

Guitarrofonias: Uma vida de Lopes e Silva

Maria Carolina Pinto Martins

Dissertação de Mestrado em Artes Musicais

Orientadora: Professora Doutora Isabel Pires

Maio, 2022

à memória do Mestre Lopes e Silva.

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Isabel Pires, que sempre acreditou em todas as possibilidades da realização deste trabalho e nunca deixou de me dar a mão em todo o seu processo.

Aos professores Manuel Morais, Manuel Jerónimo, Maria João Serrão e José Fortes, pela disponibilidade e pela grande contribuição dos seus testemunhos que vieram facilitar no processo e vieram dar riqueza à memória de José Lopes e Silva.

À Teresa Azevedo por ter disponibilizado todos os materiais do acervo e por me ajudar a manter viva a memória de Lopes e Silva.

À minha família e a todos os meus amigos por me terem apoiado em todas as alturas e por nunca me deixarem desistir em nenhum momento.

Resumo

José Lopes e Silva (1937-2019) foi um guitarrista, professor e compositor de grande mérito no campo da música contemporânea portuguesa da segunda metade do século XX, distinguindo-se pelo trabalho que realiza no âmbito da música eletrónica. No seu trabalho como compositor, destacam-se as influências de compositores como Jorge Peixinho ou Constança Capdeville. O grande foco da presente investigação é o de compreender quem é Lopes e Silva e qual o lugar que ocupa no contexto da história da música contemporânea portuguesa. Assim, a investigação procura esboçar uma primeira biografia Lopes e Silva, sublinhando momentos importantes como o início dos seus estudos musicais, a sua atividade como concertista e a sua carreira como compositor. Além do aspeto biográfico, foi importante a elaboração de um catálogo onde estão enumeradas todas as suas obras que temos conhecimento até à data. Finalmente, foi realizada uma análise de duas das suas obras, *A Voz(s)* de 1981, para soprano, suporte eletrónico e desenho de luzes, e *Canticum Joviale* de 1993, obra para conjunto instrumental, ator e bailarinas. Com esta abordagem, pretende-se que sejam descritas algumas das características da sua linguagem musical como compositor.

Palavras-Chave: José Lopes e Silva, Música Contemporânea Portuguesa, *A Voz(s)*, *Canticum Joviale*.

Abstract

José Lopes e Silva (1937-2019) was a guitarist, teacher and composer of great importance in the field of Portuguese contemporary music of the second half of the 20th century, distinguished by his work in the field of electronic music. In his work as a composer, the influence of composers such as Jorge Peixinho or Constança Capdeville stand out. The research focuses on tracing the first biographical data of Lopes e Silva, highlighting important moments such as the beginning of his musical studies, his activity as a concert performer and his career as a composer. Besides the biographical aspect, it was important to draw up a catalogue where all his works are listed (that we know of to date), and, finally, an analysis was made of two of his works, *A Voz(s)* (1981), a work for soprano, electronic support, and light design, and *Canticum Joviale* (1993), a work for instrumental ensemble, actor and dancers. With this, it is intended to describe some of the characteristics of his musical language as a composer. The focus of this research is to understand who Lopes e Silva is and what is the place he occupies in the context of the history of Portuguese contemporary music.

Keywords: José Lopes e Silva, Portuguese Contemporary Music, *A Voz(s)*, *Canticum Joviale*.

Índice

1. Introdução.....	8
2. Metodologia.....	13
3. Estado de arte.....	15
4. José Lopes e Silva	18
4.1 Primeiros anos de vida.....	18
4.2 Estadia no Brasil.....	20
4.3 O regresso a Portugal e a vida de concertista	22
4.4 Conservatório Nacional de Lisboa (1972-2000)	24
4.5 Agrupamentos Musicais	25
4.5.1 Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1970-1995)	25
4.5.2 Quadrifonia (1980-1981).....	27
4.5.3 Duo Lusíada (1983-1998).....	28
4.6 Os últimos anos de vida (2010-2019).....	28
5. Estudo das Obras de José Lopes e Silva.....	31
5.1 Breve nota de enquadramento	31
5.2. Descrição do catálogo.....	31
5.3 Lista das Obras	33
6. Estudo de duas obras de José Lopes e Silva.....	37
6.1. <i>A Voz(s)</i>	37
6.1.1. Apresentação da obra	37
6.1.2 Documentação da obra	38
6.1.3 Texto da Obra	40
6.2 <i>Canticum Joviale</i>	43
6.2.1 Apresentação da Obra.....	43
6.2.2 Estudo da Obra	45
6.3 Comparação entre <i>A voz(s)</i> e <i>Canticum Joviale</i>	49

7. Conclusão	52
Bibliografia.....	54
Anexos	57
Anexo 1: Entrevistas.....	57
1) Manuel Jerónimo:.....	57
2) Manuel Morais:	59
3) Maria João Serrão:	61
Anexo 2: Poemas	77
Anexo 3: <i>Canticum Joviale</i>	78
Anexo 5: Partituras	80

Lista de figuras

Figura 1- Fotografia de autor desconhecido (Lisboa, Gabinete do Director do CN, 1959), página 19.

Figura 2-Lopes e Silva e Isaías Sávio (Entrega do diploma de formatura, em 1966. S. Paulo Brasil, Academia Musical Menotti Del Pichia), página 21.

Figura 3- Grupo Quadrifonia, página 27.

Figura 4- Partitura gráfica de Ursonate (1922-1932) de Kurt Schwitters, página 41.

Figura 5- Recorte da partitura de A Voz(s), de Lopes e Silva, página 42.

Figura 6- O Jardim das Delícias (1500-1505) de Hieronymus Bosch, página 44.

Figura 7- Notas explicativas sobre os reservatórios de *Canticum Joviale* página 47.

Figura 8- Recorte da parte de percussão de Canticum Joviale, página 47.

Figura 9- Manuscrito da parte de guitarra de Canticum Joviale, página 49.

Lista de tabelas

Tabela 1- Tipologia de documentação existente nas obras *A voz(s)* e *Canticum Joviale* de Lopes e Silva, página 51.

Tabela 2- Esquema acerca dos elementos constituintes de cada obra, página 52.

1. Introdução

“Guitarrofonias” é um termo criado por José Lopes e Silva, compositor e “guitarrista”¹ (como gostava de se qualificar), explica o próprio compositor numa entrevista, para se referir a todo o tipo de obras que o mesmo escreve somente para guitarra a solo. “A sua criatividade manifesta-se na designação [de termos] para não se tornar igual aos outros, porque o que ele faz em eletrónica não é igual ao que os outros fazem em eletrónica”, explica Maria João Serrão, soprano e amiga de Lopes e Silva, é, pois, partindo destas ideias, como da presença destas expressões em documentos escritos contidos no acervo do compositor, que surge o título desta dissertação: “Guitarrofonias: uma vida de Lopes e Silva”.

Lopes e Silva, “descompositor”², como se autointitulava, é uma figura única no panorama da música contemporânea portuguesa. Das notas lidas no seu acervo se compreende que era um pensador sobre a transcendência da existência da música, um manipulador de sons que observa e absorve ao seu redor, e depois utiliza nas suas obras. Através dos seus alunos, se compreende que foi um professor que transmitia conhecimentos e um mestre na arte de tocar a guitarra.

É partindo da constatação que Lopes e Silva é um músico peculiar, de relevo, mas ainda pouco estudado no meio académico, mas também por termos acesso direto aos materiais do seu acervo, que o escolhemos como foco central para realizar a presente dissertação de mestrado. Procuraremos assim desenvolver conhecimento sobre a identidade musical de José Lopes e Silva e dar a conhecer quem ele era como criador e artista. Sendo a sua morte ainda muito recente, ainda não tendo sido muito estudado, e não existindo de documentação significativa, principalmente académica (podendo apenas referir-se alguns trabalhos recentes sobre a sua vida como intérprete), procuramos contribuir para o preenchimento dessa lacuna e lhe dar o lugar merecido na história da música contemporânea portuguesa.

Partindo da falta de estudos académicos sobre o compositor e com a vontade de lhe dar nome na história da música portuguesa contemporânea que surge a motivação para o nosso estudo. Quais foram as linhas de pensamento como músico e compositor? O que o motivava e o inspirava? Qual o seu processo criativo composicional?

Tendo em consideração todas as circunstâncias expostas previamente as diversas problemáticas que iremos abordar nesta dissertação podem sintetizar-se da seguinte

¹ Graça, H. L. (1 de Setembro de 2012). "Lição sobre uma forma de estar na vida". Glosas

² Idem.

forma: quem é Lopes e Silva enquanto compositor? Quais são os elementos que podemos encontrar nas suas obras que o caracterizam? De que modo os documentos do seu acervo nos podem ajudar a compreender a sua obra?

Procuraremos, através das respostas a estas questões, assim como do estudo detalhado de duas das suas obras, construir uma primeira imagem sobre o “guitarrista”, o “descompositor”, “o manipulador de sons” José Lopes e Silva, e demonstrar o impacto que Lopes e Silva teve na difusão da música portuguesa por onde tenha passado, mas também valorizar o seu trabalho enquanto compositor.

A coleção de Lopes e Silva foi entregue ao CESEM em março de 2019, poucos meses após o seu falecimento (a 24 de janeiro de 2019), para catalogação e tratamento. Este processo, no qual tive a oportunidade de trabalhar, primeiro como estagiária ainda na Licenciatura em Ciências Musicais, depois como Bolseira do programa Verão com Ciência da FCT, cedo se revelou um enorme desafio: os documentos chegaram completamente desorganizados e a informação sobre as obras era escassa, confusa e por vezes mesmo incongruente, o que levou a que houvesse a necessidade de se criar um sistema progressivo de organização de toda a documentação existente, e, a partir daí o desenvolvimento de um catálogo, onde foram listadas todas as obras compostas por Lopes e Silva de que há até ao momento conhecimento. Um outro problema inerente ao anterior, é a falta de compreensão da linguagem musical, mas também discursiva utilizada pelo compositor, assim como ao facto de recorrer muito à improvisação, a adereços cénicos e objecto sonoros, e a sons gravados ou partes electrónicas em grande parte do seu repertório, cuja forma de utilização não é sempre completamente descrita.

A partir da segunda metade do século XX, a música deixa de estar radicada essencialmente numa relação entre o instrumentista e a partitura, partindo para novas dimensões, onde elementos como a fita magnética, as luzes ou elementos teatrais passam a ser pontos fulcrais incorporados na escrita da obra musical. As novas correntes de vanguarda daquela época, e as consequências do surgimento e desenvolvimento das novas tecnologias, vêm a ter um impacto considerável abrindo novos caminhos à evolução da música.

Com isto em foco, e considerando a componente electroacústica das obras, nomeadamente de José Lopes e Silva, compreende-se que o património que representa este repertório da música contemporânea “coloca-se, assim, como um verdadeiro desafio

à sua continuidade performativa”³, nomeadamente no âmbito da sua preservação, e em comparação com a música anterior, visto que os métodos de documentação necessitam de acompanhar esta evolução tecnológica e musical. Portanto, cada vez mais surge a necessidade de preservação deste tipo de repertório, visto que, a particularidade de certos dos seus elementos, como os suportes da parte eletrónica das obras, como é o caso da fita magnética, terem uma longevidade reduzida (ao contrário dos manuscritos de partituras em suporte papel).

Tendo Lopes e Silva um percurso bastante diversificado como compositor, nomeadamente obras que incluem os vários elementos acima referidos, foi decidido focar esta investigação em duas das suas obras que consideramos representativas, ao mesmo tempo do seu repertório e da complexidade da sua música. Inicialmente as obras escolhidas foram *Integração* de 1978 e *No Jardim das Delícias* de 1991/1992, posteriormente substituídas por *A Voz(s)*, 1981 e *Canticum Joviale* (1993). Explicamos esta alteração em seguida.

A razão da escolha inicial das obras centrou-se no facto de terem sido compostas com mais de 10 anos de diferença, e assim ser possível poder traçar algumas linhas da evolução da sua linguagem musical. Outra razão prende-se com o género musical das duas peças que além de uma instrumentação diversa, incluem electrónica sobre suporte e uma componente cénica. *Integração* é uma obra para um conjunto instrumental constituído por voz recitada, soprano, flauta, trompete, clarinete, violino, viola, violoncelo, harpa, guitarra, piano e percussão, à qual se junta a electrónica em suporte magnético e ainda o acompanhamento de metrónomos; *No Jardim das Delícias*, tem uma instrumentação construída por flauta, clarinete baixo, trompete, harpa, guitarra, guitarra elétrica, piano, celesta, percussão e fita magnética, ao que se junta uma forte componente cénica. Esta obra é, segundo o próprio Lopes e Silva, inspirada numa pintura de Hieronymus Bosch⁴ (c.1460-1516).

Durante a pesquisa inicial, e mesmo conhecendo bem o acervo do compositor, não foi possível encontrar quaisquer informações sobre *Integração*, incluindo informações básicas como quando e onde foi a sua estreia, ou quem foram os músicos a participar neste concerto.

³ Nogueira, A., Pires, I. & Macedo, R. (2016), p.3.

⁴ Pintor holandês, que se destacou através da representação das figuras humanas nuas que se misturam com animais, monstros e paisagens insólitas.

Também o estudo completo de *No Jardim das Delícias* trouxe várias questões que não foi possível ultrapassar num espaço de tempo que viabilizasse a sua integração neste trabalho: não foi possível estabelecer um fio condutor lógico e temporal de todos os constituintes da obra; falta informação disponível, no acervo do compositor ou noutras fontes, que levasse à sua compreensão.

Estas dificuldades tornaram a realização de um trabalho aprofundado sobre estas duas obras complexas inviável nesta fase em consequência do tempo que tinha para a condução da minha investigação ser bastante curto. Decidimos assim substituir estas obras por outras que respondessem aos critérios iniciais de complexidade e de distância temporal de composição.

Optou-se por substituir *Integração* por *A Voz(s)* de 1981 (uma obra para fita magnética, soprano e “luminotecnia”, expressão que o compositor usa para se referir ao desenho de luzes). E, mantendo a ideia de substituir as obras por outras tão próximas quanto possível sobre as quais existisse documentação mais coerente, escolhemos outra que também pertence ao conjunto inspirado pela pintura de Hieronymus Bosch, *Canticum Joviale* de 1993 (obra para clarinete baixo, violino, violoncelo, harpa, guitarra, piano, celesta, percussão, fita magnética, ator e bailarinas).

No primeiro e segundo capítulos, iremos abordar questões relativas às metodologias utilizadas para conduzir o nosso trabalho, quais as problemáticas que encontramos em função da ausência de documentação, mas também a forma como contornámos essa dificuldade.

No terceiro capítulo da presente dissertação será apresentado um primeiro registo biográfico do compositor, considerando a sua vida em seis etapas distintas. Em primeiro lugar, é apresentado o período que se inicia antes da sua vida em Lisboa (onde inicia os seus estudos musicais) e os anos que vão anteceder a sua partida para o Brasil (1937-1961). Em segundo lugar focamo-nos nos anos em que Lopes e Silva se encontrava no Brasil e inclui o seu trabalho como aluno, como professor e onde dá os seus primeiros passos como compositor (1962-1970). Em terceiro lugar, referimos a sua volta para Portugal e onde realiza grande parte da sua atividade como instrumentista a solo e em duo (1970-1980). Em quarto lugar, focamos o trabalho que Lopes e Silva realiza no Conservatório Nacional de Lisboa (1972-2000). Em quinto lugar, o papel que tem como compositor e instrumentista nos grupos em que está envolvido (1970-1998). E, por último, em sexto lugar explicamos os últimos anos de vida de Lopes e Silva e como se

concentra mais na questão do pensamento sobre a música, do som e da música (2010-2019).

O quarto capítulo focar-se-á no seu trabalho como compositor, nomeadamente nos documentos contidos no seu acervo. Aí será descrito o catálogo que foi elaborado durante esta investigação, onde se encontram todas as suas obras compostas (que tenhamos conhecimento até ao momento).

No quinto capítulo serão apresentadas em maior detalhe as suas obras selecionadas, *A Voz(s)* e *Canticum Joviale*. Através destas pretende-se apresentar traços que, nesta primeira abordagem, consideramos representativos do trabalho de José Lopes e Silva enquanto compositor. Aí serão tratadas várias questões levantadas durante o estudo da documentação das peças, como a relação do texto com a música ou a relação das artes visuais com a música.

Tendo em consideração todas as circunstâncias expostas previamente as diversas problemáticas que iremos abordar nesta dissertação podem sintetizar-se da seguinte forma: quem é Lopes e Silva enquanto compositor? Quais são os elementos que podemos encontrar nas suas obras que o caracterizam? De que modo os documentos do seu acervo nos podem ajudar a compreender a sua obra?

Consideramos que através do processo de responder às questões anteriores assim como do estudo detalhado de duas das suas obras escolhidas, poderemos construir uma primeira imagem sobre o “guitarrista”, o “descompositor”, “o manipulador de sons” José Lopes e Silva.

Com isto em mente, e sabendo que não existem em Portugal quaisquer estudos dedicados à documentação, preservação e estudo das obras de José Lopes e Silva, julgo que a presente investigação ser indispensável neste campo, onde a sua principal finalidade foca-se em dar um lugar a Lopes e Silva como compositor e figura marcante da história da música portuguesa contemporânea e que a sua música não seja esquecida.

2. Metodologia

Após a escolha da temática da investigação, procedeu-se à procura de bibliografia sobre o compositor ou outra, nomeadamente relativa a princípios teóricos e metodologias que possam apoiar o nosso estudo.

O primeiro passo da nossa investigação foi a separação dos documentos do acervo no momento em que chegaram ao CESEM, em 2019. Para tal, procedemos à elaboração de uma listagem em EXCEL onde descrevemos todos os documentos pertencentes ao compositor, desde a programas de concertos onde Lopes e Silva participou, a documentos sobre o seu trabalho no Conservatório Nacional, a manuscritos das suas obras, bem como manuscritos de outros compositores.

Em segundo lugar, realizamos a pesquisa bibliográfica, onde o principal objetivo foi o de conseguir suporte teórico para fundamentar a nossa pesquisa, contudo, rapidamente ficamos a perceber que a informação era muito escassa, como tal, o suporte bibliográfico foi baseado acima de tudo nos documentos deixados pelo próprio compositor no seu acervo e em entrevistas que realizámos com amigos íntimos do compositor e familiares, que nos ajudaram a perceber mais sobre Lopes e Silva e sobre as suas obras. Por outro lado, a pesquisa bibliográfica realizada veio ajudar na elaboração da dissertação através de artigos e Teses de Doutoramento que tiveram a mesma questão da falta de suporte teórico.

A análise da documentação presente no acervo do compositor foi uma mais valia para a investigação, tendo em conta que foi com esta que foi possível traçar todo o percurso de vida de Lopes e Silva. Outro facto importante a ter em conta com a análise do acervo é a presença de notas nos manuscritos escritas pelo compositor o que nos levou a perceber melhor qual o objetivo de determinados símbolos ou efeitos que Lopes e Silva pretendia para determinada passagem em determinada obra.

Para complementar a informação encontrada no acervo do compositor, elaborámos algumas entrevistas que nos permitiu responder a diversas questões pertinentes sobre o trabalho de Lopes e Silva. As questões realizadas a cada um dos entrevistados foram diferentes, pelo facto de cada uma das entrevistas ter um propósito muito específico, mas também pelo tipo de relação que cada um dos entrevistados tem com Lopes e Silva. Havia uma estrutura planeada inicialmente, contudo procurámos manter liberdade, durante as conversas para colocar outro tipo de perguntas, que eram movidas pelo tipo de informações que íamos recebendo por parte do entrevistado.

Começamos cada uma das entrevistas explicando do que se tratava da nossa investigação, dando uma contextualização, e mostrada uma grande apreciação pelo compositor e o interesse de o estudar musicologicamente, e notando a nossa preocupação relativamente à documentação do trabalho de José Lopes e Silva. Com isto, e partindo do interesse que tinha em cada um dos entrevistados, iniciamos as entrevistas com perguntas diferentes para cada um deles.

3. Estado de arte

Após o depósito dos documentos do acervo de José Lopes e Silva no CESEM foi possível começar a investigação sobre quem ele, não só como indivíduo, mas também como concertista e compositor, tornando-se este o ponto de partida que viria a ser o objeto deste trabalho. É, como acima referimos, devido à sua peculiar personalidade e falta de trabalho académico sobre ele, que decidimos proceder com a presente investigação sobre Lopes e Silva.

Como já foi referido anteriormente, o acervo de Lopes e Silva foi a grande fonte de informação sobre o compositor, daqui foi-nos possível retirar todas as fontes biográficas, e com isto, ficamos a perceber que esta era uma das maiores preocupações que Lopes e Silva tinha, deixar currículos escritos que deixassem descrito todo o seu percurso como concertista, como compositor e como professor, escreve autobiografias – ainda que muito superficiais – o que nos levou a entender qual o seu percurso e o que fez durante a sua vida, juntamente com diversos apontamentos escritos com os seus pensamentos – que a partir de 2010, deixa sempre tudo assinado, datado e com o local onde escreve – que vão refletir sobre questões do seu quotidiano, memórias da sua família, sobre o transcendente e sobre a música. Tudo isto, permitiu-nos começar a conhecer José Lopes e Silva, não só como músico, mas também como indivíduo.

Adicionalmente, estudos realizados sobre outros compositores ou grupos, como é o caso da tese de Doutoramento de Filipa Magalhães, onde é desenvolvida uma investigação sobre o teatro-música⁵ de Constança Capdeville⁶, e em textos de Ana Telles onde foi apresentado o resultado de uma investigação sobre o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa⁷, serão importantes para o enquadramento do nosso estudo, mas também para o desenvolvimento da metodologia. Estes dois trabalhos partiram do mesmo problema de falta de fontes bibliográficas, assim serão uma mais valia importante para estabelecer referências comparáveis a nível das metodologias e de processos de

⁵ Termo adotado por Constança Capdeville como alternativa para a expressão “teatro-musical”. E, de acordo com Filipa Magalhães, é uma combinação de “expressões artísticas distintas através do que poderia ser classificado como um «contraponto heterogéneo» entre diversos elementos (música, gravação em fita magnética, luz, textos, diapositivos, movimento, objetos, entre outros), incluindo componente cénica e tecnologias diversas, constituem uma criação totalmente original e singular”.

⁶ Magalhães, A. F. (março de 2020). "A música já não pode viver sozinha": da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville.[Tese de Doutoramento]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

⁷ Telles, A. (2020). "Cultivo da Música Contemporânea entre nós". Em J. S. Machado, & B. S. Machado, *GMCL: 50 Anos*. Ava Musical Editions.

investigação. Outros trabalhos, como os de Andreia Nogueira & al., e de Maria João Serrão referidos na bibliografia, são fontes importantes tanto de elementos que permitirão contextualizar o nosso trabalho, mas também contribuir para uma metodologia consistente e adequada ao caso em estudo.

Como referido, logo no início da pesquisa fomos-nos deparando com a falta de suporte teórico e de estudos académicos sobre o compositor, por esse motivo, foram procuradas referências a estudos sobre compositores com uma tipologia de trabalho comparável, nomeadamente no que se refere à integração de aspectos musicais e cénicos. Quanto a José Lopes e Silva, existem apenas algumas referências ao repertório para guitarra a solo escritas por Lopes e Silva, nomeadamente uma dissertação de mestrado escrita por João Correia, onde investiga qual seria a melhor forma de ensinar obras de Lopes e Silva a um aluno de Guitarra Clássica de 5ºGrau do Ensino Especializado⁸. Foi também publicada na revista *Glosas* em 2012 uma entrevista intitulada "Lição sobre uma forma de estar na vida"⁹, onde o próprio compositor apresenta várias ideias relevantes para a nossa investigação.

Assim, as informações aqui apresentadas, resultam da análise preliminar de documentos encontrados no espólio do compositor, assim como de conversas com membros da sua família directa, colaboradores e amigos próximos. Essas são fontes inestimáveis de conhecimento para o trabalho de realização da dissertação.

Durante as décadas de maior atividade de Lopes e Silva como compositor (décadas 70, 80 e 90 do século passado), uma época onde cada vez mais começa a focar-se no experimentalismo e na inovação, que se vão espelhar (e muito) nas obras de Lopes e Silva. Chegada a época da vanguarda em Portugal, vão-se começar a quebrar todas as regras que tinham sido estabelecidas até à data. Dentro dos compositores da vanguarda para além de José Lopes e Silva, é de referir Jorge Peixinho, Constança Capdeville, Clotilde Rosa, Maria de Lurdes Martins ou Paulo Brandão.

Em 1977 a Fundação Calouste Gulbenkian tem um papel crucial, ao criar os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, onde foi possível, não só aos compositores portugueses, mas também a compositores estrangeiros, virem apresentar as suas obras. Durante o decorrer destes Encontros, Lopes e Silva, como compositor e

⁸ Correia, J. (2016). "A interpretação da obra de guitarra de Lopes e Silva por um aluno de 5ºGrau do Ensino Artístico". [Dissertação de Mestrado]. Escola Superior de Artes Aplicadas.

⁹ Graça, H. L., *ibidem*.

membro do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, tem a oportunidade de apresentar diversas obras suas.

As obras de Lopes e Silva, devido ao facto de serem todas tão diferentes umas das outras e de serem muito complexas em termos de performance, pondo em interação músicos, objetos, luzes, atores, cantores e técnicos, vão implicar uma certa metodologia que seja adequada para a sua documentação e preservação, visto que necessitam de um certo tipo de tratamento e sistematização, por incluírem componentes extramusicais, como notas e indicações do compositor, legendas de símbolos ou gravações.

E isto, leva-nos a outro problema com que nos deparamos no decorrer da investigação onde na altura em que Lopes e Silva estreia as suas obras com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), não eram efetuadas gravações em vídeo (e por vezes até só de áudio) dos concertos ao vivo. Devido a grande parte destas obras estreadas pelo GMCL (como *No Jardim das Delícias* de 1991/1992 ou *Cânticos Nocturnos* de 1980) conterem muitos elementos cénicos, a gravação em vídeo das mesmas iria facilitar a sua preservação e estudo.

4. José Lopes e Silva

4.1 Primeiros anos de vida

José António Lopes e Silva (1937-2019), nasce a 15 de fevereiro de 1937¹⁰, na aldeia do Calvelo, situada no distrito de Viseu. Nasce no seio de uma família extensa, sendo o 11º de 12 irmãos, num ambiente rural, relativamente pobre e sem qualquer tipo de ligação ou tradição musical na sua família.

Segundo Lopes e Silva desde muito cedo que observa e ouve tudo o que o rodeia, desde o silêncio da Natureza, o cantar dos pássaros, o correr da água, o zumbido dos insetos, até à “voz do vento e da chuva”. E isto causa nele um despertar pela música, afirmando, por isso, ter sido esta a sua educação musical enquanto criança¹¹. Ao longo da sua infância, o compositor relata terem acontecido alguns momentos musicais que o sensibilizaram, ouviu alguns cantares populares, foi a “bailaricos” que eram acompanhados por concertinas e ouvia as bandas filarmónicas em algumas romarias populares, que o deliciavam muito.

O seu primeiro instrumento musical é-lhe oferecido por uma das suas irmãs, era um “pífaro de lata”¹². Mais tarde recebe uma harmónica bocal, todavia, o instrumento que lhe suscitou extrema curiosidade, foi sempre a guitarra. A sua primeira guitarra é-lhe construída por um amigo seu que era carpinteiro a partir de umas tábuas de madeira que “roubara” ao pai; gostava de a chamar de “viola-desviolada”, o primeiro “desinstrumento” que possui¹³ e que deixa à guarda de um amigo seu quando parte para Lisboa aos 14 anos. Este foi um objeto pelo qual, até aos seus anos mais tardios, continuou a demonstrar grande estima e carinho¹⁴, dizendo que o som que este produzia, seria o seu “segredo musical” mais bem guardado.

Nessa altura, quando parte com alguns dos seus irmãos, para Lisboa, começa a trabalhar no comércio, na confeitaria dos seus avós. É aí, em Lisboa, que vai começar a entrar num ambiente musical mais propício ao desenvolvimento do seu talento,

¹⁰ Apesar de oficialmente esta a sua data de nascimento, José Lopes e Silva, nasce uns meses antes do que é referido, tendo o seu nascimento ocorrido a 25 de dezembro de 1936. Esta informação foi confirmada pelos familiares diretos, nomeadamente a sua sobrinha Teresa Azevedo.

¹¹ Graça, H. L., *ibidem*.

¹² Retirado de um caderno pertencente ao compositor presente no seu acervo onde descreve as suas memórias de infância no Calvelo.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Retirado de um papel solto escrito por Lopes e Silva e que se encontra presente no seu acervo.

nomeadamente ouvindo os seus irmãos e clientes dos seus avós¹⁵ a tocar guitarra portuguesa enquanto acompanhavam o fado. Primeiro ouvia, depois observava e imitava, até que conseguia finalmente reproduzir autonomamente o que tinha ouvido – segundo o próprio, era este o seu ensino musical. Já com 15 anos e influenciado por um dos seus irmãos, decide finalmente começar a ter aulas de Guitarra Clássica com o professor Duarte Costa¹⁶ e em paralelo, tem aulas de educação musical com a professora Fernanda Chichorro.

Em 1957, ingressa na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, onde estuda Guitarra Clássica com o professor Emílio Pujol (1886-1980)¹⁷, até 1962. Entre os anos de 1959 e 1960, desloca-se a Santiago de Compostela, onde vai estudar com o guitarrista e professor Andrés Segovia (1893-1987)¹⁸, através do financiamento de bolsas de estudo oferecidas pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Instituto Cultural de Madrid. Em 1961, frequenta o primeiro curso de Música Antiga organizado em Portugal, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, sob orientação do professor Safford Cape (1906-1973)¹⁹.

¹⁵ Entre os quais se encontrava José Nunes (guitarra portuguesa) e Castro Mota (guitarra clássica), nomes muito importantes no meio do Fado.

¹⁶ Duarte Costa, foi quem ajudou José Lopes e Silva, a criar a identidade de Lopes e Silva, o guitarrista.

¹⁷ Emilio Pujol foi um guitarrista, compositor e professor espanhol.

¹⁸ Andrés Segóvia foi um guitarrista espanhol, considerado pela crítica da sua época o maior e melhor concertista do mundo, e um dos melhores intérpretes dos seus tempos.

¹⁹ Professor americano, maestro e musicólogo, cujos estudos e obras se focam principalmente na música Medieval e Renascentista.



Figura 1- Fotografia de autor desconhecido (Lisboa, Gabinete do Director do CN, 1959). Da esquerda para a direita: Bengt Wadmann (sueco), José Lopes e Silva (português), Alberto Ponce (espanhol), Isafas Sávio (uruguaio), Emilio Pujol (Espanhol), Dr. Ivo Cruz (Director do Conservatório Nacional), [ilustre desconhecida], Regina Junquero (espanhola), Maria Antónia Vierling (portuguesa) e José Verdú (espanhol).²⁰

A sua forte admiração por Pujol como guitarrista, leva a que Lopes e Silva decida partir para Paris, seguindo Pujol, para com ele continuar os seus estudos como instrumentista. A sua família, ao descobrir esta sua mudança para França, envia-lhe uma carta onde lhe pede para ir ter com eles para o Brasil. Na sequência da carta, Lopes e Silva parte no ano de 1962 para a região de Belém do Pará, no Brasil.

4.2 Estadia no Brasil

Ao chegar ao Brasil, Lopes e Silva constata que uma prima sua, que havia terminado recentemente o curso de piano no Conservatório no Brasil²¹, tinha organizado um grupo coral em conjunto com alguns dos seus colegas, o Grupo Coral Carlos Gomes. Lopes e Silva rapidamente ingressa neste grupo. Em paralelo às suas atividades no grupo, e para se sustentar, trabalha na farmácia dos seus tios, e vai tocando guitarra sempre que tinha oportunidade ²². Algum tempo após a sua chegada a Belém do Pará, encontra o

²⁰ Fonte: Página de Facebook de Lopes e Silva.

²¹ Não existe nenhum documento no acervo de Lopes e Silva que refira em qual Conservatório a sua prima tinha estudado.

²² Lopes e Silva, leva a sua guitarra para o Brasil consigo, uma Fleta, oferecida por Pujol, contudo, devido à temperatura e à humidade, a guitarra acaba por empenar.

professor Vinício de Almeida²³ que lhe ensina Teoria Musical, Harmonia e Contraponto. Ao mesmo tempo tem aulas com o professor Tácito de Almeida²⁴. Um ano e meio após o término dos seus estudos em Belém do Pará, dirige-se a São Paulo para se informar sobre o currículo da Academia Musical Menotti del Picchia, acabando por se mudar para lá definitivamente em 1963, onde tem aulas de guitarra com o professor e compositor Isaías Sávio (1900-1977)²⁵.

Enquanto realizava o curso de guitarra na Academia Menotti del Picchia, Lopes e Silva começa a trabalhar como assistente de Sávio e vem a terminar o curso com a nota máxima, no ano de 1966. Durante os seus estudos de guitarra em São Paulo, começa a desenvolver interesse pela área da Composição, tendo aulas com o professor e compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011). É em colaboração com Lacerda que acaba por escrever a sua primeira obra para guitarra e barítono intitulada *Canção*, em 1968. A obra, composta sobre poemas populares brasileiros escolhidos por Osvaldo Lacerda, é estreada em São Paulo, em 1969, pelo cantor Eládio Peres Gonzales e pelo guitarrista Henrique Pinto. Paralelamente às aulas de composição com Lacerda, começa também a ter aulas de interpretação artístico-musical com o maestro Mario Girotti (fl.1960).

²³ Não foi encontrada nenhuma referência no acervo de Lopes e Silva sobre onde é que o compositor teve as aulas com Vinício de Almeida.

²⁴ Não foi encontrada nenhuma referência no acervo de Lopes e Silva sobre que tipo de aulas é que o compositor tem com Tácito de Almeida.

²⁵ Concertista, professor e compositor uruguaio que se radica no Brasil.



Figura 2-Lopes e Silva e Isaiás Sávio, na entrega do diploma de conclusão de curso, em 1966. S. Paulo Brasil, Academia Musical Menotti Del Pichia.²⁶

Durante a sua estadia no Brasil torna-se o responsável pela criação do curso de Guitarra Clássica, na Casa de Portugal, em São Paulo, com o intuito de abranger os emigrantes portugueses que lá chegavam. É neste contexto que vai ter o primeiro contacto com uma das figuras mais importantes da música portuguesa, o maestro, pianista e compositor Jorge Peixinho (1940-1995), o qual marcará a sua vida como músico e como compositor, e com quem estabelece uma relação de amizade e respeito mútuo até ao ano do falecimento de Peixinho.

4.3 O regresso a Portugal e a vida de concertista

Em finais da década de 60 e inícios da década de 70, a mãe de Lopes e Silva sofre uma trombose, facto que o obriga a voltar para Portugal ao fim de quase uma década de estadia no Brasil. Simultaneamente a este acontecimento, o seu antigo professor de Guitarra, Duarte Costa, pede-lhe que realize como professor um curso intensivo de Guitarra na sua escola de música, a Escola de Guitarra Duarte Costa, em Lisboa, para os alunos mais avançados e até para professores da instituição. Estes dois acontecimentos

²⁶ Fonte: Facebook privado do compositor.

contribuem para que José Lopes e Silva volte para Portugal definitivamente no ano de 1970.

Após este seu regresso a Portugal vai começar a desenvolver um enorme interesse nos estudos da música contemporânea e das novas correntes que estavam a emergir nesta altura. Assim, inicia estudos de música junto de compositores como Jorge Peixinho, Álvaro Salazar (1938-), Filipe Pires (1934-2015), António Sousa Dias (1959-), Emmanuel Nunes (1941-2012), Christopher Bochmann (1950-) e Luís de Pablo (1930-2021).

A sua atividade como compositor em Portugal, vai começar a consolidar-se em 1972 com a publicação de um ciclo de oito estudos para a iniciação ao estudo da Guitarra Clássica, intitulados simplesmente *Oito Estudos Para Guitarra* (1971/72).

No ano de 1976, Lopes e Silva, parte para Darmstadt, onde vai participar nos cursos da Escola de Verão, lecionados por diversos compositores, tais como Mauricio Kagel (1931-2008), György Ligeti (1923-2006) e Cristóbal Halffter (1930-2021), com o apoio de subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian e da Secretaria de Estado da Cultura. Após estes cursos em Darmstadt, centra a composição das suas obras e toda a sua criatividade, nos pressupostos das correntes vanguardistas da época²⁷.

Como concertista e compositor, participa em inúmeros concertos apresentando inúmeras obras em primeira audição, tanto em Portugal como no estrangeiro. Neste âmbito, uma das suas obras, *Epígono I* de 1978, (para guitarra e fita magnética, cuja estreia é realizada em Estugarda, na Alemanha, nesse mesmo ano) é escolhida para representar Portugal no Festival “World Music Days” de 1980, em Israel. Lopes e Silva vai colaborar regularmente nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em Lisboa, onde se apresenta como instrumentista, como membro do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e como compositor, estreando diversas obras suas, entre elas, *Nocturnal* de 1984.

Para Lopes e Silva, a década de 1980 foi marcada pelo cruzamento entre as artes plásticas e a música, onde através da improvisação se representava musicalmente as pinturas da época, algo que era bastante comum para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Com efeito, vários membros do grupo deslocavam-se a variadíssimas inaugurações de exposições de arte e realizavam a leitura gráfica, pictórica e plástica sem

²⁷ Correntes como o Experimentalismo, a Eletroacústica, Teatro- Música, Música Aleatória e Improvisação.

nunca ter tido contacto com as obras de arte, e, improvisarem sobre o que tinham analisado. Lopes e Silva e os membros do GMCL procuravam novas sonoridades e texturas musical, sendo que a partir do momento em que caíam em algo familiar, significaria que estaria na altura de mudar. Era algo que Jorge Peixinho como grande interessado na questão da improvisação, pedia aos membros do GMCL, Maria João Serrão explica que cada vez que improvisavam, Peixinho dizia “não repitam nada do que já fizeram seja agora, seja já há tempo, assim que se lembram aí eu já fiz isto, mudem e passa para outra coisa”²⁸.

É nesse mesmo ano, surge com o convite do cineasta português Ernesto de Sousa (1921-1988), a Maria João Serrão e José Lopes e Silva, para participarem na Bienal de Artes de Veneza²⁹. Aí serão realizadas quatro performances³⁰, intituladas de *A Palavra e a Letra*, que consistiram na criação de música improvisada, inspirada em obras de diversos artistas plásticos, como João Vieira, Ana Hatherly e Almada Negreiros.³¹ Tudo isto é documentado em áudio e vídeo e apesar destas gravações não se encontrarem entre o espólio deixado pelo compositor, é possível o acesso às gravações através do canal de *Youtube* do compositor. Assim a improvisação, era algo a qual Lopes e Silva estava bastante acostumado, sendo um hábito juntar-se a Maria João Serrão em sessões de improvisação, onde a cantora levava poemas (geralmente ligados ao abstracionismo³²) e sentavam-se simplesmente a improvisar.

4.4 Conservatório Nacional de Lisboa (1972-2000)

Em 1972, é convidado pela Dr.^a Madalena Perdigão, que na altura era membro da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional, para o cargo de professor de Guitarra da Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, partilhando o cargo com o professor Manuel Morais.

No período inicial do seu percurso como professor no Conservatório Nacional, ajuda a terminar a elaboração da estruturação do curso oficial de Guitarra Clássica, que mais tarde se viria a denominar de “Curso de Viola Dedilhada”. Esta proposta, havia sido apresentada pelos professores e musicólogos, Manuel Morais (1943) e Santiago Kastner

²⁸ Numa entrevista conduzida por Carolina Martins (ver anexo 1).

²⁹ Maria João Serrão em entrevista realizada a 11 de fevereiro de 2022.

³⁰ Segundo Maria João Serrão, estas performances foram todas gravadas em vídeo, visto que, na altura não conseguiriam estar presentes no festival em Veneza.

³¹ Serrão, M. B. (20 de abril de 2011). *Influências da Performance na Música entre 1970 e 90 em Portugal*: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio.

³² Maria João Serrão em entrevista realizada a 11 de fevereiro de 2022.

(1908-1992)³³ e, viria a ser aprovado pelo Conselho Pedagógico e pelo Ministério da Educação. De acordo com o que diz na descrição do plano, o curso de Viola Dedilhada, iria ter as mesmas componentes e habilitações que os demais cursos superior, existentes na altura no Conservatório Nacional. Lopes e Silva, afirma que a sua ajuda na elaboração deste projeto, e ainda que o tenha feito já durante a sua fase final, foi algo que lhe deu bastante honra.

Didaticamente, Lopes e Silva vai utilizar os métodos de ensino de um dos grandes mestres da guitarra clássica o professor Emilio Pujol. Apesar de basear o seu método de ensino no seu professor, Manuel Morais explica que Lopes e Silva demonstrava grande interesse em explorar a música contemporânea nas suas aulas. Era um professor que ao contrário do que seria de supor dizia não ensinar, mas sim transmitir conhecimento aos seus alunos, para ele eram duas coisas distintas. Segundo um dos seus alunos, Lopes e Silva ajudava a entender a obra musical, ensinava a “desconstruí-la”, levando ao incentivo da criação da interpretação pessoal e não da repetição do que lhes era ensinado.³⁴

De acordo com Manuel Morais, Lopes e Silva durante as quase três décadas em que lecionou no Conservatório, foi sempre conhecido como alguém muito adorado e acarinhado, tanto pelos seus colegas, como pelos seus alunos.

Como pedagogo, procurava incentivar os alunos, dizendo várias vezes “Eu nunca te ensinei nada, apenas te dava várias possibilidades depois escolhias a mais adequada para ti!”³⁵. Devido ao papel que teve como professor, era conhecido entre os seus alunos como o Mestre e professor Lopes e Silva. A sua carreira de professor do Conservatório Nacional chega ao fim no ano de 2000.

4.5 Agrupamentos Musicais

4.5.1 Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1970-1995)

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), foi um grupo fundado no ano de 1970, nas mãos do compositor português, pianista, maestro e professor Jorge Peixinho, com a colaboração de um leque de intérpretes portugueses: Clotilde Rosa (harpa), António Oliveira e Silva (viola de arco), Carlos Franco (flauta) e António Reis Gomes (trompete), e mais outros intérpretes, entre os quais se encontra José Lopes e Silva,

³³ Santiago Kastner foi um professor, instrumentista, musicólogo e crítico inglês.

³⁴ Inês Ramos, L. P. (s.d.). *O 'Gritarrista' que voou de Lafões para o Bienal de Veneza*. (<https://gazetadabeira.pt/142566-2/>).

³⁵ Idem.

na guitarra. O GMCL, é o primeiro grupo de música contemporânea a formar-se em Portugal, tornando-se por isso um marco bastante importante para o país e para a história da música contemporânea portuguesa.

O grupo assentava a sua fundação em três cruciais: em primeiro lugar, apostavam sempre na divulgação dos trabalhos e das correntes mais recentes que eram desenvolvidas em Portugal. Em segundo lugar, faziam questão de desenvolver um laboratório de experimentação de diferentes tipos de linguagem, sejam elas técnicas instrumentais, sejam elas das correntes vanguardistas da época. Sendo que uma delas é uma composição coletiva, que levou à criação da obra *In-Con-Sub-Sequência*, de 1974, composta por Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Lopes e Silva. Por fim, o apelo ao desenvolvimento e criação de obras por compositores portugueses tendo como efeito da divulgação do repertório português pelo estrangeiro, principalmente, de Jorge Peixinho, mas também dos restantes colegas.³⁶

O percurso do GMCL, atualmente pode ser dividido em três fases distintas: a primeira, e aquela que nos iremos focar mais, vai desde a formação do grupo em 1970 até à morte de Jorge Peixinho, em 1995; a segunda fase, considerada como o período de maior inatividade do grupo em termos de estreia de obras, e começa em 1996 e termina no ano de 2000; e, por fim a terceira que se iniciou em 2001 e segue até aos dias de hoje³⁷.

José Lopes e Silva durante todo o tempo que esteve no grupo, atuou como compositor e guitarrista do grupo. Todavia, quando se tratava das obras de Constança Capdeville, Lopes e Silva explica que chega a tocar de tudo um pouco quando as obras da compositora não tinham partes para guitarra³⁸.

Enquanto membro do GMCL, Lopes e Silva vê diversas das suas obras a serem estreadas, e, comparativamente a mais compositores, é possível ouvir-se diversas influências transmitidas pelo fundador do grupo, como a utilização do meio eletrónico, que se manifestam em obras como *No Jardim das Delícias* (1991/1992) e *Canticum Joviale* (1993), que também têm a particularidade de terem sido escritas após uma análise pictórica de uma pintura de Hieronymus Bosch.

³⁶ Telles, A. (2020). "Cultivo da Música Contemporânea entre nós". Em J. S. Machado, & B. S. Machado, *GMCL: 50 Anos*.

³⁷ Idem.

³⁸ Graça, H. L., *ibidem*.

É durante a primeira fase de atividade do GMCL que se encontram registos de se ter tocado as obras de Lopes e Silva. Foram estreadas um total de 7 das suas obras (*In-Con-Sub-Sequência* de 1974, *Integração* de 1978, *Cânticos Nocturnos* de 1980, *Nocturnal* de 1984, *Tentações de 1984*, *No Jardim das Delícias* de 1992 e *Canticum Joviale* de 1993). Estas obras, têm como base a formação instrumental original do grupo. Mas neste mesmo período, estreia obras com formações menores, que também são estreadas por ele e por membros pertencentes ao GMCL.

4.5.2 Quadrifonia (1980-1981)



Figura 3- Grupo Quadrifonia. Da esquerda para a direita: Carlos Franco (flauta), Clotilde Rosa (harpa), Maria João Serrão (soprano) e José Lopes e Silva (guitarra). Ano desconhecido. Fotografia cedida pela soprano Maria João Serrão.

Na década de 1980, e em simultâneo com a sua participação como membro do GMCL, Lopes e Silva tem um período de grande desenvolvimento enquanto instrumentista, mas também na criação de grupos musicais. Em 1980, com a cantora Maria João Serrão, o flautista Carlos Franco e a harpista e compositora Clotilde Rosa, fundam o quarteto “Quadrifonia”, que inicialmente era denominado de “Música Nova”. Tal como o GMCL o intuito deste grupo seria o de difundir o repertório de vanguarda que fosse desconhecido em Portugal, mas numa formação instrumental menor. Mais tarde, começaram a realizar concertos para um público de crianças e jovens com o intuito de

que, desde cedo, tivessem contacto com a música de vanguarda que estava a ser criada durante aqueles anos, e que assim contribuíssem para o desenvolvimento do interesse do público para este género de repertório. O grupo Quadrifonia, vai terminar a sua atividade no ano de 1982, com a partida da soprano Maria João Serrão para Paris.

4.5.3 Duo Lusíada (1983-1998)

Em 1983, Lopes e Silva e a soprano Ana Paula Russo criam o “Duo Lusíada”, onde o principal propósito seria o de divulgar o “imenso e importante”³⁹ repertório musical para guitarra e soprano. A sua atividade prolongou-se por 15 anos ao longo dos quais divulgaram e estrearam dezenas de obras de diversos compositores, não só em Portugal, mas por toda a Europa.

Lopes e Silva e Ana Paula Russo, fizeram um trabalho de divulgação de repertório para voz e guitarra, principalmente de compositores dos séculos XIX e XX, tendo sempre o cuidado para que música portuguesa fizesse parte dos concertos.

O grupo realiza inúmeros concertos integrados em projeto específicos de dinamização cultural promovidos pela Secretaria de Estado e da Cultura, assim como no projeto de descentralização musical, da Fundação Calouste Gulbenkian. Paralelamente, colaboram em vários projetos culturais organizados por diversas Câmaras Municipais e Centros Culturais em diversas localidades do país, como por exemplo a Fundação Serralves, no Porto.

4.6 Os últimos anos de vida (2010-2019)

Apesar de todos os documentos biográfico que encontrámos no acervo, nomeadamente várias biografias redigidas pela mão do próprio Lopes e Silva, não nos foi possível aferir com rigor a sua atividade entre os anos de 2000 (ano em que se reforma da sua carreira como professor no Conservatório Nacional) e o ano de 2010.

No entanto é evidente pela leitura de papéis soltos e cadernos que nos anos que antecedem o seu falecimento, Lopes e Silva vai para lá da sua carreira como compositor e como instrumentista e começa a aprofundar ainda mais o seu gosto pelo pensamento, pela reflexão e até pelo transcendente. Com o decorrer dos anos, Lopes e Silva parece

³⁹ Referência realizada por Lopes e Silva num caderno que está presente no seu acervo, onde em 2010 o compositor escreve um esboço da sua biografia.

ganhar cada vez mais vontade de discutir, pensar e perceber o que era a música, o que era o som e, principalmente o que era o silêncio e a sua importância.

Eu' julgo' que a 'música gravada', deverá ser utilizada, 'Domesticamente', como um fundo sonoro, de acôrdo, com as funções que se estão realizando, sem qualquer exceção! Pois, considero, que, antes de tôdos, os 'outros demais', a Música é 'isencialmente' uma 'determinada organização de sóns', 'carregando' com os nomes, que se 'lhes' dão. Há, apenas 'emoção-sensação', que os sons provocam, no ser humano! Este é que decidiu, chamar-lhe, de: 'Música'. Tal como, também se chama 'Poesia' a uma determinada 'organização, sequência' de lêtras, ou de palavras!

Para mim é um 'pouco-triste', falar-se tanto e 'sobre música', e tão pouco, na 'magia-encantatória' 'dos sóns' e no 'tempo-imaginário' que no criam!"

Nota: As chamadas 'obras musicais', começam e terminam (acabam) no chamado 'silêncio' e na 'escuridão'... Mas os 'sóns', os 'ultra-sóns', os 'infra-sóns', e as vibrações, essas: Não, Não!... E o sêr Humano, tem pouca capacidade de audição⁴⁰

Pelo que pudemos compreender das notas e escritos encontrados nos diversos cadernos no acervo do compositor, o seu pensamento crítico e filosófico sobre a música, começa ainda muito cedo, enquanto ainda vivia na sua aldeia do Calvelo, onde durante toda a sua infância tentava sempre reter todas as aprendizagens e vivências, através do ritmo da natureza, dos astros, do conhecimento natural e no fundo do seu sentido.

Nesses cadernos, o compositor descreve certos momentos musicais que, ao longo da sua infância, o sensibilizaram e que lhe provocavam sentimentos e emoções muito fortes que marcaram o resto da sua vida. Lopes e Silva via tudo como sendo música, algo que teria um início, um meio e um fim, e questionava-se sempre: porquê de chamar tudo de música? Porque não então dar o nome de som?⁴¹ Afinal, para Lopes e Silva, o que era a música e o que era o som? Estas são questões às quais dedicou muito do seu tempo

⁴⁰ Nota: as citações apresentadas são transcrições exatas dos escritos do compositor; particularidades ortográficas, uso de acentos ou outras, foram mantidas no respeito estrito do texto e serão tomadas na dissertação final, não como erros ortográficos, mas como elementos integrantes do jogo de sons, significados e grafismos que, da análise do espólio, constatamos serem particularmente importantes para o compositor. Lopes e Silva não deixa data nesta nota, porém estima-se que tenha sido escrita durante o ano de 2010, visto que é encontrada num caderno onde o compositor deixa vários dos seus preâmbulos escritos nesse mesmo ano.

⁴¹ Graça, H. L., *ibidem*.

enquanto músico e professor, principalmente nos últimos anos da sua vida. As suas longas notas sobre estas questões, sem que a elas traga uma resposta, mas apenas pensamentos, mostram isso mesmo.

Os primeiros estudos da composição e da música contemporânea com Jorge Peixinho, levam a que Lopes e Silva sintam que a sua futura linguagem musical e expressão artística apenas se poderia concretizar dentro da dimensão da nova arte e da concepção e linguagem contemporânea do século XX. A partir daqui, começa a reestruturar toda a sua forma de pensar, começando a refletir sobre uma nova forma de ver e de sentir a dimensão filosófica deste novo mundo.

É então que se dedica ao estudo e ao conhecimento das novas formas de expressão e de criatividade, agregando as novas vivências multifacetadas da arte e da música contemporânea do século, desde o movimento vanguardista, que para o compositor significa estar “disponível e aberto para fazer o que lhe apetece”⁴², à corrente experimental. Devido a esta continuidade da sua vivência espiritual, através da expressão e comunicação da arte contemporânea, sente a necessidade de poder colaborar com artistas e criadores para conseguir atingir a apoteose dessa dimensão filosófica que transcreve para a sua criação.

Por todo este conjunto de variáveis, vivências, estudos, e, principalmente reflexões, começa a sentir uma nova segurança e motivação enquanto músico e intérprete, sentindo um grande impulso emotivo-criativo para começar a realizar e a colocar em práticas todas estas suas vivências.

José Lopes e Silva falece a 24 de janeiro de 2019, com 81 anos, em Lisboa, vítima de um acidente em sua casa.

⁴² Idem.

5. Estudo das Obras de José Lopes e Silva

5.1 Breve nota de enquadramento

As décadas de maior atividade de Lopes e Silva como compositor (décadas 70, 80 e 90 do século passado), são uma época onde cada vez mais começa a focar-se no experimentalismo e na inovação.

A Fundação Calouste Gulbenkian vai ter um papel crucial, ao criar os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea em 1977, que pelas oportunidades proporcionadas aos compositores portugueses, mas também pela vinda de compositores estrangeiros, vai contribuir para transformar a criação musical em Portugal. Durante o decorrer destes Encontros, Lopes e Silva, como compositor e membro do GMCL de Lisboa, tem a oportunidade de apresentar diversas obras suas.

As obras de Lopes e Silva, devido ao facto de serem todas tão diferentes umas das outras e de geralmente serem complexas em termos de performance, pondo em interação músicos, objetos, luzes, atores, cantores e técnicos. Estas obras vão implicar que haja uma certa metodologia que seja adequada para a sua documentação e preservação, visto que necessitam de um certo tipo de tratamento e sistematização, por incluírem componentes extramusicais, como notas e indicações do compositor, legendas de símbolos ou gravações.

Porque neste período não era prática efetuar gravações em vídeo, por vezes nem mesmo em áudio, dificulta a compreensão de muitos aspectos da performance das suas obras, nomeadamente as estreadas com o GMCL de Lisboa. Estas obras, como por exemplo *No Jardim das Delícias* (1991/1992) ou *Cânticos Nocturnos* (1980), contêm muitos elementos cénicos, pelo que a existência de documentos detalhando essa encenação, mas também a gravação em vídeo, iria facilitar a compreensão e estudo das mesmas.

5.2. Descrição do catálogo

Do conhecimento que temos até à data, o espólio de José Lopes e Silva é formado por um total de 35 obras. O seu percurso como compositor vai iniciar em 1968 (quando ainda se encontrava a trabalhar e a estudar no Brasil, como referimos acima Lopes e Silva faz) vai ter uma atividade bastante regular, porém, é de notar uma pausa extensa, entre os anos de 1994 e 2009 (Jorge Machado, descreve este intervalo criativo como consequência da morte de Jorge Peixinho, em 1995, visto que ambos eram amigos muito próximos e que, por conta disto, José Lopes e Silva, fica extremamente afetado pelo seu falecimento).

Procurando seguir as datações existentes no acervo, e tendo em consideração os manuscritos que foram catalogados e que Lopes e Silva aponta no catálogo que ele mesmo realizou para a sua página da Internet, a obra que se tem conhecimento como sendo a sua última é chamada de *Microfonia Minimal*, e foi escrita em 2015, para guitarra a solo. É, no entanto, de considerar a possibilidade de existirem obras posteriores a 2015, mas que não há conhecimento até ao momento.

Do que há conhecimento, após *Microfonia Minimal*, os únicos registos que existem de Lopes e Silva como compositor são durante as várias sessões de improvisação que realizava junto da cantora Maria João Serrão, sendo que a última vez que gravou uma sessão entre eles, foi um pouco antes de o compositor falecer, em final de 2018, em casa do técnico de som Jorge Moura.

A nível composicional até ao ano de 1994, Lopes e Silva vai-se focar em criar obras centradas no seu instrumento - seja guitarra a solo, seja com algum tipo de acompanhamento de outros instrumentos ou com fita magnética e amplificação- e também para o GMCL. A partir de 2009, após o seu longo hiato, vai focar-se em escrever obras para guitarra a solo ou com acompanhamento da eletrónica.

José Lopes e Silva desenvolve vários conceitos acerca da música, quatro dos quais utiliza para classificar a música tendo em conta os elementos que a constituem. Assim, recorreremos aos mesmos para classificar as suas obras. Em primeiro lugar, “Guitarrofonias”, um termo que Lopes e Silva utiliza para se referir a todas as obras que são escritas única e exclusivamente para guitarra a solo, como por exemplo *Microfonia Minimal* de 2015; segue-se o termo música “Eliosónica”, que Lopes e Silva usa para definir obras que contém “sons instrumentais”, como por exemplo obras como *A Voz(s)*, de 1981; em terceiro lugar, música “Eliotrónica” que vai classificar todas as obras que englobam “sons eletrónicos” por exemplo *Gritarríadas XXI*, de 2013; por fim, o termo música “Eliofónica”, que surge com o intuito de se referir a obras que vão incluir “sons mistos”, ou seja, todas as obras que contém elementos tanto eletrónicos como instrumentais, tal como *No Jardim das Delícias* de 1992.

Apesar de através destes conceitos ser possível fazer-se uma classificação das obras de Lopes e Silva, o principal objetivo do compositor com a criação destes termos seria o de se poder diferenciar ainda mais dos restantes compositores.

5.3 Lista das Obras

1. *Tema e Variações*, 1968: Para flauta e guitarra; Obra provavelmente composta e estreada durante a sua estadia no Brasil.⁴³
2. *Canção*, 1968: Para barítono e guitarra; Obra estreada em 1969 em São Paulo, composta com o auxílio de Osvaldo Lacerda, seu professor à época, que terá sido quem deu a conhecer os poemas tradicionais brasileiros a partir dos quais Lopes e Silva compõe esta obra.
3. *Oito Estudos para a Iniciação à Guitarra Clássica*, 1971: Para guitarra solo; Obra pedagógica para iniciação de guitarra; Editada por Valentim de Carvalho, em 1971.
4. *Tensão e Distensão*, 1972: Para guitarra solo amplificada; Obra dedicada a Jorge Peixinho; A primeira audição é feita na Pró-Arte; Editada por pela SPA⁴⁴.
5. *Diálogo*, 1973: Para guitarra, harpa e expressão gestual (mimo); a primeira audição é realizada na Fundação Calouste Gulbenkian⁴⁵; dedicada a Clotilde Rosa; poema da autoria de Lopes e Silva.
6. *Fragmentos*, 1974: Para guitarra a solo amplificada.
7. *In-Con-Sub-Sequência*, 1974: Para harpa, guitarra, percussão, violino, viola, violoncelo e piano. A sua primeira audição é feita no Festival de Varsóvia, na Polónia⁴⁶; foi uma obra composta coletivamente pelos membros do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Jorge Peixinho é o principal responsável pela criação desta obra e é ele quem convida Lopes e Silva e Clotilde Rosa para também compor. Apesar de não se indicar em mais nenhum documento, é possível que mais membros do GMCL também tenham ajudado na composição desta peça.
8. *Biólogo*, 1975: Para alaúde e flauta de bisel.
9. *Estoril 77*, 1977: Para celesta e percussão; estreia em 1978.
10. *Integração*, 1978: para flauta, trompete, clarinete, violino, viola, violoncelo, harpa, guitarra, piano, percussão, voz, poesia e electrónica sobre suporte; obra dedicada ao GMCL; é uma obra com duas versões, a primeira de 1978 e a segunda

⁴³ É possível que tenha sido composta no Brasil devido ao seu ano de composição, visto que em 1968, ainda se encontrava a estudar e a trabalhar em São Paulo, contudo não existe acesso à partitura da mesma e o único registo que se tem, encontra-se na listagem que o compositor cria para o seu *website*.

⁴⁴ Não se encontrou no acervo do compositor a data da estreia da obra, bem em que ano é que foi realizada a sua edição, e não pudemos, até ao momento, encontrar outra fonte com essa informação.

⁴⁵ Não se encontrou no acervo, ou noutras fontes consultadas até ao momento, a data da estreia.

⁴⁶ *Idem*.

é de 1982, a diferença entre elas parece ser apenas a ausência dos metrónomos na primeira versão.

11. *Epígono I: Homenagem a Luís de Milán*, 1978: Para guitarra e electrónica sobre suporte; estreia em Estugarda, na Alemanha⁴⁷.
12. *Sen-fonia*, 1978: Para ator e sintetizador.
13. *Epígono II: Homenagem a Garcia Lorca*, 1979: Para coro misto, vozes solistas (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo) e guitarra amplificada.
14. *Cânticos Nocturnos*, 1980: Para soprano, trompete, percussão, guitarra preparada, electrónica sobre suporte, pequenos instrumentos (corno de animal) e encenação; estreia em 1980 durante os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, na Fundação Calouste Gulbenkian.
15. *A Voz(s)*, 1980: Para expressão gestual, soprano, desenho de luzes e electrónica sobre suporte; estreia nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea de 1981, na Fundação Calouste Gulbenkian; obra dedicada a Maria João Serrão.
16. *Submemória*, 1981: Para guitarra com amplificação; Obra estreada no Festival de Lagos, em 1981.
17. *Capriccio*, 1982/83: Para contrabaixo a solo; Obra estreada na Fundação Calouste Gulbenkian; obra dedicada a Alejandro Elrich Oliva.
18. *Nocturnal I*, 1984: Para expressão coreográfica (1 bailarina), guitarra preparada e percussão amplificada; Obra estreada nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea de 1984, na Fundação Calouste Gulbenkian.
19. *Silhueta: Homenagem a Fernando Pessoa*, 1988: Para voz, guitarra portuguesa e percussão; Obra estreada nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea de 1988, na Fundação Calouste Gulbenkian; são utilizados fragmentos do poema *Ode Triunfal* de Fernando Pessoa; Lopes e Silva dedica esta obra a Fernando Pessoa, dizendo: “Esta obra é dedicada à ‘imagem poética’ de Fernando Pessoa, que cultivo no mais profundo do meu imaginário”⁴⁸.
20. *Tentações*, 1990/91: Para conjunto instrumental⁴⁹, guitarra, electrónica sobre suporte e bailarino; é a obra que inicia um ciclo de 3 peças criadas (*Tentações*, *No Jardim das Delícias* e *Canticum Joviale*) inspiradas no tríptico de Hieronymus Bosch intitulado *O Jardim das Delícias Terrestres* (1515).

⁴⁷ Não foi possível encontrar no acervo do compositor a data da estreia da obra.

⁴⁸ Lopes e Silva, na nota de interpretação da obra, presente no seu acervo.

⁴⁹ Não se encontra nos documentos presentes no acervo informação sobre o conjunto instrumental.

21. *No Jardim das Delícias*, 1991/92: Para flauta, clarinete baixo, trompete, harpa, guitarra, piano, celesta, percussão, violino e electrónica sobre suporte; é uma obra com duas versões, sendo que a primeira foi estreada em 1991 pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, no 8º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte, em Belo Horizonte no Brasil. A diferença entre ambas as obras está na presença da fita magnética na versão de 1992.
22. *Rituais Eletrónicos*, 1991/1992: Para electrónica sobre suporte.
23. *Canticum Joviale*, 1993: Para piano, celesta, clarinete baixo, violino, guitarra, harpa, percussão, electrónica sobre suporte, ator, bailarinas, desenho de luz; estreada nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea de 1993, na Fundação Calouste Gulbenkian; obra encomendada pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian.
24. *Três Canções de Natal Portuguesas*, 1993: Para guitarra a solo.
25. *Nocturnal II*, 1994: Para flauta, clarinete, trompete, guitarra, violino, viola, violoncelo, harpa e electrónica sobre suporte; estreia nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea de 1994, na Fundação Calouste Gulbenkian.
26. *Ciclo Afetivo para Guitarra*, 2009/2010: Para guitarra a solo.
 - I. “Reflexos e Encantamentos”
 - II. “Transfiguração”
 - III. “Ressonâncias Poéticas”
 - IV. “Aforismos Sonoros”
 - V. “Entre som e poesia”
 - VI. “Pós-Lúdio”
 - VII. “Florial”
27. *Calvel in Sub Memória*, 2012: Para Audiovisual.
28. *Ritual para dois robots enamorados*, 2012: electrónica sobre suporte.
29. *Cosmofonia Paradoxal*, 2011/2012.⁵⁰
30. *Gritarriadas XXI*, 2013: Para guitarra a solo e electrónica sobre suporte.
31. *To a Poet*, 2012: Para guitarra a solo.
32. *Três Cânticos Elegíacos*, 2013/2014: Para electrónica sobre suporte.

⁵⁰ Lopes e Silva nunca chega a estrear esta obra. O que sabemos é que é uma obra para diversos instrumentos, porém, não se sabe quais, apesar de mostrar a partitura a Maria João Serrão, não lhe chega a explicar qual o seu propósito, nem como a tocar. É um exemplo de uma partitura gráfica e que tem diversos exemplares, todos eles em vários tamanhos.

33. *Infinitude da Magia e da Beleza Sonora, 2013/2014*⁵¹.

34. *Música Audiovisual para a Bienal de Veneza 80-2080*: Para voz e guitarra; Este conjunto de obras surge após a análise de pinturas, onde Lopes e Silva e Maria João Serrão acabam por ser apresentar no Bienal de Veneza de 1980.

I. “A palavra e a Letra”

II. “To a Poet”

III. “Estrutura Branca”

IV. “Rio Inclinado”

35. *Microfonia Minimal, 2015*: Para guitarra solo.

⁵¹ Não foram encontrados registos sobre a instrumentação desta obra.

6. Estudo de duas obras de José Lopes e Silva

6.1. A *Voz(s)*

6.1.1. Apresentação da obra

Tal como a outra obra estudada durante a presente investigação, – *Canticum Joviale* - a razão da escolha desta obra centra-se na facilidade ao acesso à sua documentação que se encontra completa no acervo de Lopes e Silva; a segunda razão para o estudo de *A Voz(s)*, é a existência de uma gravação áudio do dia da estreia da obra na página de *Youtube* do compositor; e, por fim, a ajuda da intérprete, Maria João Serrão, na descodificação de simbolismos presentes na partitura e relatar como tinha decorrido o dia da estreia da obra. Porém, e como acontece com *Canticum Joviale*, deparamo-nos com o problema de não existirem fontes fotográficas nem de vídeo do concerto de 1981, na Fundação Calouste Gulbenkian.

A *Voz(s)*, para voz cantada por Maria João Serrão, e para desenho de luzes, realizada por Orlando Worm, é uma obra escrita durante o verão de 1980 e tem a sua primeira audição durante os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea do ano de 1981. A obra estreia a 28 de maio de 1981, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, com a interpretação de Maria João Serrão, a quem o compositor dedica a obra. *A Voz(s)*, inclui eletrónica sobre suporte de fita magnética, que é constituída por sons da voz previamente gravados pela pessoa que vai cantar ao vivo — no caso Maria João Serrão — e foi controlada pelo próprio compositor no dia da apresentação ao vivo. Tal como acontece em muitas das obras de Lopes e Silva, *A Voz(s)*, apenas foi apresentada ao público uma única vez.

É uma obra que vive essencialmente da dinâmica entre a voz e o suporte eletrónico, e do ambiente reflexivo criado pelo jogo das luzes posicionado em redor da cantora. A parte da fita magnética é pré-gravada recorrendo à voz da cantora, para que o timbre ouvido ao longo de toda a peça seja sempre o mesmo, mas se isso não fosse possível, Lopes e Silva tinha uma outra gravação realizada por ele mesmo, que pode ser usada. Portanto, o objetivo do compositor para *A Voz(s)* é criar um diálogo em palco entre a voz ao vivo e a voz gravada.

Nas notas prévias à obra, o compositor afirma que a dinâmica entre ambas as partes deve ser muito variada, sendo o papel da cantora interpretar o poema e a música da forma que achar mais conveniente para si, demonstrando momentos de mais agressividade e

outros mais introspectivos, que “deverão ser fisionomicamente visíveis ao público”⁵², porém sempre com o cuidado de nunca cair no exagero, nem perder o controle das qualidades tímbricas da sua voz.

6.1.2 Documentação da obra

Além dos documentos existentes no acervo do compositor, muitas informações acerca desta obra foram fornecidas pela soprano Maria João Serrão em entrevista (ver anexo 1). Da documentação existente no acervo de José Lopes e Silva, constam:

1. Manuscrito da partitura
2. Diversas fotocópias da partitura (com e sem anotações do compositor)
3. 2 Cassetes
4. Nota de programa impressa -com uma breve descrição da obra dada ao público que estaria a assistir ao concerto-.

Estes materiais, e a entrevista por Maria João Serrão foram o ponto de partida para o estudo desta obra.

Adicionalmente, para a interpretação desta obra é necessário o seguinte equipamento:

1. 3 altifalantes: duas laterais e um central, mais próxima da cantora
2. 1 microfone para a cantora
3. Leitor para a fita magnética- que de acordo com as notas do compositor, deverá ser montado de forma a que a gravação seja tocada em estéreo e com um pouco de reverberação-.
4. Focos de luz

Um dos elementos fulcrais para a apresentação da obra são os efeitos especiais criados pelo jogo da luz. A iluminação foi concebida por Orlando Worm, que vai trabalhar as luzes à volta da cantora que se encontrava em palco e que Maria João Serrão diz dar-lhe “um ar meio inumano, criando uma atmosfera ‘que vinha do Zé’ que nunca mais se voltou a repetir”⁵³.

Relativamente à execução à obra, Lopes e Silva, escreve um conjunto de instruções que vão funcionar como um guia de interpretação para a soprano:

⁵² Excerto das notas explicativas para a intérprete deixadas por Lopes e Silva que estão presentes no seu acervo.

⁵³ Maria João Serrão em entrevista a Carolina Martins no dia 11 de fevereiro de 2022.

1. Durante a declamação do poema, a intérprete deverá utilizar elementos fonéticos que fazem parte do poema - tais como “X” ou “PTK” -.
2. Estes elementos fonéticos poderão, ou não, ser escolhidos previamente pela cantora.
3. A par com os elementos fonéticos, podem ser utilizadas algumas palavras pertencentes ao poema - como “deixar-se”, “ser-se” ou “ir-se” - e repeti-las ou realçá-las expressivamente, estando estes aspetos da interpretação dependentes da vontade da cantora no dia da apresentação da obra ao vivo.
4. As expressões corporais deverão ser sempre muito visíveis pelo público, porém, sempre de forma muito sóbria, sendo mais um complemento ao elemento dramático da expressão corporal, sem “nunca passar por cima da música que está a ser interpretada”.

Entre os esboços deixados pelo compositor podemos ainda observar um conjunto de sequências de notas musicais, que Lopes e Silva vai denominar de “séries”, tornando, até certo ponto, *A Voz(s)* numa obra “serial”. No que diz respeito a estas “séries”, Lopes e Silva, não deixa nenhuma explicação sobre a necessidade de as ter escrito, qual o seu papel na obra, nem qual a relação existente entre elas. Todavia, do que se pode observar no manuscrito, este parece resultar de um desenvolvimento da primeira “série” que escreve, arranjando várias combinações para a ordem das notas.

Porém, ao estudar o manuscrito de *A Voz(s)*, percebemos que em nenhuma altura da obra pudemos encontrar uma destas séries completa, podendo por isso levantar-se a questão: se é decisão do compositor deixar séries escritas para a obra, por que razão nunca segue o esquema que ele mesmo constrói? Qual a sua necessidade de criar uma obra aparentemente serial senão deixa algum tipo de vestígio de tal uso? A este respeito Maria João Serrão afirma que era a maneira que Lopes e Silva arranjava para se diferenciar de todos os outros compositores da sua altura, é um “serialismo” construído por José Lopes e Silva, que pouco terá a ver com o que conhecermos como serialismo. No entanto não nos pôde esclarecer sobre a forma específica da sua aplicação na obra. Segundo Serrão, é também assim que Lopes e Silva vai transmitir a sua liberdade e a sua convicção na escrita musical.

6.1.3 Texto da Obra

O texto de *A Voz(s)* é escrito por José Lopes e Silva durante o verão de 1980, e é intitulado *Deixar-se ser*. Segundo as notas do compositor, este texto é escrito a pensar na mensagem poética que iria ser recriada musicalmente e com o intuito de permitir à cantora “tornar-se no que mais deseja”⁵⁴.

O texto composto a partir de uma análise e exploração fonética do texto: determinados elementos (como fonemas) ou letras (como o “s” ou o “x”), vão ser alguns dos elementos que são trabalhados e recriados através da parte da fita magnética. Esta técnica de composição, segundo Maria João Serrão, é inspirada por Kurt Schwitters que Lopes e Silva conhece através da cantora enquanto esta realiza a sua tese de mestrado acerca de Schwitters.

Kurt Schwitters (1887-1948), um alemão com muitas facetas vai iniciar este seu movimento de desconstrução e colagem, tendo em conta o seu interesse inicial ligado ao movimento Dadaísta (ou Dada⁵⁵). Schwitters, vai para a Suíça, porém, é imediatamente rejeitado pelos Dadas, dizendo que na Alemanha só ganham a vida ao pintar retratos de outros, portanto após esta rejeição, Schwitters volta para a Alemanha, onde cria o seu próprio movimento artístico ao qual intitula “Merz”⁵⁶. Este movimento vai descrever a importância que o seu criador dá ao ritmo enquanto elemento sonoro, seja em qual área estejamos a falar. Daqui surge a obra *Ursonate* (1922-1932), uma obra de poesia sonora, onde Schwitters vai utilizar as letras do alfabeto alemão⁵⁷ (fig.4)

⁵⁴ Lopes e Silva nas notas explicativas para a intérprete.

⁵⁵ Movimento artístico concetual que surge após a Primeira Guerra Mundial, em 1916, em Zurique, tendo como um dos seus principais nomes Marcel Duchamp. Esta corrente tinham o principal intuito de chocar e provocar a sociedade da altura, as obras inspiravam-se, acima de tudo, no acaso, na desordem e na transformação de objetos com pouco valor (como por exemplo, a obra mais notada de Duchamp é a *Fonte* de 1917).

⁵⁶ O termo vai surgir após Schwitters encontrar num recorte de jornal a expressão “Private Kommerz Bank” (que significa “Banco Comercial Privado”).

⁵⁷ Serrão, M. J. (2008). *Kurt Schwitters Merz e a Ursonate: Sonata de sons primitivos, poesia, voz e musicalidade* (1ª Edição ed.). Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

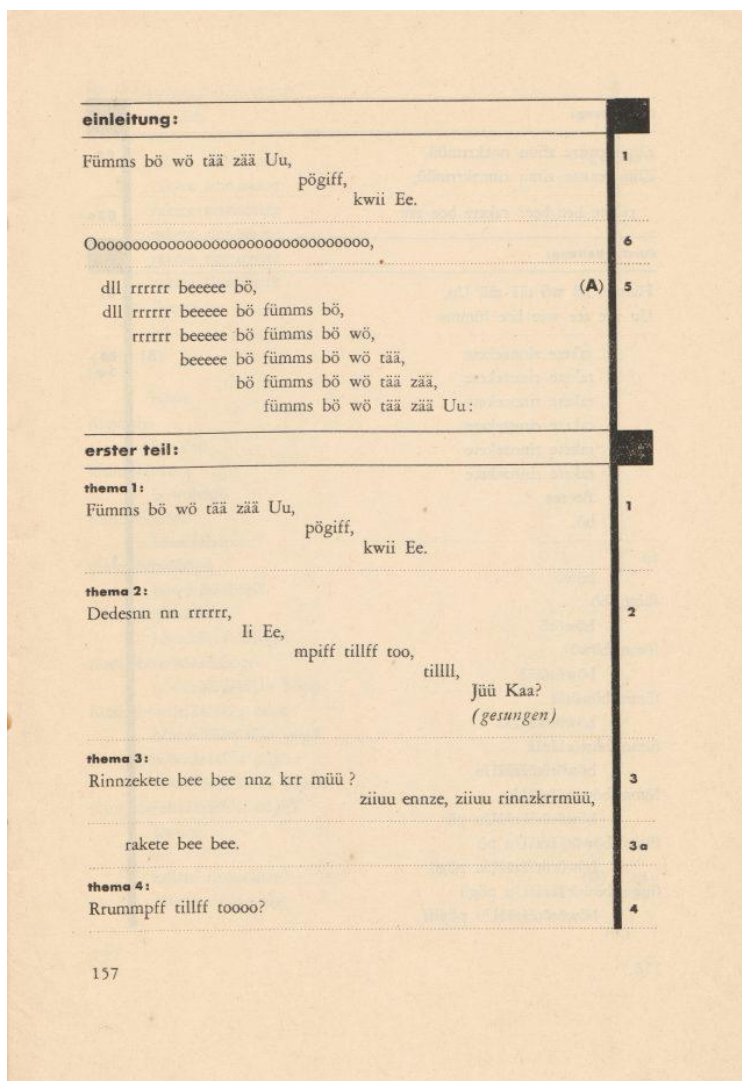


Figura 4- Excerto do poema Ursonate (1922-1932) de Kurt Schwitters.⁵⁸

Aqui Schwitters vai utilizar um conjunto de sons que compõem o alfabeto alemão e vai organizá-los, criando todo o tipo de combinações que lhe seriam possíveis, isto levou a que fosse criada uma linguagem muito mais abstrata e por um lado musical. E, como é possível observar-se na figura 5, Lopes e Silva⁵⁹ vai pegar nesta ideia que Schwitters desenvolve, e adapta-os à sua forma de compor e à língua portuguesa.

⁵⁸ Fonte: "The Whole Schwitters"

⁵⁹ Lopes e Silva tem o conhecimento desta técnica utilizada por Schwitters através de Maria João Serrão que desenvolve a sua dissertação de mestrado sobre o alemão.

1)

Lopes e Silva
(1980 - 1981)

A VOZ (8)

The score is a handwritten musical manuscript for a piece titled "A VOZ (8)" by Lopes e Silva, dated 1980-1981. It consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line labeled "Voz e/Micaf." and a piano line labeled "Ft. Magt." with a dynamic marking of "PP". The second system includes a piano line labeled "F. mg.". The third system includes a piano line labeled "F. mg.". The fourth system includes a piano line labeled "F. mg.". The fifth system includes a piano line labeled "F. mg.". The sixth system includes a piano line labeled "F. mg.". The notation includes various symbols like 'X', 'K', 'T', 'R', 'G', 'P', 'PP', 'P', '>', '<', and 'u' above notes, along with dynamic markings and phrasing slurs.

Figura 5- Recorte da partitura de A Voz(s), de Lopes e Silva. ⁶⁰

⁶⁰ Fonte: Acervo de Lopes e Silva.

“Deixar-se ser...
No instante permanente irrepitível
Deixar-se a vida viver...
Ser vida viva...
Nos outros...
No espelho...
Deixar-se ser no existir da existência...
O momento...
O alvo...
Querer não guiar a flecha do ser...
Deixar ser tudo no todo do momento...
Sopro do/no universo...
Escutar-se o movimento infinito das vibrações do silêncio
Procurar-se o florescer nos vazios férteis das nossas rosas imaginárias
Existir-se na essência do sentir...
Deixar-se ser o incandescente espelho vulcânico dos longínquos sóis luminosos...”

José Lopes e Silva, 1980

6.2 *Canticum Joviale*

6.2.1 Apresentação da Obra

Canticum Joviale (1993) é uma obra encomendada pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian para os 18.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. A obra estreou no dia 14 de maio de 1993, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, com interpretação do GMCL. A direção do grupo foi feita por Jorge Peixinho e o restante grupo era formado por Manuel Jerónimo (clarinete baixo), José Machado (violino), Jorge Machado (violoncelo), Clotilde Rosa (harpa), Lopes e Silva (guitarra), Ana Mafalda Correia (piano e celesta), Catarina Latino (percussão), eletrónica sobre suporte⁶¹, Miguel Seabra (ator), Liliana Mendonça e Luísa Figueirola (bailarinas). A expressão coreográfica foi desenhada por Wanda Ribeiro da Silva e o desenho de luzes foi feita por João Carlos Andrade. De acordo com a documentação reunida no acervo do compositor, *Canticum Joviale*, tal como muitas das suas obras foi apenas apresentada uma única vez.

⁶¹ Em nenhum documento do acervo relativo à obra é referido quem controlou o suporte eletrónico no dia da estreia.

Canticum Joviale vai encerrar um ciclo de três obras inspiradas na obra de Hieronymus Bosch chamada *O Jardim das Delícias* (1500-1505) (fig.6⁶²).

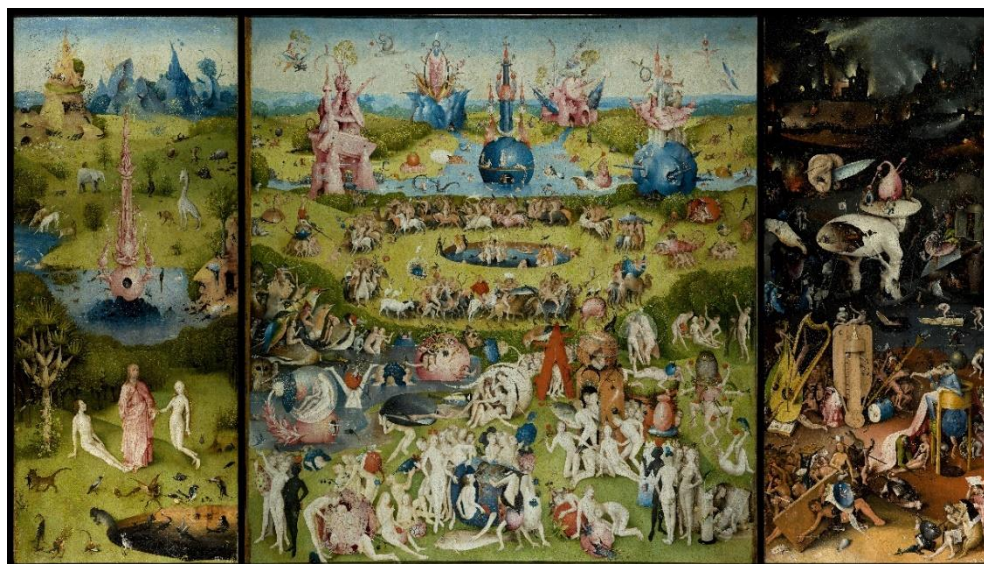


Figura 6- *O Jardim das Delícias* (1500-1505) de Hieronymus Bosch.

É uma pintura inspirada em fontes como a religião ou o fantástico⁶³, *O Jardim das Delícias* de Bosch, é composto por três quadros distintos, contudo ligados entre eles mesmos. Lopes e Silva representa esta ideia através da ligação entre três vetores: som-música, palavra-poesia e dança-expressão coreográfica. Nas obras de Lopes e Silva, o compositor, sem tentar abstrair-se de aspetos estéticos-filosóficos da sua época, vai-se deixar envolver pelos “místicos e psicológicos” constantes nas pinturas. Porém, e como Lopes e Silva descreve nas suas notas sobre o *Canticum Joviale*:

*é-me impossível evitar o ‘relacionamento afectivo’ tão intenso e absorvente que cultivei ao longo destes anos com a múltiplas e fantásticas imagens com as figuras demoníacas e paradisíacas quase inimagináveis, bem como com a sensação de intemporalidade existente nesses maravilhosos painéis e que com certeza interferem nos elementos mais 'sensoriais e micro-estruturais' da obra.*⁶⁴

Mostrando que mesmo que não tentasse criar qualquer ligação entre as suas três obras e a pintura de Bosch, no fim, acabariam sempre por se relacionar espiritualmente.

⁶²Fonte: “O Jardim das Delícias, Hieronymus Bosch”.

⁶³ Macedo, L. (2017). Sobre o “Jardim das Delícias” como modelo de análise dos processos de comunicação intercultural.

⁶⁴ Nota explicativa sobre a obra retirada do acervo de José Lopes e Silva.

6.2.2 Estudo da Obra

A acessibilidade aos materiais da obra o acervo de Lopes e Silva foi também uma das razões pelas quais esta obra se tornou um dos casos estudo para a presente investigação.

Relativamente a esta obra, podem ser encontrados os seguintes materiais:

1. Partituras de cada instrumento.
2. Diversos cronogramas com indicações de entradas dos instrumentistas.
3. Cronogramas que explicam o material da fita magnética.
4. Notas explicativas sobre a obra.
5. Diversas gravações da fita magnética.

Infelizmente, para além dos materiais que se encontram no espólio de Lopes e Silva, não existem gravações de vídeos nem imagens do concerto realizado em 1993, na Fundação Calouste Gulbenkian.

Tratando-se o *Canticum Joviale* de uma obra com música eletrónica, o equipamento necessário para a interpretação, para lá da instrumentação, é:

1. Gravador DAT (para se proceder à transmissão da música eletrónica) – pedido especificamente pelo compositor.
2. 4 altifalantes (dois dispostas em palco e dois na plateia)
3. 9 microfones (para os músicos e para o ator)
4. 9 estantes com luz própria
5. 18 projetores de luz

Relativamente a *Canticum Joviale*, no acervo do compositor podemos encontrar:

1. As partes para cada instrumento
2. A parte eletrónica (já em formato digital transcrito a partir da fita magnética por José Fortes; as bobines originais encontram-se perdidas).
3. Roteiro (que inclui o documento onde é cronometrada a música eletrónica e o documento das entradas dos instrumentos).

Como acontecia em diversas obras de outros compositores neste período, Lopes e Silva vai utilizar reservatórios na obra. Estes reservatórios eram num conjunto de motivos ou excertos musicais que o compositor escreve para um instrumento específico e o músico escolhe qual pretende tocar, seguindo um conjunto de regras definidas pelo compositor. Assim, as obras que utilizavam reservatórios são de certa forma obras de carácter aberto, podendo haver diversas possibilidades para a obra. Esta técnica era algo muito comum

para a música portuguesa escrita principalmente a partir das décadas de 70 e 80 (como por exemplo *Mise-en-Requiem* (1977/1979) de Constança Capdeville).

Na figura 7 encontram-se notas onde o compositor vai explicar como quer que cada reservatório de *Canticum Joviale* deverá ser utilizado, contudo, será sempre da escolha do intérprete qual reservatório utilizar na altura. Com isto surge a intenção de dar mais liberdade ao intérprete, criando uma sensação de improvisação, contudo sempre com o controlo do compositor sobre o que iria ser tocado.

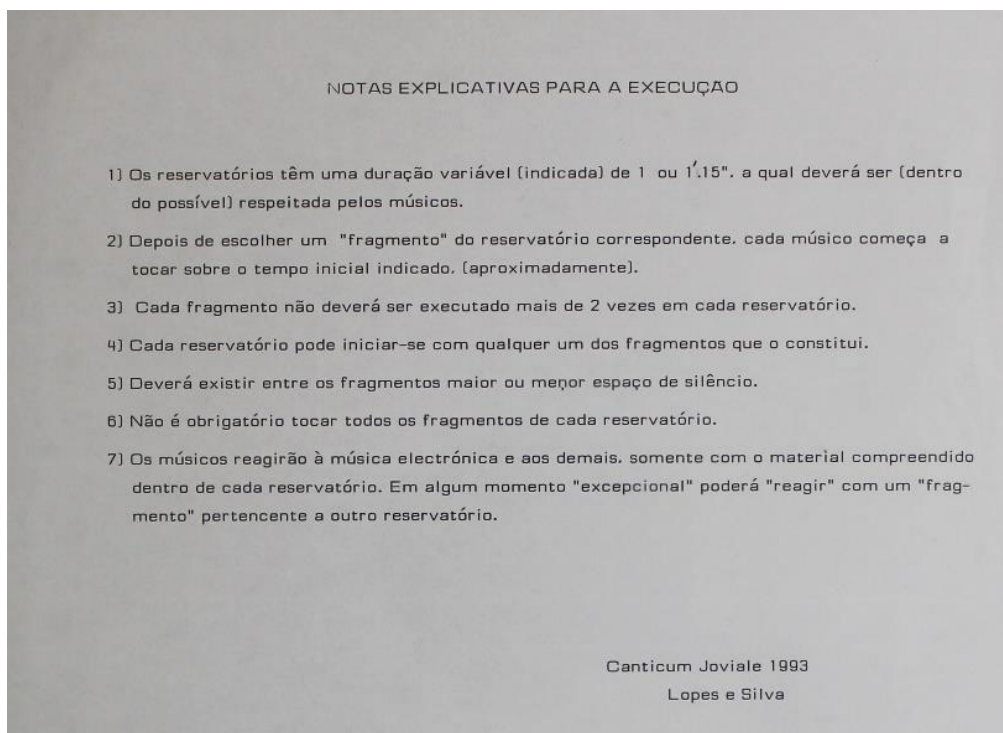


Figura 7- Lista de indicações sobre os reservatórios a serem usados na obra.⁶⁵

Para o *Canticum Joviale*, Lopes e Silva não impõe a necessidade da utilização de todos os reservatórios existentes durante a interpretação da obra, contudo, cada músico tem de ter em conta que a duração dos excertos deve ter um certo tempo esse que deve ser respeitado pelo instrumentista.

⁶⁵ Fonte: Acervo de José Lopes e Silva.

A par com os reservatórios escritos pelo compositor vão existindo também momentos onde o músico vai improvisar, enquanto ouve e reage à parte da música eletrónica, sendo que esses momentos vão estar sempre indicados na partitura de cada instrumentista (fig.8).

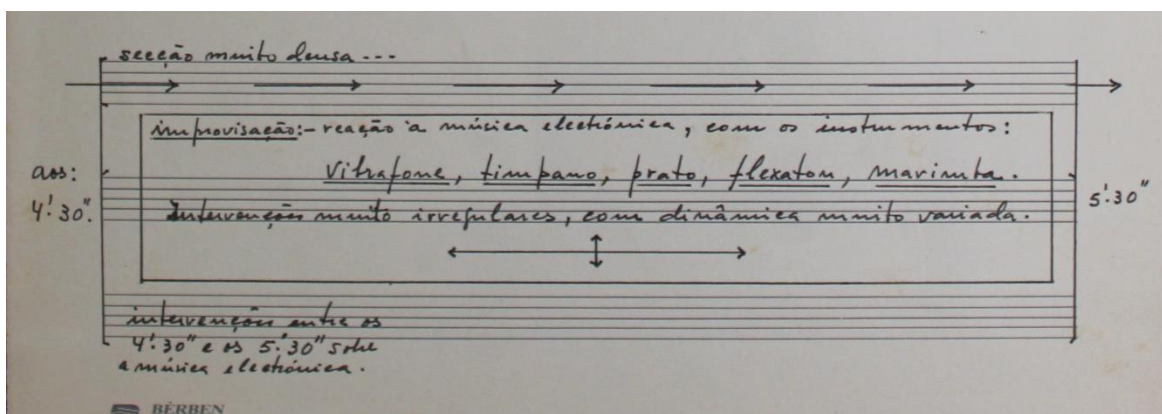


Figura 8: Recorte da parte de percussão onde mostra a secção que o instrumentista tem de improvisar.⁶⁶

A parte eletrónica constitui um dos elementos mais fulcrais de *Canticum Joviale*, e vai ter como base uma estrutura que Lopes e Silva considera serem elementos “pontilhísticos”⁶⁷. Segundo o compositor, estes elementos vão-se encontrar em constante movimento e envolvimento com a eletrónica, surgindo de formas diferentes ao longo da obra, seja através de acordes, células percutidas, intervalos, fragmentos melódicos ou contrastes tímbricos e dinâmicos.

Durante toda obra Lopes e Silva, cria uma “‘espécie de jogo’ permanente, entre os elementos sonoros mais subtis e os mais fortes, agressivos e nebulosos.”⁶⁸ E, por conta disto, é de extrema importância a total atenção dos instrumentistas para em que nenhum momento se sobreponham à música eletrónica nem ao ator que estava a recitar o texto.

De forma a que seja mais simples de se entender a música eletrónica, Lopes e Silva deixa diversos guiões e notas nas partes de cada instrumento, onde descreve ao segundo cada um dos elementos constituintes da eletrónica.

Para da manipulação da música eletrónica, *Canticum Joviale* vai também viver de muitos efeitos que eram criados pelos instrumentistas e que estavam descritos nas suas partituras. Na figura seguinte, mostram-se exemplos dos símbolos nas partituras, neste caso na de guitarra, que terão diversos significados, como a utilização de objetos – como

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Notas informativas para os músicos sobre a música eletrónica.

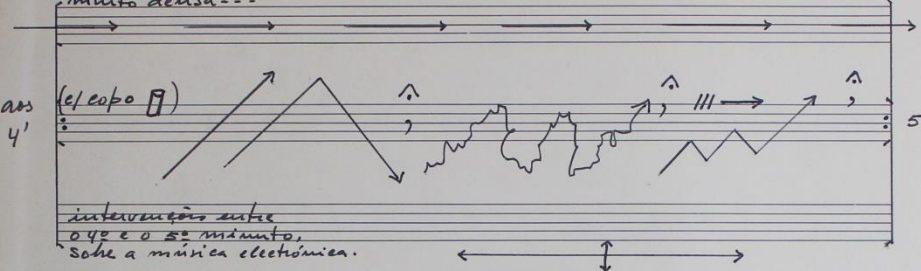
⁶⁸ Idem.

por exemplo um copo – para a manipulação da sonoridade do instrumento, ou como a indicação da mudança de instrumento.

Guitarra

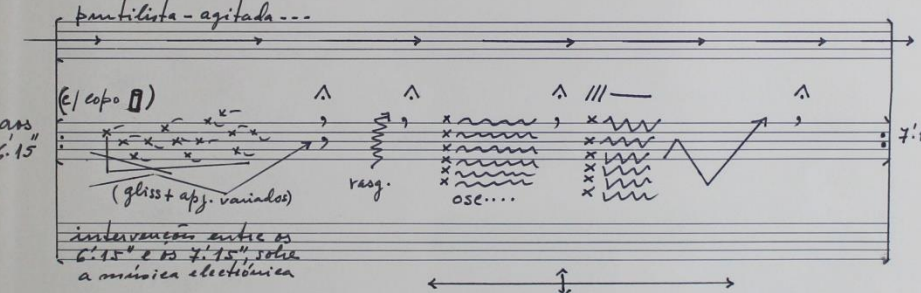
Canticum Joviale - 1993 *Lopes e Silva*

Gravação - música electrónica.
muito densa---

aos 4' (e/copo)  5'

intervenções entre
0'40" e 0'50" minuto,
sobre a música electrónica.

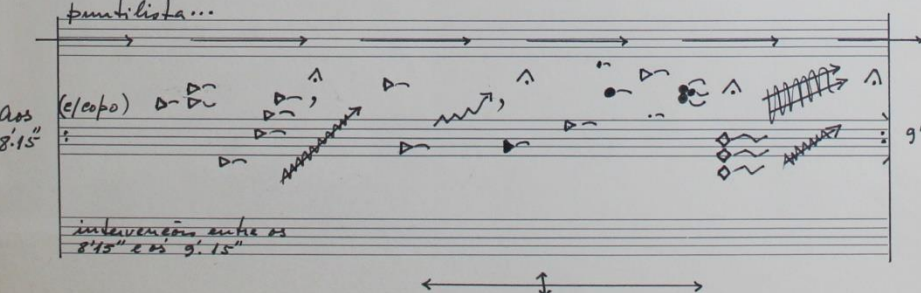
puntillista - agitada---

aos 6'15" (e/copo)  7'15"

(gliss+apj. variados)
resq.
ose....

intervenções entre os
6'15" e os 7'15", sobre
a música electrónica

puntillista...

aos 8'15" (e/copo)  9'15"

intervenções entre os
8'45" e os 9'15"


 23912

Figura 9- Partitura de guitarra de *Canticum Joviale*, com indicações da utilização de copos para a modificação do som. Retirado do acervo de José Lopes e Silva

O texto utilizado em *Canticum Joviale* é constituído por fragmentos poéticos (ver anexo 2) que Lopes e Silva retira de dois livros de poesia do escritor Fernando Ilhago Morgado, *Caminho Alado* (1988) e *Margem Luminosa* (1989). Utilizando esses textos como uma base textual, Lopes e Silva cria várias formas de variar o uso do texto,

colocando-o ao serviço da música. O compositor define nomeadamente, surgem então possíveis alternativas para as sequências do texto:

1. Escolha ideal para a sequência dos fragmentos poéticos, de acordo com a exigência coreográfica.
2. Escolha de um fragmento para repetições (servindo como um ponto de referência).
3. Escolha de uma sequência com repetições dos versos em forma de progressão, como por exemplo: 1234-2567-38910, etc.
4. Improvisar fragmentos a partir do material poético global (através da junção de diversos versos para criar um só), como por exemplo: “Gotas dos movimentos sagrados.../Voz dos movimentos Eternos.../Silêncio de água nocturna.../Voz dos lagos sagrados...”.

Ao estudar os documentos que se referem a obra *Canticum Joviale*, percebe-se que a inexistência da gravação em vídeo do concerto de estreia realizado em 1993 dificulta a compreensão dos elementos cénicos da mesma. A sua ausência vai dificultar a restituição da obra, porque não é possível compreender o que é pretendido tanto com os elementos cénicos realizados pelas bailarinas como os efeitos de luz criados para os 18 projetores. Não havendo documentação sistemática sobre esta articulação entre luz, dança e música, será muito complicado replicar a obra tal como foi feita em 1993.

6.3 Comparação entre *A voz(s)* e *Canticum Joviale*

As obras de Lopes e Silva que foram apresentadas durante esta investigação são muito diferentes entre si, todavia, existem elementos que as vão ligar.

Sendo *Canticum Joviale*, uma obra de um género mais próximo ao teatro-música e *A Voz(s)* uma obra escrita para voz e acompanhamento eletrónico, apesar disso ambas apresentam elementos em comum. Isto resulta do facto de necessitarem de fita magnética; de terem expressão corporal, ainda que realizado de formas muito distintas, visto que *Canticum Joviale* expressar-se através de duas bailarinas e em *A Voz(s)* é a cantora que está encarregue das gestualidades que melhor entender na altura da apresentação ao vivo da obras; ambas têm como base elementos poéticos que vão dar uma linha condutora da história; tanto o *Canticum Joviale*, como *A Voz(s)* incluem efeitos especiais criados pelas luzes, que se tornam um elemento fulcral para as obras.

A tabela 1 a seguir, mostra esses documentos que são necessários para se proceder ao estudo das obras mencionadas. Em contrapartida, a tabela 2 vai descrever todos os elementos constituintes de ambas as obras, onde se notam as diferenças e parecenças entre ambas.

Obras Documentos	<i>A Voz(s)</i>	<i>Canticum Joviale</i>
Roteiro de Luz		X
Roteiro da Eletrónica		X
Gravação Áudio Concerto	X	
Parte electrónica (Fita Magnética)		X (com e sem texto a ser declamado)

Tabela 1- Tipologia de documentação existente nas obras *A voz(s)* e *Canticum Joviale* de Lopes e Silva.

Obras Elementos constituintes das obras	<i>A Voz(s)</i>	<i>Canticum Joviale</i>
Autoria do Texto	Lopes e Silva	Fernando Ilhargo Morgado (excertos arranjados por Lopes e Silva)
Partitura	Geral	Partes Individuais
Luzes	Documento descritivo sobre a posição das luzes	
Fita Magnética	Gravação	Esquema Temporal
Instrumentação	Voz	Conjunto Instrumental

Tabela 2- Esquema acerca dos elementos constituintes de cada obra.

A tabela 1 apresenta toda a documentação se encontrava no acervo do compositor, que se referiam às obras que constituem os casos.

Mesmo tendo em conta os diversos elementos em comum, cada uma delas vai apresentar diversos pontos que as diferenciam, por exemplo: Em *Canticum Joviale*:

1. O autor vai inspirar-se em livros de outro autor para o texto poético.
2. Escreve diversos reservatórios (e indicações sobre a sua utilização).
3. Indicações sobre a música electrónica em cada partitura

4. Não existe uma partitura geral⁶⁹, apenas as partituras individuais.
5. Serve-se de inspiração numa pintura de Hieronymus Bosch para a criação da peça.

No caso de *A Voz(s)*:

1. O compositor joga com a relação entre a fita magnética e a intérprete, criando um diálogo em palco entre ambas as partes.
2. O técnico de luz, cria um ambiente muito introspetivo em redor da cantora com as luzes.
3. A fita magnética é previamente gravada pela intérprete da obra.
4. O jogo poético que serve de base é escrito pelo próprio compositor.
5. Presença de um jogo permanente com os elementos fonéticos da língua portuguesa.

⁶⁹ Não existe nenhum manuscrito geral no acervo do compositor.

7. Conclusão

“*Guitarrofonias; Uma vida de Lopes e Silva*”, é uma investigação cujo grande objetivo foi expor todo o universo sonoro de José Lopes e Silva enquanto guitarrista, manipulador de som e compositor.

Grande parte do trabalho foi possível devido ao acesso que tínhamos ao acervo de Lopes e Silva, que contém grande parte da documentação biográfica que em muitos casos consistem em diversos cadernos com biografias e com pensamentos reflexivos sobre a vida escritos por Lopes e Silva, como em notas de programa dos diversos concertos que realizara, todos estes documentos levaram a que fosse possível traçar todo o percurso de vida do compositor. Por outro lado, o acervo foi igualmente importante por conter todas as partituras e documentos extramusicais das obras que serviram de estudo de caso para a investigação.

Após o tratamento e investigação acervo de Lopes e Silva, começámos a reunir toda a documentação referente à sua música. Com isto, foi-nos possível conhecer a sua linguagem e ver que esta está em constante mudança e evolução, no sentido em que Lopes e Silva é um compositor que se vai adaptando tendo em conta a época em que está, ou o contexto em que esta obra se insere.

Ao longo deste trabalho focamo-nos em traçar todo o percurso de vida de José Lopes e Silva, sublinhando os aspetos biográficos mais importantes, desde o início dos seus estudos musicais, a sua ida para o Brasil, o seu primeiro trabalho como compositor, a sua entrada no GMCL, mas também a sua carreira como professor na Escola de Música do Conservatório Nacional e o seu percurso como concertista. Apresentámos assim uma primeira resenha bibliográfica do guitarrista e compositor que foi Lopes e Silva.

Para o início de um estudo da sua música, e tendo em consideração que o acervo de Lopes e Silva tem obras muito distintas, foi necessário escolher e focar a nossa investigação. Assim selecionámos dias obras que nos serviram de estudos de caso para entender algumas das particularidades da sua linguagem musical.

Como compositor, Lopes e Silva parece ter uma escrita que, começando por canções, vai manifestando um crescente interesse pela música contemporânea mais vanguardista da sua época, incluindo pela música eletrónica. Foi um compositor que procura novas sonoridades e novas técnicas, e isso nota-se pela forma como utiliza certos objetos – como copos ou arcos de contrabaixo — para modificar a sonoridade do seu instrumento, a guitarra. Mas também a inclusão de objetos invulgares, como um búzio, chifres, ou outros, como instrumentos nas suas obras.

A sua escrita segue a sua própria vontade e interesses, e por isso certos elementos são utilizados com recorrência nas suas obras, que se traduzem na linguagem composicional de Lopes e Silva:

1. Utilização de poemas para acompanhar a música.
2. A desconstrução da palavra e a utilização de expressões fonéticas baseadas na língua portuguesa, como forma de dar ao texto, à palavra e à música um sentido mais abstrato.
3. Utilização de objetos fora do “normal” que são integrados na sua música com uma linha melódica própria.
4. A improvisação, uma técnica que implementava nas suas obras e que praticava com muita regularidade desde muito cedo.
5. A escrita gráfica, uma característica que vai desenvolvendo ao longo de toda a sua carreira e que chega ao seu expoente máximo quase no final da sua vida.

Em suma, podemos sublinhar que após a conclusão desta dissertação, podemos afirmar que todas as questões a que nos subtemos foram resolvidas no decorrer da investigação e que nos foi possível através do estudo minucioso do acervo de Lopes e Silva entender qual o seu percurso de vida e entender qual a sua linguagem musical desde praticamente o início da sua vida como compositor até ao final.

O principal objetivo da investigação era a de poder dar ao mundo académico um primeiro estudo musicológico sobre quem era José Lopes e Silva como compositor e de que forma é que o seu trabalho haveria marcado a história da música contemporânea portuguesa. Como tal, espero que com esta dissertação se tenha despertado interesse e vontade de começar a trabalhar ainda mais o vasto espólio de José Lopes e Silva.

Bibliografia

- (s.d.). Obtido de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=116&lang=PT [visitado a 9 de junho de 2021]
- Amorim, A. E. (outubro de 2015). Os suportes fonográficos do acervo do Museu Nacional da Música: Reflexão sobre a sua gestão enquanto objetos de museu. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Circulo de Leitores/Temas e Debates.
- Castro, P. F. (2015). Tempo, Modernidade e Identidade na Música Portuguesa do Século XX. Em J. Costa, *Olhares sobre a história da Música em Portugal*. Verso da História.
- Correia, J. (2016). "A interpretação da obra de guitarra de Lopes e Silva por um aluno de 5ºGrau do Ensino Artístico". [Dissertação de Mestrado]. Escola Superior de Artes Aplicadas.
- Fernandes, C. (2017). Recensão: Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*. *Revista Portuguesa de Musicologia*.
- Ferreira, M. P. (1994/1995). Da Música na História de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*.
- Ferreira, M. P. (2005). *Dez Compositores Portugueses*. Dom Quixote.
- Inês Ramos, L. P. (s.d.). *O 'Gritarrista' que voou de Lafões para o Bienal de Veneza*. Obtido de Gazeta da Beira: <https://gazedabeira.pt/142566-2/> [visitado a 11 de junho de 2021]
- Lisboa, G. d. (s.d.). *Historial GMCL*. Obtido de GMCL: <http://www.gmcl.pt/historial/> [visitado a 4 de outubro de 2021]
- Macedo, L. (2017). Sobre o “Jardim das Delícias” como modelo de análise dos processos de comunicação intercultural. *Comunicação e Sociedade*.

- Magalhães, A. F. (2011/2012). *Levantamento de Espólios Fonográficos em Fita Magnética: Avaliação do Estado de Conservação das Fitas*. Lisboa. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Magalhães, A. F. (março de 2020). "A música já não pode viver sozinha": da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville. [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Magalhães, F. (2021). A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos. Em A. F. Azevedo, B. H. Furlanetto, C. A. Augusto, & M. B. Duarte (Edits.), *Geografias culturais da Música, do Som e do Silêncio*. Universidade do Minho. Laboratório de Paisagens, Património e Território.
- Martins, S. (2017). *O Jardim das Delícias, Hieronymus Bosch*. Obtido de Histórias das Artes: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-jardim-das-delicias-hieronymus-bosch/> ([visitado a 8 de abril de 2022])
- Nogueira, A., Pires, I., & Macedo, R. (2016). Qual o futuro do património musical contemporâneo nacional? Estado do pensamento e da investigação. *Revista Portuguesa de Musicologia*.
- Serrão, M. B. (20 de abril de 2011). *Influências da Performance na Música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Serrão, M. J. (2008). *Kurt Schwitters Merz e a Ursonate: Sonata de sons primitivos, poesia, voz e musicalidade* (1ª Edição ed.). Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Silva, J. L. (2015). Obtido de Página de José Lopes e Silva: <https://joselopesesilva.wixsite.com/joselopesesilva> [visitado a 11 de junho de 2021]
- Soares, J. P. (outubro de 2021). *O contributo didático do Método Escuela Razonada de la Guitarra de Emilio Pujol*. Porto. [Dissertação de Mestrado]. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e Escola Superior de Ensino do Instituto Politécnico do Porto.

Telles, A. (2020). "Cultivo da Música Contemporânea entre nós". Em J. S. Machado, & B. S. Machado, *GMCL: 50 Anos*. Ava Musical Editions.

Wuppertal, U. d. (s.d.). Obtido de The Whole Schwitters: <http://schwitters-digital.de/projekt/> [visitado a 15 de abril de 2022]

Anexos

Anexo 1: Entrevistas

1) Manuel Jerónimo:

Entrevista a Manuel Jerónimo, realizada a 3 de dezembro de 2021:

Carolina Martins (CM): Parece haver documentos em falta no acervo do compositor que se encontra depositado no CESEM, nomeadamente, do *Jardim das Delícias*. Mas, foi-nos possível perceber que o professor foi um dos músicos que integrou o GMCL na estreia da obra em Portugal, em 1992, e portanto, as minhas questões são: para além da estreia em Portugal, esteve presente na estreia desta mesma obra no Brasil no ano anterior e, o que me consegue dizer sobre o *Jardim das Delícias*.

Manuel Jerónimo (MJ): O *Jardim das Delícias*, portanto, sim toquei nessa obra, estrou na Gulbenkian, mas só mesmo quando foi em Portugal, não cheguei a ir para o Brasil com os restantes membros, na altura o grupo não tinha capacidades de conseguir levar muita gente, e como já dava aulas cá em Lisboa, acabei por ficar por cá. Mas, a obra cá estreou a 13 de maio, na Gulbenkian, e as indicações e ensaios para isto só começaram no início do mês. E era uma obra muito complexa, tinha muitos efeitos e muitas técnicas complicadas e era chato porque tinha de alternar muito rapidamente entre os dois instrumentos (o clarinete em si bemol e o clarinete baixo), e, portanto, era necessário muito trabalho em casa e muito rigor por parte dos músicos por causa destes efeitos todos, porque lá no fundo, é isto, as obras viviam dependiam muito da capacidade que nós, músicos, tínhamos. O *Jardim das Delícias*, foi uma obra que é inspirada em quadros de um pintor holandês, e, de facto, depois de olhar para a pintura e tocar a música, é claro a ideia que Lopes e Silva escreve (acaba por desenhar a arte musicalmente, através do teatro musical e da execução improvisada- ou não).

Era uma obra que envolvia muito a interação dos músicos com o público - inclusive, um dos meus filhos chegou a ficar com uma das bolas de ping-pong que foram usadas na obra- e, o *timing* era extremamente crucial no decorrer da obra. Cenicamente também posso contar que tinha aspetos bastante complexos, desde à parte em que tínhamos de interagir com a comida que tínhamos em palco, às bolas de ping-pong que tinha de colocar dentro da campânula e que tinham de sair enquanto estava a tocar. Com isto quero também dizer que realmente, foram os tempos áureos do GMCL, com um grande espírito de vanguarda, que infelizmente se começou a perder um pouco após a morte do Peixinho, em 1995.

CM: Falando sobre outra obra de Lopes e Silva, será que o professor não me conseguiria explicar um pouco a *Integração*? Porque as únicas informações que conseguimos obter do acervo de Lopes e Silva é a sua instrumentação e o seu ano de composição que é 1981.

MJ: Infelizmente, não. Só entrei no grupo uns anos mais tarde, em 1989, e, portanto, nessa altura ainda estava na Banda da Armada, e ainda estava muito focado em terminar os meus estudos, que só finalizam entre 1982 e 1983, e como não estava muito dentro do grupo ainda, não lhe consigo dizer com certeza quem terá tocado nessa obra. Mas com isto, posso afirmar com muita certeza de que Lopes e Silva, era de facto uma pessoa muito especial.

2) Manuel Morais:

Entrevista a Manuel Morais, realizada a 26 de janeiro de 2022:

CM: Que papel o professor teve na reforma do curso de guitarra do Conservatório Nacional?

Manuel Morais (MM): Quando Lopes e Silva vai para o Conservatório Nacional, já nós tínhamos começado a tratar disso e, na realidade, já estava bastante adiantada. Foi a Madalena Perdigão que o trouxe para o Conservatório, na altura em que eu comecei a ter muitos alunos, mas, ainda não nos conhecíamos (e mais tarde até foi necessário convidar uma terceira pessoa pelo elevado número de alunos que tínhamos naqueles anos). E, como dizia pouco faltava para terminarmos a reforma do curso de viola dedilhada, no entanto, tem um papel bastante importante para o seu término.

CM: Como era o professor Lopes e Silva?

MM: Ora bem, eu conheci o Zé, no ano em que ele foi para o Conservatório, em 1974, eu já lá estava desde 1972 e, se me lembro, reforma-se em 2000. Sempre o vi como uma pessoa muito simpática e muito querida, era muito bondoso e nunca o vi a chatear-se com alguém. Em termos musicais, víamos as coisas muito de forma diferente, eu estava muito mais ligado à música antiga e ele à música contemporânea, e por isso mesmo, nunca olhei com muita atenção para as suas partituras, mas posso dizer que se inserem muito na estética de Peixinho, assim com muitos efeitos, e aliás, era bastante criativo nesse aspeto, gostava muito de fazer percussões e efeitos como os *pizzicatos bartokianos* ou *glissandos*, mas, infelizmente, começou a ser cada vez mais posto de lado no mundo da música contemporânea.

Sei que chega a ser casado, mas não me recordo do nome da sua esposa. O que sei é que depois de se divorciar, vai viver muito tempo com a mãe de um antigo aluno seu (uma tal senhora chamada de Teresa, senão estou em erro), que era farmacêutica, e foi ela que o ajuda na altura em que esteve muito doente. E nos últimos anos da sua vida, falávamos muito ao telefone, éramos amigos próximos e até chegamos a encontrar-nos várias vezes, e foi aí que me chegou a confessar que a infeção que teve há uns anos atrás não tinha sido muito bem tratada. Foi uma das suas sobrinhas que me liga e me dá a triste notícia da sua morte.

CM: Como era visto Lopes e Silva na qualidade de professor?

MM: Como disse, conheci o Zé quando ele foi lá para o CN, e tínhamos métodos de ensino diferentes, ele gostava de utilizar Pujol como base de ensino e também pegava

muito na música contemporânea. Mas, pondo isto de lado, os seus alunos gostavam bastante dele, e era um professor que se dedicava muito aos seus alunos e ao ensino deles, mas isso era algo que já vinha da sua personalidade, era muito trabalhador, uma joia de pessoa.

3) Maria João Serrão:

Entrevista a Maria João Serrão, realizada a 11 de fevereiro de 2022:

CM: O meu trabalho de investigação foca-se em José Lopes e Silva, e, em primeiro lugar tenho a intenção de escrever os seus primeiros dados biográficos e, em segundo lugar, focar-me no trabalho de Lopes e Silva como compositor, e para isso vou utilizar duas das suas obras, *A Voz(s)* e *Canticum Joviale*. Com a documentação que temos no seu acervo, pudemos perceber quem foi a professora quem estreou *A Voz(s)*, e portanto, gostaria de saber o que a professora nos consegue explicar sobre esta obra.

Maria João Serrão (**MSJ**): Então o que é que podemos dizer sobre *A Voz(s)*... Conheces o poema?

CM: Sim, sei que foi ele que o escreveu. Mas como é que Lopes e Silva pedia à professora como interpretá-lo?

MSJ: Quanto à interpretação ele dava-me muita liberdade porque a gente se conhecia muito bem, porque estávamos habituados a improvisar em conjunto, não sei se tu sabes que fizemos aquelas gravações para o Bienal de Veneza? Isso foi tudo improvisado, 40 minutos, 4 vídeos em dias diferentes a fazer leitura de obras de artes plásticas de artistas portugueses que depois foram apresentados no Bienal de Veneza de 1980 e nessa exposição, os nossos vídeos estavam sempre a passar, nós não fomos lá, ficamos cá [em Portugal]. Quem fez o convite foi o Ernesto de Sousa, um artista plástico muito polivalente e dos primeiros que se interessou em ligar as artes plásticas com a música. E qual é que seria a ideia, o Zé Lopes e Silva, era no seu ente mais autêntico uma pessoa muito... para já muito inspirado e muito inspirador, mas ele próprio acreditava muito no invisível, no transcendente, portanto a música para ele passava sempre por aí, ele não dava indicações muito precisas, pelo menos comigo, sobre a interpretação, porque ele achava que nós sintonizávamos de alguma maneira, e ao que ele escrevia eu dava-lhe um sentido que não o desagradava, estávamos de acordo. Ainda da última vez que fizemos uma improvisação de um técnico, o Jorge Moura, no estúdio dele e fizemos lá a nossa última improvisação, um pouco antes dele falecer.

CM: Em finais de 2018?

MSJ: Exatamente. Em 2018 mesmo. O Jorge Moura tem lá isso, mas ainda não me passou essas gravações, mas ele é muito ocupado, e tenho receio de insistir muito. Porque mesmo ali, o Zé confiou nas poesias que eu levava, que eram muito ligadas ao abstracionismo, como Pimenta, essa linha de composição poética, tanto que eu nem lhe dizia o que levava

comigo, eu começava e ia por ali fora. Não sabemos o resultado, porque o Jorge não teve oportunidade de nos mostrar, portanto não faço mesmo a mínima ideia do que lá possa estar. Isto para explicar o quê? Em termos de interpretação, notas muito objetivas comigo não, não era o caso, podia às vezes dizer-me qualquer coisa, mas nada demais, nada que eu consiga reproduzir. Aquilo que me recordo, e por isso é que falei do poema, é que o poema em si, foi ele que o fez, e quando o escreve fá-lo com toda a sua carga emocional e de fé, se é que se pode dizer assim, algo transcendental (como tu dizias e bem) e ele pôs tudo nesse poema. A sua ideia era, eu gravei a linha de baixo do soprano, tens ideia disso?

CM: A parte da fita magnética?

MSJ: Exatamente, eu gravei e na altura na Gulbenkian, foi no Grande Auditório, fiz a parte do canto (fizemos ensaios antes, está claro). Na altura, foi das primeiras vezes, senão a primeira que se abriu o cortinado lá de trás do Grande Auditório e se via o jardim, porque até ali que eu me lembre isso nunca tinha acontecido. E tivemos uma participação maravilhosa do Worm, o Orlando Worm, que nos fez as luzes, em que ele trabalhava à volta da minha cabeça e me dava aquele lado inumano da coisa, percebes? Portanto, todo este conjunto criava um ar, uma atmosfera que vinha do Zé e que eu me lembro nunca mais se repetiu, eu nunca mais ouvi, nunca mais ninguém cantou, não vi, mas guardo aquilo com um momento muito especial de veracidade, de genuinidade, percebes?

MSJ: Eu não quero estar a enganar, mas, eu fui para Paris em 82, em final de 1982. Eu estive com o Zé, conheci-o e tivemos trabalho em conjunto a partir do GMCL, porque foi o Jorge Peixinho que me convidou para entrar no grupo, porquê? Porque fizemos uma interpretação em conjunto *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, eu e o Peixinho, num espetáculo que fizemos juntos no São Luís, que não tinha nada a ver com o grupo, foi uma coisa à parte, e por causa disto, o Jorge convidou-me para o grupo, e eu não vos quero enganar, mas foi ou em 78 ou 79, sim, em 78, entrei para o grupo e comecei a interpretar os programas que decidiam, e o Zé aproximou-se propondo-me participações com ele, um Duo. Fizemos concertos na SPA, em vários sítios pelo país, várias academias. Se quiserem, mando-vos o meu currículo, porque aí, encontram de certeza com mais exatidão, os locais e as datas dos concertos.

Há uma participação em específico que eu gostei muito, que fizemos durante vários anos seguidos e que foi o Zé que me convidou para dar workshop de canto, sempre ligado à música contemporânea, naquela época, no Algarve, no Festival de Verão de Lagos, e que ele dava a guitarra, eu dava a voz e depois fazíamos performances os dois, na galeria de arte. Disto tenho tudo fotografias, posso enviar tudo. E porque é que eu falo nisto?

Primeiro porque eu adorava aquilo, era o senhor padre que nos convidava, que era ele que organizava o Festival. E passados muitos anos, vim a encontrá-lo e já não era padre, na Nova. Entretanto, era muito interessante (e também tenho fotos disso) este concerto final, era numa igreja onde estavam todos os que tinham participado, e isto é algo que se relaciona a algo que sempre estive ligada que tem a ver com a animação musical, comecei muito jovem na Juventude Portuguesa e depois mantive sempre esta parte, portanto, porque falo nisto? Porque nós éramos amigos antes de colegas, e o Zé na altura era casado com a Teresa, o último nome não me lembro, e também era amiga dela, e eles convidavam-me para ficar na casa deles do Algarve, que a Teresa tinha uma casa lá, e enquanto se passavam estes acontecimentos, eu estava alojada lá com eles, íamos todos à praia, bom, era maravilhoso.

MSJ: Foi posterior, mas quer dizer, a partir de uma certa altura começou a ser paralela. A relação profissional no início, começou mais pelos concertos com o Grupo de Música Contemporânea, e depois mais um ou outro dueto, mais um ou outro concerto, isso era tudo profissional, depois, mas também entre o profissional e a amizade, a coisa também foi muito natural. Em relação ao Zé, sempre houve um certo recuo, talvez, porque eu sabia que existiam coisas que eu não compreendia, e acabei por relacionar isso com coisas que, até depois do falecimento dele, uma senhora (não sei se tia ou prima) me dizia, e todo aquela ânsia da família, nada daquilo foi propriamente fácil. Não sei muitos pormenores, mas depois percebia que algo não ajudava, e com a doença dele, as várias doenças, tudo isso se reflete na música, agora podemos nós dizer que senão fosse assim a música era de outra maneira? Não, não podemos, a música era o resultado daquele ser interior, que pessoalmente, mesmo depois de muito convívio, tenho dificuldades em definir. Mas se me perguntares, era uma pessoa que eu admirava? Era, admirava até pela originalidade, não era uma pessoa comum, afetivo, emocional, racional ao mesmo tempo. E quando falas na questão do transcendental, eu acho graça porque ele levava sempre as coisas para outro universo, outro planeta.

CM: Ele estava mesmo num mundo muito para lá do nosso.

MSJ: Exato! E quando ele falava do Brasil.... O Brasil para ele era como um outro universo (ele se quisesse lá ficar, ficava, mas ele não quis), era talvez o ideal, por estar longe, não sei. Pelo menos, quando lá estive gostava, pelo menos fez amigos. Muitas amizades também muito viradas para a América do Sul e muito para a Itália. E nós interpretámos obras de compositores que cá não eram de todo conhecidos, obras para

canto e guitarra, mas que ele trazia, e os homenageava (dizia “olha, isto é, do meu amigo” e com alguns, inclusive, ainda se correspondia).

MSJ: Ele tinha algumas ideias que apresentava se fosse ocasião. Comigo sim, tinha a sua à vontade para dizer o que achava e eu também dizia o que eu achava, quando eram compositores que ele conhecia melhor do que eu, claro que eu ouvia bem o que ele tinha para dizer, mas nunca foi uma pessoa de se impor na prática, ele ficava lá com a sua ideia, ele sabia o que era e o que queria e sabia que havia coisas que estavam erradas, mas não interferia diretamente. Mas por exemplo, com o Jorge Peixinho, ele não entrava em confronto direto, não sei se tens mais alguma outra referência?

CM: Não.... Sei que tinham uma grande amizade, tanto que foi por isso que Lopes e Silva deixa de escrever em 1995, e a próxima obra que ele escreve é por volta de 2009. E o que o professor Jorge Machado nos explica é que Lopes e Silva deixa mesmo de escrever por causa da morte de Jorge Peixinho.

MSJ: Isso é muito curioso, mas poderá haver outro fator.... Não sei se tu conheces o grupo, o Quadrifonia? Tenho gravações disso, uma inclusive da Antena 2, uma muito bonita. Nós, dentro do GMCL, a Clotilde, o Carlos Franco, eu e o Lopes e Silva, decidimos fazer uma espécie de música contemporânea para dar a miúdos novos (lá estava eu com a mania das educações) e então, fazíamos em vários lados, e chegamos a ir para o Funchal e para a Madeira, tínhamos igrejas cheias de crianças, que aderiam muito bem. Cada um de nós apresentava o seu instrumento à vez, e interpretávamos obras de compositores contemporâneos, mas, enfim, acessíveis à idade dos miúdos, e depois no final, eu punha-os a cantar, tínhamos a igreja toda a cantar uma pecinha, essa já não era tão contemporânea. Gostávamos imenso daquilo e divertíamos-nos imenso os quatro, e o Jorge que era uma pessoa muito, muito ciumenta, conseguiu ameaçar a Clotilde, e acho que ela também falou com o Zé, ou o Peixinho falou com o Zé, não sei, porque o Jorge pensou, imaginou, não sei que era eu que estava a organizar, mas não era, éramos os quatro que queríamos aquilo. E a Clotilde um dia disse-nos “olhem nós vamos ter de acabar com isto”.

CM: E isso foi em que ano?

MSJ: Uma das razões pela qual eu me fui embora, para além de outras mais importantes, porque eu fui para Paris, mas uma delas foi a decepção deste corte. Porque aquilo era uma coisa tão bonita que não podem imaginar.

MSJ: Então, vamos lá ver, o grupo era o Carlos Franco (flauta), a Clotilde (harpa), o Zé (guitarra) e eu no canto. O Jorge era do GMCL, e ele teve medo que aquele grupo pudesse

fazer “concorrência” com o GMCL. E quando descobre que nós os quatro fazíamos música contemporânea sem ele... E, portanto, acabou lá para 80, 81.

CM: Mas então o grupo não tinha começado em 1981?

MSJ: Não...

CM: Então a data que encontrei estava errada.

MSJ: Se não me engano, começamos em 1981, e terminamos em 1982 quando eu parti para Paris. Só que eu também me fui embora um bocado chateada com esta situação toda. Porque nós estávamos sempre prontos para o Jorge, porque estávamos sempre disponíveis para ele e sempre dispostos para o ajudar. Acabei por ir embora porque fui convidada pelo Horațiu Rădulescu, no final do festival da Gulbenkian, em Maio de 1982, o Rădulescu veio assistir ao concerto final, porque também interpretaram uma obra dele de música espectral uma coisa difícilíssima, horrível, que foi tocada por um grupo que ele trouxe de França, e então, nesse ano tivemos dois espetáculos, um no Grande Auditório e outro no Pequeno Auditório, e normalmente interpretávamos música, ou de compositores menos conhecidos ou até de primeiras audições. O Rădulescu ouviu os dois concertos e no final fomos todos jantar como fazíamos e conversávamos sobre o que se tinha passado, e o Rădulescu por acaso ficou ao meu lado e pergunta-me senão queria ir para Paris com ele, e eu perguntei fazer o quê, “para trabalhares a minha música espectral”, e eu disse “dá-me dois dias antes de ires embora que eu vou-me resolver e já te digo”, e disse logo que sim. Ele vivia em Versalhes com a esposa, uma senhora muito querida também, e também me alojaram, e ainda lá estive uns meses com o Rădulescu.

CM: Como é que o José Lopes e Silva reagiu à sua partida?

MSJ: Ah ficou zangadíssimo! Quando eu às vezes ia lá à Gulbenkian, onde eles faziam lá os seus ensaios, já depois de vir de França, ele fugia para outra sala. Quando falamos desses anos, o que é acabou por ser mais marcante para mim e depois também acabou por ser para o Zé foi aquela ligação que o Jorge, fazia espontaneamente, ora bem, desde o início que o Jorge se queria ligar às artes plásticas, tinha muito aquela tendência, porque na altura aquilo não era muito visível, sabes? E esse tal do que falei há bocado do que nos convidou para o Bienal de Veneza [Ernesto de Sousa], também alinhava muito nesta coisa e tinha um estúdio de pintura e passavam-se lá muitas coisas, tipo performances com movimento, com música, com artes plásticas e o Jorge alinhou muito nisso, o que nos abriu bastantes as portas para esta ligação através da improvisação que eu falei há bocado, ele por exemplo havia um artista plástico que estreava nas Belas Artes e faziam exposições e nós íamos, algumas vezes, à inauguração e o que era improvisar, era

improvisar mesmo, não tínhamos feito nada antes, era o grupo que ia, por vezes iam todos, outras vezes iam 4,5, 6 membros e fazíamos a leitura gráfica, pictórica, plástica musical, sem qualquer visão.

MSJ: Fazíamos um ensaio antes para reconhecimento das obras para saber onde é que íamos, mas o Jorge dizia uma coisa que a mim me serviu para a vida toda, porque como gostava muito de improvisar, aquilo para mim era um ponto principal, ele não queria e dizia “não repitam nada do que já fizeram seja agora, seja já há tempo, assim que se lembram ai eu já fiz isto, mudem e passa para outra coisa” e aquilo era muito giro, porque dá mais frescura do que fazer aquilo que a gente já sabe que faz e que é improvisado, mas está bem, mas já improvisamos muitas vezes. Não, tinha de ser novo e resultava de facto e era muito interessante. E depois havia aqueles diálogos com a flauta, o Carlos Franco era muito bom nisso, a Clotilde aqui não entrava por causa da harpa, porque não era prático, mas era muito, muito interessante. O Carlos Franco, e permitam-me dizer isto, era um dos músicos fundamentais do grupo pela sua cultura musical, pela sua virtuosidade ao tocar o instrumento, pela segurança que tinha, nós quando estávamos assim um bocadinho hesitantes, olhávamos para ele e sabíamos onde é que estávamos sempre, porque às vezes o Jorge a dirigir entrava num outro planeta e mandava entrar quando não era ou quando já tinha entrado e ele não mandou, não era sempre, mas quando isto acontecia, toca e vira para o Carlos Franco e ouvir ou olhar para ver onde é que ele ia, e dava o apoio necessário.

Depois quando tu dizes, comigo e com o Zé é isto, duos para canto e guitarra, programas os dois, vários autores, vários compositores; a Clotilde Rosa escrevia para nós às vezes, *As Três Canções Breves*, fomos nós que inauguramos e foi ela que escreveu para nós. *O Jogo Projetado*, também foi estreado por nós lá na Gulbenkian.

CM: Pelo Grupo de Música Contemporânea?

MSJ: Sim! O que posso dizer mais? A relação profissional, tranquila, mesmo quando tinha uma ideia mais certa não era uma pessoa que comigo, pelo menos, dizia o que tinha a dizer de forma normal, nunca foi de se irritar, nem de dizer está mal, nada disso.

CM: Então a partitura estava feita e não tinha alterações?

MSJ: Nem tinha de haver alterações. E também, que eu me lembre, nós não estreamos assim tantas coisas com a autoria do Zé, *A Voz(s)*, sim, agora mais.... Que eu me lembre, fazíamos muitas coisas de outros compositores, mas dele, sinceramente....

Quando tu perguntavas há bocado, como é que ele fazia quando as partituras estavam feitas mesmo quando não eram as dele, como é que ele dirigia, como é que ele orientava?

Era sempre em diálogo, eu fazia como queria, e ele acompanhava. Não tenho ideia nenhuma.

CM: Ele também se dizia considerar manipulador do som e “guitarrista”.

MSJ: Sim, mas não nesse sentido. Manipulador do som, porque eu acho que ele já tinha o ouvido um bocadinho espectral, mesmo que não fosse dito desta forma, nunca lhe chamou espectral, mas acho que o Zé, mentalmente decompunha o som fundamental.

CM: Ao ponto de ele nunca se considerar compositor, mas sim “descompositor”.

MSJ: Sim, mas isso é verdade. Tu fazes uma nota e ele já estava a ouvir o espectro todo dessa nota, estava a ouvir já as vibrações, os harmónicos da nota. Ele não se fica na notinha, porque essa notinha é som uma parte do som, porque o som é muito mais complexo, e isto por acaso nunca falei com ele, mas ultimamente tenho trabalhado muito sobre o silêncio e é a mesma coisa silêncio, mas não há silêncio. Eu lembro-me que no IRCAM, onde fui uma vez ou outra, a um espaço que eles tinham onde entrávamos e se criava o silêncio absoluto, o vácuo. Até parece que é verdade, mas o pior é que não é e eu acho que ele tinha muito esse sentido, essa sensorialidade, porque é uma sensorialidade, porque é uma forma de captar e é sensorial, não emotiva, mas mental.

MSJ: E eu penso que ele jogava com a psicoacústica. Não posso generalizar o que se passava comigo, era o que se passava com as outras pessoas. Mas eu no grupo, nunca o ouvi a reclamar com os outros a dizer “nunca façam assim”, nunca ouvi o Zé dizer isso. Mas como te digo, estive lá cinco anos, eles já lá estavam antes e ainda ficaram depois, mesmo que o Zé não tenha ficado muito mais tempo, mas ficou depois, e, portanto, não posso estar a fazer afirmações que generalizem que e digam é sempre assim e é assim com toda a gente, não, não posso. Mesmo quando eram coisas que demoravam mais tempo a montar, nunca ouvi uma reclamação ou uma crítica de não está bem ou não é assim, mas óbvio que ele dava opiniões, como eu as dava, mas não era assim com essa impetuosidade, nem nada disso.

Obras de Lopes e Silva que eu interpretei, realmente só foram duas, *A Voz(s)* e *Cânticos Nocturnos*, que me lembre.

CM: Uma última pequena pergunta, mas ele para canto escreveu alguma partitura mais gráfica? Algo mais experimental?

MSJ: Escreveu e foi para mim também. E não chegamos a interpretar e eu isso queria, mas a Carolina diz que tem.

CM: *A voz(s)*? Tenho aqui, posso mostrar.

MSJ: Não, a *Cosmofonia Paradoxal*. E isto tem diversas cópias.

CM: Sim, todos com diversos tamanhos.

MSJ: E sempre a cores. Isto é o protótipo da escrita dele para improvisação, não sei para quem, se um grupo, se só uma pessoa, não sei, mas mostrou-me e veio cá a casa, mostrar a partitura.

CM: E foi ele que desenhou isto tudo? E era para voz e guitarra ou era para quem quisesse interpretar?

MSJ: Não sei, ele quando veio cá a casa, não me disse que era especificamente para voz e guitarra, mas ele veio aqui para me falar da parte da voz. Agora quando vi o grafismo com todas aquelas dimensões, lá em casa dele, eu pensei logo que isto nunca poderia ser só para uma pessoa, isto é um mundo, um universo sonoro!

CM: Mas porquê tantos tamanhos? Ele nunca chegou a explicar?

MSJ: Não. Eu acho que isso para dizer a verdade, não queria dizer uma utopia, mas é aquela dimensão incontornável, ilimitada, impossível de travar que ele tinha em relação a tudo. No caso da *Cosmofonia Paradoxal*, manifesta-se através do tamanho, através da dimensão, mas a ideia que eu tenho da cabeça dele é que ele funcionava assim, sabes? Ele dizia uma coisa, mas uma coisa não era só isto. Porque se eu perguntasse algo sobre uma frase, ele dava-me logo “n” interpretações e “n” repostas sobre o assunto. Mas isso é impossível saber isso com ele. E sabes porque é que é impossível? Porque cada vez que ele fazia um grafismo eram sempre diferentes. E eu acho que tinha a ver com ele próprio. Ou porque ele estava sempre à procura de algo que ainda não foi dito, que ainda não foi feito, que ainda não foi visto. O Zé tinha uma ambição, uma ânsia por tudo aquilo que ainda não se tinha visto, que ninguém tinha visto, que ninguém tinha feito, que ainda não existia, portanto para ele nada estava feito, nada estava acabado. Era uma fonte interminável de ideias e de formas de se exprimir, porque ele quando escrevia uma obra, em princípio escrevia como quando escreveu *A Voz(s)* com a escrita clássica da música, não é? Mas depois, esta coisa do grafismo, isto já é uma evolução, ele achou certamente que esta escrita já não correspondia ao que ele queria dizer, o que ele queria transmitir, aquilo já não chega.

CM: Essa mudança de comportamento e de escrita, deveu-se por alguma razão em específico?

MSJ: Houve uma altura, em que ele teve uma doença grave e que teve hospitalizado, pronto, mais tarde voltou a ter, saiu do hospital, mas não vinha bem, e chega a ir para casa desta senhora que era da sua família, mas que lhe é muito chegada. Porque, para ser sincera, não sei muito, porque ele não era uma pessoa que não gostava de mostrar as

fraquezas, eu não me lembro de o Zé estar-se a queixar de ter de ir ao médico ou de outra coisa.

Em relação à questão das palavras. Eu não sei se conheces um alemão, Kurts Schwitters, que é um pintor, compositor, músico, pianista, arquiteto, engenheiro, no início do século XX. Era de Hannover. Era um inventivo, e o Zé conhece a sua obra porque eu faço a minha tese de mestrado sobre este homem. E o que é que ele faz? Escreve uma sonata com as regras da sonata clássica, com os 4 andamentos, com as dinâmicas, tudo o que a sonata implica, e em vez de colocar notas de música, coloca as letras do alfabeto alemão. Vários temas em cada andamento, 40 minutos de interpretação para voz solo. Ora este homem com a sua criatividade, porque é, e tem uma poesia inacreditável, bem, nem te digo nem te conto.... E o que é que ele vai fazer, e eu descobri-o através da Constança Capdeville, porque a Constança tem numa das suas obras a determinado momento “Anna Bluma”, e eu fiquei curiosa a pensar onde esta mulher foi arranjar isto, e, houve então uma vez que estava na biblioteca a ver coisas e vejo um livro do Schwitters que não conhecia e deparo-me com “Anna Bluma” e a partir daí que nunca mais larguei Schwitters, e porque é que te falei nisto? Porque ele [Schwitters] com esta forma de fazer, ele faz, ele acrescenta e graficamente tens uma catedral, e vai colocando sílabas ao longo do grafismo. E que é que faz isto também? É o Georges Aperghis, nos anos 60, com a sua música fantástica, mas de repente eu digo “Aperghis não é homem de ir imitar, mas a verdade é que o outro homem teve influência”, e depois as palavras. Isto nos anos 20, 30, porque Schwitters levou 10 anos a escrever a *Ursonate*, a “Sonata dos Sons Primitivos”. E Merz, é uma palavrinha que tira do jornal num anúncio que vinha “Private Kommerz Bank”, e porque queria fazer isto? Porque ele queria ser Dada, foi então até à Suíça que não o aceitavam como Dada, porque eles na Alemanha ganham a vida a pintar retratos das pessoas e para os suíços isso não é ser Dada, não pode ser, e que todo o comportamento dele não é Dada. Mas ele acha que é, e, portanto, vem-se embora para a Alemanha e cria o tal “Merz”, que lá no fundo é um Dada alemão. Mas um Dada completamente diferente e com um percurso completamente pessoal. Portanto quando tu dizes que o Zé faz isto das palavras, ele conhece este método através de mim.

MSJ: Já a Constança não fez este método, ela fez coisas fantásticas, mas não isto propriamente. Mas o Zé, eu não digo que ele estivesse a copiar, atenção, o que estou a dizer é que pode ter vindo só dele (não interessa), é algo que já existe há muito tempo, e que já foi feito e refeito de várias maneiras, muito eficazes e diferenciadas. Portanto, hoje em dia, e ainda no outro dia me falaram nisso, que há escolas do ensino da música em

que já ensinam os alunos onde em vez de ensinarem notas, ensinam sílabas ou com palavras, portanto, no fundo o que é que eles fazem? Ritmos, não é? Valorizamos a sonoridade fonética e eu acho isso o máximo, até porque é daí que se consegue fazer o espectral.

CM: Uma questão um bocadinho mais biográfica, o que terá acontecido entre os anos de 1983 e 1984? Porque é uma altura em que há um pequeno “buraco” na sua atividade composicional. Será que foi na altura em que decide focar-se mais no conservatório ou no GMCL?

MSJ: Isso não te sei dizer muito concretamente, porque foi na altura em que estive em Paris, porque eu fui para lá entre 82 e 85. A única coisa que me lembro dele eram as quebras pela saúde, mas em que é que isso se refletiu musicalmente, já não te sei dizer objetivamente. E a ideia que o Zé tinha, que era muito interessante de não conseguir/querer ficar num sítio só apenas, percorrer o país por todo lado e fora também, viajava muito e, isso acaba por ser um bocadinho meu, mas parece que ele tinha uma certa missão própria, relacionada com os outros, dava-me um bocado a ideia de que ele gostava muito de dar aos outros, de puxar pelo conhecimento das outras pessoas. Não tinha uma facilidade na comunicação oral, para exprimir as suas ideias, as pessoas ficavam sempre um bocadinho a pensar em “o que será que ele querará dizer com isto?”, mas com muita vontade de ensinar. Os miúdos, alunos dele, que agora são pessoas crescidas, gostavam todos muito dele.

CM: Sobre o quarteto, alguma vez interpretaram alguma obra dele?

MSJ: Dele nada, só de outros compositores.

CM: Sobre *A Voz(s)*, e isto pode parecer uma pergunta peculiar, mas Lopes e Silva deixa nas suas notas sobre a interpretação que a professora poderia utilizar a roupa que quisesse no dia do concerto. Portanto, gostaria de saber que tipo de roupa utilizou na estreia?

MSJ: Para essa obra, usei uma roupa completamente clássica. Infelizmente, a Gulbenkian não fez registos de vídeos, nem de fotos.

CM: Sim, nessa altura a Gulbenkian não fazia registo de imagens nesse tipo de concertos

MSJ: Só sonoro mesmo. E eu uma vez disse que eu conhecia muito bem os técnicos que eu trabalhava lá muito e eles diziam “ah isto é teatro, nós não fazemos” e, portanto, só mesmo o som. Mas sim, a roupa era clássica.

CM: E sei que ele, e antes da professora fazer a gravação da fita magnética, tinha feito uma outra gravação, caso a professora não se sentisse confortável para o fazer ou acontecesse algum imprevisto, por acaso não lhe chegou a mostrar essa gravação?

MSJ: Não, não chegou a mostrar e nem sabia que existia uma outra gravação.

CM: Sim, ele tinha uma outra gravação, caso a pessoa que iria interpretar a obra, não se sentisse ou confortável, ou não conseguisse fazer, então, Lopes e Silva teria uma outra gravação feita por ele, não sei era ele a cantar ou se pede a outra pessoa, numa outra fita magnética.

MSJ: Não tive conhecimento disso. Eu gravei e depois cantei por cima. Mas também não sei se ele me dizia tudo, mas pelos vistos não.

CM: Pois e parece que ele deixava muito por dizer.

MSJ: Exato, e também não sei até que ponto, e por exemplo no caso de *A Voz(s)*, eu na altura interpretei que tinha sido feito para mim, mas agora que levantas algumas questões, já não sei.

CM: Por aquilo que estive a ver, esta obra nunca mais foi apresentada depois da estreia.

MSJ: Eu na altura fiquei com essa ideia, agora ele também podia ficar com dúvidas se eu conseguia fazer as duas coisas, não sei.

CM: Bem, se a professora quiser, tenho aqui a partitura e posso mostrá-la.

MSJ: Já agora.

CM: O que é que significam esses sons (na partitura)?

MSJ: É a tal representação sonora, gráfica. Grafismos sonoros, que na maior parte das vezes são retirados diretamente, e neste caso, do poema, visto que isto é poesia.

CM: E o poema, qual é que é? O poema é tudo isto? Porque só temos acesso à partitura e não à folha do poema.

MSJ: Mas eu tenho.

“Deixar-se ser...

No instante permanente irrepitível

Deixar-se a vida viver...

Ser vida viva...

Nos outros...

No espelho...

Deixar-se ser no existir da existência...

O momento...

O alvo...

Querer não guiar a flecha do ser...

Deixar ser tudo no todo do momento...

Sopro do/no universo...

Escutar-se o movimento infinito das vibrações do silêncio

Procurar-se o florescer nos vazios férteis das nossas rosas imaginárias

Existir-se na essência do sentir...

Deixar-se ser o incandescente espelho vulcânico dos longínquos sóis luminosos..."

Isto era tudo ele, isto é que era o Zé! Bem, isto é fantástico!

CM: E nos ensaios? Havia mudanças em todos os ensaios? E quanto tempo estiveram a ensaiar? Porque pelo que sei, ele era conhecido de não ensaiar muito tempo as suas obras. Como ele gostava muito de improvisar, fiquei com esta questão.

MSJ: Não tenho ideia de haver grandes mudanças nos ensaios, à exceção de quando eram improvisações, aí podíamos alterar coisas, obviamente, mas quando eram coisas escritas, era o que lá estava, porque há coisas que, e falando por mim novamente, as coisas vinham muito naturalmente, percebes? A própria partitura era inspiradora, mesmo quando eram obras de outros compositores, as partituras para mim, são partituras. Portanto, no caso dele, e nas duas obras que fiz dele, aquilo era rigoroso e fazíamos exatamente o que lá estava e era aquilo que ouvimos o que está nas gravações, e na *Voz(s)* ainda mais... Eu não me lembro do Zé me ter corrigido (provavelmente deu alguma opinião como é óbvio).

CM: Então, não fizeram muitos ensaios?

MSJ: Não, fizemos um ou dois e depois o ensaio geral lá no espaço, porque até a questão das luzes eram importantes, e pronto, o encenar é sempre alguma coisa que pede pelo menos 1 ensaio. Mas tirando isso, não. E sabes, por exemplo, esta questão do Orlando Worm, o Zé aceitou perfeitamente as sugestões dele, e olha que não eram fáceis, olha que deram ali uma interpretação à obra, eu estava sozinha no palco, com o microfone, e tudo à minha volta, eram as luzes que criavam, num espacinho pequeno, e o resto do palco vazio, depois tinha a parte de trás; e não me lembro de o Zé ter dito qualquer coisa que não gostasse, se calhar também deu uma opinião ao Orlando, é normal, agora estar contra propostas que logo à partida são boas, só para contrariar, não vi isso, que ele tivesse outras opiniões e não as exprimisse, isso pode ser, porque ele tinha muita coisa na cabeça, mas a exprimir de uma forma um pouco mais dura, não me lembro disso sinceramente, nem comigo, nem com o Orlando. Agora, ele trabalhou com outras pessoas, não é. Mas eu sempre achei que ele tivesse sempre uma consideração pelo outro, e pelo menos depois que eu saiba, as outras cantoras que depois cantaram com ele.

CM: A Ana Paula Russo e a Manuela de Sá.

MSJ: Sim, exatamente. Eu acho que ele respeitava as pessoas e apreciava as características boas que elas tinham, e se calhar até dizia às outras o mesmo que me dizia a mim, que era a melhor de todas.

CM: O sistema de som como é que estava localizado?

MSJ: Isso foi na Gulbenkian, e eles é que tratavam, porque isso já estava montado.

CM: Isso quer dizer que ele não tinha mão de onde queria os altifalantes?

MSJ: Em princípio não. Se não fosse o que ele gostava, certamente ele diria. Se ele deu alguma opinião ao técnico, já não sei. As coisas estavam lá postas e nós fizemos, não houve, estava bem, era bom. Porque é assim, os técnicos da Gulbenkian naquela altura, eram pessoas muito aptas, não digo que agora também não sejam, só que agora não os conheço, mas na altura eram pessoas muito competentes na prática, e acho que gostavam de nós, porque é menos exigente que montar para a orquestra, por exemplo. E também, era no palco, que me lembre, não era na sala como se faz agora, que se põe na plateia e por todos os lados. Que eu me lembre era ali, ouvia-se, obviamente, ouvia-se a voz, como se ouvia a gravação, mas circunscrito ao diálogo não.

CM: Tinha a quarta parede, então. E ele nunca tinha esse interesse em quebrar a quarta parede?

MSJ: Para o lado da plateia? Eu penso que daquilo que eu vi do *Jardim das Delícias*, a dimensão já era outra. Porque ali tinhas uma mesa muito grande, com muita coisa lá em cima, com muitos participantes, o grupo não é, e eu esse já assisti da plateia, porque como te disse, já cá não estava. Aí, parece-me que a teatralização foi mais intensa do que propriamente a parte musical. Mas tirando isso.... Estávamos naquela fase do teatro musical.

CM: Um pouco como fazia a Constança.

MSJ: Sim, pode-se dizer isso. Se bem que o conceito da Constança era diferente do Zé. Mas, o modo de teatralizar, era algo muito normal. Mas, esse *Jardim das Delícias* do Zé, era algo extra conceptual, não é?

CM: Por aí, porque é assim, colocar os músicos a comerem fruta ou pô-los a jogar ping-pong nas cordas do piano, ou os cornos ou a constante reação à fita magnética, pode-se dizer que era altamente teatral.

MSJ: Muito teatral e muito à maneira do Zé, porque ele ali conseguiu concretizar algo que extravasava, porque eu acho que ele também não gostava muito de manter o habitual.

CM: Sim, é isso, e acho que por conta disto, não seja propriamente possível classificar as suas obras, porque eram todas diferentes.

MSJ: Isso e demonstram também uma certa insatisfação, nunca nada chegava para ele.

CM: Tenho então só mais uma questão. Ele escreve séries nesta obra, e não sei se a professora sabe disso, porque ele deixa esboços e o que me faz querer parecer é que até certo ponto, esta obra me faz entender que é “serial”, porque ele compõe 9 séries que nunca ultrapassam as 6 ou as 11 notas, contudo, nunca é possível encontrar uma série completa na obra e eu achei muito estranho, porque ele escreve as séries, mas não é possível encontrar em lado nenhum.

MSJ: Isso é porque ele achou que não era necessário, era uma opção dele de composição. Porque assim vai-se também a obrigar a não respeitar as formas da escrita clássica, aquela liberdade de “eu posso fazer tudo aquilo que eu quero”, mas em tudo na vida, não só na música. Ele lutava, ou melhor, tinha a sua própria convicção de que o que estava certo era a sua própria liberdade, fazer o que lhe apetecia na altura em que lhe apetecia. Ele diz na obra “serial”, mas não chega a dizer “serialismo”, é, ao fim ao cabo aquilo que “Serialismo” era para ele, é a sua interpretação do “serialismo”, quer dizer do que é “serial”. Material igual a serial, entendes? Sucessões de notas que não têm obrigatoriedade de correspondência com as outras, nem obrigatoriedade de ordenar ou de serem ordenadas de uma determinada forma, porque é isso que ele quer, utilizar as notas da maneira que lhe apetece e ninguém tem nada a ver com isso. São opções de escrita e se fores ver outros, mais ou menos da mesma época, anos 60, 70, 80 por aí (e até mais), há muitos que optam por isto. Porque é tudo do mais aleatório e mais subjetivo possível, o Michael Finnissy, escreve obras, e por exemplo, uma das suas obras para quarteto que eu interpretei, com flauta, voz, piano e percussão, e o Michael vem ao ensaio, e ele escreve a partitura com todos os sinais da escrita clássica, mas depois a interpretação não era. Era uma época em que alguns deles abusavam na questão da liberdade da escrita e da liberdade da imaginação e da criação.

CM: Porque às vezes é preciso ir ao exagero, para começar a quebrar tabus.

MSJ: Aqui, não digo que fosse o caso, aliás, não posso de maneira nenhuma dizer isso, mas digo que se escreve assim, é porque tem consciência de uma opção de escrita dele e tal como ele aqui diz que também faltam certas notas para completar a série, é porque ele sabe disso, mas não quer utilizar a série completa, é como não querer usar a meia encarnada com a outra meia encarnada, quer a encarnada com a verde, e na música foi assim também. Não te digo comigo, sim, uma grade liberdade na interpretação/improvisação, tudo o que fizemos em Belém, no Museu, foi tudo muito interessante, mirabolante, é verdade, e até digo, não sei se alguém hoje em dia teria

paciência para ouvir isto, mas pronto, ele lá fez o que entendeu, umas vezes eu ia atrás dele outras vezes ele ia atrás de mim e pronto. E normalmente não havia repetições. Porque quem fez a proposta foi o Ernesto de Sousa, e o que ele queria era a leitura musical da exposição. Uma não, quatro leituras.

Não se podia repetir. Tanto quando era só eu e o Zé, mas com o grupo também, porque eu não posso repetir o que fiz em relação à outra improvisação, nem o Zé, não podemos em relação a si mesmo, porque não está lá o Peixinho a vigiar, mas está a dizer “cuidado, não repete! Não faz igual!” e então se for na mesma altura é que nem pensar nisso, percebes? Nem na mesma altura, nem o que já tinha sido feito antes, nada de repetições. E é engraçado porque se torna exigente para a pessoa, para não cair no mesmo e ir sempre por outro lado, porque a improvisação era mesmo assim. Porque às vezes a improvisação tende a cair para aquilo que gostamos e isso torna-se repetitivo e não pode ser, mais vale fazer o que não se gosta do que nos repetirmos. Mas, sobre a obra.

CM: No fundo, eu queria perceber se ao fim ao cabo, poderíamos considerar esta obra como sendo serial, porque por um lado sim, mas por outro não.

MSJ: Pois, eu percebo a tua questão, até porque tens de classificar a obra, não é verdade. Mas, já viste aqui uma curiosidade, o que ele aqui diz “série de afinação da guitarra em mim”, ou seja, a afinação faz parte da música, e aqui “série de afinação em ré”, se ele coloca isto ao pé um do outro, é porque vai estar relacionado, portanto um canta e outro afina. E pois bem, isto é muito interessante, porque para mim está diretamente relacionado a música espectral, porque até foi sobre aquela que eu trabalhei, e que entendi que é o Chelsey que inicia e que é o Rădulescu que desenvolve, e depois mais outros, mas para mim isto não me faz confusão absolutamente nenhuma, porque a sobreposição de coisas que aparentemente não têm a ver umas com as outras se for feito com uma determinada “inspiração”, chamemos-lhe assim, se for feito é uma linguagem não muito comum, mas tem conteúdos muito interessantes de detetar, e agora falo de conteúdos sonoros, obviamente, não posso falar de outra coisa, e portanto uma guitarra que está a afinar e uma voz que está a cantar uma séries de notas por ali acima e que não eram fáceis, isto pode ser muito interessante... Para ele, era. Ou era interessante ou era novidade, também pode ser, “agora quero fazer uma coisa diferente”, porque ele também gostava da novidade, procurar o que não foi feito. E isto é uma novidade, porque eu nunca vi isto a ser feito, porque uma guitarra a afinar enquanto a voz canta por cima, e isto nunca aconteceu na prática, até porque aqui neste caso não havia guitarra. Por isso tu vê aquilo que está na cabeça dele... E como é que ele vai substituir a parte da guitarra? Com a parte

da voz que está no baixo, é com os momentos em que o diálogo tem momentos de coincidência e uma coisa não tem nada a ver com a outra.

CM: A parte da fita magnética estava escrita?

MSJ: Estava. E que eu acho isto genial? Acho. Explicar-te o porquê, não sei. E depois também há outra coisa, eu nunca fiz mais nada igual a isto. Com tantos que trabalhei, eu nunca fiz nada com esta “lei”, digamos assim. Não quer dizer que não haja, atenção, mas, para mim é original e continua a ser, percebes? E o que é que lhe dá mais conteúdo? O poema, aquele poema é de subir aos céus.... Estranhíssimo, e muito, como é que hei-de dizer, é como se uma coisa previsse a outra, não previsível, mas uma antecipação. E eu adorei fazer isto, porque sentia que tinha sentido, e também não sei explicar qual, mas...

CM: E ele nunca chega a explicar a intenção desta obra?

MSJ: Não, não precisa, ele mostra o poema, olha. Agora está escrito assim e tu fazes. Primeiro gravas e depois cantas, porque é assim, está cá tudo.

CM: O curioso é ele ter tido a necessidade de ter criado termos para poder classificar as suas obras.

MSJ: E muito bem, e isso é sua criatividade a manifestar-se na designação para não se tornar igual aos outros dizem, porque o que ele faz em eletrónica não é igual ao que os outros fazem em eletrónica. Os nomes que ele procura é para distinguir o que nós habitualmente utilizamos para tal termo (um bocado como o “pluridisciplinar”, antigamente ninguém conhecia a palavra, agora toda a gente utiliza em demasia). Ele cria termos novos porque o que ele fazia e o que ele estava a designar, não era o mesmo o que os outros faziam ou o que estavam a designar. Anda tudo à volta do mesmo. Aqui a questão difícil e esse aspeto do teu trabalho é difícil, é dar aos termos e ao que ele cria dar um sentido sem parecer um juízo de valor.

Anexo 2: Poemas

O seguinte poema é retirado da obra *Canticum Joviale* que é inspirado em dois livros do autor Fernando Ilhargo Morgado, *Caminho Alado* (1988) e *Margem Luminosa* (1989).

“...Canto de cristais deslumbrantes...

... Silêncio puru quase mineral...

... Estrutura Nua...

... Matizes transparentes...

... Luz das horas flutuantes...

... Gotas e gotas de beleza...

... Limites dos espaços...

... Água nocturna...

... Espiral dos movimentos eternos...

... Braços do tempo...

... Espelho lentos (dos) lagos sagrados...

... Coisa que (passam) pelo rio do tempo...

... Voz que se propaga (em) ondas de partículas...

... Flecha o tempo (disparada pelas mãos dos Deuses) ...

... (Caminhos) por onde passam os pássaros...

... Flores de uma (lágrima) transformada em cristal...

... Estalatite de líricos cânticos...

... Flutuar de nudez do sol...

... Nuvem suspensa dos ramos...

... Estrela cintilante mas incerta...

... Caravelas de sol (sobre as) ondas voadoras...

... Sorrisos de luz (suspensos) ...

... Cigarros cantam o sol... é a flauta dos seus cantos...

... (Libertam-se) Silvos de aves divinas...

... Reflexos de uma flor...

... Nuvens contradançam (nos) braços do curto...”

Anexo 3: Canticum Joviale⁷⁰

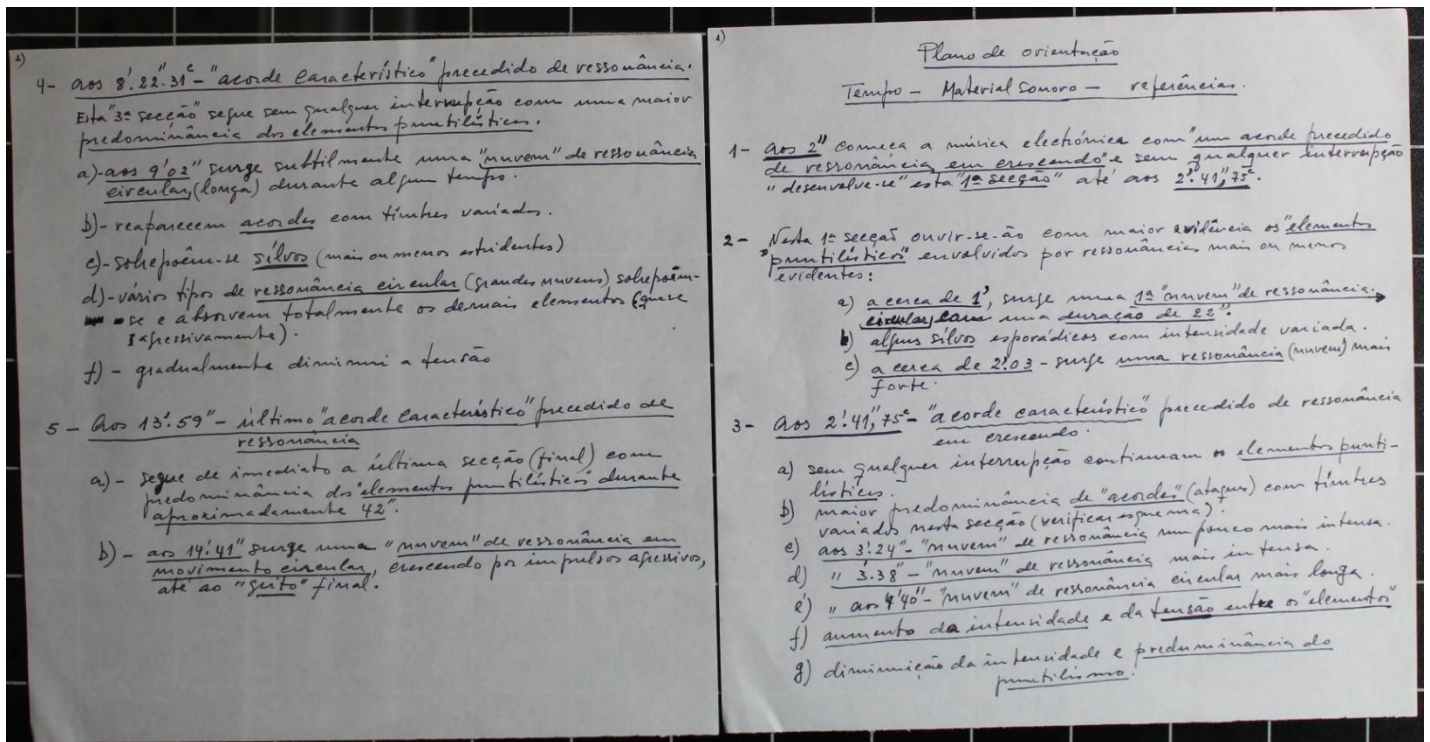


Figura 10: Divisão da obra em secções temporais

⁷⁰ Todas as partituras são retiradas do acervo de Lopes e Silva.

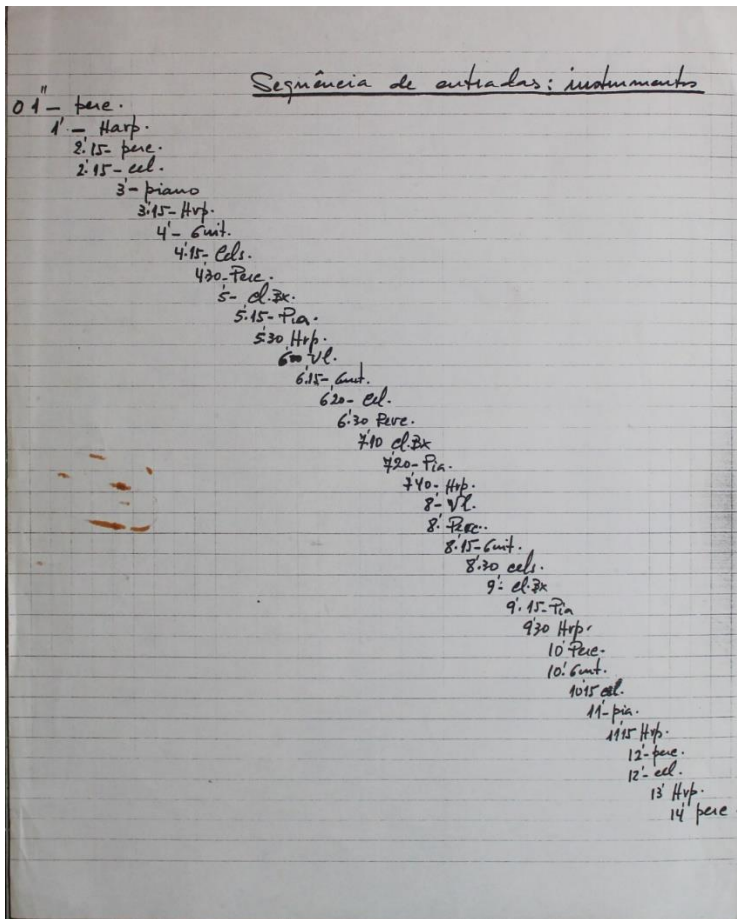


Figura 11: Secção das entradas dos instrumentos ao longo da obra.

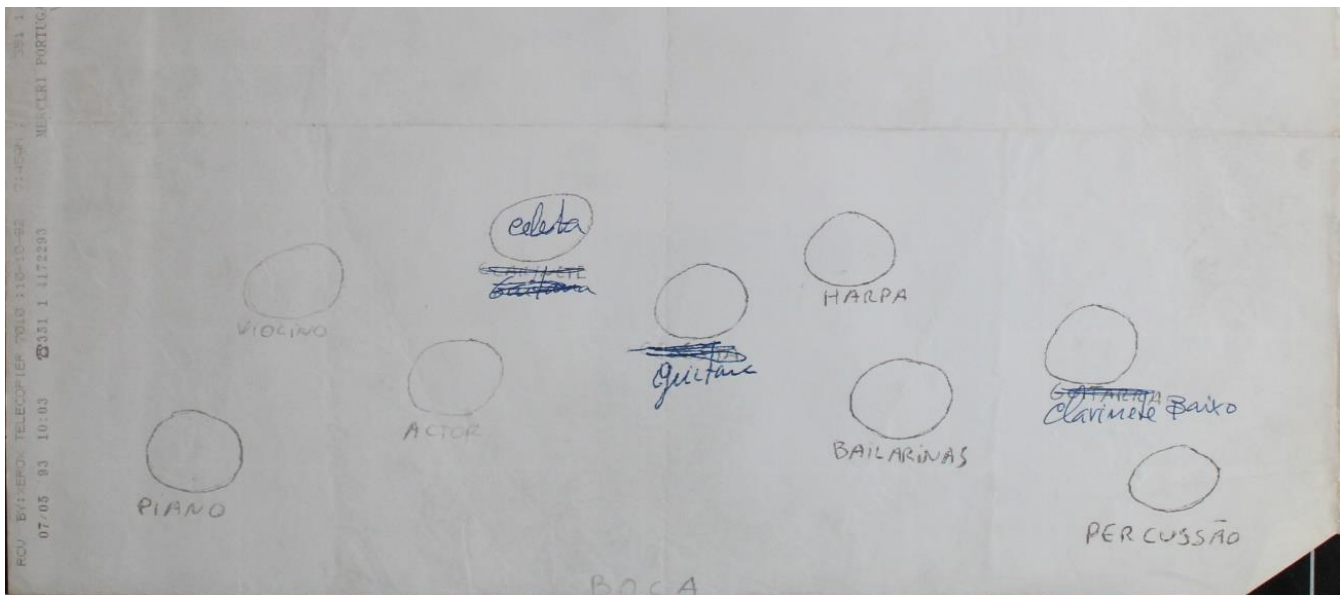


Figura 12: Esquema da disposição dos músicos em palco.

Integração 1978

Indicações:

- 1) Nesta introdução, os músicos não utilizam os respectivos instrumentos, mas unicamente a voz.
- 2) Um glissando entre duas execuções a sua execução precedendo a parte seguinte da letra repetitiva, sendo a duração da respiração normal e repetitiva a duração indicada.
- 3) A intensidade geral da parte vocal segue o movimento entre o "pianissimo" e o "piano".
- 4) Cada música até decimiana as 10 pulsões, começa imediatamente a parte seguinte (voz e instrumento).
- 5) O cantor só realiza as 10 pulsões, uma vez.
- 6) A parte vocal-instrumental tem de menor duração do que a 1ª parte.

Figura 14: 1ª Secção de *Integração*, 1978 (aqui também é possível observar-se o exemplo da exploração fonética).

Cânticos Nocturnos

Sp. ta a ml

Tpt. PP muito rápido (repetir)

guit. PP cresc. --- mp

Vcl. PP cresc. --- mp

Sp. te

Tpt. diminua a intensidade até ao nada e retardar.

guit. P PP PPP

Sinos: indicar o gesto de tocar as av. marias no sino antes da gravação (depois dos acordes de guitarra)

Instrumentista toca o corno de Pé. (evocação do recolher das relíquias na antiguidade)

Corno

Sinos Gravação

FITA MAG.

Figura 15: Desenvolvimento da 1ªsecção de *Cânticos Nocturnos*, 1980.

Trompete - (com "Sordinas") "No jardim das Delícias" Lopes e Silva

(Som real)

c/sd. wa-wa - - - - - sd. muda - - - - -

tr

c/s

c/s

c/s

c/s

tr

c/s (improvisa)

c/s

acela - - - - -

So com boquilha: improvisar livremente.

improvisa: latentes, estalidos percussão.

Per. + + + + +

mm *msstbmmmm*

Som grave/deformado c/voz

x

c/s

c/s

c/s (um pouco agitado)
(não precisa tocar, nem repetir todo o fragmento.)

c/s

c/s

nota:

- 1) A dinâmica, a escolha dos fragmentos e repetição, ficam à vontade do intérprete. Deverá interpretá-la e reaprir a música gravada.
- 2) O intérprete deverá utilizar a maior variedade de Sordinas, e escolher a mais indicada para cada fragmento.

Figura 56: Manuscrito com anotações do compositor, na parte de trompete de *No Jardim das Delícias*, 1991/1992.