



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa

**TRIO DE SAXOFONE JAZZ SEM
INSTRUMENTO HARMÓNICO:
UM MUNDO DE POSSIBILIDADES**

Desidério Gaspar Lázaro

Mestrado em Música

Julho de 2013

Professor Orientador: Professor Doutor Paulo Gaspar

Agradecimentos

Aos meus pais, Nundina Gaspar e Desidério Lázaro; ao meu irmão, Pedro Lázaro; à minha família e à minha companheira, Andreia Moz, que tanta paciência tem.

Ao meu orientador, professor e amigo, Paulo Gaspar, fundamental.

Aos grandes músicos que fazem parte do trio, Mário Franco e Luís Candeias, vocês são uns craques!

À Escola Superior de Música de Lisboa, pela facilitação de utilização de recursos, assim como pela cedência do espaço para a gravação do disco.

Aos escritores(as) maravilhosos(as) que elevaram o meu trabalho a outro nível. Obrigado Adriana Miki, Afonso Pais, Andreia Moz, Ethel Feldman, Joana Espadinha, Joana Machado, João Freitas, Mariana Norton e Rita Maria.

Resumo

O presente trabalho pretende debruçar-se sobre as possibilidades de execução e composição num trio de saxofone jazz sem instrumento harmónico. O trabalho é dividido em duas partes: (1) enquadramento da formação específica sobre a qual me debruço, tendo em conta as funcionalidades dos instrumentos que a compõem, algumas referências históricas, que serviram de suporte para a compreensão da mesma, e processos de composição; (2) explicação detalhada das composições efetuadas para este projeto artístico, procurando explorar as possibilidades que a própria formação possibilita. Para tal, foi utilizado como amostra o *Desidério Lázaro Trio*, o qual, já tendo gravado anteriormente, serviu de referência para a aplicação de conceitos executivos e processos composicionais diferenciados.

O processo de pesquisa incluiu: (1) entrevistas e obras que incidissem sobre aspetos específicos da música jazz, tais como a sua história, linguagem, improvisação e referências; (2) livros filosóficos (auxiliares na maturação de alguns processos de composição) e (3) audição de discos com trios de saxofone jazz sem instrumento harmónico, e outros que abordassem aspetos específicos das composições e/ou apropriação de recursos estilísticos e linguísticos.

O final do trabalho incidiu na gravação de um álbum composto por nove composições originais (Anexos A). Como complemento, o disco serviu de base para improvisação escrita. Cada uma das faixas que compõem o disco foi enviada para um escritor diferente para que escrevesse um texto livre (Anexos B), tendo apenas por base o suporte áudio e o título da música.

Palavras-chave: saxofone, formação sem instrumento harmónico, processos composicionais, jazz.

Abstract

The following work tries to find out about the possibilities of execution and composition in a saxophone trio without a harmonic instrument. It is divided in two parts: (1) the framing of the specific band formation I'm writing about, considering the functionalities of each instrument, some historical references and compositional processes; (2) detailed explanation of the compositions while exploring the possibilities of the trio. The *Desidério Lázaro Trio* was used as an experiment lab for the application of the different settings and compositional tools.

The research included: (1) interviews and books about specific aspects of jazz music, like its history, language, improvisation and references; (2) philosophical books that helped understand some compositional processes; and (3) listening to saxophone trio records and others that made me understand some specific aspects of composition and gather some tools of style and language.

The final step was to record an album with nine original pieces. To complement, each one of the audios was sent to several writers to do free writing over the tunes, only having the title as a starting point.

Key Words: saxophone, formation without harmonic instrument, compositional processes, jazz.

Índice

Lista de Figuras	11
Introdução	13
Revisão Bibliográfica	15
Metodologia	17
Trio de saxofone jazz sem instrumento harmónico	
• sobre as influências	18
• sobre as funcionalidades	20
• sobre os processos de composição	22
• sobre a escolha dos músicos	24
Composições para o trio de saxofone jazz	26
Conclusão	41
Bibliografia	43
Discografia	45
Anexos A – Composições	46
Anexos B – Textos improvisados sobre as músicas	63

Lista de Figuras

Fig. 1 - Melodias que se repetem na secção A	27
Fig. 2 – Melodia em <i>rubato</i> com notas propositadamente dissonantes no contrabaixo	27
Fig. 3 – Repetição e variações do mesmo motivo	29
Fig. 4 – Melodia baseada no mesmo motivo, tocada pelo contrabaixo	29
Fig. 5 – Melodia em <i>tutti</i> a dar início à secção B	31
Fig. 6 – Melodia remanescente de uma tourada, com respetivos <i>Olé</i> , em sentido figurativo	32
Fig. 7 – Abertura da porta do prédio	33
Fig. 8 – Chegada e subida do elevador	33
Fig. 9 – Secção de solo de bateria: acompanhamento e saída	36
Fig. 10 – Melodia sem tempo interpretada livremente	39
Fig. 11 – Melodia e <i>riff</i> dançáveis	40

Introdução

Tendo já gravado anteriormente em trio (Desidério Lázaro Trio: *Rotina Impermanente*, JACC, 2010), procuro, com este projeto artístico, uma maior consolidação dos conceitos postos em prática nessa mesma gravação: (1) ausência de harmonia como impulsionadora de ideias e conceitos musicais *versus* frases melódicas e harmónicas; (2) interação entre saxofone e bateria a nível rítmico-melódico e entre saxofone e contrabaixo a nível melódico-harmónico.

Encontro neste formato uma oportunidade para expôr, explorar e refinar uma das características musicais que privilegio: comunicação com os restantes músicos, não ficando limitado à função tradicional de melodista/solista, podendo interagir noutras secções das composições com outras propostas musicais, procurando anular o habitual papel que desempenho numa formação com instrumento harmónico na qual o saxofone se limita, normalmente, a um papel melódico. No entanto, procuro também encontrar, enquanto solista no seu papel mais tradicional, outras soluções de interação no decorrer do solo, bem como explorar efeitos acústicos provenientes da música erudita e jazz contemporânea.

O trabalho de escrever música neste formato representa o culminar de uma maturação intelectual resultante da absorção de vários elementos extra-musicais, como o recurso a outras artes (nomeadamente cinema e literatura) e o início de uma prática sustentada de meditação segundo a tradição budista. Assim, procuro incorporar, nos processos de composição e execução, conceitos retirados de obras cinematográficas e literárias, como o (1) uso do espaço, (2) ritmo, (3) liberdade formal e (4) ausência de funções limitativas de expressividade e de criatividade. Assim, procuro na música uma plataforma de explanação visual e narrativa das experiências do fôro pessoal que tenho tido, estados emocionais ou simplesmente locais de passagem, ao mesmo tempo que a própria formação possibilita múltiplas funções.

São notórias, no processo, as influências de trios sem instrumento harmónico liderados pelos famosos saxofonistas Sonny Rollins, Branford Marsalis, Tony Malaby, (entre outras influências jazzísticas pontuais que serão devidamente referenciadas), assim como de

outros géneros musicais, como a música clássica e a música improvisada. Procuro, com este trabalho, entender e pôr em prática novas formas de execução e expressão, ao mesmo tempo que refino, aumento e, em última análise, melho as minhas competências enquanto músico executante de saxofone num contexto jazzístico.

Revisão bibliográfica e discográfica

Para a execução deste projeto artístico foram essenciais determinados livros e discos que representaram apropriações de informações específicas para o enriquecimento e maturação das ideias sobre as quais me propus debruçar. Assim, para uma contextualização dos trios de saxofone jazz e das influências que foram diretamente citadas no trabalho, foram utilizados os livros de Guido Boffi (1999) e Ted Gioia (1997). O primeiro, *Os Caminhos do Jazz*, faz um retrato generalista sobre a história do jazz. No entanto, por ser sucinto e por estar organizado por tópicos curtos e diretos, relevou-se uma ajuda prática. O segundo, *The History of Jazz*, é mais extenso e aborda as questões de forma mais detalhada. Sobre as funcionalidades dos instrumentos que compoem o trio sobre o qual me debrucei, foi fundamental a leitura de *Sayin' Something*, livro de Ingrid Monson (1996).

Outros livros foram bastante úteis para questões específicas, como o *The penguin Guide to Jazz on Cd*, de Richard Cook e Brian Morton (2000), útil para descobrir discos e formações essenciais. Os livros de Ricardo Pinheiro (2003), Lewis Porter (1998), Sogyal Rinpoche (2002) e Kenny Werner (1996) significaram leituras relacionadas com questões mais filosóficas, acerca da profissão e da execução de propostas artísticas. Por fim, não posso deixar de referir o sempre útil *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, de Stanley Sadie e John Tyrrell (2001), onde fui buscar algumas definições musicais.

Quanto aos discos, pesquisei especificamente alguns discos de trios de saxofone, que me ajudaram a compreender as possibilidades do formato, como os de Sonny Rollins (1957), Joe Lovano (1991 e 1998), Branford Marsalis (1991), Joshua Redman (2007) e Tony Malaby (2007). Foram também relevantes os discos históricos, a quarteto e sem instrumento harmónico, de Gerry Mulligan (1953) e Ornette Coleman (1959). Todos estes discos serviram também de suporte para enriquecimento de vocabulário e linguagem jazzística. Como nos diz Porter (1998: 64):

“The more one studies the oral training of jazz, the more one realizes how important this is. By playing phrases, or more rarely entire solos, in a variety of keys, one becomes capable of utilizing them in any situation that comes up, in the middle of any chord progression.. And, since modern jazz playing is

highly chromatic, practicing such phrases forces one to get familiar with all the nooks and crannies of one's instrument, all the fingering possibilities that one might encounter."

Metodologia

A metodologia utilizada na execução deste projeto artístico divide-se em duas secções igualmente importantes: (1) consulta bibliográfica e discográfica, e (2) planificação e execução do projeto artístico.

Quanto à bibliografia, embora não tenha encontrado, até agora, alguma obra que incidisse diretamente sobre o tema a que me propus, procurei informação textual sobre as funcionalidades dos instrumentos numa banda de jazz, referências históricas e diferentes processos composicionais. A discografia consultada serviu de referência para a consolidação de conceitos musicais, processos composicionais e de estruturação de solos.

Quanto à planificação, o projeto artístico foi dividido em três partes igualmente importantes: (1) composição – os processos composicionais serão explicados mais adiante e devidamente contextualizados na composição sobre a qual incidem; (2) ensaios – foram planeados com antecedência e revelaram-se essenciais enquanto local de laboratório e experimentação; (3) gravação – ocorreu durante os dias 15 e 16 de Junho, na sala 0.69 da Escola Superior de Música de Lisboa. O baterista Luís Candeias, ele próprio formado em Engenharia de Som, disponibilizou o seu material áudio e assumiu, durante a gravação, os papéis de músico e técnico de som.

Trio de saxofone jazz sem instrumento harmónico

Sobre as influências

Falar sobre trios de saxofone sem instrumento harmónico é como mergulhar numa aventura de descoberta musical, onde cada banda que ia ouvindo, por conhecimento anterior ou sugestão bibliográfica, se tornou numa peça desse *puzzle* maior que significou fazer este trabalho. Nesse sentido, procurei diversos discos que, por um motivo por outro, se tornaram referências, como por exemplo as gravações famosas de Sonny Rollins no *Village Vanguard*. Segundo Cook e Morton (2000), as experiências a trio do Rollins propocionaram-lhe chegar a zonas de liberdade que o *bebop*¹ nunca havia proporcionado. Outras audições, que me ajudaram a compreender o formato em questão, incluem discos do Branford Marsalis (1991), Joshua Redman (2007), Tony Malaby (2007) e Joe Lovano (1991 e 1998). As considerações sobre a influência direta das audições nos processos composicionais serão retratadas individualmente mais adiante.

Uma das maiores dificuldades que tive, em termos de pesquisa bibliográfica, foi conseguir reunir material escrito com referências acerca dos precursores de bandas com instrumento melódico e sem instrumento harmónico. Gioia (1997: 288), no seu *History of jazz*, refere, como primordiais, as experiências de Gerry Mulligan, entre 1952 e 1953, no seu quarteto sem piano, a dividir liderança com o trompetista Chet Baker:

“(Gerry Mulligan) even discarded the piano in this minimalist combo (...), mined the potential of this limited instrumentation to the fullest through a variety of techniques: counterpoint between the two horns; use of the bass and drums as melodic voices; sotto voce bass lines with the sax or trumpet; stark variations in rhythm and rhythmic phrasing, ranging from Dixieland two-steps to swinging fours to pointillistic bop beats.”

¹Um movimento modernista no jazz que teve uma influência profunda no história deste género. Foi desenvolvido em Harlem, Nova Iorque, durante a Segunda Guerra Mundial, por músicos como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Christian e Charlie Parker (n.t.). Hodeir (2001: 886)

Já sobre trios de saxophone, o mesmo autor (Gioia, 1997) afirma sobre Sonny Rollins, até à data da sua gravação em trio de 1957, que nenhum saxofonista-tenor havia tocado melhor, tendo só como acompanhamento o contrabaixo e a bateria.

Devo confessar que sempre me senti mais atraído por construções formais, assentes em harmonias definidas, compassos rigorosos, esquemas tradicionais e canções. No entanto, a improvisação livre, as ideias por detrás do movimento conhecido por *free-jazz*, chamavam-me à atenção pelas possibilidades que tais propostas apresentavam, como “a *abolição de todo o esquema formal*” (Boffi, 1999: 117) e suas conseqüentes obrigatoriedades presentes nos estilos jazzísticos anteriores. Outras características dessa corrente musical são, segundo Boffi (1999: 117): (1) o “*máximo espaço deixado à improvisação de todos os instrumentos, num plano de total paridade, incluindo os instrumentos rítmicos*”; (2) o “*abandono muito frequente do sistema tonal*”; a exploração dos princípios *harmolódicos* de Ornette Coleman, que estão presentes na grande maioria das composições que integram este trabalho. A propósito deste termo, Gioia (1990: 43) refere:

“Coleman defines harmolodics as “the use of the physical and the mental of one’s own logic made into an expression of sound to bring about the musical sensation of unison executed by a single person or with a group.” Applied to the particulars of music, this means that “harmony, melody, speed, rhythm, time and phrases all have equal position in the results that come from the placing and spacing of ideas.”

Não poderia falar de *free-jazz* e seus conceitos sem referir o álbum *The Shape of Jazz to Come* do Ornette Coleman, que marca, não só o abandono do piano enquanto instrumento harmónico acompanhador, como também se liberta de linhas harmónicas estritas. Segundo Steve Huey (n.d.), esta disposição instrumental possibilita uma liberdade sem precedents:

“...allows Coleman and partner Don Cherry an unprecedented freedom to take the melodies of their solo lines wherever they felt like going in the moment, regardless of what the piece’s tonal center had seemed to be”.

Sobre as funcionalidades

Apesar da importância das experiências anteriores em bandas com instrumento harmônico, a rigidez ao nível da funcionalidade do saxofone, onde normalmente se limita a um papel melódico (alternado ou não com um momento solístico improvisado), levou-me a procurar novas soluções de interação num grupo de forma a poder participar de forma mais ativa nas composições improvisadas. De acordo com Monson (1996), a personalidade de um músico é diretamente afetada pelo papel atribuído ao instrumento que toca e que isso poderá explicar as atitudes do músico, as suas maneiras de pensar numa banda e as suas perceções musicais.

No seguimento, alerta-nos que a possibilidade da existência de limitações musicais podem estar relacionadas com a perceção que temos sobre um determinado instrumento. Ao debruçar-se sobre as funções básicas de cada instrumento, Monson (1996: 78) diz-nos que elas apenas representam um conjunto de ferramentas básicas para o músico improvisador.

“The basic instrumental roles (bass, piano, drums, soloist), musical functions (keeping-or suspending-time, comping, soloing), and interactional alternatives open to jazz musicians (imitation, call and response, walking, riffing, playing pedal points) present only a basic tool kit for improvising band members.”

Com efeito, através do processo composicional, debrucei-me sobre as funcionalidades de todos os instrumentos que integram o trio. Começando pelo instrumento que toco, o saxofone, reparei que a minha vontade de desempenhar novas funções se foi articulando, naturalmente, tanto na escrita como nos ensaios, de forma a que pudesse interagir e assumir um papel diferente em diversas situações. O processo não foi forçado e, de forma intuitiva, fui tomando decisões *in loco*, como por exemplo atribuir o papel melódico ao contrabaixo enquanto o saxofone toca o acompanhamento, ou atribuir funções conceptuais em secções específicas, transformando todos os músicos intervenientes em solistas.

O contrabaixo é um instrumento fulcral para uma banda sendo responsável por várias tarefas, embora raramente toque melodias. Segundo Monson (1996: 29), *“durante a performance, um contrabaixista pode fazer, geralmente, três tipos de escolhas de interação: tocar o tempo (walking), interagir melódicamente (ou ritmicamente) com o solista, ou tocar notas de pedal por debaixo da textura do ensemble (n.t.)”*

O baterista, por não tocar harmonias e melodias da mesma forma que os outros o fazem, é normalmente visto de uma forma depreciativa tanto pelos músicos como pelo público. Ainda Monson (1996: 51) diz-nos que *“muita gente assume erradamente que o baterista só toca ritmo e, conseqüentemente, não participa na fluidez melódica e harmónica da música (n.t.)”* mas, na verdade, o baterista é o principal responsável pela ligação de todos os processos interativos dentro de um grupo de jazz, incluindo marcações e definições tanto a nível harmónico como melódico.

Por outro lado, após anos a tocar e a estudar a necessária tradição jazzística, comecei a compreender esse modelo enquanto um sistema fechado (embora com todas as idiosincrasias relacionadas com a parte improvisada) e procurei entender a música, enquanto obra e modelo de execução, como algo vivo, dinâmico, como por exemplo uma composição clássica com vários andamentos, onde há movimento não só definido por um improvisador (ainda que eventualmente co-adjuvado por um dos seus colegas acompanhadores em termos de definição do caminho a seguir), mas também possibilitado por outras propostas resultantes da interação do grupo no momento. Esta liberdade torna mais aliciante a ideia de voltar a tocar essa mesma música na noite seguinte sabendo que novas ideias poderão surgir no seio do grupo. De repente, neste projeto, não sou mais o *frontman*, faço parte de uma banda, onde cada instrumento tem a responsabilidade de ser líder nalgum momento. Como Aaron Goldberg refere, no livro *Perpetuating the music*, de Pinheiro (2003: 32):

“In music there has to be give and take. And the accompanist shouldn't always be giving and soloists be taking. Soloists should be giving too, and the accompanist gives back and it's an equal change.”

Tocar saxofone num trio sem instrumento harmónico, como dizem Cook e Morton (2000:930), *“coloca consideráveis exigências num instrumento de sopro (n.t.)”*. De fato, podemos enunciar algumas dificuldades, que encaro como desafios: (1) ausência de

instrumento harmónico representa também ausência de presença acústica desse mesmo instrumento: isto faz com que, em termos de domínio e proeficiência, deva estar num bom momento de forma, para que não se notem deficiências tanto na qualidade de som como no preenchimento do espaço acústico; (2) deixa de existir, em teoria, mais um possível solista: isso faz com que o ênfase colocado no solo de saxofone seja maior, dado que será ele, num processo mais tradicional, o solista e principal motor de desenvolvimento da composição.

Sobre os processos de composição

Gunther Schuller, nas notas do livro *Improvising Jazz* (1964), fala-nos de um mito associado ao jazz e à música clássica, segundo o qual a inspiração para a criação musical é algo que acontece sem controlo por parte do compositor, um ato de inspiração divina que não tem qualquer ligação com uma utilização consciente do cérebro. No seguimento, Schuller (em Coker, 1964: viii-ix) contrapõe e afirma que *“se um compositor ou improvisador não concebeu conscientemente um determinado padrão rítmico ou uma relação intervalar, então esse padrão ou relação não existiram previamente na mente do compositor (n.t)”*. O autor vai ainda mais longe e afirma que *“a “inspiração” ocorre precisamente no momento em que é atingida a mais completa preparação mental e psicológica para uma determinada tarefa (n.t.)”*. Isto pode acontecer, por exemplo, na escolha da próxima nota, ou próximo acorde, ou escolha tímbrica num arranjo e, na verdade, acaba por ser o resultado de procura e tomadas de decisões durante dias, semanas, ou até meses e anos.

Um dos processos que utilizo com mais frequência consiste em improvisar livremente todos os dias, conetar com o meu ser emocional, podendo expressar-me através da música, sem constrangimentos nem barreiras. O saxofone torna-se, assim, um veículo de processamentos emocionais e através dele exprimo, como que num estado meditativo, os pensamentos e conseqüentes manifestações afetivas e emocionais adjacentes, os quais se podem tornar, formalmente falando, em ideias musicais estruturadas. A ideia baseia-se em não ter um ponto de partida, gravar e, posteriormente, ouvir e escolher as que possam ter

interesse de desenvolvimento: (1) pequenos *riff*, definido por Robinson (2001: 375) como “um pequeno *ostinato melódico que pode ser repetido, ora na sua forma original, ora sofrer variações para se acomodar a um padrão harmónico (n.t.)*”, (2) motivos que se podem, posteriormente, transformar, por exemplo, numa linha de baixo; (2) melodias, as quais enquanto executo, oiço na minha cabeça ora harmonias, ora outras melodias que se contrapõem e complementam.

No entanto, também escrevo música com secções bem definidas, música visual, histórias, onde cada uma das secções corresponde a um trecho da narrativa que pretendo desenvolver. O curioso deste processo é que, na maior parte dos casos, os músicos reagem de forma musical enquanto eu toco intencionalmente o trecho, tentando expressar uma ideia visual, e quase sempre o resultado é coincidente. Acredito que isso se deve à força da expressividade, pois acredito que as artes não estão assim tão separadas entre elas. Penso que, muitas das vezes, a música improvisada ganharia em termos de compreensão se fosse considerada uma obra visual em movimento, improvisada, e, nesse sentido, numa situação ideal, o público teria acesso a uma explanação de cada tema através, por exemplo, de um folheto explicativo. Como diz Tony Malaby, numa entrevista *online*², “*algo que eu (Malaby) faço durante a composição e nos concertos é usar muitas imagens e visualização (n.t.)*.” De fato, os concertos onde obtive mais reação do público em termos de compreensão foram aqueles onde previamente expliquei o que iria suceder (em termos de características associadas).

Por outro lado, uma das minhas maiores influências provem da música clássica e, neste projeto, tenho a possibilidade de compôr sem usar a cifra como recurso, nalguns casos, podendo explorar interações melódicas entre o saxofone e o contrabaixo, o que acaba por resultar em texturas harmónicas compostas por duas notas.

Um dos exercícios que pus em prática em vários concertos com o trio foi começar o concerto a improvisar com a banda, tendo em conta o espaço, o público, o envolvimento emocional. Gosto de sentir a sala, a respiração do público, a acústica, a maneira como os instrumentos ressoam no espaço. Todos esses fatores influenciam a proposta, a maneira como improvisamos e interagimos no momento. Lembro-me, por exemplo, de um concerto

² www.songlines.com/malabyinterview.html

em Coimbra, cuja sala com muita reverberação fez com que improvisássemos numa direção de tocar sons sustentados, longos, em harmonia com o espaço.

Sobre a escolha dos músicos

Conheci o Luís cerca de um ano antes de irmos para Amsterdão, na altura éramos colegas na Escola de Jazz do Hot Clube e tivemos oportunidade de tocar na banda do guitarrista Francisco Medina. Durante os 4 anos que passámos na Holanda tivemos oportunidade de nos conhecermos bastante bem musical e pessoalmente, e através desse contato permanente percebi que o Luís é mais do que um baterista, e aqui refiro-me novamente às qualidades extra-baterísticas que possui: (1) não pensa na bateria apenas como um instrumento rítmico, (2) atribui-lhe também funções melódicas, (3) é um baterista bastante interessado em melhorar o seu som, em tornar o seu som único, individual mas, ao mesmo tempo, adaptável a diversos contextos. Por outro lado, o Luís é também um conhecedor vasto de música nos seus mais diversos géneros, pois já tocou em bandas rock, metal, fusão, o que lhe permite adequar-se a várias propostas, tanto estilisticamente, quer durante momentos improvisados em grupo, e tem um domínio quase absoluto de amplitudes dinâmicas na bateria, característica que procuro ver implementada na música que escrevo.

Mário Franco, nome incontornável na cena jazzística portuguesa, conheci-o através do pianista Luís Barrigas, aquando de um concerto no clube de jazz barreirense *B Jazz*, pouco depois de ter regressado da Holanda (2006). Rapidamente constatei que se tratava de um músico com pouca formação académica, tendo tocado bastante géneros musicais diferenciados, desde a clássica à *pop*, passando por algumas das mais importantes formações jazzísticas portuguesas. Muitas das abordagens que imponho nas composições vêm da minha formação clássica, e muitas das vezes perspetivo em tempo real improvisações contrapontísticas. Quando isso acontece, o Mário segue-me como se soubesse exatamente o que eu teria escrito, caso tivesse composto essa improvisação

previamente. Esse tipo de liberdade e empatia melódica calculo que não seja fácil encontrar.

As características de ambos estão diretamente relacionadas com a escolha, com o sentir que não preciso de mais músicos para me acompanhar. A nossa linguagem é fluída, a empatia é instantânea, não poderia ter pedido melhor conjugação de músicos abertos para fazer arte, neste contexto. Conceptualmente falando, são também pessoas que compreendem as propostas que lhes faço e tentam sempre servir a música antes de qualquer capricho musical que pudesse existir e, na verdade, não existe em ambos.

Hoje em dia sinto que é muito difícil manter uma banda em atividade, de forma a poder dar continuidade ao trabalho encetado. Os poucos concertos, que servem de rampa de lançamento para discos, provocam um certo desconforto, pois existe uma grande vontade de aprofundar os conceitos ensaiados, uma necessidade de tocar com as mesmas pessoas uma e outra vez, para que possamos conhecê-las melhor, pessoal e musicalmente. A música merece e, com efeito, é um prazer e um privilégio voltar a poder contar com o Luís e o Mário neste projeto.

Composições para o trio de saxofone jazz

Pano Verde

Sempre que penso em férias, remeto para a minha terra, a minha cidade, Tavira. É lá que procuro refúgio, físico e emocional, no conforto do meu lar, dos meus pais, da gastronomia algarvia, e nos hábitos que se tornaram rotina ao longo dos anos. Para além dos rotineiros passeios no mar e no campo que esta pequena cidade do litoral oferece, é hábito frequentar, noite após noite, um pequeno bar, que também é salão de jogos, chamado *Pano Verde*.

O *Pano Verde* é um ponto de encontro de homens, muitos divorciados, alguns solteiros, quase todos alcoólicos. Juntam-se noite após noite para beber o seu café e beber as suas muitas cervejas baratas ao mesmo tempo que queimam tempo jogando setas, bilhar e cartas. Tudo isto com a agravante de ter o pior serviço que alguma vez presenciei. O dono, também ele alcoólico, funciona como patrão e cliente ao mesmo tempo, muitas vezes negligenciando que se trata de um negócio onde deve servir clientes. A televisão do café só passa canais de música *pop* aos altos berros e há fumo de tabaco em todo o lado. Em suma, trata-se de um antro onde, visto por estas perspetivas apresentadas, não se encontra justificação para lá voltar uma e outra vez. Da maneira como o vejo, trata-se de uma oportunidade para conviver de perto com o tipo de realidade provinciana, ingénua, desconetada com o real, que não tenho em Lisboa. Permite-me, também como os clientes habituais, desconetar.

O tema inicia-se com a secção A que se repete por três vezes, representando a rotina de uma determinada atividade no bar, neste caso, o jogo constante e repetitivo das setas, e alterna-se em duas ideias melódicas: uma primeira, *mezzoforte*, (compassos 1-6 e 14-19), que representa o teor das conversas repetitivas e recorrentes enquanto se joga, e outra em 3/4, *forte*, (compassos 7-14) que representa os sons das máquinas das setas quando boas jogadas são efetuadas (ver Fig. 1).

Desidério Lázaro

The musical score for Section A consists of four staves. The top staff is for Sax-soprano, the second for Contrabaixo, the third for Sop. sax, and the fourth for Cbx. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The Sax-soprano part starts with a melodic phrase marked 'mf' and 'A'. The Contrabaixo part provides a harmonic accompaniment. The Sop. sax part enters at measure 9 with a melodic line marked 'FINE'. The Cbx part provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamics like 'mf' and 'f', and markings like 'con brio' and 'FINE'.

Fig. 1 - Melodias que se repetem na secção A

Após as referidas repetições entramos na secção B (compasso 20), caracterizada por uma melodia em *rubato*, que representa o estado alcoolizado em que os presentes se encontram. A melodia, diatónica e com contornos tornais, é propositadamente preenchida com notas dissonantes do contrabaixo com o intuito de representar um desligamento da realidade causado pelo álcool, assim como as respetivas consequências físicas: soluços, erutações, falta de equilíbrio, etc (ver Fig. 2). A bateria, nesta secção, tem como função representar sons das máquinas de jogos e outros sons presentes num bar: máquina de café, copos e garrafas a baterem nas mesas, etc.

The musical score for Section B consists of two staves. The top staff is for Sop. sax and the bottom for Cbx. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The Sop. sax part starts with a melodic phrase marked 'rubato'. The Cbx part provides a harmonic accompaniment with dissonant notes. The score includes the marking 'rubato'.

Fig. 2 – Melodia em *rubato* com notas propositadamente dissonantes no contrabaixo

Na secção C (compasso 32) há uma repetição de um dos motivos melódicos da secção A em 3/4, *a tempo*, desta feita com a melodia tocada uma oitava acima, e voltamos ao início da estrutura, onde se inicia um solo de saxofone sobre a estrutura da secção A. A improvisação sobre a secção A é desafiante tanto para o solista como para a secção rítmica,

dado que a mistura de vários compassos (4/4, 5/4 e 3/4) torna difícil o processo de encontrar um fio condutor melódico e concetual. No entanto, também esta decisão foi propositada pelo desafio que representa. Após o solo, regressamos à melodia da secção A e, ao repetir, terminamos no fim do compasso 6.

Malefícios da Exigência

Há cerca de 5 anos, em 2008, quando regresssei da Holanda, iniciei o processo de me estabelecer como músico de jazz em Lisboa. Esse processo traduziu-se em procura de locais para lecionar, concertos, fui a todas as *jam session*³, contactei com músicos, aceitei todo o tipo de trabalhos musicais, alguns deles tão desprovidos de coração e qualidade que me foram corroendo o espírito internamente. As razões que trazia comigo para me tornar músico apresentavam-se sob a forma de alimento para o ego, procurava reconhecimento a todo o custo, queria que todos se apercebessem o quanto tinha aprendido, o rápido que tocava. Na verdade, rapidamente obtive o que queria, comecei a ser chamado e a ter “sucesso”. Escrevo entre aspas pois também rapidamente me apercebi que tudo não passava de uma ilusão. Esta má-formação mental provem da minha infância. Filho primogénito de mãe professora (Física e Química) e pai artista (marceneiro), foi colocada sobre mim, desde muito cedo, uma noção de exigência de sucesso que, embora pudesse ter sido só no sentido de ser uma “boa” pessoa ou “feliz”, tornou-me num perfeccionista. Como se não bastasse, em qualquer atividade que iniciava, rapidamente obtinha sucesso, era “bom” naquilo que fazia desde que, claro, trabalhasse e fosse exigente. A exigência descrita poderia ter sido saudável caso a minha perceção não estivesse tão dependente do reconhecimento e da exigência para alcançar o sucesso. Esta composição representa precisamente esta procura insensata pela perfeição e direto reconhecimento, com os consequentes problemas mentais associados.

³ Um encontro informal entre músicos de jazz ou rock, com o fim de tocar para sua própria recriação. As *jam session* datam dos anos 30, e surgiram como diversões espontâneas entre músicos de jazz, livres dos constrangimentos dos compromissos profissionais (n.t.). (Schuller, 2001: 768)

Malefícios da Exigência é um tema representativo de um dos processos de composição que eu mais gosto: improvisação livre e um gravador, sozinho na sala de estudo. Improvisei a linha do saxofone enquanto me ia entregando ao momento e imaginava outras linhas e conceitos associados a essa mesma improvisação.

O tema inicia-se com uma introdução que corresponde aos 4 primeiros compassos tocados pelo saxofone, sucedendo-se a entrada dos restantes instrumentos no início da estrutura. Em toda a secção A, o saxofone assume o papel de instrumento acompanhador tocando quase sempre *legato* e *pianissimo*. O motivo tocado nos primeiros compassos é repetido várias vezes e tem resoluções muitas parecidas mas nem sempre com a mesma duração, ou seja, melodia em 7/4 e 3/4 (compassos 5 e 6) e em 4/4 (compasso 7), o que procura representar distúrbios mentais pensamentos recorrentes (ver Fig. 3). Coker (1964: 12) define motivo como “a mais pequena forma de melodia, a partir da qual, a grande parte do resto da música é escrita ou tocada (n.t.)”.



Fig. 3 – Repetição e variações do mesmo motivo

O contrabaixo toca a melodia em toda a secção A, a qual é caracterizada por um motivo repetitivo que representa o reconhecimento do batimento cardíaco, o que contribui para o estabelecimento da ansiedade (ver. Fig. 4). A melodia é tocada com vigor e *forte* e a bateria, sem estabelecer um ritmo definido, vai acompanhando suavemente os restantes instrumentos.



Fig. 4 – Melodia baseada no mesmo motivo, tocada pelo contrabaixo

A secção A repete e segue para a secção B onde coexistem duas linhas melódicas durante os compassos 11-15, com um *crescendo* e um *diminuendo* bastante rápidos que vão introduzir o solo de contrabaixo. O solo é livre, embora deva ter por base os motivos da melodia e da própria composição no seu todo.

Na secção C os papéis invertem-se, assumindo o saxofone a melodia, a qual representa o reconhecimento dos malefícios da exigência, todos os distúrbios emocionais causados. O tema acaba com uma reminiscência dos motivos melódicos da secção A, concluído por duas pequenas *fermata*.

Pelas Bandas de Tavira

A minha formação musical começou aos 6 anos numa pequena escola liderada por um professor de flauta do Conservatório de Faro cujo nome me escapa. Na verdade, tudo me escapou na altura, não demonstrava muito interesse nas aulas nem no próprio instrumento, a flauta de bísel. No entanto, foi nessa altura que comecei a ter contato com o palco e com a música propriamente dita, tendo feito algumas atuações. Embora não me recorde muito bem o sucedido, a minha intuição diz-me que a formação de 3 anos nessa escola foi talvez uma das mais importantes no meu percurso académico. Pensava eu que estava livre da música e das suas obrigações quando, um ano mais tarde, já com 10, os meus pais me inscreveram na Banda Musical de Tavira (onde também tocava a minha mãe, flauta e saxofone). Contrariado mas coadjuvado pelo fato de ter lá a maior parte dos meus amigos, lá fui eu à procura de tocar saxofone. Deram-me um clarinete, solfejo, prática de conjunto, amigos e amor pela música. Agora sim, percebendo que a música é uma atividade social, não tardou muito para que me sentisse confortável na perspectiva de ser músico profissional mais tarde. Hoje, sem qualquer reserva, afirmo que a melhor formação musical que tive foi na Banda Musical de Tavira. A forma que tive de homenagear esses 10 anos lá passados foi escrevendo esta pequena canção na qual se reconhecerão elementos de música tradicional espanhola, como alguns motivos e resoluções harmónicas oriundos de *pasodobles*⁴ e *zarzuelas*⁵, muitas dessas músicas tocadas na Banda Musical de Tavira. Uma das grandes influências para a escrita deste trabalho é a *zarzuela La Leyenda Del Beso* (1924), de Soutullo

⁴ Género dançável com origens Hispânicas, geralmente em 6/8 (n.t.). (Sadie e Tyrrell, 2001: 185)

⁵ Género de teatro musical, oriundo de Espanha, caracterizado pela mistura de diálogos falados e cantados (n.t.). (Alier e Stein, 2001: 756)

e Vert, e tal influência é visível não só na melodia, como também nalgumas citações feitas pelo saxofone-soprano, durante o seu solo. O nome da composição acabou por sofrer alteração, dado que, para que servisse de suporte para a escrita de um texto, pensei que o título anterior, *Banda de Tavira*, se revelasse uma proposta fechada, pois só se refere à instituição referida anteriormente. Assim, optei pelo nome *Pelas Bandas de Tavira*.

A composição inicia-se com uma introdução de contrabaixo e bateria, correspondente aos primeiros 4 compassos, iniciando logo em seguida a forma descrita. Todo o ambiente deste tema é como se de uma dança se tratasse e a escolha tímbrica recaiu no saxofone-soprano, não só pelo seu carácter misterioso, como pela tessitura. Na primeira secção da melodia (A) a bateria toca pequenos elementos rítmicos em 3/4 numa dinâmica baixa, enquanto o contrabaixo vai tocando suavemente notas curtas, *leggiero*, que marcam o tom menor e dançável da peça, suportando uma melodia misteriosa no saxofone-soprano, que se vai construindo sem grandes alterações dinâmicas até ao compasso 16, onde temos uma primeira pausa geral no segundo tempo, seguida de uma frase em *tutti* no contratempo (ver Fig. 5).

Fig. 5 – Melodia em *tutti* a dar início à secção B

Essa frase em crescendo introduz-nos a secção B, uma repetição da melodia anterior mas, desta feita, numa tonalidade maior e substituindo o carácter menor e misterioso por uma melodia mais alegre numa dinâmica *forte*. O contrabaixo toca, nesta secção, *marcato*. No compasso 26 voltamos a ter uma pausa geral no segundo tempo, seguida de uma frase tocada a solo pelo saxofone no contratempo do segundo tempo, frase essa característica de música de tourada. A bateria e o contrabaixo respondem com uma suspensão em trémolo seguido de uma pausa geral onde se pode subentender, em sentido figurativo, um grito associado a touradas, *Olé*, vindo das bancadas. Este processo decorre duas vezes e voltamos

ao início da estrutura onde acontecem solos de saxofone e contrabaixo sobre a harmonia descrita (ver Fig. 6).

The image shows a musical score for saxophone and double bass. The saxophone part is in the upper staff, starting with a dynamic marking of *ff* and including the text "OLÉ!!!". The double bass part is in the lower staff, providing harmonic support with chords and a melodic line. A circled "C" is above the first measure of the saxophone staff.

Fig. 6 – Melodia remanescente de uma tourada, com respetivos *Olé* em sentido figurativo

Regressamos ao tema, tocamos de início ao fim e o final acontece, progressivamente, em *decrecendo*, representando o afastamento da banda do local onde o ouvinte se encontra. A banda continua a marchar para longe até desaparecer.

3º esquerdo

3º esquerdo refere-se ao andar do prédio onde morei em Almada durante 4 anos, entre 2004 e 2008. Com uma varanda virada para o rio, numa zona nova e calma da cidade com pouco trânsito noturno e poucos ruídos, tornou-se um lugar de refúgio da rotina lisboeta.

Trata-se de uma composição que procura retratar visualmente algumas das ações de interação com os elementos do prédio, como por exemplo o abrir da porta do prédio logo no início da peça. Neste caso, a bateria representa o premir do botão da porta no primeiro tempo do compasso 1, sucedido no segundo tempo com um glissando ascendente por parte do saxofone, que representa o arrastar da porta enquanto esta abre. Segue-se uma representação dos passos de um sujeito na bateria, com 5 tempos em rufo de tarola a começar no compasso 2, arrastar de porta enquanto desce com glissando descendente no contrabaixo no compasso 3, fecho de porta na bateria com anacruza no compasso 4 (ver Fig. 7).

Porta do prédio

Sax-tenor *f* *mp*

Contrabaixo *f* Arco

Bateria *f*

Fig. 7 – Abertura da porta do prédio

Segue-se uma sequência de passos no contrabaixo com um *walking bass*⁶ composto por notas indeterminadas no compasso 5. No segundo tempo do compasso 6, a semínima do saxofone representa o chamar do elevador, com os respectivos ruídos de chegada, representados nos tempos seguintes no contrabaixo e bateria respectivamente. Entre os compassos 7 e 10, é representada a subida do elevador, com o contrabaixo a sustener uma nota com arco, a que representa o som do elevador a subir, enquanto o saxofone improvisa sobre pequenos pensamentos diários, até que o elevador pára. O barulho de chegada é representado pela bateria no fim do compasso 10 (ver Fig. 8).

5 Elevador Pequenos pensamentos

Sax-tenor

Walking bass (notas indefinidas) Arco (elevador a subir)

Contrabaixo

5

Bateria

Fig. 8 – Chegada e subida do elevador

⁶ No jazz, uma linha de colcheias tocada em *pizzicato*, em 4/4, no contrabaixo. As notas movem-se, normalmente, por tons e meios tons ou em padrões interválicos não restringidos às principais notas da harmonia (n.t.). (Schuller, 2001: 33)

Voltamos a ter uma abertura e fecho de porta no compasso 12 (saxofone e bateria) precedido de passos no compasso 11 (contrabaixo), e entramos no 3º esquerdo onde ocorre um momento de improvisação coletiva, na qual cada um dos instrumentos procura representar elementos específicos: saxofone sugere pensamentos, intensos, práticos, relativamente ao trabalho e aos afazeres domésticos (ao mesmo tempo que fala sozinho e assobia alguma música ou trecho musical); o contrabaixo define movimentações dentro de casa. Movimentos esses imprevisíveis, pois há lembranças súbitas que fazem alterar tanto o sentido como a rapidez do movimento; a bateria mostra os sons de objetos presentes na casa, tais como o deixar cair as chaves na mesa, arrumar loiça da cozinha, descalçar sapatos, etc.

No entanto, o indivíduo decide novamente sair do 3º *esquerdo*. Temos uma abertura e fecho de porta novamente (compassos 15 e 16), uma indecisão do sujeito representada nos compassos 17 e 18 (saxofone) e uma tomada de decisão de descer as escadas (compassos 19-21) que nos introduz um novo momento de improvisação, neste caso com maior ênfase no saxofone, que representa o indivíduo a descer as escadas.

O solo decorre num ambiente *swing* sem harmonia onde o saxofone assume a narrativa visual de descer as escadas e manter alguns dos pensamentos anteriores e o tema termina, ao sinal, com um abrir de porta que não se chega a fechar (compassos 24 e 25).

Sorriso

Sorriso é, a par com o *Cérebro: estado zero* (composição abordada mais à frente), uma pequena composição que procura ser um momento de relaxe, um momento de pausa no disco. O tema, pequeno e alegre, foi escrito a pensar na palavra em si.

Um das particularidades do *Sorriso* é a de nem sequer dispôr de um momento de improvisação. A melodia é tocada de início ao fim, como está escrito no papel, e termina (ver Anexos A). Penso que muitas vezes, no processo de criação, cometi a falácia de achar, por ser um músico de formação jazzística, que todos os temas têm de conter partes

improvisadas. Isso fazia com que algumas das canções se perdessem quer no significado, quer na fluidez, devido a este preconceito.

Em termos de colocação na ordem das faixas do disco, escolhi o *Sorriso* para terminar o disco pois representa uma mensagem de esperança, uma aceitação da vida como ela é, com todos os seus ciclos emocionais, contrastantes e imprevisíveis.

Sermão à alma

Sermão à Alma representa, para mim, o culminar de um dos processos de composição coletiva que mais me surpreendeu, por um lado porque não estava à espera que os resultados fossem tão imediatos e, por outro, porque me mostrou novas portas para a compreensão da música enquanto arte e sua respetiva ligação com a linguística. O principal ponto de partida foi a ideia explorada por John Coltrane (uma das minhas principais influências musicais) de tocar um poema seu no último andamento do álbum *A love supreme* (1964), onde procura, com o saxofone, tocar as sílabas presentes no texto de cariz divino que ele próprio escreveu como homenagem a Deus (Porter, 1998). O próprio Coltrane chamou a este processo de *narrativa musical* (Porter, 1998) e afirmou explicitamente que “o ultimo andamento, “*Psalm*”, deve ser entendido como uma expressão instrumental do texto que está escrito (n.t.)” (Cook e Morton, 2000: 316). De fato, Coltrane já havia experimentado este processo noutros temas emblemáticos, como *Lonnie’s lament* e *Wise one*, os quais também tiveram, como ponto de partida, um poema. Numa entrevista citada no livro *John Coltrane: His life and music* (Porter, 1998: 247-248), Coltrane afirma: “de vez em quando procedo desta maneira porque é uma boa abordagem de composição musical (...). Gostaria de chegar ao ponto onde possa ser capaz de absorver a essência de uns determinados espaço e tempo, escreve a música e tocá-la, naturalmente, nesse preciso instante (n.t.)”. Ainda sobre este assunto, Werner (1996: 32) diz-nos que “a fala é a retenção do ritmo sem um tom associado. Neste sentido, a poesia nasceu da música (...). Se

separarmos a poesia do seu ritmo, ficamos com a prosa. Assim, podemos afirmar que todas as línguas nasceram da música (n.t.)”

No caso desta composição, o processo foi o seguinte: o poema (ver Anexos) foi escrito em casa por mim e trouxe-o para um dos nossos ensaios. Coloquei o poema impresso em cima das estantes, qual pauta se tratasse. Pedi que fôssemos tocando à medida que íamos lendo o poema, tentando sincronizar, ou não, as secções onde nos encontrávamos. Curiosamente, e após conversa sobre o sucedido, muitas das vezes mudámos de estrofe ao mesmo tempo, o que representa, por si, só uma realização do ponto de partida inicial. Dessa gravação nasceram algumas ideias que coloquei em papel e, tanto a forma como a narrativa não foram alteradas no decurso do processo composicional.

O tema inicia-se com uma série de pequenas melodias em *piano*, interpretadas livremente e sem tempo por parte do saxofone, que vão sendo complementadas por pequenos apontamentos agressivos em *forte* no contrabaixo (compassos 1-9). A partir do compasso 11 entramos noutra pequena sucessão de melodias pequenas, onde o contrabaixo responde com arco na mesma dinâmica que o saxofone. A bateria encontra-se ausente nesta primeira secção A.

Entramos, no compasso 21, na secção B, desta feita a tempo, com uma pequena introdução que nos vai levar ao primeiro momento de solo da peça. O solo de bateria acontece progressivamente sobre um motivo que se repete no saxofone (compassos 25 e 26). Neste caso, o saxofone funciona como instrumento acompanhador. Ao sinal da bateria entra o contrabaixo com a mesma frase do saxofone e o ensemble vai crescendo de intensidade e dinâmica até, também ao sinal da bateria, prosseguir para o compasso 27, onde temos um piano súbito na bateria e saxofone, o que coloca em evidência uma pequena frase tocada *forte* no contrabaixo (ver Fig. 9):

The image shows a musical score for two instruments: Sax-tenor and Contrabaixo. The score is in 4/4 time and starts at measure 25. The Sax-tenor part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a melodic line of eighth and sixteenth notes. At measure 26, there is a 'subito p' instruction. The Contrabaixo part is written in bass clef and begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. At measure 27, there is a 'ff' instruction. A 'solo bateria open' instruction is placed between measures 25 and 26. The score ends with a double bar line at measure 27.

Fig. 9 – Secção de solo de bateria: acompanhamento e saída

O saxofone volta a assumir a melodia no compasso 29, a qual vai sendo coadjuvada por pequenos acompanhamentos por parte da bateria e contrabaixo, introduzindo uma nova secção de solos (C), onde teremos o contrabaixo e depois o saxofone sobre um acompanhamento a lembrar ritmos *funk*⁷. Ao sinal, o saxofone toca uma pequena frase (compasso 36) que serve de chamada para as entradas do resto da *ensemble* e nos conduz para um final *forte* e *agitato*.

Uma balada

Ao longo destes anos de estudo desta música fantástica que é o jazz, tenho tido o privilégio de conhecer, com mais profundidade e atenção, discos de artistas norte-americanos e europeus que se tornaram não só referências ao nível de recursos para a meu desenvolvimento enquanto saxofonista e performer, assim como ao nível de ferramentas para compôr.

Este tema, singelamente chamado *Uma balada*, não tem nenhuma história por detrás nem sequer representa um conceito ou se procura auto-justificar através do título. Trata-se apenas de uma balada tocada em *rubato*, uma ferramenta muito utilizada por uma das minhas grandes influências, Branford Marsalis. É notável a mestria com a que executa, por exemplo, nas composições *The beautiful ones are not yet born* do seu álbum homónimo, ou no *A thousand autumns* do disco *Requiem*. Com efeito, esta ferramenta procura refletir-se da seguinte forma: melodia dita passagens de acordes, tanto no tema como na improvisação. Assim, o saxofone, durante o seu solo, fica com liberdade de prolongar ou encurtar mudanças de acordes desde que o refira de forma explícita, através de um *voice-leading*⁸ concreto ou por expressão corporal. Tanto a melodia como a harmonia são

⁷ Um estilo da música popular afro-americana (n.t.). (Brackett, 2001: 347)

⁸ That aspect of counterpoint and polyphony which recognizes each part as an individual line (or 'voice'), not merely as an element of the resultant harmony; each line must therefore have a melodic shape as well as a rhythmic life of its own. (Drabkin, 2011: 177)

largamente influenciados pela minha grande paixão pela música clássica. Durante a melodia o contrabaixo tem pequenos momentos de improvisação correspondentes às pausas da melodia, definidos pelas semibreves nos compassos 3, 8, 12 e 16.

Meditação II

Para ser honesto, não me lembro da primeira vez que tomei contato com a meditação segundo a tradição budista. Vejo-a como um acontecimento longínquo onde tais ensinamentos e práticos me foram introduzidos pela minha mãe, na altura muito interessada na prática. Lembro-me de ter começado a ler livros do Dalai Lama e tentar iniciar-me na prática através das leituras, o que se revelou infrutífero ao fim de algum tempo, pois muitas perguntas ficaram sem resposta.

Alguns anos e livros sobre meditação depois frequentei finalmente um curso de introdução à meditação no centro Budadharma, em Lisboa, o que me fez perceber com mais clareza os fundamentos da meditação. Embora ainda com muitas dúvidas e longe do sucesso na prática, tem-me acompanhado, com mais ou menos regularidade, ao longo destes últimos 3 anos.

Este tema chama-se *Meditação II* por ser uma sequência do primeiro *Meditação*, gravado no disco anterior do trio, e é inspirado pela música indiana, nomeadamente as orações *Vedic* e *Sanscrit*, tendo como referência o disco de Ravi Shankar , *Mantram: Chants of India* (1997). Na altura, uma pequena melodia era tocada e, logo de seguida, executava um solo de saxofone com pretextos meditativos. Neste caso a melodia ganha contornos de *mantra*, uma pequena melodia auxiliar da meditação, composta por duas partes, que se vai repetindo no saxofone ao longo da peça. Como refere Rinpoche (2002: 71), *mantra “é a essência do som (...). Cada sílaba está impregnada com poder spiritual (...). Assim, quando cantamos um mantra, estamos a carregar o nosso sopro e energia com a energia do mantra (n.t.)”* O contrabaixo mantém um pedal correspondente a cada uma das partes enquanto a bateria improvisa. A melodia, composta por duas frases, não tem compasso e é interpretada

livremente (ver Fig. 10).



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Sax-soprano' and is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting with a whole note, followed by eighth notes, quarter notes, and a half note. The bottom staff is labeled 'Contrabaixo' and is in bass clef with a 4/4 time signature. It contains a bass line with quarter notes, with a slur over the first six notes.

Fig. 10 – Melodia sem tempo interpretada livremente

Cérebro: Estado Zero

Quando idealizo um concerto, faço-o não só a pensar no público, como também nos músicos com quem estou a tocar (incluindo eu próprio). E faço-o por uma razão muito simples: ritmo. Ritmo de concerto, ritmo de performance, para que haja uma condução do que queremos dizer sem cansar o público mas, mais importante, para que haja uma renovação energética na banda. Nesse sentido, penso no alinhamento de concerto como uma alternância equilibrada de momentos tensos e relaxamento, intensidade e descanso. *Cérebro: Estado Zero* é um dos temas que categorizo como relaxantes num concerto. Como o próprio título indica, trata-se de uma canção que procura fazer um reajustamento das energias do público e dos músicos, um momento onde todos possamos descansar e prepararmo-nos para outro momento tenso ou intenso. O tema foi composto através da guitarra, umas das formas que privilegio enquanto ponto de partida. Comecei primeiro por desenvolver a linha de baixo e, posteriormente, adicionei a melodia.

O tema inicia-se com um *riff* dançável do contrabaixo em 15/8 (8+7) que funciona como intro, e vai-se complementando com a bateria até que a melodia do saxofone entra, iniciando a estrutura (A). O caráter aqui é dançável, pouco preenchido e com uma dinâmica baixa (ver Fig. 11).

A

Saxofone tenor *p* A maj7

Contrabaixo *p*

Sax-tenor ²

Contrabaixo

Fig. 11 – Melodia e riff dançáveis

O tema cresce na secção B, mais intensa e em 14/8 (8+6), e conclui-se na secção C, clímax do tema, novamente em 15/8 (8+7), caracterizado pela melodia em uníssono (diferentes oitavas) do saxofone e contrabaixo em *forte*.

Seguem-se então dois solos sobre a estrutura do tema (A, B, C), um de saxofone e outro de contrabaixo. No primeiro, o acompanhamento é quase idêntico ao do tema, sendo que existe espaço para pequenas alterações de notas. O solo de contrabaixo tem a particularidade de ser acompanhado pelo saxofone nas secções B e C. Na secção B, o saxofone acompanha com a frase tocada pelo contrabaixo durante o tema e, na secção C, com uma nota de pedal que corresponde ao 5º grau do acorde em questão (Lá Maior). Depois do solo do contrabaixo, regressamos ao tema e terminamos em uníssono, após repetição da secção C.

Conclusão

Pensando nas razões que me levaram a enveredar por uma carreira musical, devo confessar que foram motivos egoístas: (1) uma vontade de perpetuar a excitação e a adrenalina sentidos em diversos concertos com bandas filarmónicas; (2) a sensação de bem-estar por conseguir excutar rapidamente determinadas passagens técnicas e a admiração que isso causava em quem me escutava; (3) o status social no seio da comunidade local; (4) o sentir que sabia fazer alguma coisa (que tinha “jeito”, diziam-me). Tudo o que se seguiu a esse impulso foram acontecimentos expectáveis, mudar-me para perto de Lisboa, estudar em conservatórios e Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, licenciatura em Amsterdão e, a meio do processo, apercebi-me que estava errado. Não que esse caminho errado fosse expectável ou palpável mas, a dada altura, implicou uma mudança de diretrizes nas minhas ambições. Assim, constatei que não seriam as horas de estudo o fator determinante para o desenvolvimento da minha personalidade musical, mas sim a maneira como compreendo e penso a música. Essa constatação não me retirou prazer ou vontade de estudar, antes pelo contrário, estudar tornou-se uma forma de meditação, um encontro diário com o meu interior e com a música, esse mundo misterioso que me fascina. Sobre isto, Coker (1987:2) afirma que *“o estilo individual de um músico é afetado pela sua personalidade, a sua inteligência e o seu talento (n.t.)”*

A sociedade ocidental em que vivemos baseia todas as suas estruturações hierarquizadas em níveis pré-determinados que colocam as pessoas em caixas, graus, números que as diferenciam. Ora, tendo sido educado mediante tais parâmetros, é natural que sempre tivesse visto a minha evolução musical como um processo mais estruturado em objetivos cumpridos estritamente musicais. Por exemplo, noções geralmente abordadas no ensino e no meio jazzístico, como ser capaz de tocar o solo “x”, improvisar em harmonia “y”, imitar saxofonista “z”, tocar “complexo” ou “interessante”, acabaram por substituir, gradualmente, os meus objetivos imediatistas, primários, crus, presentes nos primeiros contatos com o instrumento.

O ato de composição acaba por ser, na minha forma de entender a música enquanto ferramenta de expressão, o culminar do propósito, o ato final, o objetivo. A música e o

saxofone passam a ser o modo que tenho de comunicar as minhas experiências com os outros, enquanto me vou afastando, progressivamente, dos objetivos traçados por outros para mim mesmo. Ao compôr para este projeto artístico, descobri mais sobre mim próprio, descobri mais sobre a dôr que as razões primárias me haviam causado. Como afirma Porter (1998: 53), *“para os músicos, a música significa sempre um certo tipo de constância, um suporte emocional que nenhuma relação humana providencia (n.t.)”*. Ao pesquisar e escrever o relatório, entendi que novas propostas e contextos de composição e performance surgem, e surgiram ao longo da história, como uma necessidade intrínseca ao ser humano de comunicar, cada vez mais próximo do outro, do próximo. Não posso afirmar que iniciei o trabalho sem referências, pois a experiência anterior em trio já me havia possibilitado pôr em prática algumas das questões aqui levantadas. No entanto, creio que é no aprofundamento das matérias e dos conceitos pesquisados que encontramos mais riqueza substancial, um aproximar das ideias com maior rigor e um sentimento de coerência global.

O resultado final deste trabalho, embora se reflita diretamente na conceção do disco (a gravação e o lançamento, previsto para setembro próximo), acaba por não fazer justiça a todos os parâmetros de crescimento que desencadeou. Hoje, após este período de abstração, congratulo-me de ter retirado prazer em todos os processos, ora relacionados com pesquisas bibliográficas e leituras, ora na adequação da linguagem para uma compreensão mais rigorosa a nível académico. De fato, penso que todos estes fatores se revelaram desafios, os quais se transformaram em competências adquiridas, que decerto serão bastante úteis para o futuro, quer isso implique, ou não, a escrita de trabalhos académicos. Destaco, como competências adquiridas de valor inestimável, (1) a capacidade de organização de ideias, (2) clareza no discurso e (3) compreensão do trabalho como um todo, o qual deve fazer sentido no global. Assim, é com confiança que encaro uma possibilidade futura de voltar a executar um trabalho académico que envolva pesquisa e maturação de ideias e conceitos.

Bibliografia

- ALIER, Roger e STEIN, Louise (2001). Zarzuela. In SADIE, Stanley e TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.27, pp.756). Londres, Inglaterra: Macmillan
- BRAQUETT, David (2001). Funk. In SADIE, Stanley e TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.9, pp.347). Londres, Inglaterra: Macmillan
- BOFFI, Guido (1999). *Os Caminhos do Jazz*. Lisboa, Portugal: Edições 70
- COKER, Jerry (1964). *Improvising Jazz*. Nova Iorque, EUA: Simon and Schuster, inc.
- COOK, Richard, MORTON, Brian (2000). *The Penguin Guide to Jazz on Cd*. Middlesex, Inglaterra: Penguin Books Ltd
- DRABKIN, William (2001). Part-writing (voice-leading). In SADIE, Stanley e TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.19, pp.375). Londres, Inglaterra: Macmillan
- GIOIA, Ted (1990). *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, Inc.
- GIOIA, Ted (1997). *The History of Jazz*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, Inc.
- HODEIR, André (2001). Bebop. In SADIE, Stanley e TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.3, pp.886). Londres, Inglaterra: Macmillan
- MONSON, Ingrid (1996). *Sayin' Something*. Chicago, EUA: University of Chicago Press
- PINHEIRO, Ricardo (2003). *Perpetuating the Music – Entrevistas e reflexões sobre jam sessions*. Porto, Portugal: Papiro Editora
- PORTER, Lewis (1998). *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan, EUA: University of Michigan Press
- ROBINSON, J. Bradford (2001). Riff. In SADIE, Stanley e TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.21, pp.177). Londres, Inglaterra: Macmillan
- RINPOCHE, Sogyal (2002). *The Tibetan book of living and dying*. Nova Iorque, EUA: HarperOne

SADIE, Stanley e TYRRELL John (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.19, pp.185). Londres, Inglaterra: Macmillan

SCHULLER, Gunther (2001). Jam session. In SADIE, Stanley e TYRRELL John (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.12, pp.768). Londres, Inglaterra: Macmillan

SCHULLER, Gunther (2001). Walking Bass. In SADIE, Stanley e TYRRELL John (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.27, pp.33). Londres, Inglaterra: Macmillan

WERNER, Kenny (1996). *Effortless mastery*. New Albany, EUA: Jamey Aebersold Jazz

Artigos consultados na internet

HUEY, Steve (n.d.). www.allmusic.com/album/the-shape-of-jazz-to-come-mw0000187968

MALABY, Tony (n.d.). Entrevista retirada do site www.songlines.com/malabyinterview.html

Discografia

CAMPOGRANDE, Orquestra Lirica (2009). *Zarzuelas Volume 4*. Open Records

COLTRANE, John (1964). *A Love Supreme*. Impulse

COLEMAN, Ornette (1959). *A Shape of Jazz to Come*. Atlantic

MARSALIS, Branford (1991). *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Columbia

MARSALIS, Branford (1999). *Requiem*. Sony BMG

MALABY, Tony (2007). *Tamarindo*. Clean Feed

MINGUS, Charles (1956). *Jazz Composers' Workshop*. Savoy

MULLIGAN, Gerry (1953). *The Complete Pacific Jazz Recordings of the Gerry Mulligan Quartet with Chet Baker*. Pacific Jazz

LOVANO, Joe (1991). *Sound of Joy*. ENJA

LOVANO, Joe (1998). *Trio Fascination - edition one*. Blue Note

REDMAN, Joshua (2007). *Back East*. Nonesuch

ROLLINS, Sonny (1957). *A Night at the Village Vanguard (complete)*. Blue Note

SHANKAR, Ravi (1997). *Mantram: Chants of India*. EMI Angel

Anexos A

Composições

Pano Verde

Desidério Lázaro

A

Sax-soprano

Contrabaixo

mf

5

FINE

Sax-sop.

C.baixo

f

con brio

9

Sax-sop.

C.baixo

13

Sax-sop.

C.baixo

17

Sax-sop.

C.baixo

2 **B**

Sax-sop. *rubato*

C.baixo

24

Sax-sop.

C.baixo

28

Sax-sop.

C.baixo

C

Sax-sop. *a tempo*

C.baixo *f*

36

Sax-sop.

C.baixo

Malefícios da exigência

Intro: 4 primeiros compassos do saxofone

Desidério Lázaro

A **Moderato**

Sax-tenor *legato*

Contrabaixo *pp*

ff *agitato*

4

Sax-tenor

C.baixo

7

Sax-tenor

C.baixo

B

Sax-tenor *f*

C.baixo

15

Sax-tenor *pp*

C.baixo

Solo livre de contrabaixo usando motivos e ideias da composição

2 C

Sax-tenor *mp*

C.baixo *pp*

22

Sax-tenor

C.baixo

26

Sax-tenor

C.baixo

30

Sax-tenor

C.baixo

34

Sax-tenor

C.baixo

Banda de Tavira

Intro: contrabaixo e bateria nos primeiros 4 compassos

Desidério Lázaro

A

Sax-soprano

Contrabaixo

mp

leggero

5

Sax-sop.

C.baixo

9

Sax-sop.

C.baixo

B

13

Sax-sop.

C.baixo

f

marcato

19

Sax-sop.

C.baixo

Sax-sop.

C.baixo

ff

C

Sax-sop.

C.baixo

3o esquerdo

Desiderio Lazaro

Porta do prédio

Sax-tenor *f* *mp*

Contrabaixo *f* Arco

Bateria *f*

5 Elevador
Pequenos pensamentos

Sax-tenor

C.baixo Walking bass (notas indefinidas) Arco (elevador a subir)

Bateria 5

11 Porta de casa Improvisação coletiva
Pensamentos, falar sozinho, assobiar

Sax-tenor

C.baixo Walking bass (notas indefinidas) Movimentação

Bateria 11 Sons de objetos

2 Porta de casa

15

Sax-tenor

C.baixo

Bateria

On cue

tr tr

20

Sax-tenor

C.baixo

Bateria

Solo de saxofone

On cue

24

Sax-tenor

C.baixo

Bateria

ff

ff

ff

Sorriso

Desidério Lázaro

Sax-tenor

Contrabaixo

5

Sax-tenor

C.baixo

9

Sax-tenor

C.baixo

13

Sax-tenor

C.baixo

17

Sax-tenor

C.baixo

Sermão à alma

Desiderio Lazaro

A

Saxofone tenor

Contrabaixo

p

ff

5

Sax-tenor

C.baixo

10

Sax-tenor

C.baixo

arco

p

ff

15

Sax-tenor

C.baixo

arco

p

mf

18

Sax-tenor

C.baixo

f

rit.

f arco

B 2

21

Sax-tenor *ff* *a tempo agitato*

C.baixo *ff* com bateria *pizz.*

25

Sax-tenor solo bateria open *subito p* On cue

C.baixo *ff*

29

Sax-tenor

C.baixo *ff* (com a bateria)

32

Sax-tenor *subito p*

C.baixo

Solos de baixo e saxofone sobre A+

C 36

Sax-tenor on cue *ff*

C.baixo *ff* solo contra baixo

Uma balada

Desidério Lázaro

Saxofone soprano

Contrabaixo

Fm Gm Fm/A^b B^bm7 E^b7 A^b Gm7(b5) C7(b9)

Sax-sop.

C.baixo

5

Fm Fm/A^b Fm D^b7 B7#9(b13) C7 Fm B^bm7 E^b7

Sax-sop.

C.baixo

10

A^b Fm G7(b9) C Dm7(b5) G7(b9) C7 Fm E^b

Sax-sop.

C.baixo

14

A^b G^b7 Fm Dm7(b5) C7/E Fm

Meditação II

Desidério Lázaro

Sax-soprano

Contrabaixo

Sax-sop.

5

C.baixo

Sax-sop.

10

C.baixo

Cérebro estado zero

Desidério Lázaro

A

Saxofone tenor *p* A maj7

Contrabaixo *p*

2

Sax-tenor

C.baixo

B

Sax-tenor *mf* F#m7 C#7alt

C.baixo *mf*

3

Sax (solo baixo)

4

Sax-tenor F#m7 Bm7/C# E7/B

C.baixo

4

Sax (solo baixo)

2

C

Sax-tenor

f A maj7/E

C.baixo

f

Sax (solo baixo)

5

Sax-tenor

6

C.baixo

6

Sax (solo baixo)

6

Anexos B

Textos para as músicas

Pano Verde (Andreia Moz)

É o lugar de encontro
Onde os amigos de ocasião
Te conhecem pela alcunha
Ou então, por associação.

Café e cigarro, passa os olhos pelo jornal
Leva a primeira meia hora
A ouvir falar de bola
Ou qualquer outra conversa banal.

Eis que chega a companhia
Que enfrenta o mesmo ritual
Desafio que se torna em jogo
É ver quem ganha e levanta a moral.

Cantam as máquinas em forte união
Brindes e apostas e alguma má disposição
A música da moda continua a dar na televisão.

Troca de jogo, entra a equipa de fora
Segue o mesmo processo até ir embora.

Fecham-se as portas e sobem-se as cadeiras

Entrega os cadáveres de vidro e pede outra com maneiras!

Repete as conversas até à exaustão

Viva o Benfica, mas o Porto é uma nação!

Malefícios da exigencia (Rita Maria)

Sou, como página ao vento...

Caio no meu próprio esquecimento

Malefícios da exigencia.

Dou Voltas á razao,

Voltas e mais Voltas numa espiral estranha e calma,

Afinal sempre estive, Só.

E tudo o que sao luzes se confundem num turbilhao

Sao rápidos rasgos de côr sem definição

Vejo-me desde fora, vejo-me como ser raro e ao mesmo tempo

Gosto do meu cheiro, gosto do cheiro da Rua, Do cheiro do Sol e da Lua

Gosto de ser. Só.

Pelas bandas de Tavira (Afonso Pais)

A vida é o triunfo do provável, não do improvável. Pelo menos, da nossa perspectiva facciosa de quem constata a sua condição de vivo: quantos seres eram para ter nascido..?

Todos sabemos o que é ser ninguém em particular. Há momentos, por entre os flashes de consciência e auto-consciência, em que tem lugar a respiração do pensar. Nesses momentos perdemo-nos da acutilância que nos identifica com o sujeito auto-reconhecedor, e simplesmente vagueamos numa espiral de consciência de vida e pensamento, mas não de sujeito.

Respirar é viver. É a mais esplendorosa involuntariedade, na alegoria e na literalidade. Respirar representa-nos, e apresenta-nos literalmente à compreensão mais unificadora, primal, da sincronicidade entre todos; entre espécies; entre nós e nós próprios...porque nos apresenta, sem fuga ou recuo e irreversivelmente, ao tempo. Nele deslizamos e progredimos, contra ele lutamos, dele somos aliados, às suas escondidas nos abstraímos, com ele dançamos, por ele morremos.

Poderá a morte então ser a ausência de ritmo, porquanto de respiração. Seja pois a vida a expressão mais apurada de mim enquanto impetuosa torrente, que na sua ínfima e íntima singularidade, releva o seu contributo na sincronicidade essencial a esta dança universal.

Tal como um fotógrafo vê as questões da vida com várias objectivas, um músico acompanha as suas luas com bandas sonoras que despontam na imaginação, por vezes muito pouco alusivas. A inspiração é o triunfo do provável sobre o improvável, tanto enquanto momento eventualmente porvir do ciclo respiratório, quanto como ideia que se augura geradora de outras ideias.

Se o instante é o mote do fotógrafo, o lugar pode muito bem ser a bonança de um músico. O lugar a que volto na procura das bandas sonoras mais alusivas, encerradas noutros lugares de felicidade por recordar ou criar, existe para mim em Tavira. Nela respiro com alento, contra ela me miro como quem se observa ao espelho, dela me distancio

quando de mim o faço, às suas escondidas me autonomizo, com ela danço ao luar ondulante, por ela terei vivido, um dia.

3º esquerdo (Mariana Norton)

Debaixo da escada, ia ouvindo tudo o que acontecia no prédio. A porteira gorda que tagarelava com os gatos, os gémeos que choravam no 1º esquerdo, a televisão com o volume no máximo do velhote do 1º direito, as cantorias da atriz do grupo de teatro amador do bairro no 2º direito, as obras do 2º esquerdo, para onde se ia mudar um advogado tímido e as fúrias do reformado juiz no 3º direito, que continuava a sentenciar criminosos a passarem o resto das suas vidas nos mais assustadores calabouços.

Mas a casa de onde mais queria ouvir alguma coisa, um suspiro que fosse, não deixava sair um único som. Era aí que vivia Alice, a rapariga mais bonita que alguma vez tinha visto. E também a mais silenciosa. Nunca se lhe ouvira uma palavra que fosse, mas corriam rumores de que a sua voz enfeitiçava a quem quer que se dirigisse.

Muito de vez em quando, via-a passar, descendo as escadas, saindo para a rua, trazendo em sua roda esse silêncio tão forte. Não havia tagarelice, televisão, cantorias, obras ou fúrias que se ouvissem na sua presença. Era como se o tempo, o ar e o som parassem para a deixar passar.

Debaixo da escada, ali tão perto da porta de saída do prédio, ansiava poder sair com ela e passear nesse silêncio que iria inundar as ruas e qualquer paisagem por onde passassem.

Não podia arriscar. Teceu inúmeros planos: poderia agarrar-se à mala da rapariga, talvez aos seus sapatos, ou mesmo à manga do seu vestido. Mas era demasiado perigoso. Sabia como a porteira o odiava e a todos os que se lhe assemelhassem. Muitos tinham partido deste mundo, esmagados pela sua vassoura irada. Demasiados para arriscar a sua

sorte.

No entanto, o desejo não cessava, e debaixo da escada, continuava a sonhar em subir aquela imensidão de degraus até chegar ao que lhe parecia o mais próximo do céu na terra: o 3º esquerdo.

E numa noite, com o raciocínio talvez toldado pelo sono e a sensatez atordoada pelos sonhos, decidiu-se a subir as escadas. Com grande esforço, mas com a ajuda das suas inúmeras capacidades, foi chegando cada vez mais alto e cada vez mais perto do desejado 3º esquerdo.

O cansaço e a fome não quebravam a sua determinação. Agora não poderia parar, o dia já estava próximo e tudo valia a pena, só de se imaginar a mergulhar naquele silêncio e aí viver para sempre com a bela Alice.

O dia já se adivinhava na claridade azulada da clarabóia ao cimo das escadas. Sentia-se alucinar, tinha passado a noite na escalada e aí se encontrava, desprotegido e à vista de todos. Mas seguia, destemido, levado pela força cega do amor.

E eis que, em plena manhã, chega à tão esperada porta do 3º esquerdo. Derreado pelo esforço de uma noite inteira, aí se prostrou, para tentar recuperar alguma energia, o último fôlego que precisava para entrar na casa. Mas não queria entrar com ar esgazeado e suado. Queria estar um pouco mais composto e bonito. Deixando-se dormir um pouco, acordou sobressaltado com o ruído de uma chave a rodar na fechadura da porta à sua frente.

Não podia acreditar nos seus olhos, a menina Alice estava à sua frente, e com o seu vestido favorito, aquele para o qual tantas vezes tinha querido saltar e se perder. O silêncio e a paz da menina já lhe inundavam o coração e o espírito, já nem sentia a tensão dos músculos e o cansaço da noite. Enlevado e maravilhado que estava, mal se deu conta do berro estridente que se seguiu e da pancada seca do sapatinho da menina Alice.

Melhor assim. Nunca chegou a saber que afinal a menina Alice, mais que falar, também sabia gritar, e de forma nada agradável e que, para seu fatal destino, não gostava de aranhas.

Sorriso (Adriana Miki)

Infância,
Aquele sensação de descompromisso,
Uma liberdade ingênua e sem consciência.
Um ser autêntico, sem limitações,
Ser simplesmente.
Quando as coisas não precisam fazer sentido,
Elas simplesmente são.
Assim bagunçado, desalinhado,
Mas tão feliz!
Feliz sem razão, sem porquês,
Simplesmente feliz.
Em baixo da escada, tantas ideias,
Tanta brincadeira...
Simplesmente acontece,
Sem razão,
Sem antecipação,
Simplesmente.

Sermão à alma (Joana Espadinha)

I

Apenas o som dos teus passos nervosos recorta o silêncio. Atravessas o labirinto com o desespero de quem busca de uma saída.

Eis que se ouve uma porta a bater, e se acende em ti uma esperança.

Persegues então esse rasto sonoro já desvanecido, pelos corredores estreitos, desenhando sombras nas paredes de marfim.

Lá está ele outra vez, o som intrigante do desconhecido.

No centro se encontra a porta, onde o teu reflexo te recebe. É uma porta espelhada.

Os teus dedos tentam toca-la, ao de leve, mas desaparecem pelo espelho a dentro, para tua surpresa.

A textura é semelhante à das águas tranquilas de um lago primaveril, mas a temperatura não é diferente, nem a tua mão se molhou.

O teu rosto pálido e frágil é uma visão quase fantasmagórica.

Movida pela curiosidade, avanças cautelosamente, até todo o teu corpo desaparecer.

II

Ressoam as trombetas, e a multidão que te aguarda ansiosamente recebe-te com euforia.

Os rostos estupefactos à tua passagem, as vozes aclamam-te com ovações, como uma heroína.

Sorrisos eléctricos, frenéticas palavras, cheias de verniz.

Sê feliz, sê feliz, sê feliz! Não há dor, nunca mais!

Como carreiros de formigas, circundam-te, veneram-te, cantam o teu nome aos ventos quentes do sul.

Querem as tuas palavras, mas a voz morre-te seca, na garganta.

Marcham, descrevendo círculos em teu redor, sussurrando. Sê feliz, sê feliz, porque não és feliz? O que te inquieta? Dar-te-emos tudo o que quiseres. O mundo pode ser teu!

O mesmo mundo que te maltratou. Hoje faz-se justiça, castigam-se os ímpios, e tu serás um

deus.

Confetis e serpentinas enfeitam o céu alaranjado, cenário de papel.

Estamos aqui para te servir, tu mereces, oh musa dos tempos, beleza incomparável, singular intelecto, rainha das sete cidades! A perfeição em forma de gente.

Sê feliz, por favor sê feliz. E o sol abrasador sobre ti, a testa húmida, as mãos apertadas, tensas, uma contra a outra.

Tentas sorrir, queres ser feliz. Porque não consegues?

Queres ser amada. Toda a vida ansiaste pelo reconhecimento que agora te oferecem, sem saberes bem porquê. Não importa.

Sê feliz, guincham as gaivotas, em seus delírios aéreos.

Dá-nos um pouco de ti, imploram, deixa-nos tocar-te, deixa-nos ser como tu!

Sê feliz, como podes resistir? O que te falta? O que precisas?

Perseguem-te famintos, as almas doentes, amareladas, sê feliz, sê feliz, o que falta?

Queremos um pouco de ti, só um dedo, um olho ou um fio de cabelo... um pensamento, uma canção... um rio, uma cidade...

Os olhos tansfiguram-se, verdes de fúria, sê feliz, porque não és feliz?

Rasgam-te as roupas, fazem-te tropeçar, esfolas o joelho, levanta-te já, sem demora, como ousas hesitar? Porque não és feliz?

O peso das suas mãos arqueia-te as costas, desejas o chão, mas não podes parar.

Tentas correr, errante, confusa, e todos sorriem, como quem confirma uma previsão com muitos séculos.

Punhos cerrados, inicias a luta. Desferes golpes, de olhos fechados.

Cravam-te os dentes, mordem-te os ombros, puxam-te os cabelos, porque não és feliz?

Atacam-te de todos os lados, como vampiros, rodopiam entre si, alternando as posições.

Sê feliz, sê feliz, trazemos-te o mundo, dança connosco!

O ar envenenado, putrefacto, queima-te a pele, e já podes ler nos seus olhos, com pavor,

uma sentença consagrada.

Serpentes bajuladoras, tecendo o seu ninho. Que alegria, estás connosco, sê feliz!

Porque não tentas ser feliz?

Já se avistam os abutres, no horizonte. Impacientes, lutam também entre si, disputando o futuro.

Luta, infeliz! Rejeita este destino!

Engoles em seco a respiração ofegante, o cansaço, e vais-te desviando, escapando às garras.

Resistes com dificuldade, as caras deformam-se em teu redor... resiste, idiota!

Quem te prometeu que serias feliz? Como ousaste tentar o destino?

Será teu, será teu, sê feliz, sê feliz.

A ansiedade escorre-te pelo corpo, que se contorce , à medida que compreendes a dança.

Centenas de mãos em teu redor, rostos cadavéricos de pele envelhecida, sorriem, maravilhados com a tua existência. Querem servir-te, alma ingénua, para que não voltes a sofrer.

Todas as tuas forças se reúnem neste instante, sob a forma de um grito, como no fim de um parto. O teu último golpe permite-te escapar.

Começas a fugir. Como pequenos soldados, marchando, sorrindo, perseguem-te, aclamam-te, as vozes em coro, sê feliz, sê feliz, sê feliz.

De súbito, vislumbras um rasgão no cenário de papel.

Olhas para trás... Será que posso ser feliz? O teu corpo estático, os olhos esperançosos, a vontade de ficar e ser amada...

Soam as trombetas, não a deixem escapar! O mundo pode ser teu!

Algo te liberta do transe. Ainda há tempo. Deixas para trás o exército armado com o teu orgulho que ainda grita o teu nome. Atravessas o papel, vijas para outra transversal do tempo.

III

Estás só, por fim. Inicias o caminho real que é só teu, árido como a tua alma, despida de lirismo. Para a frente é o caminho.

Em cada passo se restaura o que alguém destruiu.

Morta de sede, dona de nada, mas sobrevivente, de cabeça erguida, avanças pelo deserto.

Deixas que os cachorros te lambam as mãos, mas rejeitas a culpa, que teima em visitar-te.

Armada de experiência, guerrilheira feroz, nada te pode abalar.

O real não te fascina, mas já não te pode ferir. O sonho morreu-te nas mãos.

Deixas para trás o abandono, as cidades inertes, suas carapaças vazias de sentido, perfuradas pelas ervas daninhas.

A paisagem é caos e tu és a nova ordem.

A solidão é tua, de mais ninguém. O caminho é seguro, sem distrações. Sem contemplação.

Nem a miragem de quem outrora te amou te perturba, para o pasmo de alguém que não és tu...

É um poder desconhecido, este que descobres. Pensamentos espaçados como as paisagens, frios, indiferentes.

Um sorriso interior, cínico, faz-te companhia. Triste, porém.

O vento da tarde chama o teu nome, sê feliz, sê feliz, mas o teu coração intangível não se alvoroça, nem tão pouco desperta do seu estado de hibernação.

A estrada é tua, e não te surpreende. Nem as serpentes ousam atacar os teus pés descalços.

O poder inebriante da independência sustenta os teus passos impunes, imunes, munidos de uma dormência que permite continuar sem dificuldade.

Curiosos os caminhos, que a todos aguarda a solidão. Cai-te a pele, cicatrizou.

Cairá de novo.

Finalmente aprendeste a dançar. Sozinha. Para quê?

IV

Oh flor teimosa, querendo ser cacto. Negando o luar.

Oh folha quebrada, com medo do choro, e das espirais!

A tua fortaleza não é de pedra, nunca foi, nem o luto te assenta bem.

Sustém a respiração.

A paisagem transforma-se, contorce-se, as cores misturam-se, o chão treme aos teus pés, fazendo-te cair. Rasga-se a terra, criando fendas gigantes, como se um punhal invisível a atravessasse.

Consegues permanecer à tona, tossindo com violência, assustada e confusa.

Os ventos conspiram, reúnem-se e arrastam-te, a ti e à tua nova ordem, estabelecida por ti.

Onde está o controle agora?

Os teus sentidos despertam, e o teu corpo estremece, arrepiado.

Emerge do chão um tornado, que te tranporta, com as tuas emoções, e ao pó da terra.

Eleva-se como uma ampulheta, uma torre de vento, até às nuvens.

Inicias a viagem do mundo pelos mundos, planetas e estrelas, galáxias, o Universo rodopiando dentro de uma chávena de café.

Fogo de artifício, polvilhando o céu, Antigo e Sábio. A mais pura beleza, feita para ti.

E a mão de Deus, invisível aos teus olhos, que te conduz.

O teu olhar deslumbrado não consegue acompanhar a sucessão de eventos.

Viajas a toda a velocidade, com os meteoros e as imagens de outrora, bordadas no teu pensamento.

Cascatas de estrelas, remoinhos de cor, letreiros de néon, mensagens indecifráveis nos céus incandescentes.

O teu hálito é febril, mas não importa, deixas-te ir, na corrente insana.

Chovem lágrimas douradas, espessas como pequenas gotas de mel. Vulcões negros tossindo chamuscas, implodem seus desamores, num martírio quase silencioso.

Tudo se deforma, varrido por sopros, furiosos ímpetos celestes, arrastando tudo.

Avistas por fim o buraco negro. É inútil resistir. O Universo contorce-se em círculos, formando um remoinho, escorrendo pelo ralo.

O ruído ensurdeceu-te, tudo o que escutas é vácuo, e o bater do teu coração.

Deixas-te ir. É agora. Tudo se resume neste momento, em que o teu desavesso explode, e a tua alma ri.

Fechas os olhos, deixas-te ir, em paz .

Silêncio. Acordas de um sonho. Ou será da vida?

As paredes são de marfim. Estás de volta ao labirinto, e ao longe, está uma porta a bater.

Uma balada (Joana Machado)

Uma canção, “uma balada” que conta talvez a trágica história de dois amantes nas ruas de Paris, ao entardecer... Uma gabardine cobre uma mulher magra e branca. Na mala traz um livro de poesia: Michaux. Chove. O báculo borrado, os lábios inchados e entreabertos e o cheiro que a chuva carrega, denunciam uma guerra entre dois corpos fogosos. No rosto lê-se dúvida: “Nous venons juste de faire l’amour..”, pensa intrigada. Ou então, em Buenos Aires, numa Milonga em Palermo Viejo, observa-se no olhar de uma morena de curvas generosas a expectativa de ser tirada para dançar pelo homem que ama... e que a não corresponde... Da velha telefonia, a voz de Gardel impulsiona habilidosos jogos de pernas.

A canção traz à memória um lugar antigo, triste e contemplativo, transporta-me no tempo. Abro um bom vinho e fumo um cigarro enquanto sorrio e recordo uma ou outra

situação, debruçada sobre a minha varanda de onde se vê ao fundo o Tejo. Porquê a necessidade de verbalizar tudo o que se sente, se ouve, se vê? As imagens que me ocorrem, ouvindo este tango ou canção francesa, espécie de fado, traduzem-se em sensações, sentimentos, sinergias... alegrias e tristezas. O meu corpo, entumecido, viaja. Ouço e quero calçar uns saltos altos e dançar. Rir muito e chorar de igual modo. Está vivo! Como descrever beleza? O meu coração reage e não quero explicar o que sinto.

Meditação (II) (Ethel Feldman)

pede o nú que o dispam
pesa em seu corpo
o esquecimento e a dor
habita nele a memória
da veste que o despe

*despe-me
até que meu corpo
não seja senão corpo*

Vive um defunto
que da morte reclama
pede que o vistam
para ser enterrado

Pede o nu à morte
que o atrasem

ainda pesa em seu corpo
a dor de quem nunca
se viu nu

despido regressa o defunto
ao seu corpo agora morto
na face um sorriso
de quem se viu nú.

Cérebro: Estado Zero (João Freitas)

Conjunto de células que comunicam entre si através das fendas sinápticas pelos seus neurotransmissores.

Criar...

Racionalizar...

Imaginar...

Objetivar...

Amar...

Moderar...

Viver...

Sobreviver...

Os dois hemisférios coexistem, mas será sempre em perfeita harmonia?

Quando estão em sintonia sentimo-nos em unidade com o resto que nos rodeia. Um equilíbrio tão genuíno e profundo que deixa de existir “o que nos rodeia” e passamos a fazer parte de todo um universo cujas formas são mera aparência.

Equilíbrio, relaxe, o sorriso da sabedoria...

Por vezes, acontece que os circuitos se baralham com erros de informação.

Por vezes, esses curtos circuitos são levados ao extremo, num mar de pensamentos incessantes como uma chuva de estrelas no céu...

Equilíbrio, relaxe, o sorriso da sabedoria...

Recomeçamos despertando.

Quantas vezes podemos voltar a nascer?