

## JAZZ-OFF. A REVOLUÇÃO DE JORGE LIMA BARRETO

JAZZ OFF. THE REVOLUTION OF JORGE LIMA BARRETO

JAZZ OFF. LA RÉVOLUTION DE JORGE LIMA BARRETO

JAZZ OFF. LA REVOLUCIÓN DE JORGE LIMA BARRETO

**André Quaresma**

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», Coimbra, Portugal

**RESUMO:** 25 de Abril de 1974 é o dia que ficou marcado como o da revolução em Portugal, mas toda a década de 1970 transporta o sentimento revolucionário. Esta constatação pode ser feita numa análise às diversas formas de expressão literária ou artística da década onde os discursos e temáticas espelham o sentimento dos autores e consequentemente da época. Jorge Lima Barreto destaca-se neste contexto, para além do discurso fortemente revolucionário, torna-se um dos maiores responsáveis pela introdução do Jazz em Portugal, e apresenta-o como estética de revolução, nascida das raízes africanas dos escravos americanos e apresentada ruidosamente como oposição ao colonialismo do regime. Lima Barreto cria uma estética de Jazz Conceptual, devidamente sustentada pela sua análise teórica e implementação prática num projeto denominado de Anar(quista) Band. A instrumentação vanguardista (com sintetizadores, registos concretos e pianos preparados) aliada a técnicas de composição indeterminísticas do minimalismo da Escola de Nova York, a utilização dos processos orientais do budismo zen ou das viagens do psicadelismo americano, o registo áudio em lançamentos de edição bastante zelosa e o registo notacional com qualidades estéticas plásticas muito para além das notacionais; todas estas características tornam o trabalho de Jorge Lima Barreto nesta década fundamental para a compreensão da produção de estéticas experimentais de Portugal pós 25 de Abril.

**Palavras-chave:** Jorge Lima Barreto, Música Portuguesa Contemporânea, Anos 70.

**ABSTRACT:** April 25, 1974 is the day that will be remembered as the one of the revolution in Portugal, but the entire 1970s carry that revolutionary feeling. This realization can be attainable when we look at the various forms of literary or artistic expressions of this decade in which the speeches and thematics mimic the authors' (and consequently of the epoch) sentiment. Jorge Lima Barreto stands out in this context, in addition to his heavily revolutionary discourse, he becomes one of the main figures responsible for the introduction of Jazz in Portugal and presents it as an aesthetic of revolution, born from the African roots of American slaves and displayed loudly in opposition to the regime's colonialism. Lima Barreto creates a Conceptual Jazz aesthetic, properly supported by his theoretical analysis and practical implementation in a project called Anar(chist) Band. The avant-garde instrumentation (with synthesizers, concrete recordings and prepared pianos) combined with the indeterministic composition techniques of the New York School's minimalism, using the oriental processes of Zen Buddhism or the trips of American psychedelia, the audio records of very zealously cherished editions and the notational records with aesthetics of plastic qualities far beyond the notational ones; all these characteristics make Jorge Lima Barreto's work in this decade fundamental for understanding the production of experimental aesthetics in a young democratic Portugal.

**Keywords:** Jorge Lima Barreto, Contemporary Portuguese Music, The 70's.

**RÉSUMÉ:** Le 25 avril 1974 est le jour qui restera dans les mémoires comme celui de la révolution au Portugal, mais l'ensemble des années 1970 a porté le sentiment révolutionnaire. Ce constat peut être fait dans une analyse des différentes formes d'expression littéraire ou artistique de la décennie où les discours et les thèmes reflètent les sentiments des auteurs et par conséquent de l'époque. Jorge Lima Barreto se démarque dans ce contexte, en plus de son discours fortement révolutionnaire, il devient l'un des plus responsables de l'introduction du Jazz au Portugal, et le présente comme une esthétique de la révolution, née des racines africaines des esclaves américains et présenté bruyamment comme une opposition au colonialisme du régime. Lima Barreto crée une esthétique conceptuelle du jazz, dûment soutenue par son analyse théorique et sa mise en œuvre pratique dans le projet appelé Anar(chiste) Band. L'instrumentation d'avant-garde (avec synthétiseurs, registres de musique concrète et pianos préparés) alliée aux techniques de composition non déterministes de

musique répétitive (minimaliste) de la New York School, utilisant les procédés orientaux du bouddhisme zen ou les voyages du psychédélisme américain, les enregistrements audio d'éditions très zélées et le dossier notationnel avec des qualités esthétiques plastiques bien au-delà de celles de la notation ; toutes ces caractéristiques rendent l'œuvre de Jorge Lima Barreto de cette décennie fondamentale pour comprendre la production de l'esthétique expérimentale au Portugal après le 25 avril.

**Mots-clés:** Jorge Lima Barreto, Musique portugaise contemporaine, les années 70.

**RESUMEN:** El 25 de abril de 1974 es el día que se marcó como el de la revolución en Portugal, pero toda la década de 1970 estuvo cargada de sentimiento revolucionario. Esta observación puede hacerse en un análisis de las diferentes formas de expresión literaria o artística de la década donde los discursos y temas reflejan el sentir de los autores y en consecuencia de la época. Jorge Lima Barreto se destaca en este contexto, además de su discurso fuertemente revolucionario, se convierte en uno de los máximos responsables de la introducción del Jazz en Portugal, y lo presenta como una estética de la revolución, nacida de las raíces africanas de los esclavos americanos y presentada ruidosamente como oposición al colonialismo del régimen. Lima Barreto crea una estética de Jazz Conceptual, debidamente sustentada en su análisis teórico e implementación práctica en un proyecto llamado Anar(quista) Band. La instrumentación de vanguardia (con sintetizadores, registros concretos y pianos preparados) combinada con las técnicas compositivas indeterministas del minimalismo de la Escuela de Nueva York, el uso de los procesos orientales del budismo zen o los viajes de la psicodelia americana, la grabación de audio en muy celosos y el registro notacional con cualidades estéticas plásticas mucho más allá de las notacionales; todas estas características hacen que el trabajo de Jorge Lima Barreto en esta década sea fundamental para entender la producción de estética experimental en Portugal después del 25 de abril.

**Palabras-clave:** Jorge Lima Barreto, Música Portuguesa Contemporánea, años 70.

## 1. Ponto de partida

Jorge Lima Barreto é uma das mais importantes individualidades da música portuguesa no pós-25 de Abril de 1974, quer pela sua escrita, produção musical e experiências performativas o seu nome surge inevitavelmente nos movimentos mais experimentalistas das primeiras quatro décadas de um Portugal democrático. O nosso foco neste estudo será o início do trabalho de Lima Barreto, na década de 1970, onde teorizou e aplicou um conceito de jazz conceptual que denominou de Jazz-Off. A proximidade cronológica aliada à pouca popularidade da estética e ao atraso cultural do público são fatores que contribuem para a falta de documentação do trabalho de Lima Barreto. Por outro lado, os testemunhos dos atores envolvidos no trabalho de Lima Barreto são perspetivas fundamentais que temos o privilégio de ainda ter, tendo sido feitas várias entrevistas<sup>25</sup> a músicos charneira, tais como Rui Reininho, Manoel Barbosa ou Carlos “Zíngaro” com o intuito de esclarecer dúvidas e situações e assim completar a história que pretendemos documentar.

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, e 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* – o primeiro clube de Jazz da cidade. Há, no entanto, um quase completo vazio – com exceção de casos raros, como os trabalhos do trompetista Domingos Vilaça – de produção jazzística no panorama musical português até à década seguinte. Em 1972 Jorge Lima Barreto publica o livro *Revolução do Jazz* onde descreve 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 (Barreto, 1972: 315-316)

---

<sup>25</sup> O artigo cumpriu integralmente as diretrizes incluídas na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia (2000/C364/01), especialmente no que diz respeito ao artigo 8º "Protecção de dados pessoais", incluindo qualquer informação, privada ou profissional, relativa a uma pessoa singular identificada ou identificável (alínea a) do artigo 2º da Directiva 95/46/CE da UE). Assim, o autor obteve o expresse consentimento informado por parte dos entrevistados, possibilitando a não anonimização dos nomes dos entrevistados.

Concluindo que:

Não só os novos valores que surgem são grotescamente manobrados nessa estrutura corrupta, mas também é obrigado o amador sério a refugiar-se num auto-didactismo que é, por sinal, insuficiente (Barreto, 1972: 315-316).

Ao falar dos músicos o cenário apresentado por Lima Barreto (1972: 315-316) é também idêntico:

O problema dos músicos é o reflexo desta didática: 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.

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 1.º *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 ente outros marcando o início da consolidação da produção jazzística no país. Na década de 1970 assiste-se ao nascer e evoluir de alguns projetos de Jazz, António Pinho Vargas funda o grupo *Zanarp*<sup>26</sup>, Rão Kyo<sup>27</sup> lança o seu primeiro álbum *Malpertuis* em 1976, o grupo *Plexus*<sup>28</sup> de um Carlos “Zíngaro” pós-serviço militar em Angola regressa com uma força vanguardista e Jorge Lima Barreto funda o seu projeto *Anar Band*<sup>29</sup> com Rui Reininho.

---

<sup>26</sup> Quarteto de Free Jazz do Porto nos anos 1970 composto por António Pinho Vargas, José Nogueira, Artur Guedes e José Martins

<sup>27</sup> Filho de um fadista amador, integrou diversos coros a partir dos sete anos. Começou os seus estudos musicais com Vitor Santos, interessando-se mais tarde, enquanto autodidata, pela flauta de bambu. Contactou pela primeira vez com o jazz e seu repertório de *standards* ao frequentar as *jam sessions* do Hot Clube de Portugal e do Luisiana Jazz Club a partir de finais da década de 1960.

<sup>28</sup> Agrupamento musical fundado em 1967, em Lisboa, por Carlos Zíngaro, Jorge Valente, José Teixeira Lopes, Celso Carvalho, Nelson Moura e Luís Pedro Fonseca. Aquando da sua formação, o grupo tinha como referentes musicais estilos e géneros tão diversos como *free jazz*, ragas indianas, *blues* e o rock sinfónico. Suspendeu a sua atividade entre 1969 e 1973, devido ao facto de C. Zíngaro ter de cumprir o serviço militar, tendo desde então permanecido ativo até 1983. Novos membros foram integrados, o que se traduziu numa nova abordagem, mais marcada pelo *free jazz* europeu, pela música contemporânea e pela música eletroacústica, o que se coadunava com o contexto ideológico e político da época, uma vez que pretendia promover a liberdade criativa relativa a todos os parâmetros musicais e interpretativos.

<sup>29</sup> Projeto criado por Jorge Lima Barreto no início da década de 1970 e que passou por diferentes denominações como *Anar Jazz Group*, *Anar Conceptual Jazz* ou *Anar Jazz Trio*. O projeto pretendia ser a materialização dos conceitos jazzísticos explorados por Lima Barreto nos seus livros e artigos, tendo uma grande componente performativa na desconstrução e improvisação, conseguida através da colaboração com diferentes músicos nos concertos. Apesar das várias colaborações o projeto consolidou-se com Lima Barreto e Rui Reininho, tendo os dois lançado o seu único registo em 1977 no álbum *Anar Band*.

## 2. Faroleiros do obscurantismo

O início do século XX apresenta-nos um Portugal culturalmente desfasado, o regime autoritário do Estado Novo 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 – 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 (Rosas, 2015). 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 círculo 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 (Guerra, 2010).

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 ator 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 teatradinhas. Dias únicos e inesquecíveis (Luís Lima Barreto, entrevista).

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 (Luís Lima Barreto, entrevista).

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 Luís 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 coleção enorme, que trocava e vendia para comprar outros”. Terá sido também nestes anos que contacta com o universo do jazz. Vítor 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* e quando os eventos de jazz começam em Portugal, Vicente de Sousa estaria presente.

Será importante fazer uma análise a esta aparente ausência de música na infância de Jorge Lima Barreto. A realidade do país 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” (Guerra, 2016) 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 (Carlos “Zíngaro”, entrevista).

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 (Comércio 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 se sentia, cheirava Maio'68.... (Manoel Barbosa, entrevista).

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 diretamente 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 afeta a estética. O grupo *Plexus* surge com uma sonoridade influenciada por projetos 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 (1970-1973) 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 1976 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 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. (Carlos “Zíngaro”, entrevista).

Jorge Lima Barreto tem uma abordagem criativa a esta inevitabilidade, na inspeção em Vinhais finge-se 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.

### 3. A Revolução do jazz

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, e os primeiros livros que escreve referem frequentemente este sentimento. Rui Reininho refere-se ao grupo de pessoas do qual os dois faziam 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 (Rui Reininho, entrevista).

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 Jorge Lima Barreto produz conteúdos musicais, desde logo o nome que dá ao seu projeto 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 coleções 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 (Rui Reininho, entrevista).

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, Jorge Lima Barreto 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. O projeto *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 atuação têm sido imensas: economia precária, interdição policial, contra-ataque desleal da reação 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 espetáculo gravado no dia 24-3-72. Apenas se demonstra como a mensagem estritamente musical pode ser transformadora do «status» social coletivo e como a reação 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 (Barreto, 1972: 317-318).

Em 1973, Rui Reininho encontra-se na Bélgica onde pretende entrar numa academia de arte quando em troca de correspondência Jorge Lima Barreto o convida a regressar para terem “uma prática musical mais consistente”, ambos tinham convicção que o projeto poderia funcionar. Essa convicção foi crescendo com os espetáculos ao vivo que partilhavam os princípios do manifesto de Jorge Lima Barreto, 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 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 invetivava 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 atividade 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 (Rui Reininho, entrevista).

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.

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

Eu tinha assistido a um concerto dos *Anar Band* 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* (Vítor Rua, entrevista).



Figura 5: *Anar Band* - Jorge Lima Barreto e Rui Reininho  
Fonte: Espólio doado à Universidade de Coimbra.

#### 4. JAZZ-OFF

A estética da música de Jorge Lima Barreto nos anos 1970 é uma matéria várias vezes abordada pelo próprio, 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 Jorge Lima Barreto e consequentemente à sua instrumentação. Rui Reininho apresenta uma guitarra elétrica 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 diferença de intérpretes ser importante, é talvez a única diferença na estética dos dois

projetos. 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 do compositor. 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 de a orquestração ser maioritariamente responsabilidade de Lima Barreto 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 década de 1970 da dupla *Anar Band* – Jorge Lima Barreto 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”. 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. Instala-se uma cena com músicos, espaços, atuações, experimentações associadas à vivência urbana da música experimental e ao transcurso cosmopolita (Guerra, 2020a).

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 atores são meros empregados de escritório saindo de um prédio onde trabalham), no cinema (ex: um filme «Underground» cujas imagens são projeção de uma fita estragada e a sonorização uma bobine moída), na literatura (ex: um poema experimental que consiste na repetição exaustiva da letra B). 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 objeto 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 reacionária. Na Música processa-se o mesmo fenómeno: Pierre Henri, apresentando como objeto 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 objetos individualizados (concretismo) nem abstratização 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 objeto como coisa acabada – existe apenas durante a conceção. 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 damos-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 objeto musical (som) é sintetizado e autonomizado – criação minimal, a soma desses objetos 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 ótica 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 (Barreto, 1972: 339-342).

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 coletivas e não de qualquer prática conjunta. De facto, e como já dito, partiu de uma ideia do Jorge Lima Barreto 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... (Carlos "Zíngaro", entrevista).

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 Lima Barreto 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* (1975) 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 aspeto 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 (Rui Reininho, entrevista).

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 projeto de uma sonoridade "estranhíssima" – Nunes inclusivamente pensava que eram um grupo estrangeiro. Rui Reininho refere que só bastante mais tarde viu projetos nacionais que se pudessem comparar à fusão de estéticas de *Anar Band*, apontando projetos já dos anos 1980 como *Ocaso Épico*<sup>30</sup>, *A Máquina do Almoço dá Pancadas*<sup>31</sup> e *Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre*<sup>32</sup>. Interessante será referir que em 2017 a editora *Cherry Red* inclui o tema *Tarzan* do álbum *Anar Band* à

---

<sup>30</sup> Projeto fundado por Carlos Cordeiro (Farinha Master) com Rui Fingers, Paulo Neto, Anabela Duarte e Alberto Garcia. Lançou os EPs *Muito Obrigado* (Dansa do Som) e *Desperdícios* (edição de autor), em 1988 e 1989 respetivamente.

<sup>31</sup> Projeto composto por Carlos Guilherme Nascimento, João Pires de Campos (Flak), Lívio, Luís Filipe Valentim, Rodrigo Amado; os únicos temas registados são as quatro músicas com que contribuíram para a compilação *Em Tempo Real* (1991) pela editora El Tatu.

<sup>32</sup> Projeto criado por Jorge Ferraz, Vítor Inácio e Fernando Quaresma em Lisboa em 1986. Em 1987 Luís Coroado junta-se ao projeto e em 1989 é lançado o álbum *Free-Terminator* pela Ama Romanta. Em 1990 sai Fernando Quaresma e entram Tó Trips e Sapo (*Pop Dell'Arte*) e em 1991 é lançado o EP *Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre!*

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. 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 projeto de Jorge Lima Barreto é comparado ou com formações próximas do *rock/pop* com vocalistas e caixas de ritmos ou com experiências ambientais de sintetizadores.

Em conclusão as produções de Jorge Lima Barreto nos anos 1970 poderão ser classificadas 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 6: Jorge Lima Barreto, Rui Reininho e Carlos "Zingaro"  
Fonte: Espólio UC.

## 5. Improvisação, composição e notação

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 aspetos 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 (ir)repetibilidade. 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 que ia explorando. Para além destes registos, havia ainda partituras abstratas que tinham como objetivo estimular os músicos para as sonoridades que delas interpretassem. Reininho, em entrevista, 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 *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, [...] 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 (Rui Reininho, entrevista).

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<sup>33</sup> 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. “Os musicogramas são estímulos visuais para improvisações *ad libidum*.”, escreve Jorge Lima Barreto no texto que acompanha o disco *Anar Band*<sup>34</sup>. Estes musicogramas ou musografias servem a mesma necessidade de 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. Trata-se de partituras abstratas 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

---

<sup>33</sup> Roman Haubenstock-Ramati (1919–1994), compositor polaco conhecido por compor partituras gráficas pictográficas.

<sup>34</sup> *Anar Band*. 1977. «Anar Band». Alvorada.

e Silvestre Pestana, existe uma por cada tema do álbum homónimo – 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 objetos que podem ser registados como pautas de composições e oficializando o papel do músico como compositor.

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 Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) é uma ação 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 irrepetíveis, 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.

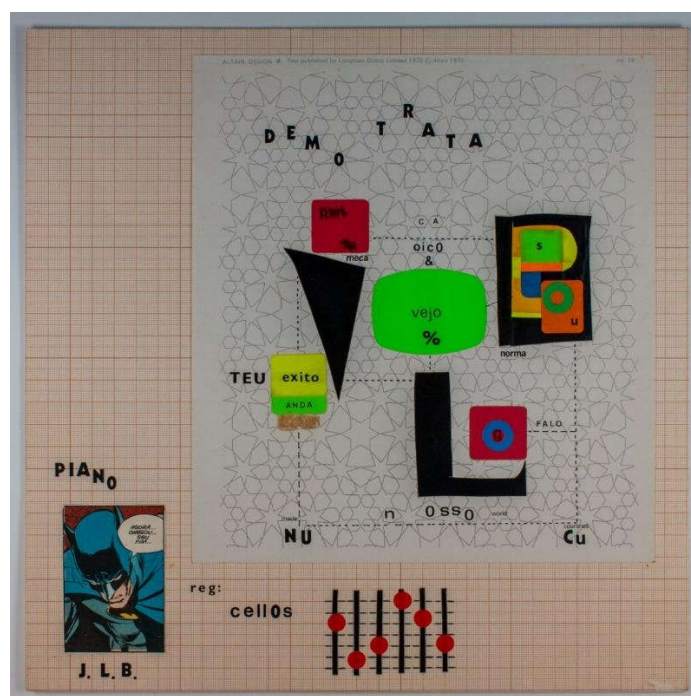


Figura 7: Musografia (partitura) do tema Batman  
Fonte: Espólio UC.

## 6. Conclusão

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 objetivo 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 projetos 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 projeto 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 reacionários e em situações financeiras muito difíceis. Deixou dois registos dessa época, o álbum *Anar Band* e o *Encounters*, 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.

Por tudo isto Jorge Lima Barreto foi um movimento revolucionário, nascido no interior esquecido de um regime ditatorial e colonialista tornou-se num especialista de uma estética que o regime não privilegiava e transmitiu esse conhecimento na primeira obra sobre jazz em Portugal – *Revolução do Jazz* – e nos artigos que publicava na imprensa da época. Os seus concertos eram atos de rutura de normas que

chocavam os mais conservadores e entusiasmavam os mais rebeldes. A sua produção musical era a implementação dos conceitos que como crítico e pensador descrevia na sua escrita, com um cuidado quase científico nas explorações composicionais, devidamente transpostas para notações abstratas de motivação sensorial e registadas na Sociedade Portuguesa de Autores. O estudo desta produção permite uma visão bastante elucidativa da realidade de um dos mais importantes compositores de estéticas experimentais na década da revolução em Portugal. E, sobretudo, a emergência de uma cena musical muito experimental e cosmopolita que marca ainda a contemporaneidade portuguesa (Guerra, 2020b).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreto, Jorge Lima (1972). *Revolução do jazz*. Porto: Editorial Inova Limitada.
- Barreto, Jorge Lima (1975). *Rock/trip: música pop e droga*. Porto: Edições Rés.
- Félix, Pedro (2010). Plexus. In Salwa Castelo-Branco (coord.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Figueiredo, Luís (2016). *Jazz, identidade musical e o piano Jazz em Portugal*. (Tese de Doutoramento em Música – Performance Jazz). Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Guerra, Paula (2010). A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal. (Tese de Doutoramento em Sociologia). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2015). Keep it rocking: The social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*. 52 (4), 615-630.
- Guerra, Paula (2020a). Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In George McKay & Gina Arnold (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press.
- Guerra, Paula (2020b). Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In David Treece (ed.). *Music scenes and migrations. Space and transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic* (pp. 185-194). London: Anthem Press.
- Manso, Miguel (2021). Em Foco: António Pinho Vargas. *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa*. Disponível em: <<http://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=280>>
- Quaresma, André (2021). *Jazz-Off – A música de Jorge Lima Barreto na década de 1970*. (Tese de Mestrado em Estudos Artísticos). Coimbra: Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Rosas, Fernando (2015). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China.
- Veloso, Manuel Jorge / Silva, João (2010). Kyao, Rão. In Salwa Castelo-Branco (coord.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 2*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VVAA (2019). *Um JazzMan em Bragança. Braga: Teatro Municipal de Braga*. Disponível em: <[https://teatromunicipal.cm-braganca.pt/pages/98?event\\_id=1083&fbclid=IwAR3WTqGTEOYJwdn32180mXoBV086QYqI0Aq2VyOZU3pK1nusueCOuEVhVEE](https://teatromunicipal.cm-braganca.pt/pages/98?event_id=1083&fbclid=IwAR3WTqGTEOYJwdn32180mXoBV086QYqI0Aq2VyOZU3pK1nusueCOuEVhVEE)>

**André Quaresma**. Doutorando em Estudos Artísticos. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador integrado do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal. E-mail: andrew.oq@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9277-545X.

Receção: 09-09-2021

Aprovação: 10-12-2021

**Citação:**

Quaresma, André (2021). JAZZ-OFF. A revolução de Jorge Lima Barreto. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 105-125. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a6