

***Os cânticos mágicos dos peregrinos do som: o rock
“sinfónico/progressivo” na senda da autonomização dos estilos do
rock em Portugal na década de 70***

Ricardo Miguel Bernardes Andrade

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de
Etnomusicologia**

Março, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco.

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta dissertação, tanto durante o processo de investigação, como na sua redacção. Antes de mais, agradeço a todos os intervenientes que disponibilizaram o seu tempo e atenção tanto para a realização de entrevistas, fornecimento de material vário, pontual esclarecimento de dúvidas, e geral generosidade. Gostaria de agradecer à Professora Doutora Salwa Castelo-Branco, minha orientadora, pela sua valiosa contribuição na dimensão teórica, no trabalho de edição, pelas críticas, sugestões, e pela amizade e disponibilidade reveladas. Gostaria também de agradecer ao Professor António Tilly pela possibilidade proporcionada de discussão dos assuntos abordados, pela companhia na realização de algumas das entrevistas, e pela amizade demonstrada. Agradeço aos meus colegas Miguel Almeida e Rui Cidra pela disponibilização de entrevistas por eles efectuadas com alguns dos intervenientes chave mencionados. Desejo também agradecer às minhas colegas Maria Espírito Santo e Gianira Ferrara pela ajuda prestada no trabalho de revisão, assim como pelo geral apoio e amizade. Por fim, agradeço ao meu pai, mãe, irmã, restantes familiares e amigos pela paciência, empatia e amizade manifestadas ao longo dos anos, as quais permitiram e fomentaram o entusiasmo necessário para a concretização deste trabalho.

**OS CÂNTICOS MÁGICOS DOS PEREGRINOS DO SOM: O ROCK
“SINFÓNICO/PROGRESSIVO” NA SENDA DA AUTONOMIZAÇÃO DOS ESTILOS DO
ROCK EM PORTUGAL NA DÉCADA DE 70**

RICARDO MIGUEL BERNARDES ANDRADE

RESUMO

PALAVRAS CHAVE: Portugal, rock, progressivo, sinfónico

Esta dissertação aborda as características musicais e sentidos valorativos inerentes à configuração do rock “sinfónico/progressivo” enquanto variante de repertório enquadrado no universo das práticas do rock em Portugal na década de 70. O processo de autonomização de uma categoria genérica de “rock” já pressupunha uma aproximação ao sistema valorativo usualmente associado ao universo da música erudita, sendo a distinção entre uma música de carácter “rock” e outra de carácter “pop” assente numa suposta “profundidade” residente nas temáticas e materiais musicais que permitiriam a legitimação da primeira enquanto “forma de arte”. É na senda de uma autonomização subsequente das suas variantes que esta aproximação seria aprofundada. A inspiração em modelos composicionais, técnicas interpretativas, e outros aspectos conotados com o campo de tradição erudita ocidental, que seriam, sobretudo em Inglaterra, recontextualizados no âmbito das práticas do rock, proporcionaram a configuração de uma nova tendência musical denominada *progressive rock*. Partindo dos casos de grupos e artistas como Petrus Castrus, Ephedra, José Cid, Perspectiva, Psico e Tantra enquanto exemplos desta vertente em Portugal, pretendeu-se compreender quais os motivos que induziram o enveredar por esta tendência musical, convergindo os valores expressos pelos músicos, referentes a uma necessidade de distinção relativamente ao restante panorama musical no país, e à adopção de referências culturais anglo-americanas e orientais, com o repertório criado e interpretado. Pretendeu-se também compreender as configurações das diferentes esferas de

actividade onde esta era manifesta, seja no contexto de performance ao vivo (e respectivas modificações das mesmas ao longo da década, as quais levaram à instituição do concerto rock com grupos portugueses enquanto modelo de apresentação no país), ou no contexto de gravação para edição discográfica.

OS CÂNTICOS MÁGICOS DOS PEREGRINOS DO SOM: “SYMPHONIC/PROGRESSIVE”
ROCK WITHIN THE AUTONOMIZATION OF ROCK STYLES IN PORTUGAL IN THE 70s

RICARDO MIGUEL BERNARDES ANDRADE

ABSTRACT

KEYWORDS: Portugal, rock, progressive, symphonic

This dissertation addresses the musical characteristics and values inherent to the configuration of "symphonic/progressive" rock as a stylistic variant framed within the universe of rock practices in Portugal during the 1970s. The process of autonomization of a generic category of "rock" was based on the assumption of an approximation to the value system usually associated with the world of "art music", while the distinction between "rock" and "pop" was based on the supposed "depth" of thematic and musical materials that would legitimate the former as an "art form". It was within the subsequent autonomization of rock's variants that this approximation was deepened. The inspiration in compositional models and the adoption of interpretive techniques, and other aspects associated with the world of western art music, recontextualized within the practices of rock especially by English bands, contributed to the configuration of a new musical trend which was named "progressive rock". Focusing on case studies of groups and artists such as Petrus Castrus, Ephedra, José Cid, Perspectiva, Psico and Tantra, I attempted to understand the motivations that led these musicians to appropriate this musical style. In my analysis, I take into account the values adopted by the musicians and the need they expressed to distinguish their work from the rest of the national music scene, and to adopt anglo-american and far eastern cultural references in the newly composed and performed repertoire. My goal was also to understand the different contexts in which symphonic rock was performed, including live performance and recording and the changes which led to the establishment of the rock concert as a model for live performance.

Índice

Introdução.....	1
1) Objectivos.....	1
2) Enquadramento Teórico	2
3) Métodos e técnicas	4
4) Experiência no terreno e motivações	5
5) Organização.....	6
Capítulo I - O rock “progressivo” no universo anglo-saxónico	9
1) The Beatles e <i>Sgt. Pepper’s</i> enquanto “obra fonográfica”	9
2) O conceito de “rock” e a emergência do <i>progressive rock</i> no contexto britânico	13
Capítulo II - A emergência do rock em Portugal em finais da década de 60.....	20
1) A adopção do rock enquanto categoria autónoma	20
2) Os grupos Quarteto 1111 e Pop Five Music Incorporated	25
3) A problemática dos contextos performativos.....	30
Capítulo III - O surgimento do conceito do rock “erudito”: primeiros grupos	34
1) Rock “sinfónico” e “progressivo”: acepções	34
2) Primeiros grupos	37
2.1) Petrus Castrus: gravação para edição fonográfica	38
2.2) Ephedra: apresentação ao vivo de repertório original	48
2.3) Psico: das versões aos originais.....	54
Capítulo IV - O impacte do 25 de Abril de 1974: três estudos de caso	63
1) Mudanças despoletadas pelo 25 de Abril de 1974	63
2) Petrus Castrus: últimos anos de actividade	66
3) O rock “sinfónico/progressivo” na obra de José Cid	70
3.1) <i>Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas</i>	71
3.2) Outras obras de cariz “sinfónico”	78
4) O grupo Perspectiva: uma concepção “sinfónica” na composição de repertório rock.....	79
Capítulo V - A instituição do concerto rock com grupos portugueses e o declínio de popularidade do rock “sinfónico/progressivo”.....	85
1) Beatnicks: um contributo para a instituição do concerto rock	85

2) Tantra: a concretização do modelo internacional do grupo de rock “progressivo”	89
Conclusão	104
Bibliografia.....	107
Entrevistas	115
Discografia citada.....	116
Webografia consultada.....	118
Appêndice A: exemplos musicais incluídos no CD	119
Lista de Figuras	120
Lista de Tabelas.....	121

Introdução

1) Objectivos

O propósito desta dissertação é o estudo das configurações estilísticas do rock “sinfónico” ou “progressivo” em Portugal na década de 70, contextualizadas no âmbito dos ideais subjacentes. O estudo aborda a construção estilística e discursiva do rock “sinfónico/progressivo”, explorando o processo de surgimento desta categoria musical, assim como as suas especificidades. Pretende-se perceber se existia, na altura, a percepção por parte dos músicos de tal categoria e de categorias adjacentes na senda da autonomização dos estilos do rock no país, tendo em conta a actividade musical dos mesmos. Este estudo foca várias práticas musicais (performance “ao vivo”, gravação, edição, e.o.) e valores dos principais músicos e grupos que protagonizaram este estilo no período referido.

Tendo em conta a escassa bibliografia em torno do universo do pop-rock em Portugal, este estudo pretende contribuir para o conhecimento do processo de autonomização dos vários estilos do *rock* no país¹. Além disso, esta dissertação visa complementar estudos existentes sobre o *progressive rock* no universo anglo-americano, dada a escassa publicação sobre este estilo em zonas periféricas².

Cruzando as perspectivas de músicos, críticos, agentes da indústria fonográfica, e a do investigador, abordarei as seguintes questões:

¹ As escassas fontes bibliográficas de carácter científico sobre o tema em questão, ou sobre temas adjacentes, consistem essencialmente nas entradas redigidas no âmbito da edição da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. É ainda de sublinhar a inclusão de uma secção que aborda o rock “progressivo” na entrada “âncora” sobre a história do pop-rock no país (Cidra & Félix, 2010).

² Este constitui um dos pontos fundamentais na proposta, iniciada pelo musicólogo britânico Alan F. Moore em 2010, da constituição de um projecto internacional centrado no estudo do rock “progressivo”. Enquanto complemento à bibliografia editada sobre o tema, este projecto tem como propósitos o estudo de grupos que se enquadrem neste estilo cuja actividade foi levada a cabo fora do Reino Unido, de músicos que tenham enveredado por este estilo após a década de 70, a problematização das várias acepções do conceito de “progressivo” no universo do rock, e.o.

- Quais os traços estilísticos que caracterizavam o rock “sinfónico/progressivo” interpretado e criado em Portugal? Será que os músicos conceptualizavam a existência de uma(s) categoria(s) distinta(s), a qual (ou quais) apelidassem de rock “sinfónico/progressivo”?
- Quais os valores subjacentes ao conceito de rock “sinfónico/progressivo”, e de que forma se materializavam no repertório interpretado?
- Quais os ideais que inspiraram os músicos no sentido de incorporar repertório enquadrado no âmbito do rock “sinfónico/progressivo”?
- Qual o papel das editoras discográficas na edição do trabalho de músicos e grupos que adoptaram esta tendência estilística? Existiu alguma tendência de mercado, por parte das editoras locais, no sentido de apostar especificamente na edição de repertório enquadrado nesta categoria, tal como aconteceu no Reino Unido?
- De que modo é que a incorporação deste repertório pelos grupos portugueses acompanhou ou potenciou uma mudança na configuração dos eventos performativos vocacionados para a apresentação de grupos pop-rock?

2) Enquadramento Teórico

Durante o processo de investigação, ainda que o tema fosse referente a acontecimentos situados temporalmente num passado relativamente recente, pretendi empregar uma abordagem essencialmente etnomusicológica a um domínio usualmente confinado ao âmbito dos *popular music studies*, não me centrando exclusivamente nas fontes impressas ou discográficas enquanto textos, mas, sim, procurando sempre relacionar as mesmas com as visões e crenças dos músicos directamente implicados na sua produção, também susceptíveis de análise nesta dissertação.

A construção discursiva de géneros, estilos e categorias musicais tem constituído objecto de estudo desde a década de 90, patente no trabalho de autores como Fabian Holt, Keith Negus, e.o.. Partindo do propósito expresso por Holt, esta investigação não pretende definir as categorias musicais apresentadas, mas, sim, compreendê-las (Holt, 2007:8) através das relações estabelecidas entre as práticas musicais e a forma como essas categorias seriam apropriadas,

entendidas, e empregues pelos intervenientes. No âmbito desta tese, incido na distinção entre os conceitos de estilo e género seguindo uma das definições expressas por Heather Sparling, onde a ideia de “estilo” constitui uma variante específica de um género musical, ou de um universo de práticas musicais (neste caso, enquadrada na categoria de “rock”) (Sparling, 2008:409). Subscrevo ainda que, enquanto referentes a uma ideia genérica de categoria musical, a existência de géneros e estilos pressupõe uma partilha colectiva de associações referentes às especificidades dos mesmos (Holt, 2007), sendo estes socialmente constituídos através de prática discursiva, a partir da qual são realçadas essas mesmas especificidades (Sparling, 2008). A construção de géneros e estilos também é usualmente feita em diferenciação a outros géneros e estilos – tal como no caso da constituição de uma ideia (ou ideias) acerca de um rock tendencialmente “sinfónico” ou “progressivo” paralelamente a outras variantes do rock – diferenciação esta que produz aquilo a que Keith Negus intitula de códigos e convenções que delineiam guias de formas de prática musical e comportamentos adjacentes por parte dos músicos, os quais também podem induzir o comportamento dos diversos públicos (Negus, 1999:25). Para além da componente musical, tenho em consideração a existência dos valores partilhados por parte dos músicos referentes a essas categorias musicais, assim como a sua respectiva articulação, tal como o trabalho de Fabian Holt sugere (Holt, 2007:22-23). A utilização destas categorias, segundo Matthew Gelbart, não é isenta de uma componente sócio-política (Gelbart, 2007:4-5), a qual implica atribuição de sentido e valor (Holt, 2007). Na minha investigação, a implementação de aspectos musicais associados pelos músicos ao universo de uma música “erudita” ou “clássica” não é independente de uma necessidade de prestígio socialmente conotada com uma ideia de “alta cultura” por diferenciação à suposta existência de uma “baixa cultura” (Walser, 1993). Por exemplo, a afirmação ideológica inerente à constituição de uma categoria de “música independente” pressupõe a existência de um suposto contrário, de um universo musical “mainstream” (Frith, 1996). O mesmo se aplica à constituição de uma categoria de “música progressiva”; ou seja, para além das práticas musicais especificadas através do recurso a uma categoria musical, tentei também perceber quais as aceções e ideologias a ela associadas por parte dos músicos, para além da ideia de um género apenas enquanto categoria de mercado, tendo em conta que “...in many cases [to talk about music labels] means to talk about the promotion of a philosophy, the vindication of a principle, or the claim to a public space...” (Guibault, 1997:2).

A minha abordagem enquadra-se também nos diversos estudos de carácter diacrónico no âmbito da Antropologia e da Etnomusicologia, levados a cabo por autores como Bruno Nettl, Philip Bohlman, e.o., onde estes caracterizam enquanto fundamental a compreensão dos modos através dos quais a visão dos interlocutores ou principais actores molda, inevitavelmente, a descrição do passado (Bohlman, 1996; Nettl, 1996). Tal como Philip Bohlman recomenda, o meu trabalho de terreno passou pela fronteira entre passado e presente sob um princípio de maleabilidade, e não da construção de conceitos estritos e sistemáticos (Bohlman, 1996). Assim sendo, o passado a partir de uma perspectiva etnomusicológica não seria somente um, mas vários, constando as diferenças entre os mesmos no discurso etnográfico presente. Ainda que algumas narrativas possam permanecer por relatar, as existentes expressam os moldes que enformam a memória do presente e do passado. Tanto para Bohlman como para Nettl, será impossível uma dissociação entre o presente e o passado no trabalho musicológico, no que diz respeito à interpretação dos conceitos expressos pelos interlocutores (conceitos *émicos*) (Nettl, 1996; Bohlman, 1996). A meu ver, o cruzamento de discursos do presente e passado constitui prática essencial no âmbito de uma vertente mais historicista da etnografia (Brettell, 1998:528) - tendo sempre em conta a potencial falibilidade dos mesmos, inclusive no presente, dada a hipotética tendência de idealização do passado respectivo aos intervenientes contactados (Bielawski & Wiewiorkowski, 1985).

3) Métodos e técnicas

Esta investigação baseia-se em diversas fontes: realizei 17 entrevistas etnográficas com os principais protagonistas e intervenientes da tendência estilística estudada (músicos, produtores, jornalistas) no período designado, consultei jornais e periódicos em diversas instituições, assim como a bibliografia relevante no âmbito da etnomusicologia e dos *popular music studies* que se relacione com o tema em questão, e com a abordagem teórica e metodológica adoptada. Constituí uma discografia exhaustiva de repertório editado associado pelos músicos a esta tendência estilística, tendo analisado um conjunto de obras exemplificativas. Tive também acesso a algumas gravações e partituras inéditas.

Procurei através da recolha de histórias relatadas predominantemente por músicos, uma compreensão mais ampla dos eventos decorridos e valores partilhados através do olhar de quem participou directamente na sua constituição. Cruzei os dados mais relevantes para esta dissertação em várias fontes, tendo concluído que, de um modo geral, os depoimentos orais dos músicos convergem com os discursos impressos em periódicos contemporâneos ao período estudado.

Os critérios de selecção de intervenientes e repertórios que constituem o objecto de estudo desta dissertação prendem-se fundamentalmente na sua identificação com a tendência musical referida em periódicos dedicados a aspectos de divulgação musical, na menção de outros nomes por parte desses mesmos intervenientes, e na pesquisa de edições fonográficas que reflectissem as características do estilo. Dadas as limitações de uma dissertação de mestrado (assim como as da natureza do próprio assunto), nem todos os representantes ou repertórios explorados durante o processo de investigação figuram nesta dissertação, seleccionando-se apenas alguns casos representativos de diferentes perfis de actividade, ou de impacto mediático no país.

4) Experiência no terreno e motivações

A preparação prévia que levei a cabo, tanto na pesquisa exaustiva em periódicos da altura, na pesquisa bibliográfica que, de alguma forma, estivesse relacionada com o tema em questão, como na constituição de uma extensa discografia, munuiu-me de conhecimentos fundamentais para o efectivar de uma boa relação com os intervenientes entrevistados. Ainda que a discrepância etária entre investigador e músicos fosse notória e verbalizada pelos próprios ao longo das entrevistas realizadas - manifesta usualmente através de uma reacção de surpresa, nos intervenientes estudados, relativamente à escolha deste tema por parte de uma pessoa que só nasceria vários anos após o período em questão -, senti sempre o suscitar de algum entusiasmo relativamente ao facto de, ainda assim, muitas das referências empregues (nomes, grupos, lojas e empresas várias, instrumentário, e.o.) serem partilhadas. Uma das razões para o despoletar destas reacções de “surpresa” e “entusiasmo” incide, fundamentalmente, na opinião partilhada pela maioria dos entrevistados de que o tipo de repertório que constitui parte do objecto de estudo

para a minha dissertação já não interessaria às “gerações posteriores”, dado o decréscimo de popularidade do estilo após o período abordado, tanto em Portugal como no mercado internacional. Foi precisamente este decréscimo de popularidade, acompanhado por uma substancial aversão expressa e perpetuada por vários jornalistas, sobretudo no universo anglo-americano, relativamente ao rock “progressivo” até aos dias de hoje, que me levou, enquanto musicólogo, a aprofundar e tentar compreender as especificidades daquele repertório, assim como dos valores que o enformaram. Dada a minha forte aproximação ao universo do pop-rock, tanto enquanto ouvinte como enquanto músico, sentia que as características musicais de grupos como King Crimson, Yes, ou Van der Graaf Generator distavam imenso do repertório rock que me era mais familiar e contemporâneo (Soundgarden, New Order, Sonic Youth, entre outros grupos), essencialmente centrado no formato canção, estruturalmente e harmonicamente mais simples. A ideia de “complexidade” usualmente associada ao rock “progressivo” sempre se me deparou, tanto a partir da leitura de textos que mencionassem essa tendência, como em convívio com vários amigos e colegas interessados no pop-rock - os quais, em muitos dos casos, exerciam alguma actividade musical -, como conotada pejorativamente com ideias de “exibicionismo” e de uma suposta “inautenticidade” que não convergia com um certo ideário canonizado através do discurso jornalístico acerca do que seriam as “raízes” do “rock”, às quais esta vertente supostamente escaparia. A falta de familiaridade inicial com o repertório, assim como a variedade do mesmo, foram factores fulcrais no instigar do meu interesse pela sua audição e estudo, aprofundado, anos mais tarde, a partir do momento em que começo a frequentar a Licenciatura em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa.

5) Organização

A seguir à secção introdutória, abordo a autonomização do rock no universo anglo-saxónico. O primeiro capítulo expõe alguns dos factores que induziram a existência de um processo de distinção, estabelecido por músicos e jornalistas musicais a partir de meados da década de 60, entre uma noção autónoma de “rock” relativamente a uma ideia de “pop”, tendo em conta as especificidades musicais, valorativas e discursivas associadas à primeira. Partindo do caso do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, do grupo inglês The Beatles, enquanto exemplo paradigmático da constituição desta nova noção, associada a princípios de “seriedade”

provenientes do universo da “música de arte”, materializados nas características do repertório gravado, traça-se também uma breve introdução, partindo da principal bibliografia de carácter académico sobre o assunto, à constituição do *progressive rock* enquanto tendência estilística no Reino Unido. De seguida, abordo brevemente o panorama dos conjuntos pop-rock em Portugal durante a década de 60, e a instituição do “rock” enquanto categoria autónoma. Neste segundo capítulo, pretendo contextualizar o surgimento de uma ideia de “rock” no país, especificando as suas respectivas características, partindo dos casos e depoimentos de alguns dos protagonistas da constituição da mesma, tais como os grupos Quarteto 1111 e o Pop Five Music Incorporated. Após uma breve introdução ao panorama performativo dos conjuntos musicais com violas elétricas (denominação do período) em Portugal na década de 60, essencialmente centrado em apresentações para contextos de dança (bailes de finalistas, festas de variada índole, e.o.), pretendo expor alguns dos elementos que caracterizaram mudanças que operaram no sentido de incorporar novo repertório, com novos aspectos, cuja função, segundo alguns músicos, serviria propósitos frutivos de uma audição vista como mais “cuidada”.

No terceiro capítulo, abordo os indícios do surgimento de um rock tido como mais “erudito” no país. É na senda da constituição de uma categoria autónoma de “rock” que começa a surgir, tanto num âmbito jornalístico como por parte dos próprios músicos, esta noção de um rock “erudito”, caracterizado por mudanças nos materiais musicais empregues, na forma do repertório interpretado, num maior relevo dado a instrumentos de tecla, e.o. Em Portugal, esta tendência foi inicialmente protagonizada por vários grupos, dos quais destaco três casos, cuja existência assenta em três perfis distintos de actividade: por um lado, o grupo Petrus Castrus enquanto caso excecional, dada a centralidade da actividade do mesmo na gravação para edição comercial; por outro, o grupo Ephedra, sem qualquer edição comercial, mas cuja existência foi marcada pela apresentação quase exclusiva de repertório original ao vivo (aspecto também incomum no período); e um terceiro caso, o do grupo Psico, cuja fundação assenta na decisão, por parte dos seus elementos, de romper com o modelo tradicional dos conjuntos de baile, do qual provinha (Os Espaciais), tornando-se inicialmente um grupo univocamente identificado com o universo do rock num sentido genérico, e, mais tarde, com o rock “sinfónico/progressivo” enquanto uma das suas tendências.

No quarto capítulo, abordo três casos cujo trabalho foi influenciado pelas mudanças políticas proporcionadas pelo 25 de Abril de 1974. É a partir de meados da década de 70 que, segundo vários dos músicos entrevistados, as apresentações dos grupos mencionados começam, cada vez mais, a assemelham-se ao modelo do concerto rock. Para além do proliferar das mesmas, e do proporcionar de um maior acesso às novidades musicais anglo-americanas, o processo de democratização inspirou o trabalho de alguns dos protagonistas da tendência estudada, como no caso dos grupos Petrus Castrus, Perspectiva, e Quarteto 1111/José Cid. Deu-se especial atenção a uma das edições deste último, o LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, enquanto exemplo conscientemente concebido enquanto enquadrado no âmbito de um rock “sinfónico”, tanto na forma/estrutura, como na sonoridade.

No quinto capítulo, analiso a instituição do concerto rock com grupos portugueses enquanto evento performativo, partindo dos casos do grupo Beatnicks e, sobretudo, do grupo Tantra, constituindo este último o exemplo de maior proximidade ao paradigma internacional de grupo rock com repertório assente nas características de um rock “sinfónico/progressivo”. Estes casos encontravam-se já plenamente enquadrados numa tendência conscientemente “sinfónica” do rock, tanto no repertório como nas características de apresentação ao vivo. Neste último caso, o grupo Tantra constituiu um dos principais precursores da instituição do modelo do concerto rock com grupos portugueses no país, diferenciando-se tanto pelas características do espetáculo, como pela plena interpretação de repertório original desde o seu início, em simultâneo com a gravação e edição, através da principal editora discográfica em Portugal - Valentim de Carvalho - de alguns LP, cujas especificidades foram desde logo concebidas enquanto enquadradas numa estética do “sinfónico/progressivo”. Demonstro como os grupos também foram marcados pela crescente valorização, por parte das editoras e jornalismo, de repertório rock feito em Portugal, cantado em português (a qual levaria à constituição do fenómeno do *boom* do rock português), e das características dos novos estilos do *reggae*, do *punk* e da *new wave*, levando a que, em ambos os casos - em sintonia com as tendências de mercado internacionais - se abandonasse, na transição para a década de 80, a variante mais “sinfónica” do repertório criado. No final, apresento as conclusões da dissertação.

Capítulo I - O rock “progressivo” no universo anglo-saxónico

Neste capítulo, apresento de modo sintético a emergência no contexto anglo-saxónico do *progressive rock* enquanto variante estilística, realçando a influência que o grupo britânico The Beatles, sobretudo através do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, possuiu na consituição desta tendência, consolidada no trabalho de grupos como King Crimson, Yes ou Genesis. Esta contextualização é essencial para a compreensão da apropriação do rock “sinfónico/progressivo” em Portugal a partir da década de 70, explorada nos capítulos seguintes.

1) The Beatles e *Sgt. Pepper’s* enquanto “obra fonográfica”

“Crimson music was long-form in 1969-70 at a time when long-form was not quite acceptable in rock – who do they think they are, playing songs longer than 4 minutes? For young musicians who listened to a broad range of music – jazz, contemporary folk, the conservatory classics ancient & modern, and The Beatles – very little of it stopped at 4 minutes. In popular culture, *Sergeant Pepper* had just kicked that door open.” (Robert Fripp, Diários da DGM, 20 de Dezembro de 2006³).

Inicialmente formado na cidade de Liverpool em 1959, e com actividade discográfica desde 1961, o grupo The Beatles (constituído por Paul McCartney, John Lennon, George Harrison e Ringo Starr), foi, a partir de 1964 - com a explosão da denominada “Beatlemania” -, um dos principais responsáveis, na década de 60, pela expansão do mercado discográfico europeu no resto do mundo, consequência do sucesso que o quinto single do grupo, *I Wanna Hold Your Hand* (1963), obteve nos Estados Unidos (Tschmuck, 2006:117). Este sucesso permitiu a promoção de outros grupos pop ingleses nesse mercado, tais como os grupos The Kinks, The Rolling Stones, The Animals (fenómeno usualmente intitulado de *British invasion*), assim como a crescente aposta, por parte de editoras europeias como a EMI e Polygram, nos novos estilos musicais da *pop music* (ibid.). Dado o sucesso do grupo no mercado de vendas,

³ <http://www.dgmlive.com/diaries.htm?entry=5608> (consultado a 9 de Junho de 2011)

surgiram por todo o mundo (Portugal inclusive) grupos com uma constituição instrumental (bateria, viola eléctrica “solo”, viola eléctrica “ritmo”, viola-baixo e vozes) semelhante, que interpretavam e gravaram versões das canções do grupo inglês, ou que criavam repertório original assente nas mesmas características. Estas, sobretudo até meados da década, eram predominantemente configuradas com base nos aspectos popularizados durante a década de 50 com o advento do *rock ‘n’ roll* nos Estados Unidos, protagonizado por Elvis Presley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, e.o. Enquanto estilo rítmico, o *rock ‘n’ roll* era predominantemente caracterizado pela acentuação na tarola da bateria do tempo fraco – 2º e 4º - do compasso, do *backbeat* (como em *She Loves You* de 1963, *Can’t Buy Me Love* e *I’m Down*, de 1965, e.o.). Para além do recurso ao instrumentário previamente identificado, o repertório inicial do grupo é ainda caracterizado pela harmonização vocal das melodias (como *When I Get Home*, do LP *Help!*, de 1965), e pela centralidade do formato canção. Este estilo rítmico esteve também intimamente ligado à paralela popularização de diversos estilos de dança como o *jitterbug* e o *twist*. Contudo, segundo Terence J. O’Grady, o repertório do grupo começa a sofrer uma mudança substancial a partir da gravação do sexto LP, *Rubber Soul*, editado em 1965, considerando o autor que este mesmo repertório era cada vez menos propício à actividade de dança. Segundo Grady, esta mudança foi proporcionada pela cada vez maior profusão de estilos musicais presentes no trabalho do grupo (como a música *country* em *I’ve Just Seen a Face*, ou a balada *folk Norwegian Wood*, que inclui um solo de sitar interpretado por George Harrison), por uma crescente liberdade de acesso aos estúdios de Abbey Road permitida pela editora EMI, e, conseqüentemente, a uma cada vez maior experimentação dos meios técnicos disponíveis (O’Grady, 1979).

Para além da criação de arranjos com base noutras configurações instrumentais e das mudanças na própria estrutura das canções, o grupo, em colaboração com o produtor George Martin, passa a recorrer cada vez mais, durante os processos de composição e gravação das canções, ao uso de técnicas como *overdubbing* de instrumentos e vozes, *reverse* (como em *Tomorrow Never Knows*, 1966), *double-tracking* (como em *Eleanor Rigby*, 1966), *sampling* de repertório gravado pré-existente (como em *Yellow Submarine*, de 1966, cuja secção de metais foi retirada da gravação de uma marcha de João Filipe de Sousa), e.o. (Moore, 1997). Para os músicos, o facto de estas características serem de difícil reprodução no contexto de um espectáculo ao vivo, assim como a frustração expressa pelos mesmos ao não conseguirem ouvir

com clareza o som dos seus instrumentos, dadas as limitações do sistema de amplificação da altura perante a usual intensidade sonora dos gritos provocada por membros do público, constituíram factores decisivos na desistência definitiva de actuar ao vivo em 1966, dedicando-se o grupo exclusivamente à gravação e edição de discos e filmes (ibid.).

Segundo Bill Martin, este período corresponde ao momento em que o LP (disco de 12' polegadas e de 33 rotações por minuto) - ou álbum - começa a ter um papel cada vez mais preponderante enquanto “unidade básica da produção artística” dentro do universo da música pop anglo-saxónica. Este paradigma seria em parte influenciado por um maior enfoque dos próprios The Beatles neste formato a partir de então (Martin, 1998:41). De acordo com Peter Tschmuck, a RCA-Vitor, enquanto reacção ao sucesso da Columbia na institucionalização do LP (*long play*) como novo standard de mercado no início da década de 1950, promoveu logo de início, com sucesso, a ideia de que a sua então recente invenção – o disco de 45 rotações com 7 polegadas, vulgo “single” – seria um suporte mais propício a edições de *popular music* (ou de *entertainment music*), e seus respectivos géneros e estilos (tais como, anos mais tarde, o *rock 'n' roll*) (Tschmuck, 2007:92; Holm-Hudson, 2008:9). Ao invés, o LP, dadas as possibilidades temporais do suporte, passaria a ser predominantemente empregue, por parte das editoras, nas edições de música clássica e de *jazz* (Tschmuck, 2007; Durant, 1985:7). É só na segunda metade da década de 60 que o LP começa a ser visto por parte das editoras e dos músicos como um formato cada vez mais viável na edição de repertório enquadrado dentro dos estilos da música pop, sendo de realçar o papel fulcral que o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, editado em 1967, desempenhou no convencionar desta mudança. Este disco foi parcialmente assente num conjunto de ideias gerais que permitiriam concebe-lo enquanto unidade conceptual, aspecto que induz vários autores a classificá-lo como um dos primeiros discos a aproximar-se da ideia do *concept album*, um LP com um tema unificador (Moore, 1997; Macan, 1997). O *concept album* seria empregue por vários grupos pop e rock nos anos subsequentes, e, segundo Alan Durant, foi parcialmente responsável pela popularização do próprio formato LP na edição destes estilos (Durant, 1985). O conceito geral residiria na ideia proposta inicialmente por McCartney de criar um álbum com base num grupo musical imaginário (cujo nome daria o título ao álbum), conceito este que acabaria apenas por se materializar no início e pouco antes do final do disco (através de versões ligeiramente diferentes de uma canção – abertura e *reprise* - com título homónimo ao disco), e na segunda faixa, *With a Little Help From My Friends*, onde o líder fictício do grupo

Billy Shears (interpretado por Ringo Starr) é introduzido. O disco é caracterizado por uma forte tendência de experimentação em estúdio, pelo recurso a elementos tímbricos até então pouco usuais no âmbito da música pop, como o uso de cravos (*Fixing a Hole*), tambura e sitar indianos (em *Within You, Without You*, demonstrando também um fascínio que os elementos do grupo, especialmente George Harrison, nutriam por diversas culturas do oriente, fascínio este que seria partilhado pela emergente cultura juvenil do período), pela estrutura invulgar de algumas das canções e multiplicidade de elementos musicais presentes. O facto de incluir um folheto com as letras das canções constituiu um elemento invulgar no período. A faixa que encerra o disco, a canção *A Day in the Life*, constitui um caso paradigmático, ao ser construída a partir da junção de duas canções substancialmente distintas em termos melódicos, harmónicos, rítmicos e tímbricos (sendo uma composta por Lennon e a outra por McCartney), separadas por um crescendo orquestral enquanto ponte de ligação entre as mesmas, e com um acorde final tocado simultaneamente, com forte intensidade dinâmica, em três pianos, o qual seria sustido durante quase um minuto, e que, juntamente com um *loop* registado nas últimas espiras do disco, serviria de encerramento ao álbum.

O musicólogo Allan Moore, no seu livro de 1997 inteiramente dedicado a este disco, sublinha o facto de que, já no período em que este foi editado, o som das canções constituiria um novo factor de peso na valorização do disco (Moore, 1997:65), tanto por parte de alguma crítica, como por parte de diversos músicos, constituindo-se este enquanto elemento de forte carácter identitário inerente à configuração de uma ideia de obra fonográfica. Esta mesma ideia deriva também, segundo Moore, da necessidade consciente do próprio Paul McCartney de legitimar socialmente o trabalho do grupo enquanto “obra” de carácter “sério”, tal como acontecia no âmbito da música erudita, necessidade esta expressa na constante referência à possível junção entre os dois universos musicais e na influência que, por exemplo, o trabalho de músicos como Karlheinz Stockhausen teria sobre as suas composições (Moore, 1997:73). A relevância cada vez maior do próprio som da gravação teve uma importância fundamental na construção da ideia de versão “original” de uma canção, usualmente associada à especificidade sonora do trabalho musical do compositor da mesma, por oposição à ideia de versão *cover* (Gracyk, 1996; Solis, 2010). Contudo, e citando um artigo da época, da autoria de Alan Walsh (1967), editado no periódico *Melody Maker*, Moore refere que as dificuldades na reprodução das suas características sonoras fora do ambiente de estúdio, assim como a identificação do repertório com o som da

própria gravação, induziria a que, no período, poucos grupos tentassem criar versões das canções deste disco dos The Beatles em comparação com o que teria acontecido relativamente ao trabalho anterior do grupo (Moore, 1997:75).

2) O conceito de “rock” e a emergência do *progressive rock* no contexto britânico

O período entre a *British invasion* e o final da década corresponde ao momento em que o termo “rock” é dissociado ideologicamente, por parte de alguma crítica emergente na altura, do termo “pop” (Middleton, 2001; Moore, 1997), tornando-se comum no discurso generalizado, instituindo-se enquanto categoria de mercado independente. Os seus diversos estilos foram associados socialmente a princípios de “seriedade” e “compromisso”, fulcrais para o processo de legitimação social destas práticas musicais enquanto “forma de arte” (Middleton, 2001). Estas características foram constituídas enquanto base de um contraste estabelecido pelo público (e, inclusive, por diversos músicos) entre estes estilos musicais, e outros de orientação tida como “mais comercial”, descritos pejorativamente enquanto pop, intimamente associados à dança, e à ideia de “entretenimento” (Middleton, 2001). Esta distinção, segundo Timothy Warner, seria também materializada na diferenciação entre uma ideia de pop enquanto caracterizada por uma maior ênfase na edição em formato single (em discos de 45 rpm), e entre uma ideia de rock enquanto associada à edição de álbuns no formato LP, o que permitiria a fixação de composições de duração mais extensa (Warner, 2003). Apesar da simplicidade desta divisão, e da alguma confusão ideológica desta oposição, ela provém de elementos estéticos relacionados com alguns discursos característicos de fenómenos de *folk revival* (assente nas ideias de “comunidade”, “identidade” e “origem”), e de princípios valorativos associados ao universo da música erudita (como, por exemplo, “originalidade” e “integridade artística”) (Middleton, 2001). Para Allan Moore, o disco *Sgt. Peppers*, ao ser gravado por um grupo com forte impacto comercial e social no período – e tendo-se este tornado num dos álbuns de maior sucesso comercial de sempre em todo o mundo - teve forte importância no estabelecimento desta associação entre princípios de “seriedade” e esta nova ideia de rock (Moore, 1997).

A construção desta ideia de rock foi também caracterizada por uma crescente ênfase na intensidade dinâmica da bateria e no aumento da distorção e volume da viola eléctrica,

proporcionadas pelas recentes inovações nas tecnologias de amplificação e de processamento de efeitos, constituindo-se também o *riff* de viola eléctrica enquanto elemento melódico/temático central à construção de grande parte do repertório (como no caso de grupos como Cream, Ten Years After, The Jimi Hendrix Experience ou Led Zeppelin). Esta ideia foi igualmente marcada por um diversificar e expandir temporal das estruturas – cuja fixação só seria possível no formato LP –, assim como dos aspectos harmónicos, melódicos, rítmicos e tímbricos do repertório, existindo, cada vez mais, um desprendimento por parte dos músicos do formato canção, assim como uma maior valorização da capacidade virtuosística dos intérpretes (Macan, 1997). De acordo com Edward Macan⁴, a música rock foi desde logo associada em algumas publicações periódicas (como a *Rolling Stone*, a *Crawdaddy*, a *Circus*, e a *Zig-Zag*) ao advir dos estilos de vida emergentes enquadrados na cultura *hippie* (ibid.), assentes na expansão do psicadelismo (filosofia esta que incidia, entre outros aspectos, sobre o consumo de drogas enquanto forma de libertação pessoal e espiritual) a partir da costa leste norte-americana (e, subsequentemente, de Inglaterra), e na *counterculture*, sendo esta última impregnada de valores imbuídos de forte teor político que surgiram em prol de diversos movimentos cívicos no contexto norte-americano de então, e enquanto postura opositora à invasão do Vietname por parte das forças-armadas norte-americanas (Macan, 1997; Daufouy, Philippe & Sarton, Jean-Pierre, 1972). O rotular de alguns grupos e artistas como “psicadélicos” e a promoção daqueles que se identificavam com uma imagem “contracultural”, “rebelde” e “não-confirmista” com os valores próprios de um sistema económico e social de carácter capitalista, foram desde logo elementos explorados por diversas editoras americanas e inglesas (tais como a Columbia, Atco-Atlantic, MCA e a Epic) (Tschmuck, 2007:140). É também neste período que começa a surgir, segundo Tschmuck, uma enorme fragmentação dos segmentos de mercado, proporcional ao novo fenómeno de uma crescente autonomização dos diversos estilos do rock (como o *psychedelic rock*, o *hard rock*, a *progressive music*, e.o.) (ibid.). Esta segmentação induziria a fundação de novas editoras decididas a apostar nestes estilos (como a Charisma Records), assim como a criação ou compra de etiquetas dedicadas exclusivamente à edição de repertório enquadrado nos estilos acima referidos (Tschmuck, 2007; Stump 1997). Sobre este último aspecto, Paul Stump assinala como exemplos

⁴ Macan foi autor de um dos primeiros estudos aprofundados de cariz académico sobre o *progressive rock* britânico, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (1997), constituindo esta obra um dos principais pontos de partida para estudos subsequentes sobre o tema.

a criação das etiquetas Harvest pela EMI em 1968, da Vertigo pela Philips, da Neon pela RCA, entre outras (Stump, 1997).

É neste momento que, segundo Simon Frith, se começa a falar numa ideia de “rock progressivo”, ou de “música pop progressiva”, sobretudo no contexto britânico, tanto no âmbito da crítica musical como nas indústrias discográfica e do *broadcasting* (Frith, 1983; Holm-Hudson, 2008; Macan, 1997). Contudo, o termo teria inicialmente uma aceção algo mais abrangente do que a que passaria a ter poucos anos mais tarde. Para além de constituir a designação para um novo formato de rádio FM norte-americano, caracterizado pela difusão integral de LPs destes novos grupos, a expressão *progressive rock* teria aceção similar à da ideia de “rock” enquanto categoria autónoma, sendo o termo *progressive* geralmente empregue enquanto adjectivo para distinguir esta nova música do pop pré-psicadelismo (Macan, 1997:26; Moore, 1993:67; Holm-Hudson, 2002). Contudo, a partir de 1969-70, a expressão começa a ser utilizada pela crítica e pelo público com um maior grau de especificidade, sobretudo na classificação estilística de um conjunto de novos grupos ingleses (Yes, King Crimson, Gentle Giant, Pink Floyd, e.o), sendo o *progressive rock* concebido enquanto categoria distinta dos restantes estilos do rock (tais como o *hard rock*, *folk-rock*, e.o.). Estes grupos, ainda que imensamente variados, distinguem-se através do recurso (não necessariamente simultâneo) a elementos como a emulação ou inspiração em géneros e formas como a suite e o ciclo de canções, espelhados em composições como *Supper's Ready* (1972) do grupo Genesis, ou *Close to the Edge* (1972) do grupo Yes, ou o poema sinfónico, no caso do LP *Snow Goose* (1975) do grupo Camel. Outras técnicas composicionais incluem o recurso à escrita contrapontística (em composições como *Knots*, de 1972, do grupo Gentle Giant), composição atonal, métrica irregular e várias mudanças de compasso, de aspectos melódicos, harmónicos e tímbricos dentro de uma mesma composição (Macan, 1997; Spicer, 2008). É também usualmente atribuído um maior relevo a diversos instrumentos de tecla, incluindo o órgão Hammond, o sintetizador Moog, o Mellotron, e o piano (Macan, 1997; Spicer, 2008). Estes elementos musicais foram considerados pelos próprios músicos e críticos enquanto provenientes ou reminiscentes dos universos da música erudita e do jazz, ou seja, das práticas musicais socialmente conotadas no contexto anglófono com ideais de “alta cultura” (a expressão *art rock* era, inclusive, regularmente empregue enquanto sinónimo de *progressive rock*) (Macan, 1997; Covach, 1997; Spicer, 2008; Martin, 1998; Stump, 1997; Josephson, 1992). Esta tendência geral de expansão da forma

musical e da incorporação de elementos “sinfónicos” constitui, segundo Moore, a materialização de uma tentativa de instituição deste repertório enquanto “arte”, ou seja, a construção de um projecto estético de demarcação destes novos grupos relativamente aos restantes, tidos pelos próprios como “comerciais”, ou “meramente” propícios para propósitos de “entretenimento” (Moore, 1997).

Macan considera que o rock “progressivo” é, em termos ideológicos (reflectidos nos discursos e letras de carácter utópico e contra-cultural) e musicais uma extensão do rock “psicadélico” – sendo este também já caracterizado por longas secções, usualmente preenchidas por improvisações solísticas dos instrumentistas, normalmente do viola-solo (como, p.e., nas composições *Dark Star* do grupo californiano Grateful Dead, ou *Interstellar Overdrive* do grupo inglês Pink Floyd) (Macan, 1997:26,41). Segundo o autor, passou a existir uma maior solidez na formalização da estrutura musical, muitas vezes baseada no recurso a um conceito unificador da obra fonográfica, e sendo esta usualmente concebida enquanto “obra”. Foram também incorporados sons tidos como de carácter “sinfónico”, usualmente através do recurso ao Mellotron, instrumento constituído por um banco de fitas magnéticas registadas com sons de diversos instrumentos (como flautas, instrumentos de corda usualmente empregues no contexto da orquestra sinfónica, e.o.), ou a sintetizadores que simulassem esses timbres. O som do Mellotron foi popularizado a partir da edição de discos como *Days of Future Passed*, gravado pelo grupo Moody Blues, em 1967, ou *In The Court of the Crimson King*, em 1969 pelo grupo King Crimson (sendo um dos membros constituintes deste o autor da frase inicial deste capítulo, Robert Fripp), ambos grupos ingleses (ibid.). Outro factor caracterizador desta tendência seria o rearranjo em estilos rock de temas ou peças de música erudita, recurso popularizado inicialmente por grupos como Procol Harum (através da evocação em órgão Hammond do tema principal da Ária na corda Sol de J.S. Bach, provinda da sua *Suite Orquestral N.º 3 em Ré Maior*, BWV 1068, na canção *Whiter Shade of Pale*, editada em 1967), The Nice (como os arranjos da suite *Karelia* de Sibelius e do 3.º *Concerto Brandeburguês* de J.S. Bach, ambos no LP *Ars Longa Vita Brevis*, editado em 1969), e, subsequentemente, por grupos como Emerson, Lake & Palmer (*Rodeo* de Aaron Copland, ou *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky), Egg (Fuga da *Tocata e Fuga em Ré Menor* de J.S. Bach, BWV 565), entre outros.

John Covach especifica como elemento distintivo do rock “progressivo” a pretensão dos músicos à constituição de um novo repertório “clássico”, elaborado por um “autor” (ainda que muitas vezes colectivo) perfeitamente identificado, e apresentado em disco, que escaparia à forma da canção pop (Covach, 1997). A sua fruição deveria ser similar à do contexto sócio-comunicativo da música erudita, da música de “arte” – ideologicamente conotada com o exercitar do “pensamento” do ouvinte -, aspecto este assente na crença de que este novo repertório poderia igualmente figurar entre os cânones da música “clássica” (Covach, 1997:3; Stump, 1997). O frequente recurso a métrica irregular e a várias mudanças de compasso ao longo das composições contribuiria para fomentar este tipo de fruição, ao dificultar imenso a dança, actividade praticamente inexistente durante os espectáculos ao vivo (Moore, 1993). Para além da enumeração de elementos musicais presentes no repertório de grupos que se tornaram protagonistas deste estilo, Covach sublinha as referências ao universo da música erudita estabelecidas no discurso de alguns músicos integrantes destes mesmos grupos. Enquanto que o vocalista do grupo Yes, Jon Anderson, sublinha a ideia de que este seria constituído por

“...rock musicians who borrow ideas from the classics – we sometimes emulate the structural form (...) we try to create music that is around us in an orchestral way” (Covach, 1997)

...Robert Fripp considera que este mesmo enfoque, partilhado pelo próprio, teria, no seu caso, inicialmente ocorrido após ouvir pela primeira vez aspectos como o crescendo orquestral enquadrado na já referida canção *A Day in the Life*, do álbum *Sgt. Pepper’s*. Complementando esta ideia, o músico afirma:

“...at about the same time I was listening to Hendrix, Clapton with John Mayall’s Blues-breakers, the Bartók String Quartets, Stravinsky’s The Rite of Spring...from that point to this very day [1984], my interest is in how to take the energy and spirit of rock music and extend it to the music drawing from my background as part of the European tonal harmonic tradition. In other words, what would Hendrix sound like playing Bartók?” (Covach, 1997).

Outro aspecto fundamental para o desenvolvimento do rock “progressivo” passou, também, pela incorporação de temáticas descritas por vários autores como surrealistas, fantásticas, mitológicas, utópicas e místicas. Estes aspectos foram de uma importância

fundamental no trabalho de vários músicos, como nos casos de Robert Fripp (inspirado pelo trabalho do místico G. I. Gurdjieff), ou Jon Anderson (sendo as letras do LP *Tales from Topographic Oceans* inspiradas na autobiografia do Yogi Hindu Swami Paramahansa Yogananda) (Rycenga, 2002). Este aspecto seria espelhado na elaboração das próprias capas de discos, com especial destaque para designers como Roger Dean (criador de grande parte das capas do grupo Yes) e a empresa Hipgnosis, e pela referência a cenários característicos de obras de ficção científica (Macan, 1997).

A características do rock “progressivo” encontrariam oposição por parte de alguma crítica (Lester Bangs, Robert Christgau, e.o) que qualificava esta abordagem estética enquanto socialmente alienante, por supostamente não reflectir, de forma directa, nenhuma posição de carácter político, e por assentar em convenções contrarias aos ideais de uma pretensa “autenticidade” inerente aos elementos musicais característicos do *rock ‘n’ roll* da década de 50 (Sheinbaum, 2002; Martin, 1998). Segundo Allan Moore, esta noção de “autenticidade” seria também assente numa ideia de “negritude” que, para alguma crítica, caracterizaria os estilos e géneros originários do *rock ‘n’ roll*, tais como o *blues* ou o *rhythm ‘n’ blues*, e cujos elementos seriam menos usuais no repertório dos grupos de rock “progressivo” (Moore, 1993). Esta mesma crítica, acompanhada pelo surgimento dos novos estilos do *punk* a partir de meados da década de 70, e do *new wave* a partir de finais da década, marcariam o momento de declínio comercial dos estilos do rock “progressivo” no universo anglo-americano (Martin, 1998; Macan, 1997; Stump, 1997). Para além da forte reacção inerente ao universo valorativo do *punk*, estilo protagonizado por grupos como The Sex Pistols, Ramones ou The Clash, contra os princípios promovidos pelo movimento hippie e da “contra-cultura” da década de 60, várias características musicais popularizadas nestes estilos contrariavam, em grande medida, as tendências composicionais do rock “progressivo”, centrando-se usualmente em estruturas, ritmos e sequências harmónicas mais simples, e em novos dispositivos tecnológicos de composição e gravação. Segundo Paul Stump, estes dispositivos foram centrais na transferência da capacidade virtuosística na interpretação do instrumentário tradicional de um grupo rock para o recurso ao *sampler*, à *drum machine*, e.o. (Stump, 1997:287). Este declínio de popularidade foi simbolizado pelo cessar de actividades de alguns dos grupos (King Crimson e Van der Graaf Generator), e pelo facto de alguns dos próprios protagonistas modificarem acentuadamente as características composicionais da sua obra, ao tentarem acompanhar as novas tendências de mercado, centrando-se esta,

progressivamente, no formato canção (p.ex., *Owner of a Lonely Heart*, 1983, do grupo Yes, ou *Invisible Touch*, 1986, do grupo Genesis) (Macan, 1997).

Conforme irei demonstrar nos próximos capítulos, os aspectos aqui abordados - a constituição do rock enquanto categoria autónoma, os valores inerentes a esse processo, a configuração das suas variantes estilísticas, e das suas respectivas práticas performativas - foram de fulcral importância na configuração da actividade de vários músicos portugueses na década de 70, na qual o “sinfónico/progressivo” constituiu uma das principais tendências de repertório no âmbito do rock.

Capítulo II - A emergência do rock em Portugal em finais da década de 60

“A verdade nua (desculpem o erotismo) é que, tocando jazz, improvisando em público, adaptando clássicos para música pop e agora, definitivamente, publicando composições próprias em disco, merecemos, efectivamente, o Certificado de Grande Conjunto.”

Estas palavras, proferidas por Miguel Graça Moura numa entrevista (s.a., 1970) para o periódico *Mundo da Canção* em Janeiro de 1970, sugerem claramente uma necessidade de distinção entre as características do repertório do conjunto que recentemente teria integrado – o Pop Five Music Incorporated (formado no Porto em 1967) - relativamente às dos restantes conjuntos em actividade em Portugal no período. Para melhor enquadrar o sentido da mudança proposta na citação inserida, e a importância das ideias veiculadas na mesma no âmbito desta dissertação, abordarei neste capítulo as circunstâncias, valores e características musicais que levaram à autonomização do rock enquanto categoria própria, assim como a subsequente autonomização dos seus diversos estilos no país.

1) A adopção do rock enquanto categoria autónoma

A música pop anglo-americana da década de 60 encontrou adeptos entre os estudantes das principais cidades do país, sobretudo Lisboa, Porto e Coimbra. O acesso a estes repertórios era conseguido predominantemente através da importação de discos editados no estrangeiro – sobretudo em Inglaterra e em França –, venda local em algumas discotecas (também de prensagens por editoras locais), e da audição de programas e estações de rádio dedicadas à emissão deste repertório. Vários intervenientes consultados mencionam a importância que estações de rádio estrangeiras não licenciadas (rádios “piratas”) como a Radio Caroline e a Radio Luxembourg possuíram na disseminação internacional de uma “música moderna”, ou “música ié-ié”, constituída por “ritmos modernos”, designações estas usualmente associadas a grupos instrumentais de violas eléctricas como o grupo The Shadows. A tipologia instrumental e características de repertório do grupo inspiraram um concurso de “Conjuntos Portugueses do tipo The Shadows” em 1963. Grupos que incrementavam vozes a esta mesma tipologia instrumental como os The Beatles, The Hollies, The Searchers, e.o, foram influentes na constituição de novos

conjuntos. A emulação de grupos com estas características no país é paralela à recepção deste repertório. Conjuntos como Ekos, Quinteto Académico, Espaciais, e.o., incorporavam no seu repertório versões de música pop anglófona dos grupos previamente mencionados, centrando a sua actividade no acompanhamento musical da dança por parte do público em contextos como bailes estudantis de finalistas liceais ou universitários, festas em diversas localidades do país, bailes em sociedades recreativas, arraiais, e.o.

Estes “novos ritmos” eram frequentemente qualificados, por vários músicos e jornalistas, enquanto “alternativa” estética “viável” ao domínio do intitulado “nacional-cançonetismo”, expressão utilizada para descrever algumas práticas associadas aos sistemas de produção musical da rádio (Emissora Nacional), que, durante os anos 60, e nos primeiros anos da década de 70 (nos anos antecedentes à Revolução de Abril), tiveram forte representação televisiva proporcionada pelos vários Festivais da Canção da RTP e Eurovisão (César & Tilly, 2010). Madalena Iglésias, Simone de Oliveira, Artur Garcia e António Calvário são alguns dos intérpretes (“cançonetistas”) associados ao “nacional-cançonetismo”, e, em geral, à música ligeira, cujo repertório foi sendo conotado com os valores morais promovidos pelo próprio Estado Novo. Vários músicos destes conjuntos caracterizam este repertório e artistas enquanto responsáveis pelo perpetuar de um certo “marasmo cultural”, divergente de uma cultura que Pedro Castro, membro do grupo Petrus Castrus, designa de carácter “mais universalista” (“universalismo” este que o próprio associa à popularidade internacional da música pop anglófona), que impediria o público de participar mais activamente na vida política nacional. Esta ideia (num sentido similar ao proposto por Adorno nos seus ensaios sobre música popular) seria partilhada por músicos associados a outros géneros e estilos musicais, sobretudo aqueles conotados com o movimento da Canção de Protesto (José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, e.o), alguns dos quais exilados em França neste período (José Mário Branco, Luís Cília).

Vários músicos entrevistados assinalam que em finais da década de 60, ocorreu uma transformação estilística e valorativa dentro do âmbito da música popular anglófona que terá sido espelhada na reconfiguração do repertório interpretado de alguns conjuntos em Portugal. Carlos Barata, na altura membro do conjunto Os Inkas, sediado em Tomar (e que mais tarde mudaria o nome para Filarmónica Fraude), afirma que é neste período que começam a ter noção de um determinado tipo de repertório – ao qual é associada a categoria “rock” por parte de diversos

músicos e críticos - que se autonomiza relativamente a uma ideia de “pop”, caracterizando este último como mais “leve”⁵. A diferenciação estebelecida entre estas categorias, apropriadas e incorporadas no discurso de alguns músicos, terá sido adoptada a partir da leitura de periódicos predominantemente provindos de Inglaterra, tais como o *Melody Maker* e o *New Musical Express*. António José “Tozé” Brito, membro integrante dos conjuntos Pop Five Music Incorporated e Quarteto 1111, ambos protagonistas na autonomização do rock e respectivos estilos em Portugal, também menciona esta distinção, caracterizando o rock como um género musical em que a forma como as violas eléctricas eram tocadas, assim como o próprio carácter tímbrico do instrumento quando processado com efeito de distorção harmónica, e a maior intensidade dinâmica da percussão na bateria, induziram à constituição de uma nova categoria musical⁶. O baterista Vítor Mamede, que também integrou o Quarteto 1111, assim como o conjunto Chinchilas – grupo protagonista na autonomização do género – refere como fundamental nesta inovação o repertório do grupo inglês The Kinks por um lado, assim como o trabalho do grupo The Beatles no período do LP *Sgt. Pepper’s*, e consequente⁷. Estes dois exemplos apontam para duas das vertentes estilísticas que protagonizaram mais tarde o universo do rock anglófono a partir de inícios da década de 70. Se, por um lado, o grupo The Beatles foi protagonista de um conjunto de mudanças já previamente descritas na secção anterior, o grupo The Kinks terá sido popularizado pelo recurso ao *riff* de som distorcido de viola eléctrica (através de uma modificação técnica no amplificador) constituído por *power chords*, enquanto elemento basilar à estrutura da canção *You Really Got Me*, lado-a de um single que atingiu o número 1 da tabela de vendas de singles do Reino Unido em 1964, características estas qualificadas pelo musicólogo Robert Walser enquanto fulcrais à constituição, alguns anos mais tarde, do *heavy metal* enquanto categoria estilística dentro do universo do rock (Walser, 1993). Cerca de uma década mais tarde, numa entrevista feita ao músico José Cid por António Amaral Pais em 1977, e editada no periódico *Música & Som*, José Cid considera como perfeitamente distintas duas correntes principais do rock: uma mais “pesada” (*heavy*), associada ao rock assente em *riffs* de viola eléctrica processados com efeito de distorção e protagonizada, segundo ele, por grupos como os Led Zeppelin, e outra, assente nas características já referidas do rock

⁵ Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

⁶ Entrevista realizada a 25 de Maio de 2009, em Lisboa.

⁷ Entrevista realizada a 24 de Março de 2011, em Sintra.

“progressivo”, a qual ele caracteriza como “rock evoluído”, que “caminha para a música clássica”, cujo primeiro exemplo é apontado pelo músico como tendo sido o LP *Sgt. Pepper’s*, o qual, para Cid, terá sido continuado por grupos ingleses como Yes, Genesis e Pink Floyd (Pais, 1977b).

A importância do LP *Sgt. Pepper’s* para a configuração desta nova música é um factor assinalado por praticamente todos os intervenientes entrevistados no âmbito desta dissertação. António Garcez, membro integrante de diversos grupos da região do Porto ao longo da década de 70, tais como o Pentágono, o Psico ou o Arte & Ofício, considera que é com o *Sgt. Pepper’s* que os Beatles se tornam “músicos para pensadores”, onde a técnica de estúdio era elemento central na configuração do novo repertório do grupo⁸. Vítor Mamede sublinha a importância deste mesmo aspecto, afirmando que o próprio não teria grande interesse no repertório prévio do grupo, associando-o a “...miúdas históricas aos gritos”, aspecto regular nos concertos do mesmo e que contribuiu para um cada vez maior enfoque deste no trabalho de estúdio, abandonando as actuações ao vivo⁹. Pedro Castro, que ouviu o LP através de um amigo que o comprou em Londres antes de existir uma edição local em Portugal, considera que o disco terá sido tão fulcral quanto “...o Einstein descobrir a teoria da relatividade”¹⁰.

Contudo, a diferenciação entre denominações estilísticas dentro de uma categoria autónoma de rock (ou dentro de um “novo pop”) não ocorre de forma imediata ou generalizada. Num texto redigido pelo próprio José Cid sobre o panorama da música pop em Portugal, e editado em Dezembro de 1970 no periódico *Mundo da Canção*, o autor engloba os grupos Pink Floyd e Led Zeppelin dentro de uma noção generalista de “música progressiva” (Cid, 1970), a qual constituiria uma espécie de sinónimo de rock enquanto categoria autónoma, referente aos novos grupos anglófonos protagonistas desta vertente musical, e não somente enquanto vertente “clássica” do rock, tal como seria caracterizada mais tarde por Cid. É também nesta acepção que a expressão “música progressiva” é empregue para designar a tendência musical do conjunto Beatniks num texto impresso na contracapa do seu único EP, editado em 1971, tendo em conta

⁸ Entrevista realizada a 14 de Novembro de 2010, em Belém.

⁹ Entrevista realizada a 24 de Março de 2011, Sintra.

¹⁰ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

que as características musicais do repertório gravado aproximam-se em grande medida dos estilos da *heavy music*, ou do *heavy metal*.

A proximidade geográfica entre Portugal e o Reino Unido, relativamente à distância oceânica que separa a Europa do Continente Norte-Americano, e a relação empresarial de representatividade mútua entre a Valentim de Carvalho e editoras inglesas como a EMI e a Decca, contribuíram fortemente para o predomínio dos estilos do rock inglês em Portugal relativamente ao americano, tanto na música difundida através de diversos programas de rádio (como o *Em Órbita* do Rádio Club Português ou a *23ª Hora* da Rádio Renascença), nos discos que chegavam ao país através de importação ou prensagem local, assim como no repertório interpretado pelos conjuntos. Vários músicos consideram inclusive que as inovações referentes à constituição destes novos estilos desde finais da década de 60 provém predominantemente de Inglaterra e não dos Estados Unidos, dada a nacionalidade dos protagonistas usualmente referenciados – The Beatles, Kinks, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Moody Blues, Procol Harum, e.o. Estas mudanças são intimamente associadas pelos músicos a um conjunto de valores, crenças e comportamentos que advém, em parte, da caracterização do rock enquanto género intimamente ligado a um carácter de modernidade associado à cultura *hippie*, ao consumo de drogas, aos protestos contra a guerra do Vietname, ao Maio de 68, e a uma vertente politicamente contestatária provinda do movimento folk norte-americano, protagonizado por cantores como Pete Seeger, Bob Dylan, e.o. Esta vertente política foi plenamente assumida e recontextualizada em Portugal na actividade de alguns grupos. Segundo Toni Moura, membro dos conjuntos Espaciais (entre 1962 e 1969) e Psico (entre 1969 e 1978), ambos formados no Porto, existiria um “fenómeno social” nos contextos liceal e universitário associado aos movimentos estudantis de 1968 e 1969 dentro do qual a música rock cumpriria um importante papel de “intervenção social”¹¹. Este mesmo papel de intervenção social é assumido por parte de José Cid e de Tozé Brito como um elemento fundamental no trabalho do Quarteto 1111 até ao 25 de Abril de 1974. Ambos referem que factores como a Guerra Colonial a decorrer em África, assim como a pobreza que induzia ao ascender da emigração de grande parte da população para as grandes cidades ou para o estrangeiro constituíram dois temas centrais nas letras do conjunto,

¹¹ Entrevista realizada por Miguel Almeida a 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro.

sobretudo no caso do 1º LP, editado em 1970 pela Valentim de Carvalho, que Cid caracteriza como sendo “bi-conceptual” precisamente por causa do tratamento destas duas temáticas.

Outro aspecto importante é referente a uma certa “intelectualização” expressa pelos músicos enquanto inerente à constituição do rock enquanto categoria; segundo António Garcez, a música rock distingue-se enquanto marcadamente “elitista” e “intelectual”, demarcando-se nas características do repertório e na necessidade que alguns músicos integrantes de conjuntos de violas eléctricas começaram a ter em fazer com que o público escutasse o repertório interpretado, por oposição ao acto de dançar ao som deste¹². Este músico refere expressamente que os conjuntos começaram a querer “...fazer música em que as pessoas se sentavam e escutavam, como os gajos da clássica e do jazz”¹³. De certa forma, Garcez estabelece aqui uma associação entre o carácter sócio-comunicativo característico ao contexto do concerto de música erudita, e por extensão, o espectáculo com músicos jazz - dada a pretensão por parte de alguns músicos jazz norte-americanos de ascender a sua respectiva prática ao estatuto de “alta cultura” (Lopes, 2002) - com o universo da música rock, enquanto forma de legitimação desta última.

2) Os grupos Quarteto 1111 e Pop Five Music Incorporated

Contudo, a introdução de todos estes aspectos na actividade dos conjuntos em Portugal não foi imediata ou generalizada. Apesar destas novas músicas serem escutadas no país, e serem aceites por diversos músicos, a actividade dos conjuntos de violas eléctricas passava substancialmente pela apresentação em bailes e festas de finalistas, sendo o repertório dos mesmos predominantemente constituído por versões de diversas tipologias de repertório para propósitos de dança. Para além de música pop anglófona popularizada através da rádio e da indústria fonográfica, era frequente a interpretação de valsas, tangos, entre outros géneros musicais, sendo ainda rara a apresentação de composições originais, e ainda mais rara a gravação e edição de discos por parte destes conjuntos. Uma das importantes excepções relativamente a este panorama foi o caso do Quarteto 1111, fundado em 1967 em Cascais após a incorporação do vocalista e teclista José Cid na última formação do Conjunto Mistério (cuja configuração

¹² Entrevista realizada a 14 de Novembro de 2010, Belém.

¹³ Ibid.

instrumental era inspirada no conjunto The Shadows). É com a entrada de José Cid que o conjunto começa a criar originais (gravados na própria sala de ensaio do grupo em 2 gravadores de fita Revox, de 2 pistas cada), os primeiros dos quais – *Os faunos*, *Gente* e *A lenda de El-Rei D. Sebastião* - são editados em EP pela Valentim de Carvalho em 1967. Segundo António Tilly e João Carlos Callixto, as características destas canções acentuam uma demarcação entre este repertório e os estilos de dança do pop-rock da década de 60, e, consequentemente, uma aproximação aos novos estilos do rock que foi determinante para a apresentação do grupo no programa *Em Órbita*, da Rádio Clube Português (Tilly & Callixto, 2010b). Os primeiros anos deste programa, emitido diariamente, e que iniciou a sua transmissão regular no dia 1 de Abril de 1965, com realização de Jorge Gil, Pedro Soares Albergaria, e apresentação de Cândido Mota, são exclusivamente dedicados à divulgação destes novos estilos musicais de expressão anglófona, factor que influencia fortemente a produção musical de vários jovens músicos portugueses como Tozé Brito, Filipe Mendes, António Pinho, Carlos Barata, e.o. No decorrer da investigação para esta dissertação, a menção à importância que o *Em Órbita* teve na disseminação da música rock (ao emitir discos dos The Jimi Hendrix Experience, Crosby, Stills, Nash & Young, e.o.) constituiu uma referência usual no decorrer das entrevistas. Para Carlos Barata, este programa é qualificado enquanto fundamental na constituição do gosto pessoal do próprio, assim como do gosto pessoal de músicos com quem tocava ao longo dos anos¹⁴. Barata e Tozé Brito assumem ter gravado imensas emissões em fita com o propósito expresso de incorporar aquele novo repertório nas actuações dos seus respectivos grupos. *A Lenda de El-Rei D. Sebastião* (cf. faixa 1 do CD de exemplos musicais que acompanha esta dissertação), caracterizada pela referência lírica ao mito sebastianista, por uma melodia de carácter marcadamente modal (modo dórico), acompanhada por uma viola Eko de 12 cordas e pelo recurso a um instrumento de tipo citara intitulado por José Cid como “psalmofone” – elementos que induzem a evocação de um carácter “arcaico” ou “medievalista” - constitui a primeira canção composta e gravada por um conjunto português a passar neste programa, em Agosto de 1967, precedido por um texto lido por Cândido Mota que justificava as razões da sua incorporação. O EP com esta canção só foi editado em Novembro de 1967 pela Valentim de Carvalho. Apesar da editora já ter publicado alguns discos do Conjunto Mistério previamente à constituição do Quarteto 1111, Paco, técnico de som do grupo, afirma que a editora só se

¹⁴ Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

mostrou interessada na canção quando o grupo recebeu uma proposta de contrato de um estúdio espanhol, o que terá pressionado a Valentim a assinar contrato (Pires, 2007). Já Mário Martins, produtor residente da Valentim de Carvalho, afirma que a decisão de editar o grupo deriva da originalidade de *...El-Rei D. Sebastião*¹⁵. O facto dos originais do grupo serem cantados em português foi recebido por alguns músicos como algo de marcadamente “corajoso”, tendo em conta que a língua inglesa, a sua respectiva fonética e a música pop-rock eram elementos concebidos como quase indissociáveis, e pelo facto de a mensagem se tornar perceptível, o que implicaria à partida uma maior responsabilidade na escrita. Contudo, e apesar da continua gravação e edição de originais, o repertório das apresentações ao vivo do grupo no contexto de bailes e festas continua, nestes primeiros anos, a ser predominantemente constituído por versões de canções pop anglo-americanas associadas a estilos de dança.

Este panorama seria partilhado pelo conjunto portuense Pop Five Music Incorporated, inicialmente formado em 1967 por Luís Filipe Vareta (viola eléctrica e voz), António José “Tozé” Brito (viola-baixo e voz), Paulo Godinho (viola-ritmo e voz principal), David Ferreira (teclas e voz), e Álvaro Azevedo (bateria). Contudo - e apesar de grande parte do repertório interpretado em bailes e gravado em disco (editado pela Arnaldo Trindade) ser predominantemente constituído por versões de música pop-rock anglófona, o grupo, através do empresário e agenciador de espectáculos Fernando Matos, o qual lhes disponibilizava acesso a novo repertório, primava pela apresentação de êxitos representativos das novas tendências do rock recentemente editados em Inglaterra (edições então recentes dos The Beatles, Procol Harum, Pink Floyd, Moody Blues, Jimi Hendrix, e.o.). Esta diferenciação de repertório entre uma música mais “adiantada” e outra, conotada com um certo carácter de “descartabilidade” - separação esta fundamental na diferenciação categórica entre “pop” e “rock”, ainda que não inicialmente presente no discurso dos músicos - é expressa por Luís Filipe Vareta numa entrevista em Janeiro de 1970 no periódico Mundo da Canção:

“...julgo que no ambiente dos conjuntos, temos um lugar aparte a preencher. O nosso repertório é o mais progressivo que conheço (quem toca King Crimson, Jeff Beck, Chicago, Keef Hartley, Blood, Sweat & Tears, Renaissance, etc. no nosso país?) Sempre evitámos a música

¹⁵ Entrevista realizada a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

bubble-gun[sic], e agora, mais do que nunca, preocupamo-nos em satisfazer o nosso interesse na heavy music, nas correntes mais adiantadas da música pop mundial.” (s.a., 1970)

Como se pode verificar, os termos “pop” e “rock”, neste caso, ainda não surgem para diferenciar categorias distintas. No geral, continuam a ser utilizados em referencia à nova música anglo-americana, subsequente à internacionalização do *rock ‘n’ roll*, tido como uma manifestação alheia à realidade política e cultural portuguesa. Ainda assim, é de sublinhar que a separação de repertórios – um de carácter mais “heavy” (que Álvaro Azevedo e Luís Vareta identificam com uma maior predominância da secção rítmica e dos *riffs* em viola eléctrica), e outro “bubble-gum” - vai precisamente no sentido da diferenciação expressa por Moore e Middleton entre pop e rock, e na identificação do repertório mais “rock” com uma noção inicialmente genérica de “música progressiva” (ou “adiantada”, como sugere a expressão). No contexto de apresentação destas versões ao vivo, o conjunto tendia a introduzir arranjos diferentes das versões ouvidas em disco, e com secções previamente combinadas entre os membros do grupo para improvisação solística. Estes aspectos são considerados por vários dos membros integrantes do grupo como um elemento distintivo relativamente a uma crescente tendência de emulação da sonoridade do disco (tendência esta que é imediatamente conotada por Álvaro Azevedo ao conjunto Os Espaciais, que mais tarde daria origem ao Psico, cujo líder António “Toni” Moura integrou o Pop Five durante um curto período, em 1969). Outro aspecto considerado distintivo pelos membros do grupo em termos de repertório passa pela crescente tendência de interpretação de temas de música erudita com arranjos pop, protagonizada por grupos como Procol Harum em Inglaterra – que, como já foi referido, alcançou o primeiro lugar do top britânico de singles com *Whiter Shade of Pale* em 1967 - e pelo grupo The Doors nos Estados Unidos. Terá sido a própria emergência e sucesso de grupos como o Procol Harum que contribuíram para que o grupo investisse na compra de um órgão Hammond M-162 ao grupo britânico Studio 6 – o qual contava com Mike Sergeant enquanto membro (mais tarde colaborador de José Cid em diversos projectos) - por ocasião da vinda deste a Portugal em 1968, aspecto este ainda invulgar no período.

Esta tendência da criação de versões de temas de música erudita começara já antes da integração de Miguel Graça Moura no Pop Five, com a incorporação de um arranjo do *Adagio* de T. Albinoni / R. Giazotto no 2º EP do grupo (1969), assim como do coral *Jesus bleibet meine*

Freude (Jesus, Alegria dos Homens, cf. faixa 2 do CD de exemplos musicais que acompanha esta dissertação), inserido na cantata *Herz und Mund und Tatu und Leben* (BWV 147) de J. S. Bach, composto e gravado pelo grupo no primeiro LP intitulado *A Peça* (1969). É no final de 1969, durante o processo de composição do tema *Page One*, editado em single em 1970 (cujo lado-b seria a *Ária* da *Overture* BWV 1068, de J. S. Bach) e que serviria de genérico ao programa *Página Um* da Rádio Renascença (apresentado por José Manuel Nunes), que Miguel Graça Moura – através de Fernando Matos - incorpora o grupo, após a saída de David Ferreira e Tozé Brito. Graça Moura - que na altura já tinha concluído o Curso Superior de Piano no Conservatório de Música do Porto - passa a assumir a direcção musical do grupo na escrita de arranjos e na composição de originais, arranjos estes que já incluíam a utilização de novos teclados como o Mellotron e o sintetizador Minimoog, tornando-se Graça Moura precursor no recurso a este instrumentário em Portugal (Tilly & Almeida, 2010c). Dado o sucesso do tema *Page One*, a gravação e edição de originais torna-se cada vez mais comum no âmbito do trabalho do grupo, proporcionando-se, em 1971, a gravação de vários temas nos estúdios da Pye Records em Inglaterra, os quais seriam posteriormente editados em 6 singles do grupo, e 2 em nome individual de Miguel Graça Moura. Estes originais, com letras escritas totalmente em inglês e alguns instrumentais, caracterizam-se pelo enveredar do grupo nas novas ramificações estilísticas do rock, como a *heavy music* (*Stand By* ou *Orange*), ou no rock psicadélico/progressivo através da composição de temas instrumentais como *Golden Egg* - que Álvaro Azevedo identifica como sendo “...um bocado [Pink] Floyd”¹⁶ – tema este predominantemente assente numa sequência harmónica em andamento lento interpretada por órgão Hammond e piano (reminiscente da secção final de *A Saucerful of Secrets*, do LP do grupo Pink Floyd, do mesmo nome), com linhas melódicas improvisadas de viola eléctrica e flauta sobrepostas. Este aspecto musical, assente no sustento de acordes nos teclados, é usualmente caracterizado por vários músicos entrevistados no âmbito desta tese através de uma associação metafórica a uma ideia de “planante”, o qual seria, ainda que não de forma exclusiva, recorrentemente empregue no universo estilístico do rock “progressivo/sinfónico”. São estes elementos – a interpretação de versões das novas correntes do rock, o recurso à improvisação solística, identificada por Graça Moura como característica do universo do jazz, a composição e apresentação de originais, assim como a criação de arranjos de temas de música erudita – que marcam uma diferenciação estética expressa pelo grupo

¹⁶ Entrevista realizada por Miguel Almeida a 3 de Fevereiro de 2006, em Matosinhos.

relativamente ao panorama geral dos conjuntos em Portugal. Esta tendência de diferenciação foi acentuada através da formação do grupo Smoog (nome inspirado no nome do sintetizador) por parte de Graça Moura, após o desmembramento do Pop Five Music Incorporated, em 1972. Apesar da curta duração do grupo – cerca de um ano e meio - que inicialmente integrara Carlos “Juca” Rocha, ex-membro do Psico, enquanto 2º teclista e, posteriormente, António Pinho Vargas, e da edição de apenas um single (*Smoogin’*, 1973), Graça Moura aponta num texto impresso na contracapa deste mesmo disco quais as principais fontes do seu trabalho: “...o aproveitamento do virtuosismo técnico ao serviço da imaginação criadora; a utilização de temas e processos de composição clássicos; a pesquisa de novos timbres”. Apesar de Graça Moura considerar que este período coincide com o início dos primeiros eventos de rock inteiramente dedicados ao género, dado o sucesso do Festival de Vilar de Mouros em 1971 (em que o grupo Pop Five Music Incorporated participou), e a realização de alguns – ainda que escassos - festivais de grupos rock subsequentes, o músico afirma ter-se deparado com vários problemas durante a apresentação deste repertório, caracterizado, segundo o próprio, enquanto assente na valorização do virtuosismo técnico num âmbito improvisacional, aspectos frequentemente pouco apreciados pelo público: “...quando nos entregávamos mais despudoradamente à improvisação livre que o gozo daquele tipo de música estimulava, ouvíamos reacções do público gritando “Ei! Queremos música para dançar!””¹⁷.

3) A problemática dos contextos performativos

A importância predominante da dança nos contextos de apresentação pública destes grupos constituiu, segundo os músicos abordados, um problema de difícil ultrapassagem durante este período inicial. A hoje já típica apresentação de um grupo no contexto de um espectáculo rock num pavilhão ou anfiteatro era quase inexistente, estando estes grupos praticamente confinados – como já foi referido - às actuações no contexto de bailes de finalistas, festas em aldeias e cidades, entre outros. Vários intervenientes sublinham a importância da dança no contexto do baile de finalistas enquanto “...expressão sexualizada da altura”¹⁸, enquanto local de sociabilização culturalmente aceite entre rapazes e raparigas. Contudo, a necessidade de

¹⁷ Entrevista realizada via e-mail, Janeiro, 2011.

¹⁸ Entrevista realizada a 9 de Fevereiro de 2011, Oeiras.

apresentar versões de temas conhecidos pelo público, de interpretar repertório de dança, assim como o facto de grande parte destes grupos terem enorme dificuldade em ver o seu repertório editado em disco, dado o fraco interesse editorial em Portugal de apostar nestes novos estilos, inibiu, em alguns casos, a criação de repertório original dentro dos novos estilos do rock. O conceito de “concerto rock” enquanto tipologia de espectáculo intimamente ligada ao género encontrava-se de forma quase exclusiva na apresentação ao vivo de grupos estrangeiros em Portugal. Estes eventos, ao contrário dos bailes, constituíam oportunidades de apresentação de repertório original por parte de grupos portugueses que preenchiam a primeira parte do espectáculo. Outras ocasiões propícias à apresentação de originais enquadrados nestes estilos foram os festivais em crescente número (por vezes realizados em locais como praças de touros, como no Montijo e em Santarém) dedicados à actuação de vários grupos rock, eventos estes subsequentes ao Festival de Vilar de Mouros, em 1971. Carlos Barata, membro do grupo almadense Kama-Sutra desde 1971, que participou no Festival “Música Conceitualto” na Praça de Touros do Montijo em Junho de 1972, juntamente com os grupos Objectivo, Ephedra e Status, considera que a grande distinção entre o baile e o festival residia em saber que “..o festival era um sítio em que em princípio as pessoas não nos iam chatear por só tocarmos originais...no festival as pessoas estavam à espera que nós fossemos tocar aquilo que nós queríamos tocar”¹⁹, e que seria sobretudo para este tipo de evento que o grupo praticava. O grupo Kama-Sutra, inicialmente constituído por Rui Pipas na viola eléctrica, Pedro Taveira na bateria, Gino Guerreiro na viola-baixo e Carlos Barata na voz, desde logo preza pela composição de repertório original, inspirado pelo facto de que o grupo Beatniks – do qual Rui Pipas era membro – já teria, inclusive, gravado composições próprias para edição em disco (como no EP *Cristine Goes to Town*, 1971, pela editora Tecla). Apesar do grupo Kama-Sutra nunca ter chegado a gravar para edição, este apresentava ao vivo composições que Barata caracteriza como “tendo muitas partes, e todas contrastantes”, aspecto que o músico qualifica como forma de o grupo mostrar que era constituído por pessoas “evoluídas”, acreditando na altura que “aquilo era onde nós mostrávamos que éramos minimamente inteligentes”²⁰. Estes originais chegaram, inclusive, a ser apresentados em alguns bailes de finalistas de liceus. Barata considera que, no início da década de 70, os bailes de finalistas de liceus nas principais cidades do país (como o Liceu Passos Manuel ou o

¹⁹ Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

²⁰ Ibid.

Liceu Camões, em Lisboa) começam a sofrer uma progressiva – ainda que lenta – mudança na possibilidade de incorporação de repertório original “em que ninguém dançava” intercalado com versões, feito especificamente para “ouvir”, ao qual seria inerente “uma certa solenidade” espectável por alguns membros do público que adoptariam e seriam familiares com as conotações comportamentais atribuídas aos novos estilos do rock. António Pinheiro da Silva, que seria mais tarde membro do grupo Perspectiva, sublinha a importância da transformação do contexto de apresentação de grupos no baile de finalistas enquanto precursor da tipologia do concerto rock:

“...nos próprios bailes, começou a haver uma grande transformação, as pessoas já não utilizavam aquilo essencialmente para dançar, mas para ouvirem. Ou seja, era altura dos solos longos, e de todo um conjunto de factores que levavam a haver uma certa atracção por esse tipo de atitude perante a música, a ouvir a música, na realidade. E então, as pessoas deixavam de dançar, e daí, da parte do próprio grupo...que transformou o baile em concerto...”²¹

Contudo, em inícios da década de 70, esta realidade constituía mais a excepção do que a regra, mesmo dentro do contexto dos bailes de finalistas, e, sobretudo, durante as apresentações em festas destes grupos por todo o país. Jorge Pinheiro, membro do grupo Ephedra – o qual raramente tocava versões ou animava bailes, exceptuando situações necessárias para o pagamento de prestações de instrumentário e amplificação - sublinha as enormes dificuldades de apresentação de originais no contexto de bailes e festas, afirmando que “ser diferente”, neste período, passava “exactamente [por fazer] o contrário de grupos que fazem *covers*”²². Numa entrevista dada ao Diário de Lisboa em 1972, o mesmo grupo afirma que é “...cada vez mais pelo sistema de concertos, já que aí a nossa música pode ser apresentada com unidade e uma certa coesão” (Letria, 1972). Apesar das crescentes transformações, esta dicotomia entre bailes e festivais prolongar-se-ia durante toda a década. Numa entrevista dada ao periódico *Rock em Portugal*, e editada em Abril/Maio de 1979, os membros do grupo Apocalipsis – cujo repertório é caracterizado pelos próprios enquanto “...rock mais progressivo, anti-conservador, rock orquestrado” - afirmam “detestar” tocar em bailes, actividade à qual se cingem, e que a sua maior ambição seria “...poder tocar em festivais, levar ao público a nossa música. Nos bailes não somos

²¹ Entrevista realizada a 9 de Fevereiro de 2011, Oeiras.

²² Entrevista realizada a 3 de Janeiro de 2011, Oeiras.

bem aceites e o pessoal fica meio parvo a olhar para nós. O que é necessário é que o público comece a cultivar-se a olhar para a música como factor cultural, a compreender que nós tentamos transmitir-lhe algo” (Moreira, 1979). No mesmo número, num artigo intitulado *O Baile do Burgo...*, assinado por Fernando Oliveira, o autor critica genericamente as comissões organizadoras de bailes e festas de todo o país por não ponderarem a inclusão de “...qualquer coisa para além do simples facto de fazer as pessoas dançarem, como um mínimo de qualidade na música que interprete” (Oliveira, 1979). No mesmo artigo, o autor cita ainda várias afirmações do viola-solo José Moreira, do grupo Stop 70, em que este afirma que “...a música original convém realmente é para festivais, onde as pessoas estão é para ouvir...num baile, só cerca de 10% do pessoal aderiria a uma música composta originalmente” (ibid.).

A convergência entre as características musicais inerentes ao repertório de grupos como o Quarteto 1111 e o Pop Five Music Incorporated com os sentidos valorativos que lhe eram atribuídos, assentes no veicular de uma postura auditiva vista como necessária para a recepção e compreensão desta nova música, a qual, segundo os músicos, implicava uma reconfiguração dos eventos performativos, foi um aspecto fulcral na subsequente emergência de um rock visto como “sinfónico/progressivo” no país, a explorar no próximo capítulo.

Capítulo III - O surgimento do conceito do rock “erudito”: primeiros grupos

Neste capítulo abordo as principais acepções de rock “sinfónico” e “progressivo” expressas pelos músicos, cruzando diversas perspectivas. Exploro subsequentemente três dos primeiros casos de constituição e apresentação de repertório enquadrado nessa variante estilística em Portugal - Petrus Castrus, Ephedra e Psico - tendo em conta as várias vertentes da sua actividade.

1) Rock “sinfónico” e “progressivo”: acepções

Se à música rock já seria atribuída uma certa conotação “intelectualizante” à partida, é nos inícios da década de 70 que, em Portugal, começa a surgir por parte dos músicos e crítica - paralelamente e em consequência do que acontece sobretudo em Inglaterra - a noção de um rock que Pedro Castro caracteriza como “mais erudito”, em que, segundo o próprio, o virtuosismo e a complexidade estrutural são características fundamentais na constituição desta tendência²³. A imprensa portuguesa do período, emulando os discursos de periódicos ingleses da altura como o *Melody Maker*, o *New Musical Express*, ou o francês *Rock & Folk*, acompanha a constituição desta tendência musical, à qual são atribuídas as designações “*progressive pop*”, “*progressive music*”, “*progressive rock*”, num sentido mais estrito ao genericamente empregue para designar o rock enquanto categoria autónoma. Num artigo intitulado *História e Limites da Música Popular* (1972), assinado por Jorge Lima Barreto e Fernando Semedo, os autores referem que a “...*progressive-pop*” – enquanto “pop erudita” – “ascende no panorama artístico do fim dos anos 60” e que seria protagonizado por nomes como o teclista Keith Emerson (membro dos grupos The Nice e, posteriormente, Emerson, Lake & Palmer) ou pelo grupo Pink Floyd (Barreto & Semedo, 1972). Esta noção de um pop-rock “erudito” seria igualmente expressa por Sérgio Fernandes no seu artigo *Euro-Rock 2 – Pink Floyd e o resto* (1972), em que, numa secção intitulada *Os Novos Eruditos*, escreve sobre uma crescente tendência de conjugação entre o rock e a música erudita – predominantemente, o repertório barroco, oitocentista, e o contemporâneo,

²³ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, Lisboa.

de “vanguarda” – protagonizada também por Keith Emerson, e por grupos como King Crimson, Genesis, Van der Graaf Generator, Yes e Pink Floyd, todos grupos ingleses (e aos quais também é atribuída a designação genérica “nova escola inglesa”, ou seja, pós-Beatles) (Fernandes, 1972). Num artigo sobre outro grupo inglês, Gentle Giant, editado em Janeiro do ano seguinte no mesmo periódico, o autor (não identificado) aborda esta mesma tendência de aproximação do “rock de origem e expressão marcadamente populares à música erudita”, a qual teria sido inicialmente protagonizada pelo grupo The Beatles, e, subseqüentemente, por grupos como Emerson, Lake & Palmer ou Pink Floyd na produção de composições de duração extensa, com várias secções diferenciadas, ou na aproximação à “música de vanguarda” (como no disco de estúdio do duplo LP *Ummagumma* do grupos Pink Floyd, editado em 1969, marcadamente influenciado pela *musique concrète*) (s.a., 1973).

Apesar de todos os músicos entrevistados no âmbito desta dissertação detectarem esta aproximação, estabelecendo distinções entre este tipo de repertório e o restante, nem todos afirmam terem empregue qualquer tipo de nomenclatura referente a uma categoria distinta como “música progressiva” ou “rock progressivo”. Jorge Pinheiro considera que, quanto à caracterização do repertório do seu grupo – o qual ele afirma ser constituído por “peças, e não canções” –, não teria, na altura, “...qualquer consciência que era rock progressivo...admito que aquilo, na altura, era diferente...havia um rock base...e depois houve alguém que acrescentou qualquer coisa, e diversificou”, diversificação esta que, segundo o próprio, assentava predominantemente no escape à composição de canções de duração comum²⁴. Carlos Barata considera que as rotulações também passavam pela identificação do repertório de um grupo com o estilo de outro grupo, e não propriamente por uma categoria genérica: “...o que distinguia era tocar como alguém, estilo Jethro Tull, estilo Jimi Hendrix...acho que à nossa própria música, não dávamos nome nenhum. O próprio rock sinfónico, aquilo a que se chama hoje rock sinfónico, quando aparece não tem esse nome. É um nome dado a posteriori”²⁵. Ainda assim, alguns músicos afirmam ter recorrido ao uso da expressão no período, dada a frequente leitura de periódicos ingleses por parte dos mesmos onde esta surgia com frequência. Contudo, a expressão “rock progressivo” seria empregue por músicos portugueses enquanto sinónimo de outra

²⁴ Entrevista realizada a 3 de Janeiro de 2011, Oeiras.

²⁵ Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, Oeiras.

expressão bastante mais comum no país, “rock sinfónico”, expressão esta que, em grande parte dos casos, teria uma aceção ligeiramente diferente da expressa por académicos e críticos anglófonos. Enquanto que o *symphonic rock* estaria sobretudo associado por estes à sonoridade do arranjo “sinfónico”, orquestral, que frequentemente envolvia o recurso ao Mellotron, e que foi protagonizada por grupos como Moody Blues desde a edição do álbum *Days of Future Passed* em 1967, ou Deep Purple com o *Concerto for Group and Orchestra* em 1969 (Macan, 1997), em Portugal, para diversos músicos, o conceito de “sinfónico” parece ser praticamente sinónimo de “erudito” no âmbito discursivo, tanto na sonoridade como no aspecto estrutural, sendo esta também reminescente, segundo alguns músicos, de uma noção genérica de peça de longa duração, ou de “sinfonia”. Esta aceção não assentava necessariamente na emulação da divisão da sinfonia em 4 andamentos (ou de qualquer sinfonia no sentido académico do termo), mas sim na ideia de uma estrutura genericamente “sinfónica”, com várias partes; Manuel Cardoso, membro do grupo Tantra, define como “conceito do sinfónico” a existência de secções de “introdução, o desenvolvimento dos temas, inserção de [novos] temas, regresso ao tema principal, e final”²⁶. Ainda assim, existem algumas excepções: Cardoso e António Garcez estabelecem distinções entre um rock de carácter “sinfónico”, e um rock de carácter “progressivo”. No primeiro, existiria um suporte harmónico sem grande variação, em andamento lento (usualmente associada no discurso de vários músicos à imagem do “planante”), que assenta fundamentalmente numa sonoridade “orquestral”, em que lhe é usualmente sobreposta uma intervenção solística do teclista ou guitarrista (um dos exemplos recorrentes é o trabalho do teclista Rick Wakeman no contexto do grupo Yes). No segundo, o protagonismo do solista não seria tão acentuado, sendo valorizados aspectos como a existência de progressões harmónicas para vários campos tonais, o desenvolvimento temático das frases melódicas das vozes e instrumentário, o forte contraste entre secções na configuração estrutural, e.o. (p. ex., a faixa *Proclamation* do grupo Gentle Giant, de 1974). Quase todos os músicos apontam como fulcral para a caracterização deste novo estilo a preponderância que o teclista, e o som dos diversos teclados (Mellotron, sintetizadores, órgãos), possuíram na configuração do repertório, onde a referencia ao virtuosismo interpretativo típico no âmbito da música erudita (sobretudo na interpretação de repertório barroco e oitocentista para tecla) e à “complexidade” dos aspectos musicais, constituem uma constante. Pedro Castro, reflectindo sobre este aspecto, sublinha a

²⁶ Entrevista realizada a 1 de Dezembro de 2010, Lisboa.

importância que a audição do primeiro LP do grupo Emerson, Lake & Palmer teve no seu gosto pessoal:

“...quando os Emerson, Lake & Palmer rebentam com o primeiro trabalho [1970], e a primeira vez que eu oiço o que são sintetizadores levados ao limite da tecnologia daquela época...a emoção que eu senti, nem a sei descrever...aquilo era um prodígio de talento interpretativo...porque as bandas antes daquilo tocavam com guitarra...e os gajos tocam com baixo, bateria e keyboards, que no fundo eram sintetizadores e o órgão Hammond...ainda hoje ouço muitas vezes o Tarkus [1971], que vem depois...e fico maravilhado...começamos a evoluir para uma sonoridade em que aquela ideia das 2 guitarras, aquela ideia hermética do acompanhamento e solo é completamente transposta...há mais cordas [dá o recorrente exemplo do uso precursor do Mellotron no trabalho dos Moody Blues], há mais teclados...”²⁷

2) Primeiros grupos

Em Portugal, foram vários os grupos que ao longo da década de 70 emularam estes aspectos, tanto na interpretação de versões como na composição de originais. Quando inquiridos acerca dos grupos que eles considerassem ter enveredado pelas características do rock “sinfónico/progressivo” no âmbito do seu repertório, a maioria dos grupos mencionados são comuns a várias das respostas dos entrevistados, ainda que estes considerem a existência de alguma variação estilística entre os mesmos. Durante os primeiros anos da década – até por volta do 25 de Abril de 1974 – o rock “sinfónico/progressivo” em Portugal teve como precursores grupos como Petrus Castrus, Ephedra, Psico, e, depois deste período, Beatnicks, Perspectiva, José Cid, e, sobretudo, o grupo Tantra, constituindo estes últimos dois nomes os casos de maior impacto mediático no país. Numa entrada do seu blog, intitulada *Filhos do Povo do Sul* (2008)²⁸, Jorge Pinheiro realça a tendência de vários destes grupos a usar expressões de origem ou influência greco-romana, indiana ou árabe enquanto novidade no período. Esta tendência, comum a vários grupos rock ingleses e americanos, era um reflexo de um certo fascínio

²⁷ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, Lisboa.

²⁸ <http://expressodalinha.blogspot.pt/2008/07/filhos-do-povo-do-sul-x.html> (consultado a 12 de Janeiro de 2011)

característico do psicadelismo e do sistema de valores *hippie* com aspectos mitológicos (empregues enquanto recurso na valorização de um passado “arcaico”, distante, cujos valores se terão “perdido” no tempo), com literatura fantástica (como *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien²⁹) de ficção científica (nas obras de Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, e.o.), e com filosofias místicas/espirituais/religiosas do oriente (derivadas das religiões hindu, budista, e.o.) (Macan, 1997). Estes aspectos seriam adoptados e explorados tanto no âmbito discursivo como no âmbito musical de vários músicos em Portugal durante as décadas de 60 e 70.

2.1) Petrus Castrus: gravação para edição fonográfica

A actividade do grupo Petrus Castrus constitui um caso singular no âmbito dos grupos abordados nesta dissertação. Se a existência de actividade discográfica por parte de um grupo rock já constitui à partida uma clara excepção relativamente ao panorama geral de edição discográfica em Portugal, o facto do número de actuações ao vivo do grupo ter sido relativamente escasso, constitui um factor elementar para esta mesma caracterização, tendo o mesmo se dedicado quase exclusivamente à gravação para edição de repertório original em disco. Partindo de uma ideia de Pedro Castro (inicialmente viola eléctrica e voz) – cujo nome inspiraria a designação do grupo – o Petrus Castrus é inicialmente formado em 1967, na cidade de Lisboa, a partir de ensaios realizados em sua casa com o seu irmão José Castro (inicialmente voz e percussões) - constituindo ambos o núcleo central do grupo até ao seu término - e com o teclista Rui Reis, colega de liceu deste último. Enquanto que Rui Reis teria formação clássica obtida no Conservatório Nacional em Lisboa, a aprendizagem musical inicial dos irmãos Castro foi essencialmente autodidata, com a excepção de algumas aulas de guitarra clássica que Pedro Castro frequentou na Escola de Guitarra Duarte Costa durante a década de 60. Influenciado predominantemente por grupos ingleses como os The Shadows e The Beatles, assim como por grupos de *rock 'n' roll* francófonos como os Les Chats Sauvages e Les Chaussettes Noires (estes últimos em parte consequência da educação francófona que obteve), Castro criou o seu primeiro grupo, o conjunto Sharks, enquanto frequentava o Liceu Francês, em 1964. A actividade musical

²⁹ Cujoo nome da personagem principal – Frodo – seria adoptado por Manuel Cardoso enquanto nome artístico pouco antes do primeiro término de actividade dos Tantra, e no seu trabalho a solo.

deste grupo passava essencialmente pela interpretação de versões de canções de pop-rock anglófono e francófono, e pela realização das primeiras partes em diversos bailes e festas no Liceu Francês de conjuntos de maior popularidade, como os Sheiks e o Quinteto Académico. Em 1965, Pedro Castro integra o grupo Chinchilas durante um ano, em substituição de Filipe Mendes, ocupando o lugar de viola-solo do grupo. Contudo, a partir de 1967, influenciado pela sonoridade e carácter experimental do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* – que ouve pela primeira vez a partir de uma cópia trazida por um amigo de Londres, antes do disco ser comercializado em Portugal – e pelo crescente número de grupos pop-rock anglófonos já referidos em que o teclista passa a ocupar um papel cada vez mais fundamental, Pedro Castro decide começar a criar repertório próprio com o irmão ao piano. A sonoridade do piano é caracterizada pelo músico enquanto elemento central da sua “parte criativa...muito presente, e com grande desenvolvimento em todos os temas”. Este período coincide, segundo Castro, com um maior enfoque do próprio na música popular inglesa em detrimento da americana e francesa, considerando este – e, como já foi referido, também outros entrevistados – que foi em Inglaterra que surgiram “...todas as grandes novidades, correntes novas, novos *approaches*, novas ideias...”, através das inovações musicais protagonizadas pelos grupos The Beatles, Moody Blues e, mais tarde, The Nice e Emerson, Lake & Palmer, que dariam origem a um rock que Castro classifica como “mais erudito”, cujo virtuosismo técnico e sonoridade “sinfónica” constituíram elementos valorizados pelo músico³⁰. Dadas as limitações técnicas dos irmãos na prática deste instrumento, decidem convidar o pianista Rui Reis (o qual Pedro Castro qualifica como “virtuoso”) para integrar o grupo, cuja actividade se cingia, durante este período inicial, à gravação caseira em fita de originais.

É já no início da década de 70 que os irmãos Castro, dada a crescente vontade destes em gravar discos, conseguem negociar um contrato com a principal editora discográfica em actividade no país, a Valentim de Carvalho. Esta possibilidade foi proporcionada pela relativa proximidade da família dos músicos com a família responsável pela administração da empresa (e que dava o nome à mesma)³¹. Este facto foi praticamente inédito no período, dada a inexistência

³⁰ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, Lisboa.

³¹ Segundo Castro, o contrato de gravação terá sido negociado sem que nenhum dos responsáveis da editora tivesse ouvido previamente qualquer música do grupo.

de apresentações ao vivo do grupo, e escassa aposta na gravação e edição de grupos pop-rock portugueses por parte das editoras discográficas (salvo algumas excepções, sendo uma delas o já mencionado caso do Quarteto 1111, assim como o do grupo Sheiks, ambos editados pela Valentim de Carvalho). Mário Martins, produtor da editora, que visava a selecção de artistas e repertório para gravação e edição desde 1966, e cuja aposta passava essencialmente pela edição de gravações nas áreas da música ligeira e do fado (Losa, 2010), afirma que a fraca aposta na edição de grupos pop-rock até 1978 – período em que Francisco Vasconcelos e David Ferreira, sobrinhos-netos do anterior gestor da empresa, Rui Valentim de Carvalho, assumem a gerência da editora – se deve à pouca expectativa de sucesso na edição de repertório pop-rock criado por portugueses, em comparação com o lucro proporcionado, segundo Martins, pela edição de intérpretes como António Mourão, Mariema, Paco Bandeira, e, mais tarde, Marco Paulo³². Ainda assim, as apostas da editora na gravação de repertório caracterizado por estes estilos derivavam, entre outros aspectos, dos baixos custos de gravação destes grupos, tendo Mário Martins em conta que os próprios seriam “auto-suficientes” e que usualmente não necessitariam de acompanhamento acrescido³³. “A política”, segundo Mário Martins, “era gravar discos que se vendessem”, sublinhando ainda que “o rock, quem gostava, comprava os originais”³⁴. Foi a própria existência de uma negociação contratual com a Valentim de Carvalho enquanto oportunidade de gravação que induz a que os músicos Júlio Pereira (viola-solo) e João Seixas (bateria), então membros do grupo Playboys, sejam convidados a integrar o Petrus Castrus - cuja actividade, como foi referido, passa essencialmente pela gravação, sendo o grupo caracterizado, nas palavras de Pedro Castro, como sendo um “grupo de estúdio” -, constituindo-se assim a formação que gravaria dois EP pela Valentim de Carvalho – *Marasmo* em 1971, e *Tudo Isto, Tudo Mais* em 1972 - e um LP, *Mestre*, já pela editora Sasseti em 1973.

A tendência editorial da Valentim de Carvalho, assim como as limitações técnicas encontradas durante o processo de gravação, revelaram-se, segundo Pedro Castro, como aspectos problemáticos na relação com a editora e respectivos responsáveis. Para ele, enquanto que Mário

³² Entrevista realizada a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

³³ Ibid.

³⁴ Por “originais”, entendam-se as edições de discos gravados por grupos anglófonos, alguns dos quais tiveram edição em Portugal através de prensagem local pela própria Valentim de Carvalho, dada a relação de representatividade desta com a EMI ou a Decca.

Martins “era o grande especialista do fado e da canção ligeira”, e Paulo Gil seria o responsável pelas edições de repertório “clássico e jazz, de música um pouco mais erudita que não o nacional-cançonetismo”, não haveria ninguém para “áreas intermédias”, tendo Mário Martins pedido a José Cid – o qual teve uma avença enquanto funcionário da editora, e estaria mais familiarizado com os estilos do rock – para exercer o papel de produtor na gravação do 1º EP. Enquanto que em 1971, a gravação em 16 pistas já era um aspecto comum nos Estados Unidos e em Inglaterra, nos estúdios de gravação da editora, em Paço d’Arcos, ainda se recorriam a dois gravadores de 2 pistas, aspecto que limitava qualquer tentativa de emulação de uma sonoridade próxima à dos discos de grupos ingleses que estes músicos estavam habituados a ouvir, e que, pretensamente, teriam vontade em obter. O estúdio tinha como técnico de som residente Hugo Ribeiro, funcionário que todos os músicos entrevistados no âmbito desta dissertação que realizaram gravações nos estúdios da Valentim de Carvalho caracterizam como tendo grande dificuldade – ou aversão – em captar o som do kit de bateria e instrumentos com som electricamente distorcido, elementos estes basilares na configuração musical dos grupos rock, dado o escasso interesse do próprio neste tipo de repertório. Segundo José Cid, o técnico Hugo Ribeiro:

“...ficava em pânico...ele era a pessoa que gravava a Amália Rodrigues, e a Maria Teresa de Noronha, e as guitarras portuguesas todas...quando ele nos via entrar com guitarras com pedais de distorção e amplificadores no estúdio, ficava louco...”³⁵

Este aspecto é confirmado por Pedro Castro, afirmando este que: “...o Hugo Ribeiro olhava para nós como se fôssemos marcianos. Ninguém sabia captar uma bateria em Portugal, muito menos num timbre rock. É preciso perceber que na Valentim de Carvalho gravava-se fado e música ligeira...não havia nem cultura, nem sequer estas pessoas ouviam em casa...ou se ouviam, ainda estavam numa fase em que era uma corrente semi-delinquente. (...) Talvez soubesse captar um piano, sim senhor. Uma guitarra de fado, muito bem...mas assim que passamos dessa área para instrumentos de percussão de outra natureza, ou coisas mais electrificadas, não havia tradição, não havia saber.”³⁶

³⁵ Entrevista realizada por António Tilly e Rui Cidra, Lisboa, 2000.

³⁶ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

Contudo, o primeiros 2 EP do grupo Petrus Castrus incluem desde logo elementos característicos de vários dos novos estilos do rock. A canção *Marasmo* (cf. faixa 3 do CD de exemplos musicais que acompanha esta dissertação), a qual dá o nome ao primeiro EP do grupo, assinala já diversos elementos característicos de um rock tendencialmente “sinfónico/progressivo”. Esta tendência é reforçada com o texto impresso na contracapa de uma das prensagens do EP, assinado por um “Segundo Isidrus da Ulissipe” (em jeito de “latinização” similar à do nome de Pedro Castro, que daria o nome ao grupo; autor por identificar), e datado de 4 de Dezembro de 1971, em que o autor refere que o grupo seria influenciado “...pelos saxões Emerson, Lake & Palmer, Moody Blues, Pink Floyd e Beatles”, complementando com a ideia de que o EP constituiria “o primeiro lançamento da nova era musical Valentim de Carvalho”. Enquanto que a canção é iniciada com uma secção assente no arpejar em órgão dos acordes de ré# menor, dó# maior e fá maior em andamento lento, com coros a entoar uma pequena melodia introdutória sem que esta seja assente em nenhuma letra, processada com efeito de reverberação³⁷. A componente harmónica desta canção, predominantemente assente no recurso aos instrumentos de tecla (piano e órgão), é tonalmente ambígua, com inflexões a várias tonalidades (Dó menor, Ré sustenido menor, e.o.); esta é incrementada por um texto melodizado. Aos 4:30 minutos, após uma pequena secção solística de viola acústica maioritariamente incidente na tríade menor sobre sol sustenido, surge uma secção conclusiva interpretada ao cravo por Rui Reis, reminescente de um certo carácter barroco tanto na sonoridade do instrumento, como nas características harmónica e melódica, com várias cadências perfeitas sucessivas, concluindo com um trilo final fortemente marcado numa resolução dominante-tónica à tonalidade de Mi maior, cravo este incrementado a uma gravação das ondas do mar, cujo recurso converge com a temática abordada na letra. Esta conjugação de elementos - a discrepância entre as várias partes, e a clara referência ao universo da música erudita estabelecida na secção de cravo final - confirmam a influência “sinfónica” expressa por Castro. Outro dos aspectos expressos no texto de “Segundo Isidrus”, e realçados por Pedro Castro, é o facto do grupo – ou, mais especificamente, José e Pedro Castro - se dedicar a escrever letras exclusivamente em língua portuguesa, tal como o Quarteto 1111, e por propósitos similares. Pedro Castro considera,

³⁷ A sonoridade desta secção inicial (sobretudo no uso do órgão e da voz) é reminescente da conclusão da faixa *A Saucerful of Secrets*, do grupo inglês Pink Floyd, editada no disco homónimo em 1968, similaridade esta que espelha a influência expressa no texto da contracapa.

por um lado, que ao contrário da generalidade dos grupos intérpretes de música rock em Portugal, cantar em inglês não teria sentido num contexto em que as limitações culturais e técnicas não lhes permitiriam entrar “no universo onde estão os Beatles e os Rolling Stones”, e que a forte vertente satírica e contestatária relativamente ao contexto social estado-novista do período, promovida nas letras do grupo, constituía um “desafio” importante para eles. Contudo, este lado satírico, expresso em praticamente todo o trabalho do grupo, não pretendia inscrever-se em nenhuma facção político-partidária, pretendendo este, antes do 25 de Abril de 74, caricaturar um regime que viam como “fechado”, o qual inibia a liberdade do indivíduo, e perpetuava um certo *marasmo* cultural e social generalizado (daí o nome da canção e respectivo EP). Segundo Pedro Castro, o texto de *Marasmo*, da autoria de António Sena, colega de escola de Pedro e José Castro, assentava numa “fantasia de um sonho, uma viagem por dentro das águas”, cuja dimensão imagética do “aquático”, representada pela alusão a um promontório que, de acordo com a letra, se encontra “*afogado no mar*“, e onde “*não naufragam navios*”, contribuía para o sublinhar da ideia de inércia social, assumidamente veiculada pelos músicos. Este período coincide também com o momento em que Pedro Castro (e, pouco mais tarde, José Castro) radica-se na cidade de Lausanne, na Suíça, com fim à obtenção de grau no ensino superior. Este factor contribui para a exclusividade já mencionada no propósito do trabalho do grupo, assentando este apenas na composição para gravação. Pedro e José Castro trabalhavam com os Petrus Castrus apenas durante os períodos de férias escolares, os quais dedicavam a ensaios, gravação, e promoção de edições discográficas.

A falta de vontade, por parte da editora, em apostar na gravação de um LP, dado o insucesso de vendas dos 2 EP, complementada pelo fraco interesse da mesma na edição deste tipo de repertório, induz a que o Petrus Castrus se afaste da Valentim de Carvalho e comece a procurar outras editoras interessadas no trabalho do grupo. Este acabou por assinar contracto com a empresa Sasseti, a qual tinha começado a investir na gravação e edição de discos após a compra da Sasseti & C^a pela editora discográfica Guilda da Música em 1970, e, em 1973, incrementada pela fusão destas com as Organizações Zip-Zip, sob a designação Sasseti – Sociedade Portuguesa de Música e Som, SARL (Losa & Latino, 2010). Dois dos aspectos centrais na escolha do grupo assentam na tendência editorial da Sasseti durante este período, cuja secção de música ligeira, dirigida por João Viegas, apostava na gravação e edição de discos de alguns dos músicos portugueses conotados com o emergente movimento da Canção de

Protesto, tais como José Mário Branco, Luís Cilia, Sérgio Godinho, e.o. Estes estariam ideologicamente mais próximos da vertente crítica presente nas letras cantadas pelo grupo. O outro aspecto reside na possibilidade proporcionada pela editora de gravar o desejado LP no Chateau d'Herouville – o qual já possibilitava a gravação em 16 pistas, aspecto inexistente em Portugal -, em França, sendo este um dos mais conceituados estúdios de gravação na Europa, por onde passaram vários dos principais protagonistas do universo do pop-rock inglês (David Bowie, T-Rex, Elton John, Pink Floyd, Jethro Tull, Cat Stevens, e.o.). Neste estúdio também teriam gravado os músicos José Afonso (o álbum *Cantigas do Maio*, de 1971), Sérgio Godinho e José Mário Branco, este último exilado no país. Contudo, para assegurar a viabilidade da aposta neste projecto, dado o acrescido investimento que implicava a gravação no estrangeiro, a editora exigiu ao grupo que as letras das canções a gravar fossem constituídas por poemas em língua portuguesa de autores consagrados, exigência esta que é correspondida através da inclusão de textos de Bocage (na canção *Velho Aventureiro*), Fernando Pessoa através do heterónimo Alberto Caeiro (na canção *Só Mais Nada*), Sophia de Mello Breyner Andresen (na canção *Porque*) Alexandre O'Neill (*Macaco*), e.o., intercaladas entre letras da autoria de José e Pedro Castro (em *Mestre, Tihuanaco, Pátria Amada*). A escolha dos poemas, assim como o nome atribuído ao LP – *Mestre*, inspirado na estátua do gigante Adamastor que se pode encontrar no Palácio da Pena, e cuja fotografia de Armando Vidal serviu de capa para o álbum – foi conscientemente assente num critério politicamente reivindicativo e satírico. Com esta escolha, os músicos pretendiam sublinhar a dicotomia existente entre o imaginário de exaltação nacional caracterizado pelo enfoque no discurso ideológico promovido pelo Estado Novo, sobretudo no período dos “Descobrimentos”, o qual, segundo os músicos, contradizia com a realidade social de inícios da década de 70. Esta dicotomia constituiu o conceito subjacente ao disco. Dados os custos de aluguer do estúdio, as canções que integraram o disco foram todas previamente concebidas antes do grupo se deslocar a França (prática esta comum a todas as edições que o grupo realizou), não existindo, segundo Pedro Castro, alterações significativas durante a gravação (com a excepção de alguns solos improvisados de viola eléctrica, de órgão, e vocalizos). As gravações foram feitas durante dois períodos separados por uma distância temporal de alguns meses; as primeiras sessões datam de Novembro de 1972, e as segundas, de Abril de 1973, tendo a mistura sido realizada nos Studios Aquarium, em Paris. O técnico de som responsável pela gravação foi Gilles Sallé, funcionário residente do estúdio, e esta terá sido acompanhada por José Mário Branco,

elemento intermediário da editora com os estúdios, e responsável pela orientação da produção deste disco. Segundo Pedro Castro, as potencialidades tecnológicas destes estúdios, assim como a postura profissional do técnico, receptivo e habituado às configurações estilísticas do repertório, eram, na altura, marcadamente díspares comparativamente ao que tinham encontrado na Valentim de Carvalho:

“...não tinha nada a ver. É como fazer um filme aqui, ou ir para Hollywood...é toda uma outra competência. O timbre é todo um conjunto...são as máquinas...é a técnica de captação...e quanto a isso, não havia nada a fazer. Aquilo era mesmo bom.”³⁸

O disco – cujas canções foram quase todas compostas por Pedro e José Castro, à excepção de *Porque*, composta por Rui Reis – é marcado por uma clara predominância da sonoridade do piano. Durante o processo de gravação, este instrumento era gravado juntamente com a secção rítmica (bateria e baixo), constituindo a base harmónica para a incrementação das restantes camadas instrumentais (violas e percussões várias) e vocais. O maior enfoque no formato canção, a regularidade da métrica musical, assim como o processo de composição de grande parte das faixas, assente numa ideia de “espontaneidade” expressa por Pedro Castro no que toca à importância da improvisação solística dos participantes sobre a repetição de sequências harmónicas em várias das canções (como nos casos das intervenções solísticas da viola eléctrica de Júlio Pereira em *S.A.R.L.*, e do piano de Rui Reis em *Velho Aventureiro*), é referida enquanto distinta do processo de composição caracterizado como mais laboroso e “reflectido”, anos mais tarde, do 2º LP *Ascensão e Queda* (o qual o músico caracteriza como plenamente enquadrado no âmbito do rock “sinfónico”, que “só faltava ser escrito na partitura”). Este aspecto induz Castro a caracterizar a maioria das canções de *Mestre* enquanto “rock puro ... tocado com as tripas, uma coisa com espontaneidade”, isto apesar do carácter multi-estilístico do álbum. Contudo, parte do disco continuava a incidir em aspectos musicais similares aos já encontrados em *Marasmo*, tanto na forma como na configuração instrumental, tal como no caso da canção *História do Azul do Mar*, também com letra de António Sena sobre a mesma temática e associação metafórica. O texto que acompanha *Mestre*, redigido por Tito Lívio³⁹, afirma que as “...influências musicais do grupo se enraízam nuns Emerson, Lake & Palmer, Yes, Procol Harum e Pink Floyd”. Ainda assim, grande parte das faixas são constituídas com base no formato

³⁸ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

³⁹ Crítico musical, autor de vários artigos publicados no periódico *Mundo da Canção*.

canção, com acompanhamento harmónico de viola *folk* acústica de 6 ou 12 cordas e órgão, como nos casos de *S.A.R.L.*, *País Relativo* e *Velho Aventureiro* (aspecto similar ao trabalho de grupos como os Crosby, Stills, Nash & Young, e de vários projectos musicais dos membros deste), e, no caso da canção *Macaco*, com base no estilo rítmico do *fox-trot*, e no recurso a instrumentos de sopro reminiscentes da configuração instrumental das bandas *Dixieland* americanas, como o clarinete e o kazoo (Cidra, 2010). Nesta última canção, o propósito terá sido o de criar uma “brincadeira” de carácter satírico com base num texto do poeta Alexandre O’Neil, o qual era interpretado pelo grupo como uma referência ao então Presidente da República Américo Tomás. É o próprio carácter satírico das letras, cuja combinação visava a crítica ao regime político instalado em Portugal, que provoca a interrupção da edição do disco entre Outubro e Dezembro de 1973, a partir de um despacho da Comissão de Exame Prévio que a interdita, tal como tinha acontecido com o 1º LP do Quarteto 1111 em 1970⁴⁰.

O facto dos principais membros do grupo se encontrarem a estudar no estrangeiro divergia com as necessidades inerentes à actividade profissional de músico dos restantes elementos, sobretudo no caso de Júlio Pereira, que abandonaria o projecto após a gravação do primeiro LP. A relação do grupo com a Sasseti também não seria duradoura. Alguns meses após a edição do LP, o grupo entrou novamente em estúdio para gravar o single *A Bananeira*, desta vez nos estúdios Musicorde, em Lisboa, dado ser contraproducente e pouco económico o investimento na gravação de um single no estrangeiro. A gravação contou com Alberto Nunes enquanto técnico de som residente, e com a direcção de produção levada a cabo por Pedro Osório, A&R da editora entre 1973 e 1976 (Losa & Latino, 2010). Para além de Pedro e José Castro (creditados como autores da letra e música das canções do single, *A Bananeira* no lado-a, e *Seis e Meia da Tarde* no lado-b), João Seixas e Rui Reis, a gravação contou ainda com a participação de Alain Mechoulan (colega dos irmãos Castro em Lausanne) no órgão e tumbadoras (congas), e Hugo Moura Coutinho na viola eléctrica. O disco foi gravado durante os dias imediatamente precedentes ao 25 de Abril de 1974. Contudo, Pedro Castro, ao contrário do que aconteceu com *Mestre*, não ficou satisfeito com o resultado da gravação, consequência da insipiência das condições proporcionadas pelo estúdio (dada a inferioridade do gravador multi-pista, da *régie* para escuta, e.o.) comparativamente às que tinham encontrado em França. Este

⁴⁰ A relação de proximidade familiar entre Pedro Castro e Pedro Pinto, Secretário de Estado da Informação e Turismo entre 1973 e 1974, foi fundamental para a elaboração de novo despacho que autorizava a edição de *Mestre*.

aspecto, segundo o músico, afectou o resultado sonoro da gravação. Apesar de *Seis e Meia da Tarde* constituir inicialmente o lado-a do disco, a menção ao “*canto da esquerda*” na letra, da autoria de José Castro, enquadrada numa crítica à rotina da “*gente estafada*” que se encontra oprimida pelo modelo civilizacional vigente, leva a que Pedro Osório preferisse incluir esta canção no lado-b do disco como precaução, figurando *A Bananeira* no lado-a, canção esta que, apesar da temática similar, os músicos consideravam menos “perigosa” (“...*sentados aqui à sombra da bananeira...vão achar que é uma canção alentejana*”⁴¹). A letra de *A Bananeira*, também da autoria do grupo, incide, uma vez mais, na referencia à metáfora do “mar” (tal como nas letras de António Sena) enquanto reflexo de uma ideia de “marasmo” generalizado e de isolamento cultural (“...*sozinho aqui à sombra da sexta-feira, sou o rei incontestado da pasmaceira...meus olhos reflectindo o mar, olhando a areia...*”), que também estaria espelhada no uso de uma gravação – tal como em *Marasmo* – do som das ondas do mar durante parte da canção. Musicalmente, esta incide, sobretudo, num estilo que se assemelha ao *folk-rock* britânico da época com acompanhamento harmónico à viola acústica, aqui sem grande variação harmónica ou rítmica (predominantemente compasso quaternário), com melodia cantada por José Castro. Já no caso da canção *Seis e Meia da Tarde* (cf. faixa 4 do CD de exemplos musicais), esta inclui características musicais bastante distintas da canção no lado-a, aproximando-se, assumidamente pelos compositores, das características de um rock marcadamente “sinfónico/progressivo”. Estas encontram-se expressas na diferenciação entre secções marcada por mudanças de compasso e de tonalidade, e, sobretudo, pela secção intermédia inteiramente dedicada ao piano de Rui Reis, claramente reminescente da linguagem característica do repertório pianístico oitocentista integrado nos programas de conservatório, seja na emulação do carácter virtuosístico, na passagem por diversos âmbitos tonais, e.o. Ainda assim, as limitações tecnológicas do estúdio impossibilitaram, segundo Pedro Castro, a obtenção plena da sonoridade inicialmente desejada nesta secção - a qual, segundo o músico, podia “ter sido um momento de música pop-rock sinfónica extraordinário” -, impossibilidade essa derivada da técnica de captação e das características do piano (“...o piano que eles lá tinham era uma sucata...aquilo [se fosse] tocado numa coisa a sério...”⁴²).

⁴¹ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, Lisboa.

⁴² Ibid.

Já depois do 25 de Abril de 1974, esta mesma tendência “sinfónica” pretendia ser aprofundada pelos músicos no contexto da gravação de um novo LP – *Ascensão e Queda* -, que seria marcadamente “conceptual”. A temática era assente no carácter cíclico do poder e na transformação da figura do “libertador” das classes oprimidas em “opressor”, alegoria esta referente à forma como Pedro e José Castro viam a tentativa desenfreada das facções politicamente de esquerda de ocupar o poder durante o Processo Revolucionário em Curso em Portugal (1974-1975/76) (Cidra, 2010). Contudo, o carácter ideologicamente divergente do conceito subjacente ao disco, relativamente à crença marxista na inevitabilidade da vitória “final” do socialismo e da abolição da divisão entre classes sociais, induz a que a Sasseti – através da figura de Pedro Osório (Duarte, 1984) –, a qual passa a regime de auto-gestão em 1975 (Losa & Latino, 2010) (e que, segundo Pedro Castro, foi “...tomado por malta completamente de esquerda revolucionária que quer transformar a Sasseti numa editora de bandeira...”⁴³), não aceite investir na gravação e edição do disco, o que só se concretizaria na Valentim de Carvalho, em 1978. Este período é ainda marcado pelo completo desmantelamento da formação inicial, com Rui Reis e João Seixas a decidirem abandonar o projecto, interrompendo-se assim as actividades do grupo até 1977, aspecto a explorar posteriormente.

2.2) Ephedra: apresentação ao vivo de repertório original

Se o caso do grupo Petrus Castrus é caracterizado pela quase exclusiva actividade para gravação de originais, e o Psico - dado que os seus respectivos membros viviam exclusivamente da música enquanto actividade profissional - pela prática usual de interpretação de versões nos eventos performativos instituídos para grupos que tocavam rock neste período, o grupo Ephedra, formado em 1969/70, constitui um outro perfil de actividade. Este foi marcado pela interpretação quase exclusiva de repertório original, plenamente instrumental até meados da década de 70, sem qualquer edição discográfica. A formação original do Ephedra parte da iniciativa de alguns membros do grupo de teatro do Liceu de Oeiras (vertente essa que se reflectiu em algumas apresentações do grupo), inicialmente constituída por Francisco “Xico Zé” Henriques (viola eléctrica até 1971, e bateria entre 1971 e 1973), Paulo Viana (teclas), Luís Piques (viola-baixo),

⁴³ Ibid.

José Carlos Oliveira (bateria, até 1971), sendo esta incrementada entre 1970 e 1972 com a entrada de Manuel Baião (saxofone e flauta), António “Manecas” Monteiro (viola-solo) e Jorge Pinheiro (percussões e vibrafone). Este grupo começa, desde logo, por se distinguir do modelo tradicional dos conjuntos pop, compondo e interpretando ao vivo, até meados da década, repertório original. Tal como reconhece Jorge Pinheiro, percussionista do grupo, este repertório foi influenciado pelas características estilísticas de grupos como King Crimson, Soft Machine, ou Pink Floyd, os quais eram predominante ouvidos pelos músicos a partir de discos importados de Inglaterra. Pinheiro enquadra estas características “...naquilo que um pouco mais tarde se veio a chamar de rock progressivo”, ainda que, no período, estes músicos não as identificassem com uma categoria instituída pelos media⁴⁴. A adopção desta tendência musical também assentava, segundo o músico, numa vontade de diferenciação relativamente à visão que os músicos do grupo possuíam acerca do panorama cultural e musical nacional, dominado pelo “nacional-cançonetismo vulgar e fado”⁴⁵. Esta diferenciação era também expressa relativamente aos grupos rock portugueses que interpretavam versões, ou cujo repertório era essencialmente assente no formato canção, e enquadrado em elementos musicais característicos de outros estilos do rock, como a *heavy music* ou o *heavy metal* (aspecto exemplificado pela diferença estilística consciencializada pelos músicos do Ephedra entre o seu repertório, e o repertório dos grupos Xarhanga ou Heavy Band)⁴⁶. Por um lado, essa distinção genérica era assente em aspectos ideológicos materializados no recurso dos músicos a características associadas ao estilo de vida *hippie* e ao “psicadelismo”, seja na aparência ou no consumo de estupefacientes (como o LSD), e.o., aspectos identificados com uma já emergente cultura juvenil no universo anglo-americano, à qual se pretendiam aproximar por oposição ao contexto português do período. Por outro lado, configurou-se, desde o início do grupo, uma clara distinção estilística de repertório dentro do universo do rock, com uma das vertentes – ainda que não denominada pelos músicos, mas consciencializada – a ser explorada através da criação de originais.

Durante os primeiros anos do grupo, os compositores principais foram Xico Zé e Paulo Viana, este último transcrevendo algumas secções para notação tradicional ocidental a fim de serem interpretadas pelos restantes elementos. Contudo, as composições do grupo foram sempre

⁴⁴ Entrevista realizada a 3 de Janeiro de 2011, em Oeiras.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

marcadas por secções previamente definidas de improvisação solística, razão que leva a que Pinheiro identifique o repertório original do grupo com uma tendência mais “jazzística” dentro do rock “progressivo” (ilustrada em composições como *21st Century Schizoid Man* do grupo King Crimson, ou *Moon In June* do grupo Soft Machine), e menos “sinfónica”, dada a ausência de uma sonoridade mais “orquestral”. O repertório foi desde início concebido com base numa tendência que aproximava o universo do rock com o domínio da música erudita, cuja forma de ser apresentada em palco deveria, segundo o grupo, ser assente no formato do concerto, e não no do baile de finalistas. Se, como já foi referido anteriormente numa citação de entrevista ao grupo no Diário de Lisboa em 1972, o Ephedra desde logo promoveu a institucionalização do concerto rock enquanto modelo de apresentação, a razão para tal postulado residia na crença de que este seria o ambiente propício à performance “...com unidade e uma certa coesão...” de uma música que era qualificada como uma “necessidade quase mística” (Letria, 1972), não intercalando esta prática com a apresentação de versões característica a outros contextos. Esta necessidade de “unidade e coesão” denotava-se desde logo na própria concepção das composições, que o próprio Jorge Pinheiro qualifica enquanto “peças, e não canções”⁴⁷, dada a duração média e a respectiva estrutura, constituída por várias secções, tidas pelos músicos como “andamentos”. Segundo o site oficial do grupo, estas seriam escritas “à semelhança das peças clássicas”⁴⁸, influência esta também espelhada na ausência de comunicação verbal entre músicos e audiência durante as actuações, aspecto remanescente do modelo do concerto sinfónico. Algumas dessas peças assentavam numa conceptualização próxima à da música programática, ou seja, estas partiam de uma narrativa extra-musical enquanto base composicional.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ <http://ephedraband.com/historial/> (consultado a 10 de Janeiro de 2011)

Um dos exemplos deste tipo de composições é a peça *Sodoma & Gomorra*, título inspirado na narrativa bíblica do Antigo Testamento acerca da destruição destas duas cidades, provocada por vontade divina, e inicialmente apregoada por três anjos a Abraão. A estrutura

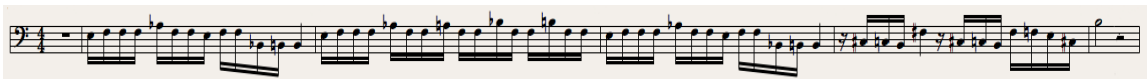


Fig.1) Frase de viola eléctrica de *Cidade*

desta peça, plenamente instrumental, era dividida em dois andamentos distintos, intitulados *Cidade* e *Anjos*. Apesar desta não ter sido editada comercialmente no período⁴⁹, existem algumas gravações amadoras de várias actuações do grupo, as quais permitem uma melhor compreensão das características do repertório interpretado por este, entre elas uma gravação de uma versão desta mesma composição registada durante uma actuação no Colégio Alemão de Lisboa, em Março de 1972, à qual obtive acesso via Jorge Pinheiro. *Cidade* começa com um *riff* de viola eléctrica processada com efeito de distorção, sendo esta dobrada pela viola-baixo (cf. Fig.1), a partir do qual são incrementados piano, bateria, percussão, tudo assente em métrica simples, com andamento por volta dos 95 BPM. A partir do minuto 1:20, o andamento abranda ligeiramente, sendo esta nova secção assente numa linha de baixo constituída por uma sequência descendente de intervalos de 2ª, incrementada pela intervenção solística da viola eléctrica, improvisando esta

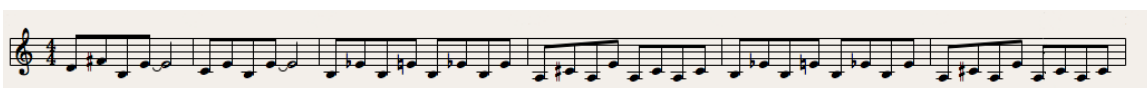


Fig.2) Frase inicial de viola eléctrica de *Anjos*

algumas linhas melódicas. *Anjos* surge a partir dos 5:54 minutos, com a entrada de nova linha de viola eléctrica (Fig. 2), desta vez sem distorção, aspectos que marcam uma clara diferenciação relativamente à secção anterior. Os restantes instrumentos são sucessivamente incrementados, e, tal como no andamento anterior, esta também se encontra dividida em duas secções, sendo que a segunda metade do andamento é centrada numa outra sequência harmónica (Fá M – Sol m – Lá m – Sol m – Fá M), expressa no piano e viola-baixo, que constitui a base para a intervenção solística da flauta de Manuel Baião. É precisamente esta concepção da peça musical no âmbito das práticas do rock, afastada do recurso ao formato canção, baseada numa estrutura vagamente

⁴⁹ Esta peça foi gravada em estúdio com novo arranjo várias décadas mais tarde, entre 2007-08, após reunião do grupo, a qual proporcionou a realização de diversos concertos e a edição de um disco.

centrada numa narrativa extra-musical, de forte ênfase no carácter improvisativo de algumas intervenções solísticas, que levam estes músicos a qualificar o seu repertório como “progressivo”, de influência “erudita”.

Os locais de actuação do grupo passaram essencialmente por festas realizadas pelo resto do país (como em Gouveia e Covilhã), festivais com outros grupos rock em várias praças de touros (Cascais, Montijo, Almeirim), clubes e boîtes (como a Ronda ou o 1º Acto), e alguns meios escolares (Colégio Alemão, ou o Liceu Pedro Nunes). Contudo, a escassa divulgação de repertório similar ao do grupo nos principais meios de comunicação, e a inexistente divulgação da música do Ephedra, dada a ausência de gravações editadas comercialmente, dificultaram a aceitação do grupo por parte do público. Pinheiro conta como exemplo, num texto publicado no seu blog, o facto de, durante alguns concertos no interior norte do país em 1973, acabarem as actuações a tocar versões de canções do grupo Moody Blues “...para fugir ao pelourinho”⁵⁰. Contudo, segundo o depoimento da entrevista por mim realizada, a necessidade da apresentação de versões passava também pelo pagamento das prestações da aparelhagem do grupo, comprado à Casa Gouveia Machado, em Lisboa. Uma das características das apresentações ao vivo, fruto da influência do teatro no grupo e remanescente dos espectáculos de grupos como Pink Floyd, Genesis e Yes, residia na dramatização do evento, recorrendo o grupo à utilização de cenários, *slide-shows*, luzes de palco ou encenações teatrais que procuravam articular a dimensão visual do espectáculo com o recurso à poesia recitada e música (como no caso de um espectáculo em 1974 intitulado *Meu Nome é Andros*, para o qual recriaram o ambiente da sala de estar de um dos membros do grupo de uma formação posterior, Rodrigo Montellano). Estas actuações eram concebidas sob uma estética que o grupo denominava de “primitivo-futurista” e “barroca”, sobretudo durante as apresentações no clube 1º Acto, local este cujo público frequentador seria, em parte, constituído por alguns intervenientes de diversos meios artísticos em Portugal (como a actriz Eunice Muñoz e o poeta António Barahona). Um dos cenários que o grupo transportava para as suas apresentações, pintado por amigos próximos deste, era esteticamente bastante próximo de uma tendência corrente neste período de aliar uma certa dimensão fantástica e futurista, espelhada no recurso a paisagens imaginárias ou referências a literatura de ficção científica. Estas podiam ser encontrados nas capas de artistas gráficos como H. R. Giger (*Brain*

⁵⁰ <http://expressodalinha.blogspot.pt/2008/09/filhos-do-povo-do-sul-xxii.html> (consultado a 11 de Janeiro de 2011)

Salad Surgery, do grupo Emerson, Lake & Palmer, 1973) ou Roger Dean, autor de grande parte das capas dos discos do grupo Yes (como as dos LPs *Relayer* ou *Tales from Topographic Oceans*, ambos de 1974). A estética de Roger Dean influenciou vários dos músicos portugueses que, durante esta década, enveredaram pela incorporação de elementos característicos da prática do rock “progressivo” na sua actividade, como no caso dos grupos Kama-Sutra, Psico, e, sobretudo, Tantra, estes últimos dois a explorar mais à frente. Carlos Barata, membro do grupo Kama-Sutra, também realça a importância da dimensão imagética de um imaginário “fantástico” nas apresentações do seu grupo, também esta influenciada pelos desenhos de Roger Dean:

“...o Gino [Guerreiro] desenhava muito bem, e fazia uns bonecos muito parecidos com...muito baseados nas capas dos Yes, do Roger Dean. Depois fazíamos umas letras baseadas nisso...nos livros de ficção científica. Eu não li muita ficção científica...mas durante um ano, não li outra coisa senão ficção científica. (...) É uma coisa muito localizada...”⁵¹

O grupo Ephedra alteraria significativamente as características do seu repertório a partir de 1973, com a saída de Xico Zé, Manecas e Manuel Baião. Influenciado pela popularidade generalizada da canção de intervenção após o 25 de Abril, ainda que não necessariamente convergente com a dimensão ideológica da mesma, ou com as suas respectivas características musicais, o grupo decide enveredar pela composição de canções cantadas em língua portuguesa, com Pinheiro a descrever este novo repertório enquanto inspirado por grupos ou artistas identificados com a tropicália brasileira (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, e.o.)⁵². Contudo, a vida profissional e familiar dos elementos do grupo, paralela à sua actividade musical, assim como a existência de divergências estéticas entre os seus vários intervenientes, induz, no ano de 1977, ao término das suas apresentações ao vivo, cingindo-se este à actividade de ensaios e gravações caseiras.

⁵¹ Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

⁵² Entrevista realizada a 3 de Janeiro de 2011, Oeiras.

2.3) Psico: das versões aos originais

A formação do Psico surge precisamente com o início do processo de identificação unívoca do repertório interpretado pelos conjuntos com os estilos do rock, processo este que se generalizou ao longo da década de 1970 em Portugal (Tilly, 2010a). O grupo deriva da cisão dos membros do Conjunto Académico Os Espaciais, formado no Porto em 1962 por António “Toni” Moura (viola eléctrica e voz), Vasco Moura (viola-baixo; irmão de Toni Moura), Artur Lima (bateria), António “Toni” Sampaio (instrumentos de tecla) e Fernando Rocha (viola eléctrica). O conjunto Os Espaciais dedicava-se às usuais actuações em contextos estudantis (liceus e faculdades) ou festas populares, interpretando repertório variado, assente em diversas tipologias de dança (como o tango ou a valsa), ou nos êxitos do pop-rock anglófono – sobretudo o inglês - da década de 60. Ao longo da sua actividade, este conjunto gravou 4 EP editados pela Rádio Triunfo, sob a etiqueta Rapsódia, com versões e originais inspirados nas características de repertório pop-rock anglófono similar a grupos estilo-Beatles (dos primeiros LP e singles), em ambos os casos com recurso à língua portuguesa nas respectivas letras. Esta experiência influenciaria a opinião que Toni Moura formou durante os primeiros anos de actividade do Psico quanto à criação e apresentação de originais por parte do grupo, aspecto inexistente até 1976. Segundo Moura, a inexistência de promoção por parte dos principais meios de comunicação – a rádio e a televisão – do repertório original do grupo tornava difícil a recepção (e aceitação) dos mesmos no contexto das apresentações ao vivo⁵³. No que toca à interpretação de versões, estas são caracterizadas por vários entrevistados que assistiram a apresentações do conjunto (como Álvaro Azevedo ou Luís Vareta, membros do Pop Five Music Incorporated, ou Álvaro Marques e Sérgio Castro, membros do Psico) como sendo “cópias” da sonoridade do disco, elemento que o próprio Toni Moura considera distintivo, e que se perpetuaria durante a actividade do grupo. A tentativa da reprodução da sonoridade do disco por oposição à construção de um arranjo próprio para dada melodia, aspecto caracterizador do universo dos conjuntos até à década de 60, e que contribuía para a constituição de uma identidade sonora individual dos próprios (Tilly, 2010a), expressa uma clara mudança referente à emergente constituição da ideia de versão “original” por oposição a “cover”. Com o efeito, existiu, cada vez mais, uma forte aproximação na concepção da identidade de uma canção, partilhada por músicos e público, entre os seus elementos melódicos,

⁵³ Entrevista realizada por Miguel Almeida a 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro.

rítmicos e harmónicos, e entre as especificidades tímbricas/sonoras da versão gravada pelo compositor, ou de uma outra versão através da qual dada canção seria popularizada nos diversos meios de comunicação. A tentativa de emulação da especificidade sonora dos discos, e dos elementos idiossincráticos dos músicos que gravaram, constituiu (e ainda constitui) uma forma de aprendizagem através da qual Moura (e a generalidade dos músicos) aprendeu, de forma autodidacta, o domínio do seu respectivo instrumento. A este respeito, Álvaro Marques, baterista do Psico, sintetiza estas questões assinalando que, a partir deste período, os grupos passaram a ter:

“...uma característica muito *sui generis*: era copiar o possível, quer as vozes, quer os instrumentos, quer as melodias, as sonoridades. Havia uma necessidade de o fazer. Os grupos eram distinguidos uns dos outros em função da sonoridade mais próxima do original. Original de disco. Ou seja, o impossível: tentar transmitir em público o som de estúdio. É uma missão ingrata que quem seguir essa via, com a preocupação de copiar...de facto, isto dá um *background* em termos de técnica, de conhecimentos de som e afinação, do equipamento, da mistura final...acaba por dar um trabalho de equipa com muito valor acrescentado.”⁵⁴

O conjunto Os Espaciais participou também em duas das edições do Festival Yé-Yé em Lisboa, o primeiro em 1966, no Teatro Monumental, e o segundo em 1968, no Cinema Império. É nesta segunda participação que o conjunto, para que não se afectasse a credibilidade do nome deste caso obtivesse uma baixa pontuação, decide concorrer com o nome Psico, nome inspirado no programa *Psicofonia* do Rádio Club Português, no qual os Espaciais participaram com algumas actuações em directo. Contudo, em 1969, o conjunto Os Espaciais sofre uma mudança na designação, sendo que em Novembro de 1969 este já se apresenta em duas festas em Lisboa sob a designação Psico. Esta mudança deriva, segundo Toni Moura, da vontade deste músico em interpretar exclusivamente repertório fonográfico identificado com os novos estilos do rock (tocando versões de canções dos grupos Deep Purple, Led Zeppelin, The Doors, Traffic, e.o.), e de romper com o modelo tradicional dos bailes e das festas de finalistas, abandonando progressivamente a apresentação de tipologias musicais associadas a estilos de dança⁵⁵, ainda que fosse perfeitamente habitual encontrar o público a dançar ao som destes estilos. Este último aspecto é também realçado por Álvaro Azevedo e Luís Filipe Vareta do grupo Pop Five Music

⁵⁴ Entrevista realizada por Miguel Almeida, 6 de Fevereiro de 2006, Tomar.

⁵⁵ Entrevista realizada por Miguel Almeida, 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro.

Incorporated: “...as pessoas dançavam com tudo, com Beatles, com Rolling Stones, com tudo...eram festas, estava tudo a saltar. (...) ir tocar a um teatro para uma plateia não se chamava concerto...eram festas”⁵⁶. Álvaro Marques afirma que mesmo no contexto de apresentações em casamentos, para as quais chegaram a ser contratados, o grupo recusou-se desde logo a “...fazer fretes. Não se tocavam tangos, nem valsas, nem nada. O Psico tocava o seu repertório...”⁵⁷. Alguns músicos caracterizavam esta forma de recepção de um repertório que os próprios qualificavam como tendo maior “profundidade musical” ou “lírica” enquanto algo de profundamente negativo e contraditório. A este respeito, António Garcez – que afirma ter chegado a interromper várias actuações enquanto membro do Pentágono e Arte & Ofício precisamente por encontrar pessoas a dançar – recorda-se de uma ocasião em que se deparou com público a dançar ao som de uma versão da canção *Riders On The Storm*, do grupo The Doors, comportamento que lhe causou algum incómodo: “...o gajo está a cantar...*Riders on the Storm*...e o pessoal está todo a dançar, yeah yeah! Oh man! E eu a pensar...’foda-se’! Eu fui ao cemitério do gajo [Jim Morrison], e estava a chover...uma cena tétrica...quase espiritual...eu a levar a vida naquela, e em Portugal os gajos a tocarem e o pessoal todo a dançar, em grande festa...”⁵⁸.

Em Janeiro de 1970, o Psico apresenta-se pela primeira vez, num concerto realizado no Colégio de Nossa Senhora do Rosário (Porto) com Álvaro Marques na bateria, músico que, juntamente com Toni Moura, estaria presente em todas as formações do grupo até ao término deste, em 1978. Esta formação incluía Vasco Moura na viola-baixo e o maestro José Carlos Calvário nos instrumentos de tecla, músico que Álvaro Marques convida para integrar o grupo ao ter estabelecido contacto com este durante a realização de algumas *jam sessions* na Juventude Musical Portuguesa. José Calvário manter-se-ia no grupo até à actuação na primeira parte do concerto do grupo belga Wallace Collection no Coliseu do Porto, em Março de 1970, sendo posteriormente substituído por Carlos “Juca” Rocha. Em 1971, o grupo actua, juntamente com o Pop Five Music Incorporated, o Quarteto 1111, Pentágono, e.o., no Festival de Vilar de Mouros, já com Alberto Jorge a substituir Vasco Moura na viola-baixo. Esta foi a última actuação de Juca Rocha com o grupo, passando pouco tempo depois a integrar a formação inicial do Smoog com

⁵⁶ Entrevista realizada por Miguel Almeida, 3 de Fevereiro de 2006, Matosinhos.

⁵⁷ Entrevista realizada por Miguel Almeida, 6 de Fevereiro de 2006, Tomar.

⁵⁸ Entrevista realizada a 14 de Novembro de 2010, em Belém.

Miguel Graça Moura. É a partir do ano de 1973 que se dá uma substancial mudança na formação do grupo que proporcionaria a interpretação de um outro tipo de repertório. Enquanto que Juca foi substituído por Carlos “Litas” Garrido (ex-Gnomos, grupo do qual também era membro Pedro Taveira, baterista do Kama-Sutra e do Pentágono), é neste ano que entram três músicos fundamentais para o enveredar estilístico do grupo pelo rock “sinfónico/progressivo”: “Zé” Martins para a viola-baixo, António Garcez para a voz principal, e, durante alguns meses, Fernando Nascimento para a viola eléctrica, os três provindos do desmembramento do grupo Pentágono, também do Porto. É com esta formação que o grupo começa a interpretar composições de alguns dos protagonistas ingleses do rock “progressivo” (Yes, Gentle Giant, King Crimson), expressão essa que é conscientemente expressa por Toni Moura no período, acompanhada pelo discurso de valoração assente no carácter virtuosístico da mesma, e pela necessidade veiculada da sua validação através de uma suposta aproximação desta ao universo valorativo da “alta cultura”. Numa entrevista realizada ao grupo, intitulada *Psico – Na senda dos “Yes”*, editada a 15 de Março de 1974 no periódico *Musicalíssimo*, Moura sublinha a tendência de modificar o repertório característico do universo do baile, pretendendo “...levar para os sítios onde se dança o melhor que se faz de música rock progressiva”, interpretando versões “copiadas” – nas palavras do grupo – do grupos Yes (com versões de composições como *Close to the Edge*, *And You And I*, *Yours is no Disgrace*, *Roundabout*, e.o.), King Crimson (versões de *21st Century Schizoid Man*, *Epitaph*, e.o.) ou Gentle Giant, considerando que o grupo passou desde então a enveredar numa tendência de valorização de “...conhecimentos musicais e técnicos” supostamente intrínsecos a um repertório que ele caracteriza como “música válida”, que apela a um tipo de público emergente que seria cada vez mais familiar com a mesma, e que iria aos bailes “...para ouvir e não para bailar” (s.a., 1974). Sérgio Castro (ex-Síntese e ex-Rocka), membro que substitui “Zé” Martins na viola-baixo ainda no ano de 1974, considera, numa entrevista realizada recentemente no âmbito desta dissertação, que a componente coral (a 4 vozes, ou com voz principal acrescida de 3 vozes) do grupo – característica esta que já advinha do tempo do Os Espaciais - era um factor importante na emulação do repertório do grupos Yes ou Gentle Giant. Castro afirma que é precisamente neste momento – cerca de meados da década de 70 - que ocorre uma forte transformação dos bailes de finalistas para a inclusão de apresentações próximas do modelo do concerto rock: “...começou a haver uma transformação nas festas de finalistas, principalmente em determinadas terras, em que se assistia cada vez mais

a que o baile de finalistas não era tal coisa. O que é que acontecia no baile de finalistas? O pessoal já ia ouvir. E em alguns, o que acontecia era que convidavam o Psico para fazer concerto”⁵⁹. Enquanto que a norma na configuração das apresentações passava pelo acompanhamento integral da festa, as quais se podiam arrastar durante várias horas, é nos meados da década de 70 que começa a ser cada vez mais comum a intercalação de um grupo, usualmente protagonista do evento, que apresenta o seu repertório com base no modelo do concerto rock, entre um ou dois conjuntos que apresentam, previamente e posteriormente, música para baile. Enquanto que Carlos Barata refere que, em 1971, com o Ogiva ou o Kama-Sutra, a usualidade da apresentação de grupos rock em bailes passava por “...estar 6 horas, 7 horas [a tocar]...tirando os intervalos...começavam às 10 da noite e acabavam às 5 da manhã...durante uma noite, era normal...”⁶⁰, Sérgio Castro aponta que, em 1974/75:

“...o Psico em vez de tocar 2 ou 3 vezes, como era hábito, tocava uma vez seguida...ou quanto muito, tocava duas com um intervalo no meio, até para não ter que mover equipamento. O que eles [a organização da festa] faziam, é que tinham uma banda de baile, que abria a festas às 10 da noite, e à meia-noite começava o Psico...depois a banda que tinha tocado primeiro, voltava a tocar até às 4 da manhã, até acabar o baile.”⁶¹

Toni Moura confirma esta transformação: “...cada festa de finalistas em que fazíamos era um concerto. As pessoas já nem dançavam, nem conseguiam dançar, ficavam a ver...”⁶².

Contudo, apesar do grupo declarar a intenção de começar a desenvolver a composição de originais em inglês (língua que, segundo José Martins, “...encaixa melhor numa partitura de música como a nossa” – ainda que o repertório não seja escrito em partitura -, complementando Moura com a opinião de que a língua portuguesa “...é muito áspera”) (s.a., 1974), Toni Moura expressou algum receio em apresentar originais desconhecidos por parte do público, dada a sua prévia experiência de gravação com Os Espaciais e o facto de considerar que este aspecto terá prejudicado previamente a actividade do grupo Pentágono. Segundo Moura, “...o Pentágono quis preencher um espectáculo com repertório criado pelo conjunto. Assobiaram-no. Só lograram

⁵⁹ Entrevista realizada a 22 de Abril de 2011, Lisboa.

⁶⁰ Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

⁶¹ Entrevista realizada a 22 de Abril de 2011, em Lisboa.

⁶² Entrevista realizada por Miguel Almeida a 28 de Fevereiro de 2006, no Carvoeiro.

acalmar os ânimos entrando no “conhecido”...nós quando tocamos coisas dos Yes, ouvem-nos com atenção” (ibid.). Aqui, Moura refere-se à realização da primeira parte do concerto do grupo If no Coliseu do Porto, em Maio de 1972, durante a qual o Pentágono decidiu apresentar originais cantados em português. António Garcez, então vocalista do Pentágono, considera que foi a própria apresentação de originais – das quais não se conhece gravação, mas que são conotadas pelo músico com as características do rock “progressivo” - que levou ao decréscimo do número de apresentações do grupo, deixando este de ser contratado para tocar em festas de finalistas, eventos que constituíam a sua principal fonte de rendimento⁶³. Numa nota incluída no artigo sobre o concerto do grupo If, editado em Maio de 1972 no periódico *Mundo da Canção*, cuja autoria só inclui as iniciais “S.C.”, pode ler-se que “...quanto ao Pentágono e a sua fruste exibição recolhemos de um dos seus constituintes a opinião de que o público não entende a música progressiva...” (Cordeiro, 1972). Contudo, Sérgio Castro, que assistiu ao concerto, acha que o problema não residia tanto na apresentação de originais, mas, sim, no facto destes serem cantados em português, factor relativamente ao qual considera: “...o pessoal não estava nada receptivo, naquela altura, às bandas que cantavam em português. Se os tipos cantassem em inglês canções originais, não se passava coisa nenhuma...”⁶⁴. O receio de Toni Moura em apresentar originais divergia com a opinião de Sérgio Castro e António Garcez, os quais pretenderam desde logo enveredar por esse caminho. Este aspecto, juntamente com algumas discordâncias pessoais despoletadas por uma viagem algo conflituosa a Inglaterra para assistir à edição do Reading Festival de 1975 (onde actuaram grupos como Yes, Mahavishnu Orchestra, Soft Machine, e.o.), acaba por ser fulcral na cisão entre os membros do grupo. Sérgio Castro e António Garcez, apesar de, devido a obrigações contratuais, continuarem a tocar com o Psico até Fevereiro de 1976, acabaram por constituir a base fundacional do grupo Arte & Ofício. Este último, o qual se estreou numa actuação no Entroncamento em Novembro de 1975, apresenta-se desde logo com repertório original, recusando-se a enveredar pelo esquema de interpretação de versões característico do Psico, e da grande maioria dos grupos. O Arte & Ofício – o qual foi promovido desde início enquanto “super-banda”, ao ser constituído por membros de alguns dos principais grupos do país até então (António Garcez, Sérgio Castro, e Juca, todos ex-Psico, Sérgio Cordeiro, ex-Módulo 1, e Álvaro Azevedo, ex-Pop Five Music Incorporated) - juntamente com o

⁶³ Entrevista realizada a 14 de Novembro de 2010, em Belém.

⁶⁴ Entrevista realizada a 22 de Abril de 2011, em Lisboa.

grupo Tantra, foi fulcral na instituição da ideia moderna de grupo profissional de rock em Portugal, compondo originais, gravando discos, e apresentando-se ao vivo sob a tipologia do concerto rock, com um sistema profissional de PA e de luzes de foco, aspectos ainda raros no país (Tilly & Almeida, 2010a).

Contudo, o Psico decide também enveredar por esta vertente a partir de Fevereiro de 1976, com a entrada de dois membros previamente integrantes de uma formação do grupo Tempo⁶⁵: Gino Guerreiro (ex-Kama-Sutra) para a viola-baixo, e José Carlos Almeida para os instrumentos de tecla (em substituição de “Litas” Garrido). Toni Moura considera que este momento corresponde a uma segunda fase do grupo, na qual decidem começar a criar repertório exclusivamente baseado nas características “...do rock sinfónico dos Yes, dos Genesis”⁶⁶, cantado em inglês. Tanto Álvaro Marques como Toni Moura consideram que a entrada de José Carlos Almeida – teclista com formação em piano no Conservatório Nacional de Música – foi fundamental nesta mudança de direcção, com este a conseguir convencer o “líder” Toni Moura a enveredar no sentido da apresentação dos originais, dos quais seria o próprio José Carlos Almeida o principal compositor. Segundo Almeida:

“...a apresentação de originais...eu tenho isso como uma teimosia...apesar de saber que não iríamos ter sucesso económico, também éramos muito novos, e esperávamos que as coisas no futuro fossem mudar, que iria vingar, ‘vai tudo mudar...e até lá, vamos tentando que as pessoas comecem a gostar das coisas’. A partir de uma certa altura...eu lembro-me quando gravámos aquele single, houve muita gente que gostou. E o facto de algumas pessoas terem gostado...era um círculo pequeno de gente...mas houve muita gente que nos estimulou para continuar. Pretendíamos fazer mais coisas nesse sentido...”⁶⁷

Toni Moura caracteriza esse mesmo repertório como sendo constituído por “...peças longas...as nossas composições duravam cerca de 10 minutos...não vou dizer 15 minutos, mas eram seguramente pelo menos 10 minutos. Temas com várias partes, com várias situações, etc. Umass lentass, umass rápidass. Não havia uma linha muito definida em cada tema, havia uma

⁶⁵ O grupo Tempo., apesar de ser integralmente constituído por músicos da zona de Lisboa, como Zé da Cadela ou Zé Nabo, estaria radicado no Porto desde 1974.

⁶⁶ Entrevista realizada por Miguel Almeida, 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro.

⁶⁷ Entrevista realizada a 2 de Fevereiro de 2012, em Lisboa.

estrutura básica, e depois tínhamos variações...como no rock sinfónico”⁶⁸. Contudo, nenhuma destas peças chegou a ser integralmente gravada para edição. Com a morte de Gino Guerreiro em Dezembro de 1976, entra provisoriamente para o grupo Álvaro Gonçalves (ex-Ananga-Ranga), sendo rapidamente substituído por Filipe Mendes (ex-Chinchilas, ex-Heavy Band) para o lugar de viola-baixo do grupo, a convite do próprio José Carlos Almeida. Em 1977, o grupo realiza no Teatro Sá da Bandeira dois espectáculos em homenagem a Gino, intitulados *Epitáfio Sinfónico*, cuja composição do mesmo nome deu origem a uma adaptação registada no lado-b da única edição discográfica do grupo, o single *Al's / Epitáfio*, inteiramente instrumental, editado em 1978 pela Alvorada/Rádio Triunfo (excepção relativamente ao que Álvaro Marques caracteriza como “falta de disponibilidade”, por parte das editoras, em gravar grupos de “bailes de finalistas” enquadrados no âmbito dos estilos do pop-rock⁶⁹). Tal como no caso do Ephedra, Kama-Sutra, e, já neste período, o caso do Tantra, a realização destes dois espectáculos incluiu também o recurso a alguma elaboração cénica. Toni Moura elabora sobre este tópico: “...o Psico teve um espectáculo, que foi o *Epitáfio Sinfónico*, com cenário...uma árvore gigante atrás, tudo pintado com tinta fluorescente, e depois com luz negra...cordas a vir do palco, e nós tocávamos em cima de coisas pretas...aquilo tinha uma teia de aranha gigante...tínhamos uns diabos...era uma coisa assim fora do vulgar”⁷⁰.

A actividade do grupo acaba por não durar muito mais tempo. Com a fixação de Toni Moura na cidade de Lisboa em 1977 (com fim à realização de estudos pós-graduados no Instituto Superior Técnico), o músico (através de Joca, ex-técnico de som do Psico e então técnico de som do Tantra) acaba por entrar em contacto com os músicos do Tantra, e integrar a formação do grupo durante o início de 1978. Toni Moura, que participa com o Psico na edição de Lisboa do I Festival da revista *Música & Som*, a 31 de Março de 1978, e com o Tantra na edição da cidade do Porto em Abril do mesmo ano, colabora simultaneamente com os dois grupos até ao verão de 1978, período em que o Psico cessa a sua actividade.

⁶⁸ Entrevista realizada por Miguel Almeida a 28 de Fevereiro de 2006, no Carvoeiro.

⁶⁹ Entrevista realizada por Miguel Almeida a 6 de Fevereiro de 2006, em Tomar.

⁷⁰ Entrevista realizada por Miguel Almeida a 28 de Fevereiro de 2006, no Carvoeiro.

Em suma, este período é marcado pela crescente exposição desta variante de repertório em Portugal, tida como “progressiva” e propícia a uma audição mais “cuidada”, possibilitada e convergente com a modificação das características das apresentações em contextos escolares dos grupos, as quais foram precursoras na instituição do concerto rock com grupos portugueses enquanto modelo de espectáculo no país.

Capítulo IV - O impacte do 25 de Abril de 1974: três estudos de caso

Neste capítulo abordo três casos cujas composições foram marcadamente influenciadas pelas mudanças proporcionadas pelo 25 de Abril de 1974, e subseqüente período de transição para a democracia, ao nível da temática. Estes casos, sobretudo nos exemplos explorados dos LP *Ascensão e Queda* e *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, reflectem de forma clara, ainda que por vezes alegórica, as visões e expectativas de alguns músicos relativamente à realidade social portuguesa do período.

1) Mudanças despoletadas pelo 25 de Abril de 1974

Um aspecto fundamental no que diz respeito à valorização do pop e do rock anglo-americano, prende-se à sua própria proveniência, no sentido em que estes surgem associados por músicos e críticos ao imaginário de liberdade e participação social, representada pelo universo anglófono “mais desenvolvido” e “mais liberal”. Porém, a nova música anglo-americana também encontraria oposição, na primeira metade da década de 70, nos promotores de uma “nova música popular portuguesa”, de autor, associada ao movimento da Canção de Protesto, e assente no desenvolvimento de um repertório referenciado na música tradicional, compilada, entre outros, por Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça (Cidra & Félix, 2009). Como afirma Tozé Brito, para alguns promotores desta “música popular portuguesa”, o pop-rock não significava mais que uma “conquista” do sistema capitalista e “imperialista” norte-americano, logo, desenquadrada do contexto português e sem a mesma legitimidade social e política atribuída à Canção de Protesto⁷¹. Neste contexto, a expressão “música popular portuguesa” remete para a ideia de uma função social assente na necessidade de uma consciencialização política, perfeitamente enquadrada nos valores estruturantes de uma “cultura portuguesa” - em que a língua portuguesa assume um papel fundamental -, capaz de, por si só, contribuir para uma mudança desejada. Este desiderato seria consubstanciado no movimento da designada “Canção de Intervenção” que se seguiu à Revolução de Abril de 1974, num novo enquadramento político-partidário,

⁷¹ Entrevista realizada a 25 de Maio de 2009, Lisboa.

protagonizada por José Afonso, José Mário Branco, Luís Cília, e.o. É precisamente a emergência desta perspectiva ideológica que leva Carlos Barata a abandonar a sua actividade enquanto músico rock, actuando pela última vez com o grupo Kama-Sutra a 6 de Maio de 1973, no IV Festival Musical da Juventude em Almada, o qual incluía o grupo inglês Atomic Rooster enquanto cabeça de cartaz. O músico elabora sobre as razões que o levaram a enveredar por essa via:

“...o festival de Almada...é a minha última intervenção como músico rock, já muito chateado...por razões de carácter político...preocupações esquerdistas de miúdo. (...) Começo a achar que aquilo, para mim, não faz muito sentido...a nível dos estudantes, tudo isso é muito radicalizado...’[a música rock] não faz sentido porque é uma música alienante’. Eu acho que nem pus em causa a música, a actividade é que o era. Nós tocávamos uma música que eu entendia que tinha alguma qualidade, e as pessoas que nos estavam a ouvir não percebiam, estavam ali todos contentes, numa festa. É o que acontece em maior parte das músicas. Na Gulbenkian, provavelmente, 30% da sala [também não percebe]...”⁷²

Apesar da aversão expressa por alguns críticos, antes e depois do 25 de Abril, relativamente ao enquadramento do rock no contexto português de então, é a partir deste período que o número de concertos com alguns dos principais protagonistas do pop-rock anglófono aumenta significativamente em Portugal. É de sublinhar a importância que os dois concertos do grupo Genesis no Pavilhão do Dramático de Cascais, a 6 e 7 de Março de 1975, tiveram na popularização deste tipo de eventos. Os concertos foram amplamente promovidos nos principais meios de comunicação, sendo posteriormente caracterizados pela crítica e músicos enquanto exemplo de excelência musical e visual no âmbito do pop-rock, dada a variedade das canções constituintes da obra apresentada, a ópera-rock *The Lamb Lies Down On Broadway*, editada em duplo LP no ano anterior, e que seria o último disco do grupo a contar com a participação do vocalista Peter Gabriel. Este disco foi construído com base numa história de carácter surrealista sobre uma personagem fictícia intitulada Rael, a qual, através de várias peripécias em redor da tentativa de encontrar o seu irmão John, acaba por constatar que o propósito central da sua busca assenta num processo de auto-salvação espiritual (Holm-Hudson, 2008). A encenação do

⁷² Entrevista realizada a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

concerto, que envolvia a projecção de slides enquanto pano de fundo, a fumos carbónicos, e durante o qual Peter Gabriel mudava frequentemente de roupas e adereços, foi um aspecto sublinhado por vários músicos enquanto inédito no país, dada a dimensão do espectáculo, tendo influenciado a configuração das apresentações de grupos como Beatnicks e, sobretudo, Tantra.

Após a revolução, os diversos partidos foram agentes responsáveis pela organização e promoção de eventos (comícios, sessões de esclarecimento, e.o.) de cariz político que incluíam a participação de músicos na respectiva programação. Pedro Castro, que mais tarde se torna agente de espectáculos, sublinha a tendência crescente de identificação ideológica por parte de alguns músicos com diversos partidos de esquerda a partir do 25 de Abril (e com a estética musical e ideológica da canção de intervenção), proporcionando esta a contratação dos mesmos para apresentações em autarquias por todo o país, complementando o músico com a opinião que “...as pessoas souberam muito bem organizar-se para não perder esse comboio...era uma realidade”⁷³. Nem todos os músicos se identificaram com o predomínio do recorrentemente intitulado “baladeirismo” neste período. Vários dos intervenientes entrevistados no âmbito desta dissertação, tais como Jorge Pinheiro, Pedro Castro, e.o., caracterizam negativamente o panorama musical português do pós-25 de Abril, considerando que o conteúdo lírico de grande parte das canções – ou, mais especificamente, a mensagem ideológica veiculada - possuía primado sobre a música, esta última qualificada usualmente pelos mesmos enquanto musicalmente “pobre”, sem grande variedade nas componentes harmónica e melódica, e nos arranjos.

Contudo, as mudanças de cariz social na transição para a democracia também se reflectiram no trabalho de alguns artistas que se identificavam com o universo musical do rock “sinfónico/progressivo”. Se, por um lado, o trabalho do grupo Petrus Castrus prévio ao 25 de Abril era caracterizado por uma certa dimensão satírica presente nas letras das canções, cujo propósito era o de satirizar o regime vigente, o trabalho posterior à revolução continua a manter essa mesma dimensão crítica, desta vez com o enfoque na instabilidade política dos primeiros anos após a revolução (e seus protagonistas), aspecto este materializado na temática do LP *Ascensão e Queda*. Para além deste caso, falarei ainda do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas: Obra-Ensaio de José Cid*, do Quarteto 1111, editado em 1975, e do

⁷³ Entrevista realizada por Rui Cidra, 2007, em Lisboa.

trabalho do grupo Perspectiva, enquanto exemplos que reflectiram na sua respectiva temática algumas das transformações ocorridas no país durante este período.

2) Petrus Castrus: últimos anos de actividade

Tal como foi referido anteriormente, o fim da colaboração entre a Sasseti e o grupo foi marcado pela clara divergência ideológica relativamente à temática da gravação de um novo LP, *Ascensão e Queda*, o qual pretendida retratar a dimensão cíclica supostamente inerente ao exercer do poder. O descontentamento, por parte de Pedro Castro, com a situação política e musical do país no período, ao não concordar com o “...alarde sistemático do antifascismo e das amplas liberdades...” (Duarte, 1979) promovidas pela multiplicidade de partidos de matriz marxista-leninista, assim como o desmembramento da formação anterior, leva a que os irmãos Castro apenas voltem a gravar já no ano de 1977, com o single *Cândida / No concelho de cá...*, desta vez através da editora Imavox (previamente ligada à Rádio Club Português e nacionalizada após a revolução). Este disco contou com a produção de Nuno Rodrigues e António Pinho, ambos membros do grupo Banda do Casaco. A relação entre os músicos e a editora não seria amistosa, por razões similares ao que já teria acontecido na Sasseti. O single *Cândida* foi gravado nos estúdios da Rádio Triunfo na Estrada da Luz, com o técnico de som Luís Alcobia, colega de José Fortes, cuja parceria é caracterizada por Pedro Castro (entre outros músicos) como contrastante com a de Hugo Ribeiro, considerando este que os técnicos eram mais receptivos às especificidades de gravação das sonoridades usuais no rock. Esta nova formação do grupo era predominantemente constituída por um trio, com José Castro na voz e teclados, Pedro Castro na voz e violas eléctricas, Urbano Oliveira na bateria e percussão, contando o grupo com a colaboração de Pedro Wallenstein na viola-baixo e percussão. O disco é constituído por composições cuja estrutura é aproximada à do formato canção, incluindo breves secções solísticas, e, no caso de *No concelho de cá*, um *riff* melódico interpretado simultaneamente em sintetizador e viola eléctrica, não existindo grande incidência, tanto num caso como no outro, nas características do rock “sinfónico” que estavam presentes em canções como *Seis e Meia da Tarde*. O propósito do enfoque neste formato foi conscientemente expresso por Pedro Castro numa entrevista editada em Maio/Julho de 1979, no periódico *Música & Som*, enquanto marcadamente “comercial”, considerando que esse aspecto incrementaria a possibilidade de

exposição mediática do grupo: “[com *Cândida*] quisemos, de novo, lançar o nome “Petrus Castrus”, após praticamente três anos de um certo silêncio. Fizemos, portanto, uma música extremamente acessível. Houve simplicidade...” (ibid.). Contudo, o carácter satírico das letras divergia com a postura ideológica da gerência da editora. *Cândida* relata a história fictícia de um homem que pretende fugir para o Brasil não por razões de índole política, mas, sim, “...porque tem cá uma miúda chata” enquanto namorada (aspecto que foi espelhado na própria capa do disco, onde figura uma mulher obesa sentada em frente a uma mesa repleta de comida, e com um estendal de roupa por detrás)⁷⁴. Com isto, o grupo pretendeu satirizar a suposta falta de coragem por parte de alguns membros de uma alta-burguesia que não assumia nem tentava modificar a realidade do país no período, ao eventualmente acabarem por migrar para o estrangeiro⁷⁵. Já o lado-b *Concelho de cá...* constituía uma sátira explícita ao Concelho da Revolução (instituído em Março de 1975 pela Assembleia do Movimento das Forças Armadas), através do assinalar de várias das consequências proporcionadas pelas medidas políticas veiculadas por este (como o empobrecimento do país em ouro e divisas, expresso na letra), e com o final de cada verso que incluía a expressão “concelho de cá” a repetir sequentemente a palavra “cá”, transfigurando-se esta enquanto sílaba da palavra “caca”. A dimensão escatológica da letra é ainda reforçada com a inclusão de uma gravação do som do puxar do autoclismo de uma sanita, presente no final da canção, elemento que, segundo Pedro Castro, pretendia expressar a ideia de que “...bom, bom, é que os gajos fossem todos pelo cano abaixo”⁷⁶. O single, que chega a ser editado, não foi bem visto pelos responsáveis da editora, cuja vertente ideológica, vista por Castro como sendo de matriz esquerdista, induz ao impedimento da edição de um segundo single, gravado em Outubro do mesmo ano nos estudos da Arnaldo Trindade em Campolide, com Moreno Pinto enquanto técnico de som, e que incluiria os temas *Pouca Terra* e *Agente Altamente Secreto*. O problema, segundo Pedro Castro, residia sobretudo na canção do lado-b, *Agente...*, cuja temática incidia na existência de espões provindos das principais potências políticas no período (E.U.A. e União Soviética), sendo a actividade dos mesmos caracterizada pelo narrador fictício da letra enquanto envolta numa certa “...duplicidade...”, onde “...por querer servir amigos demais...”, o espão necessita de “...de abater amigos e rivais...”.

⁷⁴ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, Lisboa.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

Fruto da relação conflituosa com a editora, assim como da ida de Nuno Rodrigues e António Pinho para a Valentim de Carvalho em 1978, também sob a função de produtores discográficos, o grupo, via Rodrigues e Pinho, acaba por assinar novo contrato com a V.C. com fim à gravação de *Ascensão e Queda*. Como já foi exposto, é em 1978 que Francisco Vasconcelos e David Ferreira se tornam respectivamente encarregues da selecção de repertório e da promoção, e cujo gosto pessoal proporcionaria a crescente aposta da editora nos novos estilos do rock. Esta aposta será fulcral no emergir do fenómeno do *boom* do rock português alguns anos mais tarde, protagonizado por Rui Veloso, GNR, UHF, e.o. (tendo os casos exemplificados gravado inicialmente pela Valentim de Carvalho) (Losa, 2010). Pedro Castro considera que foi a própria reunião destas circunstâncias que proporcionou a edição do desejado LP numa editora com a qual já tinham trabalhado, e, segundo o próprio, tido uma má experiência de relacionamento. A gravação de *Ascensão e Queda*, feita num gravador Studer de 8 pistas nos estúdios da editora em Paço d'Arcos, durou apenas 5 dias (17 a 22 de Julho de 1978), dado o significativo número de ensaios prévios à gravação, e a escassa modificação de aspectos musicais durante a estadia no estúdio. A formação do grupo era a mesma do disco *Cândida*, com o trio formado pelos irmãos Castro e por Urbano Uliveira, contando com a participação vocal da cantora Lena d'Água (ex-Beatnicks) e de Nuno Rodrigues em algumas das faixas. O disco foi plenamente concebido com base nas moldes do *concept album*. Este incidiu numa dramatização com várias personagens que se desenrola desde o início ao fim, sob o tópico geral do carácter cíclico e potencialmente corruptor do poder, reflectido na sua protagonização por, segundo o folheto, "...um estrangeiro que dizia vir de uma terra onde muitas coisas até então consideradas impossíveis se tinham realizado..." (alusão aos países de matriz socialista), que destitui a figura do "tirano" do seu posto, mas que, posteriormente, acaba por se tornar numa figura autoritária similar à que este tinha previamente deposto. Esta dramatização foi escrita enquanto alegoria ao panorama social e político português do período revolucionário, marcado pela instabilidade governamental reflectida na proliferação de governos provisórios e pelo crescente conflito entre facções políticas de esquerda e de direita, que culminaria no denominado "verão quente" de 1975. A história é dividida em 6 partes gerais que correspondem ao número de faixas do álbum (*A Chegada, A Revolta, Ascensão, Declínio e Ruptura, Indecisão e Demência, Queda*), sendo cada uma delas constituída por diversas secções também denominadas no folheto do disco. Pedro Castro aprofunda as razões para a escolha desta temática:

“...o que é que nós queremos simbolizar com o *Ascensão e Queda*? O que aquilo foi: a traição que a própria revolução fez aos revolucionários. (...) Quando gravamos o álbum, em 1978, temos o sentimento que o movimento libertário que houve em Portugal é como todos os outros em toda a parte da história do tempo da humanidade, em qualquer parte. O libertador é sempre um opressor, mais tarde. É uma questão de tempo. Até que ele passe de oprimido a opressor, desde que ele deixe de mandar a passar a comandar. (...) Aquilo tem uma carga quase intemporal, cíclica...”⁷⁷

A concepção estrutural do disco, juntamente com as suas respectivas características musicais, demonstram uma clara aproximação do grupo às convenções estilísticas do LP de rock “sinfónico/progressivo”, aproximação esta confirmada pelos próprios intervenientes. O delinear e denominar de múltiplas secções (ou andamentos) distintas dentro de uma canção (ou de uma “peça”) era prática corrente nos trabalhos dos grupos que a protagonizaram em Inglaterra, cuja influência, tal como já foi referido, era verbalmente expressa pelos músicos, e presente no processo composicional. Refira-se o caso da suite *Tarkus* do grupo Emerson, Lake & Palmer, editada em 1971, sendo esta constituída pela alternância entre várias secções instrumentais e vocais perfeitamente definidas, e denominadas no folheto do disco (*Eruption, Stones of years, e.o.*), *Close to the Edge* do grupo Yes, e *Supper’s Ready* do grupo Genesis, ambas editadas em 1972. O folheto de *Ascensão e Queda* inclui ainda didascálias acerca do enquadramento narrativo de cada secção (tal como em *Supper’s Ready* ou *The Lamb Lies Down On Broadway* do grupo Genesis), aspecto que reflecte a vontade do grupo em, nas palavras de Pedro Castro, construir uma obra assente “...num conceito de opereta, uma coisa brutalmente singular, com uma história do princípio ao fim, totalmente delineada”⁷⁸.

Contudo, apesar do grupo ter começado a realizar apresentações ao vivo a partir deste período - passando pela apresentação do LP realizada no Teatro Aberto ainda durante esse ano – o número de vendas de *Ascensão e Queda* seria escasso. O final da actividade do grupo passa pela actuação em comícios da campanha para as eleições legislativas da Frente Republicana Socialista (coligação formada pelo partido Socialista, União de Esquerda Socialista Democrática, e Acção Social Democrata Independente) em Agosto e Setembro de 1980. Esta campanha contou

⁷⁷ Entrevista realizada por Rui Cidra, 2007, em Lisboa.

⁷⁸ Entrevista realizada a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

ainda com a participação de Rui Veloso justamente no período em que é editado o LP *Ar de Rock*, com *Chico Fininho* a receber significativa exposição radiofónica, canção esta que seria fulcral na abertura à contratação e gravação de grupos identificados com os estilos do rock cantado em português (fenómeno usualmente denominado de “boom do rock português”). Apesar do Petrus Castrus ter sido contratado enquanto cabeça de cartaz, o sucesso de Rui Veloso desencadeou a inversão desse papel, sendo o grupo mal recebido pelo público. Segundo Castro, as pessoas “...só queriam ouvir o *Chico Fininho*...quase que uivavam enquanto a malta não acabava o concerto...chegou a uma fase em que não acabava o concerto”⁷⁹. Castro considera que o sucesso de Rui Veloso foi proporcionado pela identificação das camadas mais jovens do público com a conjugação entre o rock e as letras de Carlos Tê, as quais reflectiam algumas mudanças de cariz social no país da altura, como a crescente tendência de consumo de drogas “pesadas” (como a heroína, em *Chico Fininho*), ou o proliferar de centros comerciais nas principais cidades do país (em *A Rapariguinha do Shopping*) (Tilly, 2010c), proporcionando um efectivo de comunicação com o público que o Petrus Castrus (assim como a grande maioria dos grupos rock até então) nunca conseguiram alcançar. Com a ida de José Castro para o Brasil enquanto missionário, o grupo deu por cessadas as suas actividades em Dezembro do 1980.

3) O rock “sinfónico/progressivo” na obra de José Cid

Em 1977, numa entrevista ao periódico *Música & Som*, José Cid especifica terem existido duas vertentes distintas no seu trabalho (tanto a solo, como com os grupos que integrou), diferenciadas entre uma tendência mais “experimental”, próxima das tipologias musicais do rock, presente no trabalho do Quarteto 1111 (e que começara com *A Lenda d’El-Rei D. Sebastião*), e uma tipologia mais “comercial” (Pais, 1977b). Esta última foi característica do trabalho dos mesmos membros integrantes do Quarteto 1111 em 1973 (José Cid, António Moniz Pereira, Mike Sergeant, e Tozé Brito), com acréscimo de vozes femininas, trabalho este editado sob o nome Green Windows. Esta mudança de designação foi proposta por Dick Rowe e pelo maestro Ivor Raymond, ambos ligados à editora Decca, após o Quarteto ter participado em 1972 no Festival dos Dois Mundos, a qual serviria o propósito de tentativa de internacionalização do

⁷⁹ Ibid.

grupo (Tilly & Callixto, 2010b). Segundo António Tilly e João Carlos Callixto, a dificuldade de edição em Portugal de repertório enquadrado nos estilos do rock inviabilizava a construção de uma carreira musical assente na gravação e apresentação ao vivo de canções compostas com base nas suas respectivas tipologias musicais. Este aspecto induziu a criação de um outro tipo de repertório (p.e. *Vinte Anos*, 1973), editado sob outro nome, com os músicos – e especialmente Cid – a enveredarem pela gravação de canções próximas dos estilos da música ligeira, isentas da orientação contestatária característica de algum repertório do Quarteto (como no caso do primeiro LP, homónimo, editado em 1970) (ibid.).

A vertente do repertório caracterizado como “experimental” do trabalho de Cid incidiria, sobretudo a partir de 1974 – e de forma assumida – nas características musicais de um rock “sinfónico”, classificado por Cid enquanto “rock evoluído (...) que caminha para a música clássica” (Pais, 1977b), espelhado predominantemente em três edições: o segundo (e último) LP do Quarteto 1111, *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas: Obra-ensaio de José Cid* (1975), analisado subsequentemente, o EP *Vida (Sons do Quotidiano)* (1977), gravado com a formação do grupo Cid, Scarpa, Carrapa e Nabo, e o LP *10000 Anos Depois Entre Vénus e Marte* (1978).

3.1) *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*

A temática do álbum *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas: Obra-ensaio de José Cid*⁸⁰ (cf. faixas 5 e 6 do CD de exemplos musicais), gravado entre Abril e Maio de 1974 no estúdio do Quarteto 1111, misturado nos estúdios da Valentim de Carvalho em Paço d’Arcos, foi inicialmente inspirada num poema de José Jorge Letria, intitulado *É Por Aqui Que Se Começa*, publicado em 1973 no livro *A Arte de Armar*. Sofrendo ligeiras adaptações, este poema, recontextualizado no fervor do espírito de transição democrática proporcionado pela revolução de Abril, contemporânea à gravação do disco, serviu de base para a letra das secções introdutórias e conclusivas do disco (*Cantamos Pessoas Vivas*), com José Cid a compor os poemas que deram nome às restantes partes do álbum (*Quando, Onde, Porquê e Como*), assim como toda a componente musical. O disco, que seria apenas editado em Janeiro de 1975 pela

⁸⁰ O qual, originalmente, seria apenas intitulado *Cantamos Pessoas Vivas*.

Valentim de Carvalho, contou, para além de José Cid na voz e teclados, com a participação de Mike Sergeant na viola eléctrica, acústica, e viola-baixo, António Moniz Pereira na segunda viola, e Vítor Mamede na bateria. Este é considerado por Cid como uma “obra-ensaio” sobre o 25 de Abril de 1974, ao ser totalmente composta por ele, caracterizando musicalmente o disco enquanto enquadrado nos moldes do “...rock sinfónico de tendência muito acústica”⁸¹. De facto, o disco é composto apenas por uma peça longa, sem interrupções, de carácter cíclico, cujas secções são unidas pela temática partilhada, aspecto em voga no âmbito do *progressive rock* inglês, espelhado na composição de peças com várias secções que ocupavam integralmente o lado de um LP (*Close to the Edge*, *Supper's Ready*, *Lizard*), ou, tal como neste caso, toda a duração do suporte (*Thick as a Brick*, 1972, do grupo Jethro Tull). O disco, com duração total de 30:03 minutos, é constituído por 6 partes centrais (ou 8, se tivermos em consideração a existência de secções de introdução e coda final) - todas elas distintas nas melodias, progressões harmónicas e frases instrumentais que as caracterizam - as quais dão o título ao álbum, começando na secção *Cantamos Pessoas Vivas*, passando por *Quando, Onde* (dividida entre o final do lado-a e início do lado-b do disco), *Porquê* e *Como*, e reexpondo *Cantamos Pessoas Vivas* (com a continuação do poema da primeira secção) no final. A peça é caracterizada por uma certa coerência harmónica, partindo da tonalidade geral de Sol Maior, passando pela dominante Ré Maior, e homónimos menores de Sol Maior e Ré Maior enquanto tonalidades das restantes secções, retornando à tonalidade inicial na conclusão (cf. Tab.1).

⁸¹ Observação incluída na reedição de 2008.

Secções	<i>Introdução</i>	<i>Cantamos Pessoas Vivas</i>	<i>Quando</i>	<i>Onde</i>	<i>Porquê</i>	<i>Como</i>	<i>Cantamos Pessoas Vivas [Cont.]</i>	<i>Coda</i>
Tempo	00:00 – 01:47	01:48 - 05:19	05:20 – 11:16	11:17 – 16:43 / 00:00 – 01:02	01:03 – 04:27	04:29 – 07:44	07:45 – 12:09	12:10 – 13:10
Andamento (aprox.)	72 bpm	72 bpm	72 bpm	160 bpm	75 bpm	74 bpm	72 bpm	72 bpm
Tonalidade geral	Sol M	Sol M	Ré M	Ré m	Ré M	Sol m	Sol M	Sol M
Instrumentário principal	Mellotron (cello + strings), bateria, baixo, bateria, synth	Mellotron (strings + flauta), bateria, piano, synth, baixo	Viola acústica de 12 cordas, Mellotron (strings + cello), synth, bateria, baixo	Viola eléctrica, Mellotron (strings), bateria, baixo	Violas acústicas, Mellotron (flauta), órgão	Mellotron (strings), bateria, baixo, piano, synth	Igual ao do primeiro “Cantamos Pessoas Vivas...”	Mellotron (strings), piano, bateria, baixo, bateria, synth

Tab. 1 - Resumo da estrutura musical de *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*

Instrumentalmente, a peça é caracterizada por um forte predomínio da sonoridade do Mellotron (através do recurso a fitas de *strings*, *flutes*, e *cello*), instrumento usual nos grupos ingleses de rock “progressivo”, e que estaria presente em quase todos os momentos da peça, contribuindo para a associação com o universo “sinfónico” estabelecida por Cid. É de sublinhar a alternância entre secções timbricamente assentes num predomínio do som das cordas (em *Quando*, e, sobretudo, *Porquê*), e entre secções nas violas acústicas com cordas de aço, as quais possuem um papel fundamental nas configurações harmónica e motívica das mesmas, contribuindo para a “tendência acústica” realçada por Cid. A alternância dinâmica provocada pelo contraste entre uma sonoridade “mais orquestral”, proporcionada pelo recurso ao Mellotron, e entre uma sonoridade mais “acústica”, constituiu um elemento presente no trabalho de diversos grupos conotados com o universo do rock “progressivo” (como em *Epitaph*, do grupo King Crimson, ou *And You And I*, do grupo Yes) (Macan, 1997). Partindo dos exemplos *The Musical Box* e *Supper’s Ready* expressos em entrevista pelo teclista Tony Banks, do grupo inglês Genesis, enquanto exemplos composicionais assentes neste contraste tímbrico e dinâmico, Edward Macan é da opinião que esta alternância assenta usualmente em dois opostos

civilizacionais dialécticos, um incidindo sobre uma dimensão “meditativa” e “pastoral”, com a viola acústica a ocupar o lugar de destaque, normalmente com andamento mais lento relativamente a secções com maior ênfase na bateria e nos instrumentos eléctricos, os quais ele conota com ideias de “futurismo” e “progresso tecnológico”, alternância essa que reforça o carácter multifacetado do repertório enquadrado neste estilo (ibid.). Ainda que estas associações de sentido possam não ser partilhadas por Cid, e sejam inexistentes no discurso do músico, é de reparar que *Quanto* e *Porquê* antecedem e sucedem, respectivamente, a secção central da peça, *Onde*, a qual se encontra dividida entre o final do lado-a e início do lado-b, e que constitui a única secção do disco com alteração significativa de andamento relativamente às restantes (acelerando-o para cerca de 160 BPM), com forte ênfase na bateria, e na construção frásica da viola eléctrica solo com distorção de Mike Sergeant, espelhando-se assim a alternância dinâmica expressa por Macan (cf. Tab.1).

A métrica rítmica de toda a peça enquadra-se perfeitamente na configuração do compasso quaternário simples. A introdução, tal como em cada secção, é apresentada por uma frase instrumental identificadora, usualmente repetida ao longo da mesma, reflectindo o enquadramento harmónico presente. Neste caso, o LP começa com a apresentação de uma frase melódica no Mellotron com fita de violoncelo (cf. Fig.3), o qual é substituído pela viola-baixo nessa função, e dobrada uma oitava acima pelo som de cordas (*strings*) do Mellotron. Com a

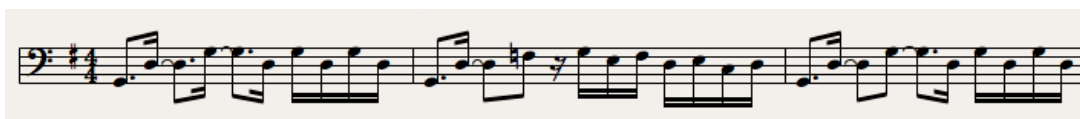


Fig. 3) Frase inicial do *cello* do Mellotron

entrada da bateria, aos 00:28 minutos, as cordas do Mellotron apresentam uma alternância entre tríades maiores sobre sol e fá, sempre com a nota sol enquanto nota pedal, com Cid a introduzir o

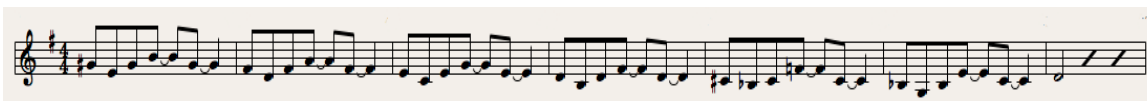
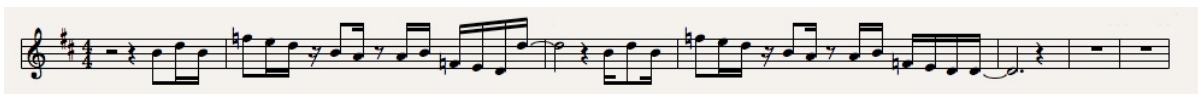


Fig. 4) Melodia de flauta do Mellotron

título original do disco na voz. É na secção seguinte, *Cantamos Pessoas Vivas*, marcada pelo surgimento da sonoridade do piano, que Sol Maior é claramente reforçada enquanto tonalidade, através de encadeamentos V-I. A tendência da inserção de acordes uma segunda maior abaixo da

da secção, esta conclui no homónimo menor da tonalidade presente, dando início a uma nova secção, *Onde*, aos 11:17 minutos. Assente sobre a tonalidade geral de Ré menor, *Onde* é a secção mais claramente distinta das restantes, aspecto derivado da alteração significativa do andamento e pelo predomínio do timbre da viola eléctrica durante toda a secção, sobretudo na intervenção solística final. *Onde* começa com a apresentação da harmonia base de toda a secção na viola-baixo e nas cordas do Mellotron (I – VII – VI – V – I), passando para a marcação na viola-baixo das notas fundamentais dos acordes de tónica e de dominante, sem outro acompanhamento instrumental, incrementada pelo recitar dos primeiros versos de *Onde*. Ainda durante a recitação, entra a bateria (acentuando os 2º e 4º tempos) e as cordas do Mellotron. A voz cantada de Cid surge em simultâneo com as primeiras intervenções motívicadas da viola eléctrica-solo sobre a progressão harmónica apresentada no início. É também nesta secção que Cid canta, em três momentos, com forte intensidade vocal, a frase que dá título ao disco (*Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*), com o instrumentário a acompanhar homoritimicamente a composição silábica das palavras, em *stacatto*, novamente sobre a mesma progressão harmónica mencionada. A letra de *Onde* explora a visão de Cid sobre a situação da realidade social portuguesa prévia à revolução, cujo “...povo vivia na noite de espanto, avançando pesado, triste e devagar”, sob a ânsia de uma mudança que quebrasse com este continuum. É no final da secção solística da viola eléctrica, já no lado-b, que é introduzida, repentinamente, uma melodia na flauta do Mellotron, acompanhada pela viola acústica, que marca o início da secção *Porquê*, aos 1:03 minutos (cf. Fig. 6), novamente com base no andamento de 72/75 BPM. Esta é essencialmente assente sobre a alternância entre os acordes de tríade maior sobre Ré (acorde do I



Este disco constituiu a última participação de Cid com o Quarteto, tendo sido a gravação do mesmo marcada por divergências com o baterista Vítor Mamede, as quais induziram a decisão do músico de sair do grupo.

3.2) Outras obras de cariz “sinfónico”

Apesar do músico ter gravado mais um EP assente nestas características musicais em nome próprio (*Vida (Sons do Quotidiano)*, 1977), *10000 Anos Depois Entre Vénus e Marte*⁸² só seria editado já pela Orfeu/Arnaldo Trindade, apesar de Cid afirmar ter proposto inicialmente a edição à Valentim de Carvalho, a qual recusou. Este disco, gravado entre 1977 e 1978 nos estúdios da Arnaldo Trindade, contou com a participação de Zé Nabo (viola-baixo, ex-Objectivo, ex-Tempo), Mike Sergeant (violas) e Ramon Galarza (bateria). Apesar de musicalmente próximo de *Onde Quando...*, sendo novamente notória a proeminência dos modernos instrumentos de tecla do período (sintetizadores Moog, Mellotron, e.o.), e de este também ser assente numa temática unificadora enquanto conceito geral do álbum, esta difere no conteúdo e na estrutura, incidindo sobre uma pequena história de ficção científica, a qual se encontra separada pelas 7 faixas constituintes do álbum, inteiramente redigida por José Cid (à exceção da faixa *O Caos*, cuja letra é da autoria de Manuel Lamas). Cid explica em entrevista a história relatada no disco:

“O álbum começa com a descrição do último dia do planeta Terra e da Humanidade. Há uma terceira Guerra Mundial e conta-se a história de uma cidade, que vai ser submersa. Essa cidade representa todo o planeta. As pessoas pretendem fugir mas não conseguem, porque vão todas morrer mesmo. Então, um homem e uma mulher, cosmonautas, conseguem fugir através do espaço, conhecem novas civilizações, noutras galáxias, e regressam dez mil anos depois à Terra para começar tudo de novo.” (Duarte, 1978a)

Apesar de Cid ter afirmado que pretendia continuar a gravar discos enquadrados nesta tendência musical (ibid.), tal hipótese nunca mais se concretizaria, continuando o músico a disfrutar de uma carreira de sucesso assente na composição de canções similares às do seu

⁸² Este álbum figuraria, décadas mais tarde, em listas publicadas na imprensa britânica enquanto um dos “melhores discos” de rock “progressivo” (Tilly & Callixto, 2010a).

trabalho no grupo Green Windows, exemplificado pela vitória no Festival RTP da Canção em 1980, e pelos vários êxitos comerciais que obteve durante a década de 80.

4) O grupo Perspectiva: uma concepção “sinfónica” na composição de repertório rock

O grupo Perspectiva, tal como na maioria dos grupos actuates em Portugal na época, advém, como no Psico, do universo dos conjuntos de baile. Formado por membros do grupo Plexus⁸³, conjunto de baile que interpretava versões de repertório pop-rock em voga no período, o grupo Perspectiva surge no Barreiro em 1972, cuja formação inicial incluía Orlando Nunes (voz), Vítor Santinho (viola-baixo), Vítor Ferrão (bateria), Carlos Viana (voz e teclados) e Agostinho Loureiro (viola-solo e voz). Contudo, em 1973, o grupo passa a incluir alguns membros de um outro conjunto local, de nome O Ciclo, através da integração dos músicos António “Tó” Pinheiro da Silva (voz, viola eléctrica e flauta) e Luís Miguel Luz (viola-baixo). Pinheiro da Silva, que desde cedo integrou diversos conjuntos de baile em Setúbal e no Barreiro, tocando viola eléctrica, e interpretando repertório predominantemente anglófono (The Beatles, The Shadows, Rolling Stones, e.o.) e italiano (Gianni Morandi), ganha interesse pelo universo da música erudita a partir do momento em que assiste, nos finais da década de 60, a uma interpretação do *Concerto para Flauta e Orquestra* de Frederico de Freitas, nas instalações da Fundação Calouste Gulbenkian, com Carlos Franco enquanto solista. A impressão provocada por este evento no músico induz a que este decida inscrever-se no Conservatório Nacional de Música no curso de flauta transversal, formação que se tornou fulcral na concepção estética do repertório do Perspectiva. Após alguns primeiros anos de actividade enquanto grupo de baile, o que lhes permitiu a compra de amplificação mais potente e de renovação do instrumentário, é a partir da entrada de Tó Pinheiro para o grupo que este começa a enveredar pela apresentação de repertório original, especificamente cantado em português, o que provoca uma cisão entre os membros do grupo (tal como no caso descrito do Psico), passando a base do mesmo a ser constituída pelos membros “Tó” Pinheiro da Silva (viola-solo, flauta e voz), José Manuel Pereira (viola-ritmo e voz), Vítor Real (voz), Luís Miguel Luz (viola-baixo) e Vítor Ferrão (bateria). Um dos aspectos

⁸³ Não confundir com o grupo do mesmo nome, do qual foram membros Carlos Zíngaro e Celso Carvalho, o qual chegou a gravar um EP intitulado *Paraíso Amanhã*, pela RCA-Victor, em 1969.

que influenciou esta mudança no repertório do grupo consiste na transformação já sublinhada no contexto dos bailes de finalistas, que passaram a enquadrar apresentações de grupos sob o modelo do concerto rock. O próprio Pinheiro da Silva descreve essa transformação enquanto fenómeno de carácter “sociológico”, acrescentando que: “...começou a haver uma grande transformação, as pessoas já não utilizavam aquilo essencialmente para dançar, mas para ouvirem. Ou seja, era a altura dos solos longos, e de todo um conjunto de factores que levavam a haver uma certa atracção por esse tipo de atitude perante a música, a ouvir a música, na realidade. E então, as pessoas deixavam de dançar, e daí, da parte do próprio grupo, que transformou o baile em concerto...”⁸⁴.

Se os músicos denotam esta transformação por parte da postura da audiência no contexto destes eventos, o tipo de repertório apresentado pelos mesmos contribuiu ainda mais para o fomentar deste modelo comportamental. O repertório original do grupo foi desde logo concebido com base nos moldes de um rock descrito pelos músicos como “sinfónico”, marcado pelas influências do grupos Pink Floyd, Gentle Giant, e, neste caso, principalmente pelo trabalho de grupos como Moody Blues (em *Days of Future Passed*, de 1967), e Deep Purple (em *Concerto for Group and Orchestra*, de 1969), assim como pela passagem de Pinheiro da Silva pelo Conservatório, constituindo ambos os aspectos razões expressas pelo músico para a constituição deste tipo de repertório. Ainda que o novo repertório incluísse trechos solísticos com flauta (característica popularizada por grupos ingleses de rock como Jethro Tull e Genesis), o grupo não incluía nas suas apresentações ao vivo a dimensão da sonoridade “sinfónica” das cordas, dado que o grupo não possuía nenhum instrumento capaz de emular essa sonoridade (como o Mellotron), por falta de meios financeiros. Contudo, Tó Pinheiro da Silva, em colaboração com José Manuel Pereira, começou desde logo a criar arranjos escritos em partitura para cordas e sopros, com a perspectiva destes serem empregues num hipotético contexto de gravação para edição fonográfica. A concepção “sinfónica” do processo de composição era um aspecto visto pelos músicos enquanto fulcral na constituição de repertório. Numa entrevista realizada ao grupo, editada em Dezembro de 1978 no periódico *Música & Som*, Pinheiro da Silva afirma que “...quando se propõe um tema, há já uma ideia orquestral, de acentuação de certas frases por detrás” (Ferreira, 1978). Noutra entrevista, editada em Maio/Junho de 1978, do periódico *Rock*

⁸⁴ Entrevista realizada a 9 de Fevereiro de 2011, em Oeiras.

em Portugal, José Manuel Pereira é da opinião de que “...não consigo ver o Perspectiva sem a fusão da orquestra nos seus discos. As composições dão mesmo para isso. Têm que ter apoio orquestral” (Duarte, 1978b). Pinheiro da Silva complementa: “...é por necessidade de composição...na *Quinta Parte do Mundo* [título de uma peça do grupo], a orquestra tem uma actuação tão importante como o grupo” (ibid.). Na mesma entrevista, os músicos afirmam que o processo de composição musical assentava predominantemente em poesia pré-existente, maioritariamente escrita por um dos principais colaboradores do grupo, o poeta José Beiramar (ibid.). As letras eram também caracterizadas pelos músicos enquanto “humanistas”, aspecto que assentava no teor socialmente interventivo da poesia de Beiramar. O facto do grupo preferir estes poemas enquanto ponto de partida para a composição residia na ideologia marcadamente interventiva do grupo, cujo meio social – a cidade do Barreiro – é caracterizado pelos músicos como tendo sido fortemente politizado no período. Tal como no Quarteto 1111 e no Petrus Castus, cantar em português numa altura em que era muito pouco usual associar-se o repertório rock à língua oficial do país constituía um desafio, com Pinheiro da Silva a realçar que tanto antes do 25 de Abril como no período pós-revolucionário, era intenção do grupo que existisse um efectivar de comunicação entre músicos e audiência, primeiro sob uma postura marcadamente anti-regime, e, posteriormente, sob uma perspectiva de reabilitação da imagem do país⁸⁵.

Apesar do grupo ter entrado em contacto com várias editoras (sendo uma delas a Valentim de Carvalho, a qual, através de Mário Martins, não se mostrou interessada no trabalho deste), a oportunidade de gravação só surge em 1976, através do contacto entre os membros do Perspectiva e Nuno Rodrigues e António Pinho do grupo Banda do Casaco, por ocasião da Feira anual de São Mateus na cidade de Viseu, cuja programação incluía a actuação de Sérgio e Madi acompanhados pelo próprio Perspectiva⁸⁶. Rodrigues e Pinho, que trabalhavam enquanto produtores para a editora Imavox, e que estavam em Viseu por ocasião da primeira actuação ao vivo da Banda do Casaco, são convidados a comparecer num evento subsequente no Cine-Teatro da Encarnação, o qual teria constituído a primeira apresentação do grupo integralmente composta por repertório original cantado em português. Esta ocasião proporcionou o convite, por parte dos produtores, para a gravação de um disco, o qual conduziu à edição, durante a Primavera de 1977, do single *‘Lá Fora’ A Cidade / Os homens da minha terra* ambas as canções com letras de José

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

Beiramar. O disco, que contou com a produção de Rodrigues e Pinho, e com a participação de vários instrumentistas de corda da então Orquestra Sinfónica da Rádiodifusão Portuguesa (ex-Emissora Nacional), foi gravado nos estúdios da Rádio Triunfo, com José Fortes enquanto técnico de som. Todos os arranjos (cordas e trompa, aqui interpretada por Adácio Pestana) foram escritos por António Pinheiro de Silva e José Manuel Pereira. Pinheiro da Silva, que mais tarde (a partir de 1980) trabalharia enquanto produtor musical, descreve o processo de gravação do primeiro single do grupo enquanto “custoso”, dadas as discrepâncias entre a concepção sonora resultante dos ensaios, a qual tentavam emular, condicionada pelas características acústicas da sala de ensaios, e entre o resultado da justaposição de pistas gravadas com vários instrumentos, assim como a dificuldade em trabalhar com os instrumentistas de cordas da Orquestra na interpretação dos arranjos⁸⁷.

‘Lá Fora’ A Cidade (cf. faixa 7 do CD de exemplos musicais) constitui um exemplo das características gerais da configuração do repertório do grupo, onde, apesar da duração da faixa, dadas as limitações do formato (5:00 minutos), a sonoridade das cordas, a alternância entre secções de carácter instrumental, diferenciadas timbricamente e a nível de andamento, contribuem para a concepção “sinfónica” da composição. A canção começa com um motivo de três notas separadas por intervalos ascendentes de 2ª na viola eléctrica e piano, à distância de 3as e 2as entre estes dois instrumentos. A entrada da viola-baixo em conjunção com estes dois instrumentos estabelece a configuração harmónica base do início da canção (I-V-VII-IV, sobre uma tónica de Mi menor, definida mais à frente). Entre os 00:29 e 00:43 minutos, o piano arpeja sobre a harmonia base, enquanto a viola eléctrica toca uma pequena frase melódica, transitando para uma secção com tremolo marcado nas cordas sobre notas constituintes do acorde da tónica, com a introdução da flauta de António Pinheiro da Silva a interpretar linhas melódicas dentro deste âmbito tonal. Aos 1:15 minutos, entra a voz de Vítor Real, com a melodia principal da canção, sobre a mesma base harmónica já exposta. A letra da canção manifesta as preocupações de carácter social do grupo, através da qual é expressa a visão de uma cidade de carácter industrial, “*de cimento e ferro, de fumo e suor*”, “*cansada de tudo*”, promulgando a emancipação de “*homens sem rosto*” através de uma atitude manifestamente revolucionária. A melodia cantada sobre a estrofe é repetida, transitando para um refrão sobre a base harmónica I-V-VI-VII,

⁸⁷ Ibid.

terminando num V grau maior, definindo a tonalidade através da resolução à tónica numa nova secção (02:38), de andamento acelerado, sobre a base harmónica do refrão. Esta secção corresponde ao momento em que convergem duas violas eléctricas, tocando frases melódicas por cima da harmonia, com forte marcação da viola eléctrica e baixo. Volta a retornar ao verso-refrão aos 03:23 minutos, com forte proeminência da sonoridade das cordas, retornando à secção instrumental previamente apresentada. Ainda que a estrutura da canção não divirja completamente do formato canção, a ideia da multiplicidade timbrica imbuída de uma sonoridade “orquestral” contribui para a concepção “sinfónica” do repertório. O lado-b do single, *Homens da Minha Terra*, assenta também nesta tendência “sinfónica”, com a exposição de uma melodia sobre uma harmonia que tende para um centro tonal de Mi menor, com acompanhamento de cordas, flauta e trompa, repetida na apresentação das várias estrofes da canção, seguida de uma pequena secção instrumental de intervenções solísticas da trompa e da flauta. É através de uma sequência cromática que se define uma nova tonalidade de Lá menor, concluindo a canção com uma nova melodia assente numa sequência harmónica por graus conjuntos (I – VII – VI – V – I), não constituindo esta um refrão, mas, sim, uma conclusão assente no expressar dos problemas quotidianos dos “*homens da minha terra*”, os quais se esforçam para ultrapassar a “*guerra do dia a dia...de quem nunca tem razão*”.

O contacto com José Fortes é caracterizado por Pinheiro enquanto fulcral na decisão deste último em enveredar pela produção musical enquanto profissão, considerando que este teria uma postura bastante receptiva quanto ao trabalhar no sentido de corresponder à concepção estética dos músicos durante a gravação de repertório conotado com o universo do rock. Esta caracterização, tal como é expressa por Pedro Castro e Vítor Mamede, é concebida por Pinheiro da Silva enquanto oposta e contrastante com a postura de Hugo Ribeiro, técnico de som dos Estúdios da Valentim de Carvalho, nos quais gravam *Rei Posto Rei Morto / O Oitavo Sorriso*, também editado em 1977 pela Imavox. As características musicais desde disco assemelham-se às do primeiro single, desta vez com a participação de músicos das Orquestras da Gulbenkian e do Teatro Nacional de São Carlos. Na entrevista já referida ao periódico *Rock em Portugal*, Luís Miguel da Luz afirma que: “...o disco nunca deveria ter sido gravado nas condições em que foi. O trabalho de gravação foi muito mau. Penso que até foi feito de muita má vontade. A mistura foi feita à pressa, e fez-se aquilo que se pôde. É incrível que foi até utilizada, na gravação, uma fita estragada, o que se pode notar no princípio do *Oitavo Sorriso*...” (Duarte, 1978b). Este disco

conta já com a presença de Firmino Pascoal, ex-percussionista da formação inicial do grupo Tantra, do qual Raul Rosa também passa a integrar a formação do Perspectiva, substituindo Vítor Ferrão na bateria após a gravação do segundo single. Os temas de ambos os discos são apresentados num concerto, para emissão radiofónica do grupo no Convento do Carmo, com a participação da Orquestra da RDP no Verão de 1977, com Mara Abrantes enquanto responsável da organização do evento. A vontade de desenvolver esta tipologia de apresentação e configuração musical é transposta para a concepção, entre 1976 e 1977, de uma peça de longa duração – um concerto em 5 partes (*Norte, Sul, Este, Oeste, Quinta Parte do Mundo*) para grupo rock e orquestra (cordas, madeiras e metais) - intitulada *A Quinta Parte do Mundo*, com o propósito de a registar na gravação de um LP. Contudo, e apesar desta ter sido várias vezes apresentada ao vivo, e dos arranjos orquestrais terem sido integralmente compostos, a gravação nunca se viria a realizar, consequência da falência da editora Imavox, e por falta de interesse das restantes editoras. Dada a saída de Tó Pinheiro da Silva do grupo, o Perspectiva acabaria por cessar as suas actividades no início da década de 80.

Em conclusão, assiste-se neste período à consolidação de uma tendência que incorpora elementos provindos de outras esferas musicais, sobretudo do universo da música erudita, a qual não foi imune às transformações sociais e políticas ocorridas no país a partir de meados da década, sobretudo a partir do 25 de Abril, aspectos que se materializaram na constituição de novo repertório. Os casos do Petrus Castus, José Cid e Perspectiva constituem alguns dos principais exemplos desta convergência. Esta tendência musical foi prosseguida e acentuada na actividade dos grupos Beatnicks e Tantra, casos a desenvolver no próximo capítulo.

Capítulo V - A instituição do concerto rock com grupos portugueses e o declínio de popularidade do rock “sinfónico/progressivo”

Neste capítulo, abordo os casos dos grupos Beatnicks e Tantra enquanto exemplos que surgem desde logo plenamente enquadrados na estética do rock “sinfónico/progressivo”, e nas suas apresentações ao vivo com base no modelo do concerto rock, cuja instituição no país foi da parcial responsabilidade dos mesmos. Cruzando as perspectivas de músicos, críticos, e agentes da indústria fonográfica, discuto as características estilísticas destes grupos, assim como as temáticas subjacentes e imaginário inerente à constituição deste repertório. Exploro também a transição entre uma variante “sinfónica”, em declínio comercial internacional neste período e a adopção dos novos estilos do rock, ilustrada em ambos os casos.

1) Beatnicks: um contributo para a instituição do concerto rock

O grupo Beatnicks demarcou-se pela composição de repertório original e interpretação de versões dos principais protagonistas do rock “progressivo” inglês desde o início, e pela configuração da apresentação já plenamente enquadrada sob o modelo do concerto rock. Este foi formado em Lisboa no verão de 1975 por Jorge Casanova (viola-solo), Ramiro Martins (viola-baixo), António Leal (voz), Luís Araújo (baterista), Luís Borges (teclista) e Joaquim (viola eléctrica). Este grupo resulta da colaboração entre Jorge Casanova e Ramiro Martins na composição da componente musical de uma peça de teatro intitulada *Viagem à Íris*, de Rui Mesquita, estreada em 1974, a qual contava com a participação de Luís Borges, Helena Águas (mais conhecida pelo nome artístico de Lena d’Água, que participa no grupo Beatnicks entre 1976 e 1978) e Armando Gama (mais tarde membro fundador do grupo Tantra). Esta colaboração entre os dois músicos, a qual já advinha do tempo em que ambos foram colegas de escola, foi acentuada pelo regresso de Martins após a estadia deste último na Bélgica, entre 1973 e 1974, previamente à qual ele integrou temporariamente a formação dos Beatnicks de Mário Ceia e Rui Pipas, já mencionada, cuja actividade já tinha cessado neste período. Dada a alguma popularidade do nome do grupo no âmbito dos bailes liceais e universitários, e sendo que este já

tinha gravado dois discos (o EP *Christine Goes To Town*, 1971, e o single *Money / Back in Town*, de 1972, ambos editados pela Tecla), Ramiro, com a autorização de Mário Ceia, decidiu apropriar-se desse nome (alterando-o na grafia) para designar o seu novo grupo, ainda que a formação e as características do repertório fossem substancialmente diferentes. A formação inicial sofreu algumas modificações ainda durante o primeiro ano de actividade: Joaquim e Luís Borges permaneceram pouco tempo no grupo, com este último a ser substituído pelo teclista Fernando Santos, e com Helena Águas a integrar a formação do grupo enquanto segunda voz. O período entre os anos de 1976 e 1978 correspondeu ao momento de maior intensidade na actividade do grupo em termos de actuações, com este a apresentar-se em diversos bailes de finalistas e festas de verão em várias localidades do país, assim como durante as primeiras partes de concertos de grupos rock estrangeiros (p.ex., a primeira parte de Jim Capaldi, baterista do grupo inglês Traffic, em Abril de 1978 no Coliseu dos Recreios), intensidade esta que Jorge Casanova atribui à colaboração com António José enquanto agente do grupo. Estas actuações pautavam-se pela apresentação de versões de repertório rock anglófono (p.ex., dos grupos King Crimson, Yes, Renaissance, Supertramp, Genesis, Rolling Stones) durante a primeira parte de cada espectáculo, e pela interpretação de repertório original durante a segunda parte, o qual os músicos identificam enquanto enquadrado no âmbito do rock “sinfónico”. As actuações eram acompanhadas por uma forte componente cénica e visual, com o grupo a introduzir desde logo luzes e máquina de fumos, sendo este último aspecto inédito em Portugal até então, e cuja incorporação advém da influência que o espectáculo já mencionado dos Genesis em Cascais teve na concepção performativa destes músicos. Graças à capacidade do agente António José (o qual também agenciava os grupos Perspectiva e Tantra, sendo também director do periódico *Rock em Portugal*) em conseguir colocar grupos identificados com os estilos do rock na programação de festas e eventos vários de todo o país, as apresentações do Beatnicks são caracterizadas por Casanova enquanto enquadradas quase desde início numa “dinâmica de verdadeiros concertos, com uma multidão de gente que nos seguia para ouvir, e completamente desviada do ambiente dessas festas de verão”⁸⁸. Em sintonia com as experiências expressas e já mencionadas dos membros do Psico, Perspectiva, e.o., Helena Águas, em entrevista no âmbito desta dissertação, corrobora a descrição de Casanova: “...Alpedrinha, Fundão, Alcaíns...era quase sempre em festas

⁸⁸ Entrevista realizada via e-mail, Julho, 2011.

de finalistas...só tocavam rock...o público que nós tínhamos era um público que queria mesmo ouvir o que tocávamos”⁸⁹. O grupo começou logo desde o início a compor repertório original (do qual praticamente não existem gravações), pretendendo aproximar-se aos moldes característicos da actividade dos grupos rock ingleses que os músicos conheciam através de edições discográficas com repertório original, tanto na dimensão da composição de repertório como na configuração das apresentações, caminho esse que, tal como foi especificado antes, também começou a partir deste período a ser enveredado em Portugal por grupos como o Psico, o Arte & Ofício, Tantra e.o. Acerca deste aspecto, pode ler-se na reportagem ao concerto de Jim Capaldi já mencionado, da autoria de Joaquim Lopes, e publicada a Julho de 1978 no periódico *Rock em Portugal*, que “...os Beatnicks...não deram só uma óptima imagem do que é um grupo de rock, como foi a primeira banda...” – e é de assinalar o recurso à palavra “banda”, provinda da expressão inglesa *rock band*, e não “conjunto” – “...portuguesa a fazer levantar 4 ou 5 mil pessoas que fizeram vibrar o velho coliseu...são um grupo, que por acaso é P. [Português]” (Lopes, 1978). Esta opinião entusiasta é partilhada por Manuel Cardoso, viola eléctrica dos Tantra, numa outra reportagem sobre o mesmo concerto e publicada no mesmo número deste periódico (Cardoso, 1978). Precisamente na semana seguinte, a 14 de Abril, o grupo Tantra seria protagonista do primeiro concerto de um grupo português de rock na mesma sala. A segunda parte de cada apresentação do Beatnicks, constituída por originais, era introduzida pela interpretação de uma versão rock, elaborada pelo grupo, do prelúdio coral *Alle Menschen müssen sterben*, de J.S. Bach, e incluía frequentemente a apresentação da peça de longa duração *Cosmonicação*, cujo título é identificado por Luís Araújo, numa entrevista dada ao periódico *Música & Som*, e publicada a 1 de Novembro de 1977, enquanto inspirado numa conversa que um jornalista não identificado teve com os músicos, onde este descrevia a ideia de “cosmunicacão” enquanto “...proposta de uma comunicacão através do cosmos em face ao embrutecimento de uma realidade presente” (Pais, 1977a). Luís Araújo, assim como Jorge Casanova, complementam que esta “proposta de comunicacão” constituía um factor de relevo no sistema valorativo partilhado pelos músicos, o que os induziu desde logo a cantar em português, com letras escritas por Casanova. Araújo acrescenta: “...normalmente, aqui em Portugal as pessoas tem aquela mania de que aqui nunca é bom, lá fora é que é...nós não achamos isso: achamos que temos uma língua, e que devemos cantar nessa língua” (ibid.). Numa entrevista

⁸⁹ Entrevista realizada a 26 de Maio de 2011, no Bombarral.

realizada no âmbito desta dissertação, *Cosmonicação* é descrita por Casanova enquanto “...trabalho que incluía vários temas e zonas para improvisação, absolutamente sinfónico e que começava precisamente com uma adaptação de um tema clássico que o Ramiro tinha trazido para a composição...apesar de ter muitas partes cantadas pelo Tó [Leal] e pela Lena, era-o com a voz a funcionar como instrumento e não em canções propriamente ditas...”⁹⁰. Ainda que nenhum dos membros tivesse formação erudita, de conservatório, esta concepção “sinfónica” do repertório não era independente de uma dimensão ideológica veiculada pelos músicos, atribuída às suas especificidades, também tacitamente expressa em detrimento de – tal como se depreende a partir das afirmações de Ramiro Martins na mesma entrevista ao *Música & Som*, por ocasião de uma recepção menos entusiasmada por parte do público no Festival Musical Açores 77 – um “...tipo de rock de doze compassos, rock tipo americano, mais ponto...” (ibid.), sendo a ideia de “12 compassos” assente na configuração harmónica (que genericamente incide, de forma por vezes exclusiva, nas funções de tónica, subdominante e dominante) e estrutural do *twelve bar blues*. Casanova considera que a popularidade do grupo, proporcionada pela recorrência de apresentações ao vivo em bailes de finalistas e festas, sob o modelo de concerto, assim como a realização da primeira parte do concerto de Jim Capaldi, constituiu um aspecto fulcral no estabelecer de contactos com a editora Rádio Triunfo para a gravação de um single, *Somos o Mar / Jardim Terra*, com ambas as canções compostas por Jorge Casanova, editado em 1978. Este single foi gravado já sem Helena Águas, e com António Emiliano a substituir Fernando Santos nos teclados. O disco, que foi gravado nos Estúdios da Rádio Triunfo por José Fortes e Luís Alcobia enquanto técnicos de som, sob a produção de Emanuel Carlos, reflecte esta tendência “sinfónica” expressa por Casanova e Águas, materializada, no caso de *Jardim Terra*, na proeminência da sonoridade dos sintetizadores e do piano, convergindo esta com uma secção solística de viola eléctrica final, a qual ocupa quase metade dos 4:41 minutos de duração do lado do disco. O disco é marcado por uma forte preocupação ambientalista expressa nas letras, característica de uma certa identificação por parte dos músicos com o universo valorativo da cultura hippie e da corrente contracultural norte-americana oriunda de finais da década de 60, o qual influencia a visão descrente relativamente a um “comando” de carácter autoritário que não acredita nos postulados expressos na letra de *Somos o Mar*, onde é afirmada a necessidade da formação de um “todo” que tenha esperança na inversão do “mal deste nosso quintal”, “se

⁹⁰ Entrevista realizada via e-mail, Julho, 2011.

queremos respirar”. Esta preocupação com o “respirar” também se encontra expressa em *Jardim Terra*, cuja letra descreve de forma sumária o processo de fotossíntese, processo esse que é descrito enquanto essencial para que, sob a condição de a “*mão do homem*” querer, “*evitar para que amanhã este jardim terra não nos possa dar nosso respirar*”. Esta preocupação com a natureza, segundo Casanova, quase se reflectiu numa hipotética mudança do nome do grupo por volta de 1978 – a qual nunca se cumpriu - expressando este a vontade de o redenominar para Templo do Sol, inspirado pelo nome de um antigo local de culto religioso romano, consagrado ao Sol e à Lua, localizado no concelho de Sintra, na foz do rio das Maçãs⁹¹.

Contudo, na senda da popularização internacional dos estilos do *punk* e da *new wave*, e no advento do *boom* do rock português, o grupo Beatnicks – tal como o Tantra – afasta-se das tendências estilísticas do rock “sinfónico/progressivo”, incidindo na composição de canções assentes, p.ex., na tipologia rítmica do *reggae* (como em *Blue Jeans*), e nos estilos da *new wave*, abandonando as composições com base em estruturas de forma longa. A interrupção da actividade do grupo após a saída de Luís Araújo e António Emiliano, por volta de finais da década de 70, levou a que Casanova, com colaboração de Ramiro Martins, Tó Leal, e “Necas” (ex-baterista dos Ananga-Ranga) enveredasse pela composição e gravação em nome próprio. Este aspecto foi contrariado pela editora Rádio Triunfo, a qual sugeriu que, dada a alguma popularidade do nome, as edições do single *Blue Jeans* (1981) e do LP *Aspectos Humanos* (1982) permanecessem sob o recurso ao nome “Beatnicks”, cujo insucesso de vendas contribuiu para o cessar definitivo da actividade do grupo.

2) Tantra: a concretização do modelo internacional do grupo de rock “progressivo”

O grupo Tantra foi formado em meados da década de 70 a partir da colaboração inicial entre os músicos Manuel Cardoso (viola eléctrica e voz) e Armando Gama (teclados e voz). Este espelhou de forma mais extensa as características de uma visão plenamente definida de um rock “sinfónico/progressivo” na sua actividade, de elaboração, gravação e edição de repertório em formato LP plenamente enquadrado neste âmbito musical, e através da forte componente cénica do espectáculo ao vivo logo desde as primeiras apresentações, tanto em contextos de festas

⁹¹ Ibid.

escolares como noutros eventos, sempre sob o modelo do concerto rock. A sua popularidade levou a que organizasse o primeiro concerto de um grupo português no Coliseu dos Recreios em Lisboa, aspecto inédito até então, evento que constituiu um marco na instituição generalizada desse modelo em Portugal, popularizado poucos anos depois a partir do advento do *boom* do rock português. A actividade do grupo e as características das suas actuações foram amplamente realçadas por alguma crítica na caracterização do grupo enquanto exemplo mais próximo, em Portugal, de grupos como Genesis e Yes, ainda que a sua popularidade coincida com o declínio comercial internacional do rock “progressivo”, momento marcado pela emergência dos estilos do *punk* (e adjacente aposta das principais editoras internacionais na edição desta nova música). Esta foi acompanhada por uma simultânea aversão ideológica, por parte de alguma crítica musical, relativamente às supostas pretensões dos músicos identificados com o rock “progressivo”, sendo estas usualmente qualificadas enquanto assentes num carácter de “artificialidade” e de mero “exibicionismo” técnico que seria divergente das características vistas como intrínsecas ao universo do rock (Holm-Hudson, 2008; Macan, 1997). O declínio do rock “progressivo” foi também induzido pela decrescente vontade, por parte das editoras – em parte consequência de fortes crises económicas vividas no Estados Unidos e no Reino Unido - em apostar na edição de repertório enquadrado neste âmbito, o qual envolvia custos acrescidos de produção comparativamente às novas tipologias estilísticas, e seria de difícil promoção nas rádios e televisões, dada a configuração estrutural de grande parte do repertório (Holm-Hudson, 2008). Em Portugal, apesar da referência ocasional em periódicos relativamente ao suposto declínio e “esgotamento de possibilidades” do rock “sinfónico”⁹², é entre 1977 e 1980 que o grupo Tantra alcança maior grau de popularidade em todo o país.

Este grupo foi desde logo concebido enquanto enquadrado no âmbito de um rock “sinfónico” e “progressivo”, tendência estilística que Manuel Cardoso caracteriza desde logo enquanto “escola” assente na junção entre elementos do universo da música erudita e do rock. A este respeito, Cardoso afirma que ele, juntamente com os restantes músicos identificados com esta tendência, tentavam:

⁹² O radialista António Sérgio, um dos principais responsáveis pela divulgação da música *punk* em Portugal, aponta, num artigo intitulado *1º ano do tumulto*, editado em Janeiro de 1978 no periódico *Música & Som*, o ano de 1977 enquanto “momento final” do rock “sinfónico”: “...o rock “sinfónico” está acabado...a exploração ordinária e desavergonhada da tecnologia instrumental não vai mais conseguir esconder a incompetência, a cobardia e a mediocridade...” (Sérgio, 1978)

“...levar a estrutura clássica algo mais além, juntando-a ao rock, a estruturas rock, e exagerando onde era de exagerar. Às vezes prolongando onde era de prolongar, num ritmo mais frenético, porque era rock...”⁹³

Esta ideia de “sinfónico”, para Cardoso, assentava sobretudo na estrutura das composições, assim como na apresentação e desenvolvimento temático ao longo de várias secções constituintes de peças de longa duração (com estas a ultrapassar usualmente os 10 minutos). Esta tipologia musical, tal como nos restantes casos abordados, foi conhecida através dos discos de grupos ingleses que enveredavam por essa tendência desde finais da década de 60. Tanto Armando Gama como Manuel Cardoso, via aprendizagem formal ou apetência estética, manifestavam interesse em repertório de carácter erudito durante a adolescência. Contudo, Cardoso afirma que foi sobretudo a partir da audição de composições como *Supper's Ready* do grupo Genesis, juntamente com os trabalhos do grupo Yes, e o duplo LP *Ummagumma* do grupo Pink Floyd, que considerou ser viável uma tentativa de aproximação expressa e consciente entre características de repertório constituinte do universo da música erudita ocidental e o rock (“...eu era um homem de raízes clássicas. Daí o meu sonho em juntar as duas coisas...”⁹⁴). Esta tendência composicional é basilar na configuração dos primeiros trabalhos resultantes da colaboração entre Cardoso e Gama (p.ex., o tema *Saudação*, o qual seria apenas editado em 2005, já numa versão retrabalhada posteriormente), materializados no registo caseiro com recurso a um gravador Revox A77, de duas pistas, o qual foi empregue para a gravação de maquetes para editoras. Armando Gama, músico que passou a sua infância e adolescência em Angola, tinha passado pelo percurso regular inicial dos grupos de baile, mais tarde fundando o grupo Marinho & Gama, o qual expande para Marinho, Gama & Pottier. Contudo, após o 25 de Abril de 1974, Gama migra para Portugal, aspecto que proporciona o contacto do músico com Manuel Cardoso. Este último, que previamente à formação do Tantra teria colaborado com diversos grupos musicais tanto em Portugal como no estrangeiro, considera que só a partir do seu encontro com Gama, após ter participado, já em Portugal, em grupos que se dedicavam sobretudo à improvisação (vertente que o músico caracteriza como “rock desbundado”), é que a tendência de um rock mais “sinfónico” foi consolidada no seu trabalho:

⁹³ Entrevista realizada a 1 de Dezembro de 2010, em Lisboa.

⁹⁴ Ibid.

“...depois encontrei o Armando Gama, e começamos a fazer a fusão da música sinfónica com o rock. (...) Ele cresceu em Angola, tinha a escola dos Beatles e a clássica da música sinfónica...ele já estava nessa mistura, só que no pop sinfónico...eu estava a querer fazer com o rock...juntámo-nos, ele começou-me a mostrar as peças que tinha, que eram peças de 10 minutos, 15 minutos, que ele tinha de pop com laivos de sinfonia...eu disse: “é pá, então olha, já que tu fazes isso vamos...faz comigo, e vamos fazer rock sinfónico! Misturar rock com a música sinfónica! Isso que tu fazes é pop...”. Ele tinha umas sinfonias muito giras...”sinfonias”...eram umas musiquitas de 10 minutos, mas já com partes, estrutura, e coisas do género...”⁹⁵

A escolha do nome do grupo, inspirada na forma de yoga hindu, partiu de Manuel Cardoso, o qual considerou que a matriz disciplinar de libertação espiritual inerente a esta filosofia era propícia ao simbolizar da união entre uma vertente física e espiritual que, segundo o músico, estaria espelhada no repertório do grupo. Tal como noutros casos já abordados e sendo esta uma das características do universo ideológico e valorativo proveniente da corrente contracultural norte-americana da década de 60, Manuel Cardoso (juntamente com outros membros que passaram pelo grupo, tal como Tozé Almeida) manifesta desde cedo interesse pelos universos da literatura ocultista, literatura de carácter misticó-espiritual (vertente esta que é usualmente remetida para várias filosofias de índole religiosa provenientes de culturas do oriente), e fantástica⁹⁶, entre outros. Estes interesses, partilhados com alguns dos principais protagonistas do rock “psicadélico” e “progressivo” inglês, encontrar-se-iam em virtualmente todas as edições do Tantra, tanto através do recurso a instrumentário cuja proveniência remete para esse fascínio pelo oriente (como o *sitar* indiano no LP *Holocausto*, de 1978), pela evocação de cenários de cariz “fantástico” espelhados nas letras, nas capas, e encenação do espectáculo ao vivo, assim como pela aderência expressa, tanto em entrevistas como em dedicatórias nos discos - sobretudo por parte de Manuel Cardoso e de Tozé Almeida, - à doutrina espiritual de Prem Pal Singh Rawat, também conhecido por Guru Maharaj Ji. Este liderava a organização/movimento Divya Sandesh Parishad (Missão da Luz Divina), o qual Manuel Cardoso caracteriza como responsável, juntamente com Cristo e Buda, pela revelação individual do “Terceiro Olho”, um olho inerente a cada pessoa o qual permite, através de processo de meditação, a conexão do

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Cardoso adoptaria o nome artístico “Frodo” a partir da edição de *Humanoid Flesh* em 1981, nome inspirado no protagonista da obra *O Senhor dos Anéis*, de John R. R. Tolkien.

indivíduo com um “lado de lá” de carácter divino, pela abertura de uma porta imaterial “...por onde nós nascemos quando a alma entra no corpo”, a qual os músicos crêem viabilizar a ascensão espiritual dos próprios⁹⁷.

A afirmação de uma tendência “pop” (através da influência do grupo Beatles) enquanto característica de algum trabalho de Gama no seio do grupo, diferenciada de uma tendência mais “rock”, é expressa por Cardoso enquanto materializada na composição editada no lado-a do primeiro single do grupo, *Novos Tempos / Alquimia da Luz*, editado pela EMI/Valentim de Carvalho em 1976, já com a integração de Américo Luís enquanto viola-baixo, Raúl Rosa enquanto baterista (creditado como Sino Lunas Geremelo), e Firmino Pascoal enquanto percussionista (creditado como Lindú Moma Diá N’Gola). Após o contacto entre Mário Martins, produtor discográfico da Valentim de Carvalho, e Armando Gama e Manuel Cardoso, o qual proporcionou a entrega de uma maquete do grupo (gravada só com recurso a vozes, teclas e viola eléctrica), Martins revelou-se interessado em apostar neste, sobretudo por causa do repertório criado e interpretado por Gama. Apesar de o produtor expressar que considerou inviável a aposta na gravação e edição de discos enquadrados nos estilos do rock durante este período, Martins refere que, contudo, ao mesmo tempo lhe parecia “lógico” despende algum dinheiro no “acompanhar do processo de evolução da música”, através da edição de algum repertório que, ainda assim, convergisse com o seu próprio sentido estético⁹⁸. Martins refere que:

“...não sei o que é que me soava [o grupo Tantra], soava-me bem. Gostei do que ouvi. (...) Era a música do Armando Gama que me levava. Eu não tinha outra razão que não fosse eu ter gostado do que ouvi, porque comigo não havia essa coisa [de identificação com uma categoria musical]...”⁹⁹

Contudo, apesar da vontade do grupo consistir na gravação de um LP constituído por peças de longa-duração enquadradas nas características do rock “sinfónico”, Martins propõe ao grupo a gravação de um single com repertório original, mas dentro de padrões estéticos que o próprio considerava viáveis comercialmente, a fim de facilitar a promoção do nome do grupo nos meios de comunicação, sobretudo na rádio, de forma a viabilizar o investimento na gravação e

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Entrevista realizada a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

⁹⁹ Ibid.

edição futura do LP. Apesar do lado-b, *Alquimia da Luz*, ser ligeiramente próximo da concepção que caracterizaria o repertório dos dois LPs seguintes do grupo, a canção editada no lado-a do single, *Novos Tempos*, composta por Armando Gama, espelha de forma evidente essa aproximação a um modelo pop convencional, incidindo a faixa no formato canção com verso e refrão, em métrica regular, com forte proeminência do piano na marcação dos acordes constituintes da harmonia a cada tempo, contando ainda com o acompanhamento da viola acústica, viola-baixo, bateria, órgão, coros (com colaboração de Teresa Filipe), incluindo ainda uma curta secção solística da viola eléctrica no final. Cardoso conota as características do repertório inserido no single com uma atitude de “...ultra-compromisso [por parte do grupo], era foleirice”, complementando com “...mas pronto, para gravarmos um LP, tínhamos que gravar aquilo...nunca foi representativo de nada”¹⁰⁰. Cardoso afirma que tanto Martins como Hugo Ribeiro (técnico de som) interferiram relativamente pouco no que toca à modificação da estrutura do repertório composto para o single, estando a interveniência do produtor, neste sentido, maioritariamente presente na configuração das letras.

Contudo, é imediatamente a seguir à gravação do single que Rosa e Pascoal se dissociam do grupo, integrando o grupo Perspectiva e, com eles, levando o sistema PA (*public address*), o qual lhes pertencia. É a partir deste momento que o grupo inicia um importante momento de reconfiguração da sua formação e actividade, o qual foi fulcral no futuro ganho de notoriedade do mesmo. Apesar do grupo ter tido uma actuação prévia à gravação do single, no contexto do Festival Rock da Amadora em Junho de 1976, as apresentações do Tantra só se tornariam regulares a partir da entrada de António José “Tozé” Almeida, em substituição de Rosa na bateria, em Novembro do mesmo ano, e do início da colaboração entre o grupo e António José, o mesmo agente dos grupos Beatnicks e Perspectiva, através do intermédio de Ramiro Martins (Beatnicks), amigo de Manuel Cardoso. Cardoso considera que é só com a entrada de Tozé Almeida, músico que tinha frequentado o curso de percussão no Conservatório Nacional, e que já tinha colaborado musicalmente com José Carlos Almeida, então teclista do Psico, que se inicia “verdadeiramente” a actividade do Tantra enquanto grupo, dada a sua destreza técnica, assim como a forte intervenção de Almeida enquanto compositor, juntamente com Cardoso, de grande parte do repertório editado até 1981, ano do primeiro término do grupo.

¹⁰⁰ Entrevista realizada por António Tilly a 18 de Agosto de 2004, em Lisboa.

Contudo, a Valentim de Carvalho ainda apresentou algumas dificuldades quanto à iniciação das gravações do primeiro LP, dado que a editora não estaria confiante na viabilidade comercial deste repertório. A estratégia empregue pelo grupo para ultrapassar este problema, em colaboração com o novo agente António José, passou pela preparação e promoção nos vários media da primeira apresentação oficial do Tantra no Cine-Teatro da Encarnação – espaço onde, através de António José, os Beatnicks também actuaram, e, como já foi referido, o Perspectiva teve a sua primeira actuação integralmente constituída por originais cantados em português -, em Janeiro de 1977, precisamente com o propósito de demonstrar à editora que existia público para aquele tipo de música. A actuação contou com o uso de um novo sistema de PA encomendado pelo grupo à empresa MEL – Música, Electrónica, Lda., e com uma mesa de som Allen & Heath, de 16 canais, ambos propriedade do grupo, os quais chegaram e foram montados precisamente no dia do concerto, e com recurso a máquina de fumos e sistema de luzes, sendo desde logo evidente a importância de adereços cénicos durante as apresentações do grupo. O instrumentário do grupo era constituído por viola eléctrica, viola-baixo, bateria, piano acústico e o sintetizador Farfisa Synthochestra, o qual seria comum em toda a duração desta formação do grupo até à saída de Armando Gama, e que constituiu a base instrumental do LP *Mistérios & Maravilhas*. O concerto – o qual foi um sucesso, dada a maior recorrência de artigos e anúncios dos concertos do grupo na imprensa e rádio a partir de então – incluiu já algumas das composições que fariam parte do alinhamento dos LP subsequentes (como *OM* e *Máquina da Felicidade*)¹⁰¹. O número de apresentações ao vivo também se multiplicou. Contudo, dada a capacidade de António José em enquadrar o grupo no contexto de eventos (como festas e bailes) que, à partida seriam pouco propícios para a apresentação de um grupo com estas características, Manuel Cardoso afirma que, usualmente, as negociações eram efectuadas entre o agente e alguns responsáveis pela organização dos eventos que já conheciam o repertório do Tantra. Este factor implicou que Manuel Cardoso tivesse que usualmente convencer os restantes membros das organizações responsáveis, durante os primeiros meses de actuações do grupo, da “validade” daquele tipo de repertório - dado que este se recusava a tocar música de baile – para que estes autorizassem a

¹⁰¹ A gravação do mesmo no Revox A77 empregue por Cardoso e Gama na gravação das maquetes do grupo permitiu, anos mais tarde, a edição do mesmo já em formato CD (*Live Ritual*, 2002).

realização das apresentações (“...era autenticamente o Arnaldo Matos do MRPP...eu tinha que estar a explicar ali aos gajos...tinha que defender tudo...”)¹⁰².

O carácter quase inédito em Portugal da configuração das apresentações do grupo, o qual incluía sistema de luzes, máquina de fumos, explosões (durante a interpretação da canção *Zephyrus*), onde a componente dramática constituía um factor de relevo, através do recurso, por parte de Cardoso, a máscaras relacionadas com a temática das peças¹⁰³, juntamente com a notória discrepância entre as características musicais do grupo e as dos restantes, contribuiu para a popularidade das suas apresentações, cuja “qualidade” é referida em diversos periódicos do período, e por vários entrevistados contactados no âmbito desta dissertação. Sérgio Castro refere-se às apresentações do Tantra enquanto “espectaculares”, com um “show cénico muito cuidado e muito curioso”¹⁰⁴; António Garcez afirma que apesar da existência de uma suposta “rivalidade” entre o Arte & Ofício e o Tantra (dois dos principais grupos de rock no período), a qualidade do espectáculo e a concepção musical era merecedora do respeito do cantor¹⁰⁵. Manuel Cardoso complementa que “...quando a gente começava a tocar, ficava tudo assim [faz expressão boquiaberta]...aquilo era tão fora...que os gajos ficavam colados ao chão. (...) Depois percebiam que as pessoas ficavam todas “assim”, e voltavam a chamar-nos...mas depois já avisavam a banda de baile [antecedente e/ou subsequente] de que ia tocar mais horas...”¹⁰⁶.

A publicidade proporcionada pelo esforço do grupo, assim como a entrega de uma nova maquete a Mário Martins, já gravada com a bateria de Tozé Almeida, convenceu o produtor a apostar na gravação de um LP. Este novo disco, intitulado *Mistérios e Maravilhas*, gravado nos estúdios da editora em Paço d’Arcos novamente com Hugo Ribeiro enquanto produtor, entre 26 de Setembro e 7 de Outubro de 1977, e editado no final deste mesmo ano, é caracterizado por Manuel Cardoso enquanto pensado sob a estética do *concept album*, ainda que a consideração deste “conceito” não assente sobre nenhuma narrativa linear, ou sobre uma dramatização com várias personagens, tal como acontece em *Ascensão e Queda* do Petrus Castrus. Ele é

¹⁰² Entrevista realizada a 1 de Dezembro de 2010, em Lisboa.

¹⁰³ O músico chegou, inclusive, a frequentar aulas de expressão corporal no Conservatório Nacional especificamente para este propósito.

¹⁰⁴ Entrevista realizada a 22 de Abril de 2011, em Lisboa.

¹⁰⁵ Entrevista realizada a 24 de Novembro de 2010, em Belém.

¹⁰⁶ Entrevista realizada a 1 de Dezembro de 2010, em Lisboa.

genericamente descrito por Cardoso enquanto incidente sobre a temática da “luz”, proporcionada pelo explorar temático, nas letras do próprio (presentes nas únicas duas composições cantadas, *À Beira do Fim* e *Partir Sempre*, que iniciam e encerram o disco, respectivamente), de imagética vagamente assente numa certa ideia de libertação espiritual através da “recusa da ilusão”, da ultrapassagem de “obstáculos” inerentes ao indivíduo e à sociedade em que este se enquadra que inibiriam este processo, os quais se encontram descritos em *À Beira do Fim*, cuja letra é inspirada no filme *Soylent Green* (1973) (e cujo título em português é homónimo ao título da peça), ou que inspiraram a composição de peças instrumentais como *Máquina da Felicidade*¹⁰⁷. Esta ideia de “tradução” em música de ideias ou narrativas extra-musicais, assim como o assentar da composição de um disco num conceito a priori, é um aspecto presente em várias obras deste universo musical, aspecto que induz autores como Edward Macan e Kevin Holm-Hudson a sublinhar a existência de uma certa equivalência entre a ideia de *concept album* e a ideia de música programática, presente no repertório de vários compositores europeus do período romântico (p.ex., *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz, *Quadros de uma Exposição* de M. Mussorgski, e.o.) (Macan, 1997; Holm-Hudson, 2008). De facto, a quantidade de composições instrumentais, assim como a alguma indefinição das suas respectivas temáticas, tornam difícil a percepção da existência de um conceito geral, assim como do sentido do mesmo. Este facto deve-se à existência expressa por Cardoso de um primado dos aspectos musicais sobre a letra durante o processo de composição. Segundo o músico:

“...nós, na altura, como aliás os Yes e os próprios Genesis – os Genesis menos – preocupava-nos menos com que as pessoas percebessem do que o equilíbrio entre as palavras e a música. Se ficassem por dizer coisas que fossem muito importantes para as pessoas perceberem, se elas não pertencessem à música, a gente não as metia. O que dificultava imenso às pessoas a percepção. (...) A letra diz só parte das coisas.”¹⁰⁸

A capa, criada por Manuel Monteiro, e que foi empregue enquanto cenário de fundo das apresentações do grupo, também reflecte a tendência expressa por Cardoso do enquadrar da tipologia musical e valorativa do grupo no universo do rock “sinfónico”, ao retratar – num estilo muito próximo da estética visual de Roger Dean (sobretudo ao da capa do LP *Relayer* do grupo

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Entrevista realizada a 21 de Abril de 2011, em Lisboa.

Yes, de 1974) – um ambiente lúgubre, com uma ponte quebrada que ligaria uma ravina com uma cascata de água num dos lados da mesma, ambiente este que contrasta – tal como na temática expressa por Cardoso – com a “luz” de uma estrela a brilhar no horizonte.

Inicialmente, a estrutura do álbum incluiria a peça *Ritual* (interpretada no primeiro concerto no Cine-Teatro da Encarnação), o qual iria ocupar todo o lado do LP, dada a duração do tema (cerca de 20 minutos). Contudo, dadas as limitações do suporte, este acabou por ser excluído do alinhamento, com as composições de maior duração (*À Beira do Fim*, *Máquina da Felicidade* e *Partir Sempre*) a circundarem os cerca de 10 minutos de extensão. O processo de gravação contou com um gravador Studer de 8 pistas, uma mesa de mistura Studer de 8 canais – ambos presentes no estúdio – e com a mesa Allen & Heath de 16 canais do grupo para pré-mistura da bateria de Tozé Almeida. A captação dos instrumentos foi levada a cabo por Hugo Ribeiro em colaboração com “Joca”, técnico de som do grupo (e ex-técnico de som do Psico). As gravações eram feitas com os elementos do grupo a tocar em simultâneo, com alguns *overdubs* de teclados e viola eléctrica para correcções, ou para inserção de linhas melódicas e/ou harmónicas processadas com efeitos de reverberação, eco (através do recurso a um dispositivo de eco de fita Dynacore), ou através do sintetizador de guitarra Top Gear 55. Segundo Cardoso, Ribeiro e Martins tiveram uma participação escassa na mistura e concepção do disco, com este último a intervir apenas na configuração das letras, tal como já tinha acontecido no single.

Musicalmente, as peças enquadram-se nas características apontadas por Cardoso como definidoras de uma tendência “sinfónica” do rock. Enquanto exemplo, os moldes formais de *À Beira do Fim* (cf. faixa 8 do CD de exemplos musicais) convergem com a ideia expressa pelo músico de estruturas compostas por “introdução, o desenvolvimento dos temas, inserção de [novos] temas, regresso ao tema principal, e final”. Trata-se de um modelo inclusive similar ao da forma sonata, ainda que o empregar das características da mesma não tenha sido assumida ou consciente pelo músico¹⁰⁹. A introdução da composição é constituída por uma gravação do som do vento e de um sitar, seguindo-se imediatamente de uma sequência harmónica tocada pela viola eléctrica e pelo sintetizador Synthorchestra, processada com efeito de flanger, que constitui a base harmónica da primeira secção (I - VII - VI - V - IV - III - I, com ré menor enquanto tonalidade). Aos 04:19 minutos, encontramos nova secção, marcada pela substancial aceleração

¹⁰⁹ Ibid.

do andamento e alteração do instrumentário (introdução de um cravo), mudança de centro tonal (para a dominante da tonalidade anterior), e nova melodia. Esta secção é seguida de um retorno à base harmónica da primeira, para efeitos de intervenção solística do sintetizador, marcada por diversas mudanças de andamento; ainda sobre a mesma base harmónica, encontramos uma secção de retransição com viola acústica, dobrada pela viola eléctrica e acompanhada pelo sintetizador, para a reexposição da secção inicial. A reexposição, ocorrente a partir dos 08:48 minutos, é introduzida apenas com o som de um piano, acrescida da voz de Manuel Cardoso, pretendendo-se instalar um certo ar de solenidade convergente com a temática expressa na letra de carácter apocalíptico-futurista inspirada pela história de *Soylent Green*¹¹⁰, culminando no solo final de viola eléctrica, acompanhado dos restantes instrumentos.

A popularidade das actuações viabilizou o sucesso comercial do LP, e organização – até então inédita – de um concerto do grupo, com a primeira parte preenchida por Rui Siqueira, no Coliseu de Lisboa, a 14 de Abril de 1978. Alguns conflitos pessoais entre Armando Gama e Manuel Cardoso induziram a saída do primeiro do grupo, durante o início de 1978, sendo este temporariamente substituído por Pedro Mestre nos teclados, e, posteriormente, por Pedro Luís, o qual foi escolhido para primeiro substituto de Gama, mas que, por obrigações contratuais com o grupo Ar Condicionado, só conseguiu integrar o Tantra algum tempo depois. Para além de Pedro Mestre, a nova formação do Tantra incluía Toni Moura na viola eléctrica e voz. Por ocasião do concerto, Moura era ainda membro do Psico (o qual termina as suas actividades no verão do mesmo ano), apresentando-se com os dois grupos em simultâneo durante alguns meses (p. ex., actua com o Psico na edição de Lisboa do Festival do periódico *Música & Som*, e com o Tantra na edição do Porto). O contacto de Moura com o grupo efectuou-se através de Tozé Almeida (músico que, tal como já foi referido, tinha trabalhado previamente com José Carlos Almeida do Psico), após Moura se ter deslocado para Lisboa no sentido de prosseguir estudos pós-graduados no Instituto Superior Técnico. Toni Moura considera que as configurações musical e apresentacional do Tantra constituíam um factor de prestígio relativamente ao panorama musical do país neste período:

¹¹⁰ Neste filme de 1973, com Charlton Heston enquanto protagonista, é retratada uma sociedade futurista que sofre de altas taxas de criminalidade, sobre-população e fome, aspectos que conduzem ao extremo racionamento dos alimentos, revelando-se no final da história que estes seriam constituídos à base de seres humanos.

“...aquilo que eu esperava que o Psico fosse aconteceu no Tantra. (...) [No Psico] eu era o líder da banda. (...) [No Tantra] eu fui convidado. Mas foi uma experiência que eu nunca mais vou esquecer...porque nós trabalhávamos muito, muito mesmo, e a banda preocupava-se com não só a parte instrumental, a parte vocal, mas com a parte cénica da questão. Todos os concertos eram preparados ao pormenor, com os recursos que nós tínhamos...com os efeitos especiais, a qualidade de som...nós fazíamos autenticamente como os Genesis. Fazíamos cenas...foi uma experiência incrível, muito boa mesmo. Foi das melhores experiências que eu tive a nível musical até hoje.”¹¹¹

A organização desta apresentação no Coliseu dos Recreios foi da responsabilidade do grupo e de António José. Apesar desta constituir um risco financeiro para ambos, a decisão para avançar com este evento foi influenciada, segundo Manuel Cardoso, pela crescente popularidade do grupo nos media e no aumento do número de contratações para actuações em todo o país: “...onde tocássemos, esgotávamos a sala. Tocávamos em Coimbra, esgotávamos a sala. E decidimos fazer o Coliseu, porque sabíamos que éramos capazes de esgotar a sala. E esgotámos os dois anos seguidos”¹¹². O concerto foi considerado um sucesso tanto pela imprensa como pelo grupo (a sala contou com lotação esgotada, entre 4000 a 4500 pessoas), o que proporcionou a realização de um outro concerto no mesmo local no ano seguinte. Este sucesso levou a que vários críticos considerassem o evento enquanto prova da viabilidade da organização de concertos exclusivamente preenchidos por músicos portugueses. Na reportagem intitulada *Tantra – os mistérios e maravilhas do rock em Portugal*, publicada no periódico *Música & Som* a 15 de Maio de 1978, o autor Carlos Jorge considera que “...os hábitos antigos, agora com tendência para acabarem, de que os grupos portugueses não constituem motivo para espectáculo devem a partir deste concerto estar inevitavelmente enterrados” (Jorge, 1978). António Duarte, na reportagem intitulada *The Tantra Show – Uma vitória para o rock em Portugal!* (de notar o recurso ao inglês no título enquanto referente à suposta aproximação da qualidade do grupo à que seria característica dos principais grupos rock anglo-americanos) considerou que o concerto, juntamente com a realização já mencionada do Festival do *Música & Som*, “representa o início de uma nova era de concertos em Portugal (...)” (Duarte, 1978c).

¹¹¹ Entrevista realizada por Miguel Almeida, 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro.

¹¹² Entrevista realizada a 1 de Dezembro de 2010, Lisboa.

O sucesso do grupo viabilizou a gravação de um segundo LP, *Holocausto*, já com Pedro Luís enquanto teclista, também editado pela Valentim de Carvalho em Dezembro de 1978, mas desta vez gravado nos estúdios da Arnaldo Trindade, sob a produção de Nuno Rodrigues e com Moreno Pinto enquanto técnico de som. A decisão de enveredar pela gravação neste estúdio consiste nas potencialidades permitidas pelo gravador de 16 pistas presente nos estúdios, aspecto que proporcionou a incorporação de uma miríade de elementos sonoros até então inexistentes em qualquer gravação do grupo. O novo disco, apesar de se enquadrar na mesma linha estilística de *Mistérios e Maravilhas*, incorporou já a utilização de Mellotron (o mesmo Mellotron utilizado por José Cid em *10000 Anos Depois Entre Vénus e Marte*, alugado a Ramón Galarza), harpa, coros (realizados por membros do Coro Gulbenkian), percussões várias, mais sintetizadores (ARP Odyssey, Minimoog, Polymoog, Moog Taurus), oboé, e.o. Tal como no LP anterior, a capa (desta vez da autoria de Manuel Dias), assim como as temáticas, voltam a incidir sobre imagens e aspectos de índole fantástica e mística, com Manuel Cardoso a afirmar que com *Holocausto*, o grupo pretendia veicular uma mensagem genérica de carácter escatológico/apocalíptico, querendo:

“...chamar à atenção...de que estávamos a caminhar em direcção a um precipício, a repetir um passado. Depois do *Mistérios e Maravilhas*, que era do lado da luz, nós estávamos a chamar à atenção de que havia um Holocausto previsível, mas que tínhamos saídas..”¹¹³

Estas “saídas” apontadas por Cardoso encontram-se nas composições *OM*, *Talismã* e *Ji*, todas elas partilhando aspectos temáticos de carácter místico, directamente relacionadas com o universo espiritual veiculado pelo grupo através da devoção à figura de Guru Maharaj Ji (a quem é dedicado o LP, e o nome da última faixa). *OM* – título proveniente de uma sílaba sagrada para várias religiões oriundas do oriente asiático, amplamente empregue durante práticas meditativas – foi inspirada por um sonho de Cardoso, em que este se depara com o controlo mental da população terráquea por parte de entidades alienígenas, controlo esse que só é passível de ser evitado através do recurso à meditação¹¹⁴. *Talismã* é descrita enquanto “...uma canção de esperança...com uma visão pessoal sobre Guru Maharaj Ji, é sobre a luz, sobre meditação...já

¹¹³ Entrevista realizada a 21 de Abril de 2011, Lisboa.

¹¹⁴ Ibid.

tinha tido essa experiência, já tinha estado em Nirvana e já tinha visto a luz”, com a composição Ji a partilhar a mesma temática¹¹⁵.

Dado o sucesso do grupo no país, Manuel Cardoso decidiu enveredar pela tentativa de colocar os Tantra no mercado internacional. O músico, durante as suas viagens a Inglaterra, entra em contacto com algumas editoras sediadas em Londres, as quais lhe informam que para conseguir entrar no mercado inglês, e editar através de uma editora inglesa, deveria mudar as características do seu repertório, tendo em conta a popularidade da música *new wave* - uma variante da música *punk* com forte relevo atribuído ao papel dos sintetizadores na sonoridade das canções, protagonizada por grupos como Talking Heads e Stranglers (Buckley, 2001) - durante este período, também em detrimento das características musicais idiossincráticas do rock “progressivo”. Este período coincide com a saída de Américo Luís do grupo, sendo substituído por “Dedos Tubarão”, pseudónimo de Pedro Ayres Magalhães (posteriormente membro dos grupos Heróis do Mar e Madredeus) enquanto baixista. Com vista à promoção do grupo no mercado inglês e alemão, este decide gravar um novo LP integralmente cantado em inglês, intitulado *Humanoid Flesh*, editado pela Valentim de Carvalho em 1981. O repertório incluído no disco era assumidamente mais simples em termos rítmicos e estruturais, assente no formato canção, comparativamente ao repertório até então característico do grupo. Segundo Manuel Cardoso:

“...o que é que fizemos? Simplificámos as estruturas. Mantivemos a qualidade de harmonia, de melodia...mas com estruturas simplificadas. O que é que definia a *new wave*? Era uma estrutura muito simples, pop.”¹¹⁶

Esta tentativa de internacionalização passou também pela conversação com Peter Gabriel a fim do grupo realizar a primeira parte deste na sua tournée europeia – a qual incluiu um espectáculo no Pavilhão do Dramático de Cascais a 6 de Outubro de 1980 -, tentativa esta que não encontrou correspondência, tendo Gabriel escolhido o grupo escocês Simple Minds para o efeito. Contudo, a falta de interesse por parte das editoras estrangeiras, assim como o desinteresse pelo repertório do grupo, ao incluir letras em inglês num período coincidente com a popularização mediática do rock cantado em português (protagonizado por Rui Veloso, UHF,

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

Taxi, e.o.), por parte dos vários meios de comunicação (rádio, imprensa), provocou algum mau estar no seio do grupo, o qual culminou na decisão dos seus membros de darem como terminadas as actividades do Tantra após a participação deste no espectáculo no Estádio de Alvalade, a 23 de Maio de 1981, organizado pelo programa radiofónico *Febre de Sábado de Manhã*. Este espectáculo contou também com a participação de Fischer-Z, Mário Mata, e Adelaide Ferreira. Manuel Cardoso relembra alguns pormenores acerca deste espectáculo:

“...começamos a tocar, e começamos a dizer que “as pessoas não estão na nossa onda, e este boicote é um nojo”...porque é triste andarmos a defender a música rock portuguesa e depois sermos atacados daquela maneira quando 80% da música que passava na rádio era uma merda. (...) E decidimos acabar naquele momento. Foi mesmo ali. Hoje, olhando para trás, foi uma estupidez. (...) Estávamos muito profundamente chateados...”¹¹⁷

O músico, desta vez com novos colaboradores, só voltaria a gravar e editar sob o nome Tantra a partir da década de 90, retornando à estética de composição “sinfónica” explorada em *Mistérios & Maravilhas* e *Holocausto*, induzido pela emergência de um movimento revivalista, de nível internacional, do rock “progressivo” enquanto tendência musical (Tilly, 2010b)

Em conclusão, estes dois grupos ilustram a adopção do estilo do rock “sinfónico/progressivo” na criação de originais, na sua edição, e na apresentação ao vivo, contribuindo para o instituir do modelo do concerto rock com grupos portugueses. O grupo Tantra revelou-se como sendo de particular importância, distinguindo-se pela edição em formato LP de originais compostos com base nas características do rock “sinfónico/progressivo”, e pela elaborada componente cénica dos espectáculos. Estes dois casos constituem ainda exemplos da tendência de transição das características do repertório “sinfónico” para a adopção dos novos estilos em voga como o *new wave*, aspecto influenciado pelo declínio da popularidade internacional do rock “progressivo” e pela popularização no país dos novos estilos do rock, proporcionada pelo fenómeno do *boom* do rock português.

¹¹⁷ Entrevista realizada por António Tilly, 18 de Agosto de 2004, Lisboa)

Conclusão

A concepção de uma tendência musical designada como “rock sinfónico” ou “rock progressivo” no âmbito da actividade de alguns grupos, ou o empregar de características associadas mais tarde pelos próprios a essas denominações, constituiu uma das vertentes da instituição do rock enquanto variante musical definida no espectro de repertórios interpretados por diversos músicos em Portugal. Esta assentava num conjunto de aspectos nem sempre empregues de modo simultâneo: o recurso a uma sonoridade “orquestral” ou “sinfónica”, a crescente tendência para a composição de “peças” de duração extensa com várias secções, usualmente concebidas com base numa unidade temática que servia de elemento agregador da composição, a alternância entre secções contrastantes a nível rítmico/andamento/tímbrico, assim como a valorização do “tecnicismo” ou “virtuosismo” instrumental. Como se observa, estes eram usualmente associados pelos músicos, em termos ideológicos e discursivos, a um universo de práticas e valores que eles concebiam como característicos do campo de tradição musical erudita, (ou, por extensão, ao do jazz), ou seja, a práticas musicais enquadradas no âmbito de uma suposta “alta cultura”. A incorporação de elementos musicais tidos como característicos dessa tradição no âmbito do rock, mesmo no caso de músicos que não enveredaram pela aprendizagem formal de conservatório, constituiu uma forma de legitimação social da sua respectiva prática. A pretensa “seriedade” desta vertente musical encontrou-se também intimamente ligada ao modelo do concerto rock, cuja configuração poderia albergar repertório concebido como mais “solene” e propício a uma audição mais “cuidada”, a qual não seria possível no contexto de uma performance para acompanhamento de dança.

Os valores inerentes à prática deste repertório - assim como do rock em geral, enquanto categoria autónoma - foram fundamentais na instituição do próprio concerto rock enquanto modelo performativo em todo o país, passando pela incorporação das características do mesmo no âmbito dos bailes e festas, generalizando-se esta tendência a partir de meados da década de 70, antecipando a apresentação em nome próprio de grupos portugueses em recintos vários, a qual culminaria com a constituição de eventos como os concertos do grupo Tantra nos coliseus de Lisboa e Porto, em 1978/79. Esta transformação foi também marcada por uma transição das características do repertório incluído nas actuações, com alguns grupos a enveredarem

progressivamente pela apresentação de originais assentes nas características dos vários estilos do rock, com menor enfoque na interpretação de versões dos principais protagonistas internacionais do género e na incorporação de repertório especificamente interpretado para efeitos de dança. Contudo, a categoria de rock “sinfónico” ou “progressivo” seria apenas usualmente empregue enquanto referente a determinado tipo de repertório por parte de músicos e públicos, não sendo aparente qualquer aposta editorial especificamente dedicada à promoção e edição desta tendência ao longo da década de 70. A própria edição de repertório rock em geral era vista como excepcional por parte dos músicos e das editoras, tal como foi referido ao longo desta dissertação, tendência que só seria invertida a partir da mudança de gerência da editora Valentim de Carvalho a partir de finais da década, a qual contribuiu para o surgimento do fenómeno do *boom* do rock português, materializado num grau de impacto comercial inédito dos protagonistas do género no país. Ainda assim, é notória a configuração de uma tendência assente na valorização do registo fonográfico enquanto “obra”, onde não só a componente musical, muitas vezes baseada numa temática conceptual unificadora das composições, mas também os aspectos gráficos da capa, sobretudo na edição em LP, passaram a constituir aspectos em voga a partir deste período. Aspectos como referências culturais ao universo de valores *hippie* de finais da década de 60, a tendências religiosas provindas do oriente, a literatura de índole mística, fantástica e de ficção-científica (*Mistérios e Maravilhas*, *Holocausto*, e.o.), assim como às próprias mudanças proporcionadas pelo 25 de Abril de 1974 (*Ascensão & Queda* e *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, e.o.) constituíram, em diversos casos explorados, temas/conceitos basilares à configuração de algumas obras fonográficas. Apesar de muitos dos grupos protagonistas deste estilo não tivessem possibilidades de gravar para edição, o conjunto de valores já referidos inerentes à constituição de uma ideia de rock “sinfónico/progressivo” foi fulcral na promoção e instituição desta tendência. O enveredar pela composição e apresentação de versões e originais de rock “sinfónico/progressivo” também consistiu, em vários dos casos, numa vontade consciente de diferenciação social dos músicos relativamente ao que concebiam como característico do panorama musical em Portugal, tanto no período do denominado “nacional-cançonetismo”, como no proliferar da canção de intervenção. Esta distinção também assentava numa vontade de aproximação a elementos que os músicos concebiam como próprios do universo anglo-americano, os quais estes encaravam como mais “evoluídos”, e tentaram emular tanto nas configurações do repertório, nas apresentações, e nos

ideais promovidos. Apesar de, como foi referido, esta tendência musical sofrer de um decréscimo de popularidade internacional em finais da década, aspecto que influenciou a decisão de vários dos grupos protagonistas deste estilo em Portugal de enveredar pela composição de repertório baseado nos novos estilos do *punk* e do *new wave* (tal como no caso dos grupos Beatnicks e Tantra), o rock “sinfónico/progressivo”, juntamente com a *heavy music* (e, subsequentemente, o *heavy metal*), constituiu um dos primeiros exemplos de variação estilística do rock enquanto categoria autónoma, a qual, como se demonstrou, foi adoptada de forma consciente desde o início da década de 70 em Portugal.

Apesar do material já publicado que, de alguma forma, abordou a adopção desta tendência no país, a investigação levada a cabo para esta dissertação explorou, de forma mais exhaustiva, os processos e valores interentes à actividade dos principais protagonistas do estilo, tanto nas dimensões da composição, nas características da gravação e estabelecimento de contacto com editoras, mudanças no comportamento de públicos, e.o., cruzando as perspectivas dos músicos, críticos, e do próprio investigador. Em suma, espero que este trabalho venha a representar um contributo para o emergente estudo académico das práticas do pop-rock no país, iniciado com o processo de investigação levado a cabo na elaboração da *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*.

Bibliografia

s.a. (1970) “Pop Five Music Incorporated – Anti-Entrevistado e Entremirado”, *Mundo da Canção*, Nº 2, Janeiro.

s.a. (1973) “Gentle Giant – A pretensão acima de tudo”, *Musicalíssimo*, Nº 11, Janeiro.

s.a. (1974) “Psico - Na senda dos Yes”, *Musicalíssimo*, Nº72, Março.

Barreto, Jorge & Semedo, Fernando (1972) “A História e Limites da Música Popular”, *A Memória do Elefante*, Janeiro/Fevereiro.

Bohlman, Philip V. (1996) “Fieldwork in the Ethnomusicological Past”, in Barz, Gregory & Cooley, Timothy (eds.), *Shadows in the Field: Studies in Ethnomusicological Field Methods*, New York, Oxford University Press.

Brettell, C. B. (1998) “Fieldwork in the archives: Methods and sources in historical anthropology”, in Bernard, H. R. (ed.), *Handbook of methods in cultural anthropology*, Walnut Creek, Calif., AltaMira.

Buckley, David (2001) “New Wave”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, S. & Tyrrell, J. (eds.), London, Macmillan.

Cardoso, Manuel (1978) “Jim Capaldi em Lisboa - Um espectáculo simples e agradável”, *Rock em Portugal*, Nº5, Julho.

César, António João & Tilly, António & Cidra, Rui (2010) “Festival RTP da Canção (FRTPC) in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Círculo de Leitores.

Cid, José (1970) “Pop em Portugal”, *Mundo da Canção*, Nº13, Dezembro.

Cidra, Rui (2010a) “Petrus Castrus”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Círculo de Leitores.

Cidra, Rui & Félix, Pedro (2010b) “Pop-rock”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Círculo de Leitores.

Cordeiro, Jorge (1972) “Conversa (Amena) com e sobre os If”, *Mundo da Canção*, Nº 29, Maio.

Covach, John (1997) "Progressive Rock, 'Close to the Edge,' and the Boundaries of Style", in Covach, John & Boone, Graeme M. (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press.

Covach, John (2008) “Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock”, in Everett, Walter (ed.), *Expression in Pop-Rock Music*, 2nd ed., New York and London, Routledge.

Cutler, Chris (1984) *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, November Books.

Daufouy, Philippe, & Sarton, Jean-Pierre (1972) *Pop music/rock*, Paris, Editions Champ Libre.

Duarte, António A. (1984) *A arte eléctrica de ser português: 25 anos de Rock em Portugal*, Amadora, Bertrand.

Duarte, António (1979) “A ascensão dos Petrus Castrus”, *Música & Som*, Nº47, Maio/Julho.

Duarte, António (1978a) “José Cid - Não sou romântico nem trôpego”, *Rock em Portugal*, Nº3, Março/Abril.

Duarte, António (1978b) “Perspectiva - Editora precisa-se para gravar um LP!”, *Rock em Portugal*, Nº4, Maio/Junho.

Duarte, António (1978c) “The Tantra Show – Uma vitória para o rock em Portugal!”, *Rock em Portugal*, Nº5, Julho.

Durant, Alan (1985) “Rock Revolution or Time-No-Changes: Visions of Change and Continuity in Rock Music”, *Popular Music*, Vol. 5, Cambridge University Press.

Fernandes, Sérgio (1972) “Euro-Rock 2 - Pink Floyd e o resto”, *Musicalíssimo*, Nº 6, Dezembro.

Ferreira, Pedro (1978) “Grupo “rock” Perspectiva - “Ganhamos pouco mas rimos muito””, *Música & Som*, Nº 42, Dezembro.

Frith, Simon (1996) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.

Frith, Simon (1983) *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock ‘n’ Roll*, London, Constable.

Gelbart, Matthew (2007) *The invention of “Folk Music” and “Art Music”: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.

Gracyk, Theodore (1996) *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, North Carolina, Duke University Press.

Guibault, Jocelyne (2007) "The Politics of Labeling Popular Musics in English Caribbean", *Trans*, nº III.

Hegarty, Paul & Halliwell, Martin (2011) *Beyond and before: progressive rock since the 1960s*, New York, Continuum.

Holm-Hudson, Kevin (2002) "Introduction", in Holm-Hudson, Kevin (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*, New York and London, Routledge.

Holm-Hudson, Kevin, (2008) *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*, Ashgate.

Holt, Fabian (2007) *Genre in Popular Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Jorge, Carlos (1978) "Tantra – os mistérios e maravilhas do rock feito em Portugal", *Música & Som*, Nº 31, Maio.

Josephson, Nors (1992) "Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock", *Musical Quarterly*, Nº 76.

Keil, Charles (1996) *Urban Blues*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

Kingsbury, Henry (1988) *Music, Talent & Performance: A Conservatory Cultural System*, Philadelphia, Temple University Press.

Letria, José Jorge (1972) "Ephedra - O ritual do som", *Diário de Lisboa*, 8 de Fevereiro.

Letria, José Jorge (1973) *A Arte de Armar*, Porto, Paisagem Editora.

Lopes, Joaquim (1978) "Beatnicks/Jim Capaldi - Coliseu dos Recreios de Lisboa", *Rock em Portugal*, Nº5, Julho.

Lopes, Paul (2002) *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge University Press, Cambridge.

Losa, Leonor & Latino, Catarina (2010) "Sasseti", in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Círculo de Leitores.

Losa, Leonor (2010) “Valentim de Carvalho”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Círculo de Leitores.

Ludwik Bielawski, Ludwik & Wiewiorkowski, Ludwik (1985) “History in Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 17, International Council for Traditional Music.

Macan, Edward (1997) *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, New York, Oxford University Press.

Martin, Bill (1998) *Listening to the Future: The time of progressive rock, 1968-1978*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court.

Middleton, Richard (2001) “Rock”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, S. & Tyrrell, J. (eds.), London, Macmillan.

Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*, Milton Keynes and Philadelphia, Open University Press.

Moore, Allan F. (2001) “Progressive rock”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, S. & Tyrrell, J. (eds.), London, Macmillan.

Moore, Allan F. (1993) *Rock: The Primary Text*, Buckingham, Open University Press.

Moore, Allan F. (1997) *The Beatles: Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, London College of Music, Thames Valley University, Cambridge University Press.

Moreira, Lino Fernando Alves da Costa (1979) “Apocalipsis - Não vendemos máquinas de lavar”, *Rock em Portugal*, Nº 11, Abril/Maio.

Negus, Keith (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, London and New York, Routledge.

Nettl, Bruno (1996) “Relating the present to the past - Thoughts on the study of musical change and culture change in Ethnomusicology”, *Music & Anthropology*, No. 1.

O’Grady, Terence (1979) “Rubber Soul and the Social Dance Tradition”, *Ethnomusicology*, Vol. 23, No. 3, University of Illinois Press.

Oliveira, Fernando (1979) “O Baile do Burgo”, *Rock em Portugal*, Nº 11, Abril/Maio.

Pais, António Amaral (1977a) “Beatnicks - Rock com raízes nacionais?”, *Música & Som*, Nº18, Novembro.

Pais, António Amaral (1977b) “Breve viagem pelo espaço CIDeral”, *Música & Som*, Nº8, 19 de Maio.

Pires, António (2007) *As Lendas do Quarteto 1111*, Lisboa, Ulisseia.

Rycenga, Jennifer (2002) “Tales of Change Within the Sound: Form, Lyrics and Philosophy in the Music of Yes”, in Holm-Hudson, Kevin (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*, New York and London, Routledge.

Sérgio, António (1978) “1º ano do tumulto”, *Música & Som*, Janeiro.

Sheinbaum, John J. (2002) “Progressive Rock and the Inversion of Musical Values”, in Holm-Hudson, Kevin (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*, New York and London, Routledge.

Solis, Gabriel (2010) “‘I Did It My Way’: Rock and the Logic of Covers”, *Popular Music and Society*, 33/3, Routledge.

Sparling, Heather (2008) “Categorically Speaking: Towards a Theory of (Musical) Genre in Cape Breton Gaelic Culture”, *Ethnomusicology*, Vol. 52, No. 3, University of Illinois Press.

Spicer, Mark (2008) “Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis”, in Everett, Walter (ed.), *Expression in Pop-Rock Music*, 2nd ed., New York and London, Routledge.

Stump, Paul (1998) *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*, London, Quartet Books.

Tilly, António & Almeida, Miguel (2010a) “Arte & Ofício”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 1, Círculo de Leitores.

Tilly, António & Almeida, Miguel (2010b) “Miguel da Graça Moura”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 1, Círculo de Leitores..

Tilly, António & Almeida, Miguel (2010c) “Pop Five Music Incorporated”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Círculo de Leitores.

Tilly, António & Callixto, João Carlos (2010a) “José Cid”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 1, Círculo de Leitores.

Tilly, António & Callixto, João Carlos (2010b) “Quarteto 1111”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Círculo de Leitores.

Tilly, António (2010a) “Conjunto”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 1, Círculo de Leitores.

Tilly, António (2010b) “Tantra”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Círculo de Leitores.

Tilly, António (2010c) “Rui Veloso”, in Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Círculo de Leitores.

Tschmuck, Peter (2006) *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Dordrecht, Springer.

Walser, Robert (1993) *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Warner, Timothy (2003) *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*, Ashgate.

Entrevistas

Entrevistas realizadas pelo autor:

António “Tozé” Brito (com Marco Freitas, 25 de Maio de 2009, Lisboa)
António Duarte (Julho de 2010, Belém)
António Garcez (com António Tilly, 14 de Novembro de 2010, Belém)
António Pinheiro da Silva (9 de Fevereiro de 2011, Oeiras)
Carlos Barata (31 de Maio de 2011, Oeiras)
Jorge Casanova (via e-mail, Julho, 2011)
Jorge Pinheiro (3 de Janeiro de 2011, Oeiras)
José Carlos Almeida (com António Tilly, 2 de Fevereiro de 2012, Lisboa)
Lena d’Água (com António Tilly, 26 de Maio de 2011, Bombarral)
Luís Ferreira da Luz (via e-mail, Julho, 2011)
Manuel Cardoso (1 de Dezembro de 2010, Lisboa & 21 de Abril de 2011, Lisboa)
Mário Martins (com António Tilly e Hugo Silva, 8 de Fevereiro de 2011, Lisboa)
Miguel Graça Moura (via e-mail, Janeiro, 2011)
Pedro Castro (12 de Março de 2011, Lisboa)
Sérgio Castro (22 de Abril de 2011, Lisboa)
Vitor Mamede (com António Tilly, 24 de Março de 2011, Sintra)

Entrevistas realizadas por outros investigadores:

Álvaro Azevedo e Luís Filipe Vareta (Miguel Almeida, 3 de Fevereiro de 2006, Matosinhos)
Álvaro Marques (Miguel Almeida, 6 de Fevereiro de 2006, Tomar)
José Cid (António Tilly e Rui Cidra, 2000)
Manuel Cardoso (António Tilly, 18 de Agosto de 2004, Lisboa)
Miguel Graça Moura (Miguel Almeida e António Tilly, 13 de Outubro de 2005)
Pedro Castro (Rui Cidra, 2007, Lisboa)
Toni Moura (Miguel Almeida, 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro)

Discografia citada

- Beatnicks, *Somos o Mar / Jardim Terra* (Single), Alvorada/Rádio Triunfo, 1977.
- Beatnicks, *Blue Jeans / Magia* (Single), Alvorada/Rádio Triunfo, 1981.
- Carlos Alberto Vidal, *Changri-Lá* (LP), Imavox, 1976.
- Ephedra, *Ephedra*, edição de autor, 2008.
- José Cid, *Vida (Sons do Quotidiano)* (EP), Decca/Valentim de Carvalho, 1977.
- José Cid, *10000 Anos Depois Entre Vénus e Marte* (LP), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1978.
- Perspectiva, *“Lá Fora” a Cidade / Os Homens da Minha Terra* (Single), Imavox, 1976.
- Perspectiva, *Rei Posto Rei Morto / O Oitavo Sorriso* (Single), Imavox, 1976.
- Petrus Castrus, *Marasmo* (EP), Decca/Valentim de Carvalho, 1971.
- Petrus Castrus, *Tudo Isto, Tudo Mais* (EP), Decca/Valentim de Carvalho, 1972.
- Petrus Castrus, *Mestre* (LP), Guilda da Música / Sasseti, 1973.
- Petrus Castrus, *A Bananeira / Seis e Meia da Tarde* (Single), Guilda da Música/Sasseti, 1974.
- Petrus Castrus, *Cândida / No concelho de cá...* (Single), Imavox, 1977.
- Petrus Castrus, *Ascensão e Queda* (LP), Decca/Valentim de Carvalho, 1978.
- Pop Five Music Incorporated, *A Peça* (LP), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1969.
- Pop Five Music Incorporated, *Orange / Mission Impossible* (Single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1970.
- Pop Five Music Incorporated, *Page One / Aria* (Single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1970.
- Pop Five Music Incorporated, *Stand By / Golden Egg* (Single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1971.
- Psico, *Al's / Epitáfio* (Single), Alvorada/Rádio Triunfo, 1978.
- Quarteto 1111, *A Lenda de el-rei D. Sebastião* (EP), Columbia (EMI)/Valentim de Carvalho, 1967.
- Quarteto 1111, *Quarteto 1111* (LP), Columbia (EMI)/Valentim de Carvalho, 1970.
- Quarteto 1111, *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas: Obra-ensaio de José Cid* (LP), Decca/Valentim de Carvalho, 1975.
- SmooG, *SmooGin' / What's Going On* (Single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1973.
- Tantra, *Novos Tempos / Alquimia da Luz* (Single), EMI/Valentim de Carvalho, 1976.
- Tantra, *Mistérios e Maravilhas* (LP), EMI/Valentim de Carvalho, 1977.

Tantra, *Holocausto* (LP), EMI/Valentim de Carvalho, 1978.

Tantra, *Humanoid Flesh* (LP), EMI/Valentim de Carvalho, 1981.

Tantra, *Live Ritual* (CD), edição de autor, 2002.

Webografia consultada

Blog de Jorge Pinheiro (Ephedra): <http://expressodalinha.blogspot.pt>

Site oficial do grupo Ephedra: <http://ephedrband.com>

DGM (Discipline Global Mobile): <http://www.dgmlive.com>

Appêndice A: exemplos musicais incluídos no CD

- 01 – Quarteto 1111 – *A lenda de el-rei D. Sebastião* (do EP *A Lenda de el-rei D. Sebastião*, Columbia/Valentim de Carvalho, 1967)
- 02 – Pop Five Music Incorporated – *Jesus, Alegria dos Homens* (do LP *A Peça*, Orfeu/Arnaldo Trindade, 1969)
- 03 – Petrus Castrus – *Marasmo* (do EP *Marasmo*, Decca/Valentim de Carvalho, 1971)
- 04 – Petrus Castrus – *Seis e Meia da Tarde* (do single *A Bananeira / Seis e Meia da Tarde*, Guilda da Música/Sasseti, 1974)
- 05 – Quarteto 1111 – *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas – Parte 1* (do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, Decca/Valentim de Carvalho, 1975)
- 06 – Quarteto 1111 – *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas – Parte 2* (do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, Decca/Valentim de Carvalho, 1975)
- 07 – Perspectiva – *‘Lá Fora’ A Cidade* (do single *‘Lá Fora’ a Cidade / Os Homens da Minha Terra*, Imavox, 1976)
- 08 – Tantra – *À Beira do Fim* (do LP *Mistérios e Maravilhas*, EMI/Valentim de Carvalho, 1977)

Lista de Figuras

Figura 1 – Frase de viola eléctrica de *Cidade*, de *Sodoma & Gomorra*, do grupo Ephedra (pág. 51)

Figura 2 – Frase inicial de viola eléctrica de *Anjos*, de *Sodoma & Gomorra*, do grupo Ephedra (pág. 51)

Figura 3 – Frase inicial de *cello* do Mellotron, do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, do Quarteto 1111 (pág. 74)

Figura 4 – Melodia de flauta de Mellotron da secção *Cantamos Pessoas Vivas* do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, do Quarteto 1111 (pág. 74)

Figura 5 – Frase inicial de viola acústica da secção *Quando*, do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, do Quarteto 1111 (pág. 75)

Figura 6 – Frase inicial de flauta do Mellotron da secção *Porquê*, do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, do Quarteto 1111 (pág. 76)

Figura 7 - Melodia inicial de *strings* do Mellotron, da secção *Como*, do LP *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas*, do Quarteto 1111 (pág. 77)

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Estrutura de *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas* (pág. 73)