnética).

Título: UTOPIA 14
 autor: JORGE LINA PARRATO
 obra para: sintetizador

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
 Secção de Microfilmagem
 Documentos Microfilmados

Dim. A 4 210 x 297 mm

Made in W. Germany

REGISTADO
 EM 2/5/77

piano teclas

CONOTAÇÕES ESTILÍSTICAS

Figura 157 - Registo da composição Utopia 14 na SPA (2-5-1977)

*Utopia 14*¹¹³ é um romance distópico de ficção científica de Kurt Vonnegut Jr., publicado originalmente em 1952 com o título *Player Piano*. Em 1954, o livro é reeditado com o nome *Utopia 14*, nome esse que é adoptado na versão portuguesa, publicada em dois volumes na *Colecção Argonauta* da editora Livros do Brasil.

¹¹³ Vonnegut Jr., Kurt. 1952. «Player Piano». Charles Scribner's Sons. New York.

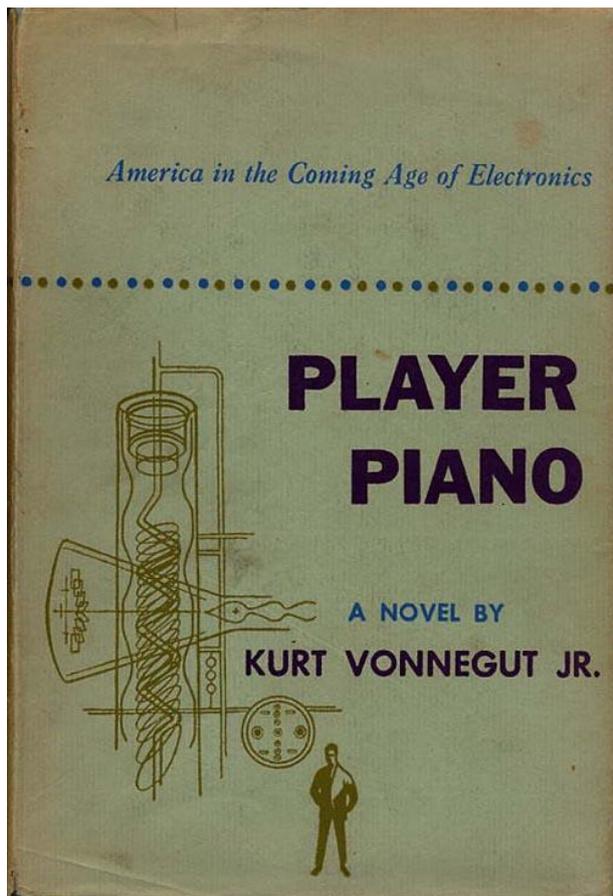


Figura 158 - *Player Piano* - Kurt Vonnegut Jr. (1952)

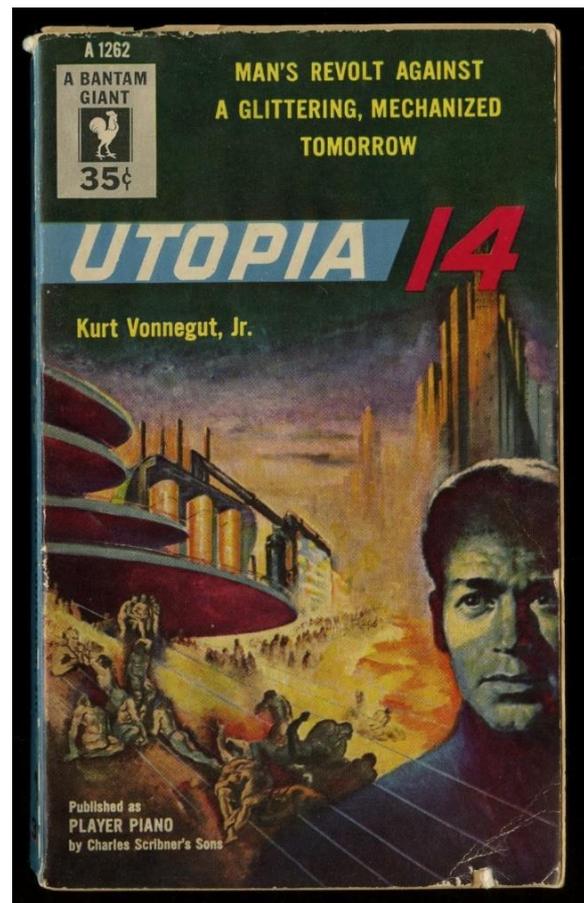


Figura 159 - *Utopia 14 (Player Piano)* - Kurt Vonnegut Jr. (1954)

As últimas duas composições registadas na Sociedade Portuguesa de Autores são *Ameaça de Andromeda* e *Guerra contra o Rull*, estando ambas ausentes do espólio.

A *Ameaça de Andromeda* trata-se de uma composição para sintetizador e banda magnética e no espólio existe um modelo da configuração de Arp Explorer I com a indicação “andromeda” manuscrita.

título: Ameaça de Andromeda
 autor: Jorge Lima Barreto
 obra para: sintetizador e banda magnética

Sociedade Portuguesa de Autores
 Secção de Microfilmagem
 Documentos Microfilmados

REGISTADO
 EM 2/5/77
Handwritten signature

TEMA.

S

FREE
 LI
 MO
 OFF
 LOVE
 IN

piano cor das
 NAS
 SILENCIO
 VIBRATU
 GRAVE
 diz: "AGUDO"
 medo
 RESSONANCIAS
 ELISANDU
 PSICO
 LOGICAS
 EXTASE
 CO, MICO
 VERTIGINOSO
 TUFF

CONE-
 COÊ-S

AR

Figura 160 - Registo da composição Ameaça de Andromeda na SPA (2-5-1977)

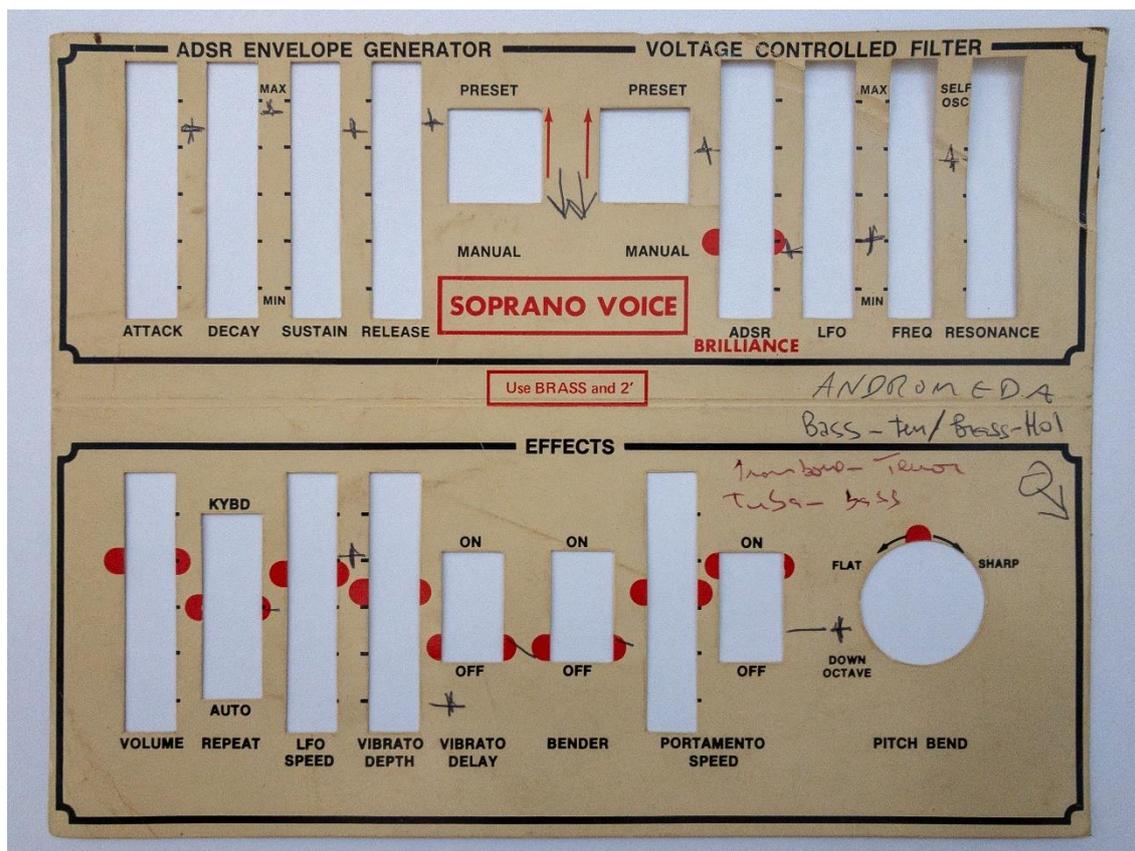


Figura 161 - Modelo Soprano Voice (para Arp Explorer I), com anotação Andromeda por Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

Ameaça de Andromeda refere-se à série da BBC *A for Andromeda*, que estreou em 1961 na televisão sendo depois passada para livro, publicado em 1962.¹¹⁴ O guião e posteriormente o livro são da autoria do cosmólogo Fred Hoyle e do produtor John Elliot e o enredo desenvolve-se a partir de um grupo de cientistas que detecta um sinal de rádio de outra galáxia. A versão portuguesa é publicada em 1962 na *Colecção Argonauta* da editora Livros do Brasil com o nome “Ameaça de Andrómeda”.

¹¹⁴ Hoyle, Fred; Elliot, Jonh. 1962. «A for Andromeda». Souvenir Press. London.

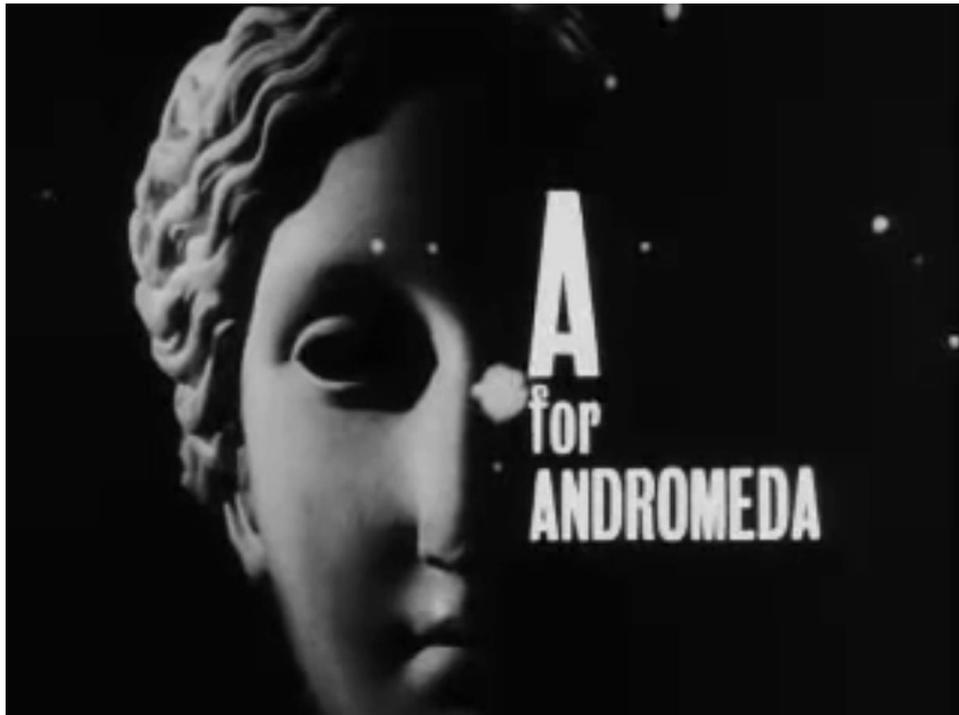


Figura 162 - Fotograma do genérico da série da BBC A for Andromeda

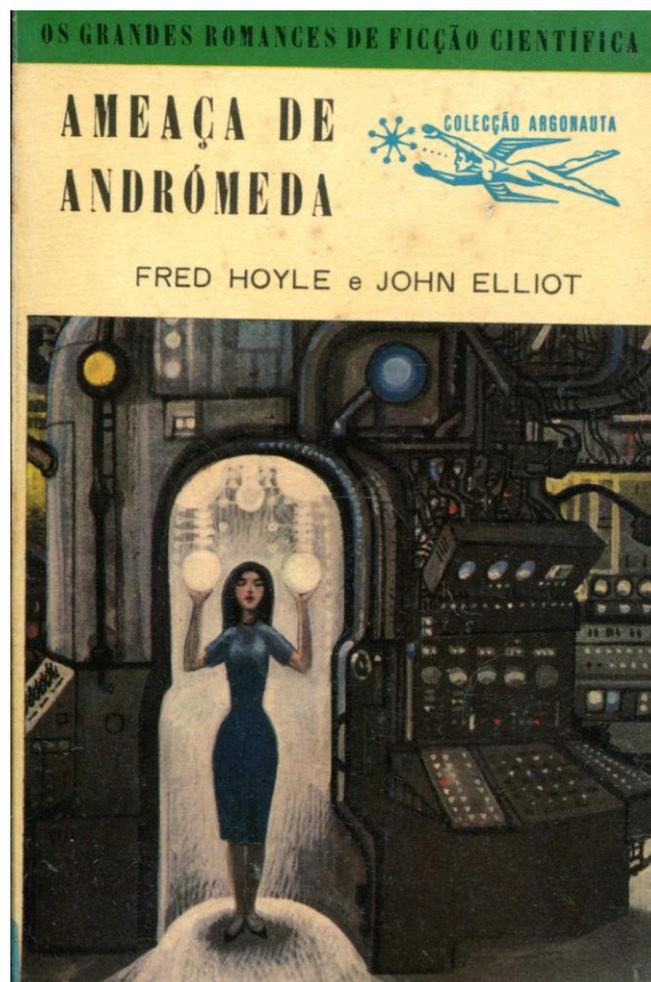


Figura 163 - Ameaça de Andrómeda - Fred Hoyle e John Elliot (publicado em português pela editora Livros do Brasil em 1965, na Coleção Argonauta)

Por fim, temos a composição *Guerra contra o Rull*, para banda magnética e sintetizador e neste caso apenas existe a partitura da SPA não sendo possível identificar qualquer correspondência para material presente no espólio.

CONOTAÇÕES FORMAIS

terra
agua
fogo
eteriosom
ancias cluter
HARPEJO
crepiar

MEIOS DE PREPARAÇÃO

tubos
objectos
percussao
bolas
ping-pong
pan-de-queijo
torta

eu nós

CONJUNTOS PROIBITIVOS

RECEBIDO EM 2/5/77

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
Secção de Microfilmagem

título: Guerra contra o Rull
autor: JORGE LIMA BARRETO

Figura 164 - Registo da composição *Guerra contra o Rull* na SPA (2-5-1977)

*The War Against the Rull*¹¹⁵ é um romance de ficção científica da autoria de A. E. van Vogt publicado em 1959 (a tradução para português também faz parte da *Colecção Argonautas*).

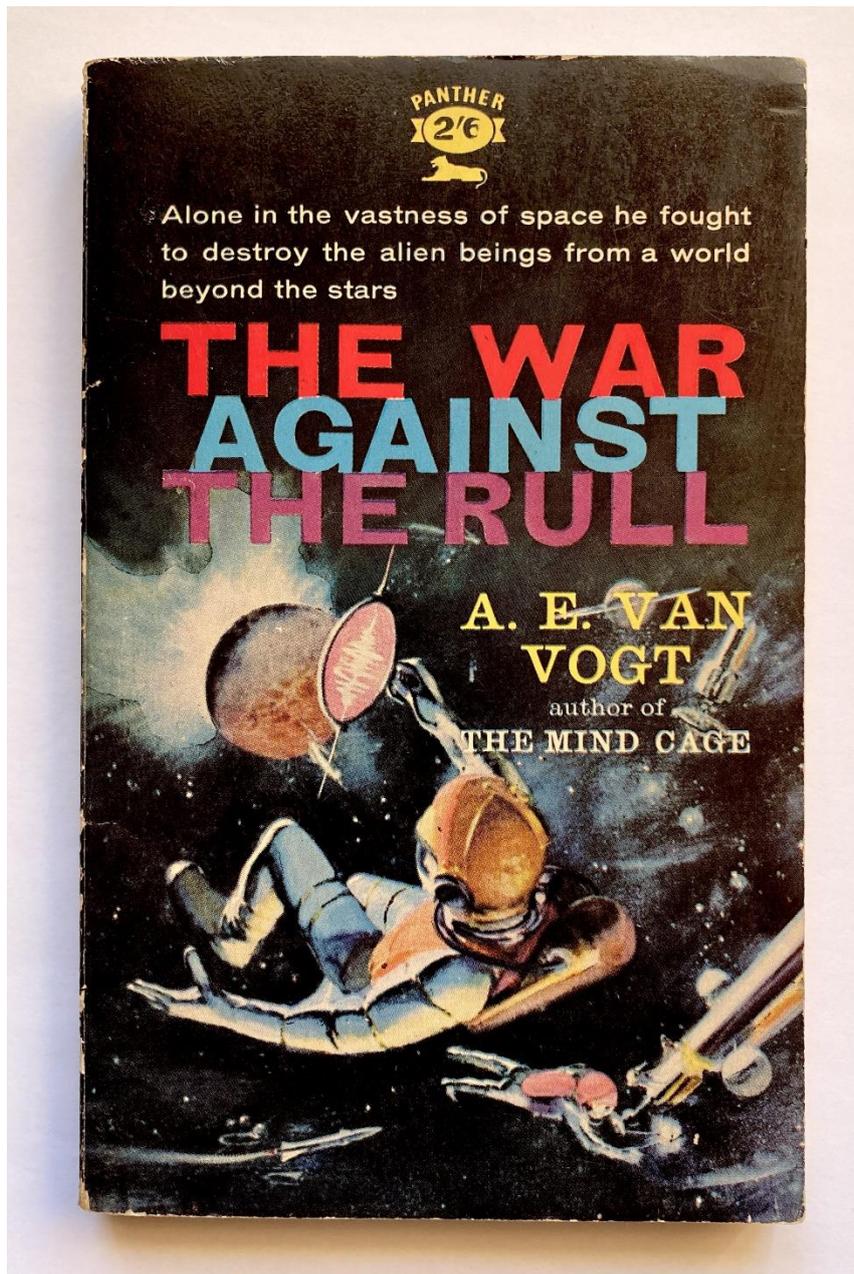


Figura 165 - *The War Against the Rull* - A. E. van Vogt (1959)

Conclusões

O âmbito que estamos a trabalhar aborda o trabalho composicional de Jorge Lima Barreto na primeira fase da sua carreira, que identificámos como tendo o seu fim no final dos anos 1970 quando Lima Barreto viaja para a América do Sul e retorna com uma estética substancialmente diferente fundando os Telectu. Os trabalhos compostos nesta primeira fase conseguem-se dividir por duas temáticas distintas e bastantes vincadas:

- Heróis de Banda Desenhada

¹¹⁵ Van Vogt, A. E.. 1959. «The War Against the Rull». Simon & Schuster. New York

- Duas composições de quatro andamentos cada – 8 músicas
- Anar Band (1976)
- Evidências de utilização dos sintetizadores Arp Odyssey e Arp Explorer I (apesar do álbum apenas indicar a utilização do Odyssey)
- Literatura de Ficção Científica
 - Três composições no álbum Encounters (1979)
 - Três composições desconhecidas registadas na SPA
 - Evidências de utilização dos sintetizadores Arp Odyssey e Arp Explorer I (apesar do álbum apenas indicar a utilização do Odyssey)

Ambas as temáticas partilham instrumentação e linguagem gráfica dos registos notacionais do espólio doado à Universidade de Coimbra e da Sociedade Portuguesa de Autores.

Conclusão

As vanguardas são, em linguagem militar, as forças que vão à frente do restante exército. Os primeiros a entrar em conflito, a ser derrubados pelas adversidades até aí desconhecidas e a sofrer baixas. Poderá a história enaltecer o seu papel pioneiro ou simplesmente ignorar, dependendo de que lado da história estariam, mas mesmo a exaltação dos historiadores será sempre insuficiente para a pessoa que está na frente da batalha. A vanguarda tem o propósito de consumir balas, ser “carne para canhão”, para que quem vem a seguir receba menos resistência. Isto é muito bonito, mas pouco mais.

Tentar posicionar um autor e compositor como Jorge Lima Barreto na história da música ajuda a sublinhar a originalidade do seu trabalho e defini-lo como uma expressão vanguardista no contexto nacional e internacional.

Obviamente este posicionamento é resultado desses mesmos contextos nacionais e internacionais. Nos Trás-os-Montes esquecidos de um Portugal obscuro, Jorge Lima Barreto encontra o prazer do Jazz e da literatura, a sua avidez faz com que aos 23 anos publique uma enciclopédia de Jazz – *Revolução do Jazz* é uma obra escrita por um melómano. A cidade do Porto dá-lhe as pessoas e os espaços para poder desenvolver os seus conceitos – anarcas e contra-culturais – e a aquisição de instrumentação futurista – sobretudo o sintetizador Arp Odyssey – torna-o numa verdadeira bizarrice na sua estética musical.

Os primeiros intérpretes que encontramos a trabalhar com este sintetizador estão ligados a estéticas distintas, quer umas das outras, quer das de Lima Barreto. Desde Herbie Hancock a Kraftwerk, podemos notar que estas suas estéticas também são em si extremamente originais. Não havia exemplos nem normas para utilizar este tipo de instrumentação e cada um o aplicou nas suas estéticas como quis ou como pôde. Mas mais fundamental será a análise conceptual às utilizações, o conceito de Jazz-Off de Jorge Lima Barreto é baseado na sua cultura de Jazz e de Música Minimal sendo o seu objectivo uma reconstrução estilística à custa dos destroços da sua destruição dos estilos populares do Jazz e da Pop. Este caminho é o oposto do de outros projectos que também começaram a usar esta instrumentação e que procuravam encontrar os ritmos e os tons, ao invés de os destruir. Este tipo de destruição não descaracteriza os processos jazzísticos, como a improvisação a que dão preferência, o que associado à organização em orquestração e solo dá ao projecto uma estética muito original.

Durante a década de 1970 Jorge Lima Barreto apresenta o seu trabalho em vários concertos, colaborando com diferentes músicos, poetas e artistas plásticos nas suas performances. Perante a resistência de públicos e regimes ignorantes e reaccionários e em situações financeiras muito difíceis. Como seria de esperar para qualquer vanguarda.

Deixou dois registos dessa época, o álbum *Anar Band* e o *Encounters*, antes de viajar para a América e voltar com a música minimal repetitiva. Dois álbuns diferentes da norma, irrepetíveis e não replicáveis. Obras de arte não só do ponto de vista musical, as capas são trabalhos dos artistas plásticos Dario Alves e Abel Mendes e até as partituras são obra do artista Silvestre Pestana.

A notação de Jorge Lima Barreto, que expusemos e analisámos na segunda parte desta dissertação, é a evidência da composição do autor e permite isolar e destacar a sua relevância composicional. O importante papel de Lima Barreto na crítica, na literatura, na promoção e divulgação das estéticas e

das filosofias que o caracterizavam poderia ofuscar o seu trabalho criativo e composicional. A conceptualização e desconstrução de linguagem que demonstrava nas suas performances eram testemunhadas por dois tipos de público: um que, de alguma forma, já conhecia a visão do musicólogo e, concordando ou não, percebia o que Lima Barreto tentava alcançar; e outro completamente ignorante em relação ao Jazz, à improvisação e à música em geral – talvez exceptuando a que lhe era entregue pelo regime. Outra dimensão relevante nas características do público é a ideologia revolucionária que – independentemente da cultura musical – encontrava na anarquia de um projecto, literalmente denominado como anarquista (Anar Band), uma dimensão relacionável. A apreciação ou não da estética seria, em qualquer um dos casos, uma extensão da apreciação ou não das filosofias que nela culminavam e a sua avaliação seria feita com base nesses pressupostos. Carlos “Zíngaro” referiu várias vezes a sua concordância com as críticas e a forma de pensar de Jorge Lima Barreto, a anunciação do movimento de Jazz Conceptual representado em Lisboa pelo grupo Plexus e no Porto pelo Anar Band são o resultado dessa convergência. Esta aproximação é fundamentalmente filosófica – de revolução contra a opressão – não tendo a necessidade de aproximação estética, que seria diferente porque a “desconstrução” de Lima Barreto e a reconstrução de “Zíngaro” eram assumidamente diferentes¹¹⁶ – as colaborações entre os dois intérpretes registadas em álbum apenas acontecem em 1992 e 2008, já com os dois artistas bastante mais velhos e com estéticas diferentes das da nossa cronologia.

Os primeiros concertos de Jorge Lima Barreto já demonstram um conjunto de processos que iam muito para além do Jazz, desde logo a exploração do conceito de *Happenings* que John Cage celebrou, em que Lima Barreto se propunha fazer explorações conceptuais de improvisação com artistas com quem nunca antes tinha colaborado em eventos que seriam únicos, irrepetíveis. A utilização de estruturas concretas em banda magnética como mecanismo de inspiração à improvisação/composição é também fruto de conceitos da música minimal, quer do ponto de vista notacional (como partitura sonora), quer do ponto de vista da estética, uma vez que os sons reproduzidos são também parte da música. Rui Reininho refere a influência da música minimal – e a utilização de mecanismos indeterminísticos como o *I Ching* – como constante nas sessões de ensaio de Anar Band, acrescentando que foi Lima Barreto quem lhe introduziu a música de compositores como Cage, La Monte Young ou Stockhausen.¹¹⁷ Reininho que representa outra faceta característica da música minimal, a vertente performativa; Jorge Lima Barreto identificava essa importância no papel de Rui Reininho dentro do projecto Anar Band, uma figura cénica de guitarra de dois braços que provocava um interesse plástico pela qualidade estética. Esta dimensão performativa privilegia a interação com outras formas de expressão artística, não só o evidente recurso às artes performativas, mas também cruzamentos com estéticas da poesia, das artes plásticas e da multimédia. Desta forma, Jorge Lima Barreto enche-se de relevância na expressão portuguesa do movimento Fluxus – Manoel Barbosa testemunha-o da seguinte forma:

Quando eu comecei a frequentar assiduamente a residência do Jorge (1981-82), falávamos bastante de artes. De happenings e de Fluxus também. Como é consabido, o Jorge tinha uma cultura extraordinária, invulgar, compacta, completa -- não sei desde quando conheceu o Fluxus, mas certamente desde muito novo. O Jorge era um Fluxiano! Tinha uma atenção especial por esse movimento. Levei uma vez o Jorge a uma exposição do Ben Vautier. Conheceu, correspondeu-se e entrevistou o Wolf Vostell para o JL. Mais tarde escreveu algo também para o JL quando o Vostell faleceu.¹¹⁸

¹¹⁶ In Anexo 2

¹¹⁷ In Anexo 1

¹¹⁸ In Anexo 4



Figura 166 - Jorge Lima Barreto e E. M. de Melo e Castro - performance captada em 1979 para o programa "Obrigatório Não Ver" de Ana Hatherly (RTP)

A análise às musografias deverá sempre ser enquadrada neste contexto multidisciplinar e quando as comparamos à notação usada por artistas do movimento Fluxus conseguimos identificar características comuns como a tendência para a abstracção, a simbologia ou os recursos geométricos.

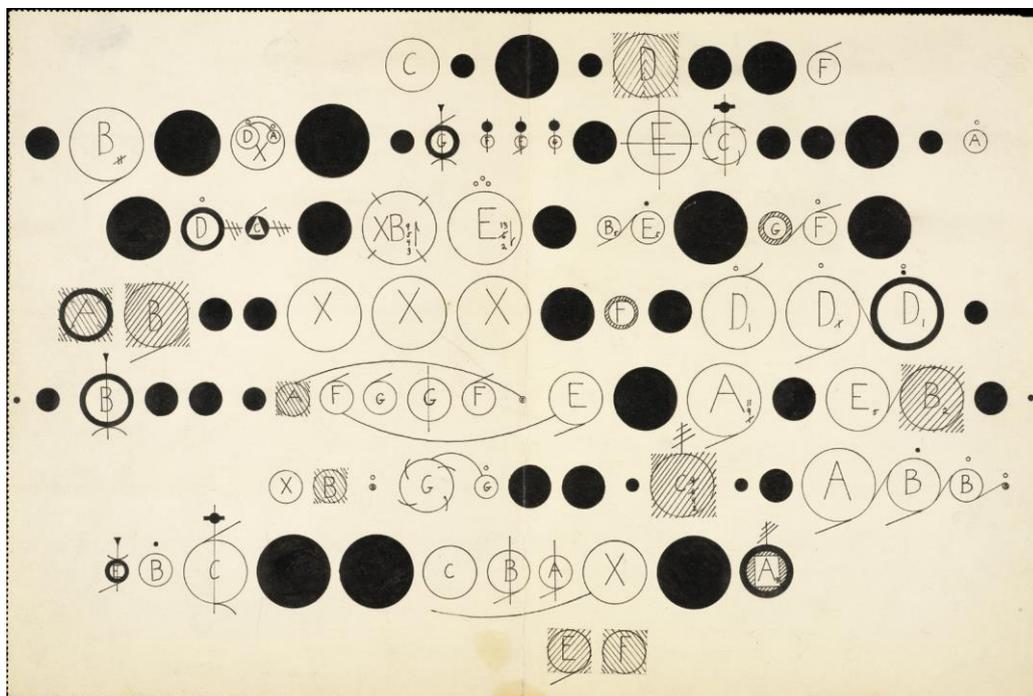


Figura 167 - String Music - Benjamin Patterson (1960)

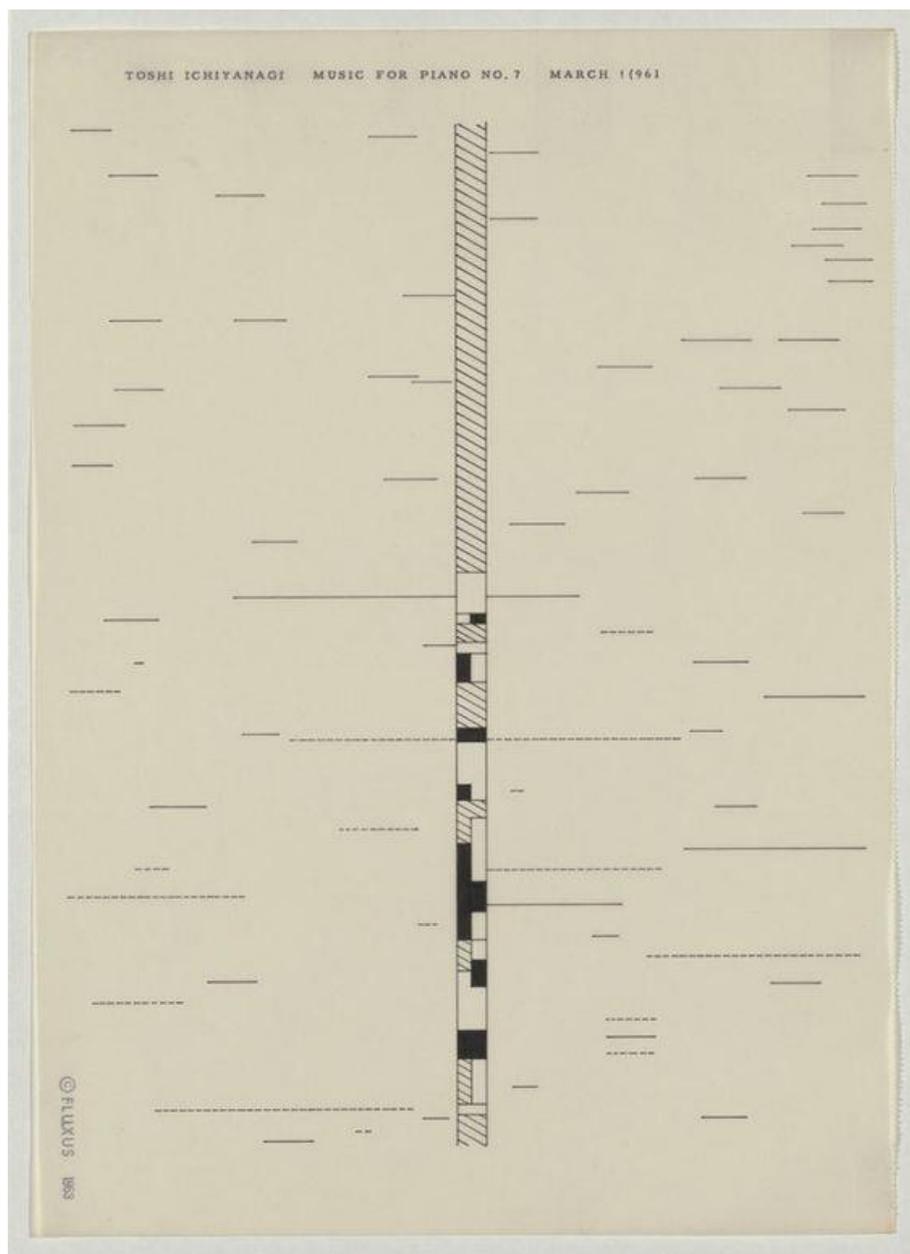


Figura 168 - Music for Piano No. 7 - Toshi Ichiyanagi (1961)

Ben Patterson é conhecido por ser responsável pela introdução do conceito “acção como composição” ao movimento Fluxus. O que nos leva a outra característica do Fluxus, a notação da dimensão performativa – algo também explorado pelos compositores da música minimal com a notação baseada em acções – aqui o cruzamento com as artes plásticas ganha a dimensão das estéticas visuais privilegiadas e podemos encontrar notações que se aproximam das musografias, como a utilização de técnicas tipográficas, colagens ou apropriações.¹¹⁹

¹¹⁹ Folkerts, Hendrik. «Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness». South as a State of Mind <https://www.documenta14.de/en/south/464_keeping_score_notation_embodiment_and_liveness>

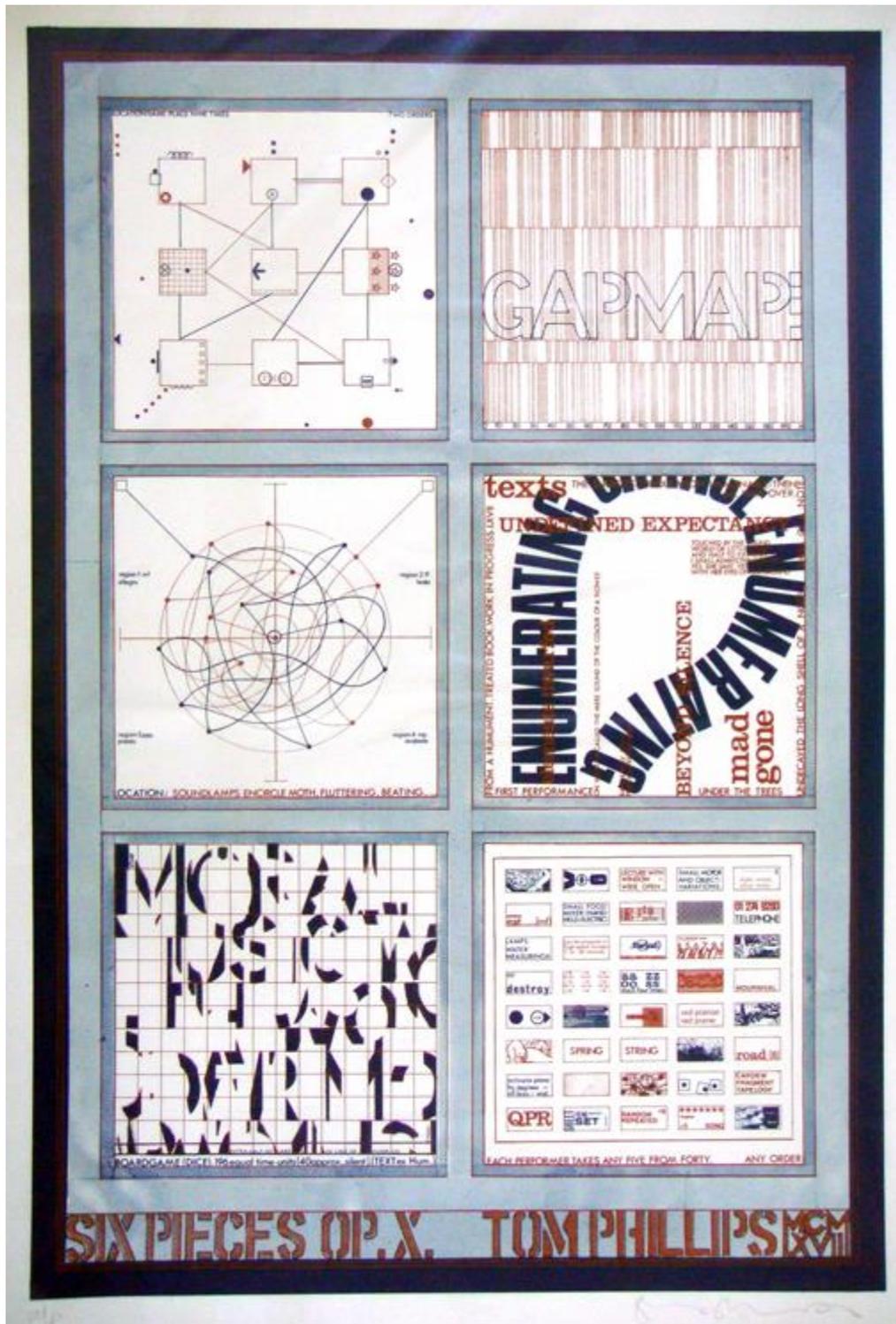


Figura 169 - Six Pieces (score for performance group with text and dance map) - Thom Phillips (1968) – exemplo de partitura transdisciplinar¹²⁰

¹²⁰ Moran, Joe. «Tom Phillips and the Art of the Everyday». joe moran's words. <<https://joemoran.net/academic-articles/tom-phillips-and-the-art-of-the-everyday-2/>>

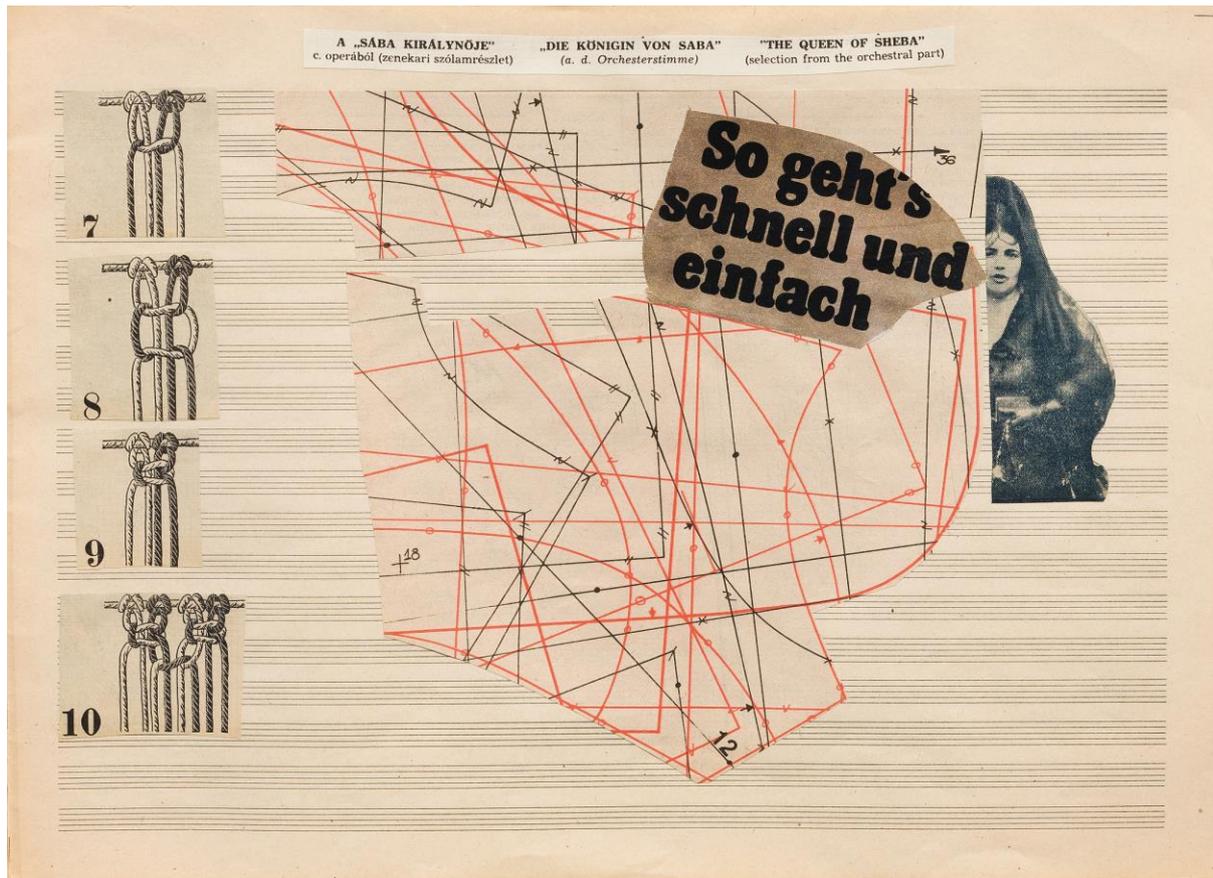


Figura 170 – *The Queen of Sheba* (intended to be read and performed, or as visual responses to a live sound performance) - Katalin Ladik (1973) – exemplo de partitura transdisciplinar ¹²¹

¹²¹ Ladik, Katalin. 1973. «The Queen of Sheba». Museu d'Art Contemporani de Barcelona. <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/ladik-katalin/queen-sheba>>

- percutir no ar ou procurar uns olhos em plena rua
 - agitar no ar ou estar definitivamente só
 - percutir pousado ou a inquietação

peça 59 música negativa ou poema

- segundo esta pauta foi apresentada em lisboa - concerto e audição pictórica de 7/1/65 - a música negativa : então A B C eram 3 instrumentos de percussão. Agera, no poema, que deve ser lido segundo e valer merfese mênico dos sinais indicados, A B C podem ser 3 caminhos de procura .

Figura 171 - Partitura de Música Negativa - E. M. de Melo e Castro (1965) – exemplo de partitura transdisciplinar¹²²

¹²² Reis, Jorge dos. 2017. «As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance». Revista GAMA, Estudos artísticos. pp. 139-149. Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28461/2/ULFBA_Gama_V5n9_p139-149.pdf>

Será sempre importante ter em conta o conhecimento que Jorge Lima Barreto mostra em relação às notações de compositores como György Ligeti ou Krzysztof Penderecki; é assumidamente influenciado pela vanguarda da notação como Cage, Stockhausen ou Xenakis – e mesmo nomes como Brian Eno que em 1979 lança o álbum *Ambient 1 (Music For Airports)*, onde coloca as partituras abstractas dos quatro temas na capa. Apesar de todo este conhecimento, há uma variável que se destaca no exercício de análise à estética visual, o artista plástico que partilha a autoria das musografias com Lima Barreto, Silvestre Pestana.

Após uma estadia de cerca de cinco anos na Suécia (1969 a 1974) onde contactou – e foi fortemente influenciado – com a obra de Piotr Kowalski e Joseph Beuys, encontramos Silvestre Pestana a colaborar com Jorge Lima Barreto nas musografias.¹²³ A estética do artista madeirense é evidente quando comparamos as composições com outras obras de Pestana da mesma época.¹²⁴

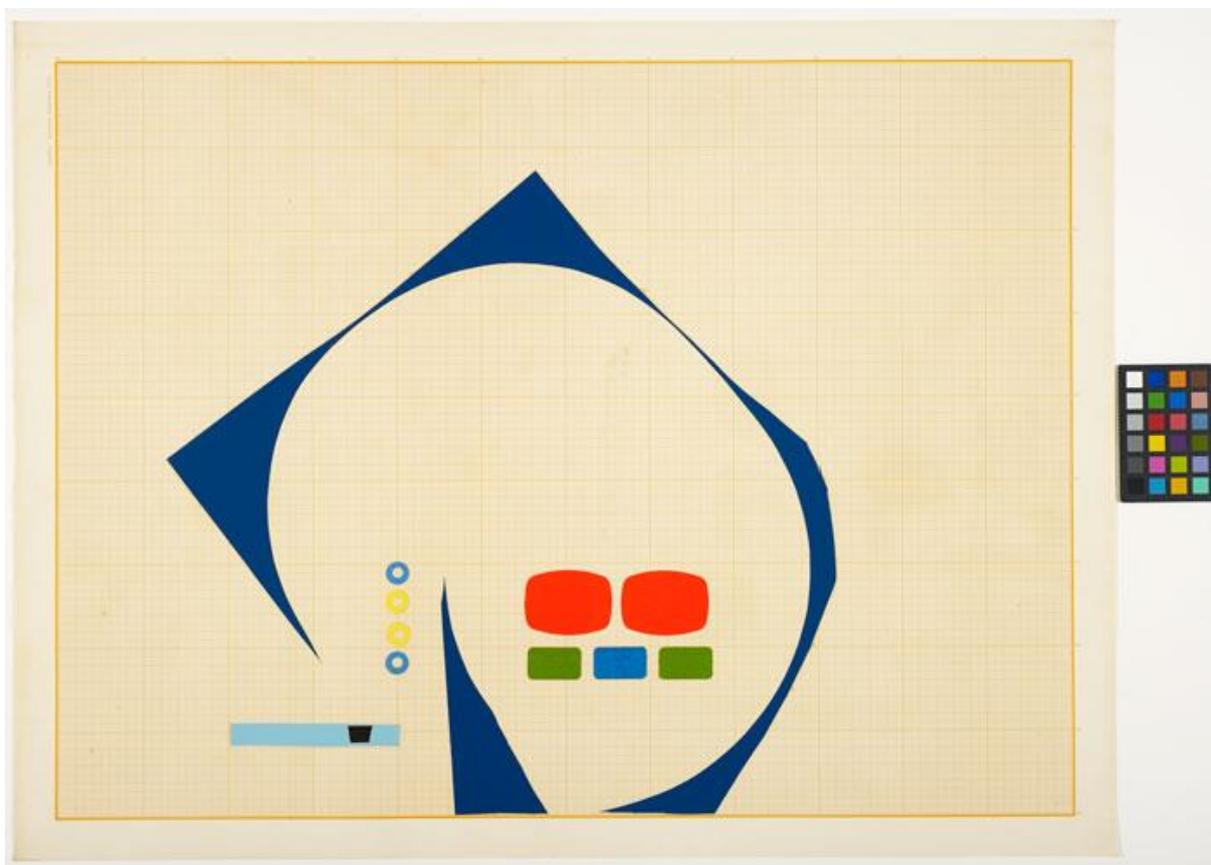


Figura 172 - Drawings (colagem em papel milimétrico) - Silvestre Pestana (1977) (fotografia: Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto)

¹²³ Pestana, Silvestre. 2015. «Três Obras». Revista do Programa de Doutoramento “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura”. Vol. 3.1. Centro de Literatura Portuguesa - Imprensa da Universidade de Coimbra. <<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37796/1/Tres%20Obras.pdf>>

¹²⁴ Babo, Constança. Setembro 2016. «Silvestre Pestana, entre a forma e a técnica». Arte Capital. <<https://www.artecapital.net/exposicao-489-silvestre-pestana-silvestre-pestana-tecnoforma>>

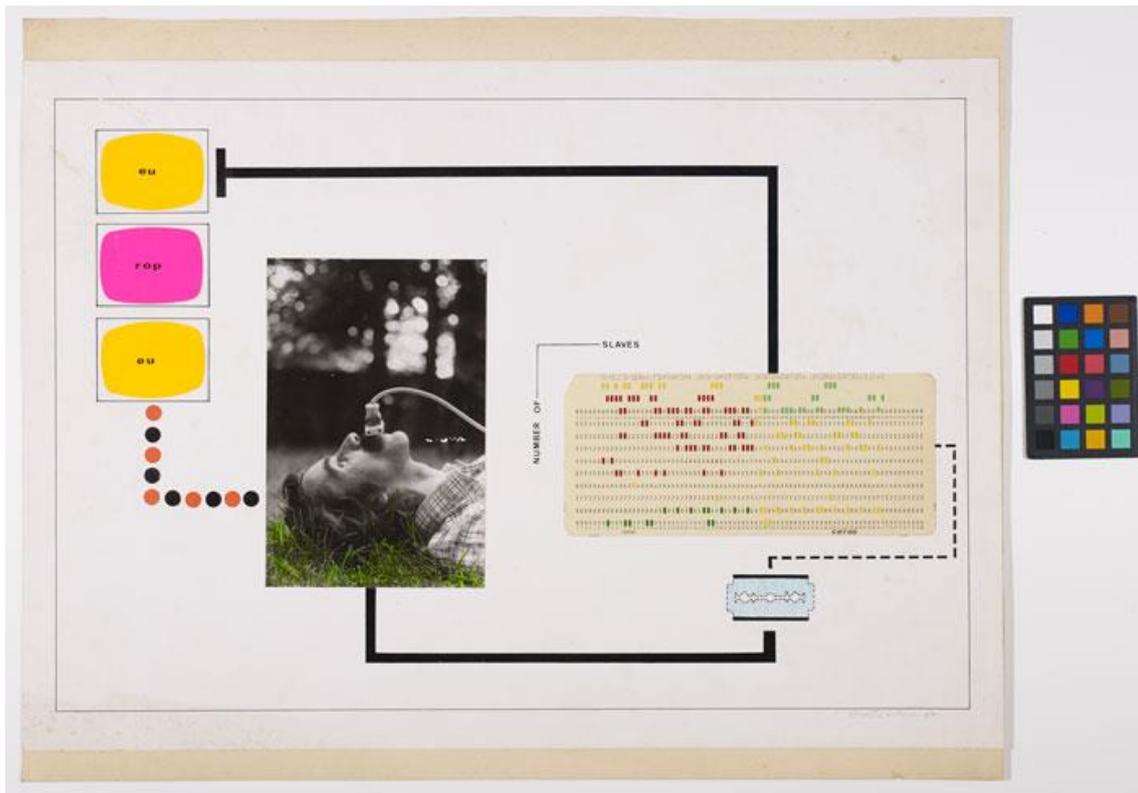


Figura 173 - Means of codification, from the series Self-stimulation (colecção do artista) - Silvestre Pestana (1980)
(fotografia: Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto)

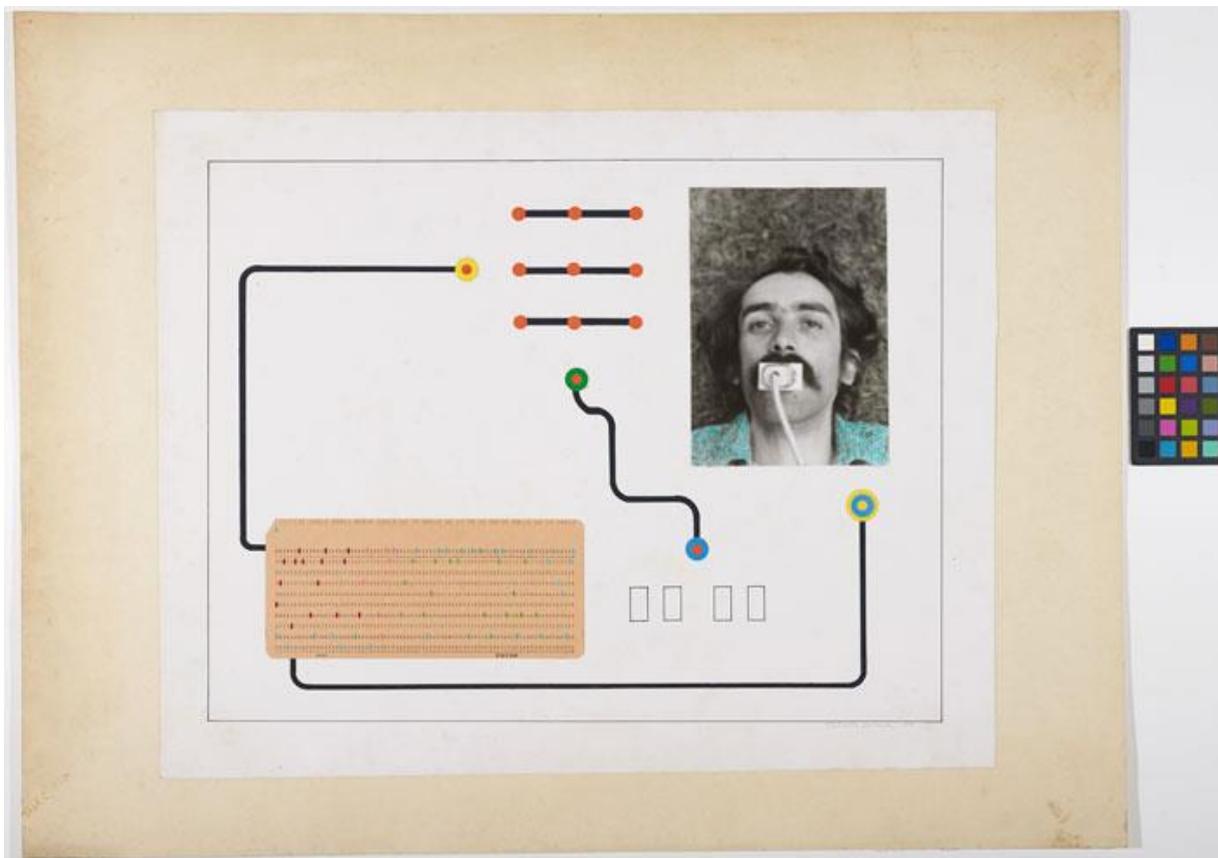


Figura 174 - Means of codification, from the series Self-stimulation (colecção do artista) - Silvestre Pestana (1980)
(fotografia: Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto)

Estes processos composicionais são desenvolvidos ao longo dos anos 1970, à medida que Lima Barreto experimenta novas instrumentações e explora novas abordagens, mas mantém vários pontos em comum – as linguagens notacionais são esteticamente e funcionalmente idênticas. As duas temáticas identificadas permitem-nos separar o trabalho registado em duas fases, uma culminada no álbum *Anar Band* e outra relativa a três temas de *Encounters* e três composições desconhecidas – as partituras relativas a todas estas composições têm a mesma simbologia, recorrem a elementos que se aproximam da poesia concreta e partilham os mesmos registos e configurações. Se analisarmos a estética de todas as composições com registo áudio essa coerência composicional é notada, apesar da diferença fundamental de quem acompanha Lima Barreto (Reininho em *Anar Band* e “Saheb” Sarbib em *Encounters*). Esta será a mais vincada diferença entre os registos de *Anar Band* e os de *Encounters*, para além de se trocar os pedais de uma Ibanez de dois braços por um contrabaixo acústico, do ponto de vista da interpretação o jovem Rui Reininho não tinha a formação, nem os recursos de Sarbib. A utilização de estruturas pré-gravadas e a estética de Jorge Lima Barreto, quer nas ambiências, quer na improvisação, dão coerência a todo o trabalho produzido nestes anos do intérprete de Jazz-Off – o tema *City: Tomorrow the Dogs* do álbum *Encounters* é, por exemplo, uma improvisação de Lima Barreto nas teclas do seu sintetizador por cima da pré-gravação de Sarbib e o sintetizador Arp Odyssey apresenta configurações com sonoridades muito idênticas nas músicas *Mandrake (Anar Band)* e *A Canticle For Leibowitz (Encounters)*. Tendo em conta que Jorge Lima Barreto entra na interpretação musical com uma proposta de conceptualização jazzística, sendo esse o seu enquadramento nos festivais de música e tendo colaborado com intérpretes de jazz, não seria de estranhar a colaboração com um músico de jazz como “Saheb” Sarbib. Esta colaboração, no entanto, acontece já depois do muito trabalho feito com Rui Reininho e com os procedimentos composicionais da música minimal, o que associado à instrumentação utilizada e às características dos intérpretes torna a estética exótica e, tendo em conta que o álbum é lançado em 1979, bastante vanguardista – em Fevereiro de 1975, Terry Riley e Don Cherry gravam na Alemanha três sessões que se aproximam deste conceito (Riley ao sintetizador e Cherry como solista).

Este posicionamento coloca Jorge Lima Barreto no centro da discussão regional dos entusiastas de Jazz portugueses e as apreciações e críticas à sua estética na época seriam feitas dentro deste âmbito. O trabalho de Lima Barreto revela, no entanto, um conhecimento e uma compreensão da música muito para além do Jazz e a notação demonstra-o.

Assume assim o papel da vanguarda pelas ideias, conceitos e estéticas que introduziu, teorizou, desenvolveu e concretizou.

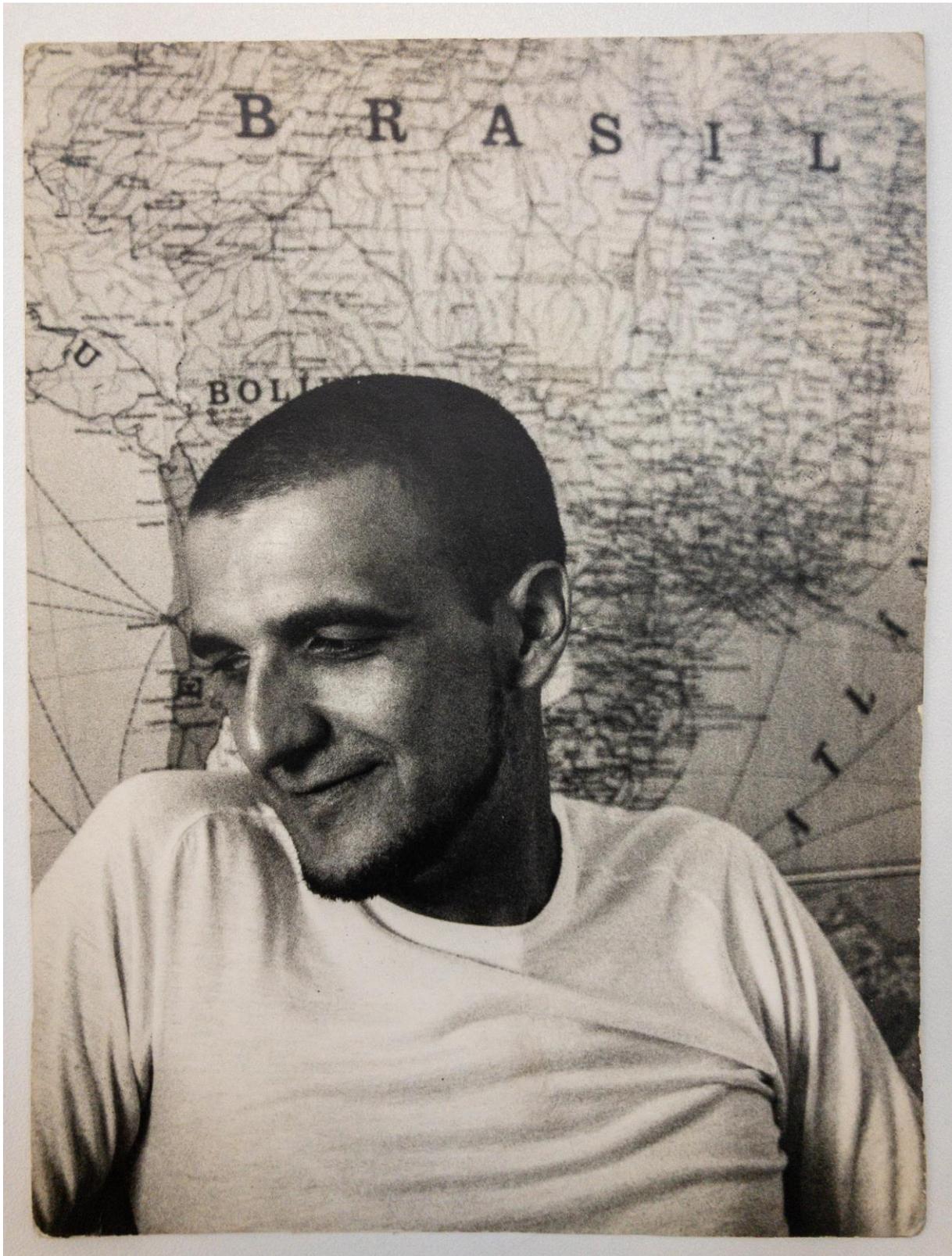


Figura 175 - Jorge Lima Barreto (2/2/79) (espólio da UC)

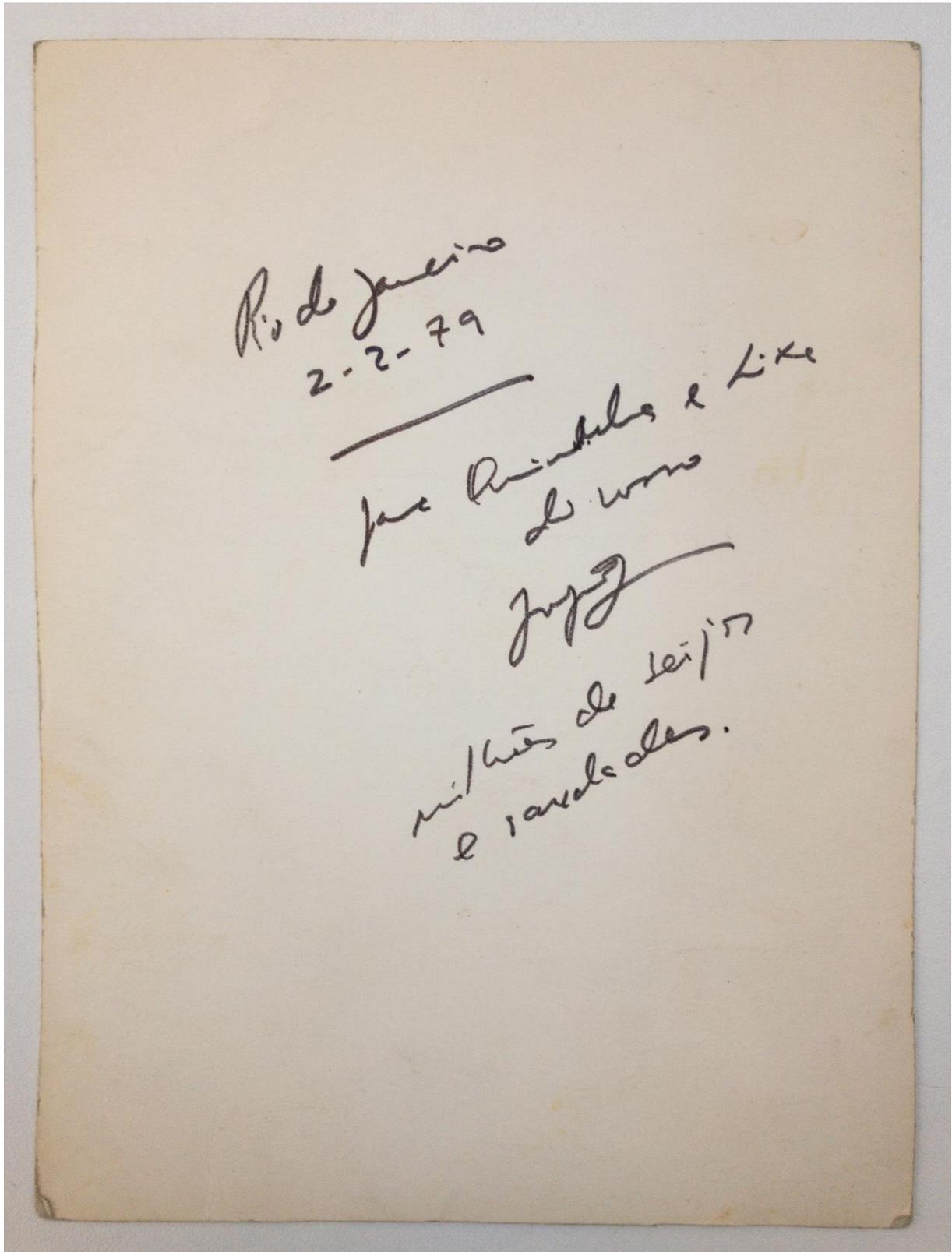


Figura 176 - verso da fotografia anterior (figura 174)

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

Barreto, Jorge Lima. 2001. «Musonautas». Campo das Letras - Editores. Porto.

Jackson, Rebecca. 2010. «The 1960s: A Bibliography». Ames Iowa: Digital Repository @ Iowa State University. <https://lib.dr.iastate.edu/library_books/2>

Heale, M.J.. Março 2005. «The Sixties as History: A Review of the Political History». Johns Hopkins University Press, pp. 133-152. <<https://muse.jhu.edu/article/180050>>

Mitropoulou, Angeliki. Julho 2011. «Was the European student movement of the 1960s a global phenomenon?». Cardiff University. <<https://www.e-ir.info/pdf/10092>>

Kosc, Grzegorz; Juncker, Clara; Monteith, Sharon; Waldschmidt-Nelson, Britta. 2014. «The Transatlantic Sixties – Europe and the United States in the Counterculture Decade». Bielefeld University Press – [transcript]. <<https://library.oapen.org/bitstream/id/1ba92356-eed1-4c54-a4a6-f2716d947deb/627791.pdf>>

United Nations. Julho 2017. «World Economic and Social Survey 2017». UN Department of Economic and Social Affairs. <https://www.un.org/development/desa/dpad/wp-content/uploads/sites/45/WESS_2017_ch2.pdf>

Abril 2015. «As histórias dos nossos hippies». Revista Visão. <<https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2015-04-09-as-historias-dos-nossos-hippiesf815814/#&gid=0&pid=9>>

Montgomery, David. Março 2007. «Flowers, Guns and an Iconic Snapshot». The Washington Post. <<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/17/AR2007031701300.html>>

Reis, Marta F.. Abril 2019. «Celeste, a lisboeta que deu os cravos à revolução». Jornal i. <<https://ionline.sapo.pt/artigo/654684/celeste-a-lisboeta-que-deu-os-cravos-a-revolucao?secao=Portugal>>

Connerly, Charles E.. 2013. «“The Most Segregated City in America”: City Planning and Civil Rights in Birmingham, 1920-1980». University of Virginia Press. <<https://muse.jhu.edu/book/24557>>

Levingston, Steven. Março 2018. «Children have changed America before, braving fire hoses and police dogs for civil rights». The Washington Post. <<https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/20/children-have-changed-america-before-braving-fire-hoses-and-police-dogs-for-civil-rights/>>

Life. Maio 1963. «They Fight a Fire That Won't Go Out – The spectacle of racial turbulence in Birmingham». Life Magazine, Vol. 54, n.º 20. <https://books.google.pt/books?id=2kgEAAAAMBAJ&pg=PA26&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

Morgan, Kenneth. Junho 2011. «Reviews in American History: A Slaveowners Constitution». Johns Hopkins University Press, Vol. 39, n.º 2, pp. 254-260. <<https://muse.jhu.edu/article/441173/pdf>>

Cabecinhas, Rosa. 2002. «Racismo e Etnicidade em Portugal – Uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias». Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, Departamento

de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.

<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25/1/TESE_RC_FINAL.pdf>

Paull, John. 2018. «The Women Who Tried to Stop the Great War: The International Congress of Women at The Hague 1915». Global Leadership Initiatives for Conflict Resolution and Peacebuilding, Cap. 12, pp. 249-266. Universidade da Tasmania, Austrália.

<https://www.academia.edu/36546779/The_Women_Who_Tried_to_Stop_the_Great_War_The_International_Congress_of_Women_at_The_Hague_1915>

Moi, Toril. 2002. «While We Wait: The English Translation of The Second Sex». Signs, Vol. 27, n.º 4, pp. 1005-1035. The University of Chicago Press. <<https://www.jstor.org/stable/10.1086/339635>>

Shulman, Alix Kates. 1980. «Sex and Power: Sexual Bases of Radical Feminism». Signs, Vol. 5, n.º 4, pp. 590-604. The University of Chicago Press. <<https://www.jstor.org/stable/3173832>>

Collins, Gail. 2013. «'The Feminine Mystique' at 50». The New York Times Magazine.

<<https://www.nytimes.com/2013/01/27/magazine/the-feminine-mystique-at-50.html>>

Almeida, Andreia da Silva. 2017. «A saúde no estado novo de Salazar (1933-1968) Políticas, Sistemas e Estruturas». Tese de Doutoramento em História na especialidade de História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30337>>

Ministério da Educação Nacional. 15 Agosto 1936. «Decreto n.º 26:893» Diário do Governo, Série 1, n.º 191 <<https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1936/08/19100/09810984.pdf>>

Ventura, Isabel. 2007. «A emergência das Mulheres repórteres nas décadas de 60 e 70». Tese de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, Universidade Aberta.

<<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/559/1/LC361.pdf>>

Greenfieldboyce, Nell. Setembro 2008. «Pageant Protest Sparked Bra-Burning Myth». NPR.

<<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94240375&from=mobile>>

Preston, Peter. Abril 2004. «Lights, camera, factions». The Guardian.

<<https://www.theguardian.com/books/2004/apr/18/historybooks.features>>

Melo, Jorge Silva. Junho 2020. Facebook.

<<https://www.facebook.com/jorge.silva.925602/posts/2969152906455096>>

Lennon, Peter. Maio 2018. «Paris students meet with brutal repression – archive, 1968». The Guardian. <<https://www.theguardian.com/world/2018/may/29/paris-students-meet-with-brutal-repression-archive-1968>>

Ferreira, Ana Sofia. 2006. «As eleições no Estado Novo – As eleições presidenciais de 1949 e 1958». Revista da Faculdade de Letras, História, Série III, Vol. 7, pp. 197-212. Universidade do Porto.

<<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3412.pdf>>

Cavaco, Carmen. Abril 2019. «Analfabetismo em Portugal – os dados estatísticos, as políticas públicas e os analfabetos». Revista Internacional de Educação de Jovens e Adultos. Vol. 1, n.º 2, pp.17-31.

Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. <<http://hdl.handle.net/10451/46780>>

Candeias, António; Simões, Eduarda. 1999. «Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso». Vol.17, n.º 1, pp.163-194. Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida.

<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/5867/1/1999_1_163.pdf>

«Pop Art». MoMA Learning, Museum of Modern Art

<https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/>

Galvão, João. 2018. «Pós-Pop, ou de quando Portugal não chegava para os artistas portugueses». Lisbonneidee. <<http://www.lisbonne-idee.pt/p5414-pos-pop-quando-portugal-nao-chegava-para-artistas-portugueses.html>>

Nunes, Maria Leonor. Abril 2018. «Derivas Pop na Gulbenkian». Revista Visão.

<<https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/artesvisuais/2018-04-26-derivas-pop-na-gulbenkian/#&gid=0&pid=3>>

«Minimalism». The Art Story. <<https://www.theartstory.org/movement/minimalism/>>

«Minimalism». Art Terms, TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism>>

Melo, Alexandre. 2007. «Arte e Artistas em Portugal». Instituto Camões, Ministério dos Negócios Estrangeiros. <<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html>>

«Minimalism». MoMA Learning, Museum of Modern Art.

<https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/minimalism/>

«Conceptual Art». Art Terms, TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>>

«Conceptual Art». The Art Story. <<https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/>>

«Conceptual Art». MoMA Learning, Museum of Modern Art.

<https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/>

Melo e Castro, E.M.. 1962. «IDEOGRAMAS». Lisboa: Guimarães Editores.

Pina, Sónia. Setembro 2011. «Fluxus: do texto à acção – A cartografia de uma a(r)titude». Tese de mestrado em Ciências da Comunicação (Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 17.

<<https://run.unl.pt/handle/10362/7018>>

Marques, Sabrina D.. Janeiro 2014. «Almada, um Nome de Guerra (1969) de Ernesto de Sousa». À pala de Walsh <<https://www.apaladewalsh.com/2014/01/almada-nome-de-guerra-ernesto-sousa/>>

«Fluxus». Art Terms, TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>>

Himes, Geoffrey. Novembro 2015. «Surf Music». Rock and Roll an American Story, TeachRock.

<https://web.archive.org/web/20151125223127/http://teachrock.org/media/essays/surf_himes_wit_h_maia_edits_2.pdf>

- Goodier, Mandi. «The evolution of music: The music revolution of the 1960s». Reader's Digest. <<https://www.readersdigest.co.uk/culture/music/the-evolution-of-music-the-music-revolution-of-the-1960s>>
- Robbins, Ira A.. Maio 2020. «British Invasion». Encyclopædia Britannica. <<https://www.britannica.com/event/British-Invasion>>
- Puterbaugh, Parke. Julho 1988. «The British Invasion: From the Beatles to the Stones, The Sixties Belonged to Britain». Rolling Stone. <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-british-invasion-from-the-beatles-to-the-stones-the-sixties-belonged-to-britain-244870/>>
- Wicke, Peter. 1990. «Rock Music: Culture, aesthetics and sociology». Cambridge University Press.
- Gensler, Andy. Outubro 2013. «Lou Reed RIP: What If Everyone Who Bought The First Velvet Underground Album Did Start A Band?». Billboard. <<https://www.billboard.com/articles//5770584/lou-reed-rip-what-if-everyone-who-bought-the-first>>
- Macan, Edward. 1997. «Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture». Oxford University Press. New York.
- Pressing, Jeff. «Free Jazz and the Avant-Garde». Departamento de Psicologia, Universidade de Melbourne. Victoria, Australia. <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf>>
- Appleton, Jon H.. 1972. «The State of Electronic Music: 1972». College Music Symposium, Vol. 12, pp. 7-10. College Music Society. <<https://www.jstor.org/stable/40373301>>
- Nyman, Michael. 1974. «Experimental Music: Cage and Beyond». Cambridge University Press. New York.
- Auner, Joseph. 2013. «Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries». W.W. Norton & Company, Inc. New York.
- Pritchett, James. 1993. «The Music of John Cage». Music in the 20th Century, Cambridge University Press. New York.
- Brooks, William. 1993. «Modern Times: From World War I to the presente: The Americas, 1945-70». pp. 309-348. The Macmillan Press Limited. United Kingdom.
- Strausbaugh, John. Outubro 2007. «Sidewalk Hero, on the Horns of a Revival». The New York Times. <https://www.nytimes.com/2007/10/28/arts/music/28stra.html?_r=1&scp=1&sq=Moondog&st=cse>
- Alburger, Mark. Março 2003. «La Monte Young to 1960». 21st Century Music. Vol. 10, n.º 3, pp. 3-9. 21st Century Music. <<http://www.21st-centurymusic.com/ML210303.pdf>>
- Mertens Wim. 1980. «American Minimal Music». Trad. Hautckict. J. – 1983. Halstan & Co Ltd, Amersham, Bucks. <http://lukashevichus.info/knigi/mertens_american_minimal_music.pdf>

- Griffiths, Paul. 1995. «Modern Music and after». Oxford University Press. New York.
- Harris, Robert. Abril 2016. «Composer Steve Reich on turning 80, writing live music and finding faith». The Globe and Mail. <<https://www.theglobeandmail.com/arts/music/composer-steve-reich-on-turning-80-writing-live-music-and-finding-faith/article29620012/>>
- Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando. 1958. «Dicionário de Música». Edições Cosmos. Lisboa.
- Abreu, Rui Miguel. 2008. «1955-1969: Quando a febre em Portugal era o Yé-Yé». Blitz. <<https://blitz.pt/principal/update/2016-03-19-1955-1969-Quando-a-febre-em-Portugal-era-o-Ye-Ye>>
- Caeiro, Maria de Fátima Cancela Antunes. 2012. «Influências francesas na música de intervenção portuguesa nos anos 70». Dissertação de Mestrado em Línguas e Culturas. Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. <<http://hdl.handle.net/10773/10291>>
- Leirós, Isabel. Agosto 2017. «Festival Vilar de Mouros 1971: o relatório PIDE/DGS». Arte-Factos. <<https://www.arte-factos.net/artigos-opiniao/festival-vilar-mouros-1971-relatorio-pidedgs/>>
- Pires, António. Junho 2017. «José Cid, onde é que estavas em 1967?». Blitz. <<https://blitz.pt/principal/update/2017-11-18-Jose-Cid-onde-e-que-estavas-em-1967--1>>
- Figueiredo, Luís. 2016. «Jazz, identidade musical e o piano Jazz em Portugal». Tese de doutoramento em Música – Performance Jazz, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro <<https://ria.ua.pt/handle/10773/16212>>
- Barreto, Jorge Lima. Setembro 1972. «Revolução do Jazz». Editorial Inova Limitada. Porto.
- Rocha, José Eduardo. 2005. «14 Anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa». Anexo da 4.^a Edição, História da Música Portuguesa. Europa-América. Lisboa.
- Barreto, Jorge Lima. Setembro 2016. «Estética da Comunicação Musical – A Improvisação». Município de Vinhais/Imprensa da Universidade de Coimbra.
2019. «Um JazzMan em Bragança». Teatro Municipal de Braga. <https://teatromunicipal.cm-braganca.pt/pages/98?event_id=1083&fbclid=IwAR3WTqGTE0YJwdn32180mXoBV086QYql0Aq2VvOZU3pK1nusueCOuEVhVEE>
- Barreto, Jorge Lima. 1984. «Anarqueologia do Jazz I: Jazzband 1900-1960». A Regra do Jogo, Edições. Lisboa.
2009. «Jorge Lima Barreto - Curriculum». Meloteca. <<https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2018/11/jorge-lima-barreto.pdf>>
- Barreto, Jorge Lima. 1973. «Jazz - Off». paisagem editora. Porto.
- Barreto, Jorge Lima. 1975. «Grande Música Negra». edições RÉ S limitada. Porto.
- Barreto, Jorge Lima. 1975. «Rock/Trip». edições RÉ S limitada. Porto.
- Barreto, Jorge Lima. 1977. «Musicónimos». Limiar/Ensaio. Porto.

Sebastião, Dina. Julho 2011. «Da pedagogia de Jorge Lima Barreto em Coimbra». In Com Vagar – Newsletter da UC, Universidade de Coimbra.

<http://www.uc.pt/noticias/02_NL_2011/07_2011/jorge_lima_barreto>

Colburn, Jerome. 2009. «A New Interpretation of the Nippur Music-Instruction Fragments». *Journal of Cuneiform Studies*. Vol. 61, pp. 97-109, University of Chicago Press (on behalf of The American Schools of Oriental Research). <<https://www.jstor.org/stable/25608635>>

Oldest Known Music Notation. The Schoyen Collection. <<https://www.schoyencollection.com/music-notation/old-babylonia-cuneiform-notation/oldest-known-music-notation-ms-5105>>

Solomon, Jon. 1986. «The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis». *The American Journal of Philology*. Vol. 107, n.º 4, pp. 455-479, The Johns Hopkins University Press.

<<https://www.jstor.org/stable/295097>>

960-970. «Codex 121(1151): Graduale – Notkeri Sequentiae». Einsiedeln, Stiftsbibliothek.

<<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>>

Berry, Mary. 1979. «Gregorian Chant: The Restoration of the Chant and Seventy-Five Years of Recording». *Early Music*. Vol. 7, n.º 2, pp. 197+199+201+205+207-209+211+213+217. Oxford University Press. <<https://www.jstor.org/stable/3126338>>

Reisenweaver, Anna J.. 2012. «Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning». *Musical Offerings*. Vol. 3, n.º 1. Cedarville University.

<<https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/4>>

Beethoven, Ludwig van. 1815. «Sonatas, violino, piano, n.º 10, op. 96, Sol maior.». The Morgan Library & Museum. <<http://www.themorgan.org/music/manuscript/114205>>

Boss, Jack. 2019. «Shoenberg's Atonal Music: 1 – Tonal oder Atonal?». Cambridge University Press.

<<https://doi.org/10.1017/9781108296991>>

Schaeffer, Pierre. 1952. «À la recherche d'une musique concrète». Éditions du Seuil.

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4620524/mod_resource/content/1/In%2BSearch%2Bof%2Ba%2BConcrete%2BMusic%2B-%2BPierre%2BSchaeffer%2B%2BJohn%2BDack%2B%2BChristine%2BNorth.pdf>

Young, La Monte. 1960. «Piano Piece for David Tudor #1, Piano Piece for David Tudor #2, and Piano Piece for David Tudor #3». The Museum of Modern Art.

<<https://www.moma.org/collection/works/127638>>

Goulsh, Matthew. 2005. «A Transparent Lecture». *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. pp. 176-208. Blackwell Publishing.

Feldman, Morton. 1950. «Projection 1 – Solo Cello». Edition Peters.

Andreopoulos, Andreas. 2000. «The Return of Religion in Contemporary Music». *Literature and Theology*. pp. 81-95. Oxford University Press. <<https://www.jstor.org/stable/23926236>>

Evarts, John. 1968. «The New Musical Notation: A Graphic Art?». Leonardo. Vol. 1, n.º 4, pp. 405-412. The MIT Press. <<https://www.jstor.org/stable/1571989>>

Clark, Philip. «HAUBENSTOCK-RAMATI Konstellationen». Gramophone.
<<https://www.gramophone.co.uk/review/haubensstock-ramati-konstellationen>>

Farrel, Gerry. 1988. «Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz». Popular Music. Vol. 7, n.º 2, The South Asia/West Crossover, pp. 189-205. Cambridge University Press. <<https://www.jstor.org/stable/853536>>

Wen-Chung, Chou. 1971. «Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers». The Musical Quarterly. Vol. 57, n.º 2, pp. 211-229. Oxford University Press.
<<https://www.jstor.org/stable/741215>>

Di Nunzio, Alex. 2014. «UPIC». Musica Informatica
<<http://www.musicainformatica.org/topics/upic.php>>

Smith, Dave. Winter 1977-78. «Following a Straight Line: La Monte Young». Jem: Journal of Experimental Music Studies.
<http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Smithyoung.pdf>

Babo, Constança. Setembro 2016. «Silvestre Pestana, entre a forma e a técnica». Arte Capital.
<<https://www.artecapital.net/exposicao-489-silvestre-pestana-silvestre-pestana-tecnofoma>>

Folkerts, Hendrik. «Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness». South as a State of Mind
<https://www.documenta14.de/en/south/464_keeping_score_notation_embodiment_and_liveness>

Ladik, Katalin. 1973. «The Queen of Sheba». Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
<<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/ladik-katalin/queen-sheba>>

Moran, Joe. «Tom Phillips and the Art of the Everyday». joe moran's words.
<<https://joemoran.net/academic-articles/tom-phillips-and-the-art-of-the-everyday-2/>>

Pestana, Silvestre. 2015. «Três Obras». Revista do Programa de Doutoramento “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura”. Vol. 3.1. Centro de Literatura Portuguesa - Imprensa da Universidade de Coimbra. <<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37796/1/Tres%20Obras.pdf>>

Reis, Jorge dos. 2017. «As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance». Revista GAMA, Estudos artísticos. pp. 139-149. Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa.
<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28461/2/UlFBA_Gama_V5n9_p139-149.pdf>

Miller Jr., Walter M.. 1959. «A Canticle for Leibowitz». J. B. Lippincott & Co. Philadelphia.

Brunner, John. 1968. «Stand on Zanzibar». Doubleday. New York.

Simak, Clifford D.. 1952. «City». Gnome Press. New York.

Vonnegut Jr., Kurt. 1952. «Player Piano». Charles Scribner's Sons. New York.

Hoyle, Fred; Elliot, Jonh. 1962. «A for Andromeda». Souvenir Press. London.

Van Vogt, A. E.. 1959. «The War Against the Rull». Simon & Schuster. New York

ANEXOS

Anexo 1: Entrevista a Rui Reininho

Transcrição editada da entrevista telefónica a Rui Reininho no dia 18 de Maio de 2020.

Rui Reininho: Parece que estamos a falar em avatares, mas realmente a personagem do Jorge foi muito importante naquela época para muita gente e dentro daquela chamada contracultura.

Para mim foi muito importante porque apanhou-me ali na terna adolescência e era tudo um choque, tudo era surpresa, tudo era... até já pareço um bocadinho *passé* e um bocado século XX, mas tudo era revolução e de facto esse aspecto era interessante que estivesse no topo das vossas investigações.

André Quaresma: A nível da música nacional e do que seria a vanguarda nacional...

RR: e de um pensamento completamente novo...

AQ: disruptivo.

RR: Exactamente, nós apanhamos também os 1970s em que parece que tudo fluía, mas também tínhamos muito conflito porque o próprio termo *anarco*, que juntava as pessoas, era uma ideologia muito... uma praxis muito forte também, nada se subjugava a interesses partidários nem económicos, havia uma liberdade muito grande. Por exemplo, pensando assim em voz alta, por um lado havia um respeito fantástico pelas vanguardas e transvanguardas, mas também lembro-me de nós irmos ver um espetáculo com colecções do Iannis Xenakis e levarmos rádios de pilhas e nós próprios minávamos a própria performance, cada pessoa que chegava também intervinha – o que é estranhíssimo – as pessoas todas com um respeito enorme pelo Xenakis – acolá no Teatro da Trindade – e nós, especialmente os mais miúdos, levávamos rádios portáteis com os jogos de futebol, que aquilo era domingo à tarde ou um sábado à tarde, então começávamos a pôr aquilo mais alto. Quer dizer, havia ali uma vertigem quase suicidária, quase iconoclástica dentro do que começávamos a apreciar. Não era uma mitificação só, nem um respeito quase clerical pelos grandes mestres – o Luigi Nono também – mas eram momentos interessantes de facto como aquela gente aparecia no Porto a fazer os seus sons, a fazer as suas palestras, são momentos de facto únicos e que marcam, aquela vertigem de adolescência acaba por ser o que nos forma, não é? e que nos faz de alguma maneira ser diferente.

AQ: O Rui nasce em 1955, tem 19 anos no 25 de Abril de 1974.

RR: Sim estou ali naquela transição entre o secundário, embora eu andasse ali a saltitar e tal, especialmente pela Europa. Eu tenho ali uma influênciazinha também de uma tentativa de fuga aqui ao regime, portanto à tropa, essas coisas todas. Eu estava a pensar em ir, na altura, para Bruxelas e depois foi o contacto com esta gente. Eu lembro-me de estarmos ali a falsificar passaportes para a gente fugir. Para fugir já dentro do próprio regime mesmo, porque havia ali muitas expulsões, mas isso apanha-me numa transição em que eu tenho uma resistência em ir para a faculdade porque, os dois anitos antes, acho que bastante cedo – quinze, desasseis – comecei a viajar pela Europa e levei aquele choque cultural. E em que aí conheço o Jorge porque ele já estava ligado a bandas de Rock, todo aquele ambiente... E, de facto, começo a ter informação de outros lados de uma maneira muito rápida, começar a ouvir simultaneamente Free Jazz, o Miles Davis, talvez porque a formação do Miles na altura era muito híbrida, tinha músicos de funk, o Herbie Hancock, o Joe Zawinul, aquela gente toda. De certa

maneira, digamos que a minha contribuição para o universo do Jorge que era muito mais jazzístico (isto sem o mínimo de pretensão) foi também dar-lhe a conhecer outras coisas que conheci na Europa, o chamado Krautrock, os Kraftwerk que já vinham de setenta e tal também e eu já tinha tido acesso a essas coisas, portanto aquela fusão toda é que nos fez se calhar ali aproximar nesse aspecto e em contrapartida eu levava com o Stockhausen e com coisas assim. Acho que ali as trocas eram bastantes incendiárias. E também uma prática muito psicadélica – essas coisas eu acho que também não devem ter aquele rótulo do moral em cima – as experiências psicadélicas eram muito importantes, há o advento das chamadas viagens de LSD e essas coisas todas são muito importantes para abrir portas, as tais *Doors of Perception*, o Timothy Leary e essas coisas todas. Era muito interessante e depois com contactos fora da cidade do Porto também, numa certa Coimbra que nessa altura nós chamávamos o Nova Iorque dos pobres por brincadeira, porque era uma cidade bastante pretensiosa. E havia sempre aquele choque de um grupo, especialmente o núcleo anarca era muito forte de convicções e de praxis, aquele núcleo que se movimentava na baixa do Porto desde o Majestic até ao Piolho era uma gente danada e criativa, uma só ida à praia já era revolucionária porque na altura eu lembro-me de nós sermos pateados e assobiados só porque íamos de calções, o Porto é suposto ser uma cidade litoral não é? mas no caso de se usar bermudas e no caso o Jorge usava um daqueles Keffiyeh árabes, tudo aquilo era o chamado *provocatio ad totum*, era uma performance quase (eu arrisco a dizer) diária, e depois mais tarde com o conflito das forças organizadas, digamos, revolucionariamente, os PCs, os Maoistas e não sei quê, tudo aquilo nos inspirava um conflito, claro não era uma coisa física, mas era digamos uma desinquietação intelectual muito forte. E dentro da própria faculdade, parte das provocações, eu na altura ainda tinha a mania que fumava, lembro-me de ir para lá fumar cigarrilhas, para as aulas de humanidades e os coleguinhas todos "ai, não sei quê, que cheiro insuportável e tal", quer dizer havia ali uma praxis, dentro daquele grupo, que depois se traduzia em música, mas muito espontaneamente, logo a primeira fase era dos chamados sons concretos e é aí que nós vamos buscar aparelhos lá fora, quase pirateados. Nós somos apanhados na fronteira da Suíça para a França, porque queríamos aqueles aparelhos para as nossas gravações, para termos aqui um estúdio, as coisas eram feitas de uma maneira um bocadinho... havia quase uma espécie de contrabando, os nossos instrumentos foram comprados na Suíça porque eu tinha lá uma amiga a estudar, para não dizer que tínhamos uns amigos que tinham roubado uns instrumentos na Holanda e que nos estavam digamos a revender.[risos]

AQ: Esses instrumentos, a guitarra por exemplo, a Ibanez...

RR: Exactamente, referiu essa Ibanez, essa foi um acordo que conseguimos na Suíça, na altura os dois gravadores, um era encomenda e outro ficaria para a actividade do grupo e depois o produto dessa venda dava para comprar os instrumentos, as coisas tinham de ser muito magicadas muito elaboradas e felizmente a maior parte delas já prescreveram. [risos] Era uma vida um bocadinho arriscada e nós até tivemos ajuda, a minha mãe trabalhava na junta dos produtos pecuários e deu-nos ali uma ajuda na alfândega porque houve umas coisas que foram ali apanhadas e tal, mas pronto, a vontade de ter aquela instrumentação, que era um bocadinho mais avançada, era tão grande que fazíamos sacrifícios humanos, quase, para obtê-los.

AQ: E o sintetizador Arp Odyssey também foi arranjado assim?

RR: Sim, sim, foi na mesma altura.

AQ: O Arp Odyssey sai em 1972 e os primeiros registos que eu encontro de concertos do Jorge são por volta de 1973, com Happenings que eu encontrei em alguns panfletos e coisas desse género. Em 1973, mas isso parece-me muito cedo sobretudo para a constituição que eu conheço de 1977 que é o ano do álbum. Não sei se o Rui se lembra desses primeiros eventos, em 1973 o Rui tem 18 anos.

RR: Pois, em 1973 é na altura em que eu regresso porque eu estive tentado a ficar na Bélgica na altura, entrar lá numa academia artística, mas de facto eu lembro-me, em troca de correspondência, foi até o Jorge que me convenceu a regressar para termos ali uma prática musical mais consistente. Havia ali uma convicção muito forte de que as coisas poderiam funcionar porque os espetáculos anteriores a 1977 não eram nada convencionais, havia problemas, eu acho que nessa circunstância nunca me lembro de ter sido tão vaiado em palco. Nós íamos a festivais importantes na altura, ao lado de grupos como Zanarp, o Rão Kyao também, que eram grupos de incidência mais jazzística e as nossas experiências, de facto, ali vestidos com uns fatos brancos... E na faculdade de economia a lista anarca (havia a lista A, a lista B uma mais próxima dos PCs, outras de várias forças políticas) a lista anarca ganha ali e faz um espetáculo connosco em que de facto as pessoas, enquanto metade investivava outra metade aplaudia porque achava aquilo muito revolucionário, atiraram-nos os cisnes que estavam no jardim do *cordier* para cima do palco, havia aquela coisa do piano preparado e as bolas [de ping pong] a caírem. Eram momentos... E parecendo que não, esse espetáculo acabou por ser capa do Jornal de Notícias o que é muito surpreendente, não é? Digamos uma actividade daquelas ter chegado, quer dizer, só faltava ter estado lá o raio da RTP que devia ser o único canal da altura porque de facto era muito provocatório dentro do sistema. O Jorge quando vai tocar a Cascais no Festival Internacional de Jazz eu lembro-me que tive que separá-lo do conhecido Villas-Boas que era o organizador e houve ali um momento patético em que ele dizia "Isto é só uma provocação! Isto nem sequer é música! Tu queres que me cubram de escarros! Isto é uma vergonha! Isto é uma vergonha!", eram momentos muito tensos e eu lembro-me até na altura do Jorge estar assim chocado "Epá, eu venho aqui tocar e este gajo insulta-me antes de eu entrar em palco?!". Porque ele viu o ensaio e ficou "o que é esta tragédia que me vais fazer?". No fundo havia ali uma amizade e uma cumplicidade e um amor pela música improvisada, mas os espetáculos eram um pouco demais, eram de facto excessivos para os comuns mortais, não era fácil e eram momentos de sofrimento, nós tínhamos uma formação - há ali uma criatura que está um bocado esquecida, que também era importante pela sua bizzarria que era o Jorge Chaminé, que é um tenor clássico e tocava violoncelo também connosco - era uma formação muito improvável, nós tocámos em praças de touros, havia ali um chamamento também Pop, na altura que não era muito comum nestas transgressões que eu talvez vi mais tarde em grupos como A Máquina Do Almoço Dá Pancadas, e de outros artistas do género, Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre! o próprio Ocaso Épico, tenho a impressão que eram as experiências mais aproximadas que eu vi depois, assim mais tarde. Eu um grande apologista daquele movimento Artaudiano, do teatro do absurdo. Inclusivamente fizemos um espetáculo no teatro Gil Vicente já com o Sarbib.

AQ: Mas o Sarbib já tocava com vocês antes do lançamento do album Anar Band e do Encounters?

RR: Nós fizemos o festival de Jazz em Vila Real e em Setúbal organizados pelo Rui Neves e creio que há ali um misto. O Rui Neves que contaram-me uma coisa estranhíssima relativamente a ele que foi dos poucos promotores se calhar mundiais que foi mesmo preso, coitado, porque atravessou-se para arcar com as despesas do festival de Jazz Contemporâneo em Setúbal e lá passou, se calhar, um cheque assim e a policia judiciária foi buscá-lo foi uma das coisas chocantes neste país, com tanta corrupção, com tanta gente que há aí, foram engavetá-lo a ele, na altura trabalhava não sei se na Antena 2...

AQ: Ele tinha um programa na Rádio Comercial, com o Jorge, o Musonautas.

RR: Sim, mas isso é posterior, eu estou a dizer ali uns anos antes. Sim, claro estaria na Comercial também, mas depois teve problemas porque claro, um tipo ali com cadastro, deram-lhe cabo da vida. Mas era um entusiasta e estava à frente também da programação da Gulbenkian, das noites de verão da Gulbenkian, na altura conhecemo-nos aliás. Era um tipo importante de facto. Depois fala-se também nas bienais e aqui há um fusãozinha porque o Jorge quando vai para a América do Sul eu tive um grupo chamado Atitudes e quando ele regressa eu ingresso ali no GNR que ele depois frequenta e visita. Remete ali a fuga dele para a América do Sul também porque é uma altura em que tem a mesma ideia que ele o Palolo, que também vai para a Amazónia.

AQ: EU não cheguei a perceber para onde é que ele foi exactamente, eu sei que ele foi para a América do Sul e depois para os Estados Unidos...

RR: Sim e Brasil, ele estava lá com um amigo comum o Fernando Nepumoceno, que escrevia na Folha de São Paulo e dava notícias dele às vezes, eu só recebia telefonemas assim às tantas da manhã, lembro-me de um episódio curioso em que eu tinha ali um espólio interessante que ele arranhou, de quase um pouco Indiana Jones do Avant-Garde. Eu comecei a receber assim uns artefactos estranhos da Colômbia e do Peru imagine-se o que é que devia ter lá dentro, eu levantava isso mas na altura tinha regressado e estava em casa dos meus pais na baixo do Porto e a minha mãe é que me disse "olha, não sei quem disse para ir lá aos correios, estão lá uns vinte e tal pacotes de cinco quilos" os tipos dos correios muito intrigados porque estavam a chegar pacotes, mas foi aquela confiança que ele teve em mim que eu não fazia desaparecer os pacotes. [risos] Há ali episódios cómicos e aventureiros mas fazia muito do espírito dele, porque realmente, ele era um tipo muito determinado e depois mandava-me mensagens "atenção muita atenção, podemos estar aqui sobre escuta mas o pacote 23 e o 17 são muito importantes" [risos] Estou a levar a coisa com muito humor porque é como o vejo de facto, não é que não queira levar a sério porque eu acho que foi um dos pensadores mais importantes da nossa época, naquela situação, um anti-académico por excelência e um homem sempre desprezado pela COLtura como a gente lhe chamava, pela cultura tradicional, temido em todas as universidades e em todos os programas e realmente nesse aspecto pela velocidade e veracidade do seu pensamento, um pensamento único em que o humor era também extravasante e extraordinário. E nesses anos 1970 com relações completamente cruzadas, em que realmente tivemos ali uma cumplicidade fantástica e era fantástico ele telefonava-me a dizer "epá, não adivinhas quem está escondido cá em casa" e quem estava escondido lá em casa era o fadista, o homem do embuçado, João Ferreira-Rosa perseguido pelas forças revolucionárias, a tentar fugir para o Brasil, mas dentro do lobby de amizade - e aquela criatura a Vera Lagoa também: "sabes que aquela fascista está escondida numa casa aqui em baixo, a minha vontade era denunciá-la". Mas havia sempre depois ali uma cúpula de pensamento que era estratosférico e que estava para lá de qualquer moral e de qualquer e de qualquer religião até, e de qualquer convicção. Aquele homem de facto era um verdadeiro revolucionário, era um verdadeiro príncipe anarquista, de facto só havia essa ideologia por detrás de todo o seu pensamento que era muito perigoso e aliás eu creio que infelizmente ele nos últimos tempos - porque já nos tínhamos afastado desde há uns anos - diziam-me que ele realmente sofria muito porque foi muito maltratado pela, digamos, que pela casta vigente. Mas ainda era um grupo de gente muito tresloucada mas muito criativa, e daí era normal andar por ali um tipo como o Silvestre Pestana, com quem eu tive o prazer de estar no verão passado, precisamente num encontro dos Musonautas do Vinhas, que organizou aqui toda aquela exposição, em que eu tive oportunidade de

ver precisamente alguns objectos que o Silvestre ainda tem e algumas daquelas pautas, digamos assim, se podemos chamar assim, aquelas pautas perdidas.

AQ: Quando estamos a falar de pautas de AnarBand estamos a falar das musografias?

RR: Sim, e das anotações que ele fazia. Eu vi as fotos que me enviou e reconheci, mesmo aquelas *planquettes* que se ajustavam ao sintetizador para controlar os programas porque o Arp sempre foi um instrumento muito fugidio, de facto ele tinha... Eu creio que só alguns Korgs monofónicos tinham também aquela capacidade de explodir por eles próprios.

AQ: Sim, o Arp foi o primeiro sintetizador que permitiu duofonia.

RR: Sim sim, pois, mesmo os Moogs antigos não tinham nada a ver com isso e nós tínhamos acesso até a outros instrumentos, inclusivamente nós tivemos uma (não sei se foi em Coimbra) foi alguém que tinha uma aula explicativa do Pierre Henry e nós ficámos com umas bobines porque também usava-se muito a fita analógica, como a memória era muito em fita analógica, todo o principio da camara deko também era assim. Nós também chegamos a trazer aquelas primeiras camaras deko que tinham aquela fita, que eram instrumentações muito estranhas, até depois ao Teremim, eu creio que o Jorge também chegou a ter um.

AQ: Voltando às partituras, as musografias feitas pelo Silvestre Pestana, elas parecem-me que seria algo posterior à composição em si, vocês não seguiam as musografias? tinham algum tipo de registo que vos permitisse reproduzir? faziam tudo completamente improvisado? O som do Anar Band é diferenciado do resto do trabalho do Jorge por ser exactamente mais violento e mais anárquico, como é que isso se transpunha quer na vossa composição quer no registo para concertos e para a gravação do álbum por exemplo?

RR: Pois, de inicio e antes da utilização do Arp a pauta a seguir eram fitas analógicas com ecos e com gravações em que se alteravam os *pitchs*, as velocidades, eu lembro-me de fazer gravações de jogos de ténis, ping pong e tal, pelo menos a parte percussiva que era a que eu gostava mais de me dedicar, ainda hoje tenho essa paixão, eu vou ter um disco, creio que ainda este ano que é com gongos e tan tans, taças tibetanas e coisas desse género portanto a percussão foi sempre a parte que eu me ocupei um bocadinho mais. Depois com aquelas anotações que vinham com o Arp, tentavam-se arranjar uns *pre-sets*, alguns vinham de fábrica, o Arp já trazia programações que eles, se calhar, achariam mais industrializáveis, por exemplo os *sequencers* e aquelas coisas todas. Relativamente à outra parte em que havia simultaneidade do Arp, por exemplo, com o piano muitas vezes era aleatório, o Arp funcionava como um *sequencer* dentro de uma certa cadência. As gravuras serviam como pautas porque havia ali um certo ritualismo, eu tinha essa convicção, o livro I Ching, de notações orientais, o Cage já tinha usado, o La Monte Young também, todo esse universo que tinha a ver com a meditação e com a ingestão de produtos psicadélicos e cogumelos, uma pessoa reagia perante as cores também, daí a grande profusão de cores da fase Silvestre Pestana que é um pouco diferente da primeira fase que é mais, não quero dizer a preto e branco, mas tem mais a ver com o impressionismo, com o Bauhaus, pronto essas estéticas. Os ensaios às vezes eram muito temáticos, digamos que, um fim de semana, pronto este fim de semana vai ser muito expressionismo alemão, vai ser muito Bauhaus, vai ser muito Metrópolis, Klingklang - lá está o Krautrock - e essas influências todas. O que eu posso dizer é que passamos uns meses, para não dizer uns anos muito divertidos.

Da maneira como as pessoas depois absorviam o espetáculo em si, era muito caótico e depois também é preciso ver que isto é uma, não sei se se pode chamar arte, ou era, nada apoiada e nada subsidiada, isto acabava por ser uma *Arte Povera*, também houve essa fase e era uma arte um bocado de rua porque os meios que tínhamos ali à disposição... Tanto quanto eu me lembro o Anar Band era um grupo muito feérico mas muito pobre nos seus meios, lembro-me que as garrafas de vinho tinham aquelas marquinhas e ficavam do almoço para o jantar porque tínhamos muitas dificuldades porque era difícil convencer alguém a pagar-nos por um espetáculo daqueles. Gente muito entusiasmada, ainda no outro dia me lembrei do Egito Gonçalves e gente que levava para as performances, as primeiras performances da casa da carruagem, antes das bienais de Cerveira, a inclusão era muito grande, com malabaristas, contorcionistas e todo aquele espetáculo era um pouco... eu tinha precisamente um filme, infelizmente desapareceu, que era, enquanto o Artur Bual me pintava, nós íamos tocando e a performance acontecia, mas isso era muito vulgar, a irmã do Silvestre Pestana também, muitos outros, performances internacionais, era um ambiente que a certo ponto nós próprios ficávamos às vezes surpreendidos com o tipo de atenção Pop, não no sentido desprestigiante da palavra, popularucho, mas de facto manter-se ali uma plateia durante aquele tempo todo em pleno provocatio ad populum, era extraordinário no meio do Jazz e da Música Improvisada eu via assim um pouco, quer dizer, é um pouco estranho como é que, por exemplo, se consegue gravar um disco daqueles como o Anar Band. Uma etiqueta como a Rádio Triunfo que é tradicionalíssima, num ambiente das editoras do Porto da altura, do Porto e do país, quer dizer, aquilo chegar às Gulbenkians e aos sacro-antos pensadores. O contacto que eu me lembro de ver com o Jorge Peixinho, por quem o Jorge Lima Barreto teria uma especial admiração, mas ele achava aquilo muito estranhíssimo. Eu tive uma breve conversa que o próprio Emmanuel Nunes se lembrava e também achava aquilo muito estranho, ele achava que nós éramos um grupo estrangeiro. Com tudo o que é de absurdo, digamos que dentro de uma certa cátedra, eu sei que há epicentros e há flutuações dentro da chamada vanguarda, e de facto eu tinha a consciência que era uma das primeiras vanguardas verdadeiramente populares que podia estar num festival, um pouco como o Sun Ra o fez, em Vilar de Mouros, na altura em nós fomos lá.

AQ: Mas esse tipo de interação acabou por mudar, eu li numa entrevista de 1973 ou 1974 do Carlos "Zíngaro", apesar de mostrar que tem imensa admiração pelo Jorge, ele discorda um bocadinho do que o Jorge faz porque diz que antes de se começar a destruir devia-se saber o que se estava a construir. E depois acabaram por fazer dois álbuns juntos!

RR: Sim, foi uma das últimas pessoas com que falei. É o que eu digo, realmente havia uma hostilidade de todos os meios em relação ao nosso movimento. Nós éramos completamente vilipendiados.

AQ: Mas isso seria pela sonoridade ou por não terem uma formação de música tradicional como o Peixinho e o "Zíngaro" tinham?

RR: Não só mas também, acho que sim, os mais académicos acusando disso, os da improvisação e depois por causa também das anotações e da falta de técnica que se exigia a um performer jazzístico, mas o próprio Miles quando entra numa certa linguagem minimalista, quer dizer tem um passado fantástico dos anos 1950, e de formações mais tradicionais. Inclusivamente só muitos anos depois ouvi um disco do Sun Ra a tocar piano! Que é muito estranho, são gravações de 1950 e tal. Isso é quase como exigir que um Picasso fosse figurativo, e é-o, não é? que ainda há pouco tempo estive a ver uma gravuras de Picasso que fez quadros figurativos e parte para o cubismo dele por opção própria. Sim,

Sim, mas havia dissidências enormes dentro desse meio o que eu acho que a certa altura é saudável, hoje em dia eu penso assim, será que as pessoas dão atenção, ou deram ou não atenção, a estes movimentos também porque não havia muito mais? Digamos que a separação por um lado era grande, hoje em dia, eu creio que em termos de meios de comunicação nunca vi uma acefalia tão grande nem, quer dizer eu não sou obcecado a ver programas de televisão assim, mas eu creio que se percorrer todos os canais disponíveis desde o mainstream até uma coisinha um pouco mais ousada, não há uma única peça de teatro, e a não ser canais diferenciados de Jazz ou de música improvisada. A certa altura, talvez por falta de programação, nós temos um programa que ainda no outro dia me fizeram chegar, com o Ernesto de Melo e Castro que para mim foi importantíssimo até em termos da minha pobre e parca investigação linguística musical, eu estava naquela área, de poesia experimental, aquelas sessões com obras da Ana Hatherly e do Ernesto de Melo e Castro que fizemos na cooperativa Árvore e acho que se passaram muitos anos até haver qualquer coisa que se assemelhasse, nos anos 1980 atravessasse outra vez o meter a cabeça na areia creio eu, e depois vi morrer muitas correntes que eram fermentes e que, não sei, falta de consequência.

E creio que depois mais tarde, uns anos depois, o Jorge morre disso. Morre disso, de facto, de inanição, de isolamento e de incompreensão, foi o que me foi dito por pessoas próximas, diziam que ele estava completamente desesperado porque se sentia completamente incompreendido, expulso da cátedra, sítios que ele adorava frequentar, até porque por uma questão de capacidade física uma pessoa não pode resistir sempre, em todas as áreas, tinha fases fantásticas que eu nunca vou esquecer. Um nosso amigo dizia "isto a universidade está feita para manter a mediocridade e confirmar que nada de revolucionário se passa, dia após dia, noite após noite, nos meios académicos" e já tinha razão, de facto, na altura parecia que estava tudo a explodir numa supernova de criatividade mas o que as (eu não gosto de chamar) as pessoas, que o meio o que queria era manter um *status quo*, quer dizer, no meio académico que era o meio que o Jorge aspirava pelo menos ter ali uma subsistência, foi vencido pelo espírito fenprof, quer dizer os sindicatos, essas coisas todas, os interesses, as diuturnidades, as horas e aquilo que eu creio que minou de facto uma cabeça e uma existência fantástica, mesmo em termos depois do futuro eu acho que afectou um pouco a criatividade dele.

Mas para mim só resta que era uma paixão imensa, mas imensíssima por toda música e depois não conseguir abarcá-la, mas isso acho que nenhum músico por mais inteligente ou por mais estúpido, por mais burro que seja pode querer abarcar toda a música. E ele tinha um pouco a intenção se não abarcá-la pelo menos entendê-la. Aquilo era... Eu nunca vi uma paixão assim por aquele meio e aquela necessidade de tentar reinterpretar os sons do cosmos daquela maneira.

Anexo 2: Entrevista por email a Carlos “Zíngaro”

Entrevista por email a Carlos “Zíngaro” no dia 6 de Junho de 2020.

André Quaresma: O livro Revolução do Jazz responde a imensas perguntas e inclusivamente identifica o projecto Anar Jazz Group como "nascido de uma necessidade de perverter a situação aviltante do Jazz" em Portugal. Li no variado material que consultei que o projecto Anar Band era a implementação do Manifesto do Conceptual Jazz (capítulo XX do Revolução do Jazz). Este é o primeiro ponto em que penso que o Carlos me poderá ajudar. Há imensas referências do Jorge à Associação de Música Conceptual como movimento fundado pelo Jorge em conjunto com o Carlos, mas pelo que percebi nunca houve nada de muito prático, ficando quase como conceito. Isto leva-me a questionar qual a necessidade a que pretendiam responder, qual o objectivo deste conceito ou movimento de música conceptual? O que pretendiam fazer com este projecto e porque se ficou pelo conceito?

Carlos “Zíngaro”: A ideia da Associação do Conceptual Jazz partiu do JLB, quando dos nossos primeiros encontro no Porto - 1973.

O manifesto foi da sua autoria com a minha concordância e pontuais ajustamentos.

Mais não era que justamente um conceito, que pretendia defender uma abordagem do “jazz” mais aberto e vanguardista, exemplificado pelo ANAR BAND no Porto e pelo PLEXUS em Lisboa.

Houve um primeiro encontro das duas bandas no espaço alternativo 1º ACTO em Algés em 1973, com a polémica leitura do manifesto e debate com os locais divulgadores do “Jazz”.

Este encontro limitou-se a improvisações colectivas e não de qualquer prática conjunta.

De facto e como já dito, partiu de uma ideia do JLB para contextualizar as práticas (algo diversas) das duas formações que nós liderávamos. Tentando alguma visibilidade mediática, com alguma polémica face aos poderes instalados no que se referia ao “jazz” enquanto idioma.

De facto a designação “conceptual” era apenas mais um termo com pouco significado nas nossas práticas...

AQ: Relativamente ao projecto Anar Band encontro referências desde, pelo menos, 1973 com participações em festivais de Jazz (encontro várias denominações para o projecto para além de Anar Band, Anar Jazz Group, Anar Conceptual Jazz e Anar Jazz Trio) e pelo que consegui perceber o projecto teve vários elementos diferentes. Por outro lado, as colaborações editadas entre o Carlos e o Jorge são de 1992 e 2008 já muito depois. Tenho alguma curiosidade sobre o porquê desta colaboração ter sido tão tarde mas o meu focus aqui são os primeiros anos.

CZ: Terá havido várias colaborações anteriores mas que não foram objecto de gravação discográfica.

Estes dois discos foram convites directos e propostos pelo JLB para uma editora específica.

Foram duos de dois músicos, sem qualquer designação referencial aos anteriores grupos que tivemos.

Ainda tivemos um concerto em Setúbal, em trio com o Rui Reininho, na Igreja do Convento de Jesus em 1977.

AQ: Anar Band e o grupo Plexus são o início desta estética mais conceptual no Jazz português. O grupo Plexus é fundado em 1967, que realidade era a vossa num regime fascista que promovia o "nacional-cançonetismo"? A morfologia do Jazz parece ser o alvo típico da censura. Que influências chegavam cá nos anos 1960 e através de que meios de forma a que o Carlos tenha decidido fazer o grupo Plexus? Faço-lhe estas perguntas para tentar perceber o contexto cultural que vos chegava, uma vez que foram pioneiros em Portugal e gostava de perceber como é que esse pioneirismo se formou.

CZ: O PLEXUS até à minha partida compulsiva para Angola em 1970, é um grupo vagamente influenciado desde Greatful Dead até King Crimson, passando por Soft Machine e Hendrix...

Eu designava o estilo como "jafrrrebluraphonic", obviamente de uma "salada" feita de "free jazz", blues, ragas e música sinfónica. Gravamos um EP para a RCA 1969 em que forçosamente seria mais de canções pop.

Justamente pelo ambiente nessa altura, desesperadamente procurávamos artes que nos fossem libertadoras, mesmo que maioritariamente "conceptuais" na sua prática possível.

Quando regresso da minha comissão de serviço em 1973, transformo o PLEXUS em grupo radicalmente free jazz, estética do grito, revoltada, traumatizada.

Eu estive no Liceu Francês Charles Lapierre de 1966 a 1968 onde tinha maioritariamente colegas estrangeiros que ouviam essencialmente as últimas novidades do pop rock anglo saxónico.

O meu pai ouvia big bands de jazz...

Tive o meu primeiro grupo justamente no Liceu Francês. Cheguei a tocar com os Chinchilas do Filipe Mendes. Prática continuada depois da minha passagem por Angola.

Fundamentalmente estas possibilidades de escuta e leitura antes de 1974 eram mercê de uma camada sócio económica que o permitia... Eu tive a sorte de poder aproveitar essa situação, que não era de todo a minha realidade familiar.

AQ: Outra curiosidade que tenho é como o Carlos e Jorge se conheceram e como se relacionaram nestes primeiros anos. São dois compositores bastante distintos - o Jorge não tinha a formação musical que o Carlos teve, a nível da instrumentação o Jorge trafica da Suíça o primeiro Arp Odyssey que Portugal ouviu - no entanto expressam-se no mesmo género de estéticas.

CZ: Como já referido, apenas encontro pessoalmente o Jorge em 1973 no Porto, onde estava a tocar com os Chinchilas (na altura chamavam-se Heavy Band...) em uma peça de teatro da Ruth Escobar - a Missa Leiga.

Antes apenas tinha lido artigos do Jorge na Vida Mundial, onde ele escrevia sobre músicas que nos eram coincidentes.

Por isso ser tão raro na altura, forçoso seria o encontro.

Eu também trago o meu ARP 2600 de New York em 1978, o primeiro sintetizador modular em Portugal...

Talvez pela minha formação clássica, para mim a escuta é fundamental, sobretudo na improvisação.

Quando toco com outros músicos, é prioritária a escuta e a interacção.

Independentemente do instrumento tocado, havia algumas diferenças de práticas e conceitos entre mim e o Jorge.

Um grande respeito mútuo e amizade, no entanto.

AQ: Como já referi o grupo Plexus e mais tarde Anar Band são uma singularidade nestes fins de 1960 e depois pelos 1970 fora. Não menosprezando outros projectos mais convencionais como por exemplo o grupo do Rão Kyao. Mas queria saber a sua perspectiva na primeira pessoa sobre o que os dois projectos representavam, o que os diferenciava da restante música e que outros projectos existiam à vossa volta, nos meios onde se moviam.

CZ: Fundamentalmente a eventual distinção seria que os dois grupos, de maneiras distintas e necessariamente muito pessoais, arriscavam, experimentavam, tentavam a diferença e, pelo facto de basearem a essência das suas práticas na improvisação, nada era igual a nada...

Era o risco do acontecimento e do momento irrepetível, enquanto a quase totalidade dos outros grupos locais insistiam no tema estruturado, na composição baseada em ciclos harmónicos e rítmicos fixados com antecedência.

O Plexus também tocou temas, tanto na fase pré 1970 como depois de 1973.

Apenas que nós frequentemente “armadilhávamos” as sequências que, começando de uma maneira, poderiam terminar no seu contrário.

O PLEXUS chegou a incluir 4 guitarristas, 2 bateristas, 2 teclastes... éramos uma grande “família”....

Pessoalmente sempre privilegiei os músicos criativos e nunca pretendi compôr para eles.

O conceito de “obra”, determinada e determinadora, é-me um pouco alheio... a não ser quando componho por encomenda para as chamadas “músicas de cena”.

Anexo 3: Email de Luis Lima Barreto

Email de Luis Lima Barreto em resposta a questões sobre a realidade social e cultural vivida por ele e pelo seu irmão Jorge Lima Barreto na adolescência e primeira década da vida adulta (anos 1960 e 1970) no dia 10 de Junho de 2020. (nota: Apenas está aqui o email de resposta porque Luis Lima Barreto, apesar de referir informação nova e importante não seguiu as perguntas. A adição do email anterior acrescentaria mais ruído que valor).

Luis Lima Barreto: Nem sei como responder ao seu e-mail, porque acho que não vou ser muito útil. Em primeiro lugar, porque na época que lhe interessa, já eu tinha muito pouco a ver com os interesses do Jorge. Nós nascemos nos anos 40, e apesar de não saber a sua idade, não deve fazer a mínima ideia do que é viver nessa época, na região mais isolada e mais pobre de Portugal. Além disso sou mais velho quase cinco anos do que ele (parece que não, mas corresponde a duas maneiras diferentes de ver e estar no mundo) e fui criado em condições muito diferentes: quando nasci os meus pais tinham 19 anos, andavam ambos a estudar fora de Vinhais, fui criado pelo meu avô. O meu pai, com o longo curso de medicina e especialidades, chegou a Vinhais para exercer clínica quando eu estava quase a sair de Vinhais para ir para o Liceu. Fui aluno da minha mãe, numa escola de uma daquelas aldeias miseráveis e só vínhamos a casa no fim de semana, o Jorge era bebé e brincava com os miúdos da idade dele. Com nove anos saí de casa e só regressava nas férias; o meu irmão tinha o seu grupo de amigos, alguns comuns. Mas não havia nada de educação musical, só se ouvia um rádio de pilhas, e muito mal. Bastante mais tarde veio a televisão, já eu era um homenzinho.... A título de curiosidade, brincávamos muito nas ruínas de um convento de freiras, anexo à casa do meu avô, e na cadeia, que era em frente; quase nunca tinha presos e o maior amigo do Jorge era um dos filhos do carcereiro, tudo gente muito pobre. Por minha influência, fazíamos muitas teatradinhas hehehe. Dias únicos e inesquecíveis... ainda por cima eu era muito infantil.

A partir da vinda para o colégio, fomos-nos afastando, evidentemente. Cinco anos é uma grande diferença. Quando foi para o Liceu, ficou comigo no colégio, íamos às aulas ao Liceu de Bragança; mas mais uma vez ele estava no primeiro ano e eu no quarto...Ele estava no departamento dos "pequenos" e eu no dos "grandes", já era um adolescente espigadote, ele um miúdo de dez anos. Mais uma vez, amigos e vivências diferentes. Passávamos as férias juntos, com muitos primos, mas nada de culturas musicais: passeios, rio, patuscadas... No meu último ano de Liceu, e por já não poder estar mais no colégio por ser o limite de idade, fomos os dois para Chaves, para casa da minha avó. Mais uma vez amigos diferentes, eu já tinha 17 anos e outros "interesses". Vim para Lisboa para a Faculdade e ele ficou em Chaves e Vila Real. Acho que aí ele tinha uma paixão louca por livros policiais. Tinha uma colecção enorme, que trocava e vendia para comprar outros. Mas nada de música... Quando acabou o Liceu veio também para Lisboa, para Direito, mas não gostou. Foi colega do Marcelo R de Sousa e da Helena Roseta, teve a sua fase pipi, muito bem vestido, de gravatinha e fato. Insuportável... Não gostou do curso e foi para o Porto. Aí o nosso divórcio foi completo. Eu já era actor profissional, muito ocupado, ele detestava o teatro, eu tinha as minhas relações e ele as dele. Isto, sim, nos anos sessenta, mas sei muito pouco ou nada da sua vida. Acho que foi aí que ele entrou em contacto com o jazz, mas não sei nada, eu trabalhava no teatro, arte que ele odiava. Isto não impede que fossemos muito muito amigos (eu era para ele o "melhor irmão do mundo"). Ignoro as razões da ida dele para o Brasil (creio que ao que me insinuaram foram razões sentimentais) e muito menos para os EUA. Acho que nessa fase é que ele despertou verdadeiramente para a música. Mas tínhamos caminhos "opostos"... Obviamente que nos encontrávamos, sobretudo em minha casa, até porque eu sou um pouco alérgico

a gatos e ele tinha quatro, vinha cá a casa almoçar muitas vezes, algumas delas com amigos, nomeadamente o Rua, mas não falávamos muito de música. Assisti a uns concertos dele, de que gostei, mas mais nada.

A história militar do Jorge é também caricata. Quando foi à inspecção, em Vinhais, fez-se de gago, foi chamado a Lamego, continuou com a mesma cena e ficou livre. Coisa rara nessa altura política, mas conseguiu.

Quanto à situação económica, é mais fácil de explicar: desde sempre os meus pais lhe mandaram uma mesada e, depois da morte da minha mãe, a pedido do meu pai, fui eu a compartilhar. Acho que nessa altura, em 2002, recebia da nossa parte uns oitocentos escudos. Provavelmente pedisse e recebesse um pouco mais, mas nunca ouvi falar de idas à Suíça para traficar instrumentos, e duvido que o meu pai fosse na cantiga, porque era um bocadinho agarrado ao dinheiro. A mim nunca me pediu nada.

Essa referência à dificuldade económica da maioria da população portuguesa é normal, convivemos na pele com esse mundo, só nos dávamos com essas pessoas e foram um lastro na nossa formação social e política. Uma pessoa, a setenta ou sessenta anos de distância, não pode imaginar o que era. Nós fomos privilegiados, filhos de uma professora e de um médico, mas mesmo assim a vida não era fácil. Mas fez-nos muito bem essa vivência (pouco musical...). Como lhe disse, foi a ida para o Brasil e América do Norte que o transformaram. Não sei dizer mais nada a propósito disso. Ignoro completamente.

Falei com uma prima nossa, a Luisa Lima Barreto, que vive no Porto, e que, apesar de ser cinco anos mais nova do que ele, viveu muitas dessas experiências da época, mas não quis falar muito. Disse que ia tentar contactar com amigos dele, mas até agora não me disse nada. Tenho tentado falar com o Silvestre Pestana, um grande amigo, mas não consigo falar com ele.

Sei que não fui muito útil, mas lamento. Apesar de sermos dois irmão muito unidos, nunca interferimos muito na vida um do outro.

Anexo 4: Entrevista por email a Manoel Barbosa

Entrevista por email a Manoel Barbosa no dia 8 de Julho de 2020.

André Quaresma: Para perceber esta estética inicial é necessária alguma contextualização da realidade do Jorge nos anos 1960 e 1970 e tenho falado e tentado falar com pessoas que eram próximas do Jorge nessa altura. Encontro várias referências à presença do Manoel na fase Telectu mas não encontrei informação para momentos antes disso portanto a minha primeira dúvida passa por aí. Quando é que o Manoel conhece o Jorge e em que circunstâncias?

Manoel Barbosa: Eu, desde muito jovem, interessei-me por vanguardas, também na música. As informações, leituras, discos, eram escassos devido à censura. Sempre que podia, assistia a concertos, festivais.

A primeira vez que falei com o Jorge: no Cascais Jazz após a sua excelente e histórica atuação. Eu e três amigos esperámos na área da saída dos músicos mais que não fosse só para os ver. Quando surgiu o Jorge fui ao seu encontro, disse-lhe que tinha gostado imenso da sua actuação, olhou-me e sorriu com alguma indiferença, nada disse, nem sequer 'obrigado'. Não levei a mal, até pensei que estava cansado, não me conhecia, etc. (*). Depois, no Festival Vilar de Mouros: nesta ocasião falámos, estávamos a caminho da Bienal de Cerveira, com actuações separadas, ele com concerto, eu com performances. Estivemos cerca de uma semana a conviver em Cerveira.

Criámos desde 1978 imediata empatia, depois de 1980 fortíssima amizade. Fui certamente um dos seus mais raros, próximos e fiéis amigos. Esteve um mês em coma no Hospital de São José, fui vê-lo muitas vezes, a última, dois dias antes de falecer. A nossa amizade era tanta, que para além do Vitor Rua era eu a única pessoa que tinha a chave de sua casa.

Durante décadas quando não o visitava (em Lisboa), por vezes duas, três vezes por semana (houve semanas que ia quase todos os dias a sua casa), telefonávamo-nos diariamente. Falávamos de tudo: artes, cultura, vida, política, futebol até...

Mais os inesquecíveis serões até madrugada (JLB, Vitor Rua, António Duarte e Manuela Duarte, Joana Vasconcelos (muito nova), Luís Vasconcelos, Luís Camacho, António Palolo, Rui Neves.

(*) - Claro, quando começámos a conviver após a Bienal de Cerveira, rimo-nos bastantes vezes do que aconteceu em Cascais, da sua indiferença.

AQ: E quando começa a colaborar com ele?

MB: Na Bienal de Cerveira, 1980. O Jorge convidou-me para fazer uma performance "improvisada" durante um concerto.

Minhas principais Performances:

- Live, com Telectu por mim convidado:
 - 1984 – Centre Georges Pompidou, Paris;
 - 1984 – IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira;
 - 1985 – Perform'Arte - I Encontro Nacional de Performance, Torres Vedras (Encontro organizado e dirigido por mim);
 - 1986 – ACARTE - Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;

- 1997 – Castelo-Fortaleza São João Baptista, Angra do Heroísmo.
- Música criada por Telectu, gravada e sem actuação live do grupo:
 - 1989 – ACARTE - Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;
 - 1995 – AVE'95 - Internationaal Audiovisueel Experimenteel Festival, Arnhem;
 - 1997 – Palácio dos Capitães-Generais, Angra do Heroísmo;
 - 2010 – Line Up Action - Festival Internacional de Artes da Performance, Coimbra.
- Performances, convidado por Telectu:
 - 1986 – Teatro da Trindade, Lisboa (duas performances);
 - 1995 – SPA - Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa (Convidado também por Ernesto Mello e Castro).
- Cenografia minha para concerto de Telectu:
 - 1996 – Telectu / Jac Berrocal, Concertos ao Ar Livre, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Diaporama para concerto de Telectu:
 - 1987 – Escola Superior de Belas Artes, Lisboa (diaporamas live de Manoel Barbosa e de António Palolo).
- Capas de Manoel Barbosa para Telectu:
 - 1984 – Performance, LP (Disco icónico com música live durante performance de Manoel Barbosa, IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira);
 - 1995 – Leonardo Internet, CD.
- Performances em eventos-tributo ao Jorge Lima Barreto:
 - 2011 – Tributo a Jorge Lima Barreto, XVI Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira (Manoel Barbosa + Jonas Runa + Spiridon Shishigin (O Jorge era admirador do Shishigin, tinha manifestado interesse em actuar com o russo da Mongólia, que foi de propósito a Vila Nova de Cerveira, 2 meses após o falecimento do Jorge);
 - 2012 – Nas Escritas PO.EX- Jorge Lima Barreto, Casa da Escrita, Coimbra; Music Box, Lisboa;
 - 2014 – I Bienal Internacional Jorge Lima Barreto, Vinhais (Ver programa).
- Principais textos do Jorge sobre a minha actividade:
 - Jornais, revistas (Blitz, JL, O Diário, O Jornal, e.o.).
- Apresentações do Jorge:
 - Manoel Barbosa - 10 Performances, catálogo, 1995;
 - Manoel Barbosa - Desenhos de Viagem 1973-2005, catálogo, 2005;
- Principais performances com musica live do Vitor Rua:
 - 2010 – Alkantara Festival, Teatro M São Luís, Lisboa;
 - 2015 – Ciclo Loko, Lisboa. Musiberia, Serpa (também com Amílcar Vasques Dias live)
 - 2018 – Manoel Barbosa - Eventos em Coimbra, Teatro Académico Gil Vicente (Telectu, VR + António Duarte) (Na Universidade e no TAGV, 1 semana dedicada ao meu trabalho 1973-2017, com conferencias, debates, workshop, aula na Universidade, performance no TAGV, edicao de uma monografia em 2020)
- Capa para CD de Vitor Rua:
 - 2003 – Works I

AQ: Também gostava que me falasse da sua realidade neste país nos anos 1960 e 1970. Em tempos de ditadura, que informação e que cultura lhe chegavam e como?

MB: A minha vida na década de 1960 até 1970 (vivida em Rio Maior, província...) foi de um jovem (nasci em 1951) ávido por saber, conhecer praticamente tudo, particularmente artes visuais e não só. Fui sempre um rebelde, desconfiado, hostilizava e hostilizo o tédio. Amante da Liberdade.

Comecei a pintar e a desenhar com 15, 16 anos. Li muitos livros facultados pelas célebres carrinhas da Fundação Gulbenkian.

Desde os 16 ia muitas vezes a Lisboa para ver exposições, comprar livros e as revistas (Coloquio-Artes, Artes e Letras, e outras) que haviam permitidas pela censura. Mais jornais (Comercio do Funchal...), etc. Com 16, 17 anos, eu era um dos únicos três compradores (os outros dois, muito mais velhos foram presidentes da câmara post 25 de Abril) em Rio Maior, da Vida Mundial, onde lia notícias, crónicas, textos diferentes da 'normalidade' política e cultural vigente. Comprava também o Diário de Lisboa e o Século Ilustrado. Em Lisboa, mais tarde, comprava o Memória do Elefante, e o..

Com 19 anos fui a Paris.... abriu-se-me o mundo, sobretudo o da arte!.... Foram dias e noites inesquecíveis, todos os momentos aproveitados. Ainda sentia-se, cheirava Maio'68....

Etc., etc. Muitos eteceteras.

AQ: Por exemplo o movimento Fluxus, é criado por Maciunas em 1960, quando e como é que o Manoel contacta com este movimento pela primeira vez? e como é que o Jorge chega ao Fluxus?

MB: O meu primeiro conhecimento do Fluxus foi através de um catálogo do dadaísta Hans Richter comprado precisamente aquando da minha ida a Paris. Há nessa edição uma referência ao Fluxus, numa cronologia da história das vanguardas. A partir de 1972-73 soube algo mais sobre o Fluxus através de revistas. Seguidamente, muito mais! Fui amigo do Wolf Vostell, do Serge III Oldenbourg (com quem actuei num Concerto Fluxus em 1980), conheci bem o Robert Filliou, o Jean-Jacques Lebel, o Ben Vautier, estive uma vez com a (para mim surpreendentemente cordial) Yoko Ono (chegou a enviar-me de NY dois postais); há neste momento uma sua expo em Serralves na qual colaboro a convite, com uma pequena escultura).

O Jorge e o Fluxus: quando eu comecei a frequentar assiduamente a residência do Jorge (1981-82), falávamos bastante de artes. De happenings e de Fluxus também. Como é consabido, o Jorge tinha uma cultura extraordinária, invulgar, compacta, completa -- não sei desde quando conheceu o Fluxus, mas certamente desde muito novo. O Jorge era um Fluxiano! Tinha uma atenção especial por esse movimento. Levei uma vez o Jorge a uma exposição do Ben Vautier. Conheceu, correspondeu-se e entrevistou o Wolf Vostell para o JL. Mais tarde escreveu algo também para o JL quando o Vostell faleceu.

AQ: Também gostava de ter a sua perspectiva sobre esses tempos do ponto de vista social e político.

MB: Vivi (...desconfiado desde 1967-68) o regime consabido. Oposicionista. Ávido por ler, conhecer tudo o que fosse contra regimes totalitários. Em 1970 (com 19 anos) recebi o prémio Pintura numa grande exposição de âmbito nacional, em Lisboa, organizada pela SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Houve um jantar de gala para entrega de prémios na (ardida) Galeria de Belém, recusei ir ao jantar. O regime já andava de olho sobre mim, descobriu porque me recusei, já em 1975 ou 76 soube que fui enviado para a guerra colonial por vingança.

AQ: Por exemplo a Guerra Colonial, o Zíngaro teve de ir para Angola em comissão de serviço de 1970 a 1973 e quando regressa transforma o PLEXUS em, segundo ele, "grupo radicalmente free jazz, estética do grito, revoltada, traumatizada.". Por outro lado o Jorge livra-se da tropa por se fingir de gago na recruta. Qual a experiência do Manoel e como é que afectou o seu trabalho?

MB: Estive em dois ou três concertos do Plexus, grupo extraordinário. Mais tarde criei amizade com o Carlos Zíngaro, Rui Neves...

Fui enviado em 1973 para um dos piores terrenos da guerra colonial, Zemba, situado na temível região dos Dembos. Foram quase dois anos vividos com desespero, medos, muitos. E com estórias e histórias incríveis. A partir de Julho de 1974, o meu batalhão foi chamado para Luanda, para travar a guerrilha urbana (diferente em tudo da guerra na mata), estive nela, também com medos, aventuras, rebeldias, muita droga, álcool, faltas a compromissos militares(!) e relacionamentos sociais e artísticos em Luanda para tentar viver aquilo. Por períodos largos, em Zemba e em Luanda, decidi ser um verdadeiro 'combatente', um guerrilheiro, igualmente com bastantes estórias formidáveis.... e perigosas.

Regressei a Lisboa em Janeiro de 1975, bastante transtornado.

Aqueles três anos como militar prejudicaram, atrasaram enormemente a minha criatividade. Mas também aprendi muito, a ser resiliente em tudo, vi, vivi momentos fabulosos, comecei -- e continuo - a interessar-me por guerras, conflitos, especializo-me em estratégias, etc..

Entre Novembro de 2019 e Fevereiro de 2020, com curadoria de Marta Mestre e de Natxo Checa, a Galeria ZDB apresentou desenhos meus criados em Zemba e em Luanda, pela primeira vez exibidos em público.

Foi um evento notável, com sucessos (de público, debates, comunicações, conversas, por exemplo eu com o Joaquim Furtado, a Marta e outros, incluindo um especialista em drogas que avaliou a influência destas nos meus desenhos), denominado Alto Nível Baixo, obras anti-regime, minhas e de históricos, icónicos artistas brasileiros com vídeos e filmes criados durante a ditadura no Brasil, de 1978-88.

Em Janeiro apresentei na ZDB uma performance sobre momentos do A. Hitler, uma carta de W. Churchill.

AQ: Por último (por agora), gostava também da sua perspectiva em relação à realidade de se ser artista em Portugal nestes anos?

MB: Sob censura. Num Portugal dos pequeninos, embora ocasionalmente com rupturas e criatividade extraordinárias, fundamentais, históricas, nas quais também o Jorge foi protagonista.

AQ: e o que mudou após 1974?

MB: Post 25 de Abril, começou a verdadeira Liberdade. Necessária, determinante, para a evolução da Cultura, da arte em Portugal e da projecção desta no estrangeiro.

Eu sempre fui, sou, um rebelde, inclusive na criatividade. Pintor, performer e não só, à margem de lobbys (embora convidado para), ocasionalmente absorvido, exibido por instituições.

A realidade de se ser artista em Portugal e a que se sabe. Sempre estive, estou, muito bem, feliz, fora do pequeno e entediante Portugal. Do Portugal-e-assim-basta, que repudio absolutamente.

Alias, estou cada vez mais divorciado de Portugal, mas atento qb. Não existe Classe, categoria nos governantes, por exemplo os actuais, com um PM habilidoso, velhaco, incompetente e um PR ilusionista, hipnotizador, interesseiro, incompetente. A vastíssima maioria dos tugas, que só veem e não sabem ou não querem olhar, aprender a olhar, levam permanentemente com um disco óptico nas

ventas, nos olhos, e gostam. Portanto, não me interessa perder tempo como artista e cidadão com ignorantes e políticos com nível reduzido.

Anexo 5: Entrevista por email a Vitor Rua

Entrevista por email a Vitor Rua no dia 23 de Junho de 2020.

André Quaresma: A minha primeira questão tem que ver com a realidade do Porto nos anos 1970, o Vitor ainda adolescente teve uma banda de covers, King Fisher's Band e as minhas primeiras dúvidas estão relacionadas com a realidade musical de Portugal nessa altura. O que fez o Vitor querer ser músico? que música ouvia e como ela lhe chegava? O que o inspirava?

Vitor Rua: Eu fui dos primeiros músicos em Portugal a ter um sintetizador, em 1971; talvez um dos 5 primeiros, era um Korg. Pouco tempo depois, pertencia aos King Fishers Band – grupo de excelentes músicos – e ensaiávamos entre as 24 horas e as 5, por vezes mais tempo ainda, numa fábrica de peixe abandonada em Matosinhos; um dia, pelas 3 da manhã, estávamos numa pausa e comecei a tocar as 5 notas dos "Encontros Imediatos do Terceiro Grau"; de repente, começamos a ouvir a bater na porta de metal da fábrica com muita força; fomos ver quem era, abrimos a porta; e lá fora, um gajo freack, todo drunfado, olha para nós com um ar esgazado e pergunta: "Quem são vocês? De que planeta vieram? Onde estão os Aliens?"...

...um dia ia tocar com os King Fishers Band, num Pub do Porto, perto do Silo-ao-alto, chamado "Twins"; era muito chique; onde iam depois da meia-noite as actrizes do Sá da Bandeira ter com amantes; era a primeira vez que ia haver música ao vivo nesse Pub, e seríamos o primeiro grupo a fazer todos os bares e clubes do Porto; eu, tocava uma "guitarra deitada" (slide guitar), como lhe chamavam todos; depois da montagem dos instrumentos e do check sound, estávamos a sair, quando o dono do bar, vestido de fato a rigor, me diz, olhando para mim em tom reprovador: "Não vem assim de sapatilhas à noite para o concerto, pois não?"; e eu, que teria uns 13 anos ou 14, olhei para ele, para os sapatos dele, e disse-lhe: "Mas olhe que as minha sapatilhas são mais caras que os seus sapatos"; ele, tirou-me as medidas, viu que estava a ser honesto e inocente, riu-se e disse-me: "Pode vir assim logo à noite"...

...um dia fui tocar com o meu grupo da altura, os King Fishers Band, num Coreto em Vizela (creio eu); quando chegou a altura do espectáculo, a maioria do público era constituída por velhos e velhas com lenços pretos e boinas nas cabeças, e com farnel e garrações de vinho; o nosso tecladista da altura, o André Sarbib tinha um grande sentido de humor; assim, antes de iniciarmos o concerto, ele foi ao microfone e disse: "Quem trouxe farnel de comida vá para aquele lado, e quem trouxe garrações de vinho, vá para o outro lado; era vê-los todos, a irem de um lado para o outro, e os que tinham garrações e farnel, não sabiam o que haviam de fazer..."

Uma das razões de eu me tornar músico, deve-se à minha mãe, Eugénia Rua, que queria muito que eu fosse músico. Mas creio que o que me fez ser músico mesmo foi escutar os discos do meu irmão mais velho, Cesarino Rua, onde comecei a descobrir Bandas e Músicos excepcionais e especialmente o tema Smoke on the Water dos Deep Purple fez com que eu quisesse ser guitarrista. Aprendia-se música escutando discos e contactando com músicos mais velhos. O que me inspirava era a música que eu ouvia em discos.

AQ: O Vitor conhece pessoalmente o Jorge quando ele regressa da sua viagem pela América do Sul e Estados Unidos. Mas já tinha tido algum contacto com ele? Conhecia-o ou ao projecto Anar Band? Pergunto isto para tentar perceber qual era o mediatismo do Jorge nestes anos, apesar dele escrever

sobre Jazz e ter um projecto de Jazz Conceptual desde o início da década não tenho grande noção se essa importância passava as barreiras do Jazz e até que ponto ele era notado noutros meios musicais.

VR: Eu tinha assistido a um concerto dos AnarBand e foi tão marcante que escrevi num caderno de uma aula de Psicologia: “Eu hei-de tocar com estes músicos”, e de facto pouco depois estava com o Reininho no meu grupo GNR e um ano depois com o Jorge Lima Barreto nos Telectu.

AQ: A própria viagem para o América suscita-me várias dúvidas, desde logo a razão, parece uma decisão um bocado abrupta. o Vitor sabe quais as razões que levaram o Jorge fazer essa viagem?

VR: Creio que terá sido a Aventura de viajar e - creio! - razões amorosas bem como profissionais (estava a escrever um livro em que falava do Arrigo Barnabé, Caetano Veloso e foi falar com eles)

AQ: O Luis Lima Barreto ao referir-se a essa viagem diz uma coisa que me deixou curioso, ele refere que lhe pareceu que foi após essa viagem que o Jorge "despertou verdadeiramente para a música". É óbvia a mudança de estética musical que essa viagem provoca no Jorge, mas para mim é estranho que ele tivesse há quase uma década a escrever sobre Jazz e a explorar essas estéticas com o projecto Anar Band sem estar "despertado para a música". Acho que posso dizer que o Jorge seria, se não o maior, um dos maiores especialistas de Jazz do país nos anos 1970. O Vitor faz ideia que despertar foi este que o Luis refere e como isso provocou o abandono da estética de Anar Band?

VR: o despertar para a música já existia antes dessa viagem pois já tinha gravado dois discos: um com o Reininho e outro com o Sarbib (com quem se foi encontrar também nessa sua viagem). O Jazz aprendeu com o Dr. Vicente de Bragança (entre outros depois).

Anexo 6: Imagens de relevância discutível



Figura 177 - Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

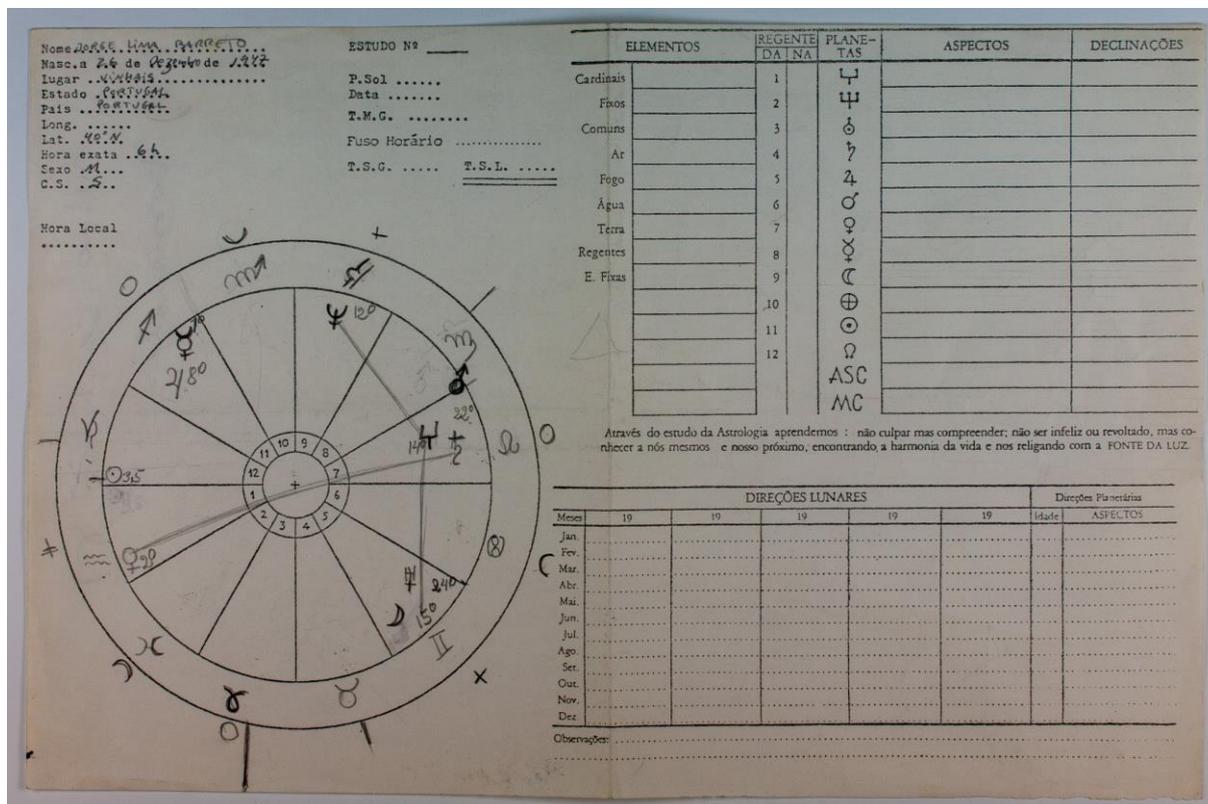


Figura 178 - Mapa Astral de Jorge Lima Barreto (espólio da UC)

ARQUIVO . ACERVO
JORGE LIMA BARRETO

CURSO JURÍDICO 1966/72 DA FACULDADE DE DIREITO DE LISBOA FESTEJA 30 ANOS

A turma dos notáveis

"Mas
ela
é
ela"
Lipsticks - José Alberto Reis

Frequentaram aquele que é conhecido pelo «curso maravilha», entre 1966 e 1972. Começaram por estudar direito, mas a notoriedade foi-lhes dada em outras áreas: política, jornalismo, cinema, música e religião. Celebram 30 anos da entrada na Clássica de Lisboa.

CÉU NEVES

A turma do curso jurídico de 1966/72 mais parecia uma constelação. Tantas as estrelas que saltaram para a actualidade. Já na altura, os alunos prometiam. O que não se sabia é que a «sementeira» daria excelentes frutos em diversas áreas: política (nacional e africana), jornalismo, literatura, diplomacia, cinema, música, ensino, religião e, claro, advocacia.

Eis a lista, se bem que incompleta. Entre os políticos, distinguem-se: Marcelo Rebelo de Sousa, Braga de Macedo, Leonor Beza, Pacheco Pereira (PSD), João Soares (PS), Arsénio Nunes e Vítor Dias (PCP), Carlos Veiga (primeiro-ministro de Cabo Verde, Máximo Dias (candidato à presidência da República de Moçambique) e Rui Afonso (Macau). Acreditaram-se, na diplomacia, Manuel Marcelo Cur-

to (embaixador no Irão) e Tadeu Soares e Lima Pimental (assessor de António Guterres) e, no meio militar, Aventino Teixeira.

No jornalismo, dão cartas Cáceres Monteiro (*Visão*), Luís Pinheiro de Almeida (Lusa), Oscar Mascarenhas (DN e Sindicato dos Jornalistas); Carlos Fino e Manuel Roque (RTP), João David Nunes (Rádio Comercial); João Bêlard (*Expresso*), Mega Ferreira (Expo'98), Miguel Serras Pereira (também e escritor) e Mendonça da Cruz.

No campo das artes brilharam, na música, Jorge Lima Barreto e Rão Kyao, e no cinema Luís Filipe Rocha. Na religião, são conhecidos Vítor Melícias, padre João Seabra e o cardeal Nascimento (Angola).

José António Barreiros e Conceição Nunes são alguns dos que se destacaram na área da advocacia. O primeiro é o organizador do jantar de comemoração, na Casa de S. Domingos à Lapa, em Lisboa.

Raparigas à parte

Há 30 anos, os tempos eram verdadeiramente outros. As meninas ficavam à frente. Os rapazes atrás. Todos colocados por ordem alfabética. Nas cadeiras, um número para cada um.

Os rapazes trajavam de fato e gravata. As raparigas eram malvistas quando usavam calças. Alguns professores faziam-lhes ver que não era ali o seu *habitat*. Marcelo Caetano costumava perguntar se não havia dúvidas. Ninguém respondia, mas às mulheres ele retribuía

◆ **Marcelo Rebelo de Sousa, João Soares, Manuel Roque, Rão Kyao, Jorge Lima Barreto, Mega Ferreira ou Luís Filipe Rocha, todos juntos numa turma de umas dezenas de notáveis da actualidade.**

◆ **Viveram o Maio de 68, a transição do salazarismo para o marcelismo e a «fase dos gorilas».**

◆ **As rivalidades eram, sobretudo, académicas.**

de forma especial: «Então, as senhoras, que são tão curiosas, não têm perguntas?» Perante o silêncio, acrescentava: «Pois é, se calhar estavam melhor em casa, a coser meias», conta, hoje, Luís Pinheiro de Almeida.

A separação entre homens e mulheres eram tão notória e, ao mesmo tempo, tão ridícula que houve uma batalha célebre, a «Tomada do Gineceu». Os «barões da Academia» foram convocados para soltar as «virgens» que estavam em cativeiro do outro lado da Alameda, na Faculdade de Letras.

Este episódio é indicador de que algo se estava a passar. O tempo era de mudança, cultural e política. Organizavam-se colóquios e ciclos de cinema. A cultura dominante, a francesa, começava a ter rival, a anglo-saxónica. O associativismo im-

plantava-se. Os alunos deste curso apanharam os ecos de Maio de 68 no 2.º ano, a transição do salazarismo para o marcelismo no ano seguinte (Marcelo Caetano tomou posse em 27 de Setembro de 1968) e, para acabar, a «fase dos gorilas», nos 4.º e 5.º anos (1971/72).

«Numa casa onde se ensinava direito, fecharam a associação de estudantes e puseram lá um quartel de gorilas (homens da PIDE e outros), e os professores aceitaram tudo isso», critica, hoje, o presidente da Câmara de Lisboa, João Soares.

Tais perturbações políticas parecem não ter gerados conflitos na turma. As conversas azedavam-se nas assembleias gerais ou nas reuniões associativas. Tinha no seu interior os «alunos protegidos» e os «associativos» e, dentro destes, os «pecês», os maoístas e os outros.

As rivalidades mais notadas eram as de teor académico. Braga de Macedo, Marcelo Rebelo de Sousa e Leonor Beza – «os bons e bonitos» dos professores – disputavam notas, os primeiros viam a concluir o curso com média de 19 valores, enquanto Beza se ficaria pelo 18, acompanhada de Conceição Nunes e António Sampaio.

De todos os alunos, o que parece ter seguido um percurso mais inesperado, pelo menos para os colegas, foi o padre João Seabra. Era muito brincalhão e ficou célebre uma sua oral. Cita três ou quatro nomes de teóricos para justificar a sua explicação. Entre eles, o de Fausto Coppi, um ciclista italiano célebre na época. O examinador não deu por nada.

Nice Rafael

Figura 179 - A turma dos notáveis: Curso jurídico 1966/72 da Faculdade de Direito de Lisboa festeja 30 anos (espólio da UC)

ARQUIVO ACERVO
JORGE LIMA BARRETO

JORNAL DE NOTÍCIAS • QUINTA-FEIRA, 23 DE JANEIRO DE 1997

ARQUEOLOGIA RECENTE

Reedições em CD dos álbuns
"Anar Band" (Jorge Lima Barreto e Rui Reininho)
e "Encounters" (Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib)



Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib em 1978.



Rui Reininho em 1977.

Rui Branco

A Movieplay reeditou recentemente, no mesmo cd, as obras "Anar Band" (Jorge Lima Barreto e Rui Reininho, 1977) e "Encounters" (Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib, 1978).

A primeira destas obras, revisitada 20 anos mais tarde, continua a apresentar-se como vanguardista, ainda que sirva principalmente para entender melhor o percurso estético de Jorge Lima Barreto. A forma como está no piano ou no sintetizador é imediatamente detectável, postura que lhe confere um lugar à parte entre os manipuladores nacionais (e não só) de teclados.

Rui Reininho aparece aqui numa faceta musical que a maioria desconhece, como baixista e guitarrista. É evidente que surge num desempenho mais discreto do que aquele que protagoniza nos GNR, mas mostra tratar-se de um músico com sensibilidade e sobretudo bastante imaginativo. Vale bem a pena conhecer este Reininho de há 20 anos.

Não duvidamos que, pelo arrojado da proposta, "Anar Band" tenha afastado a maioria dos eventuais fruidores dos caminhos sonoros que explora. Mas, passado todo este tempo, a obra

parece-nos acessível a qualquer melómano e de audição obrigatória para todos quantos queiram ficar a saber o que realmente já se passou no nosso país no campo discográfico, muita para além do mesquinho e redutor âmbito comercial.

"Anar Band" proporciona-nos uma viagem por várias paisagens musicais, do jazz ao ambiental, de investidas "à la Cage" às percussões orientais. Tem o mérito também de nos transportar para cenários de ficção científica. E tudo isto surge num regime de grande liberdade, o que será sempre de realçar e ao mesmo tempo de lembrar a muitos músicos portugueses que ainda hoje em dia travam e desviam o seu processo criativo por razões meramente mercantilistas.

Em "Encounters" vamos encontrar um registo mais consistente e mesmo com outra dimensão. Esta impressão é confirmada logo no tema de abertura, "Talisman".

Aqui, Jorge Lima Barreto (sintetizador e piano Fender Rhodes) surge em duo com um dos maiores músicos portugueses de jazz, Saheb Sarbib (baixos, flautas e clarinete baixo).

Ora é precisamente a força expressiva de Sarbib que mais contribui para conferir outra amplitude a esta obra. No contrabaixo (onde é poderoso), no

baixo eléctrico, no clarinete baixo, nas flautas, o multinstrumentista Saheb Sarbib é simplesmente extraordinário, mostrando uma larga gama de recursos em qualquer das abordagens. Outra audição obrigatória para aqueles que ainda não o conhecem ou então para todos quantos já o esqueceram (ele está radicado há vários anos nos Estados Unidos, onde já gravou com alguns dos nomes mais importantes da cena jazzística actual). Gostaríamos de destacar o seu belíssimo desempenho de flautas em "A. Islands", um tema de rara beleza, que encerra "Encounters".

Lima Barreto, já atrás ficou dito, não nos surpreende, pois temos acompanhado a sua carreira ao longo de todos estes anos. Mesmo assim será de registar, entre outros bons momentos, o magnífico solo de piano em "City: tomorrow the dogs". Com Sarbib consegue desenvolver um tipo de empatia só ao alcance dos grandes músicos, à imagem daquilo que consegue com Vítor Rua, nos Telectu, nos últimos 15 anos.

"Anar Band" e "Encounters" são altamente recomendáveis. É o passado recente de improvisadores portugueses que não tiveram, na altura, a divulgação merecida. Aqui fica este pequeno contributo para que a história não se repita.

Figura 180 - Notícia da reedição em CD dos álbuns Anar Band e Encounters – Jornal de Notícias (23/01/1997) (espólio da UC)



Figura 181 - Jorge Lima Barreto (espólio da UC)



Figura 182 - Jorge Lima Barreto (espólio da UC)