



Universidade de Aveiro
2020

Helder Bruno de Jesus
Redes Martins

É jazz quando me chegam lágrimas aos olhos.
Arquivos e coleções como estratégias de extensão
identitária. O caso de José Duarte.



Universidade de Aveiro
2020

Helder Bruno de Jesus
Redes Martins

É jazz quando me chegam lágrimas aos olhos.
**Arquivos e coleções como estratégias de extensão
identitária. O caso de José Duarte.**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, na especialidade de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio (Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/38493/2007).

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Para a Sofia, a Maria e o Dinis,
- milagres da minha vida.

Para os meus pai e mãe, Manuela e Helder,
- quarenta e três anos de amor e dedicação incondicionais.

o júri

presidente

Doutor Aníbal Manuel de Oliveira Duarte
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

vogais

Doutora Susana Bela Soares Sardo (Orientadora)
Professora Associada, Universidade de Aveiro

Doutor Pedro de Moura Aragão
Professor Auxiliar Visitante, Universidade de Aveiro

Doutor Paulo Jorge dos Santos Perfeito
Professor Adjunto, ESMAE - Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo -
Instituto Politécnico do Porto

Doutor Ricardo Nuno Futre Pinheiro
Professor Adjunto, Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa

Doutor Pedro Filipe Russo Moreira
Professor Adjunto Convidado, Escola Superior de Educação do Instituto
Politécnico de Lisboa

agradecimentos

Dirijo o meu primeiro agradecimento sentido e reconhecido a José Duarte, por me ter permitido realizar este trabalho, pela disponibilidade, pela confiança e pela amizade que sempre me demonstrou.

Um agradecimento muito especial e profundamente sentido à Senhora Prof.^a Doutora Susana Sardo pela sabedoria e pela orientação científica que me transmitiu e marcou indelevelmente, pela confiança que em mim depositou, pela dedicação, pela generosidade e pela amizade que sempre revelou para comigo. Agradeço muito com um abraço muito apertado: aos meus sogros, Gracinha e Manuel, sempre disponíveis, atentos, amigos e dedicados. Ao meu irmão Ricardo e à minha cunhada Bárbara pelo amor e pelo apoio, pelo auxílio eficiente e competente; aos meus tios Aníbal Manuel e Alexandra, à minha prima e afilhada, Camila, também aqui está muito de vós; às minhas avós e aos meus avôs – quatro heróis (a minha singela homenagem); às minhas amigas e aos meus amigos/as (eu sei que sabem quem são).

Um agradecimento à Universidade de Aveiro, ao DeCA, ao INET-md, ao CEJ, aos SGA, SBIDM, SCIRP e ao Núcleo de Bolseiros por proporcionarem todas as condições para a concretização deste projeto. Um agradecimento muito especial às senhoras Dras. Margarida Almeida e Patricia Silva pela colaboração tão amável e dedicada.

Aos Senhores Prof. Doutor Manuel Assunção, Dr. Mário Pelaio, às Senhoras Dras. Cristina Paz, Ana Bela Martins, Cristina Silva, Maria Del Vale Vicente, Ana Paula Moreto, Sónia Pião, pela solicitude e eficiência.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo decisivo apoio financeiro.

Aos colegas do INET-md pela constante partilha de conhecimento, experiências e amizade, muito especialmente aos Doutores Pedro Roxo, Pedro Cravinho e Luís Figueiredo.

O meu agradecimento a Frances Duarte, Rita Duarte e Adriana Duarte, Jorge Paixão da Costa e Pedro Canavilhas; ao Departamento das Ordens Honoríficas do Museu da Presidência da República Portuguesa, na pessoa de Luís Boto, pela eficiente colaboração.

Aos meus amigos e amigas pela amizade incondicional.

A todas/os as/os que disponibilizaram o seu tempo para colaborar neste projeto e assim possibilitarem a concretização deste trabalho.

Muito obrigado!

palavras-chave

etnomusicologia do indivíduo, história de vida, identidade, jazz, emoções, arquivo, coleções, práticas de investigação partilhada.

resumo

José Duarte é um dos mais importantes divulgadores de jazz dos últimos sessenta anos, em Portugal. O acervo que depositou na Universidade de Aveiro (2004), e que integra o Centro de Estudos de Jazz (CEJ-UA), foi o mote para esta tese. Através da abordagem da etnomusicologia do indivíduo pretende-se compreender qual o verdadeiro papel do jazz na identidade de José Duarte e quais os discursos de José Duarte associados ao jazz que influenciaram o gosto pelo jazz em Portugal como consequência do seu papel como divulgador. O estudo centrou-se na história de vida de José Duarte, a partir da escrita biográfica e das práticas de investigação partilhada. As emoções foram analisadas a partir da sua autonarrativa com o objetivo de compreender o impacto dos eventos-experiência narrados na relação que José Duarte estabeleceu com o jazz. Os seus acervos de jazz – o que se encontra no CEJ-UA e o que ainda se encontra na sua residência, em Lisboa – constituem unidades de análise central para fundamentar o conceito de arquivo/coleção como extensão identitária do colecionador. Para este efeito a história de vida, a análise dos acervos e os discursos produzidos sobre eles e através deles, foram analisados de forma dialógica. A biografia de José Duarte foi redigida em parceria com ele, com base na opção pelo uso de práticas de investigação partilhada (Sardo 2018), numa lógica também inspirada no conceito de ecologia dos saberes (Santos 2007).

keywords

ethnomusicology of the individual, life history, identity, jazz, emotions, archive, collections, shared research practices.

abstract

José Duarte is one of the most important jazz disseminators of the last sixty years in Portugal. His collection at the University of Aveiro (2004), which is part of the Center for Jazz Studies (CEJ-UA), was the motto for this thesis. Through the approach of the ethnomusicology of the individual, it is intended to understand the true role of jazz in the identity of José Duarte and his discursive practices associated with jazz that influenced the taste for jazz in Portugal as a consequence of his role as a disseminator. The study focused on José Duarte's life story, based on biographical writing, and shared research practices. The emotions were analyzed from self-narrative to understand the impact of the «experienced-events» narrated in the relationship that José Duarte established with jazz. Jazz collections – which located in CEJ-UA and in its residence in Lisbon – are central analysis units to support the concept of archive/collection as an identity extension of the collector. For this purpose, the life history, the analysis of the collections and the discourses produced about them and through them, were analyzed in a dialogical way. José Duarte's biography was written in partnership with him, based on the choice of the use of shared research practices (Sardo 2018) in a logic also inspired by the concept of ecology of knowledge (Santos 2007).

ÍNDICE

Índice de Gráficos	11
Índice de Tabelas	12
Índice de Imagens	13
Lista de siglas	16
Redação e formatação – critérios adotados.....	17
INTRODUÇÃO.....	18
Os estudos de jazz em Portugal	21
Problemática	25
Algumas orientações teóricas e metodológicas	28
Estrutura da tese	30
PRIMEIRO CAPÍTULO	35
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	35
1.1 Etnomusicologia do Indivíduo	35
1.2 Música, indivíduo e identidade	41
1.3 Escrita biográfica e história de vida	55
1.4 Práticas de investigação partilhada com José Duarte	64
1.5 Arquivo, acervos e coleções: problematização e conceptualização	70
1.6 Proposta de Análise e Interpretação	82
SEGUNDO CAPÍTULO	94
2. JOSÉ DUARTE por José Duarte e Hélder Bruno Martins	94
2.1 Para uma biografia de José Duarte	102
2.2 <i>É aqui que me sinto bem!</i>	104
2.3 <i>Sei o que fiz e o que não fiz e o que o feitio humano me não deixou</i>	121
2.4 <i>“Já reparaste, Zé Manel, que um rio nunca é o mesmo?”</i>	129
2.5 <i>É jazz quando me chegam lágrimas aos olhos</i>	141

2.6 <i>Eu era o tipo do jazz</i>	149
2.7 <i>Cinco Minutos de Jazz? Bom nome!... mas é pouco tempo.</i>	155
2.8 <i>Jazz é vida. É a minha forma de vida...</i>	161
2.9 <i>I hope see you again!</i>	170
TERCEIRO CAPÍTULO	181
3. <i>SEVEN STEPS TO HEAVEN</i> – um olhar hermenêutico sobre a vida de José Duarte	181
3.1 <i>First Step</i> – Com o tio Rui de mão dada com Heráclito	184
3.2 <i>Second Step</i> – Raul Calado e a sessão fonográfica no IST	185
3.3 <i>Third Step</i> – Cinco Minutos de Jazz	189
3.4 <i>Fourth Step</i> – 1971, 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais	191
3.5 <i>Fifth Step</i> – 25 de abril de 1974: Liberdade e Democracia	195
3.6 <i>Sixth Step</i> – www.jazzportugal.net: jazz na rede em Portugal	201
3.7 <i>Seventh Step</i> – o acervo de jazz de José Duarte na Universidade de Aveiro	202
QUARTO CAPÍTULO	204
4. O ARQUIVO E AS COLEÇÕES DE JOSÉ DUARTE – os acervos do CEJ-UA e da Casa da Lapa.	204
4.1 Análise dos acervos – coleções bibliográficas	211
4.1.1 Coleções bibliográficas – categoria «Biografias».....	215
4.1.2 Coleções bibliográficas – categoria «Estudos de Música, Cultura e Política».....	218
4.1.3 Coleções bibliográficas – categoria «História»	226
4.1.4 Coleções bibliográficas – categoria «Ensaio, críticas e artigos»	231
4.1.5 Coleções bibliográficas – categoria «Artes»	236
4.1.6 Coleções bibliográficas – categoria «Contos, poesia, romance»	239
4.1.7 Coleções bibliográficas – categoria «Dicionários, enciclopédias e guias»	243
4.1.8 Coleções bibliográficas – Autores.....	246
4.1.9 Análise dos acervos – Publicações Periódicas.....	254
4.2 Análise dos acervos – Coleções Fonográficas	256
4.2.1 Coleção fonográfica do CEJ-UA	257
4.2.1.1 Vinis	257
4.2.1.2 Compact Discs	260

4.2.2 Coleção fonográfica do acervo da Casa da Lapa	265
4.3 O arquivo de José Duarte – repertório, discursos e enunciados	270
CONCLUSÃO.....	280
BIBLIOGRAFIA E FONTES.....	286
ANEXOS.....	307
Anexo 1) Transcrição das entrevistas	308
Anexo 2) Jazz, história, política e outras artes nos discursos de José Duarte	362
Anexo 3) Documento de doação do acervo de cinema de José Duarte à Cinemateca Portuguesa	372
Anexo 4) “Tempo Zip” e José Duarte contra a rotina da nossa rádio	373
Anexo 5) Boletim JAZZ (CUJ) – autorização da Direção dos Serviços de Censura	381
Anexo 6) Cartas de ouvintes, de leitores e de instituições	388
Anexo 7) Homenagens e reconhecimento público	404
Anexo 8) José Duarte entrevista cidadãos cabo-verdianos em Lisboa	409
Anexo 9) <i>Jazz, esse desconhecido</i>	410
Anexo 10) <i>PopFado e The Strollers</i>	414
Anexo 11) Cinco Minutos de Jazz – guiões e outras referências na imprensa periódica	420
Anexo 12) 1.º FIJC, 1971	426
Anexo 13) 6.º Aniversário de Cinco Minutos de Jazz – concerto com Steve Lacy	434
Anexo 14) PCP e BE, documentação no acervo do CEJ-UA	438
Anexo 15) Coleção Bibliográfica – imprensa periódica	444
Anexo 15.1) CEJ-UA	444
Anexo 15.2) Casa da Lapa	446
Anexo 16) Jazz e ideologia	447
Anexo 17) Sobre a sessão fonográfica em Castelo Branco, a 8/4/1972	464
Anexo 18) A grande música negra - guiões do programa de rádio	466

Índice de Gráficos

Diagrama de caracterização dos enunciados e discursos de José Duarte.....	87
Diagrama conceptual de análise geral.....	92
Proposta de Harnish para arco hermenêutico de aprendizagem e experiência e arcos hermenêuticos progressivos	183
Arco hermenêutico de José Duarte - eventos-experiência e ciclos de vida	184
Porcentagem de obras por categoria – coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA	212
Porcentagem de obras por categoria – coleção bibliográfica da Casa da Lapa	213
Porcentagem de obras por categoria nas duas coleções	214
«Biografias» - porcentagem de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	216
«Biog. de Músicos de Jazz», distribuição por número de biografias (col. bib. da Casa da Lapa)	218
«Estudos de música, cultura e sociedade» - número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	219
«Estudos de música, cultura e política» - porcentagem de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)	222
«Estudos de música, cultura e sociedade», número de obras por subcategoria (col. bib. Casa da Lapa)	224
«Estudos de música, cultura e sociedade», porcentagem de obras pelas subcat. (col. bib. Casa da Lapa)	225
Acervo do CEJ-UA, coleção bibliográfica, categoria geral «História» – porcentagem de obras por subcategoria	227
Acervo da Casa da Lapa, coleção bibliográfica, categ. geral «História» – porcentagem de obras por subcategoria	228
«Ensaaios, crítica e artigos» - número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	233
«Ensaaios, críticas e artigos» - porcentagem de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	234
«Ensaaios, crítica e artigos» - número de obras por subcategoria (col. bib. Casa da Lapa)	235
«Ensaaios, crítica e artigos» - porcentagem de obras por subcategoria (col. bib. Casa da Lapa)	235
«Artes» - número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	237
«Artes» - distribuição de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)	237
«Contos, poesia, romance» - número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	242
«Contos, poesia, romance» - distribuição de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)	242
«Dic., Enc. e Guias» - número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)	245
«Dic., Enc. E Guias» - porcentagem de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)	245

Distribuição de número de obras por autor (col. bib. CEJ-UA)	247
Autores com 3 a 6 obras (col. bib. CEJ-UA)	249
Autores com 7 ou mais obras (col. bib. CEJ-UA)	250
Distribuição de autores por número de obras (col. bib. Casa da Lapa)	251
Autores com 3 ou mais obras na col. bib. Casa da Lapa	253
Número de obras por idiomas (col. bib. CEJ-UA)	253
Percentagem de obras por idioma (col. bib. CEJ-UA)	254
Artistas com 16 ou mais vinis (col. fonog. CEJ-UA)	258
Artistas portugueses representados na coleção de vinis (col. fonog. CEJ-UA)	258
Editoras discográficas representadas na coleção fonog. de vinis, CEJ-UA)	259
Artistas com 16 ou mais CD (col. fonog. CEJ-UA)	261
Artistas portugueses representados na coleção de CD (col. fonog. do CEJ-UA)	262
Editoras representadas na coleção de CD (col. fonog. do CEJ-UA)	263
Editoras com 25 ou mais edições de CD (col. fonog. do CEJ-UA)	264
Artistas com 25 ou mais CD na col. fonog. da Casa da Lapa	266
Artistas portugueses com 4 ou mais CD na col. fonog. da Casa da Lapa	267
Editoras de 10 a 29 edições na col. fonog. da Casa da Lapa	268
Editoras com 30 ou mais edições na col. fonog. da Casa da Lapa	269

Índice de Tabelas

Tabela exemplificativa da análise realizada à oralidade de José Duarte	89
Tabela Cronológica	99
Concertos/Festivais/Espectáculos organizados e/ou produzidos por José Duarte a partir de 1974.....	198
Edições Fonográficas e Bibliográficas de José Duarte ou por si editadas depois de 1974	198
Programas de Rádio e Televisão de José Duarte depois de 1974	199
Prémios recebidos por José Duarte	200
Coleções bibliográficas CEJ-UA e Casa da Lapa – número e percentagem de obras	211
Número de obras por idioma em cada categoria (col. bib. do CEJ-UA)	215

Número de obras por autor (col. bib. CEJ-UA)	246
Número de obras por autor (col. bib. Casa da Lapa)	250
Publicações periódicas com maior presença no acervo do CEJ-UA	255
Publicações periódicas do acervo da Casa da Lapa	256
Número de obras das coleções fonográficas CEJ-UA e Casa da Lapa	256
Artistas representados por número de vinis (col. fonog. CEJ-UA)	257
Artistas representados por número de CD (col. fonog. do CEJ-UA)	260
Número de CD por artista na col. fonog. da Casa da Lapa	265

Índice de Imagens

José Duarte performer num momento de escuta numa sessão pública (acervo da Casa da Lapa).....	93
José Duarte, por volta de 1944 (acervo da Casa da Lapa)	98
José Duarte, em casa, 2019 (foto de HBM)	104
Fotografia de Frank Sinatra aquando da sua detenção, em 1938 (escritório de José Duarte, foto de HBM).....	109
Pósteres de Mao Tse Tung em cima, à esquerda, e de Miles Davis em baixo, à direita (escritório de José Duarte, foto de HBM)	110
Escritório de José Duarte (fotos de HBM)	111
José Duarte, por volta de 1941 (acervo da Casa da Lapa)	121
José Duarte, aluno da Escola do Exército, por volta de 1956 (acervo da Casa da Lapa)	124
José Duarte, por volta de 1942 (acervo da Casa da Lapa)	125
Telegrama enviado por José Duarte ao Diretor do Jornal Público, 2/09/1992 (acervo do CEJ-UA)	129
Cartão de imprensa de José Duarte, regresso da missão Apollo 13, 1970 (acervo do CEJ-UA).....	137
Nixon, Presidente dos EUA, e mulher – regresso da Apollo 13, 1979 (foto de José Duarte, acervo do CEJ-UA).....	138
Boletins do CUJ (acervo do CEJ-UA).....	145
<i>New Blues Jazz Sextet</i> e Comissão Organizadora do CUJ, 3/02/1960 (acervo da Casa da Lapa)	146
Divulgação do Carnaval do CUJ, 24/01/1961 (acervo do CEJ-UA)	147

Circular de promoção das atividades do CUJ, 18/11/1960 (acervo do CEJ-UA)	147
Cartão remetido por João Govern (jornalista), 19/05/1991 (acervo do CEJ-UA)	151
Convite do Presidente da República para a recepção do Presidente dos EUA, Bill Clinton, 30/05/2000 (acervo do CEJ-UA)	152
Presidente da República Aníbal Cavaco Silva atribui a José Duarte o Grau de Grande Oficial da Ordem de Mérito, Santarém, 10/06/2009 (foto Museu da Presidência da República)	153
Carta de Guilherme Pinto, Pres. da C.M. de Matosinhos, a atribuir o prémio <i>Matosinhos Jazz Awards</i> a José Duarte, 29/04/2011 (acervo do CEJ-UA)	154
José Duarte, Cinco Minutos de Jazz, Rádio Renascença, 1966 (acervo da Casa da Lapa)	155
Celebração do 50.º Aniversário dos CMJ, fevereiro de 2016 (foto de Adriana Duarte)	158
Carta de ouvinte com sublinhados de José Duarte, 13/10/1974 (acervo do CUJ-UA)	160
Artigo proibido sobre o disco de José Afonso, <i>Cantares do Andarilho</i> (Orfeu, 1968), 3/06/1969 (acervo do CEJ-UA)	165
Cortes da Censura, de acordo com as anotações do José Duarte, Diário de Lisboa, 8/08/1970	166
Reunião da IATA, Los Angeles (EUA), 1974, com José Duarte, ao centro (acervo do CEJ-UA)	169
José Duarte ao lado de Louis Armstrong, aeroporto de Lisboa, 1961 (acervo da Casa da Lapa)	171
Fotografias de José Duarte com músicos e amigos, expostas no seu escritório (foto de HBM)	172
Dizzy Gillespie e José Duarte, Estádio Nacional, 1971 (acervo da Casa da Lapa)	175
Guião de Cinco Minutos de Jazz, depois do 1.º FIJC (acervo do CEJ-UA)	176
Miles Davis, 1.º FIJC, 1971 (foto de José Duarte, acervo da Casa da Lapa)	176
José Duarte com Baden Powell (guitarrista), estúdios da Valentim de Carvalho, Lisboa, 1968 (acervo da Casa da Lapa)	177
José Duarte com Ronnie Scott, Teatro Villaret, Lisboa, setembro de 1970 (acervo da Casa da Lapa)	177
José Duarte com Sam Rivers, FIJC, 1979 (acervo da Casa da Lapa)	177
José Duarte com James Moody, FIJC, 1980 (acervo da Casa da Lapa)	177
José Duarte com Rashid Ali, baterista que tocou com John Coltrane, Lisboa, 2005 (acervo da Casa da Lapa)	177
Lançamento do livro <i>Cinco Minutos de Jazz</i> , 2000, Livraria Bulhosa com Maria João Seixas (jornalista), Jorge Sampaio (Pres. da Rep.) e o editor (acervo da Casa da Lapa)	178
José Duarte com o Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa e o assessor da presidência, Pedro Mexia, 12/01/2019 (foto de Rosa Reis, Jornal Público)	180
Teresa Paula Brito e José Duarte, <i>The Strollers</i> , 18/02/1967 (RTP)	188
Capa do vinil dos <i>The Strollers</i> , 1967 (RTP)	188

Postal enviado a José Duarte por "um grupo de admiradoras" de Angola, 1972 (acervo do CEJ-UA).....	189
Convite aos sócios da Associação Cultural, Social e Recreativa de Guimarães para uma "sessão de JAZZ", 3/05/1972 (acervo do CEJ-UA)	190
<i>Cantiga Popular</i> , letra original do ouvinte «Serrado Cantador», 9/05/1974 (acervo do CEJ-UA)	190
Envelope e verso da <i>Cantiga Popular</i> , de Manuel dos Santos Cruz - «Serrado Cantador», 9/05/1974 (acervo do CEJ-UA)	191
Cartaz do 1.º FIJC, 1971 (acervo CEJ-UA)	192
Guião do programa CMJ da semana a seguir ao 1.º FIJC, 1971 (acervo do CEJ-UA)	193
Capa do disco <i>Estilhaços, Steve Lacy Live in Lisbon</i> , 1972 (acervo da Casa da Lapa)	194
José Duarte com Álvaro Cunhal, no aeroporto da Portela, aquando do regresso do exílio do líder do PCP, a 30/04/1974 (acervo da Casa da Lapa)	196
Chegada de José Mário Branco, aeroporto da Portela, Lisboa, 30/04/1970 (acervo da Casa da Lapa).	197
Despacho Reitoral de fundação do CEJ-UA, 14/08/2007 (acervo do CEJ-UA)	203
Protocolo estabelecido entre José Duarte e a Universidade de Aveiro, 16/04/2002, p.1 (acervo do CEJ-UA)	208
Azevedo Duarte é José Duarte (acervo do CEJ-UA)	271
Artigos publicados por José Duarte, Diário de Lisboa, 1960-1961 (acervo CEJ-UA)	274
Diário de Lisboa, 27/12/1960	275
O Ateneu, março de 1972	275

Lista de siglas

ANT – *Actor Network Theory*

BE – Bloco de Esquerda

CEJ – Centro de Estudos de Jazz

CMJ – Cinco Minutos de Jazz

CUJ – Clube Universitário de Jazz

DL – Diário de Lisboa

EN – Emissora Nacional

EUA – Estados Unidos da América

FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FIJC – Festival Internacional de Jazz de Cascais

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

HBM – Hélder Bruno Martins

HCP – Hot Clube de Portugal

IATA - *International Air Transport Association* (IATA) foi fundada em Havana, Cuba, a 19 de abril de 1945. Sucessora da *International Air Transport Association*, fundada em Haia, Holanda, em 1919. Hoje, a IATA congrega 290 membros de 120 nações.

IJF - *International Jazz Federation*

INR – *International Normalised Ratio* é a medida de avaliação da via extrínseca da coagulação

JD – José Duarte

MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola

NASA - *National Aeronautics and Space Administration*

PAIGC – Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde

PCP – Partido Comunista Português

PVDE/PIDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, criada em 1933, passaria a ser denominada Polícia Internacional e Defesa do Estado, em 1945.

RR – Rádio Renascença

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SPA – Sociedade Portuguesa de Autores

TAP – Transportes Aéreos Portugueses/TAP Air Portugal

UA – Universidade de Aveiro

UPA – União das Populações de Angola

Redação e formatação – critérios adotados

Esta tese foi redigida ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990, em vigor desde 13 de maio de 2009.

Aspas verticais (“ ”) são utilizadas para citações enquadradas no corpo de texto.

As citações com extensão superior a três linhas ou aquelas que se julgaram pertinentes realçar foram destacadas do corpo de texto sem recurso a aspas de citação.

O itálico é utilizado como recurso gráfico para a redação em outros idiomas que não o português.

Aspas horizontais (« ») são utilizadas sempre que a expressão e a terminologia que adotei é apresentada como conceito pela primeira vez.

Os parêntesis retos revelam alterações ou adições a citações.

As citações de José Duarte são apresentadas em itálico e destacadas no corpo de texto.

Nas transcrições optei por definir as intervenções de José Duarte com a sigla «JD». A sigla «HBM» refere-se à minha intervenção, quando opto por transcrever a passagem da entrevista e manter a minha intervenção.

Introdução

*(...) fait (...) de la music elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme,
celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès.*

Claude Lévy-Strauss, 1964: 26

Desenvolvida no âmbito da etnomusicologia, a tese que apresento subscreve uma perspetiva transdisciplinar com recurso aos estudos culturais e aos estudos de jazz. Aborda questões e conceitos relacionados com identidade, emoções, arquivos e coleções, no sentido de estudar um dos divulgadores de jazz mais influentes em Portugal desde a segunda metade do século XX: José Duarte (1938-). O papel dos divulgadores de jazz em Portugal foi especialmente importante durante o período do Estado-Novo (1933-1974) quando o contexto social, cultural e político relegava o jazz para um plano de “marginalidade (...) [e revelava-se] por princípio ideológico, extremamente hostil à sua presença” (*in* <http://mensajazz.web.ua.pt/>).

Foi muito devido às ações dos divulgadores que, progressivamente, o jazz foi conquistando o seu lugar no panorama cultural português. Através das diversas atividades que desenvolveram, o jazz foi recebendo a aceitação do público e das instituições, o que contribuiu gradualmente para a sua consolidação enquanto prática expressiva em Portugal. Nesta tese o conceito de divulgador de jazz está de acordo com o proposto no projeto *Mensajazz*, desenvolvido na Universidade de Aveiro desde 2009, de acordo com o qual “(...) jornalistas, críticos de música, melómanos, organizadores de concertos e festivais, abriram caminho para o conhecimento que se foi construindo sobre jazz e desenharam o percurso que o jazz acabou por fazer até se instalar no nosso país. (*in* <http://mensajazz.web.ua.pt/>)”

No âmbito dos estudos sobre disseminação e divulgação musical o conceito de mediador tem vindo a adquirir um papel importante sobretudo a partir das propostas de Bruno Latour que vê o mediador como um agente de transformação. O conceito de «mediação» em relação à música foi proposto pela primeira vez por Theodor Adorno (1976, 1978, 2002), que teorizou sobre este conceito a partir da interpretação hegeliana de Marx sob influência, como refere Max Paddison (1993), de György Luckacs (Born e Barry, 2018: 443). Desde então o conceito de mediação

musical tem vindo a ser trabalhado e adaptado em vários estudos. É daqui que surge a designada *Actor-Network Theory* (ANT) que começou a ser desenvolvida no início da década de 1980 por Michel Callon (1986a, 1997) e Bruno Latour (1996, 2005). É interessante notar que, uma vez mais, tal como noutros conceitos e teorias provenientes da antropologia ou da sociologia, os fenómenos relacionados com a música proporcionaram melhores entendimentos sobre os casos em estudo. Conforme afirmam Born e Barry:

(...) it is fascinating to reflect on the fact that music was there at the very start of ANT, stimulating discussion alongside such 'things' as electric vehicles, baboons, scallops and photoelectric cells in the attic seminar rooms of its home, the Centre de Sociologie de l'Innovation, part of the Ecole des Mines in Paris. Indeed, Latour has noted the strong influence exerted on his thinking specifically about mediation by Hennion, his close colleague at the CSI. The concept of mediation central to ANT came in part, then, from research on music! (ibid.: 445).

Gradualmente a sua aplicação aos estudos em música tem recebido importantes contributos de autores como Antoine Hennion (1989, 1991, 1993, entre outras), John Law (1999), Andrew Goodwin (1988, 1992), Steve Jones (1990, 1992), Tricia Rose (1994), Albin Zak (2001), Doolin e Lowe (2002), Michael Veal (2007), entre outros.

No âmbito do projeto de investigação denominado *Music, Digitisation, Mediation: Towards Interdisciplinary Music Studies (MusDig)*¹, lançado em 2010 e dirigido por Georgina Born, o conceito de mediador é aplicado com o objetivo de compreender de que forma se tem processado a divulgação musical através da digitalização do registo musical e sua distribuição através do *streaming* e do *download* nas plataformas e lojas digitais (Born e Barry 2018). O conceito adotado por Born e Barry baseia-se fundamentalmente em Hennion (1993, 1997, 2015, 2016) para quem a difusão e a divulgação musical estão condicionadas pelos mediadores (Born e Barry 2018; e Boia 2016). Baseado em William Weber (1975) e Bourdieu (1984), Hennion considera a música como um manancial de diversos objetos. Neste enfoque, o autor recorre à estética baseando-se nas teorias de Adorno (1976, 1990/1941) e à história da arte através de autores como Baxandall (1972) e Haskell (1976). A sua reflexão que articula a ciência e tecnologia com os estudos em música popular, sustenta-se em autores como Bruno Latour (1986, 1993), Simon Frith (1981, 1990, 1996) e Tia DeNora (1995a).

¹ <https://digital.humanities.ox.ac.uk/project/music-digitisation-mediation-towards-interdisciplinary-music-studies>

No caso dos mediadores humanos, divulgadores e/ou críticos (como é o caso de José Duarte), são frequentes os enunciados discursivos baseados numa «verdade musical» (Born e Barry, 2018: 451) por parte do mediador, que estabelecem relações entre símbolo social e objeto estético de um determinado produto musical. Através dos seus discursos o mediador constrói configurações que reposicionam o objeto musical condicionando e influenciando, assim, a receção desse mesmo objeto (*ibid.*: 451 e ss.). Born e Barry referem que nem a visão funcionalista e essencialista (a música como mero objeto estético), nem a abordagem sociopolítica do objeto musical, poderão ser consideradas isoladamente pois ambas são perspetivas reducionistas de análise:

Answering the first reductionism has meant enriching the analysis of what music 'is' by adding back in what has been absented or denied by essentialism, and thus noticing how music's existence is always constituted by some combination of (and a series of potential mediations follows): sound (itself composed of multiple mediations (...)), embodied practices, discursive exegeses and interpretations, visual inscriptions, material devices and interfaces, commodity forms, physical location, venue, site or space, socialities and social relations, imagined communities and so on (ibid.: 448 a 449).

É com este enquadramento que também aqui recorro ao conceito de mediador. José Duarte identifica-se com o jazz a partir destes dois vetores: o estético e o sociopolítico. A partir deste enfoque pessoal, dos discursos veiculados, do conjunto de ações que desenvolveu (multicêntricas, regulares e continuadas, projetadas de forma sistemática) para a difusão e a promoção do jazz, passa a poder ser caracterizado como «mediador». Tal como define Latour (2005) o mediador é “(...) *an entity with the agency to transform*” e mediação é um processo ou uma prática:

Note also how Latour depicts mediations as actor-like through his use of the term mediator – an entity with the agency to transform – as opposed to mediation – a concept that ambiguously, and generatively, implies either or both a transformative relation with respect to an object (music), as a process or practice, and an entity or event – which may itself be a relation or a composite of relations – that is contributing to such a transformative process or practice. (Born e Barry, op. cit.: 462)

Efetivamente, José Duarte instituiu-se como um agente de transformação – mediador – pelo que as suas práticas e ações devem ser consideradas como mediações. Desta forma, enquadra-se no conceito proposto por Latour. Analisar e interpretar José Duarte como mediador passa por contextualizar o seu perfil e as suas ações no que Celia Lury designa como “*issues of temporality, of (nonlinear) relations between past, present, and future, and, relatedly, [with] questions of causality and*

prediction” (Lury 2016: 238), o que se inscreve na perspetiva etnomusicológica de estudar a música a partir do seu contexto.

A adoção que assumo aqui do conceito de mediação é também inspirada em Born e Barry (2018) através do qual os autores se referem à transmissão bidirecional, que consiste na tradução e/ou na transformação de um *relatum* por outro *relatum*. No caso dos estudos em música considera-se como *relatum* inicial aquele que consiste no próprio resultado sónico musical (a música enquanto objeto estético). Este *relatum* será traduzido ou transformado dando origem a um outro *relatum*, que consiste no conjunto de enunciados discursivos associados ao produto estético (emoções, afetos e sentimentos, memórias, eventos-experiência, locais e espaços, relações sociais, política e ideologia). No caso de José Duarte, enquanto mediador, os seus discursos e as suas associações ao jazz, analisados de acordo com as funções e os significados que lhe atribui, estão diretamente relacionados com o seu próprio contexto pessoal. Assim, interessa conhecer e compreender José Duarte, a sua história de vida, a sua identidade enquanto indivíduo e o percurso realizado em prol do jazz em Portugal.

Antes de mais, importa abordar o estado da arte em relação aos estudos de jazz em Portugal.

Os estudos de jazz em Portugal

Tal como se refere na apresentação do projeto *Mensajazz* (2010), o primeiro projeto científico sobre jazz levado a cabo por uma equipa do INET-md a partir da Universidade de Aveiro,

[o]s estudos de jazz (*jazz studies*) constituem hoje um domínio académico emergente em Portugal à semelhança do que acontece noutros países da Europa e, sobretudo, nos EUA. Na verdade, a escolarização do jazz e a preocupação que outras disciplinas académicas têm mostrado sobre o universo expressivo a ele associado – como a sociologia, a antropologia, a etnomusicologia e os *african-american studies* – têm vindo a tornar cada vez mais urgente a produção de novo conhecimento associado a este género de música. (in <http://mensajazz.web.ua.pt/>)

Nos últimos 15 anos, Portugal assistiu ao incremento muito considerável dos estudos de jazz. A criação, um pouco por todo o país, de escolas, cursos profissionais e licenciaturas em jazz, a fundação do Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro (2007), a formação pós-

graduada com mestrados e doutoramentos nesta área ou a existência de investigadores interessados em estudos de jazz no INET-md, foram vetores impulsionadores para o aumento das produções académicas na área do jazz. Ainda assim, como sustenta Luís Figueiredo (2016) na sua tese de doutoramento:

[o] jazz em Portugal é hoje ainda um território pouco estudado, sobretudo no âmbito da produção académica. (...) Com o trabalho pioneiro de Hélder Martins em 2005 (Martins 2005a; Martins 2006) teve início o percurso do jazz nas publicações académicas em Portugal (Figueiredo 2016: 30).

Efetivamente, em 2005, quando apresentei a minha dissertação de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), com o título *Jazz em Portugal, da sua emergência à sua afirmação com o Hot Club²*, concretizei um dos meus objetivos de âmbito académico: estudar o fenómeno do jazz em Portugal³. As publicações existentes eram, até então, de perfil não-académico, das quais se destacam as de Jorge Lima Barreto (1972, 1975, 1977, entre outras); José Duarte (1981/2010, 1994, 2000a/2010, 2000b/2019, 2001, 2004); o artigo de António Curvelo na enciclopédia *Panorama da Cultura Portuguesa no Séc. XX*, editada pela Fundação de Serralves, (2002); e os artigos publicados pontualmente sobre este tema na imprensa periódica e em sítios ou publicações digitais. O trabalho que então desenvolvi consistiu numa pesquisa de fundo em busca de referências e fontes primárias, embora já com linhas orientadoras das fontes e obras referidas antes. Foi um processo tão difícil quanto apaixonante, pois obrigou à visualização, página a página, de quase todas as publicações periódicas entre as décadas de 1910 a 1970 e a imersão, entre 2001 e 2003, no espólio de Luiz Villas-Boas que se encontrava na posse do Hot Clube de Portugal em condições muito débeis desde 1999, ano em que tinha sido doado ao Hot Clube de Portugal (HCP) por Helena Villas-Boas, viúva de Luiz Villas-Boas⁴.

² A tese, orientada pelo Professor Doutor José Maria Pedrosa Cardoso, foi publicada sob o título *Jazz em Portugal (1920-1956)*, pela editora Almedina (2006), e conta com prefácio de José Duarte.

³ O meu interesse pela musicologia e pelo jazz vinha já desde a adolescência. Foi também para mim um evento-experiência verdadeiramente epifânico ter compreendido a relação de Pitágoras e da Escola Pitagórica com as orientações fundacionais do que viria a chamar-se musicologia. O deslumbramento foi indelével e profundamente orientador. Desta forma, aliando estas duas fortes motivações – a musicologia/etnomusicologia e a música jazz – acabei por ser ocasionalmente pioneiro sem nunca o ter definido como objetivo e alguma vez o ter, sequer, pensado.

⁴ Atualmente, o espólio de Luiz Villas-Boas constitui o tronco principal do acervo do HCP, onde constam também os arquivos da própria instituição HCP; da *Projazz* (empresa propriedade de Luiz Villas-Boas e Duarte Mendonça, produtora dos primeiros festivais de Jazz de Cascais) e alguma documentação sobre o Louisiana (bar de jazz de Luiz Villas-Boas) e a Discostudio, (loja de discos, de Luiz Villas-Boas). Todas estas espécies documentais estão na “Sala Villas-Boas”, na sede do HCP, em Lisboa (mais precisamente em Alcântara, onde se localiza também a Escola Luiz Villas-Boas).

Gradualmente, têm vindo a surgir trabalhos académicos como dissertações de mestrado, teses de doutoramento, projetos de investigação, fóruns de discussão, comunicações e publicações de artigos científicos sobre jazz em Portugal. Luís Figueiredo, na sua tese de doutoramento defendida em 2016, faz uma análise exaustiva dos trabalhos desenvolvidos até 2015, elencando os seguintes:

(...) a tese de doutoramento de Ricardo Pinheiro (Pinheiro 2008) defendida na FCSH-UNL em 2008, muito embora não verse sobre o jazz em Portugal (esta tese foi adaptada e mais tarde publicada em Pinheiro 2012; 2013b); as entradas sobre tópicos associados ao jazz na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Castelo-Branco 2010b; a; c; d); a tese de doutoramento de António Augusto de Aguiar (Aguiar 2012) defendida na UA em 2012 (muito embora trate da improvisação em vários domínios e não exclusivamente no domínio do jazz); várias dissertações de mestrado na área do jazz; vários artigos avulsos da lavra de investigadores portugueses, em particular os associados aos pólos da FCSH-UNL e da UA do INET-md (alguns desses artigos encontraram publicação em revistas especializadas, como por exemplo Pinheiro 2013a; Cravinho 2014; Figueiredo 2015b) (*idem*: 31).

A estas referências podem hoje acrescentar-se algumas teses de doutoramento e dissertações de mestrado que se debruçam sobre vários temas, tais como a produção fonográfica nacional na área do jazz e as relações com o espaço europeu onde se aborda a distribuição e os circuitos de circulação europeia (Dias 2010, 2015); o conceito de identidade estética na criação e na performance de músicos de jazz ou a influência do jazz em músicos pop-rock portugueses (Figueiredo 2016; Diniz 2019); as relações entre jazz e *mass media* com enfoques concretos na imprensa escrita, na rádio e na televisão (Cravinho 2018); o fenómeno do jazz enquanto mediador na construção de tradições localizadas, como por exemplo os casos de Ílhavo e da cidade do Porto (Gotelipe 2017; Pellegrim 2020); os trabalhos em curso de Klénio Barros e de Sérgio Godoy sobre processos de individuação na performance do jazz; pedagogia e ensino do jazz (Andreia Santos 2016; Mendes 2016b); ou ainda modos de criação partilhada em contexto de performance (Mendes 2016; Silva 2017). Há também a dissertação de Francisco Araújo (2013), *Leading teaming: Evidence from Jazz*, que efetua uma análise qualitativa e comparativa com os combos de jazz e as suas práticas de liderança.

Paralelamente a estes e a outros trabalhos de mestrado e doutoramento, a publicação de artigos científicos de autores portugueses tem vindo também a aumentar e atravessa um vasto campo de temáticas. Da indústria da música às questões políticas, raciais, económicas, culturais ou pedagógicas, são já vários os autores e os artigos publicados (Roxo 2009; Pinheiro 2014; Dias

2016; Mendes 2016a; Roxo e Castelo-Branco 2016; Cravinho 2017; Roxo 2017; Calado 2017, entre outros).

Ao nível de projetos de investigação, *Messageiros do Jazz: o Papel dos Divulgadores do Jazz em Portugal no Séc. XX*, decorreu entre 2009 e 2013, na Universidade de Aveiro. Foi financiado pela FCT (PTDC/EAT-MMU/102624/2008) e contou com a coordenação de Susana Sardo, em cuja equipa estive integrado e muito particularmente envolvido nas fases de conceção e de elaboração da candidatura, juntamente com Luís Figueiredo. O projeto *Messageiros do Jazz* (denominado com o acrónimo *MensaJazz*) iniciou o estudo sobre os divulgadores – designados como intermediários do jazz em Portugal – promovendo um estudo matricial para a compreensão do fenómeno do jazz em Portugal no século XX” e estabeleceu os seguintes objetivos:

(...) a produção de conhecimento analítico a partir da documentação dispersa sobre a presença do jazz em Portugal no século XX, dar a conhecer o modo como o jazz se implantou no país a partir dos seus divulgadores (intermediários) e colocar Portugal no panorama internacional sobre o conhecimento associado à recepção do jazz na Europa durante o século XX. (*in* <http://mensajazz.web.ua.pt/>)

Através do trabalho desenvolvido pelo projeto foram selecionados 5 divulgadores de jazz em Portugal sendo quatro indivíduos e um quinto, definido pelo período que se inicia na década de 1920 com a entrada das primeiras notícias sobre jazz em Portugal e designado pelo projeto como “Vozes da América”. Este divulgador “anónimo” partilha a função de mediação com Luis Villas Boas, Raúl Calado, Manuel Jorge Veloso e José Duarte.

Em 2009, o Hot Clube de Portugal (HCP), em colaboração com o INET-md, lançou o projeto *A memória do Jazz em Portugal: tratamento e organização do acervo museológico do Hot Clube de Portugal*, com vista à sua futura abertura ao público, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do programa *Projetos de Recuperação, Tratamento e Organização de Acervos Documentais do Serviço de Educação e Bolsas*. Desta forma o HCP deu início ao processo de catalogação, tratamento e acondicionamento documental. Conforme reconhece o clube no seu site oficial:

A limpeza e o acondicionamento foram passos primordiais para a preservação, a sua colocação em embalagens de conservação e posteriormente em armários adequados, dada a vulnerabilidade de alguns suportes. Foram também realizadas obras na Sala Luiz Villas Boas com o objectivo de melhorar as condições em termos de temperatura e humidade relativa na sala (*in* <https://hcp.pt/#clube>).

Em 2011, através de financiamento atribuído pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), o INET-md deu início a uma primeira fase de estudo e conservação das coleções do núcleo museológico do HCP através do projeto *Jazz em Portugal: Os legados de Luis Villas Boas e o Hot Club de Portugal* (PTDC/EAT-MMU/121834/2010), coordenado por Salwa Castelo-Branco.

Problemática

No âmbito da produção científica o projeto *Mensajazz* colocou os divulgadores na cena de investigação sobre jazz em Portugal. Com esta tese pretendo dedicar a José Duarte um espaço individual e, desta forma, aprofundar o trabalho realizado no projeto. Sob o título *É jazz quando me chegam lágrimas aos olhos. Arquivos e coleções como estratégias de extensão identitária. O caso de José Duarte* esta tese pretende estudar o indivíduo enquanto divulgador e mediador. A ação de José Duarte caracteriza-se pela apresentação e a difusão, em Portugal, do jazz. Nesta medida, assume uma função de **intermediação** entre a música e o público, mas também de **mediação** uma vez que as suas ações se baseiam em construções discursivas com impacte transformador. Assim, a coleção de José Duarte constitui um foco particular deste estudo uma vez que a mesma se estabelece como uma estratégia de extensão identitária do seu colecionador.

José Duarte “descobriu” o jazz na sessão fonográfica que o igualmente divulgador de jazz Raúl Calado promoveu no Instituto Superior Técnico de Lisboa, em 1958. Aliás, segundo o próprio, descobriu muito para além do jazz: transformou-se “num homem novo”. Desde então, a partir desta forte identificação com o jazz, passou a dinamizar um leque de atividades de mediação através de múltiplas formas e meios (rádio, televisão, imprensa periódica, palestras, publicação de livros, internet). Este conjunto de ações e a sua manutenção ao longo do tempo fazem de José Duarte um decisivo «mensageiro do jazz em Portugal». O seu empenho em obter mais informação e conhecimento por paixão e por necessidade (como ele próprio afirma numa das passagens das entrevistas realizadas) levou-o a construir uma coleção que conta a sua própria história, mas também a história do jazz, do país e do mundo durante o século XX.

Podemos olhar para esta coleção e para a sua relação com o colecionador a partir de uma dimensão discursiva entendendo-os como dois pólos que se relacionam e produzem camadas de conhecimento ou camadas discursivas. Interessa-me, sobretudo, perceber o que nos diz José

Duarte nas suas múltiplas ações de **amante, mediador e colecionador de jazz**, e o que **nos dizem os seus acervos de jazz enquanto extensões identitárias do colecionador**. Neste sentido orientei, em conjunto com José Duarte, um exercício analítico sobre a importância do mediador e da coleção, enquanto atores nos seguintes planos:

- i) **mediático** (programas de rádio, artigos de jornal, crítica de jazz, programas televisivos, conferências, etc.);
- ii) **didático** (em cursos promovidos em várias instituições, como professor na Academia de Amadores de Música ou na Universidade de Aveiro);
- iii) **político** (nos discursos que produz e nos quais associa o jazz a problemas sociais e a valores de justiça e liberdade, na participação em movimentos cívicos e associativos, na promoção de eventos de jazz);
- iv) **arquivístico** (coleções de livros, cartazes, vinis, cd, documentação variada, do jazz ao cinema. O seu acervo de jazz está dividido em duas partes: uma depositada sob protocolo na Universidade de Aveiro e outra que se mantém em sua casa. Ambos os acervos continuam a ser construídos).

Esta constelação de planos (e os discursos que deles emanam, como se verá nesta tese) mostra que José Duarte – tal como outros divulgadores de jazz – não se circunscreve a um mero intermediário entre um género de música – neste caso o jazz – e o seu público. Latour defende precisamente a distinção entre «intermediário» – “*what transports meaning or force without transformation*”, e «mediador» – “*wich transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry*”. Nas palavras de Latour:

An intermediary, in my vocabulary, is what transports meaning or force without transformation: defining its inputs is enough to define its outputs. For all practical purposes, an intermediary can be taken not only as a black box, but also as a black box counting for one, even if it is internally made of many parts. Mediators, on the other hand, cannot be counted as just one; they might count for one, for nothing, for several, or for infinity. Their input is never a good predictor of their output; their specificity has to be taken into account every time. Mediators transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry. (Latour 2005: 39).

Interessa saber, portanto, que tipo de ação está associada a um mediador de jazz e até que ponto

o tipo de música jazz a propicia. Poderá este aspeto estar expresso no arquivo e nas coleções que José Duarte foi construindo ao longo da vida? Na verdade, a coleção é o que ficará como património físico de toda uma ação (efémera) desenvolvida ao longo da vida enquanto mediador. Como podemos avaliar e articular todas as dimensões discursivas que se expressam nos diferentes planos de acção de José Duarte enquanto mediador? O que diz a sua narrativa da sua relação com o jazz? Como interpretar os discursos associados ao jazz que José Duarte materializou nos acervos, por um lado, e, por outro, disseminou através das suas ações? De que forma arquivo, acervos e coleções, construídos como base para todas as ações anteriores e como resultado delas, podem constituir uma efetiva extensão do indivíduo?

Os conceitos de «discursos» que adotei neste trabalho partem das propostas de Foucault em *L'ordre des discours* (1971) e em *A Arqueologia do Saber* (1972/2008). Estes conceitos foram adaptados por Fairclough na obra *Discurso e mudança social* (2001). «Discurso» é, na definição de Foucault, “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (Foucault 2008: 122). Os discursos estão assentes em séries ou conjuntos de enunciados que se interligam e estão dependentes entre si, numa relação de coexistências (Foucault 2008: 112 e 122; Sardo 2013: 325). Fairclough, por seu lado, define discursos como sistemas de “uso de linguagem como forma de prática social” e “modo de acção (...) uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação” (Fairclough 2001: 90 e 91). Inspirado em Foucault, o autor defende que “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (*idem*). “(...) [A] prática discursiva é também transformadora da sociedade em que se produz através de diferentes agentes de enunciação” (Sardo 2013: 325). Estes pressupostos são os que usarei como forma de enquadrar a análise das formações discursivas de José Duarte. De acordo com Foucault, conforme diz Sardo (*op. cit.*):

(...) os enunciados posicionam os sujeitos que os produzem e também aqueles aos quais se dirigem. (...) “descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito (2008: 108). A relação entre sujeito e enunciado é construída a partir do que Foucault define como “formações discursivas”, responsáveis pela regulação dos enunciados e, portanto, pela configuração de modalidades enunciativas. É neste enquadramento que se entende o discurso como um “conjunto de enunciados que se apoiam num mesmo sistema de formação” (*idem*: 122). (Sardo 2013: 330 n.r.).

Um enunciado, portanto “(...) é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido

podem esgotar inteiramente (...) está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo (...), a enunciados que o precedem e o seguem” (Foucault 2008: 31 e 32). A análise do discurso deve, portanto, conduzir ao entendimento da sua singularidade ajudando-nos a perceber o que está expresso e porquê. Tal como afirma Sardo, “[o]s discursos devem, pois, ser analisados enquanto práticas que formam sistematicamente os objectos de que falam” (Foucault 2008: 55, também citado por Sardo 2013: 333).

Neste sentido, a análise discursiva de José Duarte e dos acervos implicou dois planos de tratamento das informações e dos dados recolhidos. Num plano, a autonarrativa de José Duarte e as emoções expressas e evidenciadas na oralidade e nos comportamentos, quer durante as sessões de entrevista que realizei, quer nos momentos informais de convívio e, num outro plano, os discursos que emanam dos seus acervos do CEJ-UA e da casa de José Duarte, na rua da Lapa (Lisboa). Procuo saber de que forma os discursos que emanam dos acervos representam José Duarte e lhe permitiram e permitem agir sobre o mundo ou definir o próprio jazz (o objeto de que fala). E, neste sentido – assumindo a ação transformadora de José Duarte – de que forma esta equação se reflete no modo como em Portugal se estabeleceu uma certa ideia de jazz mediada pelo divulgador e o seu acervo.

Algumas orientações teóricas e metodológicas

Para responder à problemática e às questões colocadas pareceu-me pertinente recorrer à **etnomusicologia do indivíduo**, uma vez que esta tese é desenvolvida a partir da presença permanente do próprio indivíduo sobre o qual a investigação recai. A este respeito, os artigos de Jonathan Stock (“*Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology*”, 2001: 5-19), de Pettan e Dona (“*Ethnomusicology of the Individual: Vishnuchittan Balaji between Tradition and Innovativeness*”, 2017: 107-122), de Tia DeNora (“*Music as a technology of the self*”, 1999; *Music in Everyday Life*, 2000; “*Music sociology: getting the music into the action*”, 2003; “*Historical perspectives in music sociology*”, 2004; e “*Music and Social Experience*,” 2005), entre outros, foram inspiradores desta abordagem. Daqui emanaram questões sobre música, sobre identidade individual e sobre emoções.

A questão da identidade individual é central na etnomusicologia do indivíduo. Através dos

discursos de José Duarte foi possível compreender de que forma as emoções interferiram no processo de construção da sua identidade (do *self*⁵). A narrativa expressa na oralidade, nos comportamentos e nas respostas emotivas associadas, foram importantes indicadores para as conclusões desta tese. Assim, optei por aplicar a «história de vida» como método de investigação qualitativa deste estudo. Tornou-se para mim evidente estudar José Duarte a partir da sua interpretação de si próprio. Para isso foi-me particularmente evidente recorrer ao que Susana Sardo designa como «práticas de investigação partilhada» (2018). Daí que a dialogia tenha sido uma prática constante ao longo da realização desta tese. As entrevistas que realizei a José Duarte foram transcritas por mim e verificadas por José Duarte, discutidas entre nós (com passagens afinadas, alteradas, realçadas ou até omitidas por ele mesmo) e por momentos de negociação e conciliação entre ambos. Outra especificidade foi a nossa opção em organizar as transcrições por assunto/temáticas tendo em vista uma melhor compreensão da sua história de vida, assim como a decisão conjunta de as incluir no corpo da tese como um capítulo específico. Tendo em conta o exposto, entendi que o capítulo dedicado à biografia de José Duarte devia ser assinado também por ele próprio. As seguintes passagens que transcrevi das sessões de entrevista comprovam estas opções que assumimos desde o início:

JD – ...a minha ideia era falar baseado no meu curriculum... que é para não falbar. E depois de termos acabado o curriculum falado – devem ser horas...

HBM – Pois bem. Vamos a isso!

Numa das sessões de entrevista, ao abordarmos o conteúdo a transcrever, José Duarte defende:

JD – *Eu acho que isto devia sair tudo. Assuntos cruzados, entrecruzados... a conversa...*

Referia-se também aos momentos de bom humor como o que transcrevo de seguida, a título de exemplo:

JD – *Eu sou 'José Manuel de Azevedo'... 'Duarte' só mais tarde!*

⁵ Stock (2001) refere Cohen para esclarecer o conceito de «*self*», que também adoto neste trabalho: “*The self provides experiential continuity throughout a life which would otherwise be a series of disjunctions of the kind depicted by the structural functionalist role theorists...*” (Cohen *apud* Stock, 2001: 8) e conclui que, também segundo Cohen: “*that consciousness of the self or selfhood (which is to say self-awareness of individual distinctiveness), is a premise for individual action*” (*idem*: 9).

Estrutura da tese

A tese está estruturada em quatro capítulos, subdivididos em vários subcapítulos. No primeiro capítulo exponho o enquadramento e a abordagem da «etnomusicologia do indivíduo». Apresento uma perspetiva sustentada por diferentes etnomusicólogos que têm vindo a debruçar-se muito particularmente a partir da proposta de Mark Slobin, publicada em 1993, no seu livro *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Recorro, para isso, aos trabalhos de Jonathan Stock (2001) e de Svanibor Pettan e Lasanthi Dona (2017), assim como de Bruno Nettl (2005), Josep Martí (2018) e Timothy Rice, quer nos seus trabalhos individuais (1994, 2001, 2003, 2014), quer no trabalho desenvolvido com Jesse Ruskin (2012).

Neste capítulo abordo também assuntos relacionados com o problema da identidade e a sua operacionalidade. Início com uma retrospectiva histórica, de Aristóteles (séc. IV a.C.) e Platão (séc. IV a.C.), a John Locke e David Hume; percorro alguns dos textos fundacionais, como os de Erikson (1968/1994), Lévi-Strauss (1977), Habermas (1988), Ricoeur (1985, 1990), a abordagens mais recentes que procuram problematizar o conceito no quadro das novas abordagens epistemológicas, quer da antropologia, quer da sociologia da música ou da etnomusicologia. Para isso recorro às propostas de Bhabha (1986, 1994, 1996); Krader (1987); Stokes (1994), Susana Sardo (1997, 2011), Turino (1999), Tia DeNora (2005), Timothy Rice (2007a, 2007b, 2010), García Gutiérrez (2009); Suzel Reily, Martin Stokes, Jane Sugarman (2010), Barbú (2018), entre outros.

Uma vez que a importância do conceito de identidade no meu trabalho está centrada num indivíduo e na sua dimensão também emocional, mediada pela música, foram particularmente importantes as propostas de Paul Ricoeur (1985, 1990) sobre «identidade-idem» e «identidade-ipse», assim como de identidade narrativa. Para Ricoeur (1990) na unidade do indivíduo – *l'identité personnelle* – existem duas dialéticas em constante relação e simultaneidade, isto é, “aquele que é o mesmo” («idem») e o que existe de mutável e variável no mesmo indivíduo («ipse»). Ricoeur aborda assim a alteridade e defende uma atenção particular a este vetor para a análise e a interpretação das narrativas do indivíduo sobre si próprio.

Também os textos de Tia DeNora, nos quais a autora confere à música um papel de «prótese do corpo» (1999) e muito especialmente aqueles em que aprofunda o conceito de música enquanto

«tecnologia do self» (2003, 2005) e de mediador tecnológico. O conceito de «musicar», proposto por Small (1998), é outro importante conceito que decorre desta abordagem teórica. Relativamente ao caso de José Duarte musicar inclui colecionar, ouvir, divulgar e mediar. Foram também importantes nesta reflexão os trabalhos de Timothy Rice (2003), Stuart Hall e Paul Du Gay (2005), Frith (2005) e Patricia Clough (2008).

A complexidade da relação entre emoções e construção da identidade foi uma temática à qual dediquei especial atenção. A minha exposição é fundamentada a partir de Alan P. Merriam (1964), Geertz (1973), John Blacking (1987), Bourdieu (1986), Veit Erlmann (1998), entre outros autores. Em José Duarte a construção da identidade está muito especialmente relacionada com o jazz, materializada no seu arquivo, nos seus acervos e coleções, tal como pretendo demonstrar a partir da sua narrativa, da análise de momentos chave, que ele considera como transformadores, articulada com uma análise dos seus acervos e coleções:

tudo que me lembro começou com meu avô José Duarte pai de meu pai Manuel Duarte
os dois com dois nomes apenas
os dois nascidos em Covas do Rio concelho de S. Pedro do Sul distrito de Viseu
povoação medieval no século vinte e um
(...)
estrada [,] estrada[,] foram os soldados de abril que a construíram então perigosa
mas já não se atravessa a pé ou a mula a Serra de S. Macário
para ir ao médico para ir à escola
(...)
Emília minha tia comeu oito bananas quando pela primeira vez veio a Lisboa
nunca tinha visto uma
pasmou ao ver um rio pasmou a ver um avião voar
(...)
pergunta que tem isto a ver com jazz
tudo mais alguma coisa

(José Duarte *in* livro da coletânea fonográfica – CD – de celebração do 40.º aniversário do programa CMJ)

O terceiro subcapítulo é dedicado à apresentação dos métodos «escrita biográfica», «história de vida» e «etnobiografia». Parto do enquadramento proposto por Poirier, Clapier-Valladon, Raybaut (1995), Ricoeur (1985), DeNora (1999), Stock (2001), Rees (2001), Lam (2001), Ruskin e Rice (2012), Gonçalves (2012), Pettan e Dona (2017) segundo os quais a narrativa da história contada («*telling history*») é uma ferramenta importante para a etnomusicologia do indivíduo.

Uma vez que me identifico profundamente com as práticas de investigação partilhadas, conceito

proposto por Susana Sardo (2018), optei pela escrita colaborativa da biografia de José Duarte, o que motivou a que o segundo capítulo fosse assinado por ambos (por José Duarte e por mim). Para o enquadramento das práticas de investigação partilhada foram decisivos os artigos da etnomusicóloga Susana Sardo “Etnomusicologia, Música e a ecologia dos saberes” (2013), “*Ethnomusicology and its Sisyphus. Inter-knowledge, dialogue and prudence for a disciplinary (re)classification*” (2016), e “*Shared research practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology*” (2018). A partir destes textos debruçei-me especialmente nas obras de Paulo Freire (1970/2005), Orlando Fals Borda (2001, 2003) e de Boaventura Sousa Santos (2007).

Neste subcapítulo foram igualmente importantes os trabalhos de Jeff Todd Titon (1992, 2015), Angela Impey (2002), Gage Averill (2003), Svanibor Pettan (2008, 2010, 2015), Samuel Araújo (2008, 2009, 2013), Klisala Harrison (2012, 2014, 2016), Rebecca Dirksen (2012), Marcia Ostashevski (2014), Ana Flávia Miguel (2016), quer enquanto trabalhos produzidos diretamente a partir de práticas de investigação partilhada, quer enquanto artigos que analisam projetos de estudo em que estas práticas foram aplicadas. A opção pelas práticas de investigação partilhada inscreve-se também nesta tese pelas suas premissas éticas e ideológicas, que me parecem fundamentais para a produção de conhecimento.

Conforme referido antes, os enunciados e as formações discursivas não se limitam à oralidade e aos comportamentos. Estão também presentes no arquivo e nas coleções de José Duarte. Assim, o quarto subcapítulo é dedicado aos conceitos de arquivo, acervos e coleções, que neste trabalho partem das propostas de Foucault (1972), Bourdieu (1986/1996), Pierre Nora ([1984, 1986, 1992] 2008)⁶, Derrida (1995), Appadurai (2003), Manoff (2004), García (2012, 2017) e Sardo (2017). O estudo dos arquivos e dos problemas existentes ainda hoje, quer ao nível terminológico e lexical, quer ao nível das abordagens e perspetivas conceptuais, é tratado neste capítulo. A partir da arquivística no que concerne aos conceitos centrais nesta tese, como são os de «arquivo pessoal», «acervos», «coleções», procedo a uma articulação com outras disciplinas e áreas científicas. Para tal, no âmbito da arquivística, autores como Ribeiro (1998), Malheiro da Silva (2000a, 2000b, 2004), Pereira (2018) foram estruturantes para a conceptualização apresentada.

⁶ Os textos que deram origem ao conceito que adotei de Pierre Nora foram publicados na obra coletiva, sob sua direção, intitulada *Les lieux de mémoire*. A obra é constituída por três volumes publicados em 1984, 1986 e 1992. Nesta tese foram consultadas versões inglesas e em castelhano (edição de 2008, Montevideo, Uruguai).

O manancial de informação recolhido ao longo do processo de pesquisa está assim distribuído entre a narrativa e o arquivo, os acervos e coleções de José Duarte. Sendo a etnomusicologia do indivíduo um processo que se distingue da etnografia pelo seu caráter analítico e crítico, recorri à hermenêutica e à semiótica para a análise de arquivo e repertório de acordo com os conceitos de Taylor (2003) mas também para uma compreensão de José Duarte enquanto mediador. As principais referências a que recorro vieram de autores como Jean Molino (1975), Jean-Jacques Nattiez (1975), Ricoeur (1981, 1990), Timothy Rice (1997, 2001, 2017) e Landa (2004).

O primeiro capítulo termina com a minha proposta de análise e interpretação do que designo como narrativa, discursos e repertório de José Duarte. A exigível coerência teórica levou-me uma vez mais a autores basilares nesta tese. Assim, os trabalhos de Foucault (1969/2008), nos quais propõe os conceitos de enunciados e emanações discursivas; de Paul Ricoeur (1981), a sua proposta de «arco hermenêutico» e os desenvolvimentos posteriores; e de Timothy Rice (entre 2001 e 2017), foram estruturantes para a minha proposta de análise e interpretação.

A segunda parte é dedicada à história de vida de José Duarte, a partir da sua própria narrativa. Esta parte está dividida em vários subcapítulos e foi redigida em conjunto com José Duarte (o que pragmatizou a escrita colaborativa da sua biografia). As opções de estruturação e a definição dos títulos, a redação e os eventos narrados foram trabalhados por mim com a estreita colaboração de José Duarte. Por estas razões e em consonância com os princípios da ecologia dos saberes e das práticas de investigação partilhada, decidi que este capítulo deveria ser assinado por mim e por José Duarte.

Através da narrativa da sua história de vida e da escrita colaborativa da sua biografia, apresento no terceiro capítulo a análise inspirada na hermenêutica e na abordagem de autores como Palmer (1969), Adler (1972); Heidegger (1972); Gadamer (1975, 2000); Ricoeur (1977, 1987) e Harnish (2001). Os eventos-experiência identificados por José Duarte na sua narrativa de vida transformaram o seu percurso de vida e deram origem a novos ciclos de vida.

O quarto capítulo da tese dedica-se à análise dos acervos de jazz de José Duarte. Foram analisados os acervos que se encontram no Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro (CEJ-UA) e o que se encontra na sua residência que se localiza na freguesia da Estrela, no concelho de Lisboa, que designei como o acervo da Casa da Lapa.

Nesta parte é apresentada uma análise quantitativa de cada um dos acervos e uma análise dos seus conteúdos. Em cada um dos acervos foram identificadas as coleções que aí se encontram, de acordo com a sua natureza, conteúdos e suportes. Classifiquei-as como coleções bibliográficas, fonográficas, videográficas, filmográficas, fotográficas, iconográficas (cartazes de festivais e concertos); *varia* (documentação avulsa). Analiso o conteúdo de cada uma das coleções e identifico os discursos presentes. Através da análise comparada dos discursos de José Duarte, aqueles presentes na sua autonarrativa, mas também dos que se encontram plasmados nos artigos por si publicados e nos guiões dos programas de rádio que produziu, procedo a uma sistematização da relação entre o arquivo (composto pelos acervos e as coleções) e a mediação de José Duarte.

A conclusão da tese articula os enunciados emanados do arquivo de José Duarte – de cada acervo e das suas coleções (muito especialmente as de carácter bibliográfico) – e o modo como o jazz se constitui como sua «tecnologia do self» e marca distintiva da sua individualidade. O jazz inscreve, ele próprio, discursos que não só foram geradores de um modo de ser de José Duarte, como se revela no modo como os acervos e as coleções se organizam e lhe servem de espelho. José Duarte, a sua ação enquanto mediador de jazz e as suas práticas mediadoras extravasam a música jazz enquanto mero produto estético. Ao contrário de outros divulgadores de jazz (mais focados numa tentativa de disseminação neutral do jazz – a música pela música em si), José Duarte incorpora a música jazz como uma plataforma social e cultural que consubstancia a sua individualidade ao nível ético, estético e político.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. Enquadramento Teórico

1.1 Etnomusicologia do Indivíduo

Os artigos de Jonathan Stock (“*Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology*”, 2001), e de Pettan e Dona (“*Ethnomusicology of the Individual: Visbnuchittan Balaji between Tradition and Innovativeness*”, 2017) foram os pontos de partida para a reflexão acerca da abordagem disciplinar em que se situa a designada «etnomusicologia do indivíduo» e que vou procurar aplicar nesta tese, dedicada a José Duarte (1938 –).

Jonathan Stock (*op. cit.*) apresenta uma resenha histórica sobre o percurso da etnomusicologia relativamente à importância que esta foi atribuindo ao indivíduo desde que se afirmou como ciência. De facto, as conclusões dos estudos levados a efeito entre o séc. XIX e o início da segunda metade do séc. XX não evidenciavam a centralidade que o indivíduo singular assumia nos processos musicais analisados, relegando o estudo do indivíduo para um plano de mero sujeito de consulta. Como refere Stock (*op. cit.*), nos trabalhos históricos da etnomusicologia⁷, “*Nonetheless, although the individuals were always there, they only rarely appeared as major subjects of study in themselves.*” (Stock 2001: 7). Pelo contrário, diluem-se no discurso do todo como se a busca do «típico», do «genuíno», do «puro», nunca pudesse estar associada a um «eu individual». Estava instituída a premissa de que a legitimidade e a pertinência científicas apenas se conformariam com uma realidade coletiva. No artigo, Stock (2001) cita Nettle (1983/2005) e Bohlman (1988) em cujos trabalhos os respetivos autores também constataam a irrelevância no enfoque atribuído ao indivíduo ao longo da história da etnomusicologia, apesar de afirmarem que o indivíduo se constitui, de facto, como elemento por vezes central no trabalho de campo.

⁷ Stock (2001) refere, por exemplo, Stumpf (1886) que transcreveu a voz de um indivíduo, de seu nome Nuskilusta, que tinha o hábito de criar novas melodias. Segundo Stumpf, estas novas melodias eram baseadas nas tradicionais. Outros trabalhos podem ser referidos, como os de Densmore (1918), Merriam (1964, particularmente entre as páginas 123 e 124, onde faz a distinção entre “músico” e “comunidade”), Blacking (1967), Nettle (1968), Zemp (1971), Frisbie e McAllester (1978), Chernoff (1979), Keil (1979).

Na obra de 1983, republicada em 2005 (numa edição revista e aumentada), Nettl já evidenciava que apesar da recolha de dados e informações efetuada pelos etnomusicólogos ser feita através dos indivíduos que contactavam no trabalho de campo, nas suas conclusões o indivíduo ficava diluído no discurso e envolto no anonimato:

While ethnomusicologists experience a great deal of face-to-face contact with individual informants or teachers in the field and specialize in concentration on a particular person, the literature of the field provides surprisingly little information about the individual in music (...) ethnomusicologists have tended though with a few notable exceptions, to be drawn to the anonymous (Nettl 2005: 172).

Também Bohlman, discípulo de Bruno Nettl, na sua obra *The study of folk music in the modern world* (1988) constata um certo dogmatismo relativamente ao uso de entidades coletivas no que concerne à música folk, popular ou não-ocidental:

Until recently, many scholars believed that folk music was voiceless. It was to be devoid of individual personality. It should lack the marks of distinction that revealed the shaping influences of creative talent (Bohlman 1988: 69; também em Stock 2001: 5).

De acordo com Stock (2001) e Martí (2018), são várias as razões que condicionaram este quadro conceptual da etnomusicologia. Por um lado a adoção do «método-comparativo» da antropologia social sistematizado por Radcliffe-Brown, apresentado pela primeira vez em 1951 na *Huxley Memorial Lecture*⁸, e que se estabeleceu até à década de 1970, preservou a perspetiva de relegar os comportamentos e as identidades individuais para uma relação com os seus contextos institucionais; *i.e.*, como «estruturas sociais» ou «cultura»:

Throughout this phase of anthropology's growth, which lasted into the 1970's, the behaviour and identities of individuals continued to be related to and derived from their institutional contexts, whether these were conceptualised as «social structure» or as «culture» (Stock 2001: 9).

⁸ Esta distinção foi instituída em 1900 em memória de Thomas Henry Huxley e constitui a maior honra à disposição do Instituto Real de Antropologia. É concedido anualmente por voto do Conselho a um cientista britânico ou estrangeiro, distinto em qualquer área de pesquisa antropológica. A palestra é normalmente realizada anualmente, numa reunião especial do Instituto, à qual se segue a atribuição da distinção. A palestra é normalmente publicada pelo Instituto. Radcliffe-Brown recebeu a Huxley Memorial Medal em 1951. Na cerimónia apresentou a célebre lição *The Comparative Method in Social Anthropology* (Radcliffe-Brown 1951).

Por outro lado, a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss (1958), que defendia que todas as culturas possuem estruturas profundas imutáveis, tendeu a privilegiar a análise dos fenómenos universais relegando os sujeitos individuais para um plano oculto. Finalmente o aparecimento do «interpretativismo» proposto por Clifford Geertz (1973) que, não obstante ter definido «cultura» como o meio através do qual os indivíduos se integram e interagem em sociedade, mantinha o seu afastamento do indivíduo na sistematização e na redação das conclusões dos estudos.

Foram estes pressupostos que de forma silenciosa foram estabelecendo o quadro conceptual da etnomusicologia e, com ele, um afastamento do estudo do individual em favor do coletivo. Como resume Martí:

For Durkheim, the whole (society) is more than the mere sum of its parts (individuals). Social facts can be explained only by another social fact (Durkheim 1938: 145), they are also causally autonomous. According to this view, society is a real-supraorganic-entity, just like a person's organism is in relation to its parts. Many anthropologists and the theoretical approaches they represent, as for instance Radcliffe-Brown or Lévi-Strauss, focused their interest on social systems and not on individuals (Martí e Gútiez 2018: 14).

Como recorda Stock (2001), o facto de os estudos não plasmarem claramente a importância do indivíduo acabou por estabelecer o «não reconhecimento» e a «não valorização» dos contributos de indivíduos específicos na criação e na produção de comportamentos expressivos coletivos. As conclusões deste tipo de abordagem etnomusicológica são definidas por Stock (2001: 8) como «comparação transcultural» e «*cultural average account*» (uma espécie de “média cultural”) que consiste na transposição para o coletivo de influências ou legados de cada um dos seus sujeitos individuais.

Entre outros, Nettl ([1983] 2005), Bohlman (1988), Stock (2001), T. Rice (2003, 2007), Martí e Gútiez (2018) reconheceram a ausência de uma análise das marcas de distinção que poderão revelar as influências modeladoras do talento criativo individual na construção de uma linguagem coletiva. Esta situação é também constatada por Pettan e Dona: “[s]tudies in which scholars discuss broader issues by focusing their attention on worldviews and musicianship of individuals are not very common in the history of ethnomusicology” (Pettan e Dona 2017: 108).

Conforme refere Nettl (2005: 215) a etnomusicologia moderna surge com especial interesse pelo estudo da música e das culturas musicais no seu próprio contexto cultural e a partir dos indivíduos que as praticam. Gradualmente passa a ser atribuída uma especial importância ao indivíduo da cultura musical em estudo. Nettl refere Danielou e Blacking como precursores destas ideias. Este último, no livro *How musical is man?* (1973), defendeu que os indivíduos em estudo devem ser escutados no sentido de exporem a sua visão sobre a sua própria música. Nettl subscreve esta abordagem definindo-a como “(...) *the only one that makes sense, and some thirty years later, it has become the norm. By the 1990s, determining the discourse – how people talked and maybe debated about their music – had become one of primary tasks of ethnomusicologists in the field*” (Nettl 2005: 103).

Este percurso no campo conceptual da etnomusicologia motivou redefinições teóricas e metodológicas. A etnomusicologia integra naturalmente nos seus métodos de investigação a dialogia com o(s) indivíduo(s) da(s) comunidade(s) em estudo sobre a(s) sua(s) cultura(s) musical (musicais). Contudo, a etnomusicologia do indivíduo pretende conhecer o próprio indivíduo que constrói discursos e práticas musicais. Este interesse foi essencialmente suscitado por três fatores, segundo Stock (2001: 10): (1) o reconhecimento de que algumas comunidades atribuem especial atenção a determinados indivíduos excecionais; (2) uma reavaliação das posturas representacionais na escrita etnográfica; (3) uma reconceptualização de «cultura» como mosaico de decisões, avaliações, ações e interações individuais/indivíduos (o indivíduo como agente cultural).

Tal como exposto, particularmente a partir de Bruno Nettl (1983)⁹, vários etnomusicólogos alertaram para a necessidade de se realizarem estudos acerca do indivíduo (ou sobre a agência individual) enquanto principal agente nos processos de construção e disseminação de culturas musicais. Pettan e Dona, por exemplo, efetuaram um levantamento dos trabalhos realizados no Leste europeu que comprova o interesse crescente da etnomusicologia pelo indivíduo:

Some ethnomusicological studies, published in the territories of what was Yugoslavia, preceded the just mentioned research outcomes (...) Cvjetko Ribtman's article on the extraordinary singer from Bosnia and Herzegovina Janja Čičak appeared in 1951. From the early 1980s on, Serbian ethnomusicologist Dimitrije Golemović closely collaborated with traditional musician Krstivoje Subotić and consequently wrote about him. Zmaga Kumer published an article with focus on Slovenian folk singer Katarina Župančič, (...), while Mira Omerzel and later also Drago Kunej wrote about the instrumentalist and instrument maker Franc

⁹ Em 1968, Bruno Nettl publica um artigo intitulado “*Biography of a Blackfoot singer*” na revista *Musical Quarterly*, 54 (pp. 199 a 207) o que demonstra já a sua especial atenção relativamente ao indivíduo, que de resto, tal como o próprio afirmou em diferentes publicações, a musicologia histórica já dedicava aos músicos eruditos ocidentais.

Laporšek. In his book Jest sem Vodovnik Juri: o slovenskem ljudskem pevcu, Slovenian ethnomusicologist Igor Cvetko focused on the late Jurij Vodovnik Tomažič (1791-1858(...); much later, Rajko Muršič wrote about Vodovnik, too (Pettan e Dona 2017: 109).

O trabalho de Jesse D. Ruskin e Timothy Rice, “*The Individual in Musical Ethnography*” (2012), baseado numa análise de mais de 100 obras publicadas entre 1976 e 2002, expõe a realidade da produção etnomusicológica no que concerne ao estudo do indivíduo. Nesta sistematização bibliográfica, Ruskin e Rice concluíram que pelo menos 50% dos estudos centravam as suas conclusões em figuras-chave dentro das culturas musicais estudadas; cerca de 25% para indivíduos inovadores; e 25% em músicos comuns, enquadrados nas práticas musicais comuns.

The types of individuals discussed are (1) innovators in a tradition, (2) key figures who occupy important roles in a musical culture, (3) ordinary or typical individuals, and (4) normally anonymous audience members and others who play a role in music production, dissemination, and reception. (Ruskin e Rice 2012; Rice, 2017: cap. 7).

Para os autores é necessário que a etnomusicologia introduza ainda uma quarta categoria: a categoria dos «não-músicos» (“*nonmusicians*”): “(...) [*t*]he largely obsolete fourth category would be the “*nonmusicians*”, i.e., the audience responsible for the reception of music (Ruskin e Rice 2012: 299 a 327)¹⁰. Efetivamente, esta categoria é de grande pertinência. A audiência possui a capacidade de «musicar» – *musicking* –, tal como propõe Christopher Small (1998). O autor cunhou este conceito no sentido de caracterizar a faculdade de integrar e fazer parte de uma performance musical:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance (Small 1998: 9).

A música é percebida, portanto, de acordo com o universo de cada indivíduo e, desta forma, as relações estabelecidas no âmbito do indivíduo são uma forma de «musicar». Em suma, podem sistematizar-se algumas das principais razões que motivaram o aparecimento de uma etnomusicologia do indivíduo. Desde logo, pela importância da individualidade como marca

¹⁰ No caso deste trabalho, José Duarte enquadra-se nesta última categoria.

característica de uma prática musical. Depois, a conclusão sobre a necessidade de se reavaliarem as representações ou autorrepresentações/projeções do indivíduo na comunidade. Desta forma, o reconhecimento do papel do indivíduo no surgimento de novas noções de cultura (de promoção e construção sociocultural), assume gradualmente um maior destaque nos estudos. Com a atenção centrada no indivíduo, ganha relevância a narração da “história” pelo próprio indivíduo o que inclui um interesse analítico relativamente à oralidade, ao vocabulário, às expressões e aos comportamentos. Assim, a biografia musical adquiriu também um lugar de género literário. Ora, na medida em que reconhecer o papel do indivíduo é atribuir-lhe também o direito de reconhecimento criativo e autoral, a ética e a defesa dos direitos de autor individuais reforçam a centralidade do indivíduo na etnomusicologia (Stock 2001; Ruskin e Rice 2012; Rice 2017; Pettan e Dona 2017).

Timothy Rice (2014) apresenta, de forma axiomática, o princípio da efetiva importância do indivíduo nos estudos etnomusicológicos:

Ethnomusicologists nowadays typically understand music individuals as agents who give meaning to – and change – social, cultural, and musical systems in specific instances. This position acts as a corrective to an earlier ethnomusicological theory that music and musicians merely reflect or participate in larger cultural and social processes (Rice 2014: 86).

Josep Martí clarifica a importância do enfoque que merece ser dado ao indivíduo pela etnomusicologia quando afirma: “*There is no individual without society, nor a society without individuals*” (Martí 2018: 14). Para Martí, a sociedade não é uma mera soma de indivíduos, mas o resultado de indivíduos em interação permanente. De igual forma, os indivíduos são também o resultado destas interações. Este processo acontece também através da música (Martí 2018).

Foi, portanto, com este enquadramento que parti para o estudo de José Duarte sob a perspectiva da etnomusicologia do indivíduo. Estudar e compreender, desta forma, o criador do arquivo enquanto colecionador, ouvinte, ator, autor e mediador.

1.2 Música, indivíduo e identidade

Idêntico, em primeiro lugar, significa o que é idêntico por acidente: por exemplo, o «branco» e o «músico» são o mesmo enquanto são acidentes da mesma coisa; e «homem» e «músico» são o mesmo enquanto o segundo é acidente do primeiro, e também «músico» e «homem», porque o primeiro é acidente do segundo. E o conjunto dos dois termos é o mesmo com relação a cada um dos dois termos individuais, e vice-versa (...). Porque esses termos são idênticos por acidente, não são afirmados universalmente: de facto, não se diz verdadeiramente que todo o homem é o mesmo que o músico, porque os atributos universais pertencem às coisas por si, enquanto os atributos accidentais não pertencem às coisas por si, mas só nos indivíduos são predicadas sem restrição.

Aristóteles (séc. IV a.C.), *Metafísica* (2002: 217)

O percurso de vida e as ações mediáticas desenvolvidas por José Duarte em torno da música jazz determinaram a importância de refletir sobre um dos conceitos mais relevantes para esta tese: o conceito de identidade, que as ciências sociais e humanas, e particularmente a etnomusicologia e os estudos de jazz, têm tratado de forma recorrente.

A reflexão em torno deste conceito atravessa a história da produção filosófica do ocidente, com enfoque particular no problema da identidade individual. As questões colocadas têm procurado compreender o que torna cada indivíduo idêntico a si próprio ao longo da vida, reconhecendo, ainda assim, as diferenças e as mutabilidades físicas e psicológica que se processam. No fundo, trata-se de compreender o que torna o indivíduo único, distinto, irrepetível.

Uma das primeiras reflexões mais diretas sobre identidade surge com Aristóteles (séc. IV a.C.). Na obra *Metafísica*, Aristóteles coloca “o problema da identidade da essência com a coisa individual da qual é essência” (Aristóteles, 2002: 305) com a questão: “também é preciso examinar se a coisa individual e a sua essência coincidem ou se são duas realidades diferentes” (*idem*). Desta forma, o filósofo estabelece a distinção entre «essência» e «coisa individual». Na conceção metafísica aristotélica sobre “os significados de idêntico, diverso, diferente, semelhante e dissemelhante” «essência» e «coisa individual» são conceitos distintos uma vez que poderão ser «uma e a mesma coisa» ou «acidentes» (tal como a epígrafe que inseri na abertura deste subcapítulo).

Para Aristóteles “(...) é claro que a identidade é uma unidade do ser ou de uma multiplicidade de coisas, ou de uma só, mas considerada como multiplicidade: por exemplo, como quando se diz que uma coisa é idêntica a si mesma, sendo, nesse caso, considerada como duas.” (*idem*, 217-219).

Também Platão, na obra *O Banquete* (385 a.C., aprox.), tece algumas considerações sobre a identidade individual:

Sim, nós dizemos que é o mesmo indivíduo desde a infância até à velhice, e, contudo, ele jamais retém as mesmas características, seja nos cabelos, na carne, nos ossos, no sangue, em todo o seu corpo: ora nasce continuamente para umas, ora morre para outras (Platão 2001: 207d).

Ao longo dos séculos vários autores desenvolveram o conceito e trouxeram novos e importantes contributos. Já no séc. XVII, John Locke (na obra *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) que serviu de base reflexiva a David Hume (*A Treatise of Human Nature*, 1739/1740) introduz novas concepções sobre a identidade, especialmente sobre a identidade individual. Locke apresenta a sua definição empirista. Na sua abordagem a questão principal centra-se nos atributos que fazem com que um determinado indivíduo continue a ser distinto e identificado ao longo da passagem do tempo e das conseqüentes alterações dos seus predicados, não obstante as suas alterações físicas e psicológicas constantes. Locke questiona-se sobre a dimensão inata ou construída da identidade e sobre o modo como diferentes pensadores tinham abordado de forma igualmente diferente o assunto:

For, I suppose every one's idea of identity will not be the same that Pythagoras and thousands of his followers have. And which then shall be true? Which is innate? Or are there two different ideas of identity, both innate? What makes the same man? (Locke 1690: Cap.III, 5).

A partir do séc. XIX os estados-nação europeus, influenciados pelo romantismo idealista, iniciaram um conjunto de ações que visavam a valorização das suas histórias nacionais e dos seus patrimónios. Esta orientação política, estética e social deu origem ao designado nacionalismo científico. Desta maneira, o conceito de identidade emerge claramente como um dos principais motivos de afirmação e diferenciação dos povos, o que veio dar origem aos movimentos

nacionalistas do séc. XX e até a constituir-se como plataforma prolífica para graves conflitos sociais que ainda subsistem e parecem ter sido ressuscitados recentemente.

Nos últimos 100 anos o conceito de identidade tem vindo a recolher importantes contributos sob o olhar de diferentes disciplinas e diversas perspetivas. Com a psicanálise de Freud, inicia-se uma nova fase no estudo da identidade. Os resultados dessas reflexões aparecem publicados em trabalhos canónicos no contexto de diferentes disciplinas, designadamente a psicanálise (Freud 1915-1917; Erikson 1968/1994), a antropologia (Lévi-Strauss 1978); os estudos culturais (Bhabha 1986, 1994, 1996; Giddens 1991; Stuart Hall e Paul Du Gay 1996); a etnomusicologia (Stokes 1994; DeNora 1995a, 1995b, 1999, 2000, 2005; Rice 2001, 2003, 2007b, 2010); a epistemologia (García Gutiérrez 2009), entre outras disciplinas e autores, como Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, que abordaram a problemática da identidade de forma mais ou menos indireta.

A proposta de Erikson (1968) lançou uma nova perspetiva com base no método psicanalítico. As associações de identificação que se estabelecem entre os indivíduos estão relacionadas com a intersubjetividade na qual o domínio social exerce a sua influência. Assim, o ambiente (em alemão, *umwelt*) está dentro do indivíduo sob as formas de afiliação, apropriação ou negação/rejeição (Erikson 1968/1994). As ciências cognitivas e a neurofisiologia esclarecem-nos sobre os processos orgânicos, contudo, não esclarecem totalmente sobre quais os reais vetores que influenciam a construção da identidade. A este respeito Sardo refere o trabalho de Strongman (2006) no qual o autor identificou 150 teorias e nenhuma se considera satisfatória: “(...) a maioria das teorias recenseadas é de base cognitiva e provém da Psicologia. Todavia, Strongman apresenta também abordagens de carácter antropológico e sociológico e inscreve a problemática das emoções na perspetiva da pós-modernidade” (Sardo 2011: 70).

Todavia, a partir da década de 1970, começaram a emergir algumas correntes que questionavam e até se opunham às teorias que vinham a ser propostas. Estas correntes mediatizaram-se nos seminários dirigidos por C. Lévi-Strauss, de 1974 e 1975, denominados *L'identité: séminaire interdisciplinaire*, que se constituíram como um dos principais marcos no desenvolvimento dos estudos sobre identidade. Na sessão de abertura dos seminários Lévi-Strauss refere que, na sua opinião, o problema da identidade é uma miragem: “*le nouveau mal du siècle*” (1977: 9), tal como o próprio caracteriza. No discurso de encerramento vai ainda mais além e afirma que o conceito

de identidade é um artifício heurístico redundante: “*une limite à quoi ne correspond en réalité aucune expérience*” (Lévi-Strauss 1977: 332).

Com o objetivo de propiciar uma base comum para as discussões do seminário foram sistematizadas algumas das ideias vigentes à época, tais como: a crise de identidade como produto de um processo dominante na civilização ocidental; o conceito de identidade possuir um conteúdo espúrio e um significado hiperbólico; ser um conceito disruptivo que leva a pensar o mundo social, ora de forma ultraglobalizante, ora numa perspectiva diferenciadora (dando espaço ao exclusivismo tribalista ou ao etnocentrismo); as concepções de identidade deixam uma série de labirintos epistemológicos (tais como o problema do significado dos nomes próprios, o da passagem do individual ao universal e sobretudo o da passagem do ego ao alter ego); ideologicamente falando, o conceito constitui um solo fértil para o etnocentrismo, o racismo, o individualismo, o conflito face ao diferente e ao oposto (Barbú 2018: 293).

As premissas a partir das quais se deu início ao seminário, polémicas e provocatórias, não permitiam vislumbrar o alcance da sua influência no desenvolvimento dos estudos e dos conceitos de identidade. Os riscos e os problemas então colocados motivaram o aprofundamento das questões associadas aos conceitos de identidade, o que espoletou novos olhares e novas conclusões. Quarenta anos mais tarde, o epistemólogo espanhol Antónío García Gutiérrez, publicou o texto *La identidad excesiva* (2009), no qual reforça e amplifica as preocupações de Lévi-Strauss. Para García Gutiérrez:

(...) el sujeto occidental u occidentalizado (...) experimenta un conflicto interno que le impide ser feliz con plenitud. Mas el sistema mantiene una política educativa identitaria en tanto omite cualquier apoyo a la formacion y desarrollo de nuestro si mismo, de nuestra singularidade (Gutiérrez 2008: 17).

A partir dos anos 1980 as propostas conceituais têm sido várias, emanadas de diferentes disciplinas. As críticas ao uso operativo do conceito são pertinentes e, apesar de não haver conclusões absolutas em relação à sua aplicabilidade efetiva, o conceito de identidade tem sido dos mais efervescentes nas últimas décadas. Afinal, o que é «identidade»? Será uma unidade ou uma multiplicidade? Será uma unidade policêntrica? Existirá uma identidade individual? Como dizer quem é determinado indivíduo? Como analisar, identificar e descrever a sua identidade? Podemos definir identidade como uma instância fixa? Estas questões podem ser resumidas à

questão central: o que distingue um indivíduo e o torna identificável e caracterizável ao longo da vida (“*What makes the same man?*”)? Portanto, como estudar a identidade de um indivíduo? E a identidade musical? No caso de José Duarte é possível definir a sua identidade musical e associá-la à música jazz?

A identidade é móvel e mutável e está sempre em constante construção. As identidades coletivas partem sempre do indivíduo que, em resultado de processos de identificação mútua se agremiam em *corpus* identitários comuns e policêntricos: um mesmo grupo de indivíduos é sempre contextual e em acordo com os vetores de identificação entre si. Os indivíduos deste grupo poderão fazer parte de outros coletivos. Por exemplo, um grupo de indivíduos que partilham o mesmo partido político poderão fazer parte de diferentes clubes de futebol.

Habermas, na obra *Teoria de la acción comunicativa* (1988), defende que a identidade é formada dialeticamente entre indivíduo e sociedade. Identidade que é, também para este autor, mutável e inconscientemente gerada. Este processo inclui a identificação do próprio com si-mesmo e reconhecido por outros como sendo atribuível a si enquanto indivíduo. Para Habermas cada indivíduo é responsável pela condução da sua biografia e poderá construir novas e múltiplas identidades ao longo da sua vida, motivadas por fragmentações e roturas que conduzem a uma transformação, em maior ou menor grau.

O indivíduo é, de forma sintética, o que Paul Ricoeur designa como “um cada um” o “si-mesmo como um outro” (Ricoeur 1990). A discussão filosófica proposta por Paul Ricoeur a este respeito assenta nestas questões. Como tal, a teorização sobre como abordar a identidade de um determinado indivíduo, que nesta tese se dedica a José Duarte, parte das propostas de Ricoeur.

Para Ricoeur na unidade do indivíduo – *l'identité personnelle* – existem duas dialéticas em constante relação e simultaneidade. A respeito desta dualidade o autor propõe efetuar a distinção entre identidade do que é igual, constante, imutável – “aquele que é o mesmo” – recorrendo ao sufixo «idem» – «identidade-idem» que designa de «mesmidade»; e identidade do que existe no mesmo indivíduo, embora mutável e variável, para o que Ricoeur propõe o sufixo «ipse» – «identidade-ipse» para designar de «ipseidade». Identidade-idem, a mesmidade, refere-se ao permanente e constante. Identidade-ipse, a ipseidade, não se define pela determinação de um substrato, mas sim por uma forma de interpretação pessoal e reflexiva, induzida pela alteridade. A alteridade

enquanto distanciamento do «si-mesmo» é a capacidade de se colocar no lugar do outro. Esta é a característica da evidência da ipseidade (do si-mesmo como um outro). Portanto, alteridade não existe sem ipseidade e é na identidade-ipse que assenta a eventual transformação como processo de mudança. Este conceito difere daquele que Ricoeur designa como identidade-idem, onde o autor considera estarem em ação elementos primários – como a genética – e que fazem parte da socialização primária.

Le problème de l'identité personnelle constitue à mes yeux le lieu privilégié de la confrontation entre les deux usages majeurs du concept d'identité que j'ai maintes fois évoqués sans jamais les thématiser véritablement. Je rappelle les termes de la confrontation: d'un côté l'identité comme mêmeté (latin: idem; anglais: sameness; allemand: Gleichheit), de l'autre l'identité comme ipséité (latin: ipse; anglais: seljhood; allemand: Selbstheit). L'ip-séité, ai-je maintes fois affirmé, n'est pas la mêmeté (Ricoeur 1990: 140 e ss).

Para Ricoeur, mesmidade significa o que torna o indivíduo humano um ser social, pertencente à espécie humana e assim percebido pelos outros. Ipeidade significa o que caracteriza o indivíduo como ser único, irrepetível, singular, incomparável a outro e que se encontra no que o indivíduo-mesmo diz de si. Em suma, para Ricoeur a análise da identidade individual efetua-se através da forma como os factos e eventos são configurados pela narrativa do próprio indivíduo que conta a sua história de vida e que Ricoeur designa como «identidade narrativa». Consiste na mediação dos modos de permanência da identidade do indivíduo. O si-mesmo passa por transformações ao longo da vida, mas mantém elementos constantes, algo consubstancialmente pessoal que o próprio indivíduo reconstitui e elabora a partir das suas vivências.

O conceito de identidade narrativa surge pela primeira vez no terceiro volume da obra *Temps et récit* (Ricoeur 1985) para designar (1) o resultado da referência cruzada da ficção literária e da historiografia na mediação da temporalidade humana; e (2) o tipo de identidade que o sujeito humano alcança por meio da função narrativa. “Comme on le verra le moment venu, ce ternaire permet d'assigner à l'approche narrative - qui, dans *Temps et Récit III*, plaçait la notion d'identité narrative sur une sorte de sommet (...)” (Ricoeur 1990: 32).

A narrativa é, em Ricoeur, a mediação do tempo vivido, uma vez que ela se afirma como a única forma de efetuar uma elaboração, interpretação e transmissão a outro do tempo vivido, o que obriga a considerar quatro vetores basilares sobre a narrativa do indivíduo e o testemunho de si

próprio. Esses vetores são a **linguagem**, a **ação**, a própria **narrativa** e a **ética**. Para Ricoeur, a "identidade narrativa" vem solucionar os principais problemas no estudo da identidade pessoal, através da qual se colocam perguntas e respostas acerca do reconhecimento do indivíduo sobre si próprio ao longo da vida. “O tempo só se torna humano na medida em que é articulado sob o modo narrativo e (...) a narrativa alcança a sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur 1990: 85).

A temática da identidade sempre esteve presente na etnomusicologia, de formas direta ou indireta. No entanto, é a partir do final da década de 1970 que os estudos em identidade musical vão conquistando terreno. Desde então, assiste-se à crescente compreensão sobre a importância da música enquanto comportamento expressivo potencialmente caracterizador e definidor de identidades (Martí 2018). De igual modo, passa a reconhecer-se também a sua ambivalência, uma vez que mais do que refletir modelos culturais e estruturas sociais, a música poderá constituir-se como dispositivo que permite contestar, argumentar e produzir novos sentidos, funções ou significados (Stokes 1994).

Como refere Timothy Rice (2007a, 2007b), o interesse da etnomusicologia pelo estudo da identidade deixou de estar circunscrito ao valor que ela eventualmente adquire para uma imagem coletiva tradicionalmente associada a nacionalidades, comunidades ou grupos indígenas não ocidentais. As sociedades contemporâneas, marcadas por uma intensa mobilidade social, migratória, económica, da informação e da comunicação através de canais digitais, de fluxos culturais e financeiros, são hoje igualmente marcadas por uma busca de modos de identificação. A importância da abordagem sobre identidade em etnomusicologia é tratada por Timothy Rice no artigo “*Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach*”, publicado em 2010 na revista *Ethnomusicology*. Rice critica o facto de os artigos sobre identidade publicados nos últimos 20 anos nessa revista fazerem sempre uso de enquadramentos teóricos de outras disciplinas sem nunca se sustentarem na produção da própria etnomusicologia. Este artigo gerou um conjunto de respostas por parte de outros etnomusicólogos. Suzel Reily, por exemplo, (“*Discipline or Dialogue? (A Response to Timothy Rice)*”, 2010: 331 a 333) vem realçar que o estudo das identidades no âmbito da etnomusicologia acompanhou o das ciências sociais a partir da década de 1970 – período marcado pelas orientações construtivistas. Para a autora, estas orientações afirmaram-se como dominantes e levaram a que a identidade fosse perspectivada conceptualmente através das “leituras” e interpretações dos indivíduos e dos grupos acerca de si próprios; como são

interpretados/”lidos” pelos outros; e/ou como se imaginam a si próprios relativamente às “leituras” e interpretações dos outros. A autora considera a identidade como uma construção discursiva e não como estrutura unitária, imutável e perene.

Também em resposta a Rice, Martin Stokes (2010: 339 a 341), apesar de concordar com os problemas identificados por Rice em relação às questões teóricas da etnomusicologia, coloca a questão da identidade e dos seus problemas no âmbito das políticas da identidade que desde a década de 1970 vieram acentuar os discursos em torno dos “processos identitários”. Para o autor, estes discursos conceberam a identidade como um conceito demasiado relativo e subjetivo. Desta maneira, reveste-se de grande complexidade estruturar a identidade através de uma teoria geral. Para Stokes (*idem*) as formulações do problema necessitam de ser constantemente revistas, alteradas e reconceptualizadas. Stokes defende o estudo da identidade através dos “processos de identificação” que permitam reconhecer múltiplas identidades ou várias dimensões da identidade, por vezes até paradoxais, que promovem a construção do self (*ibidem*). No mesmo volume outras considerações acerca da proposta de Rice são apresentadas, como a de Jane Sugarman (2010: 341 a 344), que vem destacar a ambiguidade do conceito de identidade e as diversas associações que a tornam de difícil reflexão.

Ora, parece claro que o conceito de identidade musical constitui-se como um objeto de estudo em si, tal como se constata na atenção que a própria etnomusicologia lhe tem dedicado. Como afirma Susana Sardo (2011: 87) a história da etnomusicologia é “uma história de identidade”, considerando que as funções e os significados de determinadas práticas musicais dependem da identidade individual de quem as pratica:

(...) a música parece ser aquele [dentro dos vários comportamentos e culturas expressivos existentes] que mais impacte e eficácia adquire no desenho e na exposição da identidade individual e dos grupos. As pessoas sentem-se habilitadas a dizer qual é a música que lhes pertence e qual é a música que pertence a outros culturalmente. (...) a música é dialogante, ou seja, permite mostrar aos outros a sua diferença e as suas especificidades, muito mais do que a língua, que é, na maioria dos casos, irreconhecível por outros (*idem*: 88 e 89).

A etnomusicologia do indivíduo remete diretamente para a necessidade de abordar as questões relacionadas com a identidade e, evidentemente, com a identidade musical. A dificuldade do conceito, ao nível das identidades coletivas, acaba por se desvanecer no estudo do indivíduo, uma vez que as fronteiras estão delimitadas no próprio indivíduo. A reflexão em torno do

conceito de identidade veio demonstrar que as identidades coletivas só existem depois de definidas identidades individuais. A este respeito, Hall (1996: 2) vem propor o conceito de «identificação». O autor recorre a Foucault (1970: xiv) para subscrever um conceito de identidade não como uma teoria do sujeito conhecedor mas antes “(...) *a theory of discursive practices (...) It seems to be an attempt to rearticulate the relationship between subjects and discursive practices that the question of identity recurs – or rather, if one prefers to stress the process of subjectification to discursive practices, and the politics of exclusion which all such subjectification appears to entail, the question of ‘identification’*” (Hall, *op. cit.*: 2).

O indivíduo define a sua identidade (ou as identidades que pretende assumir) em determinado(s) espaço(s), lugar(es) e ao longo do tempo (ou fases/ciclos) da sua vida. As comunidades emergem e constroem-se através de vários indivíduos cujas identidades se relacionam, em maior ou menor grau, em torno dos mesmos valores (estéticos, sociais, políticos, religiosos) (Rice 2003: 152 e 153).

Também a sistematização de Radano e Bholman (2000) referida por Susana Sardo (2011: 91) concebe quatro formas de articulação entre música e identidade; ou seja, a música como **identificação imaginária** – “uma espécie de turismo psicológico através da música (...) apenas no domínio das fantasias individuais e coletivas”; como **vetor de projeção de um imaginário** que possibilita “prefigurar, cristalizar ou potenciar formas de identidade sociocultural reais ou emergentes”; como **elaboração de um imaginário** para a promoção da reprodução, do reforço, da atualização ou memorização “de identidades socioculturais existentes, reprimindo, em muitos casos, a sua transformação”; ou como **elemento de representação de identidade sociocultural** que possibilita que essas identidades sejam “reinterpretadas, debatidas e reinscritas enquanto representações socioculturais em mudança. Uma espécie de reflexão prática e discursiva sobre a música” (*idem*).

Poder-se-á então concluir resumidamente que a identidade reside somente no imaginário (tal como Hall tinha proposto em 1996) e que existem várias configurações de articulação entre música e identidade. Sardo sustenta que a particularidade da música no contexto da identidade reside na:

(...) multitextualidade da música enquanto cultura e na complexidade irredutível da significação musical. A música existe e gera significado através de múltiplas formas: enquanto som musical, mediado pela notação, através de meios tecnológicos e digitais, pelas práticas e pela sociabilidade da performance, pelas instituições sociais e pelos suportes socioeconómicos, pelas diferentes utilizações da língua (letras e narrativas, produção crítica e teórica, e outros discursos sobre música) e, necessariamente, pelos sistemas conceptuais e de conhecimento (Sardo 2011: 91 e 92).

Para Stuart Hall (Hall e Du Gay 2005) a questão da subjetividade e dos processos inconscientes de formação da identidade assenta, tal como defendeu Foucault (1970), numa «consciência transcendental» que Hall diz ser uma teoria de prática discursiva (Hall *in* Stuart e Du Gay 2005: 2). Do mesmo modo a compreensão do impacto das respostas emotivas poderá avaliar-se pelas práticas discursivas. É, aliás, o que o pretendo demonstrar: as narrativas e os discursos espelham uma determinada identidade. Narrativas e discursos retratam a identidade individual naquilo que o indivíduo valoriza e pretende projetar de si mesmo num determinado momento da vida e num determinado contexto e lugar.

O aumento da produção científica em torno deste assunto convergiu na ideia do «*the mobile self*» (o «eu móvel») como designa Frith (2005: 110). A noção essencialista de uma identidade una, contínua e imutável perdeu qualquer validade científica. Segundo Frith:

(...) first, that identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being; second, that our experience of music – of music making and music listening – is best understood as an experience of this self-in-process. Music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethic and aesthetics (Frith 2005: 109).

García Gutiérrez subscreve esta ideia de identidade móvel e sublinha que a identidade individual:

(...) no es innata al sujeto ni algo que el entorno le entrega sin más. Es un producto abierto fruto del acoplamiento estructural y de reelaboraciones mutuas. El sujeto ya viene con una predisposición neural a ser labrada de determinada forma, pero esa forma no resultará igual en todos los sujetos de misma comunidad (...) la orografía física cerebral es singular en cada uno de nosotros (Gutiérrez 2009: 25).

A identidade interfere com as preferências musicais que aqui reduzo à expressão «identificação musical» e que se constrói a partir da confluência de um conjunto de características individuais biológicas, psicológicas, sociais e culturais. Mas, conforme afirma Figueiredo (2016), não

podemos falar de uma “identidade musical” mas antes de uma identidade individual que se expressa a partir da identificação que cada sujeito estabelece com diferentes objetos de entre os quais a música.

No âmbito das perspectivas contextuais, (...) o tratamento do conceito de identidade musical (...) revela uma perspectiva funcional da música no processo de construção da própria identidade. Por outras palavras, o ponto de vista adoptado é o da identidade pessoal (não a musical), em cujo processo de construção a música funciona ora como moldura contextual ora como veículo de expressão” (Figueiredo 2016: 195).

Por exemplo, o sentido de uma peça musical é imanente ao recetor, que decifra e atribui sentido e significado (Middleton 1990; DeNora 2005). Assim, o processo de identificação é gerado a partir da receção. Estas posições constituem uma perspectiva antagónica daquela proposta por Adorno sobre música e identidade. Adorno concebe a música como estrutura em si mesma (objeto estético) e nesse sentido a sua ação estaria definida no seu próprio texto pelo que a interpretação por parte do recetor estaria sempre condicionada pela própria estrutura musical (Adorno 1976; 1978).

DeNora propõe uma conciliação entre estas duas perspetivas. O seu principal objetivo é superar a dicotomia teórica que se estabeleceu entre os conceitos de «estrutura» – como estímulo externo que direciona o indivíduo de acordo com o conteúdo estético e sónico representado –, e «agenciamento» – enquanto estímulo externo cuja receção está condicionada pela construção do self. Para Roxo (2016), a proposta de DeNora torna-se ainda mais relevante uma vez que concretiza uma “(...) aproximação estrutural-dinâmica, no sentido em que concebe a noção de agenciamento não divorciada dos processos de ‘incorporação’ (*embodiment*) e de emoção que enformam os processos de agenciamento - usualmente conceptualizados maioritariamente no âmbito de um conceito cognitivista de acção” (Roxo, 2016: 37).

Se Adorno concebe o direcionamento dos indivíduos recetores de acordo com o estrito significado do estímulo musical externo, DeNora sugere que a música poderá promover influências transformadoras nos indivíduos.

By interaction here I mean how actors can be seen to instantiate “structures” in real time interaction, how they resort to things outside themselves to do the business of being, to produce themselves as agents, that is, as actors with particular capacities for action. By turning our attention to specific social actors as they draw

upon music during their ongoing social activity it is possible to see the processes by which music comes to mediate consciousness and/or action and the instances where music “gets into” (provides a resource for producing) some aspects of agency (DeNora 2005: 149).

DeNora coloca um conjunto de questões que se relacionam com a problemática desta tese, nomeadamente sobre de que modo poderá o indivíduo associar a música a conceitos, eventos, aspetos sociais e políticos, a situações e experiências da vida (do passado) e desejos/sonhos (do futuro), como se processam os agenciamentos e as negociações de funções e significados da música, entre outras. DeNora propõe mesmo que a música funciona como uma «tecnologia do self» (2003). As questões de identidade são, portanto, muito mais centradas no indivíduo do que no grupo, tal como Cohen tinha afirmado anteriormente relativamente aos processos de construção de identidade:

Societies do not determine the selves of their members. They may construct models of personhood, they may... attempt to reconcile selfhood to personhood. But they have no absolute powers in this regard, and almost certainly have an exaggerated view of the extent to which they can clone their members. (Cohen 1994: 71).

A bipolaridade entre identidade musical textual – aquela que reside na obra – e identidade contextual – que extravasa a própria obra – é tratada no livro *Musical Identities* (Hargreaves, Miell, e Macdonald 2002), onde constam um conjunto de artigos na área da Psicologia Social e do Desenvolvimento. O livro encontra-se dividido em duas grandes partes: “*Developing Musical Identities*” e “*Developing Identities Through Music*”. A primeira centra-se nas questões relacionados com os materiais musicais (recursos, instrumentos, linguagem e estética). A segunda parte aborda o tema “*Music in Identities*” (*op. cit.*), no qual se analisa o papel desempenhado pela música na construção do self. Aqui referem-se como exemplos as identidades nacionais, geracionais e de género: “[h]ow we use music as a means of, or resource for, developing other aspects of our personal identities” (Hargreaves, Miell, e Macdonald 2002: 15; Figueiredo 2016: 196).

Mais recentemente, de acordo com as orientações da teoria social, particularmente a partir das obras de Foucault (1963, 1966) e da desconstrução biográfica e dos estudos da personalidade, como os de Bertaux (1986), Elbaz (1988), Denzin (1989), Bruner (1993), Tia DeNora (1995), Giddens (1991), Harré (1998), entre outros autores, o foco dos estudos sobre identidade dirige-se agora para o «projeto reflexivo do self» (DeNora, 1999: 32) em dois planos: um plano através

do qual o self se constrói e cultiva (com base em um conglomerado de práticas sociais, materiais e discursivas); e, num outro plano, sobre as formas de identificação com essas práticas (Bauman 1982; Bocoock 1995; Featherstone 1991; Heatherington 1998; Lash e Urry 1994; entre outros autores e obras).

Para DeNora “*[it] is curious that music – the commonsense medium par excellence of feeling and all things 'personal' – has been little explored in relation to the constitution of self.*” (DeNora, 1999: 32). A autora argumenta que a música é um recurso cultural que os indivíduos mobilizam nos processos de construção do self e revela que estes processos estão intimamente relacionados com as questões da emoção, da memória e da sua história de vida:

Focus on intimate musical practices – on the so-called 'private' or one-to-one forms of 'human-music interaction' – offers an ideal vantage point for viewing music 'in action', that is, for observing music as it comes to be implicated in the construction of the self as an aesthetic agent. (idem).

A proposta de Susana Sardo (2004) sistematiza todo este legado e aprofunda a associação direta entre música e emoções. Inspirada no modelo de Geoffrey White (2000), “segundo o qual as emoções são mediadoras entre o *evento*, ou seja, a relação social de pelo menos dois indivíduos, e o *pensamento* como resposta dessa interação” (White 2000 *apud* Sardo 2011: 278 e 279), a autora reconhece a centralidade dos sentimentos na definição de uma identidade, seja ela individual ou coletiva. Susana Sardo argumenta que:

(...) na música, tal como na identidade, a sua tripla dimensão narrativa [historica, social e performativa] é fundamental para compreender o universo musical da cultura e do indivíduo (na perspectiva de Blacking) e que o domínio emocional é o verdadeiro mediador entre a música e a identidade. Os três domínios narrativos que definem a música e a identidade relacionam-se quase por osmose, são omnipresentes e estabelecem entre si uma relação dialógica que é, fundamentalmente, uma relação baseada nas emoções (Sardo 2011: 290).

Ora, como se depreende, a emoção está intrinsecamente associada à identidade individual. A identidade individual é um sentimento “(...) e não são as circunstâncias em si mesmas que determinam a resposta afectiva do indivíduo, mas antes a interpretação que lhes dá, moldada pela sua história individual e pela sua psicologia pessoal” (Sardo 2011: 280).

Sofremos, como pacientes, de formas de agência mediadas por imagens nossas, pois, como

peças sociais, estamos presentes não apenas em nossos corpos singulares, mas em tudo ao nosso redor que testemunhe nossa existência, nossos atributos e nossa agência. (Gell 1998/2018: 165)

A música desencadeia respostas emotivas nos indivíduos e, simultaneamente, possibilita estabelecer correlações e interações entre diferentes indivíduos de diferentes culturas. A forma como fruímos e experienciamos música – enquanto consumidores, músicos, divulgadores, críticos, investigadores – é uma expressão da identidade individual de cada um. O indivíduo recorre à música para regular comportamentos e humor, mas também para se auto representar perante os outros da forma que melhor julga se adequar (Hargreaves, David e Miell 2002).

In today's world, deciding what music to listen to is a significant part of deciding and announcing to people not just who you "want to be" . . . but who you are. "Music" is a very small word to encompass something that takes as many forms as there are cultural or sub-cultural identities' (Cook 1998: 5).

Os pressupostos anteriormente apresentados relativamente aos processos de construção de identidade estarão na base da análise dos discursos e da autonarrativa de José Duarte e pelo arquivo inscrito nos seus acervos. Aliás, para o estudo de José Duarte a narrativa da sua história de vida ganha ainda mais relevo na medida em que o conjunto de ações e atividades que protagonizou definem formas de agenciamento e de mediação do jazz.

1.3 Escrita biográfica e história de vida

A escrita biográfica, a história de vida, a etnobiografia, têm vindo a afirmar-se como métodos recorrentes no quadro da etnomusicologia do indivíduo. Ora, a relação desenvolvida ao longo de anos de convivência com José Duarte e o tempo de contacto estabelecido em situações do seu quotidiano facilitaram a opção pela escrita biográfica no sentido de construir uma história de vida usando a entrevista e o método colaborativo na componente da escrita.

Ao iniciar a pesquisa e o aprofundamento teórico relativamente aos métodos referidos deparei-me com algumas questões de base no que concerne à sua aplicação. De facto, como defende Rees as preocupações centrais estão agora nas narrativas – «*telling history*» – nas formas oral e comportamental através das quais o próprio indivíduo as expõe e se expõe/projeta perante si próprio e perante os outros, ou seja, se auto representa (Rees 2001: 43-67). A entrevista etnográfica pareceu-me, portanto, ser um caminho importante a seguir.

Já em 1999, DeNora defendeu a entrevista etnográfica para o estudo da música na identidade individual e no quotidiano do indivíduo:

I employ ethnographic interview data to document actors as they draw upon music for the regulation, elaboration and substantiation of themselves as social agents. I try to show music as it is implicated in the self-generation of social agency as this process occurs 'in action'. I argue that the ostensibly 'private' matter of individual musical use is part and parcel of the cultural constitution of subjectivity. As such, private music consumption connects with Giddens' (1991) notion of the self as a reflexive project, one that entails the active production of self-identity over time. Such consumption can be conceived as part of what Lash and Urry (1994: 5ft.) describe as the 'aesthetic reflexive' activity of self creation and maintenance (DeNora 1999: 32).

Como diz Lam, as biografias são poderosas narrativas e a escrita biográfica é uma ferramenta eficaz e eficiente para o investigador construir uma etnomusicologia do indivíduo (Lam 2001: 69). Tal como referido anteriormente, Ruskin e Rice discutem cinco tópicos que poderão ser incluídos nesta abordagem: a importância dos indivíduos nas etnografias musicais; as tipologias de indivíduos; os propósitos teóricos do estudo dos indivíduos; a natureza dos encontros dos etnomusicólogos com os indivíduos; as estratégias narrativas, que abrangem a biografia, a autobiografia assistida, o diálogo, a polivocalidade e a análise de textos e de atividades

performativas (Ruskin e Rice 2012: 299 a 328; Rice 2017: Cap. 7; também em Pettan e Dona, 2017: 108).

Nas últimas décadas a produção de trabalhos com o recurso ao método «história de vida» gerou uma espécie de estilo literário, “(...) uma dinâmica dos processos de criatividade literários e científicos: a preocupação de se aproximar cada vez mais do real concreto. A estas preocupações correspondeu um esforço de reflexão conduzido no plano metodológico” (Poirier, Clapier-Valladon, Raybaut 1995: 10). Como diz Losa, “[e]nquanto metodologia, a «história de vida» compete com outras formas de aproximação a um indivíduo, nomeadamente aquelas desenvolvidas pela historiografia que encontraram na biografia um registo literário eficaz para dar a conhecer momentos, acontecimentos e processos históricos através da análise e esmiuçamento da vida de figuras eleitas como centrais na narrativa cronológica da história” (Losa 2019: 18).

Ao estudar o método e alguns dos resultados das suas aplicações, apercebi-me de uma variedade muito substancial, tanto na teoria como na prática, de posturas e visões, algumas delas até inconciliáveis. Alguns autores avançaram com críticas sobre o método que me pareceram pertinentes. Uma das mais esclarecedoras foi a de Pierre Bourdieu, no seu texto sobejamente conhecido intitulado *L'illusion biographique* (1986/1996). Bourdieu afirma que a biografia constitui-se como uma análise ilusória como se o biografado apresentasse uma existência dotada de sentido, significado e objetivo:

Parler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire et qu'une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire. C'est bien ce que dit le sens commun, c'est-à-dire le langage ordinaire, qui décrit la vie comme un chemin, une route, une carrière, avec ses carrefours (Hercule entre le vice et la vertu), ou comme un cheminement, c'est-à-dire un trajet, une course, un cursus, un passage, un voyage, un parcours orienté, un déplacement linéaire, unidirectionnel (la « mobilité »), comportant un commencement (« un début dans la vie »), des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but (« il fera son chemin » signifie il réussira, il fera une belle carrière), une fin de l'histoire. C'est accepter tacitement la philosophie de l'histoire au sens de succession d'événements historiques, qui est impliquée dans une philosophie de l'histoire au sens de récit historique, bref, dans une théorie du récit, récit d'historien ou de romancier, sous ce rapport indiscernables, biographie ou autobiographie notamment (Bourdieu 1986: 69).

Para além da característica ilusória da realização de uma biografia a partir de uma história de vida, existem outros problemas com os quais me deparei. Poirier *et al.* apresentam vários

exemplos que, nas suas palavras, representam as “(...) principais contradições que se podem notar entre os investigadores” (Poirier, Clapier-Valladon, Raybaut 1995: 10 a 13). Se para alguns investigadores que recorrem ao método «história de vida» só é válida a entrevista registada em áudio ou vídeo totalmente conduzida pelo narratário, outros investigadores defendem que a biografia deverá ser redigida ou registada nos formatos áudio ou vídeo pelo narrador sem a presença do investigador.

Os teóricos do método têm também discutido e proposto distintas opiniões quanto se trata de um estudo de caso; *i.e.*, deverá a história de vida cobrir toda a existência do indivíduo ou concentrar-se somente num tema particular? Reparemos que no caso desta tese esta questão fica esclarecida uma vez que delimitar a condução das entrevistas com José Duarte ao tema do jazz seria coartar as relações psicológicas, culturais e políticas que José Duarte estabeleceu ao longo da sua vida e que o levaram a associações, mais ou menos indiretas, com a música jazz, como demonstrarei mais adiante. Outra possibilidade seria concentrar a análise num recorte cronológico definido. Contudo, a opção pela biografia, no caso de José Duarte, teve como objetivo o estudo do seu arquivo e das suas coleções para aferir sobre o seu valor enquanto extensão identitária do colecionador. Nesse sentido o recorte cronológico seria limitador.

Outro aspeto relevante é a própria condução da entrevista: deverá o investigador dominar e orientar a entrevista numa prática diretiva ou, pelo contrário, deverá ser dada ao narrador total liberdade de palavra? A este respeito, também a opinião de Poirier *et al.* me pareceu a mais adequada sobretudo no que concerne à perspetiva conciliadora que designam por “semidiretividade”: “(...) Isto significa que, se o narrador [indivíduo] se pode exprimir sem nenhum constrangimento nem restrição, sobre todos os assuntos, da maneira que escolher, isso não deve obstar a que o narratário [investigador] possa – deva – assegurar-se de que nenhum “campo” da memória é negligenciado” (*idem*).

No caso das entrevistas efetuadas para a realização desta tese optei pela semidiretividade. Apesar de ter um guião previamente definido acabei por conduzir as entrevistas de forma a que José Duarte abordasse os temas e os assuntos que entendesse pertinentes. A narrativa e os discursos, como irei demonstrar, plasmam diversas camadas de conhecimento do indivíduo e sobre o indivíduo em estudo: o que o próprio considera ser importante para ele mesmo; o que considera impactante e assinalável na sua própria história de vida; o que considera importante que o(s)

outro(s) saibam sobre ele e como pretende que o(s) outro(s) o definam. Nas entrevistas, o meu papel foi de uma ligeira orientação somente quando José Duarte avançava para outros assuntos sem terminar o raciocínio que vinha a desenvolver anteriormente.

A liberdade de pensamento e de palavras foi sempre por mim respeitada, constatável em várias passagens das entrevistas registadas nas quais José Duarte partilha momentos de intimidade em vários planos da sua vida, com diferentes respostas emotivas associadas – tristeza, efusividade, alegria (*vide* cap. 2). Uma vez que optei pela escrita colaborativa com José Duarte sobre a sua história de vida, acabei por solucionar alguns dos aspetos que têm provocado discordância entre os investigadores que recorrem ao método «história de vida» e que se prende com duas opções: ou a reprodução integral ou a reconstrução da narrativa. Com efeito, a escrita colaborativa permitiu que o conteúdo da narrativa fosse sancionado pelo próprio narrador tendo sido todas as opções de inclusão e omissão decididas em conjunto.

Para além das entrevistas que José Duarte cedeu para a realização desta tese os momentos informais que passámos em concertos, exposições, esplanadas, restaurantes e bares, e através dos quais pude coligir informações, evidenciaram a sua importância no quadro teórico anteriormente exposto.

A partir das experiências individuais de José Duarte e das suas descrições sobre essas mesmas experiências, foi possível estruturar uma narrativa que, como referem Gonçalves, Marques e Cardoso (2012: 9) procura dar conta de dois aspetos simultâneos: “(...) a relação entre subjetividade e objetividade, cultura e personalidade”. De acordo com os autores a «história de vida» e a «escrita biográfica» deverão ser trabalhadas numa perspetiva de individuação uma vez que a realidade é uma efetiva construção do indivíduo, que a expressa na sua narrativa:

(...) a individuação criativa dos personagens-pessoas desenvolve uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força imanente da sociedade. Pelo contrário, o imprevisto, a parole, a narração, em vez de tomados como discursividade neutra, assumem o papel de pura agência, na medida em que criam e agregam novos significados ao mundo e às coisas ao mesmo tempo em que transformam aqueles que constroem a narrativa etnográfica, seja o antropólogo, seja seus personagens etnográficos (Gonçalves, Marques, Cardoso 2012: 10).

A narração é, assim, uma componente da experiência e, simultaneamente, dos indivíduos que a expõem e se expõem através dela. De acordo com os autores, a narração deve ser considerada para além da sua função meramente representativa. A narração possui uma “(...) função poética de dar forma ao ‘real’ ” (*idem*).

A análise biográfica consiste na compreensão conjunta de três componentes: o discurso, a linguagem e as experiências. A análise destes componentes é influenciada pelo modo como são tratadas as histórias dos sujeitos biografados assim como o que se conclui acerca dessas histórias e dos indivíduos que se estudam:

Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural não é apreendida a partir de uma concepção de representação, mas de experiência do mundo. Como se pode perceber, mais uma vez, o conceito de indivíduo e sua variável, a individuação, comparecem na formulação de um projeto etnográfico (*ibid.*).

Surge, neste aspeto, um outro problema: as relações entre «factos/eventos – memória – narrativa» constituem um manancial de questões delicadas que poderá, no limite, levar ao vazio absoluto, tal como exposto anteriormente nomeadamente na referência à obra de António García Gutiérrez, *La Identidad Excesiva* (2009). Veja-se, por exemplo, o que Sartre escreve na sua autobiografia sobre “ele próprio”:

O que acabo de escrever é falso. Verdadeiro. Nem verdadeiro nem falso, como tudo o que se escreve sobre os loucos, sobre os homens. Relatei os factos com a exatidão que a minha memória permitia. Mas até que ponto creio no meu delírio? (Sartre 1990: 52).

A elaboração e a re-elaboração das experiências são temas que estão ao alcance de ser solucionados, pelo menos em parte, pelo investigador que realiza a biografia, o que não acontece facilmente numa autobiografia, escrita totalmente pelo indivíduo e sem a presença nem a intervenção de um outro. Se no que concerne ao estudo da identidade a história de vida se poderá limitar à interpretação da narrativa do indivíduo, já a exposição da experiência – que aqui significa não só a vivência do evento mas a interpretação que o indivíduo dela faz – necessita de ser articulada com as diversas possibilidades de auto representação que o indivíduo pretende concretizar.

O ato da elaboração da autobiografia, longe de ser a ‘vida’ como está armazenada nas trevas da memória, constrói o relato de uma vida. A autobiografia, em poucas palavras, transforma a vida em texto, por mais implícito ou explícito que seja. É só pela textualização que podemos ‘conhecer’ a vida de alguém. O processo da textualização é complexo, uma interminável interpretação e reinterpretação (Bruner e Weisser 1995: 149).

A textualização e a sua interpretação e re-interpretações, é uma técnica para alcançar uma objetividade possível. Sobre esta questão Gonçalves (2012) refere Dosse (2009): “a biografia pode ser descrita como uma tensão entre um desejo de reprodução de um vivido e a imaginação daquele que escreve sobre este vivido” (Dosse 2009: 55; Gonçalves 2012: 23), algo que Ricoeur sintetizou como “a essência do biográfico: fabulação e experiência” (Dosse 2009: 55; Ricoeur 1990:191; Gonçalves, *idem*).

Um outro aspeto que importa realçar é a importância que deverá ser dada ao facto de o indivíduo falar sobre si mesmo: “a operação de inclusão do outro, o compartilhamento de uma experiência. A imbricação entre a criação pessoal de um *eu* e a formulação sociológica de um *self* depende de outrem para que ganhe sentido: *Eu sei que você sabe que eu sei o que você quer dizer*” (Bruner e Weisser 1997: 156; Gonçalves *ibid.*). A existência de um outro – o investigador, que será narratário – induz o indivíduo em estudo – o narrador – a transmitir e a expressar os conteúdos de forma a promover uma ideia e uma imagem de si mesmo: *o que quero que saibam de mim? Como quero ser visto? Que elaboração imagética pretendo que de mim façam?* A este respeito, ao longo do processo da realização colaborativa da sua biografia, José Duarte decidiu retirar todas as expressões que não correspondiam ao conceito que elaborou de si mesmo, o que caracteriza a sua auto representação, a forma como quer ser conhecido pelos outros. Uma vez mais, a escrita colaborativa potenciou o esclarecimento entre a ideia de “real” e a de “ficção”.

O exemplo do personagem de ficção equipara-se ao personagem “real” quando se trata da escrita biográfica. Tal como refere Gonçalves (*op. cit.*), “[d]o mesmo modo que o indivíduo na vida real, o personagem de ficção jamais se separa dos contextos em que é produzido e nos quais se produz. Para Cândido (1968), o que aproximaria o ser real do fictício é apenas a condição da verossimilhança, leia-se a ‘impressão da verdade’ e não a ‘verdade’” (Gonçalves 2012: 25). Uma das características dessa «impressão da verdade» gera o que se define por «incomunicabilidade», que se baseia nesse:

(...) mistério de comunicar uma vida através de uma narração. É neste sentido que as pessoas e os personagens, sejam reais ou ficcionais, formulam em sua auto narrativa modulações que acentuam caracteres e estereótipos, buscando coerências em seus atos e pensamentos que dão forma, simultaneamente, a uma construção flexibilizada do self no interior de uma determinada cultura (*idem*).

A alteridade surge, portanto, como uma questão fundamental para a distinção entre indivíduo e personagem ou, como propõe Gonçalves, entre «pessoa» e «personagem». Falar de si mesmo coloca o indivíduo sobre duas perspectivas que em simultâneo se apresentam na narrativa: o indivíduo em si mesmo e o indivíduo que fala sobre si como se fosse outro. É desta relação que as “(...) suas produções dependem de uma relação para se construírem subjetiva e objetivamente em sua performance com o outro. A isso acrescentaríamos que ambas, pessoa e personagem, são menos diferenças de natureza e mais modulações do estado de ser e atuar no mundo” (*idem*: 26).

Esta questão – a da alteridade – foi um dos elementos que me levou também a optar pela escrita biográfica a partir da história de vida. A justificação baseia-se em Gonçalves que afirma que:

[o] problema das abordagens sobre história de vida como as propostas por Langness & Gelya (1981) é o de tratar o biográfico como um ‘texto’ e ao fazê-lo não problematizam o aspecto performático destas construções, que se dão, inelutavelmente, através de regimes de alteridades constituídos e que não separam rigidamente o que é da ordem da pessoa e do personagem, do real e do ficcional, do individual e do cultural (*ibidem*).

O autor exemplifica recorrendo a Deleuze e a Dosse (2009):

Se no romance observamos o acentuar de um gesto ou a exacerbação de um ato com o objetivo de produzir a personagem visando ‘aproximar da verdade’, o que estabelece vínculo com a chamada ‘vida real’ não é propriamente a simulação da ‘vida real’, mas uma aceitação da plausibilidade do personagem que apresenta um mundo composto por coerências e homogeneidades através de uma narrativa flexível e incomunicável, daí a confluência inelutável de pessoa-personagem. É sobre essa percepção de pessoa-personagem como condição e imanência do ser que Deleuze (1995) reflete quando pensa uma vida, uma biografia, que é, sobretudo, uma apresentação de uma pluralidade: dir-se-á da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada mais. Dosse (2009: 407) complementa a reflexão de Deleuze: A vida, assim concebida, nem por isso é individuada, mas pura virtualidade, pura facticidade (*ibid.*).

Estamos, assim, perante a dualidade entre virtualidade e factualidade. Para Gonçalves este aspeto é, talvez, o facto mais sensível:

(...) na discussão sobre biografia construída pela inevitabilidade dos fatos e “nada mais”, o que, ao mesmo tempo, aponta para sua virtualidade, as potencialidades do vir a ser, que dependem da imaginação do narrador e de quem o escuta. É para esta irredutibilidade, esta potência de proposição conceitual, que engendra um processo de individuação, e sua capacidade para produzir um indivíduo-social (*idem*: 27).

Ao narrar eventos, factos e experiências, o indivíduo reelabora a própria experiência. Julgo importante, neste ponto, citar uma passagem das entrevistas realizadas a José Duarte:

Fomos à cervejaria ‘Riba D’Ouro’ na avenida da Liberdade, conversar... E meu tio Rui, a meio e a propósito de nada, disse-me assim:

“– Já reparaste, Zé Manel, que um rio nunca é o mesmo?” ...

Eu fiquei pasmado... “Oh tio, mas isso é verdade!” ...

“– Então!?... o teu tio só te diz verdades!” ...

“Onde é que o tio aprendeu essa?”, perguntei eu.

“– Li.”

Quem é o autor?

“– Heráclito .”

Um operário. «Operário» era sinónimo, neste caso, nesta época, de classe baixa explorada. Eram portanto menos ‘ilustrados’ que os patrões.

...e eu digo:

“O tio leu Heráclito?”

“– O Partido trata de mim!”

Eu disse:

“Oh tio, tenbo que ler Heraclito¹¹!”

Li Heraclito. Li Platão. Li Marx. Li Lenine. Leio Trotsky.

¹¹ Heráclito de Éfeso, filósofo grego pré-socrático, nascido em Éfeso (hoje Turquia) em 535 e falecido em 484 a.C. “*Panta Rhei*”/“Tudo flui” é uma das suas célebres máximas que ficou conhecida como “não nos podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio”.

Meu tio foi importantíssimo na minha vida porque me fez descobrir o materialismo dialético e o marxismo. Ele era marxista. Para um miúdo, o tio ser marxista – era proibido ter opinião ser culto!... Foi por isso é que ele foi preso...

Para compreender a narração de uma memória por parte do indivíduo poder-se-á recorrer à metáfora heraclitiana do indivíduo que, através da memória, volta a “mergulhar” novamente nas águas de um rio (memória-evento-experiência). Contudo, sendo memória, nem o rio nem o indivíduo são já os mesmos. Processa-se desta forma uma reelaboração da experiência e o reforço de conceitos e significados, mais ou menos auto sugestionados que facilmente transpõem o evento-experiência “real” e a narração desse mesmo evento-experiência.

A biografia de José Duarte permitiu recolher dados e informações que possibilitaram uma interpretação mais concreta do indivíduo e do seu perfil e, assim, concluir acerca da função que o arquivo e as suas coleções conferem na sua construção individual – pessoal, por um lado, e social, por outro – e enquanto eventual extensão identitária de si próprio. Sem a presença da escrita biográfica este estudo toldaria a análise do arquivo e das coleções de José Duarte. No entanto, a escrita biográfica não poderia ficar somente delimitada, quer à própria narrativa de José Duarte (autonarrativa), quer à minha própria conceção da narrativa de José Duarte (biografia). Por essa razão a escrita colaborativa e as práticas de investigação partilhada revelaram-se ferramentas de extrema utilidade.

1.4 Práticas de investigação partilhada com José Duarte

A concretização desta tese teve a investigação dialógica e as práticas de investigação partilhadas como métodos de trabalho que se processaram também na escrita colaborativa da biografia de José Duarte. Neste subcapítulo apresentarei as razões que me levaram a optar por este método. Parto de um olhar histórico, resumido, das razões que estiveram na génese da aplicação de práticas partilhadas de investigação, exponho os desenvolvimentos teóricos e metodológicos que promoveram o seu aprofundamento e o aumento da sua aplicabilidade e termino com o enquadramento teórico e operativo pelo qual optei.

Os artigos da etnomusicóloga Susana Sardo (“*Etnomusicologia, Música e a ecologia dos saberes*”, 2013; e “*Ethnomusicology and its Sisyphus. Inter-knowledge, dialogue and prudence for a disciplinary (re)classification*”, 2016; e “*Shared Research Practices on and About Music: Toward Decolonising colonial Ethnomusicology*”, 2018) apresentaram-me, tal como referido na introdução, um conjunto de reflexões que me surgiram não só pertinentes como profundamente transformadores ao nível conceptual e operativo. As questões colocadas por Sardo em *Ethnomusicology and its Sisyphus* (2013) iluminaram algumas preocupações em relação à produção de conhecimento académico, muito especialmente relativamente à etnomusicologia, com as quais me identifiquei:

Is knowledge legitimacy made by its distinction or by its capacity for dialogue? And does the dialogue signify the end of one of the subjects? What kind of dialogue do we need? Between whom? And how can we produce it? Are we prepared to offer something new to academia and to the world? (Sardo 2013: 153).

Outras obras foram de grande importância para a minha definição conceptual relativamente ao enquadramento das práticas de investigação partilhadas, tais como: *Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches* (Harrison, Mackinlay e Pettan 2010), *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (editado por Pettan e Titon 2015) e a edição especial dedicada a este tema do jornal *COLLÉGIUM*, sob o título *Applied Ethnomusicology in Institutional Policy and Practice* (editado por Klisala Harrison em 2016).

Efetivamente, um conjunto de textos tem sido publicados sobre a questão da designação ou sob o enfoque da etnomusicologia aplicada: Jeff Todd Titon (1992, 2015), Angela Impey (2002), Gage Averill (2003), Svanibor Pettan (2008, 2010, 2015), Samuel Araújo (2008, 2009, 2013),

Klisala Harrison (2012, 2014, 2016), Rebecca Dirksen (2012), Marcia Ostashewski (2014), Ana Flávia Miguel (2016), entre outros. Apesar de grande parte dos estudos realizados através da designada etnomusicologia aplicada terem sido realizados sobre contextos socialmente deprimidos, Susana Sardo considera que o enfoque deste ramo da etnomusicologia pode também ser direcionado para outros contextos, nomeadamente para os estudos em música popular ou música erudita. Independentemente do campo de estudo, a etnomusicologia aplicada não desvincula um certo sentido de validação de um determinado conhecimento através do investigador e da academia:

In all cases, the researcher represents a subject of academically empowered authority, whose work contributes to unveiling knowledge about the subjects involved, but above all to the validation of the researcher himself/herself as the holder of a socially better qualified knowledge. The greater the social distance between the researcher and his or her study context, the greater the abyssality between this relation of gain and interest (Sardo 2018: 221 e 222).

Sardo coloca a questão central da sua reflexão da seguinte forma: “[u]ntil what point can we continue to “use” musical knowledge and the “music of others” as a way of legitimising our professional situation as academics and, consequently, to legitimise the disciplines we represent?” (*idem*).

Esta questão articular de forma evidente com o método de investigação que usamos para chegar, produzir, construir e publicar conhecimento. E se esta preocupação é algo recente para a etnomusicologia e para os estudos em música, de uma maneira geral, noutras áreas das ciências sociais ela está presente desde o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), através do uso da «investigação-ação participativa» (“*participative-action-research*”). Progressivamente vários investigadores no domínio da antropologia, por exemplo, vieram a adoptar novas práticas de investigação sobretudo baseadas na preocupação e no “*effort to serve humankind directly and more immediatly*” (Lassiter 2005: 83, *apud* Sardo 2018)

Esta conscientização da comunidade académica promoveu uma reflexão profunda que se baseou nos postulados de Freire, a partir da sua obra *Pedagogy of the Oppressed* (1970)¹². Para o autor, a pedagogia do oprimido deve ser uma pedagogia que “(...) *must be forged with, not for, the oppressed*

¹² Obra publicada pela primeira vez em português, em 1968, e em inglês em 1970.

(whether individuals or peoples) in the incessant struggle to regain their humanity” (1970: 48) e que tem como principal objetivo erradicar a contradição entre opressor e oprimido. Esta plataforma de igualdade só se alcança se o oprimido puder confrontar a realidade criticamente e simultaneamente objetificar e atuar sobre a mesma (*idem*: 52). De que forma os postulados de Paulo Freire vieram a criar formas de pensar a investigação e, sobretudo de a fazer? Fundamentalmente gerando, em particular no quadro das humanidades e algumas ciências sociais, a adoção de práticas de investigação que são desenvolvidas em conjunto com as pessoas “investigadas” e não sobre elas. Gerou o que se veio a designar por “persquisa ação participativa” com efetivos objetivos, por parte do investigador, de ser transformador no terreno e, sobretudo, de não invadir opressivamente as vidas das pessoas investigadas. Paulatinamente, a diferença entre “investigador e investigado” deve, idealmente, diluir-se.

A partir do final do séc. XX e início do séc. XXI, os etnomusicólogos passaram também a interessar-se pelo desenvolvimento de trabalho científico em estreita colaboração com os indivíduos e as comunidades que se encontravam a estudar. Por exemplo, na ponderação e na sistematização de dados, na reflexão dialógica sobre conceitos, na redação de conclusões e até na na escrita colaborativa. Historicamente talvez se possa considerar que o trabalho realizado por Paul Radin, em 1926, seja o primeiro produzido pela antropologia que se aproxima da escrita colaborativa: “(...) a autobiografia de um índio Winnebago. Na introdução ao livro, Radin chama atenção para o fato de que o material biográfico de seu *informante* foi-lhe transmitido de um modo autorreflexivo na relação estabelecida entre eles. Não se tratava de uma biografia (...) mas de uma forma de elaboração de vida que se construía na própria narração” (Gonçalves 2012: 24). Segundo Gonçalves, depois do trabalho de Radin (1926), “[e]ste mesmo problema foi recolocado 55 anos mais tarde por Crapanzano (1980) ao fazer uma experimentação em etnografia biográfica. Ele nos oferece um retrato, um *portrait*, de Tuhami” (*ibid.*).

Dos vários projetos desenvolvidos até ao momento ganha relevo o grupo de estudos Musicultura – Maré¹³, que desenvolve investigação através destas práticas. O grupo foi fundado no final do ano de 2003 pelo etnomusicólogo Samuel Araújo¹⁴ (UFRJ) “(...) a partir dos princípios de produção de conhecimento propostos por teóricos como Paulo Freire e Orlando Fals Borda,

¹³ <https://musiculturamare.wixsite.com/musicultura>

¹⁴ Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

com a participação de moradores da Maré, estudantes de ensino médio, professores e alunos da UFRJ, e com apoio do CNPq, FAPERJ, CENPES-PETROBRAS e a própria UFRJ¹⁵.

É especialmente importante a ideia que Samuel Araújo defende no sentido de se encontrarem e desenvolverem novas práticas operativas para a produção de conhecimento (“*new knowledge-producing praxis*”). Para o trabalho que desenvolvi no âmbito desta tese são particularmente importantes os enunciados de Araújo referenciados nos pontos 2) e 3). Neles, o autor defende a criação de equipas que integrem académicos e não-académicos (“*the formation of joint research teams comprising natives and non-natives as well as academics and non-academic personnel*”) e a importância para uma abordagem crítica no que concerne a formas e usos de material e documentação relacionado com a música, no sentido de fomentar a discussão sobre história, identidade, valores e ideais (“*new self-critical forms and uses of musical documentation, fostering public debates on the history, identity and values of peoples*”).

O trabalho de Pedro Mendonça (*O Punk como formação Política: um estudo de caso colaborativo na Casa Viva*, 2013) foi também uma fonte de informação que considerei. Desde logo porque o investigador integra o grupo Musicultura – Maré; depois, porque aplica na sua dissertação a metodologia das práticas de investigação partilhada. Mendonça refere que a “investigação-ação participativa; [a] etnografia colaborativa; [a] metodologia dialógica e rizomática” foram métodos centrais para a produção do seu estudo que deu origem à sua dissertação no âmbito do mestrado em música na Universidade de Aveiro (Mendonça 2012: 6).

Ao debruçar-me sobre os trabalhos produzidos tendo por base estes métodos deparei-me com o enleio relativo à designação. Susana Sardo, no artigo “*Shared Researched Practices on and About Music: Toward Decolonising colonial Ethnomusicology*” (2018), onde propõe justamente o conceito de práticas de investigação partilhada.

É desta conceção de produção de conhecimento que parti para a opção de enveredar pela escrita colaborativa com José Duarte no capítulo que aborda a sua história de vida. Esta opção enquadra-se, como defende Sardo, no percurso recente da etnomusicologia onde: (...) *the dichotomy between academic and nonacademic analyses has gradually disappeared.* (Sardo 2018: 226).

¹⁵ <https://musiculturamare.wixsite.com/musicultura>

Pelo facto, pareceu-me também necessário que José Duarte assinasse comigo o subcapítulo dedicado à sua biografia. Aliás, também a etnomusicologia tem dedicado especial atenção às questões relativas aos direitos humanos, onde se enquadram os direitos de autor. Vários trabalhos etnomusicológicos têm sido publicados em co-autoria (investigador e investigado/s).

Todas as sessões de entrevista que realizei a José Duarte foram transcritas por mim e verificadas e validadas por José Duarte: algumas passagens foram por ele próprio adequadas ao que entendia ser o seu discurso e mais naturalmente identificável como sendo seu; outras foram realçadas ou até omitidas por ele mesmo, por lhe parecerem aspetos de foro demasiado pessoal e particular, íntimo, que, apesar de terem sido registados áudio e videograficamente, não mereceram a aprovação de José Duarte para serem expostos publicamente.

No dia 07/04/2019, às 00:07, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

esta é a nova versão
emendei várias importantes 'confissões'
a decisão final é difícil muda com o sono dormido
até jazz
Jazzé Duarte

Outra especificidade foi a nossa opção em organizar as transcrições das entrevistas por assuntos/temáticas para uma melhor compreensão do seu perfil individual. Mas esta prática de produção partilhada tem um plano ainda mais profundo de análise e compreensão do perfil de José Duarte. Ao analisarmos em conjunto os seus discursos, verbais e comportamentais, como iremos ver de seguida, foi possível compreender os tipos de auto imagem e a auto representação que José Duarte pretende assumir, como tentarei demonstrar adiante.

Desta feita, optei por enveredar pelas práticas de investigação partilhada, concretamente na realização da escrita da história de vida de José Duarte, através da escrita «colaborativa». A opção é baseada nas propostas de Sardo. De acordo com a etnomusicóloga através da sua experiência de campo compreendeu que é possível estabelecer novas práticas de investigação que define como Práticas de Investigação Partilhada. No quadro da etnomusicologia trata-se de:

(...) a way of producing collective knowledge on or about music by putting together different subjects who own different musical knowledges and experiences. (...) Shared research practices do not imply the sharing of canonical methods of social sciences and humanities. They can include (...), but they can also include non-

academic processes to achieve knowledge, something that only can happen through practice. (...) research goals will be defined during research and collectively through a process that requires more time than conventional methods. Therefore, all subjects enrolled in the research must be conscientious that they are all required to contribute towards the production of new knowledge on or about music by sharing their own expertise (Sardo 2018: 231).

Nesta conceção, a autora propõe conciliar e integrar designações como etnomusicologia colaborativa, participativa, dialógica, entre outras. Por outro lado, o conceito de práticas de investigação partilhadas proposto pressupõe uma abordagem decolonial à etnomusicologia em particular, cuja produção esteve também alicerçada numa tradição colonial. Inspirada em Quijano (2007) pretende estabelecer uma epistemologia contra-hegemónica que possibilite a inclusão de outras formas de conhecimento e saberes na produção etnomusicológica, o que contribuirá para a erradicação da abissalidade entre diferentes categorias de conhecimento – formas e tipologias de saberes e produção de conhecimento. Evidentemente, esta proposta possui uma base ideológica:

In fact, we tend to adopt shared research practices in ethnomusicology every time we are trying to contribute towards the social transformation and justice, both in academia—by reinforcing the place of all musical knowledges as “important/valid” knowledge—, and in society—by working side by side with musicians through participatory, collaborative, or dialogical actions in research (Sardo 2018: 232).

Mas o que efetivamente distingue esta nova forma de fazer Etnomusicologia é que a abissalidade entre o eu e o outro se torna mais ténue. O/a investigador/a deixa de trabalhar sobre as pessoas – como se estivesse num laboratório – mas passa a trabalhar **com** as pessoas. E isso pode efetivamente conduzir a modos de escrita coletiva, como foi o caso do capítulo sobre a história de vida de José Duarte.

1.5 Arquivo, acervos e coleções: problematização e conceptualização

Nothing is less clear today than the word 'archive'.

(Derrida 1995: 57)

O interesse académico pelo estudo de arquivos tem vindo a aumentar consideravelmente, muito especialmente a partir da década de 1980. Este interesse ultrapassa as fronteiras disciplinares da arquivística e alcança a generalidade das ciências sociais (Manoff 2004; Pereira 2018). Ele tem contribuído para o aumento do estudo e do aprofundamento dos conceitos em torno dos arquivos e simultaneamente, tem dificultado o estabelecimento de terminologias e léxicos uniformes e unânimes. Para o meu trabalho procurei focalizar os conceitos diretamente relacionados com a minha problemática e objetivos, em particular os de «arquivo pessoal», «acervos» e «coleções». No entanto, conforme irei expor adiante, outras terminologias existem, algumas até com um enquadramento teórico específico de acordo com “escolas” e autores. Neste quadro, a arquivística – o domínio de conhecimento específico – foi o ponto de partida.

Já em 1998, de acordo com Fernanda Ribeiro, autora da primeira tese de doutoramento em Portugal no domínio da arquivística, vivia-se um “ponto de viragem em que se assist[ía], em vários países, a uma procura dos seus fundamentos teóricos e a uma afirmação da sua cientificidade, inserindo-a no campo da Ciência da Informação” (Ribeiro 1998, vol. 1: 23). O aumento de produção académica não permitiu o estabelecimento de uma uniformização de conceitos associados ao universo do arquivo, tentativa que aliás se verificou nos últimos cem anos.

Ao longo do século XX, a nível internacional, foram encetadas diversas iniciativas no sentido de uniformizar o léxico utilizado pela Arquivística, nem sempre bem-sucedidas quanto ao uso consentâneo e universal de alguns termos, ou de que resultaram instrumentos rapidamente tornados obsoletos e desatualizados, por virtude da evolução tecnológica e do desenvolvimento do pensamento sobre a própria Arquivística (Pereira 2018: 37).

Apesar dos esforços de autores, investigadores e de instituições internacionais, os problemas subsistem. Em 1934, com o intuito de firmar uma única terminologia arquivística internacional,

o Comité Consultivo Permanente da Sociedade das Nações (fundado em 1931) avançou com uma proposta que não colheu consentimento ou interesse por parte da comunidade internacional de arquivística. Eventualmente, a Segunda Guerra Mundial terá também contribuído para o “desinteresse” da sua implementação internacional.

Quase vinte anos volvidos, em 1950, o Conselho Internacional de Arquivos (ICA), fundado em 1948, empenhou-se na promoção de um maior consenso e colaboração na implementação de uma sistematização terminológica internacional. Catorze anos mais tarde, em 1964, o ICA publica *Elsevier's Lexicon of Archive Terminology*. Ainda assim, o documento está repleto de “de definições imprecisas e ambíguas (Ribeiro 1998, vol. II: 16; Pereira 2018: nr 21). Sucedem-se propostas, como a de 1984: *Dictionary of Archival Terminology*, bilingue (inglês e francês); ou a de Terry Cook, que surgiu na altura em que o ICA elaborava um quadro normativo internacional para arquivos. Daqui resultou a uma primeira norma em 1994. Outras se seguiram:

O ICA tem vindo, desde há alguns anos, a fazer sucessivas atualizações do Dictionary of Archival Terminology publicado na década de 1980. Uma persistente recolha de definições, em diversas obras e projetos arquivísticos, em múltiplas línguas, está na base do glossário terminológico multilíngue elaborado com a colaboração da organização InterPares Trust, projeto de investigação internacional dirigido por Luciana Duranti, a qual é também responsável pela coordenação do glossário¹⁶ (Pereira 2018: nr 23).

No processo de pesquisa concluiu-se que, mesmo no âmago da arquivística e apesar dos avanços efetuados, ainda hoje subsistem sérios problemas lexicais e terminológicos relativamente a conceitos como «arquivo», «fundo», «arquivos privados/públicos», «arquivos familiares», «arquivos pessoais», «coleções», «espólios», «acervos». No processo de esclarecimento, os trabalhos já referidos de Ribeiro, Malheiro da Silva e o de Pereira foram cruciais. De salientar o trabalho de Zélia Pereira cuja tese aborda de forma exaustiva as terminologias e os conceitos associados (Pereira 2018).

Acerca do conceito operativo de «arquivo», o Dicionário de Terminologia Arquivística, de 1993, e a Norma Portuguesa 4041, de 2005, apresenta “(...) várias aceções possíveis para o termo arquivo” (Pereira 2018: 37). Uma das aceções adequa-se ao âmbito desta tese e define-o como

¹⁶ <https://www.ica.org/en/online-resource-centre/multilingual-archival-terminology>

“conjunto orgânico de documentos, independentemente da sua data, forma e suporte material, produzidos ou recebidos por uma pessoa jurídica, singular ou coletiva, ou por um organismo público ou privado, no exercício da sua atividade e conservados a título de prova ou informação” (Alves *et al.* 1993: 7; Pereira 2018: 38).

Ainda assim, a definição não é esclarecedora quanto ao «arquivo pessoal», dado ser este o caso do arquivo que estudei. Ora, a evidente necessidade de encontrar a definição de «arquivo pessoal» levou-me a proceder a cruzamentos disciplinares que, de resto, já vários autores têm defendido e preconizado nas suas publicações. Neste caminho foram cruciais os trabalhos de Foucault (1972), Derrida (1995), Bourdieu (1986/1996), Malheiro da Silva (2000a, 2000b, 2004), Cândida Fernanda Ribeiro (1998), Isabel Borges de Oliveira (2009), Lúcia Velloso de Oliveira (2010), Zélia Pereira (2018). Das várias propostas existentes e às quais acedi, a definição de Lúcia Velloso de Oliveira foi aquela pela qual iniciei a minha reflexão e que define «arquivo pessoal» como: “conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo da sua vida e em decorrência das suas atividades e função social” (Oliveira 2010: 35; também em Pereira 2018: 15).

A obscura definição de «arquivos privados» e «arquivos pessoais» foi igualmente uma questão que me pareceu necessário esclarecer. Para o efeito, a aferição de Malheiro da Silva relativamente ao conceito de arquivo pessoal permitiu enquadrar a minha análise de forma mais clara e objetiva. Para Armando Malheiro da Silva não existe qualquer interesse científico em distinguir arquivos públicos de arquivos privados, “(...) sendo apenas uma mera utilidade instrumental” (Silva 2000a: 89), uma vez que esta distinção é apenas referente à natureza jurídica da entidade produtora, que não é mais do que “(...) uma forma de distinção pragmática, com essa base, relacionada, por exemplo, com aspetos relativos à propriedade ou a restrições de acesso à informação previstas por lei (Pereira 2018: 41).

Na senda do conceito de «arquivo pessoal» cheguei a Heloísa Bellotto que o define como conjunto de informação, independentemente do suporte, resultante da vida e da obra ou das atividades de indivíduos com repercussões públicas mediáticas como “(...) estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas, ou outros, (...) pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possam ter algum interesse para as pesquisas nas respetivas áreas onde desenvolveram suas atividades” (Bellotto 2007: 266). Esse estatuto,

segundo Bellotto, aplica-se ainda a pessoas detentoras de informações inéditas nos seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão factos novos para as ciências, a arte e ou a sociedade em geral (Pereira 2018: 41).

Malheiro da Silva considera que o objeto científico da arquivística está para lá dos documentos, mas, acima de tudo, na informação social, apenas compreendida na sua contextualização, desde a produção, a emissão e a receção (Silva 2004). Para o autor, «arquivo» é um sistema dinâmico e interativo. O autor propõe não utilizar o conceito de «fundo», mas, sim, o de Sistema de Informação: conceito operativo com características constitutivas próprias, que se define como “sistema (semi-fechado) de informação social, materializada em qualquer tipo de suporte, configurado por dois fatores essenciais – a natureza orgânica (estrutura) e a natureza funcional (serviço/uso) – a que se associa um terceiro – a memória – imbricado nos anteriores” (Silva *et al.* 1999: 214; Silva 2004: 60; Pereira 2018: 42).

Efetivamente, segundo Terry Cook (1994), os arquivos pessoais estiveram relegados para um plano obscuro e secundário, sem valor, para a arquivística. Nesta senda, Cox (2001) defende que a importância destes reside no facto de se constituírem como verdadeiros documentos de “testemunho e evidência” (Cox 2001: 26 *apud* Pereira 2018: 71). Também Hobbs alerta para o carácter psicológico subjacente à produção de arquivos, e reconhece que:

(...) um arquivo de um indivíduo responde igualmente a necessidades e predileções relacionadas com a personalidade. Para a autora, os arquivos pessoais não devem ser considerados simplesmente em função de datas, factos, ações ou contextos funcionais, mas com relação a evidências de emoções, carácter, e de relacionamentos diversos (Hobbs *in* Pereira *idem*: 72).

De acordo com o pensamento de Malheiro da Silva, “só há verdadeiramente um sistema de informação pessoal (...) quando estamos perante documentação produzida e adquirida/coligida por uma única pessoa ou ser humano” (Silva 2004: 77). De facto, conforme explica Pereira (2018), a arquivística defendida pela designada “escola do Porto”, da qual se destaca Malheiro da Silva, baseia a teoria dos arquivos a partir da Teoria Geral dos Sistemas, cujo principal autor foi o biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy:

(...) que começou a afirmar-se no período posterior à segunda Guerra Mundial, contrapondo uma dimensão interdisciplinar à tradicional fragmentação das ciências e do

saber. (...) todo o conhecimento depende da compreensão dos problemas e fenómenos dentro de contextos mais globais - em vez de se estudar o todo em relação às partes, são estas que se procuram compreender na sua relação com o todo (...). Os defensores desta teoria pretendem a ampliação do conhecimento, ultrapassando as visões atomizadas da natureza, e a integração sistémica e universal de todo o conhecimento científico. O conceito de sistema de Bertalanffy constitui um novo paradigma científico, uma vez que propõe uma abordagem sistémica das ciências e do conhecimento da própria natureza. (...) um sistema é o conjunto de elementos interrelacionados e articulados entre si (...) (Pereira 2018: nr 3).

Pereira (2018) sintetiza o conceito que adotei nesta tese relativamente ao arquivo pessoal de José Duarte:

(...) a informação presente (...) parte de ações conscientes e da definição de objetivos, em determinados contextos ao longo do tempo, e tem uma função, que, sendo variável caso a caso, pode ser sintetizada como a de servir de prova às atividades, emoções, pensamentos ou criatividade dos seus produtores (Pereira 2018: 74).

Isabel Oliveira defende que quando se entra neste universo de estudo dos arquivos pessoais “entramos em uma discussão teórica e epistemológica que atravessa as mais diferentes áreas do conhecimento, tais como a Psicologia, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a História e a Arquivologia: a memória” (Oliveira 2010: 19). Lucyana Heymann (2013) partilha da mesma opinião uma vez que os arquivos pessoais são, no seu entender, processos de construção do indivíduo (Heymann 2013: 68). Para Lúcia Velloso de Oliveira “os arquivos pessoais trazem em si elementos de traços da personalidade, de juízos de valor, preconceitos, anseios, opiniões sobre assuntos diversos que expressam os interesses e atividades dos produtores dos arquivos e das pessoas com as quais se relacionaram” (Oliveira 2008: 39).

Efetivamente, o arquivo que daí resulta, fruto de um produtor que o constrói ao longo da vida, pode ser visto como um espaço composto pelo conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história (Bourdieu 1996).

Para as pessoas, a acumulação de diferentes objetos e documentos que, de uma forma ou de outra, representam informação, mas não testemunham necessariamente experiências efetivamente vividas, ou atos originados por imperativos legais ou administrativos, serve à identificação do indivíduo enquanto ser humano, à afirmação da sua personalidade (seja por empatia ou por oposição ao tipo de informação que deliberadamente busca reunir), à busca do seu enquadramento social e histórico, à procura de um sentido de pertença (Pereira 2018: 59).

Também Derrida (1995: 57) reconheceu que o conceito de «arquivo» é pouco claro e pouco objetivo. Sardo (2017: 22) justifica o enleio em torno do conceito: “*especially because it has been expanded from a very narrow domain related to a place for lodging primary sources to a polysemic one defined by a set of rules*”. Tal como Foucault afirma também, as regras de um arquivo não estão objetivamente definidas. Estão, sim, relacionadas com “*a general system of the formation and transformation of statements*” (Foucault 1972: 130) que vão de factos e eventos a outros materiais de naturezas e dimensões muito diversificadas. Para Foucault um arquivo – *lato sensu* – “*reveals the rules of a practice that enables statements both to survive and to undergo regular modification*” (*idem*).

No artigo de Sardo (2017) a autora propõe um conceito aberto, de base epistemológica, inspirado em Foucault e Derrida, referindo-se ao arquivo como:

(...) a place for the domiciliation and consignation of memory (Derrida, 1995). Within this framework, a collection of discs can be recognised both as a system of revealed statements as well as a place where memory can be guarded once identified by people as part of their own personal and collective archive (Sardo 2017: 22).

O conceito de arquivo em Derrida, como “espaço de domiciliação e consignação de memória”; as conclusões de Pierre Nora (2008), que define arquivo enquanto “lugar de memória”; e as ideias de Appadurai (2003) sobre o arquivo enquanto “caixa vazia”, onde se armazenam e preservam documentos e se materializa a socialidade da memória, fruto da imaginação, do desejo e da aspiração do seu produtor, são as orientações conceptuais que inspiraram a abordagem deste trabalho. Enveredo, portanto, por uma abordagem epistemológica embora tenha que lidar com um conjunto de objetos que é também informado pelas ciências da arquivística.

Segundo Appadurai, a missão da UNESCO de conservar importantes monumentos, produtos, cidades como homenagem e tributo ao legado da humanidade é fruto de uma visão ética de arquivo visível, animado por algo menos concreto/visível: a humanidade em geral e os seus arquivos imateriais, intangíveis:

(...) the archive lives, not because of its own materiality (its paper, its textures, its dust, its files, its buildings), but because of the spirit which animates these materials – the spirit of ‘pastness’ itself” (Appadurai 2003: 15).

Appadurai defende igualmente que a produção de um arquivo, muito especialmente num arquivo pessoal, é um projeto deliberado baseado no reconhecimento que toda a documentação é uma forma de intervenção. A relação entre a materialidade do arquivo, as informações, os saberes e conhecimentos que aí constam – os enunciados discursivos do arquivo – e as aspirações do seu produtor são, o que Appadurai designa, uma meta-intervenção.

The archive as a deliberate project is based on the recognition that all documentation is a form of intervention and, thus, that documentation does not simply precede intervention, but is its first step. Since all archives are collections of documents (whether graphic, artifactual or recorded in other forms), this means that the archive is always a meta-intervention (Appadurai 2003: 24).

Se relativamente ao conceito de «arquivo» e de «arquivo pessoal» entendo já estar definida a minha opção teórica, o mesmo já não acontece com os conceitos de «acervo», «coleção», «fundo», «espólio». Esta é também a opinião de Pereira, relativamente à designação de «arquivos pessoais»: “(...) é necessário apontar que coexistem ainda outros termos frequentemente utilizados para a sua designação, como, por exemplo, o de “espólio” ou de “acervo”” (Pereira 2018: 49). O *Dicionário de Terminologia Arquivística* define o “acervo documental” (Alves *et al.* 1993: 3) como um “conjunto de documentos sob custódia de um arquivo”. Considera-se, como explica Pereira, que «arquivo» entende-se aqui “(...) na sua aceção como instituição ou serviço com funções específicas na aquisição e tratamento de documentos de arquivo” (*ibid.*: 50).

Relativamente a «espólio», assumi a definição que consta no *Dicionário de Terminologia Arquivística* (Alves *et al.* 1993: 44) e na norma NP 4041 de 2005, nos quais o termo remete para um:

“(...) conjunto de documentos de diversa natureza, incluindo de arquivo, de biblioteca, e museológicos, que pertenceram a uma pessoa singular ou coletiva, podendo, assim, ser aplicado quer aos indivíduos, quer a organizações. Esta definição está também mais próxima do entendimento do que é deixado, por norma, após o desaparecimento de determinada instituição, ou morte de um indivíduo, sugerindo a sua utilização aplicada a um universo mais amplo do que o do arquivo, por forma a incluir objetos e livros, embora deixe de fora outro tipo de bens patrimoniais, que, numa perspetiva jurídica, também fazem parte de um espólio” (*ibid.*: 57).

Quanto a «coleções», depois de compreender o complexo universo teórico muito específico da arquivística, onde o enleio de conceitos resulta de uma visão estrutural para a organização,

indexação e tratamento de objetos, assumi a definição proposta pelo Instituto Português da Qualidade, Norma Portuguesa 4041, de 2005, que as define como: “[u]nidade arquivística constituída por um conjunto de documentos do mesmo arquivo, organizada para efeitos de referência (ex.: os copiadores de correspondência expedida), para servir de modelo à produção de documentos com a mesma finalidade (ex.: colecções de formulários), ou de acordo com critérios de arquivagem (ex.: colecções de documentos de despesa). Opõe-se a processo” (IPQ, NP 4041, 2005). Em alguns casos, os termos «fundo» e «coleção» podem remeter para o mesmo objeto ou “(...) os mesmos termos podem ter conotações muito distintas, consoante a instituição em causa (...)” (Pereira 2018: 31). No caso deste estudo, optei por não recorrer ao termo «fundo», desde logo porque também ele está mais direccionado para as questões diretamente relacionadas com a arquivística.

Tendo em conta a reflexão realizada quanto aos conceitos considero que José Duarte poderei falar de acervo quando me refiro às colecções de documentos que residem na casa da Lapa, na Universidade de Aveiro e na Cinemateca Portuguesa. Já no que diz respeito ao conceito de arquivo estou de facto a falar de uma dimensão que é, sobretudo epistemológica e que articula memória pessoal, objetos, representações simbólicas, discursos, narrativas e enunciados. Com este enquadramento tornava-se crucial mergulhar no arquivo de José Duarte e compreender os seus conteúdos.

O arquivo de José Duarte possui, então, dois acervos de jazz: o acervo do CEJ-UA e o acervo da Casa da Lapa. Da análise efetuada aos conteúdos de ambos os acervos percebi que entre estes existiam, de facto, categorias comuns. Construídos ao longo de sessenta anos, estes acervos reúnem um conjunto muito significativo de colecções:

- a) Bibliográficas – a coleção de livros reúne títulos e edições (não somente relacionadas com jazz) de monografias a publicações periódicas;
- b) Fonográficas – nos suportes vinil, cd, cassette;
- c) Videográficas, filmográficas, fotográficas, iconográficas (cartazes de festivais e concertos);

- d) *Varia* (documentação avulsa) – manuscritos, correspondência, recortes de jornais, autógrafos de importantes vultos de jazz e até aparelhos de rádio.

Estas coleções que integram o arquivo construído ao longo da vida por José Duarte refletem os interesses, as preocupações e os desejos do seu produtor ao mesmo tempo que intervêm, influenciam e enformam a sua identidade atuando na construção dinâmica do self. Conforme afirma Susana Sardo, os acervos de José Duarte são, para todos os efeitos, acervos biográficos:

(...) confundem-se de algum modo com o seu coletor. Correspondem às suas escolhas e adoções, contam a história do seu percurso pessoal e profissional, da sua aproximação ao jazz, das suas empatias e antipatias, das suas amizades, do seu entendimento sobre o próprio conceito de música, de jazz e de coleção (...) é essa circunstancialidade que denuncia o aspeto mais apelativo e mais inspirador deste acervo: o momento em que a coleção, o colecionador e o próprio jazz se confundem pela intimidade com que se abraçam e se misturam.” (Sardo *in* [https://www.ua.pt/ii/cej/ PageText.aspx?id=8557](https://www.ua.pt/ii/cej/PageText.aspx?id=8557), 23/5/2019)

Arquivo, acervos, coleções e coletor/produtor/proprietário, definem um universo dinâmico. As anotações e sublinhados de José Duarte nos livros, os discos que coligiu e colige, os recortes de jornais e revistas (por vezes entre as páginas de livros sobre assuntos relacionados), analisados de forma articulada com a sua narrativa, foram fontes de informação primordial para as conclusões desta tese.

O conceito de «memória-imaginação-desejo» proposto por Appadurai enquadra o enfoque da minha análise em torno de José Duarte e dos seus acervos e coleções. Para Appadurai o arquivo é “um projeto deliberado” no reconhecimento que toda a documentação/informação é “uma forma de intervenção”, ou seja:

This further means that archives are not only about memory (and the trace or record) but about the work of the imagination, about some sort of social project” (Appadurai 2003: 24).

Parece-me que García (2012, 2017) faz uma síntese que se adequa de forma pertinente no que toca ao arquivo de José Duarte e que, desta forma, surge como a definição e o enquadramento que melhor se adapta a esta tese:

Con el vocablo «archivo» me refiero a un saber asociado a un conjunto de documentos habitualmente multi-situado y heteróclito, el cual remite, por obra de una comunidad de estudiosos y/o un grupo de instituciones, a una persona, un área geográfica, una época, un hecho relevante, un tema o a alguna otra variable. Este conjunto cobra materialidad e institucionalidad principalmente mediante un artilugio discursivo de autoría compartida, de carácter discontinuo y fragmentario, que en algunos casos logra movilizar en una misma dirección recursos humanos, económicos y tecnológicos (García 2012: 37).

Contactar com José Duarte e discutir com o próprio sobre a sua vida foi aceder ao cerne do “domiciliador e consignador de memória” espelhado no próprio arquivo, nos diferentes acervos e nas suas coleções. Só conhecendo José Duarte e procedendo à análise do próprio indivíduo, com os conceitos e os métodos anteriormente tratados, me possibilitou chegar a conclusões mais objetivas e concretas das motivações que estão na base da construção das coleções.

Como diz García: “*El archivo es un saber de carácter discursivo.*” (*idem*: 38). José Duarte é o elo entre os acervos e as coleções; é o seu codificador e descodificador. É ele o epicentro de uma organização sistémica e policêntrica de todo o arquivo, dos seus acervos e coleções, quer nas suas naturezas material e física, quer nas suas dimensões tangível ou intangível, subliminar, implícita ou explícita, como demonstrarei de seguida.

No processo de gestão, catalogação ou categorização das coleções, as opções de quem as realiza interferem também na análise:

Asimismo, tanto en su gestación como en su posterior estructuración, siempre inconclusa, siempre en proceso de negociación, no solo intervienen de forma explícita o implícita decisiones de orden científico sino también determinaciones de carácter estético e ideológico (ibid.: 37).

Consequentemente, as opções que tomei para a categorização das coleções consideraram obrigatoriamente a narrativa e os discursos de José Duarte. As coleções presentes nos acervos de José Duarte são aqui consideradas como conjuntos de espécies documentais, tais como: as memórias de José Duarte, a coleção de manuscritos, os recortes de imprensa, os documentos áudio, vídeo, filmicos, fotográficos, os posters, cartazes e objetos, os livros e os discos.

Neste processo, entre a análise dos acervos do CEJ-UA e da Casa da Lapa, fui construindo o quadro conceptual de análise da informação documental de forma articulada com a narrativa e os discursos de José Duarte. Como resume DeLanda (2003):

All the facts about ourselves accumulated in these files and dossiers, extracted from us via a variety of examinations, give us a real identity which is neither a subjective feeling nor an ideological experience. It is not a matter of interiorized representations but of an external body of archives within which we are caught and that compulsorily fabricate an objective identity for us (DeLanda 2003: 11).

Em *The Archive and the Repertoire – performing cultural memory in the Americas* (2003), Diana Taylor apresenta a distinção entre «arquivo» e «repertório». Para a autora:

The strain between what I call the archive and the repertoire has often been constructed as existing between written and spoken language. The archive includes, but is not limited to, written texts. The repertoire contains verbal performances – songs, prayers, speeches – as well as nonverbal practices (Taylor 2003: 24).

Para Diana Taylor «arquivo» consiste nas fontes escritas e registadas, embora não se limitem a estas fontes; enquanto «repertório» constitui o conjunto de informações que se poderão extrair da oralidade, dos comportamentos e das atitudes. Neste sentido, o arquivo de José Duarte é o conjunto de espécies documentais que consistem em registos físicos, escritos, iconográficos (os livros, os cartazes e pósteres, os próprios discos, os objetos, os quadros e obras de arte, etc.), o que configura a dimensão tangível das fontes de informação sobre a identidade de José Duarte.

Já o repertório de José Duarte situa-se na dimensão intangível e reside nas suas memórias, na sua oralidade, nas histórias contadas por ele próprio sobre ele mesmo e sobre a sua história de vida. Arquivo e repertório possuem, simultaneamente, vetores narrativos e discursivos. No caso dos documentos escritos a dimensão tangível reside no próprio texto. Já a dimensão intangível deverá ser analisada tendo em consideração as razões que levaram a integrar um determinado documento nos acervos e nas coleções correspondentes. Quanto ao repertório, os discursos e as narrativas de José Duarte que transmitem informações sobre factos e eventos da sua história de vida também poderão ser considerados de acordo com as duas dimensões apresentadas anteriormente: informações tangíveis, que poderão ser constatadas diretamente; e informações intangíveis, aquelas que poderão ser identificadas indiretamente.

A construção do arquivo de José Duarte é resultado e, simultaneamente, reflexo da sua própria construção individual (do self). Ao longo dos anos José Duarte vai coligindo o que mais o apaixona sobre diferentes temas e áreas de conhecimento, especialmente assuntos ligados ao

jazz, às artes, à cultura e à política. É, retomando Appadurai, uma construção de «memória-imaginação-desejo» (2003).

This further means that archives are not only about memory (and the trace or record) but about the work of the imagination, about some sort of social project. (...) this allows us to make see what lay behind the early insights of T.S. Eliot and Marcel Proust about the inner affinity of memory and desire. The archive, as an institution, is surely a site of memory. But as a tool, it is an instrument for the refinement of desire. Seen from the collective point of view, and keeping the sociality of memory and the imagination in mind, such desire has everything to do with the capacity to aspire (Appadurai 2003: 24-25).

Com a institucionalização de uma parte do seu acervo na Universidade de Aveiro, passa a ser-lhe conferido um novo estatuto e um novo significado, o que levanta novas questões. Numa primeira instância a sua institucionalização constitui-se como uma patrimonialização do acervo e das coleções que o integram, assim como do próprio José Duarte e da sua história de vida que habita o próprio acervo. .

What was innovative about the new archives was precisely that they objectified individuals not as members of a pre-existing category, but in all their uniqueness and singularity (...) a history which could now take the form of a file while the individual became a case. (DeLanda 2003: 11).

A partir do momento em que sobre esta coleção se institui o CEJ-UA, passa a ser-lhe conferido um estatuto de difusão, promoção e de produção de conhecimento. O próprio José Duarte exigiu no contrato de depósito que a coleção se mantivesse em constante construção. Será sempre uma coleção inacabada, em permanente atualização.

Ou seja, a manutenção da coleção na UA passa pela preservação dos seus diferentes documentos, mas também pela garantia de uma permanente atualização através da aquisição de livros e discos e da assinatura de revistas da especialidade” (Sardo *in* <https://www.ua.pt/ii/cej/ PageText.aspx?id=8557>, 30/5/2019).

Estamos, portanto, perante uma coleção, um arquivo e um acervo que ao invés de ser uma unidade fechada está em permanente construção.

1.6 Proposta de Análise e Interpretação

José Duarte é metódico e rigoroso, eventualmente obsessivo, particularmente com os assuntos com os quais nutre afinidade ou preocupação: com a sua saúde (assume ser hipocondríaco), na organização e na arrumação (do pensamento e das coisas que o rodeiam), com os livros, os discos, os filmes, os assuntos do dia-a-dia. No seu computador pessoal criou vários ficheiros como: um “*curriculum* de saúde” (como o próprio designa e onde constam as suas patologias e o seu histórico clínico, um ficheiro com os resultados das análises clínicas e das quais nos últimos dois anos me foi dando nota); um ficheiro sobre as suas paixões, amores e desamores; um ficheiro com frases e expressões que lhe agradam; outros ficheiros bibliográficos, fonográficos, filmográficos, por exemplo.

Esta obsessão pela organização é constatada diversas vezes nas sessões de entrevista, como por exemplo na seguinte passagem que transcrevo acerca do desaparecimento da fotografia que selecionou para a capa da reedição do livro *Cinco Minutos de Jazz*:

...até que eu me levanto, desligo o telefone, vou olhar para a parede e não estava lá a fotografia.

Eu disse:

“Não pode ser!” E então julgava que tinha endoidecido. “A fotografia não está cá?!...”

Vi 10 vezes!

“Tens a certeza, Zé Duarte, que não está. Portanto, agora devia estar o buraco dela: ...tiro, fica lá o espaço”.

Não me lembro de por outra. Não me lembro de ter feito isto tudo.

“Bem... calma!”

Sentei-me outra vez, comecei a pensar, a pensar...

“...poderia ter emprestado à Rita – dado... ‘emprestado!’” – “...à Adriana...” “Podia ter cedido à produção do documentário sobre mim¹⁷...”

Isto foi no dia da passagem do meu documentário [na RTP2, na noite de 23 de janeiro]. Pronto.

Fui ver. Passa a fotografia.

“Estava cá em casa!... portanto, alguém a levou!”.

¹⁷ *Jazzé Duarte* é o título do documentário realizado por Jorge Paixão da Costa sobre José Duarte. Estreou na RTP2, a 23 de janeiro de 2019.

E de manhã tinha um e-mail da Adriana [sua filha]:

“– ...tenho cá.”

A hermenêutica é definida como a arte ou a ciência para uma interpretação crítica: “(...) *theory of the operations of understandings in their relation to the interpretation of texts*” (Ricoeur 1981: 43). Inicialmente concebida e aplicada na interpretação dos textos bíblicos, ao serviço da exegese, passou a ser utilizada na linguística, na literatura, na filosofia, sendo Gadamer considerado “o pai” da hermenêutica moderna, a partir do pensamento de Heidegger (Harnish 2001: 22): “*He gave the hermeneutics the task of interpreting other philosophical traditions (Silverman 1991: 1)*” (*idem*). Contudo, é Paul Ricoeur que passa a explorar a hermenêutica aplicada à fenomenologia, com o objetivo de terminar com o distanciamento e, por vezes, a alienação, relativamente aos textos, discursos e significados (Ricoeur 1981 e outras obras). A partir de Ricoeur a hermenêutica alcança um novo paradigma: “*In the last few decades, scholars have pushed the hermeneutics of biblical study and theology, literature and philosophies like existentialism and phenomenology into such areas as psychology, political science, legal studies, sociology, cultural studies, history, anthropology, art, and music.*” (Harnish 2001: 22 e 23).

A aplicação da hermenêutica à etnomusicologia tem vindo a ser desenvolvida paulatinamente desde a década de 1980. Como refere Harnish (*op cit.*):

*Several ethnomusicologists have utilized hermeneutics in their work, among them Amy Catlin, Jeff Todd Titon, Gregory Barz, Philip Bohlman, and Timothy Rice. The catalyst generally held to have inspired relevant ethnomusicological musing is Gadamer’s open concept of «text»; this has been applied to cultural performances and institutions, thus opening the door for music, performance, and ritual contexts to be «read» as texts (*idem*: 23).*

Efetivamente, diferentes domínios da filosofia, da antropologia e dos estudos culturais têm vindo a expandir o conceito de texto aplicado a diferentes domínios da cultura. Geertz (1973), por exemplo, definiu «cultura» como “(...) *an ensemble of texts, themselves ensembles, which the anthropologist strains to read over the shoulders of those to whom they properly belong*” (Geertz 1973: 452). Esta forma de entendimento propicia o uso da hermenêutica e rapidamente se expandiu também para o domínio da etnomusicologia. Retomando Harnish:

(...) Catlin (1992) has advocated for a cross-disciplinary hermeneutical approach to «transcribe the texts» and interpret layers of symbolism; Boblman (1997) has explored a hermeneutics of self to help transcend otherness and discover the conditions of sameness and identity between himself and his teachers in Europe; Barz (1997) has suggested that hermeneutic circle exists within the fieldnote, and that through magnification, clarification, examination, or reduction, the fieldnote can become a way of re-interpreting original experience; Titon (1997) has developed a hermeneutic phenomenology that identifies an experiential «musical being-in-the-world» which engages one with the affective power of music within a social performing group. Rice (1994) has adapted Ricoeur's thesis of developing a self capable understanding and appropriating the world in following his own progression of knowledge and experience of Bulgarian music; and several have utilized hermeneutics to argue for an analysis of the shared narratives ethnographers and those they study, or for mediation of insider/ Outsider (Kisliuk 1997; Rice 1997) (Harnish 2001: 23).

Timothy Rice é um dos autores que mais se tem dedicado à aplicação e ao desenvolvimento dos princípios da hermenêutica (conforme delineados por Paul Ricoeur e outros autores) na pesquisa de campo em etnomusicologia. Uma das suas elaborações aborda o trabalho de campo que designa como “jogo de campo” (*fieldplay*). Para Rice, o trabalho de campo inicia-se sempre com pré-entendimentos que se vão adaptando e modificando ao longo do processo de pesquisa (1994, 1997, 2001, 2017). Uma das propostas da análise hermenêutica quando aplicada aos estudos da cultura prevê a existência de “círculos hermenêuticos” que, de acordo com Ricoeur, consistem na interpretação do mundo através de símbolos preexistentes. As interpretações individuais estão sujeitas, desde logo, ao *ego* (Rice 2001: 14) – ou seja, são influenciadas por informações *a priori* obtidas e armazenadas no sujeito através da construção do self. Como sugere Landa (2004), “[e]l círculo hermenêutico consiste en llevar esta comprensión al terreno del lenguaje” (Landa 2004: 192). A aplicação do círculo hermenêutico aos estudos em música, enquanto sistema simbólico, pode ser estruturado da seguinte forma: o círculo inicia com as informações e pré-compreensões da música (ou do estímulo estético musical recebido); passa pela sua explicação estrutural enquanto som, comportamento e cognição; e encerra com a interpretação e uma nova compreensão do mundo e da cultura em que a música atua como símbolo.

Ora, a interpretação da narrativa e dos discursos de José Duarte foi desenvolvida através desta conceptualização, dentro de uma abordagem que poderá ser integrada também na etnomusicologia reflexiva (Landa 2004: 195). O arquivo de José Duarte e os seus acervos, tal como exposto anteriormente, apresentam um conjunto de enunciados e de formações discursivas que aqui se entendem como repertório. Analisar e interpretar o manancial de informação em presença – das espécies documentais à narrativa, dos objetos à oralidade,

passando pelo comportamento, pelas atitudes, emoções e expressões – foi uma tarefa complexa que exigiu reflexão e ponderação.

Em José Duarte a sua narrativa oral articulada com o significado que atribui a diferentes momentos biográficos, e, ainda a análise dos repertórios guardados nos acervos, constituem camadas textuais que podem ser analisadas à luz da hermenêutica identificando efetivos eventos-experiência e círculos hermenêuticos. Relativamente à identificação com o jazz, por exemplo, José Duarte identifica um momento e um evento concretos, quando conheceu Raul Calado:

Cheguei lá, vi um indivíduo de óculos, mais velho do que eu seis anos, é pouco... E falou e falou e falou... [passou jazz] e eu fiquei vidrado! Nunca tinha ouvido aqueles sons – eu era dançarino de boleros, da música sul-americana, dos sambas... Foi uma mudança para um homem novo! Não estou a exagerar nem a fazer-me caro... fazer-me difícil... Não. Quando eu conheci o Raul Calado – não é o jazz! É o Raul Calado!... foi o meu mestre! – ele ensinou-me, deu-me a conhecer falando.... Falava comigo e dava-me a conhecer... Eu ficava vidrado! E depois dava-me um livro como complemento....

A seguinte transcrição revela as associações, funções e significados que José Duarte efetuou em relação ao jazz neste evento experiência e a multiplicidade de textos que ele invoca:

Quando ele [Raul Calado] me disse que aquela reunião era para organizar um clube de jazz, eu poderia parecer, naquela ingenuidade dos 20 anos, no fascismo, na ditadura, que era desculpável por ser analfabeto com o fascismo. Mas não! Eu já estava com aquilo na cabeça! Era uma associação direta. Direta! Acreditei na Arte que acabara de conhecer.

Mas antes deste salto hermenêutico existiu ainda um evento-experiência profundamente transformador. Só desta forma se poderá compreender o que José Duarte pretende dizer com a passagem citada anteriormente (“(...) *Eu já estava com aquilo na cabeça! Era uma associação direta. Direta! Acreditei na Arte que acabara de conhecer*”). Retira-se desta passagem que existia consciência política relativamente ao regime fascizante e ditatorial que se vivia, por um lado, e, por outro, que José Duarte associou o jazz a uma ação política de oposição relativamente à axiologia

imposta. Fica ainda perceptível que ao nível estético e ético José Duarte incorporou o jazz como uma prótese da sua cosmovisão, dos seus valores, princípios e ideais: éticos, estéticos e políticos. O processo que levou José Duarte a este salto hermenêutico foi iniciado uns anos antes de ter conhecido Raul Calado. Na sua narrativa José Duarte destaca este evento-experiência como tendo sido fortemente transformador. Trata-se da passagem que experienciou com o seu tio Rui já citada anteriormente (*vide* p. 62):

Estes eventos-experiência marcaram-no tão indelevelmente que definiram vetores de orientação para a formação de uma parte substancial da sua individualidade e do seu percurso de vida. A narrativa que expõe acerca da sua própria vida realça eventos-experiência que, de forma contínua, dinâmica e transversal, promoveram processos de reforço e de transformação na sua construção individual: momentos impactantes, conducentes a uma nova leitura e a uma nova visão sobre os objetos, símbolos e estímulos, que emergem de respostas emotivas de valoração positiva. Nasceu daqui um novo sujeito com uma motivação acrescida. Este novo sujeito resulta de uma espécie de epifania, conceito utilizado por Bhabha (1994) para se referir ao “nascimento do sujeito”:

It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the beyond. At the century's edge, we are less exercised by annihilation - the death of the author - or epiphany - the birth of the 'subject' (Bhabha 1994: 1).

No sentido de proceder à análise sobre as entrevistas que realizei a José Duarte sistematizei a informação recolhida nas seguintes tipologias: **informação tangível** – categoria de toda a informação que pode ser comprovada materialmente, de forma concreta e direta (como exemplo: “Estive nesse concerto” é uma informação tangível, uma vez que pode ser comprovada através da eventual existência de uma fotografia); e **informação intangível** – categoria de informação que se caracteriza pelo conjunto de referências informativas e que se prendem, por um lado, com factos e eventos memorizados – passagens de vida, estórias, sentimentos – e elementos informativos relacionados com comportamentos e atitudes (oralidade, vocabulário, gestos, sentimentos, afetos e emoções).

As informações tangíveis e intangíveis poderão ainda ser caracterizadas de acordo com as seguintes categorias:

- (a) **implícitas** - quando se denota uma disparidade, em maior ou menor grau, entre a comunicação oral e o comportamento físico/gestual/expressivo, sobretudo no uso de expressões da face, do olhar, o humor ou a ironia como recursos comunicacionais. Por exemplo: “Eu estive nesse concerto” em que em simultâneo com a oralidade se depreende uma expressão de saudade e de momento positivamente inesquecível, ou, em antagonismo, deixa transparecer alguma decepção quanto à prestação/ao momento/à performance/à organização, de acordo com o contexto, o assunto e o discurso precedentes);
- (b) **explícitas**, concretizadas na oralidade ou na gestualidade. Exemplo: “*Eu estive nesse concerto e foi fantástico!*” em que oralidade e expressividade facial e gestual convergem claramente para uma declaração da importância que o evento teve e tem ainda na sua memória).

Por sua vez, posso ainda descrevê-las como: **voluntárias**, que é uma tipologia de informação processada e pensada para que assim fosse comunicada (um gesto, uma palavra calão, uma metáfora e/ou figuras de estilo, personificações, etc.) e **involuntárias**, que são todas as informações que se caracterizam por uma (ou mais) reação espontânea, não-contida/não-reprimida, mais ou menos “controlável”/“incontrolável” (como as lágrimas, o sorriso, a gargalhada, o murro na mesa, o bater do pé) – como irei expor de seguida. Estas são, acima de tudo, resultado das respostas emotivas não controladas.



Diagrama de caracterização dos enunciados e discursos de José Duarte

Este diagrama resulta da necessidade de organizar a minha análise decorrente da leitura de Rees (*in* Stock 2001:6; Rees 2001) e da sua preocupação relativamente às narrativas – ao «*telling history*» – nas formas oral e comportamental que o indivíduo adota e expressa. Igualmente, outras referências no âmbito do enquadramento metodológico deste trabalho revelam necessária a análise global das narrativas expressas na oralidade, na gestualidade, nos comportamentos, nas atitudes, e nas emoções. Estas análises devem ser aplicadas na escrita biográfica e história de vida, e na avaliação e descrição dos acervos e coleções.

Para exemplificar mais concretamente, apresento de seguida uma tabela com um exemplo da análise realizada com transcrições das entrevistas a José Duarte. Os trechos foram selecionados aleatoriamente apenas com o objetivo de demonstrar o método e a relação com os conceitos propostos anteriormente. Por vezes, no desenvolvimento de um trecho, a expressividade e as respostas emotivas alteram-se pelo que a divisão na tabela surge com uma linha tracejada.

Tabela exemplificativa da análise realizada à oralidade de José Duarte

Enunciado	Tipologia	Discurso implícito	Discurso explícito	Ação voluntária	Ação involuntária
<i>...o João... penso todos os dias nele...</i>	tangível	aparenta ser quase um diálogo interior reforçado pelas respostas emotivas involuntárias			voz embargada (quase em surdina), semblante carregado, olhos humedecidos e olhar distante.
<i>As mulheres da minha vida.</i>	tangível		expressão de orgulho assumido	sorri intencionalmente, confiante, pretende demonstrar felicidade, realização	(brilho nos olhos)
<i>Quando ouço jazz fora de série... O jazz chama-me. Estou dentro dele. Passo-me para lá... Tenho chorado com coisas... a ouvir discos... a ouvir gravações</i>	tangível		ao expressar-se denota-se que pretende encontrar a forma mais próxima do que	gesticula de forma a comunicar o seu estado atónito, aturdido, estonteado, deslumbrado.	

<i>antigas... na net... (...) Sou possuído. Fico...</i>			tenciona descrever		
(Enunciado)	(Tipologia)	(Discurso implícito)	(Discurso explícito)	(Ação Voluntária)	(Ação Involuntária)
<p><i>“Dá-me licença, “Senbor”(?) Monsenbor(!)?”</i></p> <p><i>“– Entra, “meu filho”(!). Então sabes por que é que te chamei?”</i></p> <p><i>“Não... não sei... Tenho uma vaga ideia...”</i></p> <p><i>“– Diz lá o que é?”</i></p> <p><i>“Porque ontem não veio o musicólogo João de Freitas Branco.”</i></p> <p><i>“– Não, não foi por isso!... Foi baseado nisso!... Então tu disseste que o Coltrane era filho de um padre?!... Os padres não têm filhos!”</i></p> <p><i>Esta é que é a frase que eu jamais esquecerei [“os padres não têm filhos”]. E eu digo [em pensamento]:</i></p>	intangível		<p>narra o evento-experiência com uma forte componente de cinismo em palavras ou expressões como “senhor monsenhor”, “meu filho..</p>	<p>intencionalidade no tom e entoação de voz e na expressividade com que transmite as intervenções do monsenhor (diretor da RR)</p>	
<p><i>“agora Zé, é que é a tua altura de brilhares”... [mas] isso seria o fim!...</i></p>	intangível		<p>conclui com a simbiose entre o discurso e as respostas emocionais (de cinismo, gozo,</p>	<p>torna a conclusão objetiva e clara quanto às suas perspetivas sobre a hierarquia católica e a moralidade</p>	

(Enunciado)	(Tipologia)	(Discurso implícito)	(Discurso explícito)	(Ação Voluntária)	(Ação Involuntária)
<i>É a chatice de ser velho é que morre muita gente. Farto-me de dizer que amigos e conhecidos morrem.</i>	intangível		Expressa-se com seriedade, tom grave	a frase e o olhar, como o tom da oralidade e a postura corporal, revelem laivos de humor sarcástico	
<i>Estou cá há muito tempo. Há tempo demais...</i>	intangível		tom depressivo, amargurado		como se fosse um diálogo interior, um pensamento, com semblante pesado, olhar distante e triste e longa pausa no final.
<i>Quando ele [Raul Calado] me disse que era para fazer um clube de jazz, eu poderia parecer, naquela ingenuidade dos 20 anos, no fascismo, na ditadura, que era desculpável por ser analfabeto com o fascismo. Mas não! Eu já estava com aquilo na cabeça! Era uma associação direta. Direta!</i>	intangível		expressa-se com intencionalidade quanto ao significado do momento	entusiasmo, vivacidade, perentório e esclarecedor, que revela em toda a comunicação oral e comportamental	

Compreender este processo possibilita identificar os significados da expressão oral relativa a momentos/eventos considerados importantes pelo próprio indivíduo e, assim, compreender a sua autonarrativa (a narrativa de si próprio). Por outro lado, há comportamentos, atitudes, expressões faciais, que reforçam ou são antagónicas do que está a ser transmitido oralmente

(cinismo, arrogância, sobranceira, tristeza, entre outras expressões faciais ou comportamentais que se articulam com a comunicação oral ou a completam). Esta abordagem – centrada na etnomusicologia do indivíduo – baseia-se na conclusão de Stock sobre o trabalho etnomusicológico: “*In theoretical terms we range from hermenentics to historiography and gender relations to the impact of tourism.*” (Stock 2001: 6).

A entrevista que conduziu à história de vida e à biografia de José Duarte, em articulação com a autoridade conferida pelo próprio no processo de transcrição das entrevistas e de redação da sua história de vida articulada, ainda, com fontes bibliográficas e documentais, através da análise dos seus acervos e das coleções que os integram, permitiu conhecer mais profundamente José Duarte e concluir acerca dos momentos de transformação que o orientaram em determinadas opções de percurso de vida (os eventos experiência que permitam delimitar os círculos hermenêuticos).

A par com as entrevistas, a observação participante e as notas de campo, os momentos e as conversas informais, a vivência de vários momentos do seu quotidiano, a permanência e a convivência em sua casa e a análise dos acervos, estabeleceram-se como as principais ferramentas de recolha de informações e dados, de resto, como seria necessário para a exequibilidade de uma etnomusicologia do indivíduo.

O enfoque científico, o enquadramento teórico e os métodos pelos quais optei, levaram-me a estabelecer um quadro de análise dos discursos/textos presentes na oralidade e no arquivo e nas coleções de José Duarte. O gráfico seguinte sistematiza o modelo de análise.

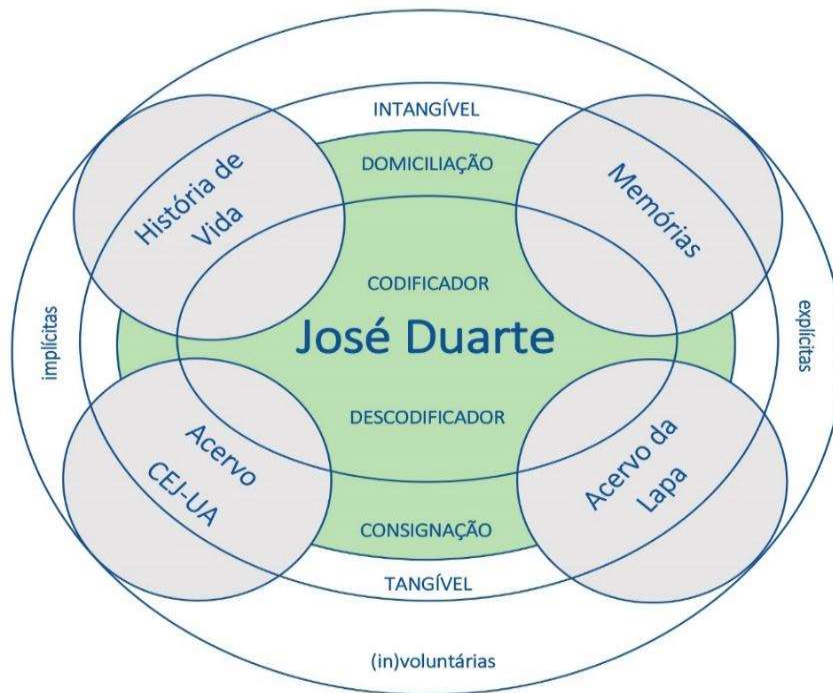


Diagrama conceptual de análise global

Portanto, o arquivo de José Duarte é constituído por dois tipos de material documental: por um lado, a narrativa e a oralidade da sua história de vida e os enunciados discursivos expostos por José Duarte; por outro lado, os acervos de jazz do CEJ-UA e da casa da Lapa e os enunciados discursivos aí presentes. Estes enunciados discursivos constituem o repertório de José Duarte. O repertório define-se pelos elementos discursivos comuns presentes na oralidade, nos acervos e coleções, e no seu desempenho enquanto divulgador e autor. José Duarte é também um performer. A sua auto representação pública, muito especialmente nas sessões fonográficas, palestras ou cursos por si ministrados, possui características de desempenho que se revelam no seu comportamento, na sua gestualidade, nas expressões corporais e faciais, que se constituem como projeção de um conceito de si.



José Duarte performer num momento de escuta numa sessão pública (acervo da Casa da Lapa)

SEGUNDO CAPÍTULO

2. JOSÉ DUARTE por José Duarte e Hélder Bruno Martins

Minha alma é uma orquestra oculta;
não sei que instrumentos tange e range, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim.
Só me conheço como sinfonia.
Todo o esforço é um crime porque todo o gesto é um sonho inerte.
(...)
Todo o prazer é um vício, porque buscar o prazer é o que todos fazem na vida,
e o único vício negro é fazer o que toda a gente faz.

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*

Realizar a história de vida de José Duarte a partir de um exercício colaborativo de escrita biográfica foi o processo metodológico que me pareceu mais eficiente para averiguar a minha hipótese de partida: até que ponto o arquivo, os acervos e as coleções de José Duarte se caracterizam, de facto, como instâncias de extensão identitária do colecionador. Apesar de não me ter sido possível presenciar os factos e eventos da sua vida, as entrevistas que realizei a José Duarte e os momentos que vivenciámos, formais e informais, permitiram-me aceder ao seu universo biográfico de forma que considero muito próxima.

Convivo regularmente com José Duarte desde 2001, quando iniciei o trabalho que conduziu à dissertação no âmbito do mestrado em ciências musicais da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). Em 2006, a editora Almedina trouxe-o à estampa e José Duarte honrou-me com a redação do prefácio. Entre 2006 e 2008 apresentámos o livro em Guimarães, Porto, Gaia, Coimbra, Beja, entre outras cidades. São quase vinte anos de proximidade e convivência durante os partilhámos muitas experiências tendo as mais recentes acontecido já no âmbito do

trabalho que desenvolvia para esta tese e que tiveram lugar na Fábrica do Braço de Prata, em Lisboa, no dia 23 de maio de 2019, e na Associação José Afonso, também em Lisboa, no dia 5 de setembro de 2019. Também no âmbito desta tese foi-me incumbida a curadoria da exposição *Pare Escute Olhe* dedicada à coleção de cartazes do acervo de José Duarte. Esta exposição foi inaugurada no dia 21 de fevereiro de 2017 na reitoria da Universidade de Aveiro, no âmbito das comemorações do 51.º aniversário do programa de rádio *Cinco Minutos de Jazz*.

Visito e frequento a sua casa com regularidade, presto-lhe auxílio sempre que me é possível, em situações do quotidiano (como a compra de medicação, a resolução de situações burocráticas, pessoais ou familiares, consultas médicas, etc.), e conheço minimamente os seus círculos sociais e afetivos.

As entrevistas que José Duarte me concedeu foram registadas em vídeo (e áudio) entre dezembro de 2018 e abril de 2019, numa duração total de oito horas, aproximadamente. Era notório o entusiasmo de José Duarte para a realização das entrevistas e o seu registo em vídeo. A sua impaciência e o seu espírito empreendedor ficaram, uma vez mais, claramente revelados ao ponto de avançar com projetos e contactos, tal como revela o seguinte e-mail:

Em sáb, 3 de nov de 2018 às 01:19, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

olá mr. HBM
podíamos começar asap nossas conversas para o gravador a seguir para o livro
SPA garante re publicação de 'Cinco Minutos de Jazz' para fevereiro 21 2019 celebrando seu dele
do livro 54
CMJ começou em 21 fev 1966
que idade ele perfaz em 21 fev 2019?
53 mas em 22 fev já 'tem' 54 embora só + 1 dia...
é aqui que preciso sua ajuda: qual interior acha better?
1 – confissões de segredos à mostra
2 – textos já publicados de CMJ ed esgotada
3 – 1 o que for(mos) capaz & 2 com textos meus escolhidos
think brother swing!
até jazz
Jazzé Duarte

As entrevistas foram por mim transcritas e trabalhadas em estreita colaboração com José Duarte, quer presencialmente quer através de e-mail. A organização das temáticas e os conteúdos das mesmas foram definidos em conjunto. Neste processo José Duarte demonstrou-se bastante preocupado com a sua imagem: solicitou que se retirassem todas as expressões da linguagem coloquial, assim como algum calão (fruto da oralidade espontânea e descomprometida), trejeitos,

nomes de indivíduos, confissões de foro íntimo e outros pormenores que constavam na primeira transcrição que efetuei. O processo colaborativo para a escrita da sua biografia começou em abril e terminou em outubro de 2019. Os e-mails que seguem são alguns exemplos da correspondência eletrónica trocada ao longo deste processo:

No dia 07/04/2019, às 00:07, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

esta é a nova versão
emendi várias importantes 'confissões'
a decisão final é difícil muda com o sono dormido
até jazz
Jazzé Duarte

***Em dom., 7 de abr. de 2019 às 23:43, Helder Bruno Martins
<helder.brunomartins@gmail.com> escreveu:***

Boa noite!
Já reviu tudo?
Obrigado!
Abraço!
Hélder Bruno Martins

Em sáb., 12 de out. de 2019 às 23:17, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

boa madrugada Caro H E L D E R
na "revisão" vou creio nas 100 e muitas 40 e tal págs mas creio que ainda não cheguei a meio do
seu já histórico texto tese
meus achegos!!!...
falta ao texto cortar os artigos definidos masculinos singulares (20 em tuguês! em 1952) tira
perfeição ao texto parece assim ter sido escrito por alguém e não foi... foi por si... susinado
Hoje...
ok?
não perca o próximo episódio... soon!
&
até jazz
Jazzé Duarte

***Em dom., 13 de out. de 2019 às 01:57, Helder Bruno Martins
<helder.brunomartins@gmail.com> escreveu:***

Viva, José Duarte!
Muitíssimo obrigado pela colaboração e pelas orientações.
Algumas questões poderão ser incontornáveis (nomeadamente a presença de citações, uma vez que
ao nível da fundamentação teórica tenho que referir os trabalhos que já trataram conceitos ou
temáticas que interessam na minha tese referir. No entanto, terei em atenção o que refere).
Essa dos artigos definidos concordo absolutamente. Mas repare que este trabalho aborda
identidade e emoções. As narrativas são, portanto, muito importantes. Retirar das suas narrativas o
lado puro, espontâneo, pode retirar alguma emotividade e, portanto, limitar as conclusões.

Entendi ceder às solicitações de alteração que, na minha avaliação, não corrompem a narrativa ao nível das ideias e das emoções expressadas. Além disso, essas expressões estavam por mim devidamente registadas e, desta forma, englobavam o manancial de informações que me permitiram descrever a sua individualidade. Com a realização colaborativa da biografia de José Duarte pretendo responder às seguintes questões: quem é José Duarte? Como e quando descobriu o jazz? Qual o papel que o jazz exerce na sua vida? Quais as motivações para as atividades e as ações que desenvolveu ao longo da vida? O que terá, de facto, motivado este reconhecimento público, anónimo e institucional? O que representam, no seu perfil biográfico, os acervos que foi colecionando ao longo da vida?

Antes de iniciar a exposição biográfica de José Duarte, apresento uma tabela cronológica com os factos mais relevantes da sua vida até ao momento atual.



José Duarte, por volta de 1944
(acervo da Casa da Lapa)

Tabela Cronológica

1938			
José Duarte nasce a 23 de junho, na Rua Nova do Loureiro, 38, Bairro Alto, perto do Conserv. Nac. em Lisboa.			
1958	1958 a 1961	1958 a 1959	
Sessão Fonográfica de Raul Calado, no IST	Clube universitário de Jazz	Jazz, esse desconhecido (Rádio Univ. de Lisboa)	
1959		Boletim do CUJ	
Encontro com o Jazz (Rádio Renascença)			
1960	1960 a 1961	1960	
	Isto é Jazz (Rádio Renascença)	Estreia-se na imprensa periódica (Diário de Lisboa)	
1966 a 1967	1966 a 1975		
Membro do dueto vocal The Strangers (dois discos vinis 45rpm)	Cinco Minutos de Jazz (21 de fevereiro) (Rádio Renascença)		
1968		1968 a 1969	1968
baterista do projeto Pop Fado (dois discos vinis 45rpm)		'Spot Jazz' (RR)	4 por 4 (Rádio Clube Português)
1969 a 1971			1969 a 1972
Membro do júri do Prémio da Casa da Imprensa para Música Ligeira			O Jazz e o Zó (RR)
	1971 a 1972	1971 - Música do Brasil (RR)	1970 a 1971
	Só Jazz (RR)		Coord. do boletim O Jazz e o Zó
			1970
			Repórter Apollo 13
1972 - curador de várias exposições sobre Jazz		1972 - aniversário da CMJ, concerto e disco Steve Lacy Brasil, Estilhaços	
1973			
produtor do concerto de Frank Wright (Lisboa)			
1974	1974 a 1975	1974 a 1975	
Co-produtor do concerto de Noah Howard (HCP)	Coord. do boletim CMJ	A grande música negra (co-autor) (RDP Antena 1)	
1975 a 1976	1975 a 1984		1975 a 1979
Direção do HCP	IJF UNESCO		Assist. musical...

1975 a 1976 Direção do HCP	1975 a 1984 membro da Direção da <i>International Jazz Federation</i> (UNESCO)			1975 a 1979 Assistente musical de realização e comentador para a RTP dos Festivais de Jazz de Cascais
1980 a 1983 co-autor de <i>Pão com Manteiga</i> (Rádio Comercial, 1.ª e 2.ª séries)		1981 <i>Abandajazz</i> , Melhor Programa de Rádio (Prémio Nova Gente)	1980 a 1983 co-autor de <i>Abandajazz</i> (Rádio Comercial)	1980 e 1981 <i>Pão com manteiga</i> (livros 1 e 2) <i>O Roque e a Amiga</i> (livro) <i>João Na Terra do Jazz</i> (livro)
		1982 Prémio "Se7e" de Ouro para a autoria de <i>Pão com Manteiga</i>		1982 co-autor <i>Contrataque</i> (RC)
		1983 - Prémio "Se7e" de Ouro pela autoria de <i>Pão com Manteiga</i> e <i>Contrataque</i>		1983 e 1991 colaborador da <i>Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira</i>
		1984 a 1993 <i>Cinco Minutos de Jazz</i> (Rádio Comercial)		
1985 a 1986 co-autor de 1,2,3 (RTP1)			1985 a 1987 Assist. musical de realização para a RTP de <i>Jazz em Agosto</i> (ACARTE)	
	1986 a 1993 <i>Á volta da meia-noite</i> (Rádio Comercial)	1986 co-autor de <i>Uma vez por Semana</i> (Rádio)	1986 a 1987 co-autor de <i>A Quinta do Dois</i> (RTP)	1986 <i>Jazz para todos</i> (RTP1)
1987 - <i>Saber a Valor</i> (RTP1)		1987 <i>Blues & Primos</i> ; A música com que a gente afina (Telefonia de Lisboa)		
		1988 co-autor de <i>Pão com Manteiga</i> (Rádio Comercial, 3.ª série)	1988 Monitor no curso de jazz (Sindicato dos Músicos)	
		1989 a 1993 <i>A Marinha dança?</i> (Rádio Comercial)	1989 colaborador <i>Jazz num dia de Verão</i> (Estoril - Proj Jazz/CMCascais)	
1989 Consultor <i>Jazz em Agosto</i> (ACARTE)				
1990 co-autor de 1,2,3 (RTP1)			Prémio "Se7e" de Ouro pela autoria de <i>Á volta da meia-noite</i>	1990 a 1993 Autoria e apresentação de <i>Outras Músicas</i> (RTP2)
1993 a 1994 crítico de música na revista <i>Visão</i>		1993 a 1997 <i>A Marinha dança?</i> (RDP Antena 1)	1993 a atualidade <i>Cinco Minutos de Jazz</i> (RTP Antena 1)	
	1994 a 1995 co-autor <i>Zona+</i> (RTP1)			1994 co-autor de 1,2,3 (RTP1)
				1995 org. <i>Jazz Classics I</i> (2CD) (Disco de Ouro)
1996 a 1997 red. jazz da Informação do Programa da Manhã (RDP Antena1)		1996 - Org homenag. Luz Villas-Boas	1996 a 1997 org. conf. <i>Jazz, a Música do Século XX</i> (Fonoteca Mun. Lisboa, CML)	1996 org. <i>Jazz Classics II</i> (2CD) (Disco de Prata)
		1997 - Prémio para <i>A Marinha Dança?</i> (jornal Independente)		1997 dir. <i>O Papel do Jazz</i> (pub. bilingue)

	Des de novembro de 1997 jazzportug@l UA.pt		[cont.] Cinco Minutos de Jazz [RTP Antena 1]			
1998	- red. <i>The New Grove Dictionary of Jazz</i>	1998 a 1999 Ciclo Capítulos do Jazz [Inst. Port. do Livro e das Bib. - Min. Cultura]		1998 <i>O Papel do Jazz</i>	org. <i>Jazz e Multiculturalidade</i> [Universidade Aberta, Porto]	
1999	- Ciclo Ler Jazz e conf. vídeo para Internet na Escola			1999 co-autor <i>50 anos do Hot Clube de Portugal - Tributo a Luís Villas-Boas</i> [doc. RTP 2]		
2000	Ciclo de conf. improvisando com...		Cinco Minutos de Jazz [livro]		Histórias de Jazz [livro]	
2001	- Ciclo <i>Bird's still flies</i> (jazz nas Bibliotecas Escolares)	Jazz. Escute e Olhe - Jazz em Portugal (1971-2001) [livro]	Ciclo <i>Encontros de Literatura com Jazz</i>	red. de jazz SIC Notícias	Autor e apresentador de <i>Jazz a Preto e Branco</i> [RTP 2]	1998 - red. <i>The New Grove Dictionary of Jazz</i>
		Des de 2002 Prof. Aux. Conv. UA				
2003 a 2012	<i>A menina dança?</i> [Antena 1]					
2004	Medalha de mérito cultural atribuída pelo Ministério da Cultura [Portugal]				2004 co-autor <i>Poezz</i> [livro]	
2005	Medalha de Honra da Soc. Port. de Autores				2005 ed. <i>Lets jazz in Público</i> [31 fascículos publicados com o jornal Público]	
2006	- coord. iniciativa do MC para uma mostra de jazz de Portugal, Eslovénia e Alemanha				2006 a 2010 <i>Jazz com Brancas</i> [Antena 2]	
2008	professor na Academia de Amadores de Música	José Duarte a solo [dvd, prod. CE] -UA]	Inaug. Aud. José Duarte [EJAN]	Ed. Frank Sinatra - the golden years [11 fasc., 2cd, 1 livro, jornal Público]	2008 Medalha de Mérito Cultural [CML]	
2009	- Condecorado como Grande Oficial da Ordem de Mérito [Presidente da República Portuguesa]		Homenageado pela Universidade do Algarve			
2011	Matosinhos Jazz Award [Câmara Municipal de Matosinhos]					
2014	P prémio para Melhor Programa de Rádio da Sociedade Portuguesa de Autores					
2018	Palestras sobre História do Jazz no Centro Cultural de Belém				2017 à atualidade <i>Jazz'in</i> [rádio online da Antena2, seleção musical de José Duarte]	
2019	<i>Jazzé Duarte</i> [doc. sobre J.D., real. Jorge Paixão da Costa]			2019 Reedição do livro <i>Cinco Minutos de Jazz</i>		

2.1 Para uma biografia de José Duarte

Os capítulos e subcapítulos que se seguem apresentam a biografia de José Duarte. As suas análise e interpretação seguiram as orientações teóricas e metodológicas de Ricoeur (1981; 1991), Rice (1994; 1997); DeNora (1995a, 1995b; 1999; 2005); Harnish (1997; 2000; 2001); Gonçalves *et. al.* (2012), relativamente à aplicação da hermenêutica na interpretação de uma história de vida. A interpretação foi articulada com trabalhos produzidos nos estudos de jazz em Portugal, como os de Martins (2006), Cravinho (2011; 2017), Figueiredo (2016); Roxo (2016; 2017), entre outros, e com a proposta de Latour (2005) e Born e Barry (2018) sobre a *Actor-Network Theory* (ANT) e os conceitos de mediação, objeto e símbolo associados à música.

Para tal, depois de transcritas as entrevistas e para proceder à sua interpretação considerámos a proposta de Timothy Rice (1994: 4) na qual o autor adapta o conceito de arco hermenêutico de Ricoeur (1981) para interpretar a função da música na vida das pessoas enquanto símbolo. Nesta senda, David Harnish (2001) propõe a interpretação da biografia do músico do Balí, de seu nome Made Lebah, através de um arco hermenêutico dividido em estágios de vida do músico que estudou.

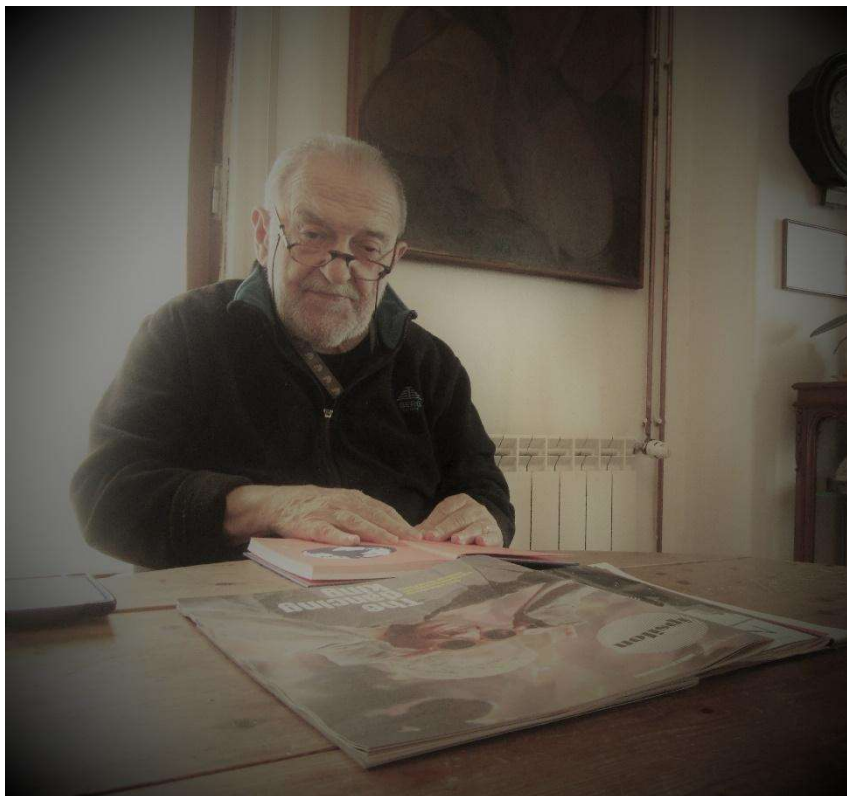
A hermenêutica fenomenológica considera que cada experiência vivenciada influencia a percepção da experiência seguinte. Harnish baseia-se na teoria de Gadamer que defende, segundo Harnish, que: “(...) *preconceptions and pre-understandings always condition our explanations. When we confront a phenomenon, we relate to it according to our preconceptions and understandings of that phenomenon. Our experience with that phenomenon change us and affects our interpretation of the world. We then have new preconceptions and understandings that we take to the next encounter*” (Harnish 2001: 24).

Ora, a concretização da biografia de José Duarte, que em colaboração realizámos, demonstrou a existência de momentos impactantes que na sua própria narrativa proporcionaram uma transformação da sua visão do mundo. Estes momentos, aqui designados por eventos-experiência, impulsionaram José Duarte a iniciar novos ciclos de vida, novos ciclos hermenêuticos.

As opções do indivíduo nunca são fruto do acaso, do fortuito, do inesperado, do súbito, mesmo aquelas que aparentam sê-lo. A incorporação de valores, de princípios e ideais éticos, morais, estéticos, políticos, etc., resultam da interpretação e da interiorização desses eventos-experiência que o indivíduo vivenciou e da forma como os interiorizou e armazenou. Todo este processo integra a presença periférica, mas intrínseca, do desejo manifestado pelas projeções do «eu» no futuro. No fundo, o resultado de cada evento-experiência condicionam as interpretações de novos eventos-experiência.

A transcrição integral das entrevistas encontra-se no anexo 1. O texto que se segue procura contar uma história em várias camadas, mas o seu resultado foi analisado em conjunto e sancionado por José Duarte. As camadas de informação incluem um texto analítico proposto por mim e que procura oferecer um guião interpretativo da informação, a voz do José Duarte em forma de citação *ipsis verbis* e anotações observacionais de minha autoria sobre informação discursiva implícita e explícita que não é possível exprimir na transcrição em texto escrito. A sequência da informação não obedece a uma linha cronológica, mas antes a uma interpolação de acontecimentos não sequenciais cuja articulação procura demonstrar facetas particulares da biografia de José Duarte. Trata-se de uma narrativa que privilegia a ordem da análise em detrimento de uma obediência à ordem temporal. Todas as intervenções de José Duarte são precedidas de «JD» e as citações de passagens das entrevistas destacam-se no corpo de texto com avanço de parágrafo e em itálico. As anotações relativas a informação discursiva implícita e explícita - expressões comportamentais faciais, gestuais, emotivas, de José Duarte – encontram-se descritas entre parênteses retos. O guião da análise foi articulado de forma partilhada entre ambos e define um grande arco hermenêutico organizado por ciclos de vida que se iniciam a partir de eventos-experiência transformadores.

2.2 *É aqui que me sinto bem!*



José Duarte, em casa, 2019 (foto de HBM)

JD – Vivo na Lapa há 55 anos... em duas Lapas: a “à Lapa” e “na rua a da Lapa” – vivo num edifício de esquina onde as duas se encontram, desde 1964, no último – o quarto piso de um dos edifícios da rua. Vê-se tudo: de Palmela até ao Tejo, a Ponte 25 de Abril, o Cristo Rei, a outra margem... as duas margens, a baía do Seixal, a Lisboa antiga com Madragoa aos pés... melhor: em baixo.

A casa de José Duarte está repleta de livros, discos, obras de arte, desenhos das filhas, memórias, recordações várias que forram as paredes de todas as divisões, com o corredor incluído.

À direita da porta de entrada fica a sala, espaçosa e acolhedora, com uma zona de estar e outra de refeições. Em frente, um ‘varandim’ fechado de onde se vislumbra o que José Duarte refere

na citação anterior. Ao fundo, na única parede sem janelas e sem livros, apresentam-se algumas obras de arte:

JD – ...dois quadros de João Vieira e serigrafias de Victor Vasarely, Vieira da Silva e Marc Chagall e Charters de Almeida e António Palolo e António Olé e Jorge Martins e José Zan Andrade e Pedro Chorão com um nome de um standard de jazz sobejamente conhecido e recorrido no jazz: 'Time after Time'. Esta sala não tem nada a ver com a minha área preferida restrita.... Está cheia, até ao teto, com livros.

As artes e a literatura são uma presença constante na sua vida, tal como se percebe na sua sala, mas também em toda a casa. Está atento a exposições e faz por estar presente no que seleciona. Numa das sessões, em abril de 2019, falou sobre a Galeria 111, que celebraria em maio os seus cinquenta e cinco anos. José Duarte é amigo de Manuel de Brito, o proprietário da galeria, desde o tempo em que comprava livros proibidos na livraria onde Manuel de Brito trabalhava. Logo a partir da década de 1960, José Duarte passou a analisar, tanto nos programas de rádio como nos artigos que publicava, a produção jazzística e a sua relação com outras artes, como o cinema, a fotografia e as artes plásticas, mas também com a história, a política e a sociedade (*vide* anexo 2)¹⁸.

José Duarte interessa-se e aprecia movimentos estéticos que se situam entre o modernismo, o surrealismo e o vanguardismo, especialmente o neorrealismo em todas as artes e expressões. Para além das Artes Plásticas, a admiração e o respeito que expressa por Alexandre O'Neill, com quem privou, simbolizam o fascínio pelo movimento surrealista. Na literatura nutre particular apreço pela obra de Manuel da Fonseca, Herberto Helder, Agustina Bessa Luís, entre outros autores. No Cinema, a coleção que construiu ao longo de décadas foi por si doada à Cinemateca Portuguesa (*vide* anexo 3), espaço que frequenta com alguma regularidade. Conhece as grandes obras nacionais e internacionais, do cinema de autor ao mais comercial. E afirma que aprendeu jazz também com o cinema:

¹⁸ Na edição de 25/07/1968, do Diário de Lisboa, no seu Suplemento Literário, pp. 4 e 5, José Duarte publica o artigo intitulado *Jazz: encontro com o teatro*. José Duarte escreve sobre a pouca relação existente entre jazz e teatro e menciona a peça de teatro *The Connection*, do autor norte americano Jack Gelber, na qual um quarteto de jazz integrava o elenco. A 17/10/1968, no Diário de Lisboa, Suplemento Literário, p. 5, publica o artigo *Jazz e "Simple", personagens de Langston Hughes* no qual José Duarte escreve sobre a vida e a obra de Langston Hughes e aborda a relação do poeta com o jazz. Outros artigos são exemplo desta relação do jazz com outras artes, tais como por exemplo os artigos publicados a 14/11/1968, e a 21/11/1968, no Diário de Lisboa, onde José Duarte expõe a sua visão acerca de paralelismos entre jazz e cinema.

JD – *Esse mercado do cinema nacional está muito desprezado. Há filmes que só passam uma vez... Há uma realizadora importantíssima que só fez um filme...*

(...)

[Itália] *Foi um dos países onde o jazz entrou na Europa. E quem me ensinou isso foi o Spike Lee¹⁹ no filme dele [Miracle at St. Anna, 2008] – que é uma obra-prima. Passa-se com a tropa americana, em Itália, e a tropa é toda de negros americanos comandada por brancos. É a primeira que ele me ensinou. Não sabia. Porque era pessoal para morrer...*

Sobre o filme do Spike Lee: o que interessa ao ‘sociólogo-jazz’ é a presença dos negros. Eu aprendi que os que não morreram e ficaram na Europa... muitos ficaram na Europa, porque há liberdade que não há nos EUA, para os negros... e depois alguns eram músicos. Muitos. Os americanos têm uma tendência para a música, natural. E então os negros!... E começaram a descobrir negros e brancos a tocar jazz e ficou aí. Nasceu. E está nos livros. Itália é, durante e depois da segunda guerra, quando há paz, tinha músicos que chegavam para propagar o jazz. É interessante isto! Agora não sabia que os americanos mandavam para a frente...

[Faz uma ligeira pausa. Parece ter um novo confronto com a realidade. Entristece-se com isso: com a realidade, como se fosse a primeira vez que a pulsa, mas também com o facto em si. Tudo em escassos segundos. José Duarte é expressivo. Com um aceno de cabeça de reprovação ou incredulidade (ou das duas):]

JD – ... ‘Shit’!... *O filme é violentíssimo...*

Nesta sala José Duarte considera estar perante um círculo mais alargado de literatura que não integra no seu acervo de jazz da Casa da Lapa. Reconhece, todavia, que estão ali obras importantes e onde constam algumas que foram centrais na sua vida.

¹⁹ Spike Lee (1957) é um realizador, ator, produtor, escritor africano-americano e professor na Universidade de Nova Iorque que ficou conhecido pelas realizações dos filmes *She's Gotta Have It* (1986), *Do the Right Thing* (1989), *Malcolm X* (1992), *The Original Kings of Comedy* (2000), *25th Hour* (2002), *Inside Man* (2006), *Chi-Raq* (2015), *BlacKkKlansman* (2018). Nas suas produções, Spike Lee aborda as temáticas raciais nos EUA assim como a pobreza e a marginalidade nas comunidades africanos-americanos, sendo mesmo referido como o precursor na introdução destas temáticas em Hollywood. Venceu vários prémios dos quais se destacam cinco Academy Award, dois Emmy, entre outros.

JD – *Aqui está tudo altíssimo [nas estantes-livreiras da sala]... e para ler os livros que comprei tenho que subir ao escadote... mas não subo... olhe o livro «Seara do vento»²⁰: fui ver um filme baseado neste livro ‘grande’ e que é uma obra “moderna” mas “neorrealista”:* «A Raiva»²¹. *Quis voltar a ler «Seara do Vento» de Manuel da Fonseca [depois de ver o filme]. Não consigo ter o filme. E o «ver» não é «ter». Quero comprar o DVD. Não sei onde está. Não sei se existe...*
Conheci-o [Manuel da Fonseca]... numa taberna do Bairro Alto, bairro onde nasci... uma [sandes] de presunto e um copo de 3 [vinho tinto]!...

À saída da sala, à esquerda, uma dispensa. Logo a seguir, a porta de entrada. À direita, a cozinha. Imediatamente a seguir à porta da cozinha (à direita) dois relógios, um dos quais com a numeração e a contagem que roda em sentido inverso ao convencional. Depois, ao longo de um corredor repleto de livros e discos, situam-se os quartos e uma casa de banho.

Ao fundo e depois de uma ligeira curva que lhe quebra a monotonia de corredor típico, o escritório. Para José Duarte o escritório é uma espécie de microcosmos de si. Como se estivesse no âmago de si próprio.

JD – *Sim... É aqui que mais gosto de estar. Até quieto... É aqui que me sinto bem.*

Por isso mesmo, um poster, fotografias, livros e uma coleção fonográfica inteiramente dedicada ao seu ídolo, Frank Sinatra, encontram-se aqui. Um dos pósteres com maior significado no seu escritório é justamente o de Frank Sinatra, num dos momentos mais simbólicos da sua história, quando foi preso em 1938 por atentado à moral vigente. José Duarte diz que foi com Sinatra que aprendeu inglês. Conhece bem Frank Sinatra, a vida e a obra, a forma como canta e as mensagens do que canta:

JD – *... tenho tudo o que o Sinatra gravou e tenho dezenas de livros sobre o Sinatra. Eu quando for crescido gostava de ser como Sinatra!... e foi meu professor de inglês! É a “voice”! Depois vêm copiadorez amadorez...*
[Gosta de Frank Sinatra] Porque é o melhor! Aliás, nas minhas sessões [fonográficas,

²⁰ Romance de Manuel da Fonseca, publicado em 1958, baseado num acontecimento ocorrido em 1930, no lugar de Cantinho da Ribeira, na freguesia de Trindade, concelho de Beja. O romance retrata as dinâmicas e as estruturas socio-económicas do Alentejo nos anos de 1930: as oligarquias e o conluio com a GNR na opressão e na exploração dos camponeses alentejanos dessa época.

²¹ *Raiva* é um filme de 2018, realizado por Sérgio Tréfaut, baseado na obra *Seara de Vento* (1958), de Manuel da Fonseca.

conferências, palestras, etc.], *de vez em quando, ponho o disco a tocar e projeto os “lyrics”, as palavras – não é ‘poema’ mas é a letra – e a duas cores: a segunda cor é as palavras que ele rouba ou que acrescenta. A orquestra toca uma vez, repete... toca quatro ‘chorus’... Primeiro apresenta o tema tal qual o compositor escreveu e nas seguintes faz o que quer... até tem uma atitude de Esquerda que ele nem devia ter notado, sequer!... E modifica todo o sentido! Eu até costumo dizer aos meus participantes [das minhas sessões públicas], que aquilo fazia lembrar o Obama no Poder. Ou seja, a ver se me lembro...*

[Pára... fecha os olhos expressivamente como quem procura dentro de si o que pretende encontrar. Balbucia... entoa...]

JD – AH!

[recorda, finalmente, e canta:]

“The world still is the same. You never change it!”

Isto é o poema. E ele diz:

“The world still is the same. You never change it... CHANGE IT!”

E a segunda é a definitiva.

É que ele diz... ele cita o autor, como é obrigado... também não se pode cantar coisas que não estão escritas. Pode é desfazer-se o que está escrito: e acentua o “Change it”, com outro sentido totalmente diferente:

“You never change it. CHANGE IT!” [José Duarte coloca o dedo indicador em riste enquanto diz “CHANGE IT!”].

...se não consegues mudar, muda!

...é uma atitude de Esquerda!

Eu gostava de ser Sinatra porque morreu sem saber quantas mulheres gostavam dele! Mas gostavam para casar, como dizia o Padrinho!... [E ri-se com vontade.]

Eu só o fui ‘ouver’ duas vezes - uma a Nova Iorque a outra no Estádio do Dragão!... Porquê Dragão?... melhor... do Porto.

[Conhece tão bem a obra de Sinatra que] *Canto ‘em cima da sua voz’... canto as suas acentuações com seu ‘balanço’, canto as palavras onde ela as canta... os ditongos... o que quer que seja..., Enfim... Sei cantar [como Sinatra canta].*

Ter-me-ia dado bem com ele... sou latino... Mr. ‘S’ [Sinatra] italo-americano... os italianos são bonitos.

Os italianos têm as italianas e falam italiano – língua ‘musical’. Os italianos têm gastronomia, a arte, o cinema, o teatro, as vozes, a ópera... A Itália é outro país! Formidável ao nível da paisagem e a máfia e a ‘ferrari’... Conheço bem Itália, que foi um dos países onde o jazz entrou na Europa com a segunda grande guerra mundial.

[Frank Sinatra] é o artista, ele é “o artista”, com “a” grande. Ou seja, igual a ele não há. A cantar tão bem e como ele, tão bem como ele...



Fotografia de Frank Sinatra aquando da sua detenção, em 1938 (escritório de José Duarte, foto de HBM)

José Duarte é, de facto, um colecionador: soldadinhos de chumbo de várias épocas, bonequinhos de barro portugueses, postais e cartões com mensagens instigadoras ou intelectualmente provocatórias, como o postal onde se lê, difusamente, “utopia” ou aquele cartão em que “yes” e “no” surgem sobrepostos...

Está aqui Lenine em poster grande na parede (do chão ao teto ou quase), um outro mais pequeno de Mao Tse Tung, muitas fotografias de figuras centrais do jazz mas também de outras áreas, algumas com José Duarte. Ali, no alto e em frente à sua secretária, tinha uma foto a preto e branco, tamanho A4, de seu filho João que faleceu com dois anos de idade. Entretanto, José Duarte retirou-a e colocou-a noutra divisão da casa.



Pósteres de Mao Tse Tung em cima, à esquerda, e de Miles Davis em baixo, à direita (escritório de José Duarte, foto de HBM)

JD – ...o João... penso todos os dias nele...

[diz em alta voz o que aparenta ser um pensamento, um desabafo, com a voz embargada e os olhos humedecidos que deixam cair uma ou outra furtiva lágrima. João, o seu filho primogénito, sempre presente. Teria cinquenta e um anos].



Escritório de José Duarte (fotos de HBM)



Estão aqui também recortes de jornais e um dos seus medos mais aterradores: o das quedas, que vitimou algumas pessoas em 2018, segundo o recorte de jornal. José Duarte assume ser hipocondríaco, que afirma ser uma das suas melhores qualidades. É comum partilhar comigo o resultado de exames clínicos, com preocupação quando os valores não correspondem à normalidade desejada, ou com alívio quando os resultados revelam sinais de saúde, como, por exemplo, no seguinte e-mail onde enviou anexo o relatório médico que o dispensava de novos exames:

Em qui., 23 de mai. de 2019 às 16:51, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

que fazer? cancelar exames bexiga & rim de hoje a 8 dia 30?
agradeço e bem AJA Associação José Afonso...
até jazz
Jazzé Duarte

José Duarte é também supersticioso. Coincidências numéricas ou de outras configurações deixam-no ansioso e preocupado. Apesar de nunca perder o humor sarcástico, inteligente, identificam-se laivos de pessimismo e, por vezes, de tristeza. Foram vários os momentos registados nas entrevistas em que ficam evidentes estas duas características da sua personalidade

JD – *Assusta-me isso...*²²

²² Na década de 1980, sempre que se encontrava em Nova Iorque, José Duarte frequentava habitualmente um clube com jazz: *Sweet Basil*, na 7.ª Avenida. *É entre o Village Vanguard e o Senhor Tomás, português que vende bebidas. E então estava lá no Sweet Basil, ao balcão, a beber um copo (...) o cliente que estava também ao balcão, disse-me assim: “– Você de onde é?” Sou da Europa. “– Mas de que país?” Portugal. “– Portugal é um país pequeno... Deve ser o único que gosta de jazz!” O único a gostar de jazz não sou. Mas a saber de jazz sou dos poucos. “– Eu reparei que você cantarolava os temas...” Eu canto sem saber os nomes... “– Como se chama este último tema?” Eu disse o nome do tema. “– Está a ver como sabe!” Mas não sei o nome do autor. “– Por acaso também não sei. Mas pergunto a um dos músicos.” Entretanto ele pergunta-me: “– Então e o que é que faz?” Sou repórter de jazz... Até fiz uma entrevista recente a um músico americano que não me lembra agora o nome... Estava lá [em Lisboa] o filho a tocar saxofone e eu através do filho conheci o pai. O pai foi vê-lo – sandades de pai! – bebemos uns copos, jantámos, depois levei-o a minha casa e fiz-lhe uma entrevista.” Quando os músicos saíram do palco ele perguntou o nome do compositor do tema... Não é que o nome do compositor era o nome do músico que eu tinha entrevistado? Tyree Glenn. Eu só disse assim: “Muito obrigado! Quanto é que eu devo?” ...fui-me embora... receoso. Estas coincidências são atroztes para mim. Eu vou-lhe dizer uma... que é: Resultados do INR [International Normalised Ratio é a medida de avaliação da via extrínseca da coagulação] em cima da mesa. Meia noite. Telefono ao Brás Nogueira. Sou cliente dele do coração. Na caixinha dos medicamentos verifiquei que só tinha metade do medicamento [o que seria estranho dado que devia tomar um comprimido e não metade]. Telefonei e ele atende e disse-lhe o resultado do INR e ele disse: “– Agora passa a tomar só metade.” Obrigado! [respondeu e prossegue a narração]. Era meia noite em ponto. Quer dizer... eu não sei o que é que se passou... Foi uma coincidência, mas... mas é uma brilhante de uma coincidência... Num minuto, o médico a dizer-me que está certo o que eu fiz!... Depois há a dos táxis. Eu já lhe contei a dos táxis? Da greve dos táxis? Fui ouver [José Duarte recorre – na oralidade ou na escrita a esta expressão para se referir a concertos a que assistiu – e portanto, viu e ouviu] o João Mortágua, saxofonista, ao Porto. Não havia táxis. Até que me lembrei: vou pedir à minha filha Adriana que ela tem os ‘ubers’. Ela disse: “– Ok. A que horas tens que estar em Sta. Apolónia?” O comboio parte às oito. Aí sete e meia... “– Ok. Então estás acordado às sete. Telefono-te a dar o nome do motorista e a matrícula.” Telefonou-me. Desci. A Frances a dormir. Ninguém na Rua. Era greve e era domingo.*

(...)

Eu sempre tive a mania de Santo António. De vez em quando – quando é a sério! – vou à capela de Santo António e ponho velas. É um euro cada vela. Encho aquilo de velas. “Quando é a sério”, ou seja, quando ele me ajuda nos ‘baralhanços’ meus, nas percas: “Ah, se eu agora... dava uma vela ao Santo António.” Faço isto desde miúdo. Desde São Pedro do Sul. Era onde passávamos as férias, eu e os meus pais, que é o concelho de Covas do Rio...

... Ontem passou-se comigo, na rádio, uma coisa estranha... Já devia ter falado ao meu médico... Cheguei e agora mando os mp3 para lá. Portanto, não levo discos, levo só texto. Sentei-me... tudo bem, e tal... e agora demoro 45 minutos a ler aquilo... e comecei a ler e estava com dificuldades de ler:

“Mas o que é isto?!... Ah!... estou com os [óculos] de ver ao longe!”

Pus estes [que tem ao peito] e continuei com dificuldade... Passado um bocadinho, aquecimento:

“Mas que é isto?!”

Tirei os óculos: perfeito. Li sem óculos! É estranho! É estranho... É estranho isto... ter ficado melhor!...

Nunca melhorei de nada!! Nem do juízo!... não existe juízo.

Sempre gostei de Santo António... Escrevia muito bem... viveu pouco... e Agustina, a Bessa [Agustina Bessa Luís], em seu livro sobre Ele²³, convenceu-me... António era um santo homem... um António santo.

(...)

É a chatice de ser velho é que morre muita gente. Farto-me de dizer que amigos e conhecidos ou saem de casa ou morrem. Estou cá há muito tempo. Há tempo demais...

(...)

Estou farto de falar... E farto da minha vida... de repetir a minha vida. De repetir não, que a vida não se repete... De falar da minha vida... a ‘eterna mudança’... a minha vida não foi feliz...

Ninguém na rua. Eu, sozinho. Vem o uber. Um motorista finíssimo. Sai. Abre-me a porta e quando eu ia a entrar passa-me um táxi verde... Olhe que naquele minuto... Enfim... Pensei: “não percebo isto! Anda aí alguém contra mim”. Cheguei ao Porto, foram-me buscar, fomos almoçar. No fim de almoço, ela diz: “– Espera aí que eu vou buscar o carro”. Enquanto ela foi buscar o carro passa um táxi verde por mim. Eu disse: “isto já não é coincidência nenhuma!” Eu assusto-me com isso. A sério!

²³ Santo António, Agustina Bessa Luís (1993).

No escritório estão também as suas filhas e agora também as suas duas netas, sempre muito presentes em toda a casa: em fotografias ou em postais, desenhos, prendas para o pai (sobre jazz ou não) e em várias outras memórias, que José Duarte refere com orgulho:

JD – *As mulheres da minha vida!*

José Duarte conhece tudo o que tem. Sabe tudo o que tem e onde tem: o que já leu, o que precisa de consultar regularmente, o que lhe falta ler, ouvir e ver, o que não quer longe de si. Tudo devidamente organizado em diferentes aglomerados de livros e discos. No seu computador possui várias pastas de arquivo com assuntos que lhe interessa preservar devidamente organizados e sistematizados: um documento com o seu *curriculum* ligado ao jazz, outro com a sua árvore genealógica, uma pasta com todos os seus discos e livros, a sua biografia pública, uma biografia privada e secreta, um documento com o seu histórico clínico.

Em cima da secretária: água, uma caixinha de medicamentos, um candeeiro, um globo, os papéis com anotações para os assuntos prioritários, da planificação dos *Cinco Minutos de Jazz* aos assuntos variados a tratar, de telefonemas a fazer ou e-mails a enviar, passando pelas questões do quotidiano da gestão simples, mas necessária, do dia-a-dia. São muitas tarefas e alguns projetos idealizados e em vias de concretização. Ainda recentemente entrevistou a viúva de Dexter Gordon: Maxime Gordon. José Duarte senta-se à secretária. Na parede em frente, forrada a livros e outros objetos, destaca-se uma provocação (mesmo em frente à sua posição na secretária): um cartão que diz escrito “Go”. Atrás de si, a janela.

À sua esquerda, o computador e o leitor de CD. Nas paredes, os livros, a *memorabilia*, os postais e as prendas e as fotografias das filhas e das netas, as provocações intelectuais, políticas, morais (éticas, até, talvez), as coleções de bonecos de chumbo e de barro. Entre a secretária e a parede de livros com o cartão “Go” uma pequena passagem para circulação e uma televisão rodeada de recortes de imprensa periódica, livros, ofertas, tudo sobre uma mesa de centro, baixa.

À direita da secretária encontra-se uma poltrona que se encosta perpendicularmente ao vértice das paredes e um candeeiro. Atrás da secretária: uma parede repleta de fotografias e posters.

José Duarte possui um estilo de escrita muito peculiar. Essa peculiaridade resulta de uma

construção elaborada com a perspectiva de transmitir aos outros uma imagem de si. No programa Cinco Minutos de Jazz (CMJ) o seu estilo de locução marcado por uma organização frásica peculiar, uma vocalidade coloquial e íntima, o uso frequente de metáforas, assim como laivos de humor e referências político ideológicas, distinguem-no claramente. Embora no início da sua atividade na imprensa periódica o estilo atual não estivesse totalmente definido, já suscitava interesse por parte dos leitores, alguns deles destacados nomes da literatura portuguesa:

JD – *No café, o Monumental, onde Carlos de Oliveira e o Herberto Helder me chamaram, anos depois, e disseram – eu conhecia-os:*

“– Oh Zé Duarte, anda cá... Trabalhas como nós no suplemento literário do ‘Diário de Lisboa’, não é? Queremos dar-te os parabéns! Escreves bem.”

Conheci bem Herberto quando homem de uma angolana minha amiga e viva.

Foi José Cardoso Pires que convidou José Duarte para escrever no Diário de Lisboa:

JD – *A minha estreia [na imprensa periódica] foi em '60 [1960]. (...) fui escolhido pelo José Cardoso Pires²⁴, que me disse:*

“– Tu devias era ir trabalhar lá para o DL [Diário de Lisboa].”

(...)

Foi quando me iniciei na imprensa. Não tinha escrito antes...

Os seus e-mails, por exemplo, são disso prova. Caracterizam-se pela inserção de cada uma das palavras que confere ao texto interessantes construções sonoras e/ou gráficas a que recorre frequentemente, quer pelo significado direto ou metafórico, mas também figurativo, ou personificado, e/ou desconstruído das palavras que utiliza; quer também pela interseção entre grafismo e significado, recurso quase sempre presente; ou pelos trocadilhos, o humor e o sarcasmo, por vezes também arrogante e cáustico.

Desta forma, com novos significados (embora não pretenda que esqueçamos o sentido *a priori*) transporta-nos para uma leitura desafiante e cativante, por vezes difícil e, embora raramente, incompreensível. Pretende também estimular o raciocínio e desafiar o seu interlocutor, numa

²⁴ José Cardoso Pires (1925 – 1998), escritor, cronista, aclamado como um dos mais relevantes da língua portuguesa, ao lado de Saramago, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Virgílio Ferreira.

espécie de jogo intelectual em que o testa. As transcrições que se seguem são provenientes de alguns dos e-mails trocados com José Duarte:

No dia 20/01/2019, às 16:11, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

vamos acelerar u book
o2 + cópia em papel de meu cv + gravador + eu linha a linha free falo infs bio
Helder passa com presteza! as infs para redação FALADA e entrego a meu editor
Vladimiro
U R G E N T E
há + mas chamar-se-Ah!
«ser diferente dos outros»
ou
« (o?) jazz esse desconhecido»
ou
« apoiar tudo que o inimigo combate e combater tudo o que o inimigo apoia»
ou
«quanto mais tempo uma vaca estiver deitada, mais provável é que esteja prestes a
levantar-se»
ou
«indo lá pondo-se emenda vão-se lá pondo»
que o espanto se mercade!...
até jazz
Jazzé Duarte

No dia 20/04/2019, às 02:22, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

na rua da escola politécnica existiu pastelaria Alsaciana antes 25 anos 60
estive na história minha: totobola preenchido com a cópia como 'palavra passe' tap para
ida docs pã Paris...
quando lhe contei episódios minha vida na clandestinidade esqueci mot alsaciana
este mail é memória.
até jazz
Jazzé Duarte

A sua paixão pela literatura é também resultado de uma exigência intelectual que se articula com as suas preferências estéticas. As citações seguintes elucidam de forma clara este universo literário, linguístico, estético e intelectual de José Duarte. Há uns dias, tinha-lhe chegado a edição portuguesa da obra de Gertrude Stein, *The World Is Round*:

JD – *É assim: “A Rosa é uma Rosa”*²⁵.

[Fixa o olhar em mim, faz uma pausa. Poucos segundos... e lança uma gargalhada contida em sarcasmo, qual surdina, como quem reconhece o brilhantismo de quem escreveu o que leu. E continua:]

*“Uma vez o mundo era redondo e podia andar-se nele à roda, à roda”*²⁶.

É que... isto é um pedido à inteligência... Não quer isto dizer que eu escreva para inteligentes, mas... – tomara eu ter conhecido esta mulher que escreveu “O mundo é redondo” em ‘38 [1938], ano em que nasci e se chamou Gertrude... Gertrude Stein – ... mas, na minha escrita, ao escrever... – até já cheguei a escrever isto que vou dizer –... “a minha escrita não é para ler. É para pensar.” Porque ler, finalmente, já quase todos sabem!... Ou pelo menos a esmagadora maioria sabe... não é como no tempo da ditadura salazarista... Agora já todos leem. Mas muitos não percebem o que estão a ler... conhecem os algarismos mas não sabem dividir... só somam!... então hesito em gostar de ‘demo’-‘cracia’ [diz a palavra dividida em étimos: ‘demo’ e ‘cracia’]... gosto mais de álgebra!

[Pausa, antes de prosseguir assim:]

JD – *Para perceber é preciso pensar, é preciso parar... é preciso repetir... É o que eu faço com isto...*

[E levanta o livro que tem ainda nas mãos, publicado pela primeira vez em 1938, o ano em que nasceu]

JD – *“Terá ela sido Rosa se o nome dela não tivesse sido Rosa? E será que teria sido Rosa, se tivesse sido uma gémea?”*

[Olha para mim e diz, prosseguindo a citação e a leitura:]

JD – ... *“se tivesse sido”. S – t – s [ésse – tê – ésse].*

²⁵ Retirado do poema *Sacred Emily* de Gertrude Stein (1874–1946), de 1913, publicado em 1922, no livro *Geography and Plays*.

²⁶ José Duarte lê a edição fac-simile do livro infantil *The World is Round* de Gertrude Stein, publicado pela primeira vez em 1938 (edição fac simile, bilingue, editora Ponto de Fuga, 2017).

[ligeira pausa, antes de prosseguir a leitura:]

“E chorava por causa disso”.

[Repete: “e chorava por causa disso”... Nova pausa. Novamente o olhar fixo como quem avalia a percepção do outro, mas também como que em partilha do que lhe parece ser a beleza da escrita, da dimensão e densidade que remete para a simplicidade da realidade sem simbologias ou metáforas. Escrita que manipula e goza com as nossas percepções e interpretações construídas em complexas leituras subliminares, mas que, simultaneamente, as pretende confrontar com o concreto (que não existe). Novamente o pequeno riso de admiração e um acenar da cabeça como se diz do que é acima do comum primário. E em José Duarte vê-se e sente-se claramente o prazer que tem com a leitura desta escrita, que o desafia e cativa estética e intelectualmente.]

JD – *Também se pode fazer este jogo: pegar numa frase e...*

...Fica bem... dentro deste raciocínio...

É genial isto!... E as ilustrações também são muito bonitas.

[Folheia o livro com a delicadeza de quem admira o objeto para lá do próprio objeto.]

José Duarte nutre especial fascínio pela construção frásica que recorre a articulações de palavras entre si, quer em termos da sintaxe e da semântica, quer ao nível das figuras de estilo ou do seu efeito sonoro, bem como dos trocadilhos e das paranomásias. Uma das pastas de arquivo que consta no seu computador possui um registo de frases que vai recolhendo e aqui regista, servindo desta forma também para a secção do site <http://www.jazzportugal.ua.pt> designada «Jazz de A a Z»:

JD – *“Indo lá pondo-se” emendou-se para “Vão-se lá pondo”, como dizia minha tia Emília... é português antigo... ‘Deixem entrar os gerúndios’ [diz em expressão de palavras de ordem].*

Agora esta já é de alta qualidade a do Herberto [Helder]:

“mas me conbeço”

“MAS ME” – isto não existe. Existe só porque ele escreveu.

“Mas me conbeço por isso que não é bem música talvez sim um som difícilimo, seco, acervo, rouco, côncavo”

– gosto de “côncavo”!... “precaríssimo de apenas consoantes” – “consoantes” é aqui muito bem inserida [a palavra]!...

Esta do Helder Leitão:

“Vive, não produzas.”

Era um amigo meu, que já faleceu, da TAP. Eu conheci-o antes da TAP. Conheci-o no CUJ [Clube Universitário de Jazz]. No CUJ, não! A preparar o CUJ...

Este José Sesinando é que era o craque. Tenho livros dele:

“Não se deve dizer sereia mas sim: sê-la-ei.”

“Há escravatura na outra banda: existe em Almada negreiros”.

Esta é genial! Eu não quero dizer que é minha, mas é:

“se a cedilha transforma o «c» em «ç» porque é que nesses casos não se usa o próprio «ç»?”

É minha. É do «Pão com Manteiga» [programa radiofónico da década de 1980, com co-autoria de José Duarte].

Como o próprio José Duarte afirma em texto publicado no livro *Cinco Minutos de Jazz* (2000; 2019):

As palavras dão cabo de mim.

Se eu fosse poeta e assim «exigisse um estado de inteligência que prescindisse de pensamento», dava eu também cabo delas.

A ver quem ganhava (Duarte, 2019: 75).

A jornalista Maria João Seixas (MJS) também enaltece a relação que José Duarte estabelece com as palavras:

Parece ser o olhar que lhe marca a cadência das palavras. Palavras que não lhe saem ao acaso. Gosta de palavras, ui se gostal, e embala a conversa procurando encaixá-las num ritmo que só ele entende como o mais ajustado para as fazer brilhar. Para lhes dar sentido. Se é pelas palavras que se vai revelando, é também por elas, e pelo código de cumplicidade entre ele e elas estabelecido, que mais se esconde. Quanto mais desabridas, mais o sinto na toca²⁷.

Usa as palavras com sarcasmo e humor, que também Maria João Seixas (*idem*) identificou e

²⁷ <https://www.publico.pt/2000/08/07/jornal/jose-duarte-147315>

descreveu da seguinte forma: “[q]uando lhe falei para nos encontrarmos, foi com ironia pachorrenta que me disse que sim. (...) Bebemos um café e, perante a sua magnânima condescendência sobre o minúsculo e tosco gravador que utilizo, arrancámos”. Falaram sobre swing e sobre o que José Duarte considera swing:

(...)
JD - Nada mais difícil de definir. Só com exemplos concretos se vai lá.
MJS - Vamos a isso. (...) Políticos portugueses: Guterres tem "swing"?
JD - Guterres e Louçã não têm "swing". Soares tem. Sampaio pode ter. Se for preciso tocar com "swing", toca.
MJS - Miguel Portas?
JD - Tem.
MJS - E Paulo Portas?
JD - Zero de "swing".
MJS - Álvaro Cunhal tem "swing"?
JD - Tem "swing" à brava. É o maior em "swing".
MJS - Bill Clinton?
JD - Um bocadinho. Mas Hillary não tem nenhum.
MJS - Mulheres portuguesas com muito, muito "swing"?
JD - Ana Bustorff. E Sofia Aparício. E, claro, Teresa Patrício Gouveia.
(...)
MJS - Lisboa?
JD - Ui, Lisboa, se tem!! (...) É toda "swing".
MJS - A feijoada à portuguesa tem "swing"?
JD - Muito. Mas o vinho branco não tem. Já o tinto tem para dar e vender!²⁸

Para Maria João Seixas, “o que Zé Duarte tem no corpo é "swing" ”. No corpo e seguramente no coração e na alma”²⁹.

É este o universo íntimo de José Duarte na atualidade.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibidem.*

2.3 Sei o que fiz e o que não fiz e o que o feitio humano me não deixou



José Duarte, por volta de 1941 (acervo da Casa da Lapa)

José Manuel de Azevedo Duarte nasceu a 23 de junho de 1938, em Lisboa.

JD – ...*Não me lembro!... véspera do dia de São João... [isso] Sei. Disseram-me que sim... (...)*

[Nasci] Na Rua Nova do Loureiro, no Bairro Alto, próximo do Conservatório de Lisboa. Minha mãe tinha 26 anos, meu pai tinha 31. (...) Fui batizado naquela capela que há ao lado da Igreja das Mercês [em Lisboa]. Batizado quando já teria 2, 3 ou até mais anos de idade. Estive em pecado antes... (...)
O meu pai... era sportinguista e leva-me aos desafios de futebol em Alvalade – José de Alvalade, agora estádio... era um campo de futebol... – íamos para o peão. O peão era a descer – a descer se fosse para baixo, a subir se fosse para cima [a rir] –, o chão era areia e... as pessoas todas em pé, claro (não havia cadeiras), e passávamos ali os noventa minutos... (...) [antes de iniciar a instrução primária a

família passou a residir]na Rua Nova da Piedade, 38, 2.º esquerdo. (...) as fotografias dizem-me que era baixinbo, com calção curto... ainda não andava na escola primária... para aí 5... 6... talvez mesmo menos...

Acerca da sua ascendência do lado materno, José Duarte refere:

JD – *Do lado materno, Generosa Alonso que terá nascido em Orense, Galiza, Espanha, e que casou com Manuel da Quinta Branca. Deste segundo casamento de Manuel da Quinta Branca nasceu em Lisboa o meu avô materno José Nunes de Azevedo.*

Tinha dois tios (...) Irmãos da minha mãe: Albertina Nunes de Azevedo. Fernando e Rui.

Meu tio Fernando casou com Mariana, meu tio Rui com Elvira.

Meu tio Rui (...). Teve só uma filha: a minha prima Ermelinda. Mais velha meio ano do que eu. Ela faz em dezembro e eu em junho. (...) Rui era operário metalomecânico e gostava de mim. Era filho de sua irmã.... Era rapaz. Ele gostava de ter tido um rapaz...

Relativamente ao ramo paterno, José Duarte sabe que é bisneto de Antónia Duarte. Desconhece quem foi seu bisavô, mas sabe que ambos residiam em Covas do Rio, no concelho de São Pedro do Sul, distrito de Viseu. Tem registos de datas de nascimento e morte de alguns dos seus ascendentes.

JD – *São todos de Covas do Rio, meu pai incluído – concelho de São Pedro do Sul, distrito de Viseu. Uma ‘coisa’ que à época era medieval. A minha tia contou-me que iam à escola pela serra. Demoravam uma hora e tal para ir e outra hora e tal para vir... A pé! Quando não iam de mula. Não iam de cavalo! Iam de mula. Iam a cavalo na mula!...*

(...)

Não havia estrada. Não havia escola. Não havia médico. Viviam numa cova, como o próprio nome indica. (...) Fui lá recentissimamente, o ano passado [2016], e o Presidente da Câmara levou-me – a guiar, ele – levou-me a ver as montanhas que o povo chama «Montanhas Mágicas»... nome dado por alguém que leu Thomas Mann³⁰ ou assim... Nunca tinha visto aquela terra de meu Pai. Foi uma região

³⁰ Thomas Mann, nasceu a 6 de junho de 1872 e faleceu a 12 de agosto de 1955. Escritor e ensaísta de origem alemã, foi agraciado com o prémio nobel da literatura em 1929. É autor, entre outros, do romance «A Montanha

muito rica durante a Segunda Guerra Mundial, devido ao volfrâmio. Tinha muito volfrâmio. Andava lá tudo a escavar...

Seu avô José Duarte, nascido a 7 de março de 1882 e falecido a 13 de junho de 1950 (com 67 anos), casou com Piedade de Almeida, avó de José Duarte, nascida a 10 de agosto de 1878 e falecida a 8 de dezembro de 1936 (com 57 anos). Deste casamento nasceram Manuel Duarte, pai de José Duarte, nascido a 9 de setembro de 1907, em Covas do Rio, falecido em Lisboa, a 20 de junho de 1986, com 78 anos; e Maria Duarte de Almeida, tia de José Duarte, nascida a 17 de abril de 1910 e falecida a 14 de outubro de 1939, em Covas do Rio. Faleceu no parto de duas gêmeas – Maria da Piedade Duarte Cerdeira e Maria Adelina Duarte Cerdeira – falecidas poucos meses depois da mãe.

Seu avô José Duarte, depois do falecimento de sua avó Piedade de Almeida (em 1936), teve mais dois relacionamentos: do relacionamento com Lúcia, nasceram Benvinda Pereira e Manuel; de outro relacionamento, com Maria Rosa, nasceu Emília Duarte Ribeiro Soares, em 1944, também em Covas do Rio. Quando avô José Duarte decidiu fixar-se em Lisboa, seu filho Manuel Duarte, pai de José Duarte, teria 7 anos e iniciou os estudos já em Lisboa. Alistou-se na Marinha e aí tirou o curso de enfermagem. Foi sargento enfermeiro da Marinha. De acordo com o seu testemunho, José Duarte terá herdado do pai o rigor, a exigência, a rigidez, em alguns comportamentos de protocolo social.

JD – *Era um homem rigoroso e exigente. Eu chegava às oito da noite em ponto para jantar, senão... Um dia deu-me um estalo que eu até me desequilibrei. Tinha uma mão seca, grande... cheguei às 8:10, não lhe dei um beijo... Um dia, meu Pai e minha Mãe iam de mão dada e passa por eles um sujeito, mais velho, e mete-se com a minha mãe e o meu pai foi logo ali: deu-lhe um estalo e o velho caiu. Veio uma ambulância buscá-lo. Tive azar: era um almirante. O meu pai era sargento. Foi preso... E foi a minha mãe que foi pedir para o libertarem. Esteve lá uns tempos e depois saiu. Era danado. Era seco. Bravo. Muito bem-educado. Militar. Usava chapéu e as mulheres gostavam muito. Veio embora [de Covas do Rio] para estudar. E era bom estudante. E depois foi para a Marinha, alistou-se. Tirou o curso de enfermagem, e foi progredindo na Marinha e chegou a primeiro-sargento enfermeiro. Fez várias viagens à roda do planeta. Deste planeta. Terra. Trazia coisas para a minha mãe – não era para vender!... Era para dar a sua*

Mágica», publicado em 1924, ao qual José Duarte se dirige nesta passagem. É considerado um dos romances mais influentes da literatura mundial.

‘esposa!’ (...) Meu pai dizia:

“– Nós não somos ricos nem pobres. Somos remediados.”

‘Chapa ganha, chapa gasta’, dizia o povo ao qual pertencíamos.

(...)

Meu Pai era um homem interessante. Muito apreciado pelas mulheres.

“– Não te quero a perder tempo! Estudar é essencial. As mulheres... tens tempo!”

Um bom enfermeiro. [Recebeu] Louvores da Marinha. Tenbo fotografias que ele tirava a bordo.

Numa outra passagem, refere que seu pai o considerava algo indisciplinado, pelo que considerava importante que José Duarte integrasse a carreira militar ou passasse pela tropa:



José Duarte, aluno da Escola do Exército, por volta de 1956 (acervo da Casa da Lapa)

JD – Foi uma burrice... a primeira burrice foi ir para o exército. “Eu, no exército!...” E o meu pai queria que eu fosse para a Marinha. Marinha de Guerra. Chamava-se na altura. Eu não fui... “Marinha!?... ando sempre fora... sou filho único, e as namoradas e as mulheres...” [como se pensasse em voz alta].

“– Está bem, mas devias ir para a tropa para te dar disciplina... porque tu és um indisciplinado!” [dizia-lhe o pai].

As origens humildes, particularmente do ramo paterno, ficam evidenciadas na descrição anterior sobre Covas do Rio e também nas considerações que tece sobre sua tia:

JD – A minha tia, a primeira vez que veio a Lisboa – sim, porque ela não conhecia cidades!... nunca tinha saído de Covas do Rio! – comeu oito bananas! Nunca tinha visto fruta daquela. Saborosas! Depois da Segunda Guerra. E fugiu do Tejo. Nunca tinha visto água e tanta água junta!

José Duarte reconhece a importância de seus pais na sua formação pessoal. Valoriza-os e dedica-lhes um sentimento profundo de amor e respeito. Descreve o pai com orgulho ao recorrer a expressões como “homem rigoroso e exigente”, “muito bem educado”, “danado”, “seco”, “bravo”, tal como exposto anteriormente; e expõe com orgulho o lado dedicado e lutador que reconhece no percurso de vida que o pai realizou: da proveniência humilde de Covas do Rio, ter sido bom estudante, militar da Marinha e de aí ter tirado o curso de enfermagem, de ter alcançado a patente de sargento de primeira. Relativamente a sua mãe, José Duarte considera-a “sagrada” e “justa”, “muito bonita e alegre”:

JD – Tenho saudades dos meus pais. Muitas! Gostei de ter tido os pais que tive.

(...)

Nem um nem outro ia à Igreja.

A minha mãe, para mim, é sagrada!

Não era de Esquerda ativa mas era de Esquerda. Justa.

A minha mãe era muito bonita. Muito alegre!



José Duarte, por volta de 1942
(acervo da Casa da Lapa)

Foi nos primeiros anos de José Duarte que a sua musicalidade e um certo talento artístico foram notados:

JD – ...porque eu “cantava muito bem e fazia ritmos”, como se dizia. Era miúdo, lembro-me... Os meus pais tinham uma telefonia grande e outra pequena... estava lá em casa, dentro de um móvel.

Esta propensão para a música e, de uma maneira geral, para as artes performativas, acompanharam-no sempre. Dançava, representava, cantava, o que mereceu o reconhecimento dos amigos e colegas ao longo da sua vida.

Frequentou o Jardim de Infância João de Deus até à quarta classe, na Avenida Pedro Álvares Cabral. Passou depois para o Liceu Pedro Nunes. Entretanto, na sequência de alguns comportamentos politicamente incómodos para o *status quo*, José Duarte, foi “aconselhado” a inscrever-se no Liceu Passos Manuel:

JD – (...) o reitor chamou o meu pai – chamava-se Xavier Lobo e era meu professor de português e deu-me 20 (não uma nota de escudos, mas a nota de aproveitamento... a mais alta):

“Olhe, eu tenho muita pena, senhor Manuel Duarte, mas tem que matricular o seu filho noutra liceu, não quero dizer que tenha sido expulso, mas não o quero cá mais, porque eu surpreendi-o à frente de outros alunos a gritarem «Não queremos aulas!» e dei-lhe um estalo”.

Uma ‘manif’. Tinha eu 15 anos. 14 para 15. Deu naquela altura, hoje não dava! Não se bate! Era segunda-feira de carnaval, era a ponte... não valia a pena ter aulas... «Não queremos aulas» era o slogan. O meu pai, triste, pôs-me no [Liceu] Passos Manuel.

Simplesmente tornei a não apanhar miúdas! Era um liceu que tinha miúdas e quando eu entrei deixou de ter. Exatamente o que se passou no Pedro Nunes: quando entrei para o Pedro Nunes, tinham miúdas, eu ia todo contente... Deixaram... foi uma chatice...

Foi este o primeiro momento de intervenção política de José Duarte. Ainda hoje, mantém-se civicamente ativo e politicamente interventivo. Não relega o seu papel de cidadão que assume com responsabilidade nos vários planos sociais em que se move.

José Duarte é um leitor assíduo da imprensa periódica. Escreve ou telefona, amiúde, a jornalistas, programadores, deputados da Assembleia da República, figuras públicas e autores de artigos de opinião: quando aprecia a escrita e o conteúdo, felicita; quando reprova, expressa a sua discordância; quando deteta erros, corrige. Um ímpeto para a intervenção que lhe é ditado pela consciência e que começou a sentir na adolescência. Confere-lhe um perfil inquieto, propenso a granjear animosidades, tal como ele próprio reconhece:

JD – ... sei o que fiz e o que não fiz e o que o feitio humano me não ‘deixou’ fazer e ainda o muito que falta vencer...

A fama do seu “mau feitio” é por vezes testemunhada em fóruns públicos como no seguinte comentário assinado por Antas na sequência da entrevista que José Duarte deu ao semanário Sol

online:

Grande Zé, ainda estamos vivos, vejo com satisfação que o mau feitiozinho já foi às urtigas³¹.

Quanto à intervenção cívica, que resulta da sua exigência em prol de uma conceção de qualidade e de “verdade”, as seguintes passagens são disso reveladoras. Referem-se a situações concretas relativas a uso de palavras que considera desadequadas no contexto de aplicação. Numa mensagem de correio eletrónico que me enviou, informou-me sobre como corrigiu o uso da palavra “evento” por um funcionário de um clube de jazz em Lisboa:

No dia 06/04/2019, às 18:43, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

correção:
nunca tive um evento
existe um jazz club em Lisboa Mercado da Ribeira com jazz 1 vez por... semana (?)
uma noite telefonei-lhes
responderam snobs ricos não com um ‘snobismo eclesiástico’ como Ad Gomes que
andou num seminário ámen e disse a voz masculina: mas o que é que o sr quer? são as
datas dos eventos jazz?
respondi: não obrigado são as datas e hora dos concertos e o nomes e instrumentos dos
músicos
o representante da ‘Time Out’ dona dos Mercado e de todas as lojas disse: quem é o sr.?
e eu: sou um dos que não gosta da palavra evento pois demonstra ‘superioridade’...
‘Time Out’ não respondeu mas desligou
até jazz
Jazzé Duarte

Chegou a telefonar a deputado à Assembleia da República para lhe corrigir o uso da expressão «mais-valia» num contexto que considerou desadequado. Mas é também capaz de comunicar para elogiar, tal como aconteceu com o jornalista Mário Lopes no seguimento da publicação de um artigo sobre Louis Armstrong, embora procure sempre sinalizar brechas:

JD – *Saiu* [recentemente] *um bom artigo no Público sobre o Louis Armstrong... mandei um e-mail a Mário*

³¹ <https://sol.sapo.pt/artigo/416379/jose-duarte-o-menino-danca-sem-parar>

Lopes, que é o jornalista, a dar-lhe parabéns!... e agora mandei-lhe o recorte porque ele, lá [no artigo], quase que pisa o pé: diz que Armstrong foi muito criticado por não tomar posições negras e não sei que mais... mandei-lhe uma fotografia que tenbo, a uma excursão que gostava muito de ir, mas não sei se irei... há excursões organizadas – a Corona, em Queens, Nova Iorque – ao museu [casa de Louis Armstrong]. A fotografia dele é em África a tocar... com negros à volta a tocarem e ele a tocar. O jazz não é popular, mas o Armstrong era.

Outra intervenção desta natureza ocorreu na *National Gallery of Modern Art*, em Washington D.C. (EUA):

JD – *Washington é a campeã dos museus. Aproximei-me [do quadro] e estava escrito:*

“Vieira da Silva, french painter”.

... pedi para falar com o diretor do museu. O diretor veio. Finíssimo. Finíssimo à “americana”:

“– Boa tarde!”

“Boa tarde! Eu queria fazer uma reclamação.”

“– Muito bem. Diga se faz favor.”

O americano está convencido que não falha. Típico...

“Eu sou português e Vieira da Silva é portuguesa”.

“– Está lá francesa.” – disse ele.

“Pois. Está errado.”

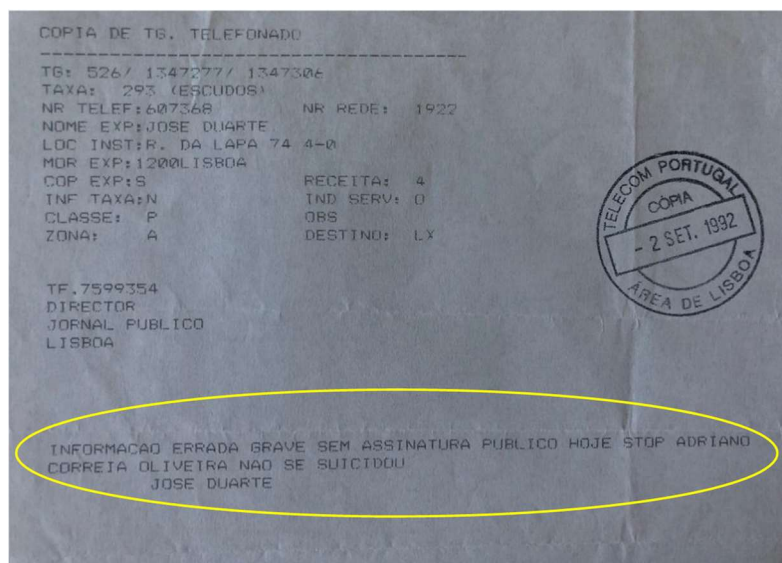
“– Tem a certeza?”

“Absoluta.”

“– Pode vir cá amanhã? Para ver que está lá «portuguesa».”

Ao outro dia lá estava.

No seu acervo do Centro de Estudos de Jazz (CEJ) da Universidade de Aveiro (UA), há um telegrama, de 2 de setembro de 1992, que José Duarte enviou à direção do jornal Público, no qual corrige o artigo dedicado a Adriano Correia de Oliveira: “Informação errada grave sem assinatura Público hoje STOP Adriano Correia de Oliveira não se suicidou [assinado] José Duarte”.



Telegrama enviado por José Duarte ao Diretor do Jornal Público, de 2/9/1992 (CEJ-UA)

2.4 “Já reparaste, Zé Manel, que um rio nunca é o mesmo?”

José Duarte ingressou no Liceu Pedro Nunes, no qual se apercebeu pela primeira vez do que designou “choque de classes”. Apesar disso, relacionava-se muito bem com os colegas referindo várias vezes que nutria por alguns uma profunda amizade, nomeadamente por Francisco Pinto Balsemão (jornalista, Professor Universitário, Primeiro Ministro de Portugal entre 1981 e 1983, fundador do jornal Expresso, do canal de televisão SIC e do grupo Impresa).

JD – *Foi o meu primeiro choque de classes... no [no Liceu] Pedro Nunes – não no Passos, o Passos Manuel era um liceu popular... [No Pedro Nunes] conheci o Conde da Estremadura: o Francisco Pinto Balsemão – com quem depois das aulas íamos para casa dele tocar bateria (ele tinha a mania da bateria e eu também). (...)* Era outra classe social [no Liceu Pedro Nunes]...

Os momentos lúdicos eram passados como qualquer rapaz, a jogar futebol e em disputas, mais ou menos violentas com estudantes de outras escolas:

JD – ...lutávamos muito contra os alunos da Machado de Castro...

...mas eu aí não percebia nada... “era pancada”, era pancada; “era pedrada”, era pedrada. Sabia lá eu que estava a fazer figura de rico!...

É por esta altura que José Duarte identifica um dos momentos mais marcantes da sua vida que lhe proporcionou uma nova visão do mundo, uma afirmação de valores princípios e ideais dos quais se apropriou. Se de seus pais recebia então as principais orientações éticas, morais, intelectuais e políticas, neste evento-experiência que exponho de seguida José Duarte reforça esse legado e projeta-se para o futuro, iniciando, como reconhece, um novo ciclo de vida:

JD – *Tinha dois tios que foram comunistas.*

(...)

... e um dia meu tio disse-me:

“– Zé Manel vamos lá beber uma ‘imperial!’”.

Fomos à cervejaria ‘Riba D’Ouro’ na avenida da Liberdade, conversar... E meu tio Rui, a meio e a propósito de nada, disse-me assim:

“– Já reparaste, Zé Manel, que um rio nunca é o mesmo?” ...

Eu fiquei pasmado... “Oh tio, mas isso é verdade!” ...

“– Então!?... o teu tio só te diz verdades!” ...

“Onde é que o tio aprendeu essa?”, perguntei eu.

“– Li.”

Quem é o autor?

“– Heráclito .”

Um operário! «Operário» era sinónimo, neste caso, nesta época, de classe baixa explorada. Eram portanto menos ‘ilustrados’ que os patrões.

...e eu digo:

“O tio leu Heráclito?”

“– O Partido trata de mim!”

Eu disse:

“Oh tio, tenho que ler Heraclito³²!”

Li Heraclito. Li Platão. Li Marx. Li Lenine. Leio Trotsky.

Meu tio foi importantíssimo na minha vida porque me fez descobrir o materialismo dialético e o marxismo.

Ele era marxista. Para um miúdo, o tio ser marxista – era proibido ter opinião... ser culto!... Foi por isso é que ele foi preso...

O seu tio Rui esteve preso no Tarrafal anos antes deste acontecimento que marcou José Duarte tão profundamente que iria moldar a sua individualidade, a sua visão política, cultural e intelectual.

JD – *Esteve preso no Tarrafal e na «frigideira»³³! Aquilo ferve e um PIDE pisou-lhe a mão e ele tinha um defeito na mão... Este foi o meu tio Rui.*

Meu tio Fernando quando eu nasci ficou todo contente. (...) A última vez que estive com meu tio Fernando, em casa dele, esteve uma hora a falar sobre a biografia de Mário. Mário Soares. Morreu com a fama de ter sido socialista.

A conversa com o seu tio na cervejaria Riba D’Ouro marcou o início de um investimento na sua autoformação política a partir de leituras de obras clássicas, invariavelmente associadas a uma orientação de esquerda. Mas a esquerda que subscreve é frequentemente uma esquerda “radical” ao ponto não reconhecer Mário Soares como um político de esquerda (“...morreu com a fama de ter sido socialista”). Ainda no seguinte testemunho:

JD – *Um dia, entrei na livraria... ele [Manuel de Brito] chega-se ao pé de mim e muito depressa diz muito baixinho:*

“– Tira o que quiseres e sai.”

Eu fiquei assarapantado... não estava nada à espera!... o tipo ou endoideceu... com os copos não estava...

E então, desatei a tirar livros... de Esquerda, claro!

³² Heráclito de Éfeso, filósofo grego pré-socrático, nascido em Éfeso (hoje Turquia) em 535 e falecido em 484 a.C.. “Panta Rhei”/“Tudo flui” é uma das suas célebres máximas que ficou conhecida como “não nos podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio”.

³³ A «frigideira» era uma cela em cimento armado, um cubo com uma porta em ferro, uma frestazinha em cima, o teto em cimento e sem telhado. As temperaturas poderiam chegar aos 50º Celsius. “A frigideira era um cubo em cimento armado que tinha um teto que não suavizava o calor. Não havia ali praticamente respiração.” – descrição de Edmundo Pedro, preso político enviado para o Tarrafal em 1936, com 15 anos, e de onde só viria a fugir em 1945. In www.sabado.pt de 28/1/2018 por ocasião do seu falecimento, a 27/1/2018 (entrevista publicada em papel em 2010).

(...)

E eu fui-me embora.

Estava lá a PIDE... lá em baixo. Aquilo tem uma cave.

As referências políticas e a defesa dos princípios e ideais de esquerda são bastante presentes na autonarrativa de José Duarte:

JD – *Conheci o Vasques³⁴. Graças a ele aprendi a bater palmas com a mão esquerda na direita – assim é que é: com a esquerda [bate-se] na direita!...*

(...)

Agora já não há ditadura, já há mais confusão. Eu não sou a favor da ditadura, mas sou a favor... de uma confusão onde se destacam sempre pessoas. Mas quando é tudo uma grande confusão isso já não me entendo. Saio. E não sou anarquista. Só tenho costelas anarcas...

O exemplo de seu pai e de sua mãe, marcado por princípios de exigência e disciplina, também ao nível da instrução literária – o pai de José Duarte incutia-lhe o gosto pela leitura e estimulava-o a adquirir livros – assim como o de seu tio Rui – “um operário, comunista, corajoso e defensor da justiça social, homem culto que conhecia Heraclito” – alimentaram a necessidade que o próprio reconhece de se *cultivar*:

JD – *Sim, sim, sim... Sou Rigoroso. Organizado. Exigente. Metódico. Aparentemente não tenho [rigor, organização, método, exigência], mas sou. Exigente, tal e qual como ele [o pai]... E... às vezes ainda vou recordá-lo ao sítio onde costumávamos ir os dois...*

A necessidade de se desenvolver intelectualmente, resulta dessa auto exigência que se manifesta também em relação ao jazz. Numa entrevista cedida ao Expresso, publicada a 9 de fevereiro de 2016, afirma que se obrigou a ouvir free-jazz até que conseguisse compreender:

Foi em Londres, numa noite em que Miles Davis, esse génio comercial, abria o concerto, e

³⁴ Jogador do Sporting Clube de Portugal, elemento do grupo dos «Cinco Violinos», 1926 – 2003.

quem o fechava era um tipo do free jazz, o Archie Shepp (...). Assisti à atuação do Shepp sentado na fila da frente, a levar com o free na cara. Pensava: “Só saís daqui quando gostares disto.” Lutei muito contra mim mesmo, contra o meu organismo. Até que, de repente, me dei a entender esse jazz novo, com novas regras e novas sonoridades³⁵.

Esta capacidade de resiliência e de auto-superação que aqui descreve em relação ao gosto pelo jazz “desconhecido”, está expressa noutras facetas da sua vida como no episódio que a seguir descrevemos e ao qual José Duarte se refere no artigo publicado em 1970. Trata-se da sua viagem a Houston (Texas, EUA) como repórter do programa de rádio *Tempo Zip* para cobrir a chegada da missão Apollo 13 em Abril de 1970:

(...) a cada vez que acabava um telefonema para Lisboa [transmitido em direto na rádio] invadia-me uma sensação muito estranha: ficava muito satisfeito com mais aquela «missão cumprida», mas logo a seguir aluí-a de cansaço, como se tivesse feito um tremendo esforço físico. E a incerteza da qualidade do meu trabalho, atormentava-me (José Duarte in “*Tempo Zip*” e José Duarte contra a rotina da nossa rádio, vide anexo 4).

Esta viagem colocou José Duarte ao mais alto nível da informação mundial em representação da Rádio Renascença na NASA. A sua descrição acerca desta experiência expressa de forma muito rica as suas sensações, sentimentos, receios e anseios:

JD – *Estava a dormir às duas da manhã, acordou-me o telefone. Era o meu compadre Carlos Cruz³⁶:*

“– Estás a dormir? Então vais-te levantar daqui a bocado?!... Vais para Nova Iorque.”

“Quem é que te disse isso?”

“– Tou-te eu a dizer. Tens que ir à queda do ‘13’.”

“O quê, mas eu não sei nada disso! Eu, acordado agora mesmo, às duas da manhã, vais-me dizer que eu vou para Houston? Porquê que vou eu?”

“– Porque tu sabes muito dos EUA...”

“Mas isso não chega... Agora, de aviões?!... a caírem?!... Não percebo nada disso!”

Enfim... às 8 estava a pé. Banho. Embaixada dos EUA para tirar uns papéis sobre ‘foguetes’ e depois aeroporto.

³⁵ <https://expresso.pt/cultura/2016-02-09-Jose-Duarte-Fiz-o-jazz-entrar-em-casa-das-pessoas>

³⁶ Carlos Cruz, apresentador de rádio e televisão, celebrado pelo programa televisivo 1, 2, 3... no início da década de 1980, transmitido pela RTP 1.

(...)

Depois embarquei – com bilhete, já, tudo pronto para Houston – e uma máquina de gravar, último modelo.

Eu disse:

“Muito obrigado!”

“– Mas isso não é para ti! Depois devolves!”

“Não! Muito obrigado por me darem isto! Posso deixar cá?”

“– Olha lá, estás-me a gozar ou quê?”

“Não! Para quê que eu levo isto? Para entrevistar uns tipos que estão a cair? Gravar o quê?...”

Lá levei a máquina. Entrevistei um português a bordo... mas depois fui repreendido pelo comandante porque não podia utilizar... Lá fui.

Houston. Cheguei... “Agora um hotel”. Fui ter com as meninas da ‘United’:

“Precisava de um hotel.”

“– ...O senhor não sabe o que se passa em Houston? Não há hotéis.”

“Então e agora?!”

“– Vou-lhe dar uma sugestão: mete-se no autocarro que leva os passageiros aos hotéis e em cada hotel sai e pergunta se tem quarto.”

“Boa ideia!”

Vou. Perguntei.... Está esgotado... Está esgotado... No último [hotel]. Um quarto. Para uma noite. Vou para o quarto. Dormi profundamente. Cansado... cheio de sono, troca de horas... Levanto-me. Chego à recepção e digo assim:

“Olhe pode dizer-me onde é a NASA?”

Foi a pergunta mais estúpida que eu fiz em toda a minha vida!

O rececionista fica a olhar para mim... Disse-me:

“– Está a falar a sério?... Tudo isto é a NASA!”

“E como é que eu vejo a NASA?”

“– É ir à porta.”

Cheguei à porta e era uma planície a perder de vista. Não havia edifícios. Eu voltei à recepção:

“E para ir lá como é que vou?”

“– De carro.”

“Mas eu não tenho carro.”

“– Aluga.”

Estou tramado.... É caro. O dinheiro não é meu... Vou a pé. E fui a pé. Isto é a história de um português

no estrangeiro, medieval. Nós os portugueses fazemos tudo no estrangeiro. Até trabalhamos! Eu estava a trabalhar. E fui a pé para a NASA. Que é um sítio ultra secreto. Saí da porta do hotel, atravessei a rua. Andei, andei, andei... e vi o hangar da 'press'. Fui lá. Eu levava um papel da Renascença [rádio]. Pus-me na fila e estava à espera de ser atendido, quando oiço atrás de mim um alguém dizer assim:

“... como é que um 'tuga' sabe de foguetes!?”

Olho para trás era um brasileiro, simpático. Bonito. Novo. Eu digo:

“Você está a meter-se comigo porque é português? Sabe falar brasileiro? Você não sabe falar português? Eu percebo porque tenho um excelente ouvido. Percebeu o que eu disse? [em jeito humorado e simpático, mas provocador.] Ele disse assim:

“– O meu nome é Lucas.”

“O meu nome é José. José, não: José Duarte.” Ele disse:

“– Lucas, não: Lucas Campos.”

Desde aí ficámos amigos. Tirámos os dois o papel, fomos ver as instalações. Eu quando entrei nas instalações, era um hangar cheio [!] de delegações de outros países e que tinham desde os miúdos que iam buscar os telexes, eu não tinha – tinha que eu ir lá buscar... até mesas de mistura, tradutores, engenheiros... Eu disse: “Estou tramado!”. Eu só tinha possibilidade de fazer chamadas telefónicas de lá para Portugal.

“E agora o que é que eu faço?”

“– Eu não tenho esse problema. Posso emprestar-lhe o carro. Eu trabalho para uma publicação que sai uma vez por mês e faço o meu trabalho no quarto do hotel.”

No dia seguinte apresentei-me de carro. De Mustang! [a rir] Já não fui a pé, já fui de carro, já entrei 'à senbor'. Primeira batalha vencida! A segunda foi escolher para onde é que eu ia, para me ajudarem. Entretanto, tinha que fazer telefonemas diários. Escolhi: “Espanbóis não. Damo-nos mal. Fingimos que nos damos bem... E... quem é que há-de ser? Mexicanos! Têm pinta.” Disse:

“Buenas tardes!”

Eles riem-se e disseram:

“– De onde é que você é? Você não é espanhol! Não fala espanhol!”

“Vocês também não falam espanhol. Falam mexicano!”

“– Ah, muito obrigado! 'Gracias!'”

“Eu sou português.”

“– Amamos Portugal! Senta aí!”

“Não mas eu não me quero sentar! Eu quero ficar sentado! Eu não tenho...”

“– Ah!... não tens nada disto! És pobre!”

“Pois sou...”

Foram porreiríssimos! Passados dois dias (estive lá sete) já sabia falar (isso é o ‘portuga’! O ‘portuga’ é assim!), já ia às conferências de imprensa dos técnicos que estavam cá [em terra] a falar com a nave, já sabia aqueles termos todos que via escrito nos ecrãs... Até que a certa altura, nos telefonemas, estava a nave a cair no mar, e eu tinha que dizer para Portugal que estava a ver – tinha que ser ali!... na altura, na hora! E diz-me a telefonista:

“– I’m sorry, but you must speak in english!”

“Mas é que eu tenho que falar sempre português.”

“– Nós sabemos, e como não sabemos o que diz, tem que falar em inglês.”

“Mas a telefonista não sabe falar inglês.”

“– Então não pode falar.”

“Eu estou a fazer uma reportagem para uma rádio em Portugal.”

“– Mas não pode...”

“Então vou dizer-lhe isso, posso?”

“– Say it again?”

“Eu vou agora telefonar para a telefonista portuguesa. Vou falar português uns segundos e a seguir ela fala sempre em inglês. Vou-lhe dizer para ela falar inglês”. (“grande maluco José Duarte” [diz de si mesmo, com boa disposição e humor]).

“– Ok. But take care... I’m gona listen that!”

“Ok.”

Telefonei:

“Olá! É o José Duarte!”

“– Olá, viva José Duarte! Ok. Vou ligar.”

“Olhe, só lhe queria dizer uma coisa: você fala inglês?”

“– Não...”

“Tem que responder sempre «yes» ao que eu disser. Sabe dizer «Yes»!”

Ligou-me. Disse «yes». E a telefonista norte-americana disse:

“– Ok.”

E então os outros telefonemas foram assim. No último telefonema, estava a nave já a descer... Telefono... e diz-me a telefonista portuguesa assim:

“– Senhor José Duarte, não posso ligar... está interrompido...”

“Não me diga isso! Tem que ligar!”

“– Está interrompido...”

“Não pode ser!... são os meus sete dias de trabalho para nada!”

Eu fiquei à rasca... Até que ela diz:

“– Olhe! Abriu agora! Vou ligar.”

Liga e eu digo assim:

“Fialho [Gouveia]³⁷!... que conversa estavam vocês a ter nesse telefone!?!... Não me podiam atender?!... Não sabiam que eu ia telefonar?!...”

Diz-me o Fialho:

“– Estás no ar, José Duarte!”

Eu fiquei siderado e disse:

“Boa noite! Fala José Duarte...” Fiz de conta que não era nada comigo... Eu pensei: estou tramado... estou despedido! Lá vai o jazz... lá vai tudo! ...na Rádio Católica Portuguesa [uma entrada no ar daquela forma]?!...

Mas nada, nada... Não houve nada! [não houve qualquer consequência para José Duarte]

Nesta ação, José Duarte esteve em presença de figuras mediáticas ao nível mundial, como o Presidente Nixon e sua mulher, jornalistas, cientistas, diretores da NASA e astronautas, como Neil Armstrong (astronauta, primeiro homem a pisar a Lua), a quem José Duarte colocou uma questão numa das conferências de imprensa. Segundo a publicação Nova Antena:

(...) tratou-se também de uma brilhante lição de desembaraço e sentido de responsabilidades profissionais dada pelo nosso colaborador José Duarte, que começou desanimado e às apalpadelas e acabou a perguntar ao astronauta Armstrong, numa conferência de imprensa, que motivos teriam levado o comandante Lovell a afirmar que aquela «era a última nave Apollo». Armstrong responde-lhe que a frase de Lovell devia entender-se como (...) «a última nave Apollo» até que tudo ficasse esclarecido e resolvido (*vide* anexo 4).



Cartão de imprensa de José Duarte, regresso da missão Apollo 13, 1970 (CEJ-UA)

³⁷ Fialho Gouveia (1935-2004), conhecido apresentador de rádio e televisão em Portugal.



Nixon, Presidente dos EUA, e mulher, aquando do regresso da Apollo 13 – fotografia de José Duarte enquanto repórter do programa *Tempo Zip*, NASA, Houston (Texas, EUA), 1970 (CEJ-UA)

O amadurecimento intelectual de José Duarte foi também uma forma de resistência contra o Salazarismo e também contra todas as formas de mediocridade:

JD – A TAP nunca soube que me ajudara, com ‘free tickets’, na resistência anti-salazarista, na resistência anti-ditadura, anti-censura... na luta por Liberdade...

Enquanto o perfil ideológico e as opções políticas de José Duarte ficavam cada vez mais assumidas e clarificadas, o seu percurso escolar ia sendo definido perante a titubeante procura de quem se deseja realizar no futuro.

JD – Estava no Passos Manuel e na Escola Comercial... frequentava os dois tipos de curso na altura situação dupla proibida. Por isso é que tenho todas as alíneas do 7.º ano [à época], excepto latim. Era preciso ter

uma combinação de alíneas para ir para 'Económicas'. Frequentava os dois tipos de curso ao mesmo tempo. Ia às aulas: à noite [na escola comercial] e no Liceu, de dia.

O meu ano para passar para a universidade foi passar pela escola do exército. Concorri. E passei com a ajuda de um amigo meu, que morava na Praça das Flores e morreu capitão. E da escola do exército, onde eu entrei que parecia incapaz, saí um atleta. Em 1957.

No ano letivo de 1957/1958 ingressou no Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras (ISCEF³⁸) da Universidade Técnica de Lisboa. O tipo de ensino não o motivou. Também no ISCEF o talento artístico de José Duarte não passou despercebido:

JD – *É curioso porque eu fiz o exame de admissão à universidade – não fiz porque dispensei – e cheguei à primeira aula do Vicente Gonçalves, de matemática, no ISCEF, ele vestia de bata branca... e não falou, bateu [na mesa] ... Silêncio... tudo se calou. Viro-se para o quadro e não se voltou mais. E falou. Eu ouvia-o mal e não percebia o que ele me estava a dizer. Foi uma palmada! Foi uma mudança de ensino profunda. De tal maneira que chumbavam noventa e tal por cento. Ainda por cima aquilo era organizado, porque o assistente dele era um explicador nosso. Meu não, que eu não ia para as explicações... dos outros... tinham muitos explicandos. E fui prejudicado por mim, porque tive êxito entre os estudantes de 'económico-financeiras' com as minhas entradas nas festas dos finalistas.*

(...)

Ou seja, era bom a dançar. Dançava 'muita' bem! Era bom a cantar. Não tocava nada... tocava bateria quando fosse preciso... e era bom em teatro. Raul Solnado, um dia de um ano, quando se estava a ensaiar uma peça de finalistas para fazer no Teatro Capitólio – depois passou a cinema – estava a assistir aos ensaios... lá sozinho, na plateia, e depois aquilo constava no palco, entre os estudantes universitários: "Está ali o Raul Solnado! Está ali Raul Solnado!". E no fim veio falar comigo:

"– Queres fazer teatro?... comigo..."

Não fui. Só neguei coisas boas... O que já é bom. O que já é mau! E a partir daí disse: "TAP!!!!..."
...entrei nos TAP em 12 do 12 de '60 [1960]. Dia de anos do Sinatra. Dia de anos de Marcelo Presidente da República.

³⁸ Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, atual Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa.

(...)

A TAP foi a grande experiência da minha vida. A grande vantagem da minha vida. Sai porque os TAP já estavam nas mãos dos políticos, mas permitiu-me ser subversivo em vários campos: na música, na política, no Partido, foi isso... E na cultura... fui aos países mais importantes do mundo. O país que eu conheço melhor é Itália!... E se eu não fosse português gostava de ser italiano. Já reparou o que era ser italiano? (...) Os italianos são bonitos. Os homens... As mulheres também. Têm uma boa gastronomia. Paisagem: é deslumbrante. História, cinema, teatro, música... E a máfia é 'interessante'. homens unidos!... Italo-americanos são os meus favoritos... Dean Martin, Francis Alberto Sinatra, De Niro, Pacino, Scorsese, Pesci e Anna Magnani!...

Foi através das promoções da TAP para os trabalhadores que, logo desde 1960, fez viagens às principais capitais europeias, visitou museus, exposições, assistiu a concertos, cinema, contactou com a vanguarda do mundo desenvolvido do qual os portugueses estavam privados. Reconhece também que a TAP exerceu um papel importante e de sentido significado aquando da morte de seu filho João:

JD – *A morte do meu filho João... a quem dediquei o meu primeiro livro...*

Fui a Luanda aconselhado por um médico da TAP. O médico chamou-me. Disse-me assim:

“– José Duarte você gostava de ir a algum sítio?”

“Não. Gostava de não falar com ninguém.”

Estava completa e profundamente deprimido...

“– Quer ir a África? Já esteve em África? Ah, pois, a gente sabe, foi professor lá dos [Boeing] 747...”

“Eu gostava, mas...”

“– Não! A TAP paga tudo.”

[Durante vinte segundos, José Duarte: emociona-se, comove-se, profundamente triste, chora; tenta controlar-se, olha para a mesa, bate levemente de forma automática, mas decidida, com dois dedos da mão esquerda na mesa; suspira, acena várias vezes a cabeça em negação, com a boca semicerrada].

JD – *E eu disse:*

“Muito obrigado!”

E percebi. A TAP nunca fazia isto. Fui lá [ao gabinete do médico].

“– Quanto tempo lá quer ficar?”

“Uns dias...”

“– Fica uma semana. Quando quiser ir, marque.”

E eu fui.

Na entrevista concedida a Maria João Seixas (MJS), no seguimento da paixão pelas palavras, a jornalista pede a José Duarte que lhe transmita a palavra de eleição:

“(...)”

MJS - Dá-me a tua palavra de eleição.

JD - João.”³⁹

2.5 É jazz quando me chegam lágrimas aos olhos

JD – Só é jazz se for música de cor negra que me impressione ficando o jazz e eu sozinho no lugar onde estivermos mas para merecer cinco estrelas tenho ou devo liberdade às poucas lágrimas ao choro íntimo apenas lacrimajante. Mais simples: é jazz quando me chegam lágrimas aos olhos.

O interesse pela música vinha já a manifestar-se desde a infância, conforme exposto anteriormente. Mas foi no final do ensino secundário (liceu) e enquanto estudante do ISCEF que se deu o grande acontecimento que iria alterar e transformar o percurso de vida de José Duarte.

JD – O primeiro disco que eu comprei, que foi o “High Society”, que não é jazz mas é muito próximo do jazz, tem o Bing Crosby e o Sinatra. A cena da biblioteca, grande, uma casa rica... eles cantam uma canção a propósito... é de novo o fim!... Um swing!... E ele próprio, que era o mestre! Era o único a quem o Sinatra

³⁹ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-duarte/>

nem lhe passava pela cabeça faltar-lhe ao respeito!...gostava à brava do Bing Crosby! Não gostava [só] musicalmente: gostava musicalmente e como pessoa. Que era um ser sensacional e cantava bem, com sonoridade doce.

Este disco adquiriu-o depois de ter visto o filme. O deslumbramento foi de tal ordem impactante que José Duarte passou a estar mais atento à produção fonográfica e a adquirir discos na discoteca Valentim de Carvalho, ao Chiado. Com o amigo do liceu, Paulo Gil, entoava “na perfeição” «*Rock around the clock*»⁴⁰.

JD – *Tenho uma audição rara. Entra-me muito mais facilmente e conheço com facilidade a música africana, a outra de tendência africana, a outra influenciada pela música africana. Desde que tenha balanço... fico aberto para tudo... Não gosto só de jazz... Eu fico mal quando vejo ou oiço qualquer coisa que me impressione... A emoção para mim dá-me para ficar tonto... E chorar... melhor: choramingar... às vezes, mas raras, choro!... Quando oiço jazz fora de série... O jazz chama-me. Estou dentro dele. Passo-me para lá...*

(...)

Tenho chorado com coisas... a ouvir discos... a ouvir gravações antigas... na net!... na net, isto é; ou na net ou nos meus discos, aqueles que quero ouvir. Ponho alto. Tenho um som bom! Sou possuído. Fico...

Foi Paulo Gil que levou José Duarte ao Hot Clube de Portugal (HCP), talvez entre 1956 e 1958. No entanto, a experiência não lhe agradou:

JD – *Ele ia ao Hot [Clube de Portugal]. Ele é hoje em dia sócio dos primeiros. Ele é sócio desde esse tempo. Aquilo tinha poucos anos. E levou-me ao Hot.... Entrei, desci as escaditas.... Estavam lá 3 ou 4 a jogar às cartas. Música de fundo, baixa, que era a “American Jazz Hour”. Que era um programa para a Europa de Leste, de propaganda norte americana. Willis Conover era o locutor e realizador daquilo. Entrevistei-o em Varsóvia. Depois do ‘25’ [de Abril de 1974]. Passou na rádio portuguesa, a dizer mal dos Estados Unidos e eu a dizer-lhe que aquilo era uma publicidade do seu país. Não era por acaso que só transmitiam, ou transmitiam em força, para os*

⁴⁰ Canção *rock & roll* composta em 1952 por Max C. Freedman e Jimmy De Knight (pseudónimo de James E. Myers) popularizada por Bill Haley & His Comets, em 1954, quando gravada para a editora Decca.

países de Leste. “Tem razão, José Duarte.” [respondeu Willis Conover]. Ele devia trabalhar para a CIA.

[Quando entrou no HCP] Não me disseram ‘bom dia’ nem ‘boa tarde’ nem ‘como é que te chamas’... Eu era um miúdo e eles já...

Eu fiquei dececionadíssimo com aquilo [referindo-se ao Hot Clube de Portugal e ao primeiro dia em que ali entrou]. Pareceu-me, na altura, um clube inglês – nunca tinha ido a Londres – um clube inglês com uns a fumarem, a jogarem – estavam a jogar – fim de tarde... como os ‘doutores’ em Inglaterra que antes de ir para casa passam ali... um copo, conversam com os amigos, leem as últimas notícias, estão um bocadinho... O seu clube. É isso. Fiquei chateado... ao menos gostaria de saber quem eram eles... falavam comigo... Disse ao Paulo [Gil]:

“Nunca mais lá vou”. Era o clube deles. Eu disse: “nunca mais lá vou”.

Foi por aí, nessa altura, que eu vi um papel no chão que dizia: “Se és universitário...” não era, iria ser.

Mas o evento-experiência que o atraiu definitivamente para o jazz, que o transformou enquanto indivíduo e lhe terá inspirado um novo percurso de vida, foi a sessão fonográfica sobre jazz promovida por Raul Calado, que se tinha demitido do HCP em dezembro de 1957:

JD – Raul Calado é o homem mais importante da minha vida. Transformou-me.

E... e com “o mestre”. Não o conhecia de lado nenhum.

Cheguei lá, vi um indivíduo de óculos, mais velho do que eu seis anos, é pouco... E falou e falou e falou... [passou jazz] e eu fiquei vidrado! Nunca tinha ouvido aqueles sons... Foi uma mudança para um homem novo. Não estou a exagerar nem a fazer-me caro... fazer-me difícil... Não!

Quando eu conheci o Raul Calado – não é o jazz! É o Raul Calado!... foi o meu mestre! – ele ensinou-me, deu-me a conhecer falando.... Falava comigo e dava-me a conhecer... Eu ficava vidrado! E depois dava-me um livro como complemento....

Foi um mês depois, dois meses depois [da sessão de Raul Calado]... Nós colámos um ao outro. Eu principalmente a ele, porque eu não sabia nada do que ele me falava. Falou-me do progresso. Contra a permanência...

Transformei-me num outro «José Duarte»! Foi fundamental o meu tio [referindo ao seu tio Rui]! Ainda hoje penso nele à brava! E o Raul Calado! O Raul Calado porque misturou-me tudo. O meu tio não sabia de cinema. O Raul sabia à brava! Os cineclubes, a resistência.... Política!

O Raul foi um mestre porque me ensinou tudo o que eu não sabia, de tal maneira que me levou a trabalhar...

Foi nesta sessão fonográfica, realizada no Instituto Superior Técnico (IST), em Lisboa, que Raul Calado, ainda estudante universitário, propôs à assistência que se fundasse um clube de jazz na Universidade de Lisboa. José Duarte foi então o segundo subscritor. Os discursos de Raul Calado associados ao jazz estavam intimamente conotados com os problemas sociais e políticos que se viviam em Portugal e também nos EUA, muito especialmente na comunidade africana-americana. O próprio José Duarte fez de imediato a ligação, tal como o próprio expressa na seguinte passagem:

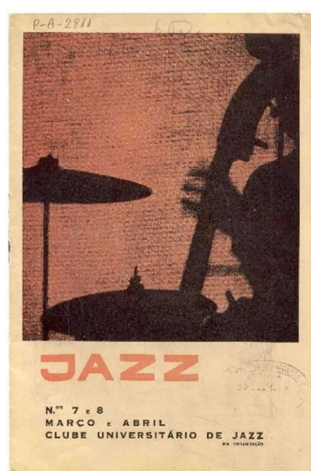
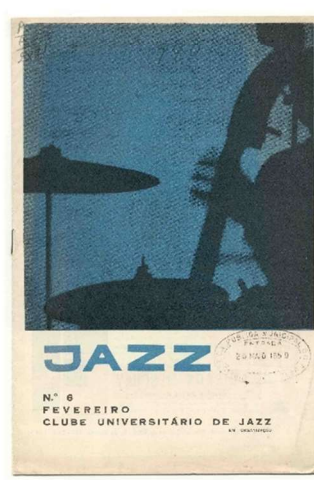
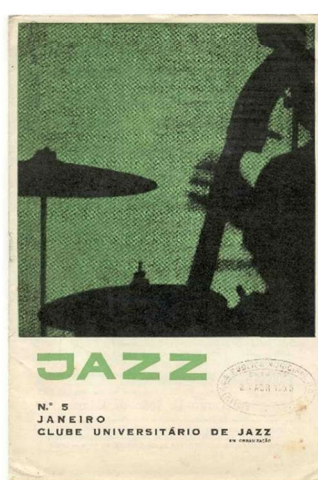
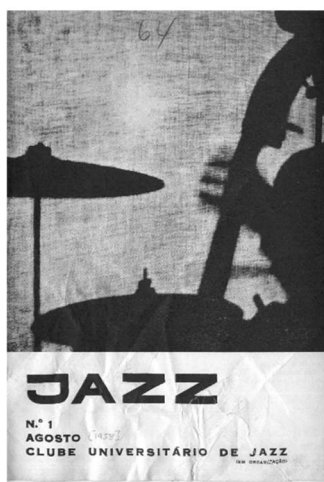
JD – *A preparação do CUJ deu-se na pastelaria A Mexicana, na Praça de Londres, em Lisboa, com Raul Calado, eu, Helder Leitão, Tércio da Silva.*

Quando ele me disse que era para fazer um clube de jazz, eu poderia parecer, naquela ingenuidade dos 20 anos, no fascismo, na ditadura, que era desculpável por ser analfabeto com o fascismo. Mas não! Eu já estava com aquilo na cabeça! Era uma associação direta. Direta!

Em 1958, em resposta às pressões internacionais com as quais vinha a ser acusado de “colonialista” e “ditatorial”, o regime de Salazar comunicou que iria proceder à realização de “eleições livres”. No entanto, tratou-se de uma mera operação de cosmética para iludir os críticos e as oposições internas e externas. Ainda assim, a candidatura de Humberto Delgado através da plataforma cívica partidária Oposição Democrática, abalou o Regime. Este movimento atraiu os defensores da instauração da democracia, da descolonização e da autodeterminação dos povos colonizados. Um ambiente de esperança alastrou pelo país. Foi neste contexto que surgiu o movimento que deu origem ao CUJ (Cravinho, 2017: 218-238).

O CUJ foi inaugurado no dia 2 de maio de 1958, no Cinema Roma (Lisboa). Fundado e coordenado por Raul Calado, José Duarte, Pedro Valente Pereira, Helder Leitão e Raul Vaz Bernardo. Conforme refere Cravinho: “*The club became both a vehicle to promote jazz music among the student community and an agent for spreading political protest against the regime’s colonial policies*” (Cravinho, 2017: 222). Durante o curto período de funcionamento (as instalações foram seladas pela polícia em 1961) o CUJ publicou um boletim sobre jazz, intitulado *JAZZ* (autorizado pelos serviços de Censura, a 4 de agosto de 1959 – vide anexo 5 – do qual foram publicadas 10 edições), organizou *jam sessions*, sessões fonográficas, palestras e debates sobre jazz e sobre as temáticas que os seus membros propunham, nomeadamente aquelas associadas aos povos africanos e às suas culturas: “*In order to promote jazz, the new club organized balls, concerts, record sessions and even a kwela session for*

students from Portugal's African colonies" (*idem*).



Boletins do CUJ (acervo do CEJ-UA)



New Blues Jazz Sextet e a Comissão Organizadora do CUJ, sede do CUJ, Lisboa, 3/02/1960
(acervo da Casa da Lapa)⁴¹

Nas circulares e missivas enviadas aos sócios do CUJ para a promoção das suas atividades, constatam-se um conjunto de atividades muito diversificado, sempre com forte componente formativa. Na circular anterior, assinada pela Comissão Organizadora do CUJ, uma vez que os estatutos ainda não estavam aprovados pela instância competente, constam sessões cinematográficas essencialmente direcionada para o documentário, sessões fonográficas com comentários de Raul Calado, e bailes. Nestes, é de salientar a existência de sessões especificamente dedicadas ao que o CUJ designa “jazz para dançar”.

⁴¹ Da esquerda para a direita: em baixo, José Filismino, José Guilherme, Raul Calado, Canto e Castro e José Duarte; na segunda fila, Luís Filipe Monteiro e António Escudeiro; na terceira fila, todos estrangeiros e somente foi possível identificar com o saxofone barítono, ao centro, Jean Pierre Gebler e, o último desta fila, Luís Sangareau.

CLUBE UNIVERSITÁRIO DE JAZZ
(em organização)
Rua da Alegria, 94 - B
L I S B O A - 2 Tel.: 367697

Ano Lectivo 1960/61

CARO COLEGA:

A C.O.C.U.J. chama a tua atenção, e aconselha vivamente as actividades a realizar durante o mês de Novembro e princípio de Dezembro na Sede do Clube:

SESSÕES CINEMATOGRAFICAS (16mm.), em colaboração com a SHELL PORTUGUESA

22 de Novembro, 3ª feira, 21,30 h. --- "Revealing Eye" --filme sobre a aplicação do Cinema à investigação científica.
--- "Coupe des Alpes" --extraordinário documentário sobre um Rallye de três dias através dos Alpes (colôr)
--- "A Grande Ameaça" --de Bert Haanstra, filme que ganhou o 1.º Prémio dos Festivais de ARNHEIM e de VE NEZA, e que nos mostra o admirável mundo dos insectos (colorido).

29 de Novembro, 3ª feira, 21,30 h. --- "Story in the Rocks" --filme sobre a paleontologia e os fósseis (colorido).
--- "Inimigos Invisíveis" --fascinante documentário sobre o problema dos microbios e das doenças, abordando as soluções à escala técnica, social e ideológica (colorido).
--- "Desenho Animado na Publicidade" --montagem de pequenos filmes publicitários, realizados por alguns dos "grandes" do desenho animado (colorido).

SESSÃO FONOGRAFICA (em Alta-Fidelidade), apresentando a aparelhagem adquirida pelo C.U.J. Serão apresentadas algumas das mais recentes gravações de "jazzmen" contemporâneos, em interpretações absolutamente excepcionais. Comentários por R. Calado

6 de Dezembro, 3ª feira, 21,30 h. --- "WEARY BLUES" e "ST LOUIS BLUES", por Duke Ellington e Johnny Hodges.
--- "MON HOMME" e "MOONGLOW", pelo Quinteto de D. Gillespie.
--- "BIRK'S WORK", pelo Trio de Junior Mance
--- "NOW'S THE TIME", em três versões diferentes de Charlie Parker.

BAILIES EXTRAORDINÁRIOS -- aproveitando as vésperas dos feriados, o C.U.J. oferece nas noites de 30 de Novembro e 7 de Dezembro, duas sessões de --- "JAZZ PARA DANÇAR" ---
Além disto, e como habitualmente, teremos todas as noites de sábado, a partir das 22 horas --- "JAZZ PARA DANÇAR" ---

As cotas em atraso continuam à cobrança no horário do funcionamento da Sede

O melhor FILM DO ANO é o do C.U.J.

Lisboa, 18 de Novembro de 1960.

A COMISSÃO,

Circular de promoção das atividades do CUJ, 18/11/1960 (CEJ-UA)

BICIRCULAR

<p>PARA OS QUE JÁ ESTÃO FARTOS DE RIR</p> <p>O Carnaval do Clube Universitário de Jazz (em organização) tem largas tradições porque:</p> <ul style="list-style-type: none"> - é o único organizado por universitários - é o mais jovem da capital - é o mais económico e divertido <p>Portanto, passar o Carnaval no C. U. J. é integrar-se no ambiente verdadeiramente apropriado</p>	<p>PARA OS QUE NUNCA TIVERAM OPORTUNIDADE DE RIR</p> <p>O Carnaval do Clube Universitário de Jazz</p> <ul style="list-style-type: none"> - é gostoso - fortifica - é económico <p>O Carnaval no C. U. J. contém porque contém mesmo... Não tem nem pode ter similares... Dá força, vigor, energia e rapidez mental (a)</p> <p>Vá ao Carnaval do C. U. J. e dará uma grande alegria à sua família</p> <p>Enfim, vir ao C. U. J. é tomar uma atitude digna dum cidadão consciente.</p> <p style="text-align: right;">(a) Em casos especiais atente-se na elegância no andar</p>
--	---

PARA TODOS

Ninguém é obrigado a vir ao Carnaval do C. U. J., mas a sua presença considera-se indispensável

Nos dias (ou melhor, nas noites) 11, 12, 13 e 14 de Fevereiro, na Rua da Alegria, 94-B - Telef. 367697

Esp. Mário de Sousa-R. Monte Oliveto, 29 - 3000 ex.-24/1/1961

Divulgação do Carnaval do CUJ, 24/01/1961 (CEJ-UA)

Cravinho considera que este movimento a partir do CUJ deu origem ao que Benedict Anderson caracteriza como um espaço para a construção de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2005: 72 *apud* Cravinho, 2017: 222). Conforme afirma Manuel Jorge Veloso, Raul Calado acreditava que chegara a hora da subversão e a possibilidade de uma agremiação, ainda que camuflada pelo Jazz, poderia constituir uma plataforma de luta contra o Regime. “Manuel Jorge Veloso, igualmente ligado à luta antifascista e também sócio do CUJ, afirma que nas sessões fonográficas que realizavam (dedicadas ao jazz), era passada propaganda subversiva” (Martins, 2006: 169):

Muitos de nós fazíamos sessões fonográficas – em associações culturais, associações de estudantes... Era para divulgar a música, mas ao mesmo tempo que se divulgava a música, divulgava-se a luta dos negros. Isto tinha associações com o colonialismo, e portanto, digamos que era uma forma de fazer subversão... (Manuel Jorge Veloso *in* Martins, 2006: 169).

O relato de Manuel Jorge Veloso coincide com o início da posição anti-colonialista da Casa dos Estudantes do Império, apoiada por alguns portugueses da metrópole, que “(...) na década de 1950 e, sobretudo, nos primeiros anos da década de 1960, haveria de constituir o fermento de um apoio substancial aos movimentos de libertação das colónias portuguesas (...)” (Oliveira, 1992: 62):

A Casa dos Estudantes do Império em Lisboa foi o espaço onde se formaram, a partir de meados dos anos 40, muitos dos futuros dirigentes dos movimentos de libertação das colónias portuguesas. Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Lúcio Lara, Cipriano Rebelo, Óscar Monteiro e mesmo Daniel Chipenda frequentaram, sendo estudantes em Lisboa ou Coimbra, aquela instituição. (...) após a Conferência de Bandung, em 1955, iniciou-se de forma complexa e algumas vezes sinuosa a formação de organizações que viriam a dar lugar ao PAIGC na Guiné, à UPA e MPLA em Angola e à FRELIMO em Moçambique (...) (Oliveira, 1992: 72).

Em 1961, o CUJ foi selado pela Polícia de Segurança Pública (PSP) sob o pretexto oficial dos seus estatutos não estarem ainda aprovados. José Duarte, no entanto, já tinha descoberto o jazz e iniciaria uma carreira multifacetada enquanto divulgador, marcada por uma indelével relação com esse universo musical.

2.6 *Eu era o tipo do jazz*

Em 1958, ao descobrir o jazz, José Duarte iniciou a sua atividade na Rádio Universidade em Lisboa com o programa *O jazz, esse desconhecido*, cujo nome foi inspirado na obra de Alexis Carrel (1873-1944)⁴², *L'homme cet inconnu* (1935).

JD – [inspirado]... *mas espero expirado – por um livro que se chama “L’homme cet inconnu” de Alexis Carrel.*

Já em 1946, Luiz Villas-Boas havia publicado um artigo⁴³ no qual usava a mesma expressão– “O jazz, esse desconhecido”. Contudo, as fontes de inspiração são distintas: Luiz Villas-Boas inspira-se no livro *Jazz, cet inconnu*⁴⁴, de André Hodeir e Charles Delaunay, publicado em 1945. Acerca desta coincidência, José Duarte afirma:

JD – *Não sabia.... É a primeira vez que oiço. Mas o livro [L’homme cet inconnu] emprestou-me Raul Calado.*

Desde então tem prosseguido ininterruptamente com várias ações e atividades em prol da divulgação e promoção de jazz. O programa radiofónico *Cinco Minutos de Jazz*, inaugurado em 1966 aos microfones da Rádio Renascença, é a sua marca mais mediática, que será tratada mais adiante. Seguiram-se outros programas de rádio e televisão, sobre jazz e não só; colaborou em vários programas de informação e entretenimento.

JD – *Depois há as minhas missões isoladas. Isso é importante. É por aí que eu me imponho. Nunca foram a tantos sítios como eu, nunca fizeram um programa tão grande como o meu, nunca tiveram um programa tão antigo como eu – sou o campeão do mundo! Só isto!... Não conhecem tantos músicos pessoalmente como eu. Nunca foram onde eu fui a tantos países como eu, ver jazz: Polónia, Dinamarca, Alemanha de passagem, Itália, Espanha pouco, Nova Iorque nem conto... foram 120 vezes...*

(...)

⁴² Alexis Carrel (1873 – 1944), Nobel na Medicina.

⁴³ O artigo, da autoria de Luiz Villas-Boas, foi publicado na revista semanal Rádio Mundial (propriedade do jornal O Século), sob o título «Jazz».

⁴⁴ Referimo-nos ao livro *Jazz, cet inconnu* (Editions France-Empire, coll. "Harmoniques", 1945).

Escreveu programas de concertos e foi articulista da imprensa periódica⁴⁵, nacional e estrangeira. Organizou concertos, *jam-sessions*, sessões fonográficas e audiovisuais por todo o país⁴⁶.

Representou Portugal em várias instituições e em congressos ou encontros internacionais. Foi o responsável pela gravação do primeiro disco de jazz em Portugal: *Estilbaços*, disco vinil gravado ao vivo, em Lisboa, com o quinteto de free-jazz de Steve Lacy (1972). Foi também autor e co-autor de espetáculos, como: *Enfim sós* (1988), *Quem tramou o Comendador?* (1989); organizou colóquios, prefaciou livros e redigiu textos para vários discos.

Assistiu assiduamente a vários concertos e festivais de jazz onde se apresentaram alguns dos mais importantes músicos da história do jazz. Foi repórter nos mais prestigiados festivais internacionais de jazz. Apresentou dezenas de conferências, é autor e co-autor de publicações várias (livros⁴⁷, cd, fascículos), das biodiscografias dos músicos de jazz portugueses no *New Grove Dictionary of Jazz* (2.^a edição), foi membro de júris, coordenador em 2007-2008 da organização de uma orquestra de jazz com jovens músicos da União Europeia. Criou o site www.jazzportugal.ua.pt, em 1997, foi professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro, depositou uma parte do seu arquivo nesta instituição e contribuiu para a criação do Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro (2004)⁴⁸.

JD – *Eu quando cheguei a primeira vez a Luanda, havia malta que foi ao aeroporto ver-me porque eu era o tipo do jazz. Mas este exemplo na minha vida é... [gesticula a expressar a quantidade de situações idênticas]. Uma vez, um psicólogo que trabalhou na TAP, quando começou a trabalhar na TAP... lembro-me de ele aparecer no... eu trabalhava fora da aerogare e ele trabalhava na aerogare... e pediu a um colega nosso, da aerogare, para o levar ao José Duarte porque me queria conhecer e gostava de jazz. E depois ele foi lá:*

⁴⁵ *Diário de Lisboa, Antena, Flama, Opção, Nova Antena, Comércio do Funchal, Musicalíssimo, Diapasão, Cinéfilo, Rádio e Televisão, Espectáculo, Página Um, Voz do Povo, O Jornal, Se7e, Diário de Notícias, Jornal de Letras, O Primeiro de Janeiro, Visão 7, A Capital, Visão, Egoísta.*

⁴⁶ Guimarães, Viseu, Ovar, Tomar, Lamego, Coimbra, Setúbal, Castelo Branco, Vila Franca de Xira, Lisboa, Beja, Estremoz, Sines, Évora, Almada, Funchal, Marinha Grande, Faro, Portimão, Ponta Delgada, Santa Maria, Águeda, Oeiras, Aveiro, Porto, Valência (Espanha), Matosinhos, Póvoa de Varzim, Guarda, Leiria, Castro Verde, Macau, Santiago de Compostela (Espanha), Abrantes, Caldas da Rainha, Caminha, Redondo, Amora - Seixal, Valença, Alfândega da Fé, Cortes, Vila Nova da Barquinha, Ponte de Sor, Samora Correia, Loulé, Vouzela, Espinho, Sintra, Benavente, Braga, Alcobaça, Batalha, Pinhal Novo, Sta Barbara (Califórnia, USA), Lagos.

⁴⁷ *João na Terra do Jazz* (1981); *Jazz e Outras Músicas* (1994); *Cinco Minutos de Jazz* (2000; 2019); *História do Jazz* (2000); *Jazz, Escute e Olhe – Portugal 1971-2001* (2001); *Poesia - jazz na poesia em língua portuguesa* (2004).

⁴⁸ Para uma exposição exaustiva das ações diversificadas de José Duarte, *vide* subcapítulo 3.5).

“– Olá! Chamo-me Soares e trabalho no check-in.”

“Olá! Eu sou o José Duarte.”

“– Eu sei! Eu vim cá para o conhecer!”

Ao longo de sessenta anos José Duarte alcançou o reconhecimento e o respeito públicos, como provam, por exemplo, as críticas recebidas na RTP ao longo dos anos. Uma delas foi enviada pelo ouvinte Joaquim Feitor ao Luís Caetano (autor de programas da Antena 2) após este ter entrevistado José Duarte para o programa «A Ronda da Noite»:

(...) e ainda vai existindo, em Portugal, canais públicos de difusão radiofónica, que soletram a relevância de uns tantos poucos ilustres. A intuir, José Duarte.

Que enorme honra vos ouvir e poder ouvi-lo!

Vos congratulo pela audácia.

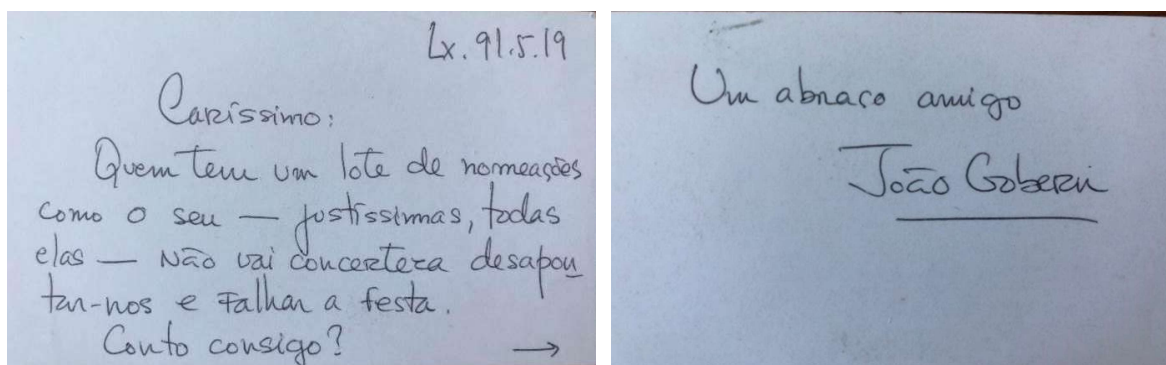
(...)

Há muito que oiço antena dois de forma continuada e regular tendo como razão mor o vosso elevado desempenho de imparcialidade. (...)

A irreverência do ilustre José Duarte é muito pertinaz e causa sorriso muito inteligente.

Muito é que este género Humano de singularidade lusitana tem de ser evocado antes da "farra do canto póstumo" (e-mail enviado por Joaquim Feitor, 26 de junho de 2019, 00:05).

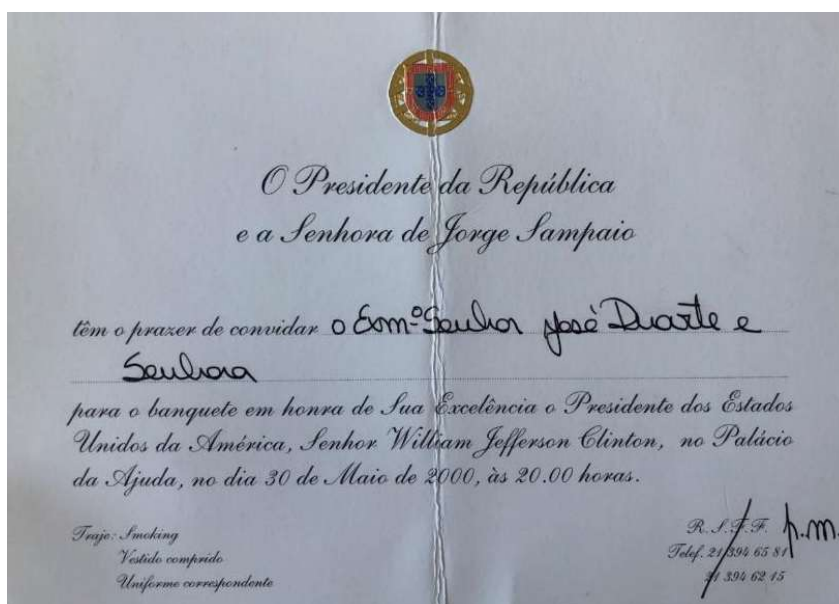
O acervo de jazz que depositou na Universidade de Aveiro possui vários documentos que comprovam o afeto que os ouvintes, anónimos ou figuras públicas, de norte a sul do país, lhe dedicavam, como se pode ver em alguns documentos constantes no anexo 6. Como ilustração do que referi, apresento seguidamente a mensagem manuscrita pelo jornalista João Govern, enviada a José Duarte com data de 19 de maio de 1991.



Cartão remetido por João Govern (jornalista), 19/05/1991 (CEJ-UA)

Desde que mantenho contacto regular com José Duarte presenciei vários momentos através dos quais me foi possível constatar o mediatismo e a popularidade de José Duarte. As pessoas dirigem-se a José Duarte, cumprimentam-no, revelam consideração e demonstram afeto e respeito. Um dos últimos momentos que presenciei passou-se em Aveiro. José Duarte tinha acabado de entrar no carro. Entretanto, enquanto o carro onde seguia arrancava, um taxista dirige-se a mim e pergunta: “Era o José Duarte?”. Depois de eu ter confirmado, o senhor diz, espontaneamente e algo dececionado: “Ah!... queria tanto dar-lhe um abraço!”

A sua ação continuada ao longo dos anos foi também reconhecida institucionalmente através de prémios e homenagens. O reconhecimento institucional confere-lhe o estatuto de convidado regular pelas mais altas estruturas do Estado, para receções oficiais a chefes de estado e governantes estrangeiros, como sucedeu com a receção ao então presidente dos EUA, Bill Clinton, em 2000.



Convite do Presidente da República para a receção do Presidente dos EUA, Bill Clinton, 30/05/2000
(acervo do CEJ-UA)

Em 2009, foi condecorado com o grau de Grande Oficial da Ordem de Mérito pela Presidência da República⁴⁹.

⁴⁹ <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153&list=1> e <http://anibalcavacosilva.arquivo.presidencia.pt/?idc=10&idi=28411>



Presidente da República Aníbal Cavaco Silva atribui a José Duarte o Grau de Grande Oficial da Ordem de Mérito, Santarém, 10/06/2009 (foto: Museu da Presidência da República)⁵⁰

Entre outras distinções, das quais se dará nota no capítulo três, recebeu em 2014 o prémio «Autor» da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) pelo melhor programa de rádio. Aquando da entrega deste prémio, o musicólogo Rui Vieira Nery, em representação da SPA, afirmou:

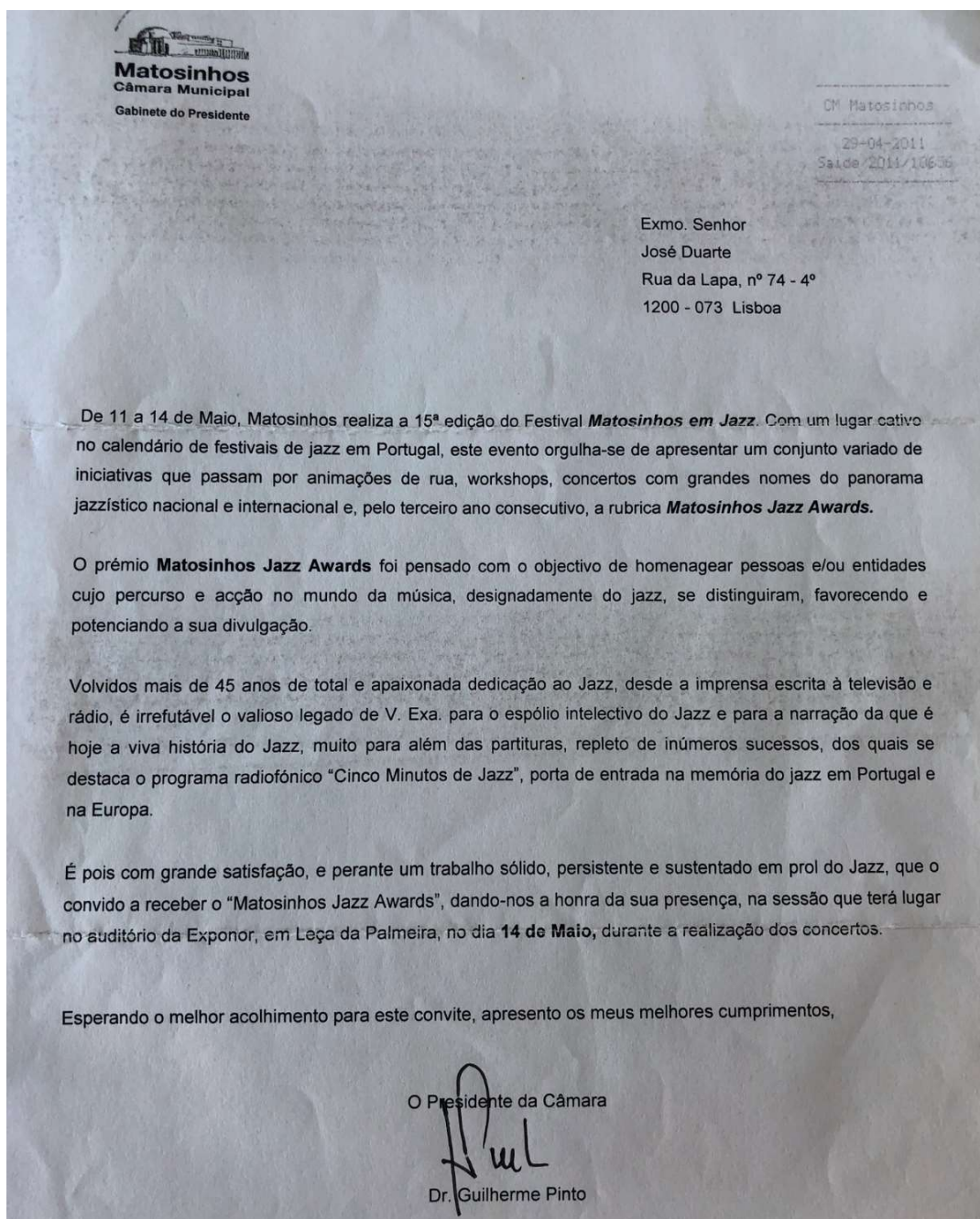
Zé [Duarte], eu não resisto a dizer que é um prémio muito especial: eu cresci a ouvir os «Cinco Minutos de Jazz», num radiozinho portátil, escondido debaixo da almofada, às escondidas da minha mãe... porque já era depois da minha hora... e, portanto, cresci a ouvir: «um... dois... um, dois, três, quatro, Cinco Minutos de Jazz»⁵¹.

O reconhecimento vem também de autarquias, associações, empresas e universidades que o têm vindo a homenagear, o que denota um efetivo reconhecimento público pelas ações desenvolvidas na divulgação do jazz (*vide* anexos 6 e 7). Foi assim, por exemplo, com o prémio

⁵⁰ Fotografia oficial, site da Presidência da República Portuguesa:
http://anibalcavacosilva.arquivo.presidencia.pt/diadeportugal2009/?action=12&id1=19&id2=29712&id3=28875&url=http://anibalcavacosilva.arquivo.presidencia.pt/archive/img/10Junho2009_0066.jpg

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=j7MCzMiGrZc> aos 0'40".

atribuído pela Câmara Municipal de Matosinhos integrado no festival *Matosinhos em Jazz*. O prémio *Matosinhos Jazz Awards* foi instituído com o objetivo de “(...) homenagear pessoas e/ou entidades cujo percurso e acção no mundo da música, designadamente do jazz, se distinguiu, favorecendo e potenciando a sua divulgação”. É assim que, a 14 de maio de 2011, a Câmara Municipal de Matosinhos decidiu atribuir o prémio a José Duarte.



Carta de Guilherme Pinto, Pres. da C. M. de Matosinhos, a atribuir o prémio *Matosinhos Jazz Awards* a José Duarte, 29/04/2011 (acervo do CEJ-UA)

Em 2017, a Antena 2 criou a rádio online com emissão ininterrupta, de 24 horas e inteiramente dedicada ao jazz e sem locução, com apresentação e seleção musical de José Duarte. Em 2019, a RTP estreou o documentário de homenagem a José Duarte intitulado *Jazzé Duarte*, realizado por Jorge Paixão da Costa. No artigo publicado para anunciar a estreia, o jornalista Rogério Gomes (RTP) escreveu: “José Duarte: o homem que se confunde com um estilo de música”⁵². Já Raul Calado tinha batizado José Duarte como “Jazzé Duarte”, forma que continua a utilizar para assinar as suas mensagens eletrónicas.



José Duarte, Cinco Minutos de Jazz, Rádio Renascença, 1966 (acervo da Casa da Lapa)

2.7 Cinco Minutos de Jazz? Bom nome!... mas é pouco tempo.

Decorria o ano de 1966 quando o radialista João Martins (amigo de infância de José Duarte) o convidou para fazer *Cinco Minutos de Jazz*, programa que ficou na história do país e da rádio como o programa mais antigo ainda em difusão.

⁵² <http://media.rtp.pt/extra/estreias/jazze-duarte-um-homem-confunde-um-estilo-musica/>

JD – *Em 1966 telefonou-me o João Martins. Falávamos todos os dias, éramos amigos. Mas um dia falou para casa de Raul Calado, onde eu estava a beber cultura, e disse:*

“– Queres fazer uns cinco minutos com jazz lá no meu programa?”

Eu disse: Bom nome!... mas é pouco tempo!...

No dia 21 de fevereiro de 1966, estreava o histórico programa Cinco Minutos de Jazz (CMJ) e José Duarte encontrava-se pela primeira vez em Nova Iorque.

JD – *Nessa segunda-feira foi a primeira vez dos Cinco Minutos de Jazz e a primeira vez que fui ao Village Vanguard⁵³.*

Depois desta sessão, já na transcrição das nossas conversas, confirmou-me através de e-mail, com o seu estilo peculiar:

No dia 07/05/2019, às 14:48, José Duarte <joseduarte@ua.pt> escreveu:

fui ouver esta big band que se chamou ‘Thad Jones / Mel Lewis Big Band’ todas as segundas que passei em Manhattan!
e de vários músicos dela fiquei amigo desde Thad Jones mas com Mel Lewis nunca falei!!!...
tenho o CD da Orquestra na sua estreia no VV em 7th february 1966
há however um PEQUENO pormenor... CMJ começo na monday 21th!...
até jazz
Jazzé Duarte

Não escreveu para a imprensa sobre esta primeira experiência em Nova Iorque, onde assistiu ao concerto da recentíssima big-band de Thad Jones e Mel Lewis (fundada a 7 de fevereiro desse ano), que mais tarde viria a designar-se *Village Vanguard Orchestra*.

JD – *Não escrevi... [pausa] Fui doido!*

O programa *Cinco Minutos de Jazz* (CMJ) inicia assim a sua longa presença na rádio portuguesa, que se mantém até hoje⁵⁴. Integrado como uma rubrica do programa diário “23.^a hora”, apresentado por João Martins, da Rádio Renascença, uma emissora que naquela década tinha

⁵³ Village Vanguard é um histórico clube de jazz, situado em Manhattan, fundado por Max Gordon. O clube foi inaugurado a 22 de fevereiro de 1935. Em 1966, a 7 de fevereiro, estreava-se a orquestra do clube.

⁵⁴ <https://www.rtp.pt/play/p269/e419413/cinco-minutos-de-jazz>

vindo a conquistar uma quota considerável das audiências nacionais, firmando-se como uma das três principais emissoras radiofónicas juntamente com a Emissora Nacional (EN) e o Rádio Clube Português (RCP).

Toda a música que passou e passa nos CMJ é da discografia particular de José Duarte:

JD – *Não tinha discos da rádio, como hoje não tenho... as rádios não têm discos de qualquer que seja a especialidade... jazz no meu caso!*

Começou a adquirir discos e livros, especialmente no estrangeiro, primeiro na Europa e depois também nos EUA, mas também através de encomendas ou ofertas de amigas/os. José Duarte foi sempre remunerado pelos programas de rádio que produzia ou nos que colaborava. No entanto, o pecúlio é meramente simbólico:

JD – *Nunca fui bem pago!... No jazzin⁵⁵, para fazer um programa mensal, 24 horas por dia... Eu tenho os discos para os por lá!... Eu tenho que os comprar para por lá!... porque a rádio não tem! E não é só neste programa! Foi assim em todos os que eu fiz: comprei sempre os discos! Para trabalhar! Eu baixei o meu rendimento para trabalhar!*

(...)

Recentemente fui aumentado pelo presidente da RTP... no almoço dos 50 anos do CMJ... Ele perguntou:

“– Já agora, José Duarte, quanto é que ganha nos CMJ?”

“Não respondo...”

“– Não responde porquê?”

“Em primeiro lugar porque o senhor poderá saber facilmente... e depois porque tenho vergonha.”

“– Tem vergonha?”

“Sim. O senhor vai-se rir.”

“– Não, não. Prometo respeitar.”

“Eu ganho duzentos e não sei quantos [euros]...”

“– Isso é mentira... Mas se é verdade está aumentado para o dobro.”

E assim foi. Aumentou-me. Não é grande coisa... Tudo aquilo é meu... Este mês [da Sociedade

⁵⁵ <https://www.rtp.pt/play/direto/antena2jazzin>

Portuguesa de Autores] recebi 50 euros por seis meses de direitos de autor dos Cinco Minutos de Jazz.



Celebração do 50.º aniversário dos CMJ, fevereiro de 2016 (foto de Adriana Duarte)⁵⁶

Dos primeiros anos dos CMJ há várias passagens e acontecimentos singulares que José Duarte recorda com humor.

JD – *Eu convidei João de Freitas Branco. Fiquei à espera dele, com o disco debaixo do braço. O João Martins a ver... E o Professor Doutor e distinto musicólogo não apareceu. O João Martins sai da cabine e diz*

⁵⁶ Da esquerda para a direita: Nuno Artur Silva (à época, membro do conselho de administração da RTP e atual Sec. de Estado do cinema, audiovisual e media; João Pinto de Sousa (assistente de José Duarte na RTP), Gonçalo Reis (presidente do conselho de administração da RTP). Na foto podem ver-se ainda outros nomes como os de Steve Potts e Carlos Martins (saxofonista de jazz).

assim:

“– Pronto, a cabine é tua agora... quero ver o que és capaz de fazer.”

Sentei-me. Pus os auscultadores. A música acabou, tirei-a, e meti o indicativo. Lou Donaldson⁵⁷.

E depois, desenrasquei-me. Disse:

“Boa noite! Hoje não faço o que prometi. Não é minha a culpa, mas... prometi trazer cá o professor João de Freitas Branco, mas ele não vem. Mas depois ir-me-á explicar...”

Nunca me explicou. Eu estava enrascado, o que é que eu havia de fazer... Não tinha discos da rádio, como hoje não tenho... as rádios não têm discos de qualquer que seja a especialidade... jazz no meu caso! assim só me podia servir daquele...

“Trouxe um disco do Miles Davis onde um dos parceiros é John Coltrane”.

E depois disse quem tinha sido John Coltrane, que foi um génio do jazz... para quem ainda não sabe!

Um homem que nasceu negro – não dizia preto... e agora não sei o que hei-de dizer... às vezes não digo... se é branco se é negro... – e depois veio a bomba:

“Nascido em Hamlet, toca saxofone tenor e soprano... filho de um padre.”

No outro dia o irmão do João [Martins] que era telefonista na Renascença, disse-me, assim com um ar...

“estás feito!”:

“– O Monsenhor⁵⁸ quer falar contigo.”

Eu entrei.

[narra o evento com gozo e sarcasmo e sempre bem-humorado:]

“Dá-me licença, Monsenhor?”

“– Entra, meu filho. Então sabes por que é que te chamei?”

“Não... não sei... Tenho uma vaga ideia...”

“– Diz lá o que é?”

“Porque ontem não veio o musicólogo João de Freitas Branco.”

“– Não, não foi por isso!... Foi baseado nisso!... Então tu disseste que o Coltrane era filho de um padre?!... Os padres não têm filhos!”

Esta é que é a frase que eu jamais esquecerei (“os padres não têm filhos”). E eu digo em pensamento:

“agora Zé, é que é a tua altura de brilhares”... [mas] isso seria o fim!...

E ele disse:

“– Pois é!...” – Sempre com aquele seu ar de ‘monsénhor’: santo, meigo, educado.

“Foi erro meu. Sei agora, pensando, que ‘preacher’ tem várias traduções. Uma delas pode ser ‘pregador’

⁵⁷ Lou Donaldson, saxofonista e compositor de jazz africano-americano, nascido a 1 de novembro de 1926.

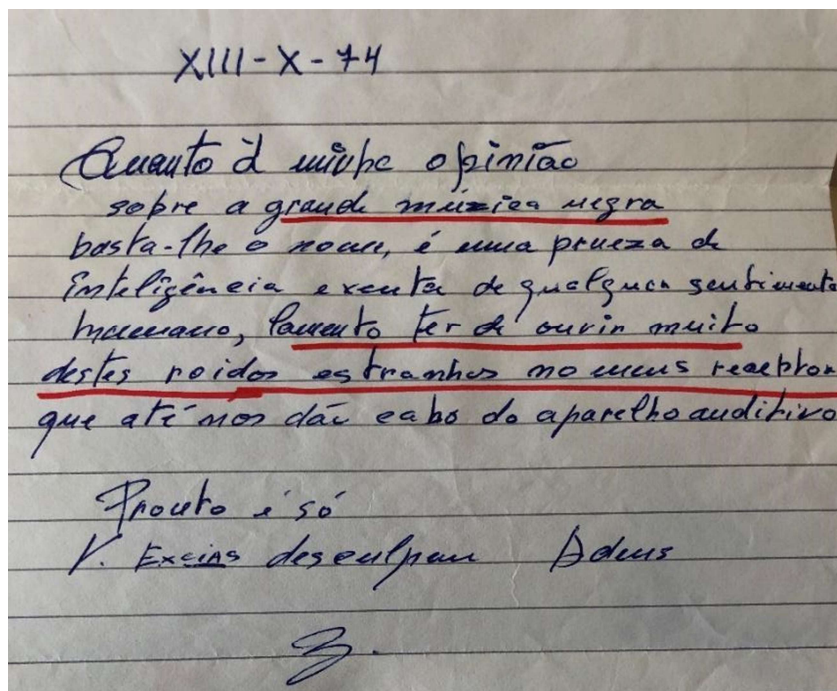
⁵⁸ O diretor da Rádio Renascença.

... e a esses é permitido ter filhos.

“– Pois, foi engano... Mas agora vais ter a ‘maçada’ de me trazeres sempre os textos que escreves para eu ler e depois então gravares.”

Nunca criticaram mais algum: nunca mais fiz asneiras, nunca mais convidei alguém...

Foram, aliás, várias as cartas que José Duarte recebeu ao longo da sua atividade mediática, mesmo depois da instauração da democracia.



XIII-X-74

Quanto à minha opinião
sobre a grande música negra
basta-lhe o nome, é uma prova de
inteligência exorta de qualquer sentimento
humano, lamento ter de ouvir muito
destes ruídos estranhos no meus receptor
que até nos dão cabo do aparelho auditivo

Pronto é só
V. Excias desculpem Adeus

Z.

Carta de ouvinte com sublinhados de José Duarte, 13/10/1974 (acervo do CUJ-UA)⁵⁹

XIII-X-74

Quanto à minha opinião

sobre a grande música negra [outro programa de rádio de José Duarte, à época]
basta-lhe o nome, é uma prova[?] [proeza] de inteligência exortar[?] [exortar] de qualquer
sentimento humano, lamento ter de ouvir muito
destes estranhos ruídos no meus [meu] receptor
que até nos dão cabo do aparelho auditivo.

Pronto é só.

V. Excias. Desculpem. Adeus

[assinatura ilegível]

⁵⁹ Correspondência recebida por José Duarte, vide anexo 6.

O jazz permitiu a José Duarte afirmar-se e auto representar-se publicamente de forma diferenciada da maioria da população, muito especialmente num contexto ditatorial, regido pelo controlo das massas e pelo atrofiamento social, cultural e económico. Simultaneamente, o jazz permitiu-lhe desenvolver ações de resistência política. Primeiro contra o Estado Novo e em defesa da liberdade, da justiça, da libertação dos povos africanos colonizados e, depois da revolução de 1974, em prol do progresso cultural, social, artístico, político. Tal como José Duarte afirma:

JD – ...*gostaria de não ser como os outros e sentia uma forte necessidade de me cultivar!... de ler livros e ouvir discos, de ir a exposições, cinema, monumentos, cultura, concertos de jazz.*

(...)

Os 'Cinco' [Minutos de Jazz] sempre foram e são 'um pauzinho na engrenagem'...

O programa CMJ iniciou as suas transmissões na Rádio Renascença, onde se manteve até 1975. Entre 1975 e 1984 o programa não foi acolhido por qualquer emissora. Este interregno deveu-se à sabotagem dos emissores da Rádio Renascença, no final do «verão quente», em novembro de 1975, e sobre a qual me debruço mais adiante. Em 1984, a Rádio Comercial retomou as transmissões do programa, que se mantiveram até 1993, ano em que passou a ser transmitido pela Antena 1. O programa teve uma breve passagem pela Antena 2 (entre 2007 e 2008, mas regressou à Antena 1, onde ainda hoje se mantém, mas agora com duas emissões por dia (à tarde e à noite).

2.8 Jazz é vida. É a minha forma de vida...

JD – ...*e o jazz não é só música. Jazz é música e também cinema literatura, artes plásticas. Jazz é História, é política, é cultura. Jazz é sociedade e ideologia, jazz é intervenção, ativismo e cosmovisão. Jazz é vida. É a minha forma de vida...*

Numa das passagens das entrevistas, José Duarte reconhece o papel político que o jazz sempre desempenhou nas suas ações. Vários eventos-experiência por si narrados explicam e comprovam as orientações e as opções político ideológicas de José Duarte. No livro *Cinco Minutos de Jazz*, publicado em 2000 e reeditado em 2019, José Duarte escreve:

Cada simples Cinco foi outro pauzinho
na engrenagem
Cada um uma oportunidade arriscada
Para deixar pequenas mensagens implícitas
Contra o poder ditatorial (Duarte, 2019: 190).

A história de intervenção política de José Duarte inicia-se no tempo em que ainda era estudante de liceu (como referido anteriormente). De entre as manifestações em que participou, destaca o dia 5 de outubro de 1969, aquando das comemorações da Instauração da República:

JD – *Quando o João estava para nascer, fomos ao ‘5 de outubro’⁶⁰, ele nasceu a 12 de outubro. E havia sempre pancada... Lá fui com ela [sua mulher], devagarinho... Pusemo-nos num sítio resguardado. E de repente o povo começa a cantar: “Viva o 5 de Outubro!” e veio um tipo que tinha um altifalante que se ouvia perfeitamente: “É favor abandonarem a praça.”*
E foi lá um manifestante dizer-lhe que não abandonamos a praça porque temos liberdade para andar na rua. E o militar bateu-lhe. A partir daí avançaram para o povo. Eu fugi com Teresa. Nisto, numa esquina, surge-nos um polícia pela frente com o cassetete já no ar. Olha-nos! Olha para a barriga de Teresa, eu fiquei a olhar para ele e a proteger Teresa. Ele hesita em bater... irrita-se, não bate. Vai-se embora. Foi uma grande vitória!

A sua histórica intervenção junto de Charlie Haden, na Polónia, prévia á participação do músico com a formação de Ornette Coleman no primeiro Festival Internacional de Jazz de Cascais, em novembro de 1971, resultou igualmente numa importante ação política de reverberação nacional:

JD – (...) *Apanhei o festival de Cascais em Varsóvia. Estive com os músicos. Uns conhecia, outros não...*

⁶⁰ Comemoração da implantação da República, a 5 de outubro de 1910.

Foi aqui que Charlie Haden me transmitiu que não viria a Portugal porque não tocava em países fascistas. Eu disse-lhe, “não há países fascistas. Há governos fascistas! Não há povos fascistas!” O Haden fez um minuto de espera e disse:

“– Tens razão. Mas tenbo de fazer alguma coisa que denote que eu sou contra a guerra em África.”

Mas depois disse-me assim:

“– Vou levar pancada...”

– Não. Não te batem. Não te tocam.

“– Como é que sabes?”

– Não te batem porque tu és cidadão norte-americano.

“– O que é que eu hei-de fazer? Qualquer coisa em cima do palco... pôr um fumo [faixa de tecido preto liso, no braço esquerdo, em sinal de luto]?”

“– Não... Ninguém te vai ver...”

Ninguém repararia... Nem no que ele levava vestido, quanto mais aquilo preto...

E depois eu disse:

– Há uma música que o povo gosta muito – menti-lhe, claro! – «Song for Che». É boa!

“– Boa ideia!”

– Falas: dedicas aquilo aos movimentos de libertação.

E depois estive a treinar-lhe o português de «Angola», de «Guiné» e de «Moçambique».

Já no concerto, no pavilhão em Cascais:

A primeira que ele disse foi Moçambique. Doze mil pessoas bateram palmas. Guiné já se ouve muito mal.

Angola praticamente não se ouve e o resto não se ouve nada. Era tudo em pé.

Charlie Haden: “This next song is dedicated to the black peoples of liberation movements of Mozambique, Guinea, Angola”.

E as pessoas irrompem numa ovação de palmas e gritos de apoio. Um momento marcante na história política de Portugal.

...Eu fiquei sentado a chorar... Tinha a máquina, que tinha levado para tirar fotografias... Tiraram-se poucas fotografias [desse momento].

Cravinho (2017), num artigo sobre o Clube Universitário de Jazz (CUJ) e referindo-se à importância política das ações dos seus membros – de entre os quais se incluía José Duarte –, refere-se a este episódio da seguinte forma:

(...) between 1971 and 1973, with the first three editions of the International Cascais Jazz Festival, the Portuguese public (and on some occasions the musicians on stage) transformed jazz into an instrument of resistance against the regime, with thousands of young people persuaded to come out in active opposition to Portugal's colonial wars. Jazz became a symbol of freedom, especially after Charlie Haden's protest and subsequent arrest in 1971 (Cravinho, 2017: 234).

De facto, o problema das colónias era desde 1961 um tema sensível ao nível da luta política por parte dos estudantes sobretudo aqueles que conviviam de perto com estudantes provenientes das colónias africanas e que residiam na Casa dos Estudantes do Império. Muitos deles frequentavam o CUJ e ajudavam a construir uma consciência ética e política no sentido da libertação e auto-determinação de todos os povos (Cravinho, 2011: 8). O jazz adquire aqui um valor acrescentado muito particular pela sua associação a uma origem africana. Numa entrevista concedida ao Expresso (9/2/2016), José Duarte afirma que o clube era:

Uma afirmação política. Era música contra o poder. No CUJ – com sede na Praça da Alegria, a metros do Hot – faziam-se exposições de arte africana, divulgava-se jazz, conversava-se com as pessoas. E a sede do CUJ era frequentada por estudantes da Casa do Império, membros do MPLA, da Frelimo...⁶¹

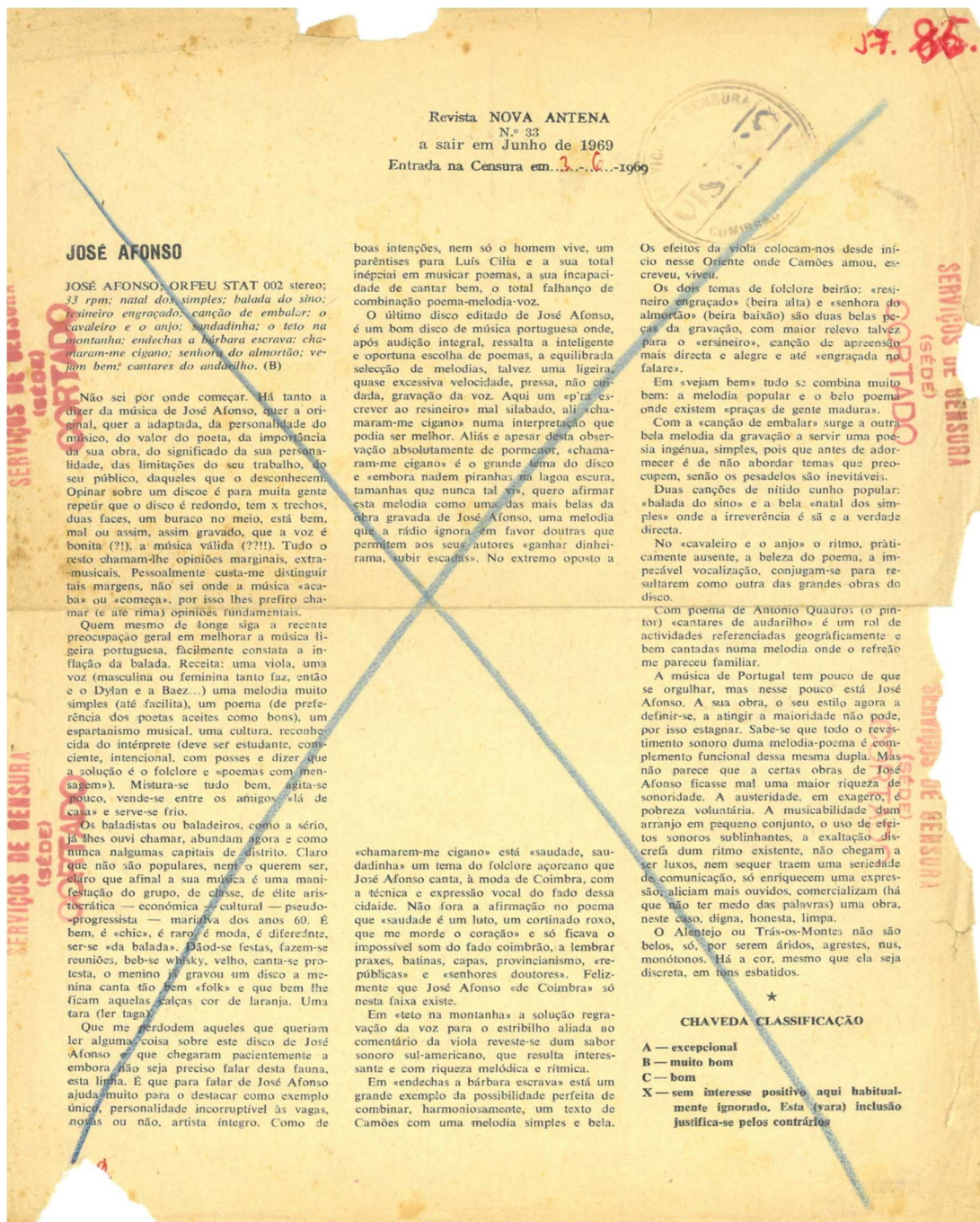
Nos artigos que publicou na imprensa periódica entre 1960 e 1974, José Duarte chegou a ver os seus textos censurados. Um dos seus textos sobre a crítica ao disco de José Afonso, em 1969, foi proibido de ser publicado. Neste texto José Duarte refere um aspeto que característico sobre as suas compreensão e interpretação da música, de uma maneira geral, que se prende com a perspetiva etnomusicológica de analisar a música no seu contexto:

Há tanto por dizer da música de José Afonso (...) da personalidade do músico, do valor do poeta, da importância da sua obra, do significado da sua personalidade, das limitações do seu trabalho, do seu público, daqueles que o desconhecem. Opinar sobre um disco é para muita gente repetir que o disco é redondo, tem x trechos, duas faces, um buraco no meio, está bem, mal ou assim, assim gravado, que a voz é bonita (?!), a música válida (?!!). Tudo o resto chamam-lhe opiniões marginais, extra-musicais. Pessoalmente custa-me distinguir tais margens, não sei onde a música «acaba» ou «começa», por isso lhes prefiro chamar (e até rima) opiniões fundamentais. (...) [José Afonso] artista íntegro. (José Duarte, artigo censurado a 3/6/1969).

⁶¹ <https://expresso.pt/cultura/2016-02-09-Jose-Duarte-Fiz-o-jazz-entrar-em-casa-das-pessoas>

Noutro artigo, de julho de 1970, entre outras frases e expressões a Censura cortou a seguinte passagem:

Por outro lado, o futuro do jazz tem muito a ver com a sociedade negra norte-americana, tal como o futuro do jazz em Portugal tem muito a ver com a sociedade portuguesa. Ou seja, o futuro do jazz na América será feito de conquistas sociais, enquanto em Portugal será feito de ofertas políticas (Duarte 2010: 150).



Artigo proibido sobre disco de José Afonso, *Cantares do Andarilho* (Orfeu, 1968), 3/06/1969 (acervo do CEJ-UA)



NEWPORT 1970: O PÚBLICO DO JAZZ

AQUI JAZZ

1

Muito pouca gente desta terra afinou o ouvido pela trompete de Armstrong, raras deram pelo sopro de Coleman Hawkins, raríssimos souberam do Minton's ou mesmo da rua 52. Este crescendo de indiferença culmina evidentemente nos nos-

...os dias: o nome de Archie Shepp não diz nada à esmagadora maioria dos portugueses, como aliás também nada significa para os gregos, os turcos ou mesmo os espanhóis. E se nomes e factos nada dizem, muito menos se sabe das razões que, levam, por exemplo, Archie a soprar «free» e a identificar a sua música com a poesia de Leroi ou a acção de Malcolm. Entre nós o jazz é ainda agora, Julho de 1970, uma forma musical sabida e entendida por uma minoria. Limitado a uma elite, o jazz está assim afastado da função que como forma de arte lhe cabe.

Quanto aos tipos que por cá mais têm insistido na divulgação do jazz (Luís Vilas Boas, Raul Calado, Manuel Jorge Veloso, José Duarte, Raul Bernardo) são ainda olhados com a burguesa desconfiança de quem não quer passar por parvo e por isso recebe de pé atrás tudo quanto transcende a mediocridade.

Divulgar o jazz. Porquê e como? E porquê o jazz? E de pois? Iniciando o ciclo depõe José Duarte.

POP LARUCHO



DIVULGAR O JAZZ, PORQUE?

Já agora decifro, desventro, penetro o tema palavra a palavra.

— Divulgar.

Divulgar é espalhar (e tenho espalhado de Leiria a Agronomia).

Divulgar é publicar (e tenho publicado do Lisboa à Antena).

Divulgar é vulgarizar (e tenho vulgarizado dançando ou trautando).

Divulgar é devassar (e tenho devassado do Slug's à Pleyel).

Divulgar é ladrar (e tenho ladrado alto e bom som, rosando, fazendo constar).

Divulgar é corromper (e tenho corrompido, infectando, pervertendo, seduzindo, viciando).

— O Jazz.

O que é o jazz? Sei lá...

O jazz é a vida, uma vida vendida, usado, estrebuchando no charco do progresso, com muitas palmadas nas costas (1)

Jazz é a lei 1740 do Estado da Carolina do Sul em 1838.

Jazz é Bessie Smith a morrer na rua.

Jazz é «eu pintava a cara de pretos» de Al Janson.

Jazz é o sucesso de Paul Whiteman.

Jazz é Earl Hooker tuberculoso.

Jazz é Armstrong rei dos Zulus, Monk na capa do Time e na clínica de psiquiatria, Miles de cabeça partido, Miles atin-

gido a tiro, Ray Charles cego, Roland Kirk cego, Sonny Terry cego.

Jazz é Art Tatum e Arthur Rubinstein, Duke Ellington e Glenn Miller.

Jazz é África em Los Angeles, África em Chicago, África em Storyville, em New-York.

Jazz é teu «one-step», o teu «charleston», o teu «boogie-woogie», o teu «rock», a tua «epop», o teu ancestral protesto, a tua adormecida irreverência.

Jazz é o teu campeão de boxe, de 100 m., de futebol, de basquetebol, a tua mulata que desejias, a tua Aretha que cantas, o teu Cassius Clay (2)

Jazz é o som do teu pecado, da tua proibição, dos teus «beatnicks», do teu underground.

Jazz com Hollywood em cima, com John Binch, com Watts, Harlem e uma angustiante sensação de tolerância.

— Porquê?

Porque sim.

Pela viola de Big Bill Broonzy.

Pelas gargalhadas de Armstrong.

Pela loucura de Lester.

Pelo som de Hodges.

Pelo drama de cantar de Billie.

Pelo génio de Parker.

Por Mank desafinado.

Pela beleza de Miles.

Pelos gritos de Ornette.

Pela força de Shepp.

Pelo cêro europeu.

DIVULGAR O JAZZ, COMO?

Com alti-falantes alti-sonantes.

Com programas de rádio (pois claro), onde o resto fosse «ghetto» (pois então) e tudo a soar a «bluesya» (ora essa).

Com clubes, discussão, danças, animação, saúde e frases com um sentido.

Com arranjos e «swings», poemas e excitação, muita gente, toda a gente, sem ninguém a rir de nós.

Com «jam-sessions», festivais, arcaicos, tudo e todos a exaltar o tempo fraco, sabendo de cor Ornithology.

Einstein e a relatividade.

Napoleão e Waterloo.

De Gaulle e o Hot Clube de França.

O New Deal e a New thing.

Factos explicados, datas justificadas no tempo de escola.

Uma nova linguagem: a «scats».

E muitas flautas, pianos, saxofones, baterias e contra-baixas.

Uma vida musical de sons diferentes e ritmos originais.

Solos. Unissonos. Muitos unissonos.

— Futuro do Jazz

O futuro do jazz não tem nada a ver com a sociedade portuguesa, tal como o futuro do jazz em Portugal nada tem a ver com a sociedade negra norte-americana. (3)

JOSÉ DUARTE
Julho 1970

CORTES DA CENSURA

(1) e pontapé no cu (2) que te leva à praça (3)

Por outro lado o futuro do jazz tem muito a ver com a sociedade negra nos-americanas tal como o futuro do jazz em Portugal tem muito a ver com a sociedade portuguesa. Ou seja, o futuro do

1970 na América, aqui feito de conquista associada, enquanto em Portugal não foi feito de ofertas políticas.

A opinião de José Duarte sobre o contexto social e político que se vivia no mundo (muito embora se denote estar implícita uma referência ao país) é veiculada em vários artigos. Um deles é de janeiro de 1970:

A Terra, em 1970, não se canta com vozes lindinhas, afinadas e perfeitas, com sons adocicados, macios, de cordas e bandolins, a pintura do nosso tempo não é «Gioconda» mas sim «Guernica», a literatura do nosso tempo não é Balzac mas sim Kerouac, o cinema do nosso tempo não é Bresson mas sim Buñuel (*idem*: 133).

Já num artigo publicado em 1969, José Duarte, uma vez mais, refere-se criticamente à génese histórica que deu origem ao jazz numa alusão ao tráfico de escravos:

Claro que, para apreciar Charlie Parker, não é fundamental saber que, em 1619, catorze negros viajaram, vendidos, do Congo para a Virgínia e que, em 1786, esse número subia para 2 130 000, que Storyville fechou em 1917, que o insecto gorgulho comeu, certo ano, metade das colheitas de algodão, que a abolição da escravatura foi em 1865, que para o Código Civil de Louisiana escravo era alguém sob a autoridade de um senhor ao qual pertencia, que na Carolina do Sul os escravos podiam ser julgados, vendidos, alugados ou avaliados, mas... ajuda muito (*ibid.*: 89).

José Duarte, mesmo sem recurso ao jazz, tentava sensibilizar o público para a questão dos africanos das colónias portuguesas que vinham para Lisboa em busca de melhores condições de vida. Foi o que aconteceu, por exemplo, no programa *Tempo Zip*, entre 1971/1972, no qual José Duarte parte para a rua e entrevista alguns indivíduos provenientes de Cabo Verde. (*vide* anexo 8). Também esta perspetiva de ação, interventiva e ativista, o 25 de abril constituiu um momento de grande importância para José Duarte.

JD – No 25 de abril estava na Suíça. Aquilo [a reunião da IATA⁶²] é entre os chefes das companhias aéreas mundiais e eu ia em representação da TAP. Era chefe de divisão.
Entra pela porta fora – pela porta dentro! – o chefe de escala:
“– Zé!... revolução em Portugal!”

⁶² *International Air Transport Association* (IATA) foi fundada em Havana, Cuba, a 19 de abril de 1945. Sucessora da *International Air Transport Association*, fundada em Haia, Holanda, em 1919. Hoje, a IATA congrega 290 membros de 120 nações.

Os restantes presentes ficaram vidrados. Julgaram que era louco... não perceberam nada do que ele disse. Abraçámo-nos, gritámos!... E depois eles – quando tudo serenou – eu ia a sair... e ele [o presidente da LATA] disse:

“– Ainda temos algo a dizer, fique aí. Damos por encerrada a reunião em homenagem ao povo português.”

[Com a voz embargada fixa-me o olhar e diz:]

Foi bonito!... foi-se tudo embora. Acabou ali. Por causa do ‘25’. Por causa de nós. Por termos ganho.

Da Suíça, em pleno 25 de abril, José Duarte telefonou para Portugal:

JD – *“Como é que isso se está a passar?”*

Depois fui buscar dinheiro, porque a TAP tinha o aeroporto fechado e deu-me ajudas de custo para eu ir naquele dia. Mas depois eu fiquei três dias... E quando fui buscar à delegação da TAP, em Geneve, estava a minha colega e assistente a vender bilhetes – ou a renovar bilhetes – e diz-me:

“– Zé, abriam Caxias⁶³!”

Eh!... [Com os olhos em lágrimas e a voz embargada, prossegue o relato desse dia 27 de abril de 1974:]

Eu peguei nela ao colo... Os passageiros estavam com os olhos de fora: “O que é que estes dois têm!?!...”
(...)

Já depois do ‘25’ [de abril de 1974], num encontro da International Jazz Federation, fiz um discurso que no final levantaram-se todos a aplaudir.

José Duarte referia-se a uma intervenção que proferiu numa reunião da *International Jazz Federation* (IJF) e na qual apresentou uma abordagem sobre a revolução portuguesa do 25 de abril de 1974 e a relação com o significado, a função e o papel do jazz, enquanto símbolo das culturas e dos povos subalternos.

JD – *Com o 25 de abril eu esqueci o jazz. A verdade é essa... Andei na prática. Fiz coisas que só um ingénuo, só um tipo sujeito ao fascismo durante uma data de anos... a uma ditadura fascista, que é o real nome – «The real name»... Enquanto membro da direção do Hot, fazíamos sessões fonográficas para os sindicatos, para os trabalhadores... não era para os estudantes, nem para as elites... Aquilo era*

⁶³ A Prisão de Caxias (Forte D. Luís I, também conhecido como forte-prisão de Caxias) foi um dos estabelecimentos prisionais que o Estado-Novo português definiu para presos-políticos condenados pelas ideias e ações oposicionistas ao regime. Neste estabelecimento passaram, entre muitos outros cidadãos, mais ou menos anónimos, Álvaro Cunhal, Francisco Miguel Duarte, Domingos Abrantes, António Joaquim Gervásio, Francisco Louçã, Arnaldo de Matos ou Zeca Afonso.

propaganda ao marxismo! Éramos marxistas, a maioria deles, na direção do Hot! Foi essa a intenção nossa: fazer uma revista de Esquerda, de jazz de Esquerda, de leitura de Esquerda, que servisse os trabalhadores e os músicos!



Reunião da IATA, Los Angeles (EUA), 1974, com José Duarte, ao centro (acervo do CEJ-UA)

Ainda hoje José Duarte continua a associar o jazz à luta em prol da justiça social, antirracista, anticapitalista, como se percebe na entrevista cedida à ESEC TV, a 15 de março de 2016: “[p]ara os negros americanos que são os inventores do jazz, [o jazz] é uma forma de luta. Para os portugueses que vivem mal, é uma forma de luta”⁶⁴.

Apesar de José Duarte referir que “esqueceu o jazz” depois da revolução de 1974, a verdade é que enquanto membro da direção do HCP, que integrou entre 1975 e 1976, fez do jazz um mediador direcionado para os objetivos da formação cultural e político ideológica dos trabalhadores. Promoveu ações - como por exemplo sessões fonográficas para trabalhadores e sindicatos - que se enquadravam no designado Processo Revolucionário em Curso (PREC), vigente pouco depois de 25 de abril de 1974 até à aprovação da Constituição da República Portuguesa, a 2 de abril de 1976. A Direção do HCP estava alinhada com os princípios do PREC.

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kzR4ad5HyA0>, ao minuto 1’00”.

E foi igualmente a partir de 1975 que José Duarte iniciou o seu relacionamento institucional com organizações dedicadas ao jazz de implantação internacional.

2.9 I hope see you again!

Durante o seu percurso José Duarte conheceu figuras públicas de vários quadrantes: da política, da literatura, das artes visuais, performativas, e músicos de jazz que marcaram a história mundial do género. Um dos artistas que o marcou consideravelmente foi Louis Armstrong, que conheceu aquando da sua passagem por Lisboa para um concerto, em 1961.

JD – *Só em 61* [1961]. *No concerto em Lisboa. Nunca lhe falei de jazz a não ser ter-lhe dado os pêsames por ter morrido Velma Middleton⁶⁵, a sua vocalista negra... todos chegaram de África* [Louis Armstrong, a sua mulher Lucille e a banda All Stars...].

Louis Armstrong e a sua companheira estabeleceram rapidamente uma forte ligação com José Duarte ao ponto de o terem convidado para os acompanhar rumo aos EUA e assumir a sua assessoria:

JD – [Disse Louis Armstrong] *“Não te esqueças de ir ao hotel. O meu advogado quer falar contigo: tem um bilhete para vires viver connosco em Nova Iorque.”*
Em '61 [1961] *tinha 23 anos. Solteiro. Sem barba! Filho único... não fui!*

⁶⁵ Velma Middleton (1917- 1961) foi uma cantora de jazz africano-americana que integrou as orquestras de Louis Armstrong, desde 1942 até ao seu falecimento.



José Duarte ao lado de Louis Armstrong, aeroporto de Lisboa, 1961 (acervo da Casa da Lapa)

JD – *Com o Bennett fiz o contrário [que tinha feito com Louis Armstrong], ou seja, fiz-me especialista nele. Não sou. Nunca o tinha visto na vida... Visto, já o tinha visto em fotografias... e 'ouvisto' 'enough'!... Fui-lhe apresentado como "o homem do jazz em Lisboa ou em Portugal". Apertei-lhe a mão e ele:*

"Então, o que é que você faz?"

Eu: "Faço rádio, há uma data de anos. E a sua filha?... como é que lhe está a correr a exposição?"

"– Como é que você sabe que a minha filha tem uma exposição e que tem 'agora' uma exposição?"

"Sei tudo sobre si".

Então convidou-me para tomar o pequeno-almoço – à americana – com ele, no dia seguinte. Às 9:30 lá estava. O hotel já não existe. Estoril-Sol. Subi. Estava a desenhar na varanda, em calções, (...) a baía de Cascais – Tony Bennett desenha bem! Há discos até que têm em contracapa os desenhos dele. E a filha também desenha. Sai ao pai!



Fotografias de José Duarte com músicos e amigos, expostas no seu escritório (foto de HBM)

Privou também com Betty Carter, que conheceu no final de um concerto num bar em Nova Iorque:

JD – [Com] *Betty Carter é uma história clássica minha. Fim de concerto num bar. As pessoas saem. Os músicos saem. Fico eu. A falar e a beber com o bar ‘attender’... Ela surge e senta-se no bar. Seis lugares separados. O bar era num clube jazz... e ela desata a falar com o americano, o homem do bar, até que repara em mim e diz:*

“– Estrangeiro?”

“Sim.”

“– De onde é que é?”

“Portugal.”

“– Portugal, não é uma cidade.”

“Pois não, mas os americanos não conhecem Lisboa”.

“– Conheço eu. Eu não sou americana, eu sou afro-americana. Então e o que é que faz?”

“Faço rádio.”

“– Rádio? E o que põe na rádio?”

“Jazz.”

“– Então você é conhecido, você é famoso!”

“Sou porque faço um programa de cinco minutos diários.”

“– Five minutes?! Lie!”

“Não sou nada. Não tenho vantagem de lbe estar a mentir... trabalho numa companhia de aviação, por isso estou aqui. Num país pobre, eu não tenho dinheiro para vir a Nova Iorque. E as airlines “dão” bilhetes aos seus workers”

“– Eu sei.”

Avançou três lugares e começou a falar mais de coisas íntimas: da música dela... eu a meter-me na vida dela, dos pianistas que eu sabia de cor que ela tinha... – eu preparo-me quando vou a Nova Iorque e... os pianistas que ela tinha lançado – lançou vários, que hoje são craques –, os filhos dela, o casamento, divorciada. Separada... E depois disse:

“– Pronto, vou-me embora. Vou dormir. Já é boa hora! Então, tive muito gosto em o conhecer.”

“Eu também a si! Podia-me assinar um papel para eu ficar como recordação sua!”

“– Com o maior prazer!” Pediu um papel e um lápis ao homem do bar... assinou... notei que ela tinha escrito demais para o nome... Peguei no papel. Meti no bolso.

“– Boa noite!

“Prazer...”

“– I hope see you again!”

“Também eu.”

Cheguei ao hotel ia deitar-me e lembrei-me que não tinha lido o papel nem visto o autógrafo... vi o autógrafo: era um texto que me apreciava... guardei e depois decidi que sempre que fosse ao estrangeiro levaria o papel para lbe mostrar. A primeira vez [que a encontrei depois do autógrafo] foi uma festa:

“– Ah! Olhe que você fez bem mostrar-me o papel... Gostei muito de si, mas você nunca mais apareceu... esqueci-me de si... mas agora nunca mais me vou esquecer de si.”

E o meu papel é hoje um cadernito⁶⁶, com vários textos dela, na [casa] Lapa... Depois andei sempre atrás dela e onde ela ia eu tentava ir. A última vez que estive com Betty Carter devia ter sido em Guimarães... no bar do “nosso” hotel.

Em Paris cruzou-se com Dexter Gordon, numa daquelas situações que José Duarte narra como uma história ou como uma passagem de um filme:

JD – *Nunca falei ao Dexter. Mas sucedeu isto [num bar em Paris]: o Dexter... clube vazio. E... eu a falar com o francês do bar... e de repente surge o grande – grande, enorme, altíssimo... – devagar, sem chapéu, e a tocar [estava] uma gravação de Coltrane... Pára, onde eu estava sentado... eu olhei para ele, ele olhou para mim e diz:*

“– ‘Trane.’ E saiu. Não era preciso dizer mais nada... e disse ‘Trane’, não disse ‘Coltrane’. Era só para os amigos. Gostei muito desta situação... porque não houve cá conversas... ele podia dizer Trane... eu não.

Steve Potts é ainda um amigo com quem mantém contacto regular. Para além destes artistas de jazz, mundialmente reconhecidos, José Duarte conheceu e privou ainda com Ornette Coleman, Keith Jarrett, Charlie Haden, Dewey Redman, Phil Woods, Sonny Stitt, Dizzy Gillespie, entre outros.

JD – *Dizzy e Gillespie com quem fui ver o Eusébio, ‘the black panther’. Como ele dizia jogar ‘contra’ a Bélgica deu empate... com Eusébio a jogar ‘mal’ ou seja bem mal... Escudeiro tirou-nos fotografias no Estádio da Luz e fomos para casa da família de Eusébio... jogar aos ‘blindfold tests’ - jogo jazz inventado nos USA... ganhar [é] adivinhar quem toca. É uma lição!*

Com José Duarte, para além de Dizzie Gillespie, estiveram Sonny Stitt, Phill Woods, Gordon Beck e Daniel Humair, tal como referido por José Duarte num dos programas *Cinco Minutos de Jazz*, logo depois do 1.º FIJC.

No domingo do festival de jazz em Cascais [1] Portugal jogou futebol com a Bélgica e vi-me metido num grande assado:

⁶⁶ José Duarte não conseguiu localizar o referido documento para que se pudesse expor neste trabalho.

Acompanhei ao futebol Dizzy Gillespie[,] Sonny Stitt, Phil Woods, Gordon Beck e D[aniel] Humair, pois todos quando souberam do jogo quiseram ir ver jogar Eusébio (Guião de *Cinco Minutos de Jazz*, depois do 1.º FIJC, acervo do CEJ-UA)⁶⁷.

Dos músicos referidos, José Duarte manteve contacto mais ou menos regular com Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Phil Woods, mas também com outros nomes da cena internacional de jazz.



Dizzy Gillespie e José Duarte, Estádio Nacional, 1971 (Casa da Lapa)

⁶⁷ Os músicos referidos apresentaram-se no 1.º FIJC, 1971.

2049) 10/12
64.

No domingo do festival de jazz em Cascais Portugal jogou futebol com a Bélgica e vi-me metido num paude assado:

Acompanhei ao futebol Digby, Gillespie, Sonny Stitt, Phil Woods, Gordon Beck e D. Ammons, pois todos quando souberam do jogo fingiram ir ser jogar o Escribo.

Agora imaginem-me na luz no meio deste quinteto de jazz e + tarde

Guião de Cinco Minutos de Jazz, depois do 1.º FIJC (acervo do CEJ-UA)



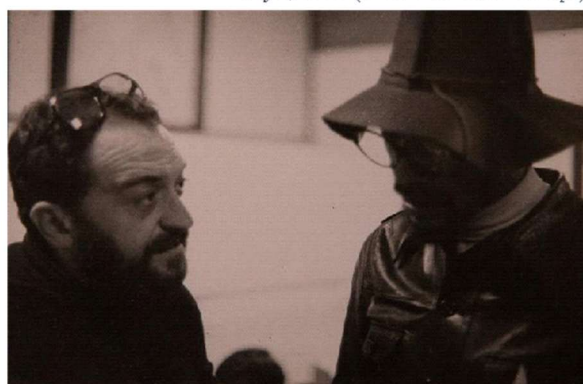
Miles Davis, 1.º FIJC, 1971 (foto de José Duarte, acervo Casa da Lapa)



Com Baden Powell (guitarrista), estúdios da Valentim de Carvalho, Lisboa, 1968 (acervo da Casa da Lapa)



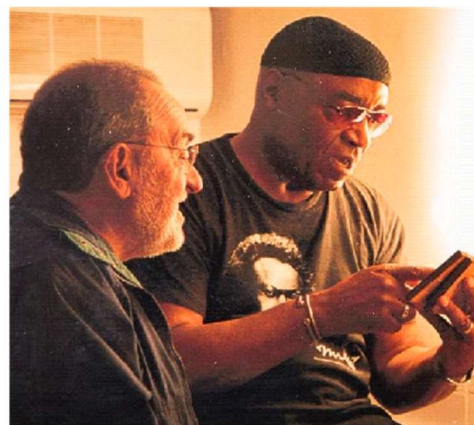
Com Ronnie Scott, Teatro Villaret, Lisboa, setembro de 1970 (acervo da Casa da Lapa)



Com Sam Rivers, FIJC, 1979 (acervo da Casa da Lapa)



Com James Moody, FIJC, 1980 (acervo da Casa da Lapa)



Com Rashid Ali, baterista que tocou com John Coltrane, Lisboa, 2005 (acervo da Casa da Lapa)

Para além dos músicos e artistas do universo musical, muito especialmente do jazz nacional e internacional, José Duarte privou também com pessoas de outros quadrantes, nomeadamente da comunicação social. A referência anterior ao fotógrafo, diretor de fotografia e realizador António Escudeiro (1933 – 2018) é disso exemplo. Mas há muitas outras figuras públicas que demonstraram e demonstram interesse e respeito por José Duarte. Prova disso são os textos que constam na primeira edição do livro *Cinco Minutos de Jazz* (2000) assinados por Jorge Sampaio (amigo do tempo do CUJ), Maria João Pires, Olga Roriz, José Mário Branco, Ana Bustorff, entre outros.



Lançamento do livro *Cinco Minutos de Jazz*, em 2000, na livraria Bulhosa, em Lisboa. Da esquerda para a direita: José Duarte, Maria João Seixas (jornalista), Jorge Sampaio (Presidente da República), editor. (acervo da Casa da Lapa)

A dimensão alcançada por José Duarte no panorama cultural chegou a todas as esferas da sociedade portuguesa. A presença de Jorge Sampaio, enquanto Presidente de República, no lançamento do livro *Cinco Minutos de Jazz* (2000) já seria a confirmação do reconhecimento institucional que lhe é dirigido ao mais alto nível do Estado. Mas há outros momentos que o confirmam. O primeiro é passado com Mário Soares, enquanto Presidente da República.

JD – *Um dia convidou-me para ir ao Palácio de Belém – foi o primeiro presidente a receber-me no Palácio de Belém – para saber como é que um tipo durante a Ditadura conseguia escrever sobre ‘música negra’. Lá fui, depois de almoço. Passou pelas brasas enquanto eu falava... um falso dormir... sabe como é: descansou um bocadinho, ouviu. E pronto, agradeceu muito, deixei-lhe uns livros assinados. No dia seguinte foi a inauguração de “O jornal”, na Avenida da Liberdade. Montaram uma barraca de lona... Fui convidado. Era colaborador daquela zona toda, daquela gente... que era ‘meia esquerda’... e de repente oiço tacos de botas a bater, olho, e era um cadete da Escola do Exército:*

“– O senhor Presidente pede-lhe para ir tomar um copo com ele.”

[Ao chegar junto de Mário Soares]

“Oh, senhor Presidente!... não estou a despacho todos os dias!... Ontem estive em Belém, hoje nos copos!...”

“– Não! Isso é uma ordem do seu Presidente da República!”

Era um ‘conquistador’, era simpático...

A sua proximidade com as mais altas figuras do Estado, como os Presidentes da República, estende-se até ao presente. Em 2019, solicitou uma audiência ao atual Presidente Marcelo Rebelo de Sousa, durante a qual o convidou a visitar o Hot Clube de Portugal (HCP) na sua companhia. O Presidente da República aceitou o convite e, na noite de 12 de janeiro de 2019, jantaram no Parque Mayer e dirigiram-se ao HCP⁶⁸.

JD – *Fui falar com o Presidente [da República, Marcelo Rebelo de Sousa] para lhe apresentar umas propostas... Quería muito trazer a Portugal o músico Lou Donaldson, que compôs o tema Lou’s Blues, que eu uso como indicativo dos Cinco [Minutos de Jazz] desde o número 1 [o primeiro programa]... Já está muito velho [Lou Donaldson]... Tem que vir com médico... Tenho estado em contacto com a filha...*

Outra proposta que seria muito interessante era a circulação pelo país das orquestras de jazz que já temos...

Falámos... e no fim eu convidei o nosso Presidente para visitar comigo o Hot [Club de Portugal]... Marcámos para 12 de janeiro e fomos ‘ouvir’ o Mortágua [João Mortágua, saxofonista de jazz]. Antes disso fomos jantar ao Parque Mayer... Era tudo a querer tirar selfies!... Houve um que nem acreditava: “É mesmo o Marcelo? Mas é mesmo?” [e ri-se espontaneamente].

⁶⁸ <https://www.publico.pt/2019/01/13/culturaipsilon/noticia/marcelo-surpresa-hot-clube-ouvir-jazz-1857741>



Com o Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, e o assessor da presidência, Pedro Mexia, 12/01/2019
(foto de Rosa Reis, jornal Público)⁶⁹

⁶⁹ In <https://www.publico.pt/2019/01/13/culturaipilon/noticia/marcelo-surpresa-hot-clube-ouvir-jazz-1857741>

TERCEIRO CAPÍTULO

3. *Seven Steps to Heaven*⁷⁰ – um olhar hermenêutico sobre a vida de José Duarte

Na sua história de vida José Duarte identifica momentos/episódios que designo por **eventos-experiência** que ele próprio reconhece como verdadeiramente transformadores e que orientaram a sua visão do mundo e as suas opções enquanto ator social. Esses momentos influenciaram os seus ideais cívicos, princípios e valores políticos, a sua conceção de justiça social, a sua paixão pelas artes, de uma maneira geral, mas muito especialmente por literatura, cinema, artes plásticas, teatro, dança contemporânea e música. No entanto, foi com a música, muito especialmente com a música jazz, que José Duarte se sentiu fortemente identificado, como se no jazz sistematizasse toda a sua cosmovisão.

Inspirado nas obras anteriormente referenciadas de Ricoeur e nas abordagens de Timothy Rice (1994) e de David Harnish (2001), apresento uma interpretação do percurso de vida de José Duarte com base na sua narrativa e com recurso ao conceito de arco hermenêutico (Harnish, 2001). Tal como Harnish propõe no seu estudo sobre o músico balinês Made Lebah, os ciclos hermenêuticos resultam de acontecimentos que dão início a diferentes estágios de vida.

Esta abordagem resulta do percurso conceptual iniciado por Gadamer, quando apresenta o conceito aberto de «texto». Desta forma, o filósofo alemão abre o caminho para a aplicação da hermenêutica na psicologia, na antropologia, na história, na politologia, nas artes, em geral, e na música, em especial. Para Gadamer, na obra *Wahrheit und Methode* (Verdade e Método), publicada em 1960, a hermenêutica passa a poder ser aplicada ao “mundo enquanto texto”, “à história enquanto texto”. Na sua obra *The Interpretation of Cultures*, Geertz propõe uma definição de cultura enquanto “conjunto de textos” (Geertz, 1973). Como diz Harnish: “[i]his has been applied to cultural performances and institutions, thus opening the door for music, performance and ritual contexts to be read as texts” (Harnish, 2001: 23). A etnomusicologia adota a hermenêutica e os comportamentos e as culturas musicais passam a poder ser estudados enquanto «textos».

⁷⁰ *Seven Steps to Heaven* é o nome do álbum de Miles Davis, editado em 1963 pela editora fonográfica Columbia Records. O nome do álbum é também o nome da segunda faixa, escrita por Victor Feldman e Miles Davis.

Several ethnomusicologists have utilized hermeneutics in their work, among them Amy Catlin, Jeff Todd Titon, Gregory Barz, Philip Bohman, Timothy Rice (...). These and other ethnomusicologists generally adapt the reflexive elements of hermeneutics for their work, displacing notions of subject and object and situating themselves and their understandings directly into the study (idem).

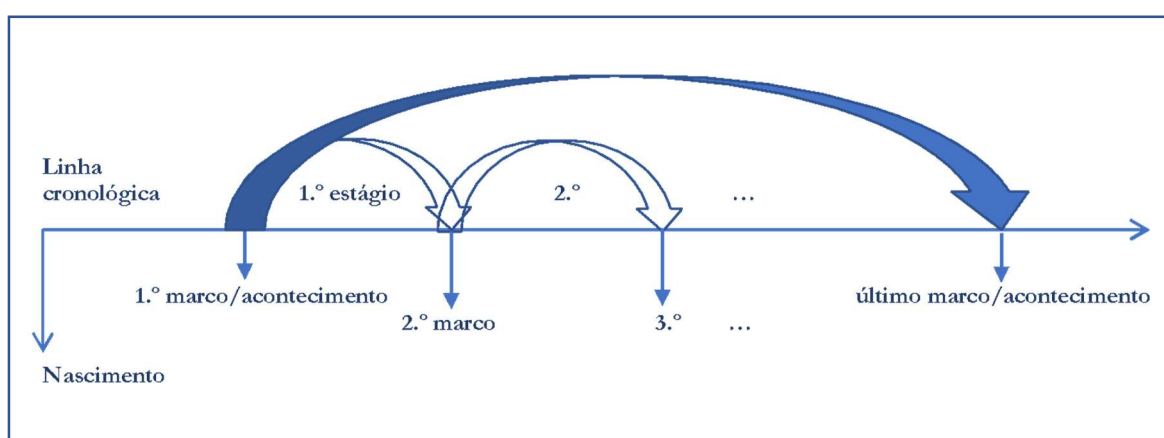
Contudo, no trabalho sobre o músico Made Lebah, Harnish não parte da hermenêutica reflexiva. O autor analisa a história de vida do indivíduo através da sua narrativa para explorar como é que um determinado arco hermenêutico auxiliou esse mesmo indivíduo a desenvolver um vasto leque de saberes musicais e a progredir artística e tecnicamente ao longo da sua vida: “(...) *has little do with reflexive hermeneutics. I instead look at the life of a single individual and explore how a type of hermeneutical arc helped him to develop a great depth of musical knowledge over his lifetime*” (*ibid.*).

Esta abordagem está mais próxima da perspectiva de Ricoeur (1991) que caracteriza «arco hermenêutico» como um meio de compreensão e explicação de um texto através de conteúdo intangível (como a expressividade presentes nos textos orais) e tangíveis, como a identificação de marcos de ancoragem do arco no solo da experiência vivida (Ricoeur, 1991: 124; Harnish, *ibid.*: 24). Rice adapta a ideia de Ricoeur ao afirmar que um arco hermenêutico na música começa com a “pré-compreensão”, passa pela explicação da estrutura ou do sentido da música, e alcança uma interpretação que dá origem a uma nova visão do mundo impulsionada pela música, que atua como símbolo: “(...) *hermeneutical arc in music "begins with pre-understanding, moves through explanation of the structure - or the sense - of music, and arrives at an interpretation and a new understanding of the world referenced by music acting as a symbol"* (Rice, 1994: 4).

Neste processo o indivíduo apropria-se da música (enquanto produto, corrente estética ou comportamento). O termo «apropriação» é aqui entendido de acordo com a proposta de Thompson, que segundo Harnish significa “*to make one's own what was originally alien*” (Thompson, 1991: 18 *apud* Harnish, 2001: 24). O conceito foi utilizado por Rice, entre outros autores, para explicar processos de descoberta (*self-discovery*) e de unidade entre sujeito e objeto.

A hermenêutica, nas suas abordagens filosófica e fenomenológica, defende que cada experiência é um vetor de potenciação e de influência da experiência seguinte e “(...) *that one's knowledge in a given context has the potential to increase with further experience as we adjust our understandings accordingly*” (Harnish, *ibid.*). Entre uma e outra experiência estabelecem-se diferentes estágios ao longo da vida. É desta forma que Harnish aborda a vida de Made Lebah: “*I believe that each stage of Made*

Lebah's musical life prepared him for the next, and that he had a unique hability to accumulate and compound musical experience” (*ibid.*). Harnish identifica um arco hermenêutico mais longo (que unifica o percurso de vida do músico que estudou) e identifica quatro arcos hermenêuticos menores que designou de «estágios» (*ibid.*). O arco hermenêutico de aprendizagem e experiência integra arcos hermenêuticos progressivos, como designa o autor. Os seus estágios iniciam com marcos/acontecimentos que influenciaram o estágio seguinte da vida do músico Made Lebah.



Proposta de Harnish para arco hermenêutico de aprendizagem e experiência e arcos hermenêuticos progressivos

No caso de José Duarte foi também ele próprio a identificar os principais acontecimentos da sua vida e que, nas suas palavras, influenciaram determinantemente o seu percurso. Desde logo, aqueles que considera os dois marcos/acontecimentos mais fortemente transformadores: (1) a conversa com seu tio Rui, por volta de 1954, e (2) a sessão fonográfica com Raul Calado, no IST, em 1958:

JD – Sim! Quando ouvi aquilo do meu tio eu fiquei um homem novo! Foi um marco!

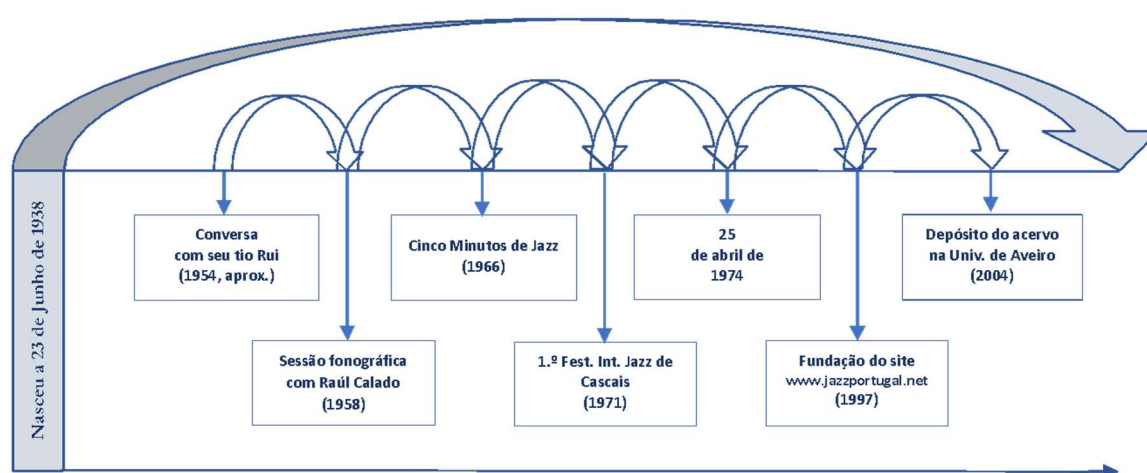
Como o Raul Calado!

Foram os dois marcos na minha vida!

Nesta tese designo estes marcos/acontecimentos como «eventos-experiência», uma vez que não é somente o acontecimento em si mas a vivência e a assimilação da experiência que influencia a interpretação que o indivíduo efetua desse acontecimento. Estes eventos-experiência originarão

novos ciclos de vida de acordo com o seu impacte transformador, que poderão ser negativos (traumáticos) ou positivos. É com este enquadramento que interpreto o percurso biográfico de José Duarte.

Na história de vida narrada por José Duarte poderemos identificar sete eventos-experiência transformadores, tal como se apresenta no seguinte quadro⁷¹.



Arco hermenêutico de José Duarte – eventos-experiência e ciclos de vida

3.1 *First Step* – Com o tio Rui de mão dada com Heráclito

O primeiro evento-experiência que José Duarte considera fortemente transformador do seu percurso de vida passou-se na adolescência, por volta de 1954, numa conversa tida com seu tio Rui na qual seu tio efetua uma referência a Heráclito. Para José Duarte, o facto de um operário - como era o seu tio Rui - conhecer Heráclito foi, desde logo, uma revelação inaudita. Depois, a

⁷¹ O título deste capítulo surgiu depois de identificados os setes eventos-experiência que José Duarte identifica como profundamente transformadores. Como referido antes, é o título do álbum de Miles Davis, um dos músicos que José Duarte mais admira.

compreensão que seu tio evidenciou ao referir o pensamento heraclítico: “tudo flui, nada permanece”, com recurso à célebre metáfora do rio cujas águas mudam a todo o instante.

A imagem que detinha anteriormente de seu tio Rui consistia em classificações mais ou menos estereotipadas: “operário”, “trabalhador”, “comunista”, “cívica e politicamente empenhado”, “corajoso”, “preso político” no Tarrafal, “torturado” (com uma marca que lhe ficou para sempre numa das mãos). O convite do tio para o acompanhar a uma cervejaria e a beber uma cerveja - o que para José Duarte significou uma espécie de ritual de passagem para a idade adulta - foi uma espécie de confirmação de que já tinha alcançado outro estatuto de maturidade. Neste enquadramento, ao citar Heráclito e ao referir que o Partido Comunista o orientava e formava (política, cultural e intelectualmente) seu tio Rui promove em José Duarte um vislumbre que reforça alguns dos valores e princípios que vinha a assimilar, por um lado, e, por outro, uma nova orientação de vida, assente nas informações *a priori* e no desejo e projeção do futuro.

A partir deste evento-experiência José Duarte assume de forma gradual que o conhecimento e os valores de justiça social são inalienáveis para o progresso das sociedades humanas. Apercebe-se, gradualmente, que o regime político português não correspondia a esses valores mas consistia numa ditadura, com colónias ultramarinas, assente numa estratificação social acentuada de bem definida, com uma economia baseada na exploração laboral; um regime que barrava a entrada de movimentos estéticos e artísticos de vanguarda, que promovia políticas culturais e de dinamização artística limitadas a um quadro de valores conservador de cariz tradicional e popular. Todas estas características configuravam uma realidade com a qual José Duarte não se identificava e contra a qual se sentia impelido.

3.2 *Second Step* – Raul Calado e a sessão fonográfica no IST

O **segundo evento-experiência** marca o início de um novo ciclo na sua vida e foi, como afirma José Duarte, o mais transformador de todos. Aconteceu em 1958, na sessão fonográfica realizada por Raul Calado no Instituto Superior Técnico. José Duarte afirma que este evento-experiência se pode definir como uma “mudança para um homem novo”. A partir deste acontecimento

José Duarte sente uma forte identificação com a música jazz, identificação que mantém até hoje e que se estabeleceu como epicentro da sua identidade e das suas ações mais ou menos mediáticas: José Duarte apropriou-se do jazz enquanto processo de descoberta e de construção de si mesmo e de unidade entre sujeito e objeto (Thompson 1991; Rice 1994; Harnish 2001).

Tal como Tia DeNora defende, a música pode ser entendida também como uma tecnologia do self (“*Music as a technology of the self*”, 1999; *Music in everyday life*, 2000), como uma “prótese do corpo”, como uma projeção do indivíduo que espera ser interpretado pelos outros e, assim, afirmar-se socialmente. Para José Duarte o jazz passa a ser um canal de auto-representação e um meio de socialização. Ao adotar o jazz, José Duarte alcança o que ambicionava: distinguir-se da maioria, diferenciar-se social e politicamente do *status quo*, integrar uma comunidade minoritária (amantes e promotores de jazz) e, simultaneamente, encontrar um universo que lhe permitia afirmar-se ideológica e politicamente. Em suma, José Duarte encontrou no jazz um modo de identificação pessoal. Além disso, o jazz permitiu-lhe desenvolver algumas ações de resistência contra o sistema vigente e, desta maneira, atuar indiretamente na luta contra o Estado Novo.

Para DeNora, “(...) *music is in dynamic relation with social life, helping to invoke, stabilize and change the parameters of agency, collective and individual*” (DeNora 2000: 20). DeNora recorre ao termo «agenciamento» para definir “*perception, cognition and consciousness, identity, energy, perceived situation and scene, embodied conduct and comportment*” (*idem*). Ao integrar o jazz como sua «*technology of the self*» – como principal elemento da sua auto-representação – José Duarte adquire aquilo que DeNora define como «poder social»: “(...) *control over music in social settings is a source of social power*” (*ibid.*).

Ora, como José Duarte refere claramente “não foi o jazz, mas sim Raul Calado” que o transformou verdadeiramente. Mas na verdade a ação de Raul Calado em José Duarte foi mediada pelo jazz. O conceito de mediação desenvolvido no seio da *Actor Network Theory* (ANT) ganha aqui relevo uma vez mais. Efetivamente, Raul Calado propiciou através do jazz uma íntima relação entre símbolo social e objeto estético musical. Esta ação condicionou o modo como José Duarte viria a identificar-se com o jazz a partir destes dois vetores: o estético e o sociopolítico. Neste sentido, Raul Calado foi um verdadeiro mediador, tal como definido por Latour (2005): “(...) *an entity with the agency to transform*”.

A fundação do Clube Universitário de Jazz (CUJ) é uma das ações na qual José Duarte se envolve de forma empenhada após ter conhecido Raul Calado. Foi mesmo o segundo subscritor do CUJ, logo a seguir a Raul Calado. Conforme exposto anteriormente, o Clube congregou interesses, afetos e desejos em torno do jazz. O jazz era o epicentro das intenções de ação dos seus fundadores, que passavam por divulgar e promover o jazz. Sob o signo do jazz perspetivavam a valorização das culturas e dos povos africanos colonizados por Portugal, procediam à apologia da liberdade e da promoção da justiça social. A profusão de um conjunto de atividades desenvolvidas a partir do CUJ preconizava uma forma de resistência política explícita contra o Estado Novo, o seu quadro de valores e o seu aparelho repressivo.

No seio do CUJ, a divulgação do jazz surge também como um veículo de reivindicação de mudança, como um elemento aglutinador de diferenças e particularismos entre os seus elementos. Foi uma forma de união de jovens empenhados na mudança, propiciando uma consciência colectiva que os mobilizava a romper com princípios sociais e políticos vigentes, e que tinham na música uma forma de o conseguir. Juntamente com as sessões fonográficas dedicadas ao Jazz, protagonizavam outras acções que tiveram um papel importantíssimo de contestação ao regime, e de passagem de propaganda subversiva (Cravinho, 2011: 8).

A partir deste **evento-experiência** José Duarte inicia um conjunto de ações públicas isoladas de divulgação e de promoção do jazz. De forma consciente assume a sua própria mediação, tal como deixou claro no seu discurso oral e nas várias entrevistas cedidas a vários órgãos de comunicação social, nos últimos 20 anos. Para José Duarte, a relação entre objeto estético musical (jazz) e símbolo social revela-se numa apologia das culturas e dos povos africanos e na denúncia, mais ou menos subliminar, das injustiças sociais, tanto nos EUA como nas colónias portuguesas.

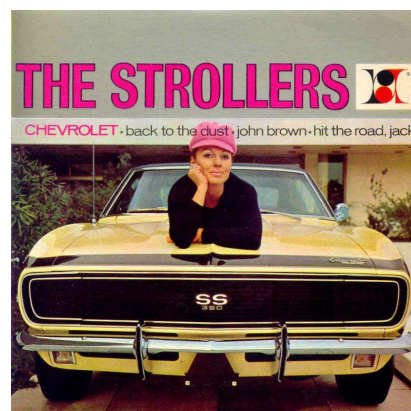
Na Rádio Universidade de Lisboa produziu e apresentou o programa *Jazz, esse desconhecido*, em 1958 e 1959 (*vide* anexo 9). Nestes mesmos dois anos colaborou com o boletim do CUJ e, ainda em 1959, produziu e apresentou o programa *Encontro com o Jazz*, na Rádio Renascença. Em 1960 iniciou-se na imprensa periódica, no Diário de Lisboa. Seguiu-se o programa *Isto é o Jazz*, em parceria com Raul Calado, entre 1960 e 1961, também na Rádio Renascença. Em 1966 fundou com Teresa Paula Brito o duo vocal *The Strollers*⁷², com o qual gravou dois discos de 45rpm, em 1967.

⁷² https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto_420

“Chevrolet”, que abre o primeiro EP dos Strollers, tinha sido divulgado pelo etnomusicólogo Alan Lomax no final dos anos 50, na interpretação dos seus autores, Ed e Lonnie Young. Depois disso, já o britânico Donovan tinha adaptado a canção e mudado o título para “Hey Gyp (Dig the Slowness)”, em 1965, e os americanos Jim Kweskin & the Jug Band tinham popularizado no ano seguinte a sua versão ⁷³ (*vide* anexo 10).



Teresa Paula Brito e José Duarte, *The Strollers*, 18/02/1967 (RTP)



Capa do vinil dos *The Strollers*, 1967 (RTP)

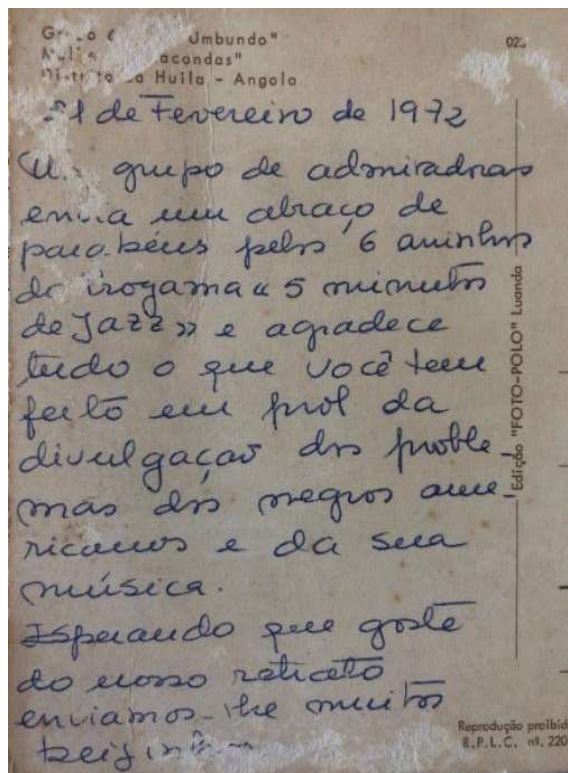
É neste ciclo, que José Duarte assume a direção musical e a bateria do projeto musical *Pop Fado* (*vide* anexo 10), com o qual gravou igualmente dois discos de 45rpm; criou ainda o programa *Spot-Jazz* (Rádio Renascença) e o programa *4 por 4*, emitido pelo Rádio Clube Português.

⁷³ João Carlos Callixto *in* <https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto> 420

3.3 *Third Step* – Cinco Minutos de Jazz

O **terceiro evento-experiência** ocorre a 21 de fevereiro de 1966, com a emissão inaugural do programa de rádio *Cinco Minutos de Jazz*, a partir da Rádio Renascença. No documentário realizado por Jorge Paixão da Costa (RTP, 2019) tal como nas entrevistas que me concedeu, José Duarte refere que o programa *Cinco Minutos de Jazz* (CMJ)⁷⁴ era “uma pedra na engrenagem” e o jazz “uma arma” de combate ao regime.

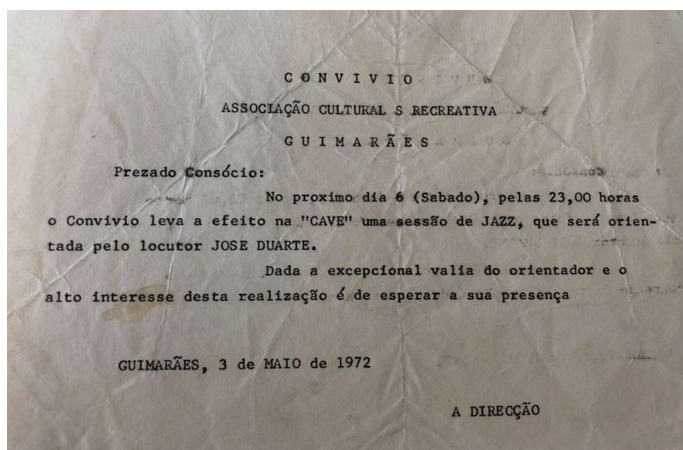
É com CMJ que José Duarte alcança maior notoriedade pública no país e nos territórios colonizados, muito especialmente em Angola, Guiné e Moçambique. A sua notoriedade pública aumenta consideravelmente. Prova disso são as mensagens que lhe são dirigidas, já demonstrado anteriormente. É importante relevar que as práticas discursivas de mediação associadas ao jazz eram identificadas pelos ouvintes. O postal remetido por “um grupo de admiradoras” de Angola, felicita José Duarte pelo 6.º aniversário de CMJ e agradece pelo que consideram ser o ativismo de José Duarte “(...) em prol da divulgação dos problemas dos negros americanos e da sua música”.



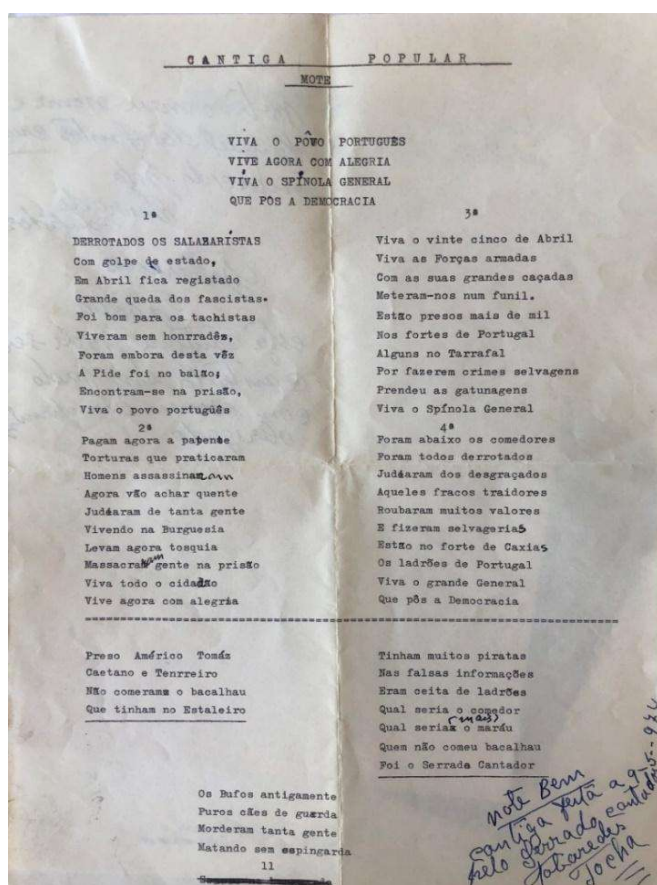
Postal enviado a José Duarte por "um grupo de admiradoras" de Angola, 1972 (CEJ-UA)

⁷⁴ Vide anexo 11 para os guiões, notícias e anúncios da imprensa periódica do programa *Cinco Minutos de Jazz*.

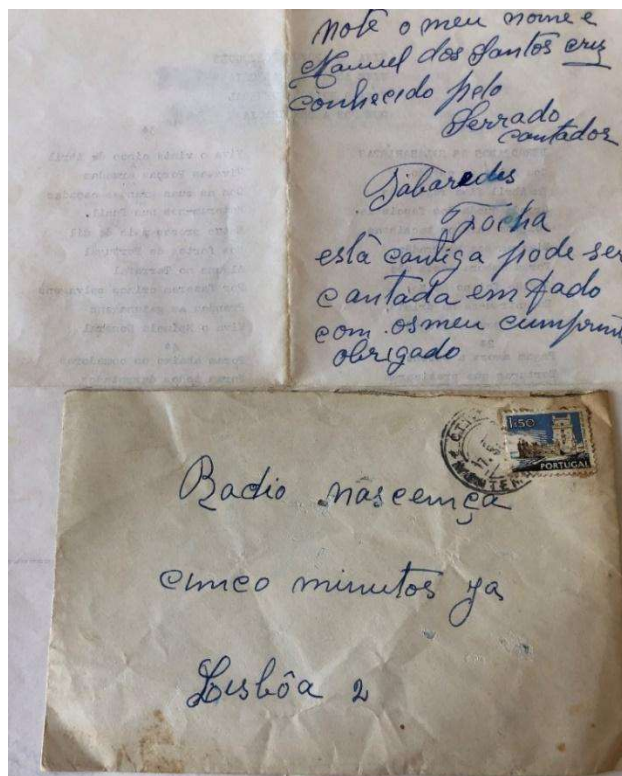
A notoriedade pública que José Duarte foi granjeando fez com que passasse a ser convidado para sessões fonográficas, palestras e conferências um pouco por todo o país. A sua popularidade é transversal aos vários quadrantes geracionais e setores sociais: a carta enviada por Manuel dos Santos Cruz, “conhecido como Serrado Cantador, um ouvinte de “Tabaredes [J] Tocha” permite compreender o alcance mediático de José Duarte.



Convite aos sócios da Associação Cultural, Social e Recreativa de Guimarães para uma "sessão de JAZZ", 3/05/1972 (acervo do CEJ-UA)



Cantiga Popular, letra original do ouvinte «Serrado Cantador», 9/05/1974 (acervo do CEJ-UA)



Envelope e verso da *Cantiga Popular*, de Manuel dos Santos Cruz - «Serrado Cantador»
9/05/1974 (acervo do CEJ-UA)

Efetivamente, CMJ é o marco e a marca de José Duarte. Como refere a justificação do *Matosinhos Jazz Award*, atribuído a José Duarte em 2011 pela Câmara Municipal de Matosinhos:

Volvidos mais de 45 anos de total e apaixonada dedicação ao jazz, desde a imprensa escrita, à televisão e rádio, é irrefutável o valioso legado de V. Exa. para o espólio intelectual do jazz e para a narração da que é hoje a viva história do jazz, muito para além das partituras, repleto de inúmeros sucessos, dos quais se destaca o programa radiofónico «Cinco Minutos de Jazz», porta de entrada na memória do jazz e da Europa (carta da C. M. de Matosinhos, *vide* p. 154).

3.4 *Fourth Step* – 1971, 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais

O **quarto evento-experiência** tem lugar em 1971, com o Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC). Neste mesmo ano, ocorre também um acontecimento trágico, talvez o mais

traumático de toda a vida de José Duarte: a morte de seu filho João. Relativamente ao falecimento inesperado e precoce de seu filho, José Duarte revela uma tristeza profunda. Contudo, não é totalmente claro se este evento-experiência condicionou ou influenciou, de alguma forma, o seu percurso de vida no que toca às ações em torno do jazz. O seu primeiro livro, *João na Terra do Jazze* (1981), foi dedicado a seu filho João, talvez como evocação nos dez anos do seu falecimento:

à memória do João
com Aires da mãe
e Duarte do pai

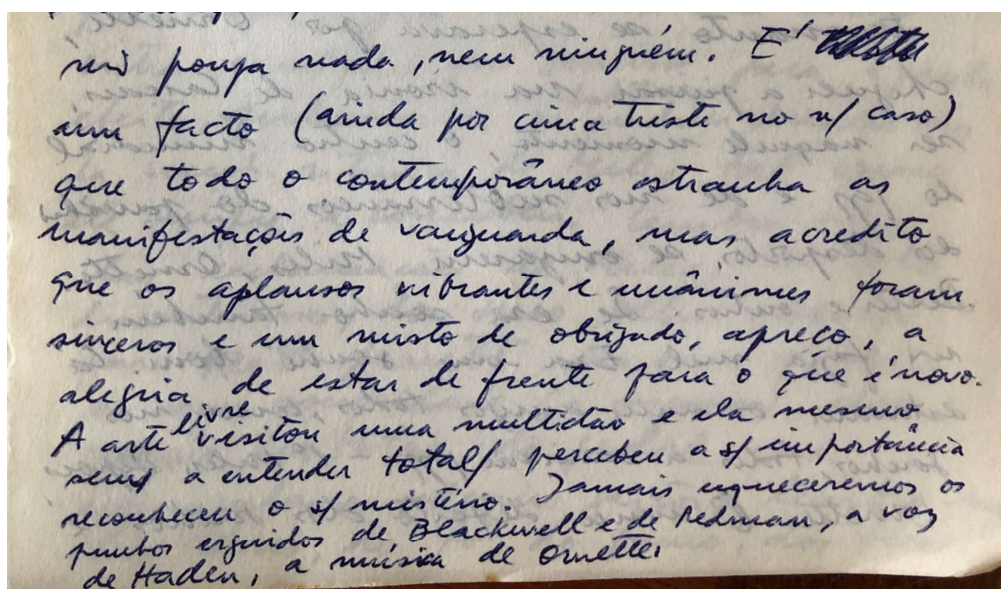
Quanto ao FIJC, José Duarte evidencia um forte significado que se estabelece a partir de um sentimento de esperança e de construção gradual de uma utopia: da mais operativa, como o fim da ditadura e da guerra colonial, à mais especulativa, que passaria pela instauração de um sistema político verdadeiramente justo, progressista, humanista.



Cartaz do 1.º FIJC, 1971 (acervo do CEJ-UA)

Apesar da organização ter sido da responsabilidade de Luiz Villas-Boas, Hugo Lourenço e João Braga, o FIJC foi o auge de um percurso de várias ações desenvolvidas em várias frentes e por vários intervenientes ao longo de três décadas, aproximadamente: divulgadores, amadores, músicos, clubes, concertos, discos, programas de televisão e rádio, imprensa periódica, livros, sessões fonográficas, cinema. Sob o mote “Jazz é Cultura”, o FIJC realizou-se no Pavilhão Dramático de Cascais, entre 20 e 21 de novembro de 1971. O Festival contou com o apoio da Secretaria de Estado do Turismo, Informação e Cultura Popular e contou com a presença de 10.000 pessoas (aproximadamente) no total das duas noites (Cravinho, 2017: 226). A intervenção que José Duarte exerceu junto de Charlie Haden para o convencer a tocar em Cascais, articulando com ele uma forma de protesto contra a política colonial portuguesa, fazem deste um verdadeiro evento-experiência que sedimentou a agência do jazz no posicionamento político ideológico de José Duarte.

No programa CMJ ao longo da semana imediatamente a seguir ao 1.º FIJC, José Duarte aborda o que sentiu, muito especialmente relativamente ao concerto de Ornette Coleman e ao momento protagonizado por Haden:

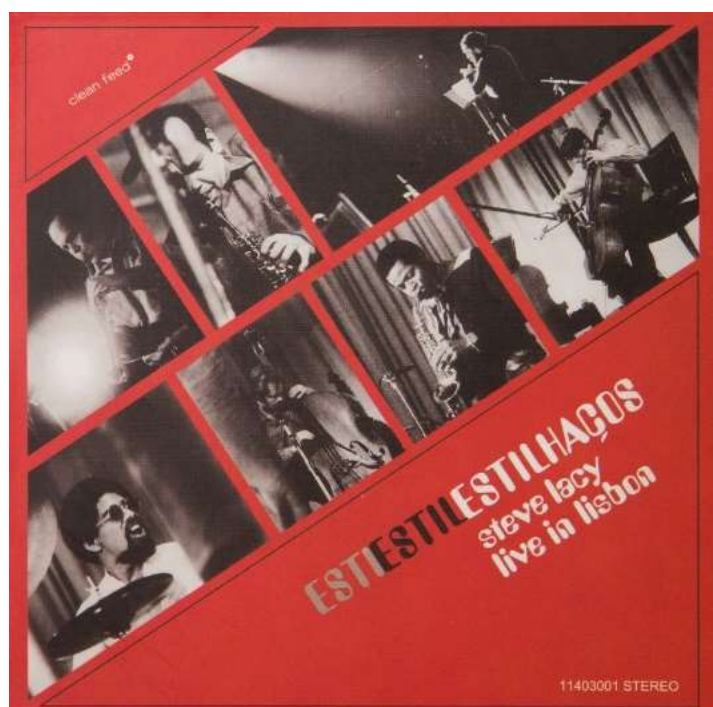


um pouca nada, nem ninguém. É ~~isso~~
um facto (ainda por cima triste no n/ caso)
que todo o contemporâneo estranha as
manifestações de vanguarda, mas acredito
que os aplausos vibrantes e unânimes foram
sinceros e um misto de obijudo, apreço, a
alegria de estar de frente para o que é novo.
A arte ^{live} visitou uma multidão e ela mesmo
seus a entender total/ percebeu a ^{se} importância
reconheceu o ^{se} mistério. Jamais esqueceremos os
pontos enjoidos de Blackwell e de Pedman, a voz
de Haden, a música de Ornette!

Guião de programa dos CMJ da semana a seguir ao 1.º FIJC (acervo CEJ-UA, vide anexo 12)

Foi também em 1971 que José Duarte produziu e apresentou o programa *Música do Brasil e Só Jazz*, ambos na Rádio Renascença, e que iniciou a colaboração, enquanto correspondente, na revista polaca *Jazz Forum*, colaboração que se manterá até 1993.

Logo no ano seguinte José Duarte produziu a edição do disco *Estilhaços* de Steve Lacy (*vide anexo 13*), gravado no concerto de aniversário de *Cinco Minutos de Jazz*. Trata-se do primeiro disco de jazz gravado em Portugal e, portanto, um marco decisivo para a história do jazz no país. Foi ainda neste ano que iniciou a organização de exposições, como *O Som, a Imagem e a Bibliografia Jazz*, que passou pela livraria *Opinião*, em Lisboa, mas também, nos anos seguintes, por Almada, Évora e Olival Basto. A 29 de março de 1973 organizou o concerto de Frank Wright, em Lisboa e coordenou o boletim *Cinco Minutos de Jazz*, publicado entre 1973 e 1974.



Capa do disco *Estilhaços*, *Steve Lacy Live in Lisbon*, 1972 (acervo da Casa da Lapa)

3.5 *Fifth Step* – 25 de abril de 1974: Liberdade e Democracia

O **quinto evento-experiência** dá-se com a instauração da democracia após a revolução do dia 25 de abril de 1974. Para José Duarte, a esperança instalou-se como início de um novo ciclo para o país e para os cidadãos, individual e coletivamente. O sonho de um país livre, democrático, da instauração da justiça social, da promoção do desenvolvimento e do progresso sociais do país, com o fim da guerra colonial e a libertação das colónias portuguesas apresentavam-se agora como uma realidade para a qual José Duarte, através das suas ações por meio do jazz, vinha a lutar desde 1958. Passaram-se dezasseis anos desde que tinha abraçado essa missão.

A oposição de José Duarte ao regime, mediada pelo jazz, passou de uma ação especulativa e subliminar para uma ação mais operativa e prática, segundo ele próprio, depois do 25 de abril de 1974. Disse José Duarte ter “esquecido o jazz com o 25 de abril” (*vide* subcap. 2.8, p. 168), contudo, percebe-se que a partir de 1974 José Duarte inicia um período longo de produção que extravasa o jazz, conforme se verá de seguida. Entre 1974 e 1975 foi co-autor do programa de rádio *A Grande Música Negra* (Antena 1). Entre 1975 e 1976 foi membro da Direção do Hot Clube de Portugal, cuja orientação político ideológica estava muito definida e orientada, de vertente comunista/socialista. Tal como o próprio José Duarte afirma, a direção promovia sessões fonográficas para os sindicatos, para os trabalhadores. Havia uma intenção propagandística de orientação marxista, “que servisse os trabalhadores e os músicos” (*idem*).

A partir do dia 25 de abril de 1974, José Duarte assume definitivamente o seu posicionamento político e ideológico. Se já anteriormente o fazia, embora de forma mais ou menos velada, depois da revolução de abril de 1974 demonstra-o publicamente sem qualquer receio. São inclusivamente públicas as suas associações a dois momentos marcantes da história desse tempo. José Duarte faz questão de acompanhar Álvaro Cunhal à chegada do exílio, a 30 de abril de 1974.



Com Álvaro Cunhal, no aeroporto da Portela, aquando do regresso do exílio do líder do PCP, a 30/04/1974
(acervo da Casa da Lapa)

No dia em que Álvaro Cunhal regressou ao país, José Duarte recebeu também José Mário Branco e Luís Clíia, regressados do exílio em Paris. Ao seu lado estão José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, João Paulo Guerra, Zeca Afonso, Ary dos Santos, Manuel Jorge Veloso e várias dezenas de pessoas⁷⁵. No acervo do CEJ-UA encontra-se documentação que permite constatar a relação política e ideológica que se situa entre dois partidos da política portuguesa: o PCP e o BE (*vide* anexo 14).

⁷⁵ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/regresso-de-jose-mario-branco/> aos 7'11".



Chegada de José Mário Branco, aeroporto da Portela, Lisboa, 30/04/1970 (acervo da Casa da Lapa). Da esq.: José Jorge Letria, Zeca Afonso, mãe de José Mário Branco, [?], José Duarte, Adriano Correia de Oliveira, [?].

Entre 1975 e 1984 foi membro da direção da *International Jazz Federation*, uma organização da UNESCO. Foi assistente de realização e comentador das emissões televisivas, pela RTP, dos Festivais de Jazz de Cascais. A partir de 1975 integra a *Annual International Jazz Critics Poll* da revista norte-americana *Down Beat*.

Este foi o ciclo mais duradouro e de maior produtividade, em várias áreas – da imprensa à televisão, dos concertos aos workshops e palestras e até mesmo relativamente à construção do seu arquivo de jazz. Nas seguintes tabelas apresenta-se o conjunto de ações mais significativas que desenvolveu durante este ciclo. As tabelas estão organizadas de acordo com as seguintes temáticas: (A) Concertos/Festivais/Espectáculos; (B) Edições Fonográficas e Bibliográficas; (C) Programas de Rádio e Televisão; (D) Prémios. O último item, (E) Comunicação Social: imprensa periódica, rádio e televisão, aparece de forma descritiva.

A) Concertos/Festivais/Espectáculos

Ano	Designação	Ação	Formato	Edição
1981	Quarteto Pinho Vargas e Quarteto Benny Wallace	co-organizador	concerto	1.º aniversário do programa de rádio <i>Abandaja</i> (25 outubro)
1982	<i>That's Soul</i>	co-organizador	concerto	(29 março)
1986	Orquestra do 'Hot Clube de Portugal' e Maria Viana	organizador	concerto	20.º aniversário de 'Cinco Minutos de Jazz' (Cinema 'Pathé', 22 fevereiro)
1988	<i>Enfim Sós</i>	co-autor	espetáculo	Teatro
1989	<i>Quem tramou o Comendador?</i>	co-autor	espetáculo	Teatro
	<i>Jazz num dia de Verão</i>	colaborador	festival	Fundação Calouste Gulbenkian
	<i>Jazz em Agosto</i>	consultor	festival	ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian
	<i>Maré Jovem</i>	consultor	festival	Câmara Municipal de Almada
1993	Concerto de Solidariedade com os Doentes Mentais	organizador	concerto	(19 abril)
1996	Homenagem a Luís Villas-Boas	organizador	concerto	(21 setembro)
1997	Concurso de apoios do Ministério da Cultura a Festivais de Música	consultor	festivais	membro do júri

B) Edições Fonográficas e Bibliográficas

Ano	Designação	Ação	Formato	Edição
1980-1981	<i>Pão com Manteiga</i>	co-autor	livro (dois livros)	Pão com Manteiga
	<i>O Roque e a Amiga</i>	co-autor	livro da rubrica do programa <i>Pão com Manteiga</i>	Pão com Manteiga
1981	<i>João na Terra do Jaze</i>	autor	livro	Ed. Regra do Jogo (lançamento 30 julho)
1983-1991	<i>Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira</i>	colaborador	livro/enciclopédia	Editorial Enciclopédia
1990-1995	<i>Colóquios sobre Rádio</i>	co-organizador,	livro	Sociedade Portuguesa de Autores

		autor do prefácio, membro da Comissão da Rádio da SPA		
1994	<i>Jazzé e Outra Músicas</i>	autor	livro	Edições Cotovia (lançamento 6 julho)
1995	<i>Coletânea Jazz Classics - I (duplo CD)</i>	organizador	CD/Edição fonográfica	Disco de Ouro (22 setembro)
1996	<i>Coletânea Jazz Classics - II (duplo CD)</i>	organizador	CD/Edição fonográfica	Disco de Prata (29 outubro)
	Reedição de 'Estilhaços'(CD)	produtor	CD/Edição fonográfica	30.º aniversário de <i>Cinco Minutos de Jazz</i> , lançamento no <i>Blues Café</i> (29 fevereiro)

C) Programas de Rádio e Televisão

Ano	Designação	Ação	Formato	Edição
1980-1983	<i>Pão com Manteiga</i>	co-autor	Programa de rádio	Rádio Comercial (1ª e 2ª série)
	<i>Abandajazz</i>	co-autor	Programa de rádio	Rádio Comercial
1982	<i>Contrataque</i>	co-autor	Programa de Rádio	Rádio Comercial
1983-1984	<i>Café Concerto</i>	Personagem (texto e voz) <i>Mr.Simples</i>	Programa de rádio	Rádio Comercial
1984 até à atualidade	<i>Cinco Minutos de Jazz</i>	autor	Programa de rádio	Rádio Comercial até 1993; Antena 1 de 1993 até à atualidade
1985-1986	<i>1, 2, 3</i>	co-autor	Programa de televisão	RTP 1
1985-1987	<i>Jazz em Agosto</i>	assistente musical de realização	Emissões televisivas do festival	RTP/Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE
1986	Jazz para Todos	Personagem (texto e voz-off) <i>Mr. Simples</i>	Programa de televisão	RTP 1
	<i>Uma vez por Semana</i>	co-autor	Programa de rádio	Rádio Comercial

1986-1987	<i>A Quinta do Dois</i>	co-autor	Programa de televisão	RTP 2
1986-1993	<i>À volta da meia-noite</i>	autor	Programa de rádio	Rádio Comercial
1987	<i>Saber a valer</i>	colaborador	Programa de televisão	RTP 1
	<i>Blues & Primos</i>	autor	Programa de rádio	Telefonia de Lisboa
	<i>A música com que a gente afina</i>	autor	Programa de rádio	Telefonia de Lisboa
1988	<i>Pão com Manteiga</i> (3ª série)	co-autor	Programa de rádio	Rádio Comercial
1989-1993	<i>A Menina dança?</i>	autor	Programa de rádio	Rádio Comercial
1993-1997	<i>A Menina dança?</i>	autor	Programa de rádio	Antena 1
1990	1,2,3	co-autor	Programa de televisão	RTP 1
1990-1993	<i>Otras Músicas</i>	autor e apresentador	Programa de televisão	RTP 2
1994	'1,2,3'	co-autor	Programa de televisão	RTP 1
1994-1995	<i>Autores</i>	co-autor	Programa de rádio	Rádio Comercial/SPA
1994-1995	Zona +	co-autor	Programa de televisão	RTP 1
1996-1997	<i>Programa da Manhã – Informação</i>	colaborador (jazz)	Programa de rádio	Antena 1

D) Prémios

Ano	Designação	Ação	Formato	Edição
1981	<i>Abandajazz</i>	autor	Melhor Programa de Rádio	Troféu Nova Gente'81
1990	<i>À Volta da Meia Noite</i>	autor	Melhor Programa de Rádio	Se7e de Ouro
1997	<i>A Menina dança?</i>	autor	Melhor Programa de Rádio	Jornal Independente
1982	<i>Pão com Manteiga</i>	autor	Melhor Programa de Rádio	Se7e de Ouro
1983	<i>Pão com Manteiga e Contrataque</i>	autor	Melhor Programa de Rádio	Se7e de Ouro

E) Comunicação Social: imprensa periódica, rádio e televisão

Nas décadas de 1980 e 1990 José Duarte colaborou com vários órgãos da imprensa periódica, tais como: Diário de Lisboa, Antena, Flama, Opção, Nova Antena, Comércio do Funchal, Musicalíssimo, Diapasão, Cinéfilo, Rádio & Televisão, Espectáculo, Página Um, Voz do Povo,

O Jornal, Se7e, Diário de Notícias, Jornal de Letras, O Primeiro de Janeiro, Visão 7, A Capital, revista Visão, revista Egoísta.

Enquanto repórter para televisão, rádio e imprensa periódica, José Duarte esteve presente nos festivais de jazz de Paris, Nancy, Londres, Newport, Montreux, Varsóvia, New York, Frankfurt, Ljubliana, Zurich, Arhus, Vitória, Haia, New Orleans, entre outros.

3.6 *Sixth Step* – www.jazzportugal.net: jazz na rede em Portugal

O sexto evento-experiência tem início simbolicamente em 1 de novembro de 1997, com o portal www.jazzportugal.net. Ao fundar este portal digital inteiramente dedicado ao jazz, José Duarte dá início à sua atividade de divulgação e promoção do jazz através da internet e das redes digitais. Neste sítio digital, José Duarte inseria agenda de concertos, de festivais e/ou de outros eventos relacionados com jazz; redigia textos sobre jazz (músicos, edições fonográficas, bibliográficas, etc.); apresentava críticas sobre edições fonográficas de jazz, publicava assuntos de interesse para si, do design à arte, da literatura à política.

A sua atividade prosseguiu como organizador de workshops, formações, conferências e seminários e palestras sobre jazz. Em 1998, organizou e foi conferencista no ciclo *Jazz e Multiculturalidade* da Universidade Aberta, no Porto; nas conferências Capítulos do Jazz que contaram com apoio do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas do Ministério da Cultura e percorreram várias cidades do país entre 1998 e 1999. Participou na *Jornada Cultural sobre Portugal y la Sociedad de la Información*, organizada pela *Facultad de Informática da Universidad Politécnica de València*. Colaborou ainda na 2.^a edição completa do *The New Grove Dictionary Of Jazz*. Ainda nesse ano, foi co-autor do documentário *50 anos do Hot Clube de Portugal - Tributo a Luís Villas-Boas*, realizado por Cristina Antunes para o programa *Artes e Letras*, da RTP 2.

Em 1999 organizou a série de conferências Ler Jazz, com apoio do Serviço Bibliotecas e Apoio à Leitura da Fundação Calouste Gulbenkian. Uma vez mais, estas conferências percorrem várias

idades do país: Caminha (18 junho), Redondo (26 junho), Valença (8 novembro), Alfândega da Fé (22 novembro), Lamego (25 novembro), Cortes (30 novembro), Vila Nova da Barquinha (3 dezembro), Ponte de Sôr (11 fevereiro), Samora Correia (3 março), Loulé (6 abril), Faro (6 maio), Vouzela (12 maio). São ainda de referir as conferências registadas em vídeo e publicadas no projeto Internet na Escola do Ministério da Ciência e da Tecnologia. Em simultâneo, estas conferências são também publicadas no site www.jazzportugal.net.

3.7 *Seventh Step* – o acervo de jazz de José Duarte na Universidade de Aveiro

O sétimo evento-experiência acontece com a transferência para a Universidade de Aveiro de uma parte do seu arquivo de jazz. José Duarte dá assim início ao oitavo ciclo da sua vida que viria a ser decisivo para o desenvolvimento do jazz e dos estudos de jazz em Portugal.

Este ciclo vinha já a ser definido desde 2002, quando começa a sua atividade enquanto professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro para a lecionação de disciplinas de opção livre. Com a transferência de parte do seu arquivo de jazz, concluída em 2004, José Duarte transfere também para a Universidade de Aveiro uma fonte de conhecimento sobre si próprio e sobre toda uma época, através do jazz. A criação do Centro de Estudos de Jazz define a materialização deste processo.

**Despacho n.º 21- R/2007****Criação do Centro de Estudos de Jazz**

Considerando o interesse suscitado pela doação do Senhor José Duarte à Universidade de Aveiro do seu acervo de Jazz, a que se seguiram outras doações no mesmo âmbito;

Considerando que tais doações permitem congregar interesses e potenciar estudos em vários domínios disciplinares, exigindo um período de afirmação e de concertação estratégica;

Considerando que, nesta fase, não havendo uma forma óbvia de enquadramento orgânico na Universidade, não é possível inseri-las nas estruturas existentes;

Considerando, assim, o paralelismo existente com matéria consignada no despacho n.º 43-R/97, de 14 de Agosto;

1. É criado o Centro de Estudos de Jazz visando:
 - i. O tratamento, classificação e preservação dos acervos em articulação com as demais valências que na Universidade de Aveiro se ocupam também de outros acervos;
 - ii. A disponibilização dos acervos, nomeadamente no futuro museu virtual da UA através da sua digitalização e integração no sistema de informação em suporte web - SINBAD;
 - iii. A dinamização de um centro de informação e de promoção do Jazz, localizado na Livraria dos Serviços de Acção Social da UA, em consonância com os princípios que presidiram à edificação desta infraestrutura, e em estreita articulação com os Serviços de Documentação e os Serviços de Acção Social da UA;
 - iv. A investigação sobre Jazz e outras áreas temáticas associáveis ao acervo, em consonância com o Departamento de Comunicação e Arte e as suas estruturas de investigação.
2. Este Centro de Estudos funciona na directa dependência da Reitoria.
3. Nomeia-se como Directora do Centro a Prof. Doutora Susana Sardo, por um período de dois anos, a quem incumbe, em particular, no prazo de 90 dias, propor os respectivos planos de desenvolvimento e de actividades.

Aveiro, 14 Agosto de 2007

A Reitora,


(Prof. Doutora Maria Helena Nazaré)

Despacho Reitoral de fundação do CEJ-UA, 14/08/2007 (acervo do CEJ-UA/UA)

QUARTO CAPÍTULO

4. O arquivo e as coleções de José Duarte – os acervos do CEJ-UA e da Casa da Lapa

A palavra «arquivo» deriva etimologicamente da palavra «*arkhós*» (do grego antigo) que significa “o originário, o primeiro, o primitivo”. Quase todos os autores que se dedicaram ao pensamento sobre arquivos se referem a esta herança da palavra. Derrida, por exemplo, refere que “(...) *the meaning of "archive," its only meaning, comes to it from the Greek arkhéion: initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the archons, those who commanded*” (Derrida 1995: 9).

Nos últimos quarenta anos o estudo dos arquivos tem vindo a tomar o interesse das ciências sociais. Este particular interesse, vulgarizado como *archival turn* ou, como designou Derrida e Prenowitz, *archive fever* (Derrida; Prenowitz 1995), baseia-se na noção de que os arquivos possuem/preservam informações, saberes e conhecimentos que se situam muito para lá da sua materialidade. Como fundamentado no capítulo que dedico ao estudo dos arquivos, a minha abordagem parte da proposta inicial de Foucault (1972) que define arquivo como **um conjunto de enunciados**. A partir deste princípio geral é particularmente importante para o meu enfoque a sugestão de Bourdieu que entende o arquivo como **fruto da ação de um criador** que o constrói ao longo da vida e que, portanto, pode ser visto como um espaço composto pelo “conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (Bourdieu 1986/1996: 183). Neste sentido, o arquivo define também um “*lieu de mémoire*”, como proposto por Pierre de Nora (2008), é fruto da **imaginação do desejo e da aspiração** do seu criador (Appadurai 2003), articula-se com uma dimensão performativa que Diana Taylor (2003) designa como **repertório** e é ainda uma **técnica de construção da memória** (Derrida). Conforme expus no subcapítulo 1.5, para Derrida o

arquivamento torna-se um meio onde o externo é incorporado e o interno é revelado – um “espaço de domiciliação e consignação de memória”, uma “viagem” entre o mundo externo e o mundo interno. É uma narrativa subliminar, silenciosa, como Derrida defende. Esta conceção é baseada na teoria psicanalítica de Freud relacionada com o medo da perda e da morte (Derrida 1995; Manoff 2004: 11):

One is a death drive and the other is a conservation or archive drive that is linked to the pleasure principle. In this formulation, the archive affirms the past, present, and future; it preserves the records of the past and it embodies the promise of the present to the future. (idem).

Finalmente, entendo a minha ação de interpelação do arquivo e do repertório, como uma forma de construir novo conhecimento e, portanto, de ressignificar os objetos e os enunciados produzindo novos significados (García 2012, 2017).

É assim que enquadro a abordagem que realizei aos acervos de jazz de José Duarte que, como expus antes, se encontram no CEJ-UA e na sua Casa da Lapa, para responder às questões centrais desta tese: o arquivo e as coleções como eventual extensão identitária do seu criador.

As entrevistas possibilitaram registar factos, memórias, emoções e discursos associados a eventos-experiência que José Duarte destaca na sua história de vida. Neste capítulo serão analisados os acervos e as coleções no sentido de identificar e interpretar os discursos aqui presentes no sentido de responder a duas questões centrais: (1) que tipo de enunciados e formações discursivas se encontram nos acervos e nas coleções de jazz de José Duarte? (2) Qual a relação destes enunciados com a história vivida e expressa nos discursos orais?

Segundo José Duarte, a contratualização com a Universidade de Aveiro para a transferência do seu acervo de jazz deveu-se, acima de tudo, à necessidade de encontrar um local que preservasse os objetos. Por outro lado, José Duarte ambicionava que o seu acervo permanecesse em construção, perpetuando a sua continuidade e, simultaneamente, preservando o seu legado.

JD – *Pelo espaço ocupado pelos acervos cá em casa... Havia reclamações de todo o lado; ou seja, das filhas e das filhas da mãe... e da mãe, da mãe das filhas. [E enquanto diz solta um sorriso carinhoso.] Então decidimos criar um escritório para mim – entre aspas, claro, uma sala onde eu trabalho – que já está outra*

vez cheíssimo! Só eu é que sei onde os livros estão! Os livros e não só...

O arquivo de José Duarte foi construído gradualmente ao longo dos anos. Podemos dizer que o fator desencadeador terá sido a conversa com seu tio Rui e a orientação de seu pai para adquirir livros na livraria onde trabalhava Manuel de Brito, na segunda metade da década de 1950. Mas foi a ação de Raúl Calado na sessão fonográfica do IST (1958) que impulsionou determinadamente José Duarte a procurar informação - “a cultivar-se”, “a ser diferente da maioria” - e a procurar sair do ostracismo cultural, artístico e intelectual que o regime de então (no final da década de 50) impunha ao país. O jazz passou a representar um meio de se construir, representar e afirmar pessoal e socialmente. Esta busca pelo desenvolvimento pessoal foi também uma das razões que levou José Duarte a enveredar pelo emprego na TAP, uma vez que a empresa oferecia viagens aos seus trabalhadores e, assim, José Duarte teria mais oportunidades de sair com alguma regularidade do país. No discurso oral, narrando episódios da sua história de vida, José Duarte referiu várias vezes que viajava para visitar museus, ver cinema, assistir a concertos. Numa das entrevistas refere que para ter dinheiro para entrar nestes espaços e comprar discos e livros poupava nas refeições: a comida, preparada por sua mãe, fazia parte da sua bagagem de viagem.

José Duarte gosta de colecionar. Considera-se um colecionador. Gosta de possuir os objetos relacionados com os assuntos que lhe interessam: livros, discos, filmes, obras de arte. Para si, “ver não é ter” e a propriedade das coisas parece ser um fator importante que decidiu a construção do seu acervo. Coleciona e documenta tudo o que pode relacionado com jazz. Possui inclusivamente uma listagem das datas, dos locais e dos músicos que acompanharam todas as sessões de Miles Davis com Charlie Parker:

JD – Queria lhe mostrar esta pesquisa: todas as sessões de Miles Davis com Charlie Parker. Se você tirar fotocópias, posso-lhe emprestar.

A necessidade de se “cultivar” é simultaneamente acompanhada pela necessidade de partilhar. As suas ações mediáticas são disso prova. Baseiam-se num tipo de empreendedorismo que está muito além das questões materiais ou financeiras, apesar de também as considerar relevantes. No entanto, o seu sentido de realização pessoal e a necessidade construção de um perfil que procura projetar para o exterior e que aspira que os outros preservem de si, foi igualmente

importante no seu envolvimento com ações mediáticas. E a exigência que nelas coloca assenta num sentimento permanente de insatisfação em relação a si próprio, ao mundo e ao jazz e, por consequência, uma necessidade de superação.

JD – *Perto de Newark, onde o Sinatra nasceu, que tem uma povoação portuguesa e a avenida principal chama-se '25 de abril'... aí há uma universidade que tem um centro de estudos de jazz: a Universidade de Rutgers [Institute of Jazz Studies – Rutgers University]... Já lá fui três vezes... Passei horas lá... Conheço o Dan Morgenstern⁷⁶... Tem um apreço grande por mim... Até que eu o pus à prova:*

“Agora deixei as coisas numa universidade...”

“– Fez bem! Tal como nós... Rutgers!”

“Pois, mas a minha é uma cidade do atlântico, bonita, parece Venezuela... tenho tudo digitalizado. Uma coleção fabulosa!”

“– Isso também nós...”

“Tem por exemplo o ‘Lou’s Blues’?”

“– Então vamos ver...”

Foi ao computador...

“– Como?!... isto não pode ser?!”

[Dan Morgenstern] *Ficou aterrorizado.*

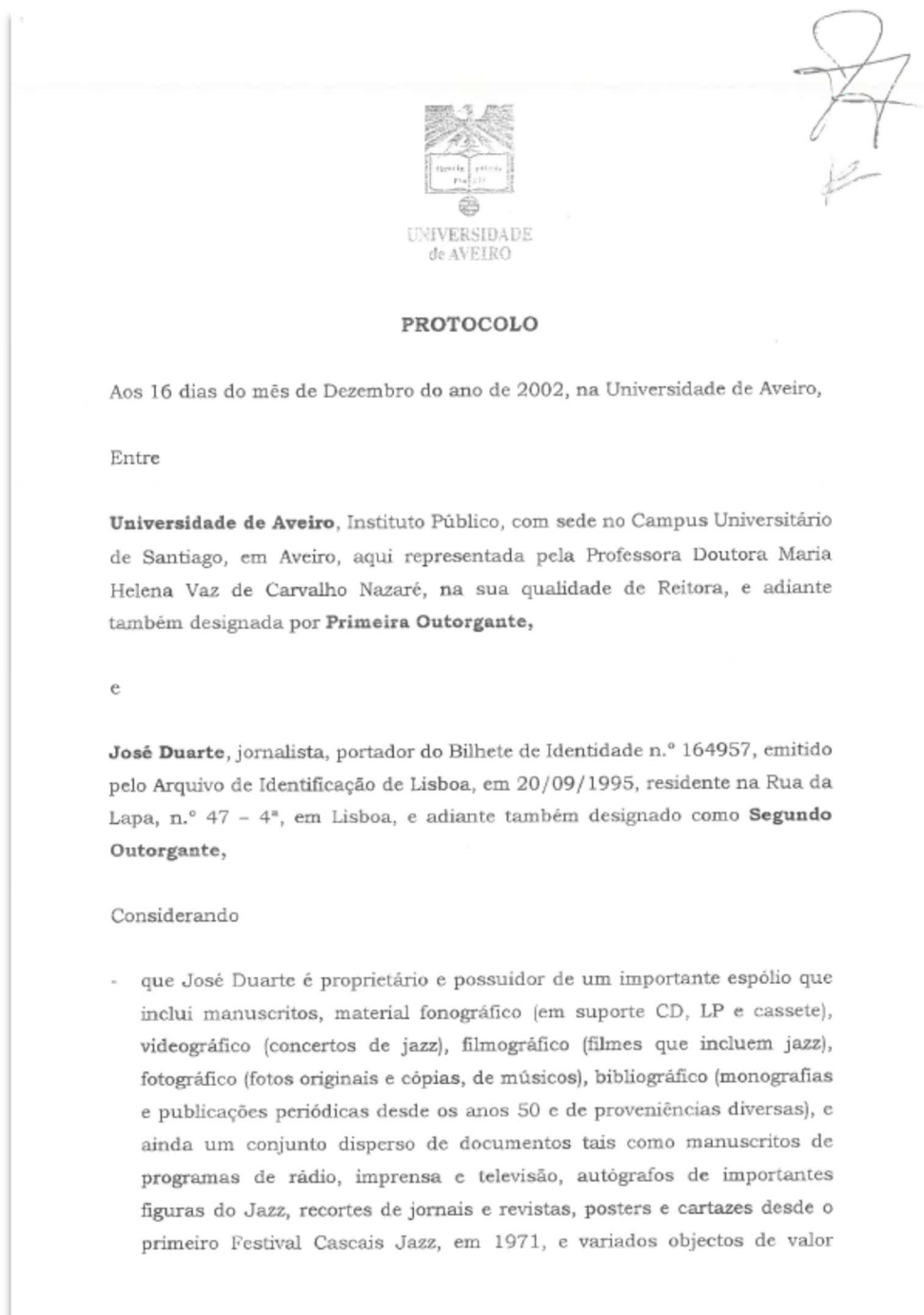
“– Você ganhou!”

“Ó Dan, quem sabe, sabe! Eu vou-te mandar!” Dei-lhes uma lição!

A busca de conhecimento é fundamental em José Duarte e a prova da sua construção intelectual não pode estar segura se não possuir materialmente o que consome, o que lhe agrada, o que sente necessidade de dominar. É assim que produz o seu arquivo e os seus acervos. O primeiro acervo de jazz foi depositado na Universidade de Aveiro e deu origem ao Centro de Estudos de Jazz. A transferência foi iniciada em 2002 e concluída em 2004. Na Casa da Lapa ficou toda a coleção de Frank Sinatra e algumas obras que José Duarte considerou necessário permanecerem consigo, entre outros materiais e objetos mais pessoais. Mas esta necessidade de possuir, aliada

⁷⁶ Dan Morgenstern (1929-) nasceu em Munique, na Alemanha, mas reside desde 1947 nos EUA. É crítico, jornalista, ensaísta de jazz e arquivista, tendo sido responsável pelo arquivo do *Institute of Jazz Studies* da *Rutgers University*. Recebeu vários *Grammy Awards for Best Album Notes* (Art Tatum, *God Is in the House*, 1973; Coleman Hawkins, *The Hawk Flies*, 1974; *Various*, Savoy Records collection, *The Changing Face of Harlem*, 1976; Erroll Garner, *Erroll Garner: Master of the Keyboard*, 1981; Clifford Brown, *Brownie: The Complete Emarcy Recordings of Clifford Brown*, 1990; Louis Armstrong, *Portrait of the Artist as a Young Man*, 1994; Fats Waller, *If You Got to Ask, You Ain't Got It!*, 2006; Louis Armstrong, *The Complete Louis Armstrong Decca Sessions (1935-1946)*, 2010). É filho da escritora e jornalista ucraniana de ascendência judaica Soma Morgenstern (1890-1976).

às ofertas das editoras (bibliográficas e fonográficas) que lhe chegam com alguma regularidade fizeram surgir um novo acervo de jazz, cuja produção José Duarte iniciou em 2002. Por esta razão foi necessário estudar dois acervos: o do CEJ-UA e o da casa da Lapa.



Protocolo estabelecido entre José Duarte e a Universidade de Aveiro, a 16/04/2002, p.1 (CEJ-UA/UA)

Para interpretar os acervos foi antes necessário proceder às suas análises. Numa primeira fase identifiquei as coleções existentes em cada acervo. Concluída esta fase optei por centrar a análise detalhada nas coleções bibliográficas e fonográficas neste caso nos suportes vinil e cd, sendo que no acervo da Casa da Lapa não existem suportes vinil. Neste acervo cingi-me ao que José Duarte considera ser o “seu acervo de jazz” e que é constituído somente por coleções bibliográficas e fonográficas (neste caso em suporte CD).

Relativamente às coleções videográficas, filmográficas, fotográficas, iconográficas (cartazes de festivais e concertos) e de documentação avulsa (correspondência, folhetos, etc.) – foi efetuada uma análise geral e, sempre que necessário, foram selecionados documentos que auxiliassem a interpretação ou a justificação de afirmações específicas ou de reforço desta tese. Efetivamente, a história de vida narrada por José Duarte evidenciou o que é relevante para ele próprio, o que o marcou indelevelmente e potenciou um determinado percurso de vida: os marcos, os factos, os eventos-experiência, as relações, os músicos que conheceu, as figuras públicas com as quais se relacionou.

O processo de análise da coleção bibliográfica permitiu que se encontrassem elos nos conteúdos das duas coleções (do CEJ-UA e da Casa da Lapa). Desta forma, optei por uma sistematização temática das coleções bibliográficas em articulação com o que José Duarte ia propondo nos seus discursos orais ao descrever a sua coleção. Assim, a aproximação às coleções possibilitou também uma melhor compreensão e interpretação sobre a vida e a missão de José Duarte. Para um melhor esclarecimento sobre determinadas obras senti necessidade de efetuar leituras dos seus resumos, prefácios, introduções e/ou de um ou de outro capítulo. O recurso a informação e bases de dados online foi igualmente importante. Simultaneamente, ao longo do processo de análise efetuei o registo de marcas de leitura, como sublinhados, notas manuscritas por José Duarte, recortes de jornais colocados por José Duarte no interior das obras, etc., autógrafos e dedicatórias constantes em algumas das obras. Para além destas operações procedi à identificação dos autores e dos idiomas de todas as obras das coleções bibliográficas.

Depois deste processo de análise organizei as coleções bibliográficas nas categorias de «**História**», onde inseri todas as obras que abordam assuntos historiográficos (sobre jazz, sobre os EUA, africanos-americanos, etc.); «**Biografias**», categoria na qual integrei todas as obras que abordam as biografias de músicos, indivíduos ligados ao jazz, artistas de uma maneira geral, etc.;

«**Ensaio, críticas e artigos**», onde agrupei obras de autor com natureza especulativa sobre assuntos relacionados com jazz e publicados na sua maioria por jornalistas e críticos, mas também por autores de outras áreas de conhecimento; «**Dicionários, enciclopédias e guias**», onde constam dicionários e enciclopédias sobre jazz e outras temáticas, guias sobre clubes de jazz, projetos e músicos, guias de audição, etc.; «**Contos, poesia e romance**», onde aloquei as obras de vertente literária criativa, sobre jazz ou outras temáticas; «**Artes**», na qual integrei as obras ou publicações sobre artes performativas, exposições, catálogos, relacionadas com jazz ou sem qualquer relação com jazz. Na categoria «**Estudos de Música, Cultura e Sociedade**» inseri as obras de carácter científico no âmbito das ciências musicais, ciências sociais e humanidades, independentemente de se relacionarem ou não com o jazz; e em «**Monografias/assuntos diversos**», inseri todos os títulos relacionados com monografias locais ou outros assuntos que constituem de ofertas de cortesia quando José Duarte se desloca a algum lugar para comunicar sobre jazz.

Após a classificação optei por abordar em detalhe as coleções que adquirem um significado mais relevante nos discursos de identificação de José Duarte. Baseei-me nos seus discursos orais e no modo como se refere a determinados itens como forma de fundamentar as suas práticas de mediação do jazz. Assim, a exposição que se segue consiste na análise dos acervos, em primeiro lugar, quantitativa e depois ao nível dos conteúdos. Optei por expor os dois acervos permitindo assim uma melhor leitura comparativa entre os ambos. Posteriormente procedo a uma análise articulada entre os enunciados que podem ser extraídos dos acervos e os enunciados discursivos que decorrem da oralidade e que estão expressos no capítulo dedicado à história de vida. Finalmente apresento a análise das coleções bibliográficas e fonográficas de ambos os acervos.

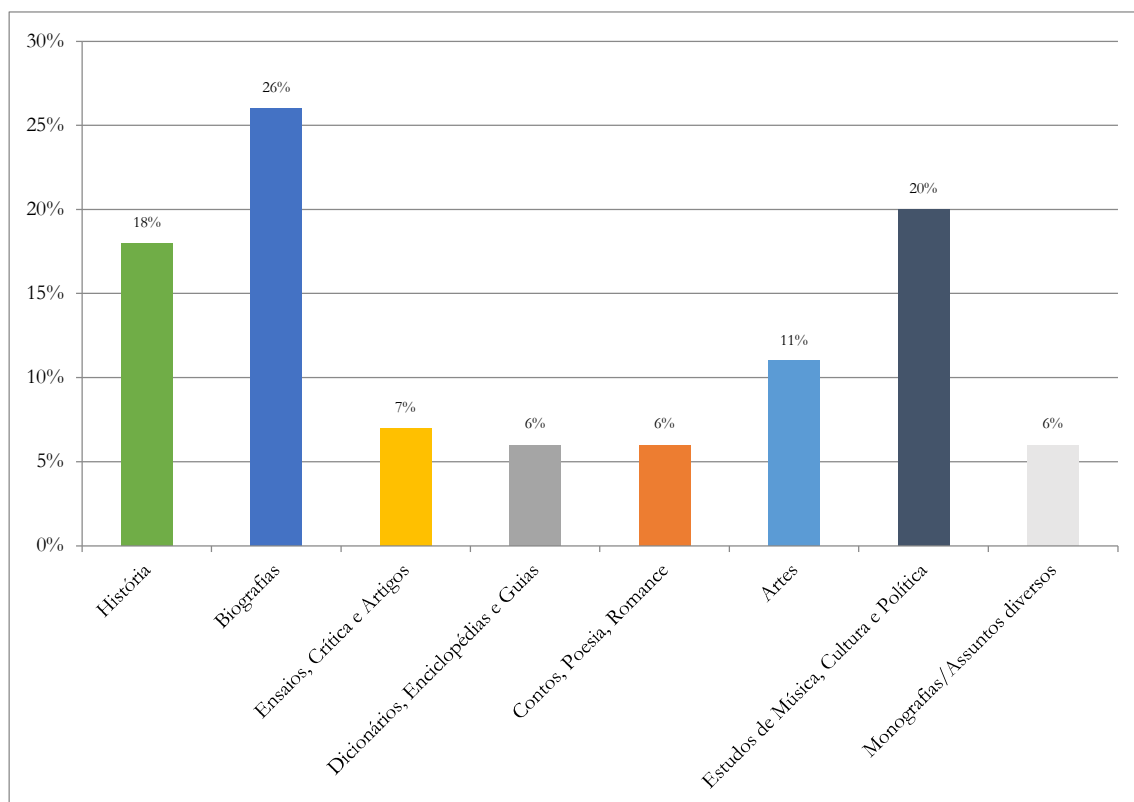
4.1 Análise dos acervos – coleções bibliográficas

Na totalidade, os dois acervos – do CEJ-UA e da Casa da Lapa – contabilizam um total de 1.015 títulos bibliográficos. A coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA possui maior número de obras (699) comparativamente ao acervo da Casa da Lapa (316 obras), que se encontram distribuídas pelas categorias identificadas, tal como se apresenta na seguinte tabela.

Coleção bibliográfica	Acervo do CEJ-UA		Acervo da Casa da Lapa		N.º total de obras	
Categorias	Obras (número e percentagem)					
História	125	18%	58	18%	183	18%
Biografias	185	26%	114	36%	299	29%
Ensaios, Crítica e Artigos	49	7%	15	5%	64	6%
Dicionários, Enciclopédias e Guias	40	6%	6	2%	46	5%
Contos, Poesia, Romance	41	6%	7	2%	48	5%
Artes	77	11%	8	3%	85	8%
Estudos de Música, Cultura e Política	143	20%	108	34%	251	25%
Monografias/Assuntos diversos	39	6%	0	0%	39	4%
Total	699	100%	316	100%	(1015)	(100%)
	1.015					

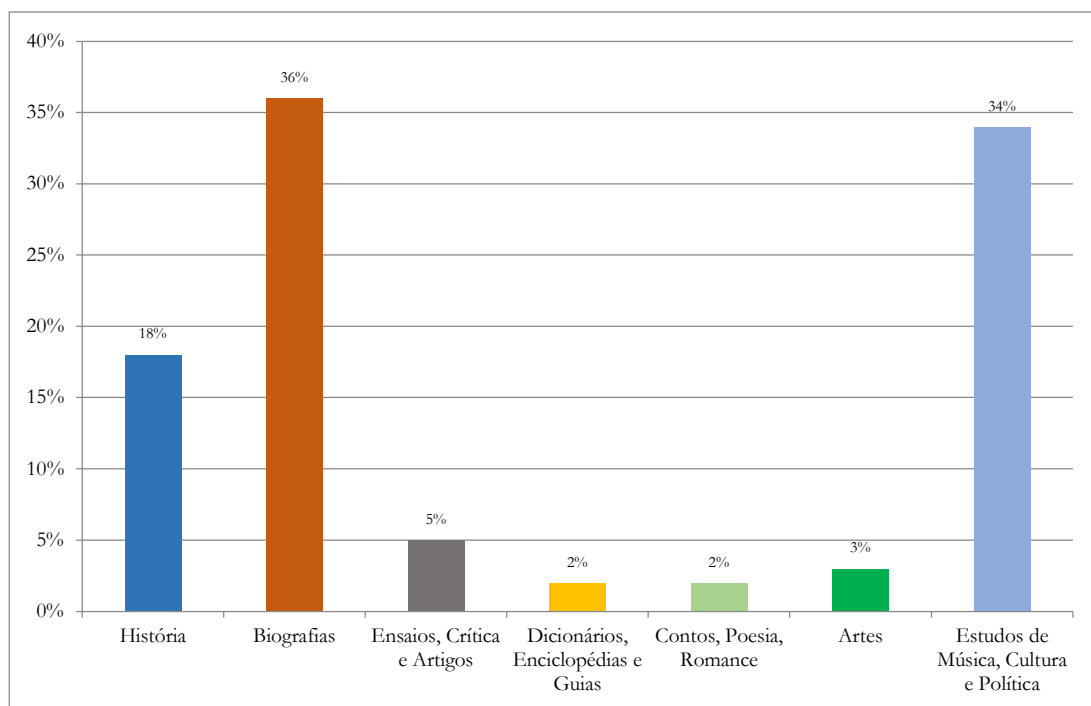
Coleções bibliográficas CEJ-UA e Casa da Lapa – número e percentagem de obras

Na coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA as categorias gerais com mais obras são as «**Biografias**», com 185 obras (26% de toda a coleção); seguida da categoria geral «**Estudos em Música, Cultura e Política**», que possui 143 obras (20% de toda a coleção) e de «**História**», com 125 obras (18% de toda a coleção). No total, estas três categorias constituem 64% de toda a coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA, com um total de 453 obras. A categoria «**Artes**», possui 77 obras (11% da coleção) e «**Ensaios, Críticas e Artigos**» 49 obras (7% de toda a coleção). Em conjunto, estas duas categorias constituem 18% da coleção, num total conjunto de 126 obras. As categorias menos representativas nesta coleção são «**Contos, Poesia, Romance**», com 41 obras (6% da coleção); «**Dicionários, Enciclopédias e Guias**», com 40 obras (6% da coleção) e «**Monografias/outros assuntos**», com 39 obras (6%). No conjunto constituem 18% da coleção bibliográfica, num total de 120 obras.



Percentagem de obras por categoria – coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA

Na coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa as categorias gerais com mais obras são as «**Biografias**», com 114 obras (36% de toda a coleção); seguida da categoria geral «**Estudos em Música, Cultura e Política**», que possui 108 obras (34% de toda a coleção) e de «**História**», com 58 obras (18% de toda a coleção). No total, estas três categorias constituem 88% de toda a coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa, com um total de 280 obras. A categoria «**Ensaio, Críticas e Artigos**» possui 15 obras (5% de toda a coleção) enquanto «**Artes**» possui 8 obras (3% da coleção). Em conjunto, estas duas categorias constituem 8% da coleção, num total conjunto de 23 obras. As categorias menos representativas nesta coleção são «**Contos, Poesia, Romance**», com 7 obras (2% da coleção); «**Dicionários, Enciclopédias e Guias**», com 6 obras (também correspondentes a 2% da coleção) e «**Monografias/outros assuntos**», onde não existe qualquer obra. No seu conjunto constituem 4% da coleção bibliográfica, num total de 13 obras.



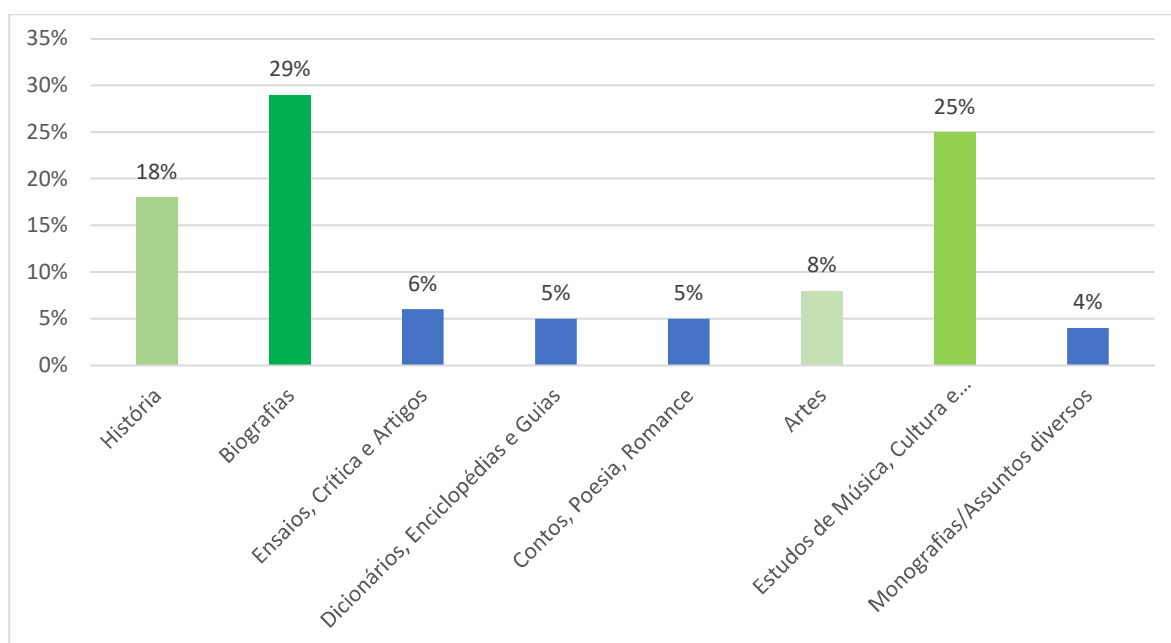
Porcentagem de obras por categoria – coleção bibliográfica da Casa da Lapa

Conforme se pode interpretar a partir dos dados anteriores, as coleções bibliográficas do CEJ-UA e da Casa da Lapa, comparativamente, evidenciam simetrias quantitativas que merecem ser sinalizadas. Num e noutro acervo, as categorias mais representativas são: **«Biografias»**, que possui 299 obras e corresponde a 29% das duas coleções bibliográficas. Seguem-se as categorias **«Estudos de Música, Cultura e Política»**, com 255 obras, correspondentes a 25% das duas coleções; **«História»** com 183 obras, 18% das duas coleções, e **«Artes»**, com 85 obras, o que perfaz 8% das duas coleções. Estas quatro categorias contabilizam 818 obras, 80% das coleções bibliográficas do CEJ-UA e da Casa da Lapa. A categoria **«Ensaios, Crítica e Artigos»** é a quinta categoria mais representativa das duas coleções. Possui 64 obras, cerca de 6% da totalidade das coleções.

Nos dois acervos as categorias **«Biografias»**, **«Estudos de Música, Cultura e Política»** e **«História»** surgem com o mesmo índice de representatividade. **«Artes»** surge no acervo do CEJ-UA como a quarta categoria mais representativa, seguida de **«Ensaios, Crítica e Artigos»**. Já no acervo da Casa da Lapa, a quarta categoria com maior percentagem de títulos é **«Ensaios, Crítica e Artigos»** à qual se segue a categoria **«Artes»**. No conjunto dos dois acervos, a categoria **«Ensaios, Crítica e Artigos»** é superior à de **«Artes»**.

Contudo, há que salientar que grande parte das obras literárias que poderiam integrar a categoria «**Artes**», quer no acervo do CEJ-UA, quer no acervo da Casa da Lapa, estão inseridas no que José Duarte considera ser “literatura geral” e, portanto, não lhes reconhece inserção no seu “arquivo de jazz”. O mesmo se passa com a categoria «**Monografias/outros assuntos**»: na Casa da Lapa não inseri aqui nenhuma obra, uma vez que José Duarte não as reconhece como integrantes do seu acervo de jazz. Estas categorias («**Artes**» e «**Monografias**») estão representadas no acervo do CEJ-UA uma vez que José Duarte adquiriu ou recebeu essas obras em viagens ou em ações desenvolvidas em torno do jazz. Desta maneira, associou-as diretamente ao seu “arquivo de jazz”.

Efetivamente, parecem ficar plasmados nesta análise os interesses de José Duarte. Desde logo, o seu interesse pela vida de músicos, artistas e figuras públicas ligadas ao jazz. Para José Duarte é importante conhecer as figuras centrais da história do jazz e, sempre que possível, estar com elas em presença, falar-lhes e de alguma forma colecionar momentos.



Percentagem de obras por categoria nas duas coleções

Procedi também a uma análise de idioma de edição de cada obra por cada categoria geral da coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA. Constata-se que a língua inglesa é dominante em

todas as categorias, à exceção da categoria «Monografias/outras assuntos», maioritariamente em português por se tratar de obras sobre assuntos locais, regionais ou nacionais (geográficos, culturais, etc.). A língua portuguesa aparece à frente da língua francesa, que por sua vez está mais representada do que a língua espanhola.

Idiomas	Categorias								Total
	H.	Biog.	Ensaio	Dic., Enc., Guias	Contos, Poesia, Romance	Artes	Est. de Mús., Cult., Soc.	Monog. /Outros	
Inglês	84	160	27	30	23	39	102	0	465
Francês	20	21	10	6	7	12	19	1	96
Português	17	2	12	2	8	23	18	38	120
Espanhol	1	2	0	1	3	2	3	0	12
Italiano	2	0	0	0	0	0	0	0	2
Alemão	0	0	0	1	0	0	1	0	2
Dinamarquês	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Finlandês	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Total	125	185	49	40	41	77	143	39	699

Número de obras por idioma em cada categoria (col. bib. do CEJ-UA)

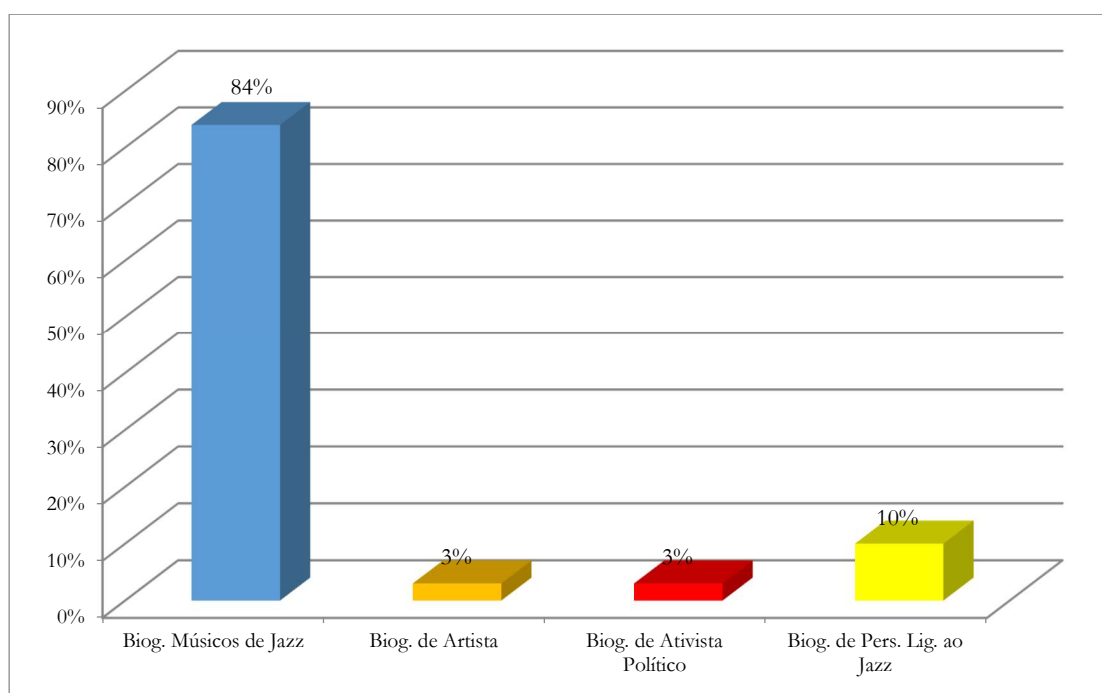
4.1.1 Coleções bibliográficas – categoria «Biografias»

Centrarei agora a minha análise nas categorias mais significativas, iniciando pela categoria «**Biografias**». Dentro desta categoria defini as seguintes subcategorias: «**Biografias de músicos de jazz**»; «**Biografia de personalidades ligadas ao jazz**»; «**Biografia de Artista**» e «**Biografia de ativista político**».

No acervo do CEJ-UA, dentro da categoria «**Biografias**», a subcategoria «**Biografias de músicos de jazz**» destaca-se de forma notória: reúne 156 obras e corresponde a 84% da categoria geral «**Biografias**». Os nomes com 3 ou mais biografias são: Miles Davis, com 11

biografias; Louis Armstrong, com 10 biografias; Bessie Smith, com 9 biografias; Charles Mingus, com 7 biografias; Duke Ellington e John Coltrane com 6 biografias cada; Charlie Parker, Lester Young e Thelonious Monk, cada um com 5 biografias; Ella Fitzgerald, com 4 biografias; e Dizzy Gillespie, Oscar Peterson e Sidney Bechet, cada um com 3 biografias.

Seguem-se as subcategorias «**Biografia de personalidades ligadas ao jazz**», que possui 18 obras, cerca de 10% da categoria geral. Nesta subcategoria há a salientar a autobiografia de Charles Delaunay, *Delaunay's dilemma: de la peinture au jazz* (1985). Filho dos pintores Sonia e Robert Delaunay, Charles viveu em Portugal, primeiro em Lisboa, durante uns dias, tendo depois ido para Valença do Minho e Vila do Conde com os pais, durante a infância. Nesta obra o autor faz referência à sua passagem por Portugal, nas páginas 6 e 7. Entre outros marcos históricos de relevo, Charles Delaunay aborda também a cisão do Hot Club de França que o distanciou da facção liderada por Hugues Panassié.

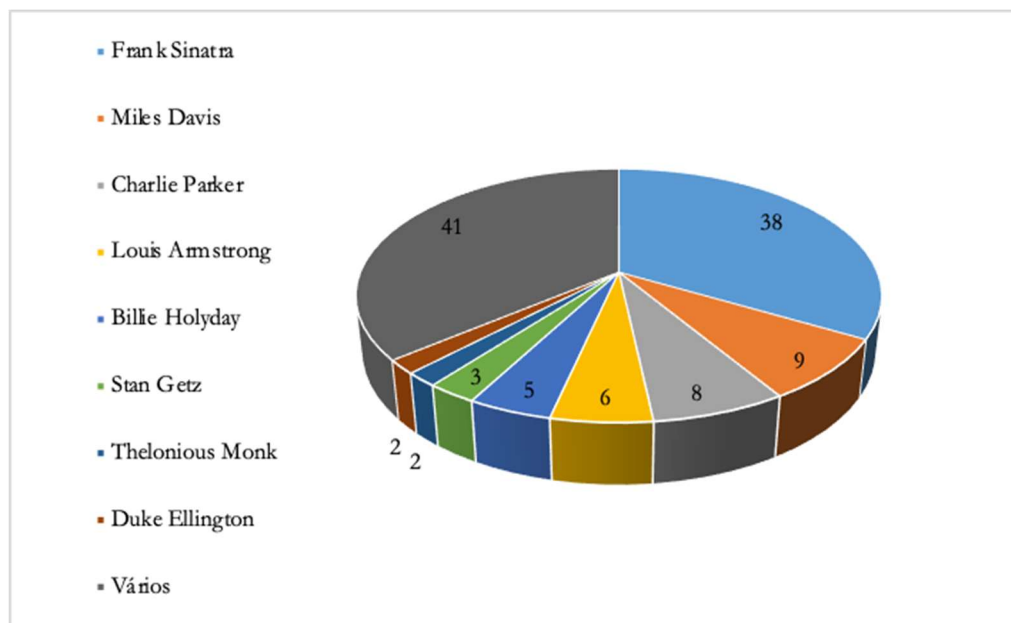


«Biografias» – percentagem de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)

A subcategoria «**Biografia de Artista**», com 6 obras de vários artistas sem relação com o jazz, corresponde a 3% da categoria geral. Apesar da sua percentagem, a subcategoria «**Biografias de**

ativistas políticos» africanos-americanos merece ser destacada. Aqui constam 5 obras que correspondem a 3% da categoria geral. Estão aqui as biografias ou as autobiografias de Malcolm X (uma autobiografia e uma biografia), líder histórico do movimento *Black Power*; a autobiografia de Eldridge Cleaver, um dos mais eminentes ativistas políticos contra a discriminação racial dos EUA durante as décadas de 1950 e 1960. Apesar de não ser possível datar a aquisição destas obras por parte de José Duarte sublinha-se que *The autobiography of Malcolm*, de Malcolm X, é de 1966, e *Eldridge Cleaver: soul on ice*, de Eldridge Cleaver, é de 1969. Existe ainda uma biografia de Marcus Garvey, outra figura do ativismo a favor dos direitos dos africanos-americanos; e a autonarrativa de Frederick Douglass, escravo africano-americano, publicada pela primeira vez em 1845. O autor foi um importante líder ativista, abolicionista, político e orador, depois de fugir da escravatura.

No acervo da Casa da Lapa a categoria «**Biografias**» possui 114 títulos, correspondentes a 36% da coleção bibliográfica deste acervo, todos os títulos totalmente integrados na subcategoria «**Biografias de músicos de jazz**». Frank Sinatra destaca-se claramente de todos os outros artistas presentes nesta categoria geral, com 38 obras que representam 33% da totalidade dos títulos. Seguem-se Miles Davis com 9 obras, cerca de 8% desta categoria, e Charlie Parker com 8 obras, que representam 7% da categoria «Biografias». Louis Armstrong está aqui representado com 6 obras; Billie Holiday com 5 obras; Stan Getz com 3 obras; Thelonious Monk e Duke Ellington com 2 obras cada. As restantes 41 obras representam 41 artistas (que contam com uma única biografia nesta categoria), tais como: Bessie Smith, Clifford Brown, Bix Beiderbecke, Roy Eldridge, Bill Evans, Sidney Bechet, entre outros.

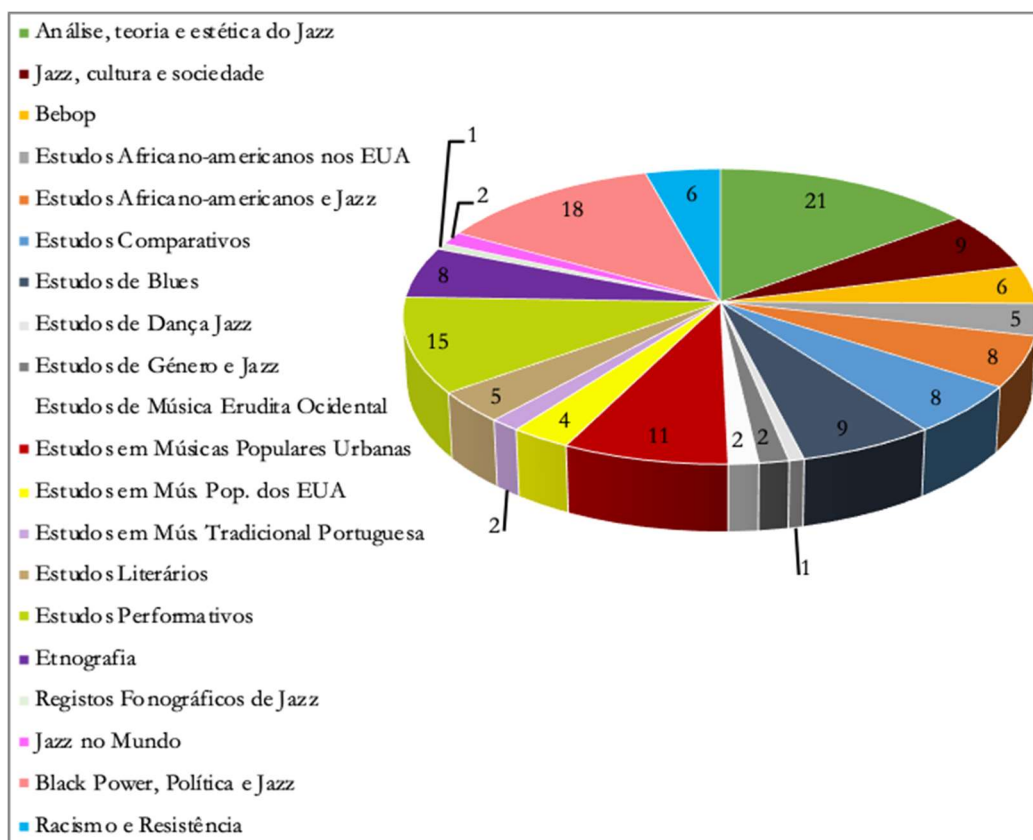


«Biog. de Músicos de Jazz», distribuição por número de biografias (col. bib. da Casa da Lapa)

4.1.2 Coleções bibliográficas – categoria «Estudos de Música, Cultura e Política»

«Estudos de Música, Cultura e Política» é a segunda categoria mais representativa em ambos os acervos. Encontram-se aqui as obras de natureza científica sobre várias áreas de estudos direta ou indiretamente relacionados com o jazz.

No acervo do CEJ-UA estão presentes 143 obras, correspondendo a 20% da coleção bibliográfica. Apesar de ser maioritariamente sobre estudos de jazz, também aqui estão incluídas obras que abordam outros assuntos e estéticas musicais ou trabalhos de outras áreas de conhecimento. Dada a abrangência de obras desta natureza, defini também várias subcategorias tais como «Análise, teoria e estética do jazz», «Jazz, cultura e sociedade», «Bebop», «Estudos africanos-americanos nos EUA», «Estudos africanos-americanos e jazz», «Estudos de Blues», «Estudos de dança jazz», «Estudos de música erudita ocidental», «Estudos literários», «Estudos performativos», «Black Power, política e jazz», «Racismo e resistência», entre outras tal como se apresentam no gráfico seguinte.



«Estudos de música, cultura e sociedade» – número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)

As subcategorias «**Análise, teoria e estética do jazz**», «**Estudos em Músicas Populares Urbanas**» e «**Black Power, Política e Jazz**» são as mais representativas.

Na subcategoria «**Análise, teoria e estética do jazz**» constam 21 livros que correspondem a 15% da categoria geral. Estão aqui obras como *The freedom principle: jazz after 1958*, de John Litweiler (1984), livro no qual o autor – diretor do Jazz Institute of Chicago – analisa os princípios teóricos, técnicos e estéticos do jazz produzido depois de 1958; *The imperfect art: reflections on jazz and modern culture*, de Ted Gioia (1988); *Jazz: the 1980's resurgence*, de Stuart Nicholson (1995), é um estudo sobre o que o autor considera o ressurgimento do jazz ao longo da década de 1980; entre outras obras.

A segunda subcategoria com maior número de obras é «**Black Power, Política e Jazz**». Apresenta 18 obras, o que representa 13% da categoria geral. Refiro de seguida três obras que aqui se encontram como exemplos das restantes: *A revolta dos negros americanos*, de James Baldwin,

Andrew Kopkind e Tom Hayden (1967), onde os autores expõem momentos de revolta dos movimentos ativistas para a emancipação dos africanos-americanos. Este livro enquadra-se numa coleção com uma orientação ideológica de Esquerda, claramente definida; *Black Power/Poder Negro*, com textos de Malcolm X [et al.] (1969), livro publicado em Portugal pela D. Quixote reúne textos de ativistas e líderes do movimento *Black Power*. Possui um recorte de artigo de jornal português da época, colocado por José Duarte, em que se dá a notícia dos atletas africanos-americanos Tommie Smith e John Carlos quando, no *podium* do estádio olímpico (1.º e 2.º lugares, respetivamente), descalços e de cara voltada para o chão, levantam a mão em punho cerrado com luva preta, símbolo do movimento cívico pela justiça racial nos EUA: os «panteras negras». Também o homem branco - Peter Norman - merece realce nesta história por não só ter revelado total apoio às intensões dos atletas africanos-americanos, mas por ter enveredado o símbolo olímpico para a defesa dos direitos humanos. *Post-prison writings and speeches: post-prison writings and speeches*, de Eldridge Cleaver (1969), textos e discursos de Eldridge Cleaver, ativista e líder do movimento cívico pela libertação e emancipação dos africanos-americanos. Para além destas subcategorias e das respetivas obras merecem ser referidas obras cuja sintonia com os discursos e narrativas de José Duarte são evidentes.

A terceira subcategoria com maior número de obras é «**Estudos performativos**». Aqui inclui 15 obras, correspondentes a 10% da coleção. Esta subcategoria aborda as estéticas, linguagens e técnicas performativas de vários músicos. Destaco as seguintes obras: - *John Coltrane*, de Bill Cole (1993), que estuda a linguagem jazzística de John Coltrane; *Charlie Parker: his music and life*, de Carl Woideck (2001), analisa - estética, teórica e tecnicamente - a linguagem jazzística de Parker; *Electric Miles Davis (1968 - 1975)*, de Laurent Cugny (1993), é um estudo sobre o período elétrico de Miles Davis.

Na subcategoria «**Estudos em músicas populares urbanas**» constam 11 obras, o que corresponde a 8% da categoria geral. Estão aqui obras como: *White boy singin' the blues: the black roots of white rock*, de Michael Bane (1992), um livro sobre a influência da música africano-americana no pop-rock da comunidade branca; *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania*, de Tony Mitchell (1996), um estudo sobre música e identidade que se debruça nas estéticas rock, pop e rap na Europa e na Oceania; *Le rap: une esthétique hors la loi*, de Christian Béthune (1999), entre outras.

Mas se considerarmos outras subcategorias facilmente constatamos a importância que José Duarte atribui às questões políticas, ideológicas e éticas, tal como se constata no discurso oral. Na subcategoria «**Racismo e resistência**» encontramos obras como *O racismo: história breve das suas doutrinas*, de Francisco Elias de Tejada Spínola (1945), um livro publicado em Portugal e em língua portuguesa sobre as doutrinas do racismo; *Racismo e imperialismo*, de Piotr Chastitko (1974), uma análise histórica e sociológica sobre racismo e imperialismo; *Le racisme dans le monde*, de Pierre Paraf (1964), obra que aborda o racismo e as suas manifestações, até então, no mundo.

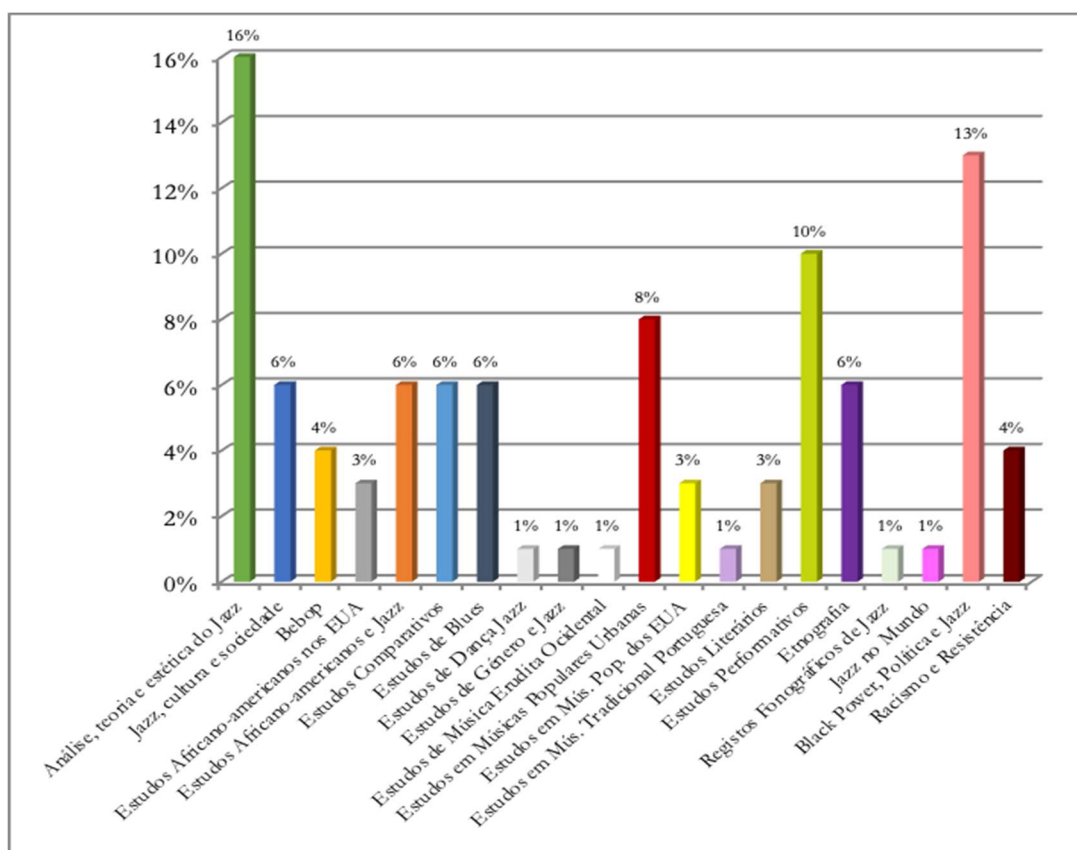
Na subcategoria «**Jazz, cultura e sociedade**» as obras *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*, do etnomusicólogo Paul F. Berliner (1994), uma obra de importância nos estudos de jazz; *The jazz cadence of american culture*, com edição de Robert G. O'Meally (1998), uma obra na área dos estudos de jazz, com contributos de importantes etnomusicólogos como Alan P. Merriam, Bill Evans, Albert Murray, entre outros; *Inside Jazz (originally titled Inside Bebop)*, de Leonard Feather (1977), é uma obra que aborda a emergência do bebop com análise teórica e estética (inclui transcrições musicais).

A influência do jazz na sociedade dos EUA está também aqui representada. Em «**Estudos africanos-americanos e jazz**» estão duas obras importantes: *O jazz e sua influência na cultura americana*, de LeRoi Jones (1967), importante escritor africano-americano que nesta obra aborda o legado dos escravos para a cultura americana, especialmente para a emergência do jazz e se debruça sobre a influência do jazz na cultura dos EUA; *The Picador book of blues and jazz*, com edição de James Campbell (1995), uma obra que se aborda as funções e os significados do jazz e do blues. O livro inclui os testemunhos de Solomon Northup, ex-escravo que descreve a vida musical numa plantação de algodão, Ralph Ellison, que analisa politicamente as influências de LeRoi Jones; entre outros artigos, como os de Philip Larkin, Michael Ondaatje, Gary Giddens e Peter Guralnick acerca da cultura africano-americana e a sua influência na sociedade dos EUA. São exploradas associações do jazz à liberdade, aos direitos humanos e ao diálogo transcultural através de registos publicados nos EUA e na Europa, desde o início da propagação do jazz. O livro analisa também as posições dos regimes nazi e comunista sobre o jazz e as razões da sua proibição por estes regimes.

Na subcategoria «**Estudos de género e jazz**» há a referir a obra *Blues legacies and black feminism*, de Angela Y. Davis (1998), acerca do legado do blues e o feminismo africano-americano. É um

livro sobre o impacto do blues e do jazz na emancipação da mulher e de uma nova cultura nos EUA.

Na subcategoria «**Estudos literários**» inseri as obras *The poetry of the blues*, de Samuel Charters (1970) uma obra de análise da poesia do blues; *Brush up your Shakespeare - para uma integração de «Kiss me, Kate» de Cole Porter no contexto musical da Broadway*, de Paula Cristina Baptista Pina (1996) tese de mestrado apresentada à FLUL; e *Jaazz e literatura*, de Miguel Martins (1998), estudo das relações entre literatura e jazz e movimentos estéticos na literatura, que inclui também a produção literária em Portugal.



«Estudos de música, cultura e política» – percentagem de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)

Já o acervo da Casa da Lapa possui 108 obras na categoria geral «**Estudos em Música, Cultura e Política**», correspondendo a 34% da coleção bibliográfica. Aqui as subcategorias mais

representativas «**Jazz, cultura e sociedade**», «**Estudos africanos-americanos e jazz**», «**Etnografia/entrevistas**» e «**Análise, teoria e estética do jazz**».

A subcategoria «**Jazz, cultura e sociedade**» possui 19 obras, representando cerca de 18% da coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa. Estão aqui obras como *Le Jazz et les Gangsters - 1880-1940*, de Ronald L. Morris (1997); *Une sociologie du jazz*, de Francis Newton (1966); *Hommes et Problèmes du Jazz - La Religion du Jazz* (1954) ou *Le Jazz, cet inconnu* (1945), ambas de André Hodeir; *Jazz – an american saga*, de James Lincoln Collier (1995); entre outras obras.

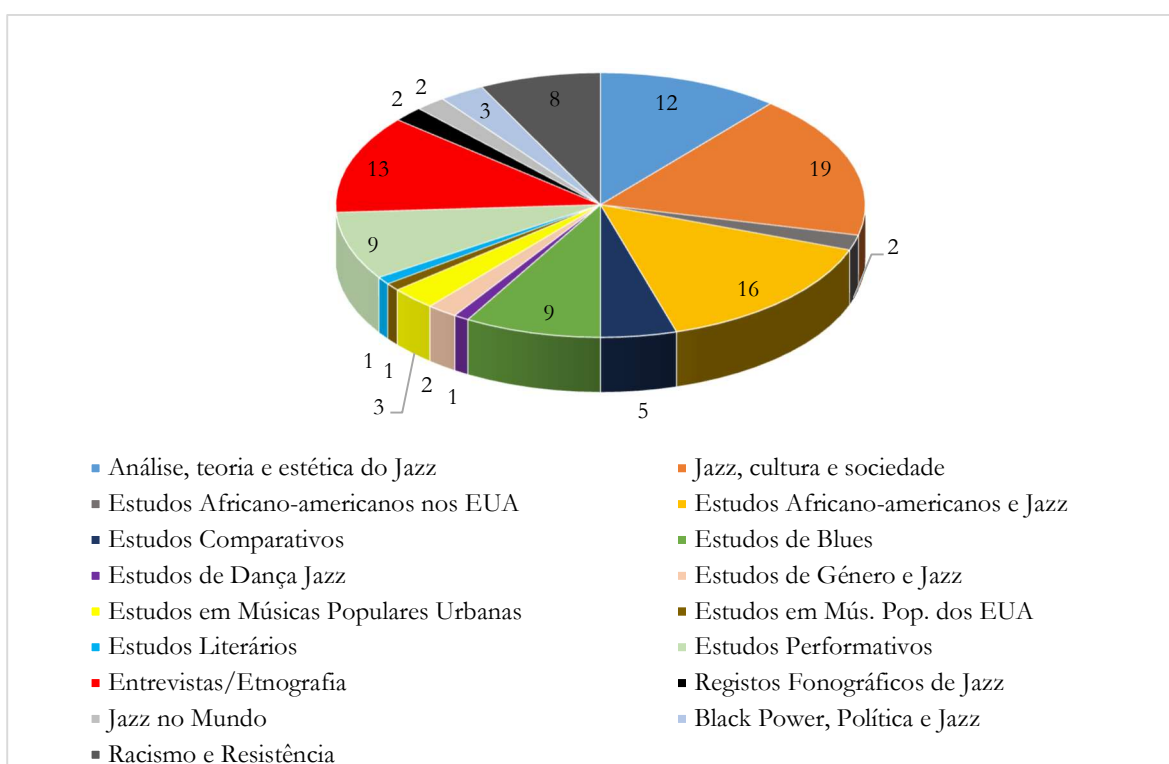
Em «**Estudos africanos-americanos e jazz**», constam 16 obras, que assumem 15% da categoria geral. As obras que integram esta subcategoria são, por exemplo, *Jazz - From The Congo To The Metropolitan*, de Robert Goffin (edições de 1945 e de 1975); *The Creation of Jazz - Music, Race and Culture in Urban America*, de Burton W. Peretti (1994); *Black Music White Business*, de Frank Kofsky (2000).

Na subcategoria «**Etnografia/entrevistas**», constam 13 obras, que correspondem a 12% da categoria geral, das quais refiro algumas das que aqui constam, tais como: *Coltrane on Coltrane (musicians in their own words)*, de Chris DeVito (2012); *Jazzmen - the story of hot jazz told in the lives of the men who created it*, de Frederick Ramsey, Jr. e Charles Edward Smith (edições de 1939 e 1985); *Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz As Told by the Men Who Made It*, de Nat Shapiro e Nat Hentoff (1966).

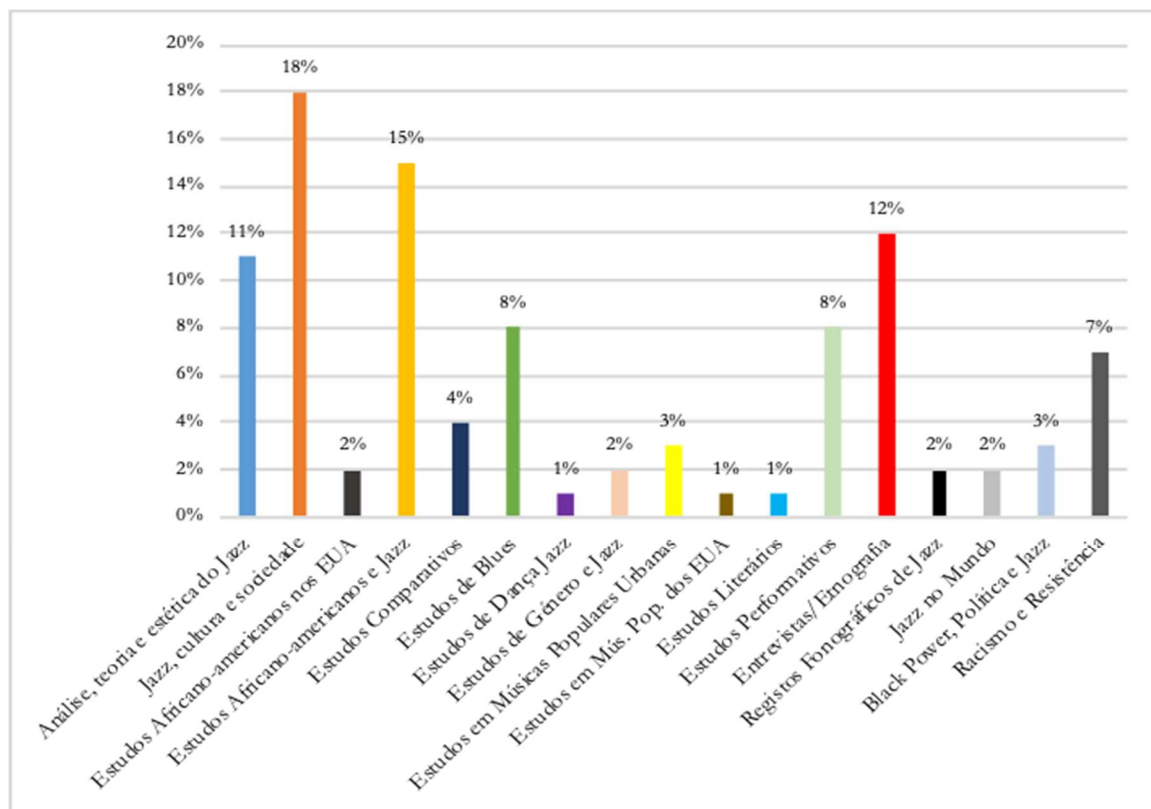
Na subcategoria «**Análise, teoria e estética do jazz**», com 12 obras, respetivamente 11% da categoria geral, estão obras como *Introduction à la musique de jazz*, de André Hodeir (1945); *Jazz Styles - History And Analysis*, de Marc C. Gridley (1988); *Blue - The Murder of Jazz*, de Eric Nisenson (2000).

Pelo seu conteúdo, outras obras da coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa merecem ser aqui destacadas: *Negro in the American Revolution*, de Benjamin Quarles (1973); *Les Noirs Américains*, de Michel Fabre (1970); *Spirits rejoice – jazz and american religion*, de Jason C. Bivins (2005); *Blacks, Whites and Blues*, de Tony Russel (1970); *Blues Legacies and Black Feminism*, de Angela Y. Davis (1999); *Free Jazz/Black Power*, de Philippe Carles e Jean-Louis Comolli (1971); *Keep Cool - the black activists who built the jazz age*, de Ted Vincent (1995); *Strange Fruit - Billie Holiday, Café*

Society and an early cry for civil rights, de David Margolick (2000); *Freedom: A Photographic History of the African American Struggle*, de Manning Marable e Leith Mullings (2005); *Codes Noires de l'esclavage aux abolitions*, Christiane Taubira e André Castaldo (2006); *Generations of Captivity - A History of African-American Slaves*, de Ira Berlin (2004).



«Estudos de música, cultura e sociedade», número de obras por subcategoria (col. bib. Casa da Lapa)



«Estudos de música, cultura e sociedade», percentagem de obras pelas subcat. (col. bib. Casa da Lapa)

Há ainda três obras que merecem particular destaque:

- *Le Jazz, cet inconnu*, de André Hodeir (1945), uma vez que o primeiro programa de rádio de José Duarte denominou-se, precisamente, *Jazz, esse desconhecido*, e foi transmitido em 1958 a partir da Rádio Universidade de Lisboa. José Duarte afirma que a inspiração para o nome do programa veio do livro de Alexis Carrel, publicado pela primeira vez em 1935, *L'Homme, cet inconnu*.

- *La Bataille du Jazz*, de Hugues Panassié (1965), uma obra polémica que decorre de uma discussão iniciada no Hot Club de França e que opôs Hugues Panassié a Charles Delaunay. Em 1947, o bebop trouxe a discussão. As fações opuseram-se e iniciou-se uma batalha intelectual em defesa das respetivas posições. Este livro é ainda resultado dessa luta entre os defensores do “jazz verdadeiro”, dos quais se destacava Hugues Panassié. Esta fação considerava como “verdadeiro jazz” a música criada e desenvolvida por africanos-americanos dos EUA (onde se inseriam correntes estéticas e históricas como o New Orleans, a Hot Music, o Swing) e os “bajuladores do pseudo jazz moderno” (como Panassié designava a fação contrária) e que para

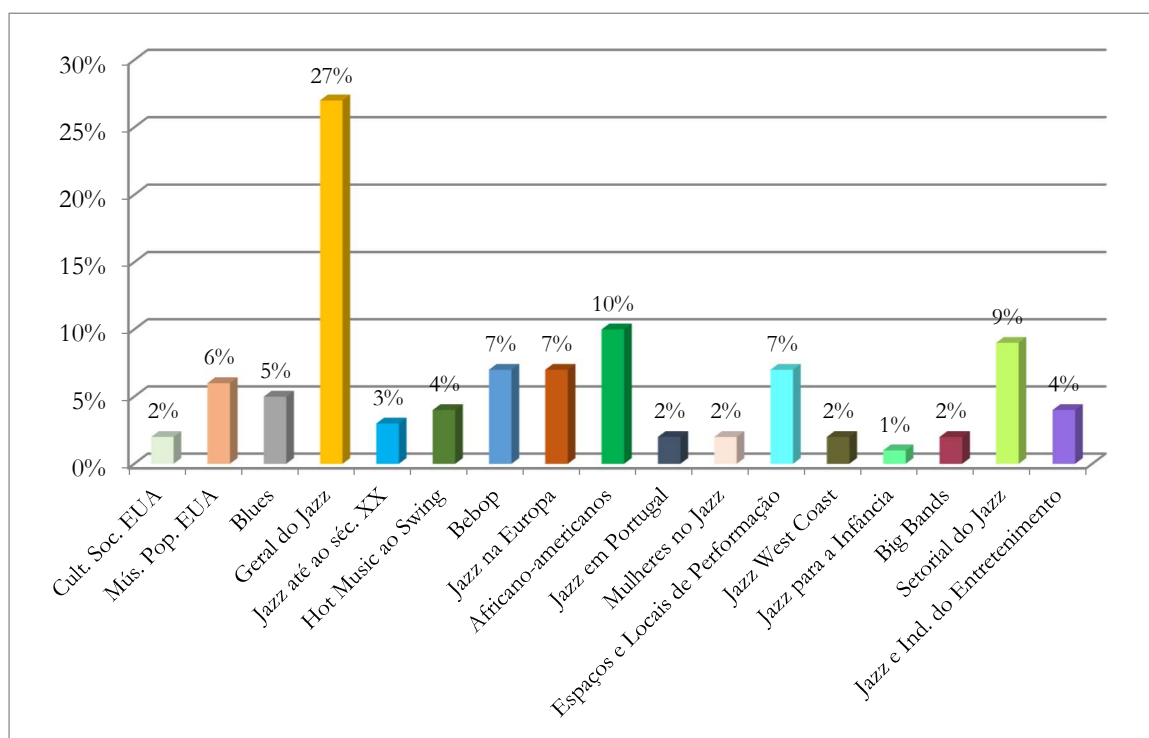
a facção liderada por Panassié era uma música em que predomina a influência branca. Para a facção de Panassié, no “jazz moderno”, nada resta do espírito, da inspiração musical dos africanos-americanos. Depois de descrever aqueles que para si são os elementos essenciais do jazz, Hugues Panassié explica como e por que razão os defensores do “pseudo jazz moderno” tentaram estrangular o “jazz verdadeiro”, procurando substituí-lo por uma música que não deve nada à tradição musical dos africanos-americanos dos EUA, país dos “verdadeiro jazz”. Aponta como causas para a existência de uma facção defensora do “pseudo jazz” o eventual racismo, uma certa “snobbery”, ou ignorância. Panassié recorre mesmo a expressões como “máfia do jazz” os defensores do Bebop. Para Hugues Panassié o Bebop não possui qualquer elemento que o ligue à “verdadeira face do jazz, esse verdadeiro jazz cuja beleza e originalidade - de Louis Armstrong a Ray Charles - adquiriram, para os negros de todo o mundo, tantos admiradores e amigos” (tradução livre do resumo da obra por Hugues Panassié).

- *Adorno et le jazz: analyse d'un déni esthétique*, de Christian Béthune (2003). Theodor Adorno (1903-1969) caracterizava o jazz como “moda atemporal”, “arcaísmo moderno”, “produto puro da indústria cultural”, “falsa expressão libertadora da comunidade africano-americana”, uma “regressão primitiva ao estágio sadomasoquista”, música à qual atribuiu qualidade de uma “imortalidade paradoxal”. Christian Béthune analisa o pensamento de Adorno sobre a estética do jazz e procura as razões para esta eventual aversão de Adorno nos fundamentos da estética adorniana.

4.1.3 Coleções bibliográficas – categoria «História»

Nesta categoria geral o volume de obras dos dois acervos e a abrangência de enquadramento levou-me a definir um número considerável de subcategorias. São elas **«História da Cultura e da Sociedade nos EUA»**; **«História da Música Popular dos EUA»**; **«História do Blues»**; **«História Geral do Jazz»**; **«História do Jazz até ao séc. XX»**; **«História da Hot Music ao Swing»**; **«História do Bebop»**; **«História do Jazz na Europa»**; **«História dos Africanos-americanos»**; **«História do Jazz em Portugal»**; **«História das Mulheres no Jazz»**;

«História de Espaços e Locais de Performance»; «História do Jazz West Coast»; «História do Jazz para a Infância»; «História das Big Bands»; «História Setorial do Jazz»; «História do Jazz e da Indústria do Entretenimento».

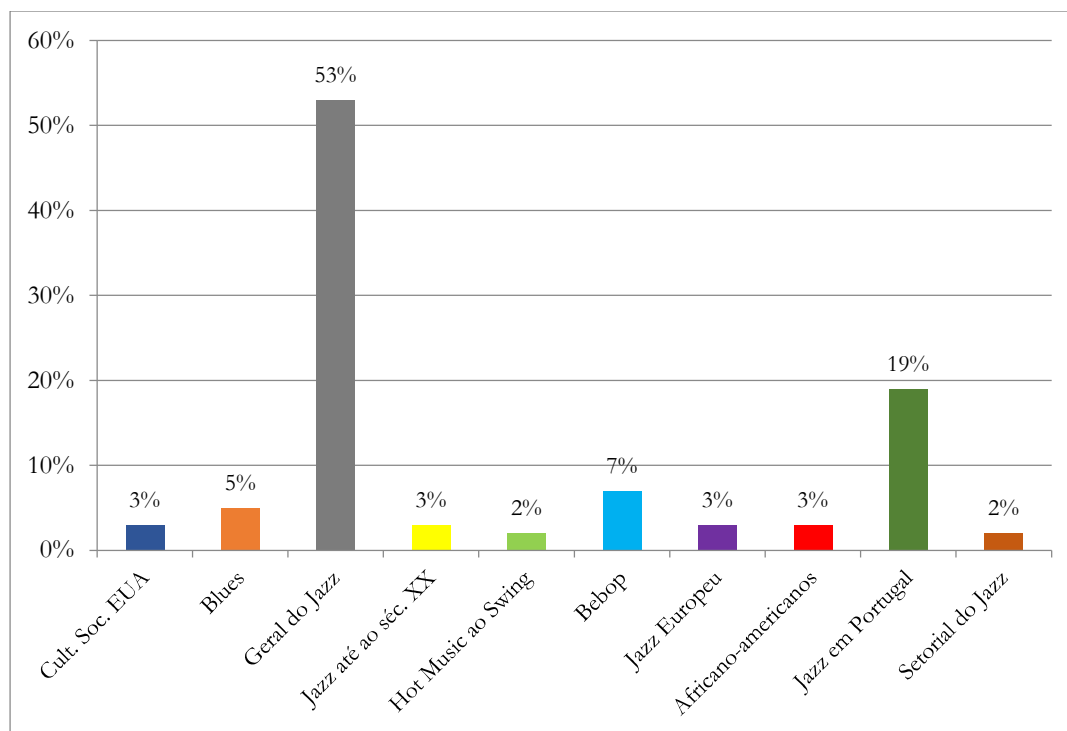


Acervo do CEJ-UA, coleção bibliográfica, categoria geral «História» – percentagem de obras por subcategoria

As subcategorias com maior presença na coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA são «História Geral do Jazz», com 34 obras, que correspondem a 27% da categoria geral; «História dos Africanos-americanos», com 13 obras, 10% da categoria geral; «História Setorial do Jazz», com 11 obras, correspondentes a 9% da categoria geral.

Já na coleção do acervo da Casa da Lapa, constata-se que as subcategorias com maior presença são «História Geral do Jazz», com 30 obras, que correspondem a 53% da categoria geral, e «Hist. do Jazz em Portugal», com 11 obras, o que corresponde a 19% da categoria geral. As obras são: *Jazz em Portugal, 1920-1956*, de Helder Bruno Martins (2006); *O Jazz segundo Villas-Boas*, de João Moreira dos Santos (2007); *Maria Viana, 30 anos de jazz*, de Maria Viana (2009).

Estão também aqui os livros de José Duarte: *João na terra do jazz*, 1981/2010; *Cinco Minutos de Jazz*, 2000/2019; *Jazzé e outras músicas*, 1994; *Jazz, Escute e Olhe – Portugal 1971-2001*, 2001; de João Moreira dos Santos: *Josephine Baker em Portugal*, 2011; *Roteiro do Jazz na Lisboa dos anos 20*, 2012; de António Rúbio e João Moreira dos Santos: *Jazz na Terceira*, 2008; e um livro de atas que resultou de um congresso co-organizado por José Duarte: *Colóquios sobre Rádio* (1996).



Acervo da Casa da Lapa, coleção bibliográfica, categ. geral «História» – percentagem de obras por subcategoria

Na subcategoria «**História Geral do Jazz**» inseri obras que abordam a história do jazz, de forma genérica, algumas das quais dirigidas a um público generalista. Na coleção do CEJ-UA esta subcategoria constitui 27% da categoria geral e possui 34 obras, tais como *Jazz*, de Rex Harris (1952), um livro sobre a história do jazz, publicado em Portugal com tradução de Raul Calado e que certamente terá influenciado José Duarte no início das suas ações como, aliás, *The story of Jazz*, de Marshall Stearns (1958); ou *Histoire du vrai jazz*, de Hugues Panassié (1958), uma obra marcante na história do jazz pela polémica gerada que levou à cisão no Hot Club de França.

No que concerne ao acervo da Casa da Lapa esta subcategoria integra 30 obras, que correspondem a 52% da categoria geral. Estão aqui inseridas obras como *Jazz - An American Saga*, de James Lincoln Collier (1997); *A New History of Jazz*, de Alain Shipton (2002, também presente a edição de 2007); *Jazz - New Perspectives on the History of Jazz*, edição de Nat Hentoff e Albert J. McCarthy (1975)

A subcategoria «**História dos Africanos-americanos**» inclui as obras de caráter historiográfico sobre a comunidade africana nos EUA. Da escravatura ao segregacionismo, as obras abordam questões históricas relacionadas com a comunidade africana-americana que assumiram a sua importância para a música jazz e para a cultura dos EUA.

No acervo do CEJ-UA constam nesta subcategoria 13 obras, ou seja 10% da categoria geral. O teor das obras, de forma mais concreta, está patente nos exemplos de obras como: *Black Nationalism and the Revolution in Music*, de Frank Kofsky (1970), historiador marxista e músico, aborda nesta obra a problemática do racismo e do segregacionismo nos EUA e o nascimento do jazz como produto da comunidade africano-americana dos EUA, sujeita à supremacia branca. O autor trata também do radicalismo negro e o papel do jazz durante a Guerra Fria, assim como a sua utilização pelo capitalismo; *Os condenados da terra* (1961), com prefácio de Jean-Paul Sartre, da autoria de Frantz Fanon (psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista), foi traduzida pela livraria Ulmeiro que publicou várias obras com um claro enquadramento ideológico situado no marxismo, comunismo e movimentos revolucionários, de autores como Fidel Castro, Che Guevara. Nesta obra o autor traça a história das comunidades africanas-americanas e da sua sujeição pelo poder instituído através da escravatura e do segregacionismo; *Congo Square in New Orleans*, de Jerah Johnson (1995) que aborda a história da atividade sociocultural e musical da Congo Square, em New Orleans.

Já o acervo da Casa da Lapa apresenta nesta subcategoria somente duas obras, 3% da categoria geral: *Histoire de la Musique Noire Americaine*, de Eileen Southern (1976), e *Generations of Captivity - A History of African-American Slaves*, de Ira Berlin (2003).

A subcategoria «**História Setorial do Jazz**» é quarta mais representativa na coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA. Esta subcategoria foi definida para integrar obras de caráter histórico que se dedicam a enquadramentos de análise e/ou a âmbitos cronológicos que estão diretamente relacionados com a perspectiva do autor ou com os objetivos da própria obra. Por exemplo, as

obras que apresento abordam a história do saxofone no jazz, ou a voz e o canto no jazz entre a década de 1920 e o aparecimento do bebop, ou a história do jazz entre o ragtime e o bebop.

No CEJ-UA, estão nesta subcategoria 9 obras, o que representa 7% da categoria geral. Constatam aqui obras como *Celebrating Saxophone*, de Paul Lindemeyer (1988), um livro direcionado para um público generalista que expõe a história do saxofone no jazz; *Jazz Singing. America's great voices from Bessie Smith to Bebop and beyond*, de Will Friedwald (1996), que aborda a voz e o canto na história jazz, entre a década de 1920 e a emergência do bebop; *In the moment: jazz in the 1980s*, de Francis Davis (1996), que aborda a história do jazz na década de 1980 através de alguns dos músicos que marcaram esta década.

No acervo da Casa da Lapa considerarei nesta subcategoria apenas uma obra, cerca de 2% da categoria geral: *História Social do Jazz*, de Eric J. Hobsbawm (1996).

As restantes subcategorias possuem igualmente obras que revelam sintonia com a narrativa e os discursos de José Duarte. Por exemplo, na subcategoria «**História da Cultura e da Sociedade nos EUA**», a coleção do acervo do CEJ-UA possui uma das obras que aqui merece ser referida. Trata-se de *Shadow and Act*, de Ralph Ellison (1970), um livro inspirado na versão *Intruder in the Dust*, de William Faulkner (1948), baseado no poema de T.S. Elliot, *The Hollow Man* (1925): “*Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the Shadow*”. O autor examina os seus próprios antecedentes sociais nos EUA de forma articulada com a produção literária, musical e cultural dos EUA. De Mark Twain e Richard Wright a Mahalia Jackson e Charlie Parker, Ralph Ellison traça a evolução social e cultural dos EUA numa perspetiva global, em que as culturas africana e europeia interagem de forma dinâmica na edificação do modelo sociocultural dos EUA, sem, contudo discorrer acerca das injustiças sociais a que estava sujeita a comunidade africana-americana:

On every page, Ellison reveals his idiosyncratic and often contrarian brilliance, his insistence on refuting both black and white stereotypes of what an African American writer should say or be. (Ellison 1970: resumo da obra).

Ralph Ellison (1914 – 1994) foi um importante escritor africano-americano, autor do aclamado romance *Invisible Man* (1952). A *Modern Library* (editora dos EUA fundada em 1917) integrou

Shadow and Act na lista dos 100 livros não ficcionais mais importantes nos EUA do séc. XX. *The Hispanic impact upon the United States*, de Theodore S. Beardsley (1976), que aborda a ação da comunidade hispânica nos EUA, foi outra das obras que aqui incluí. Quanto à coleção do acervo da Casa da Lapa nesta subcategoria foram identificados dois títulos que correspondem a 3% da categoria geral «História»: *Histoire des États Unis*, de René Rémond (1959) e *A Jazz Nursery - The Story of The Jenkins' Orphanage Bands*⁷⁷, de John Chilton (1980), uma obra que expõe a influência deste orfanato para crianças africanas-americanas.

Obras que merecem aqui ser referidas e que integram outras subcategorias, como a de «História do Jazz na Europa», são *What about jazz in Finland?*, de Jari-Pekka Vuorela e Jari Muikku (1990), sobre a história do jazz na Finlândia; *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919 – 1996*, de José María García Martínez (1996); *New Orleans sur Seine- histoire du jazz en France*, de Ludovic Tournès (1999), sobre a história do jazz em França - obras que se encontram no CEJ-UA; ou *La Tristesse de Saint Louis: Swing under the nazis*, Mark Zwerin (1985), e *The Parisian Jazz Chronicles*, de Mark Zwerin (2005) – que integram a coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa.

4.1.4 Coleções bibliográficas – categoria «Ensaaios, críticas e artigos»

Algumas das obras presentes nesta subcategoria são compilações de artigos, críticas ou ensaios de jornalistas e/ou críticos de jazz. Aqui incluí as obras de caráter opinativo, pessoal, de reflexões sobre jazz ou assuntos diversos ligados ao jazz.

No acervo do CEJ-UA esta categoria reúne 49 obras e perfaz cerca de 7% da coleção bibliográfica. A subcategoria mais representativa é **«Reflexões sobre jazz de jornalistas e**

⁷⁷ Fundado em 1891 pelo reverendo Daniel Joseph Jenkins, em Charlston – Carolina do Sul (EUA), foi através da música que esta instituição promoveu a inclusão social dos seus utentes e de onde saíram músicos de jazz como os trompetistas William "Cat" Anderson (1916-1981) e Jabbo Smith (1908-1991), o pianista, cantor e compositor Tom Delaney (1889-1963), o guitarrista Freddie Green (1911-1987), entre outros. O orfanato ainda existe e mantém a sua missão social e cultural que se vincula diretamente à história cultural e social dos EUA e também com a história do jazz.

críticos», com 14 obras que correspondem a 29% da categoria geral. Reúne obras como *Classic jazz: a personal view of the music and the musicians*, de Floyd Levin (2000), que reúne os artigos do autor publicados ao longo de 40 anos de jornalismo e crítica musicais; *Portraits en jazz*, de Alain Gerber (1990), uma compilação de artigos do autor em várias publicações, entre a década de 60 e a de 80; *Shooting from the hip: changing tunes in jazz*, de John Fordham (1996), uma compilação de artigos do autor publicados entre 1970 e 1995.

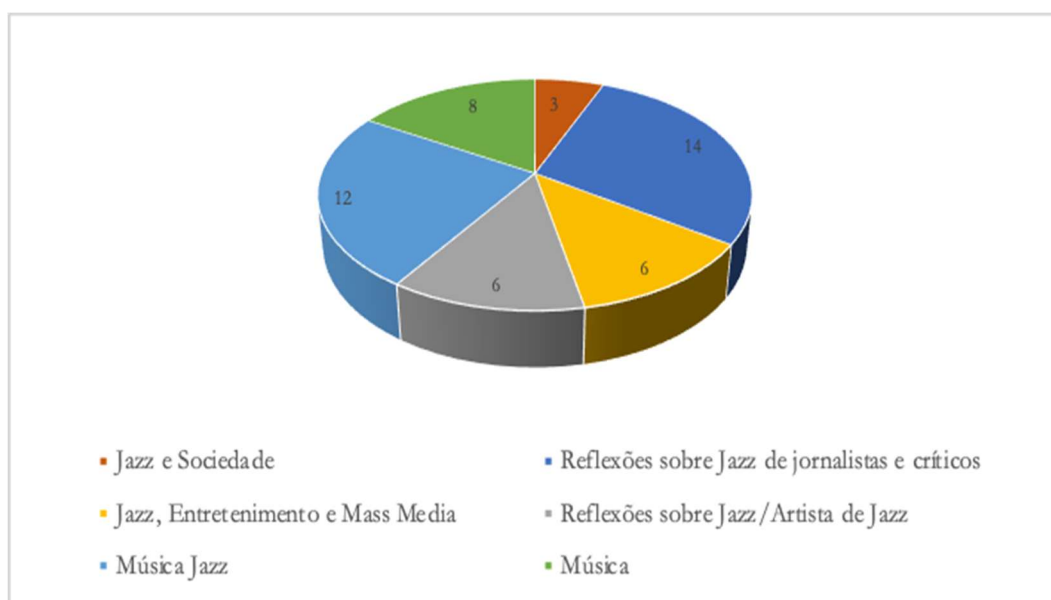
Segue-se a subcategoria **«Música jazz»** que reúne 12 obras e representa 24% da categoria geral. Esta subcategoria foi estabelecida com o objetivo de agrupar as obras que apresentavam reflexões acerca da música jazz e que, pela sua abordagem pessoal, opinativa, não se enquadravam noutras categorias. Estão aqui obras como *A jazz retrospect*, de Max Harrison (1976), que reúne alguns dos textos redigidos para publicações europeias onde o autor apresenta as suas reflexões acerca de improvisação, composição, músicos e bandas de jazz; *Quand Mezzrow enregistre*, de Hugues Panassié (1952), livro acerca das sessões de gravação de Mezz Mezzrow efetuadas por Hugues Panassié quando pretendia gravar o estilo New Orleans para a etiqueta «Swing»; *Chroniques de Jazz*, de Boris Vian, editados por Lucien Malson (1967) reúne alguns dos textos de Boris Vian, com revisão crítica de Lucien Malson.

A subcategoria **«Música»**, onde constam obras que abordam vários assuntos sobre música (*não-jazz*), reúne 8 títulos, todos de Jorge Lima Barreto. O autor foi amigo pessoal de José Duarte. A avaliar pelas dedicatórias autógrafas de Jorge Lima Barreto que constam nestas obras, a relação de amizade de Jorge Lima Barreto por José Duarte era extensível também a todo o núcleo familiar de José Duarte (mulher, Frances Duarte, e filhas, Adriana e Rita Duarte). Obras como *Musicónimos* (1977), um livro onde o autor expõe algumas reflexões sobre música; *Nova Mużika Viva* (1984), onde o autor aborda a música improvisada; ou *Musa lusa* (1997), livro que reúne um conjunto de textos em que o autor pretende divulgar a produção musical em Portugal ao longo do séc. XX, são alguns exemplos.

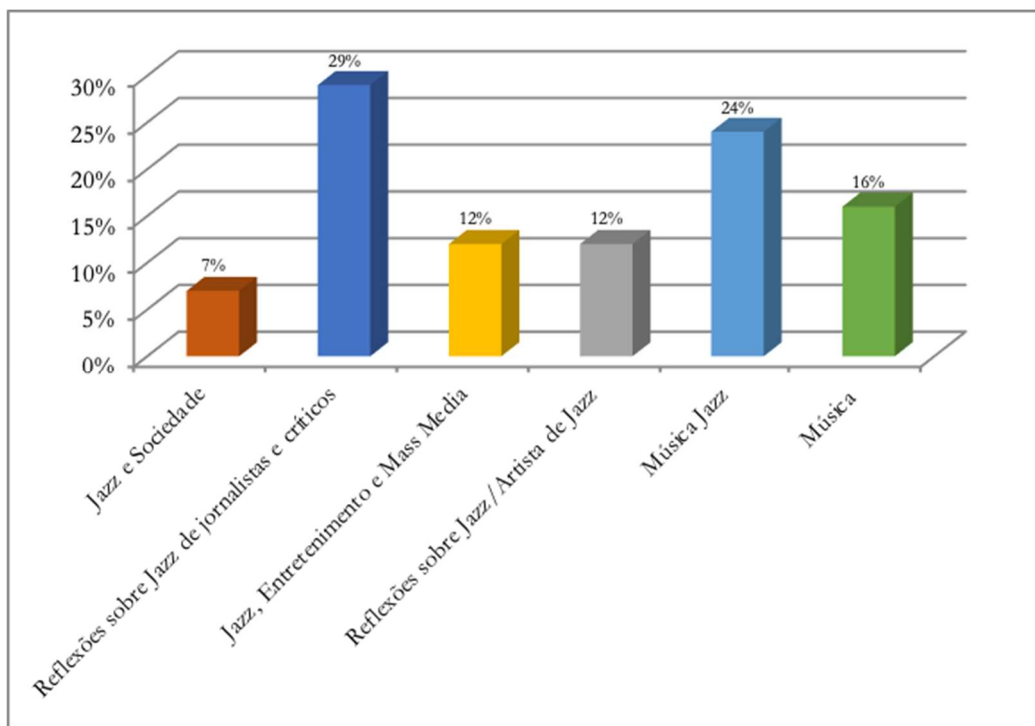
São ainda de salientar as subcategorias **«Jazz, Entretenimento e Mass Media»**, com 6 obras, que correspondem a 12% da categoria geral, onde constam obras como *Blue: the murder of Jazz*, de Eric Nisenson (2000), um livro no qual o autor defende que o jazz foi um produto adulterado e assassinado pelo mercado capitalista, ou *O jazz como espetáculo*, de Carlos Calado (1990), crítico e jornalista brasileiro que neste livro apresenta uma reflexão sobre a estética do jazz e sua

teatralidade; e «**Jazz e sociedade**» onde constam 3 obras (6% da categoria geral). Destacam-se as obras *A idade do jazz-band*, de António Ferro (1924), livro das conferências de António Ferro proferidas no Brasil entre 30/7/1922 e 8/2/1923, e *Black Music*, de LeRoi Jones (1968), um livro de reflexões sobre jazz do célebre autor africano-americano Leroi Jones (romancista, poeta, crítico e ensaísta africano-americano).

Nos gráficos que seguem apresentam-se de forma sumária o número de obras e a distribuição com indicadores percentuais pelas subcategorias.



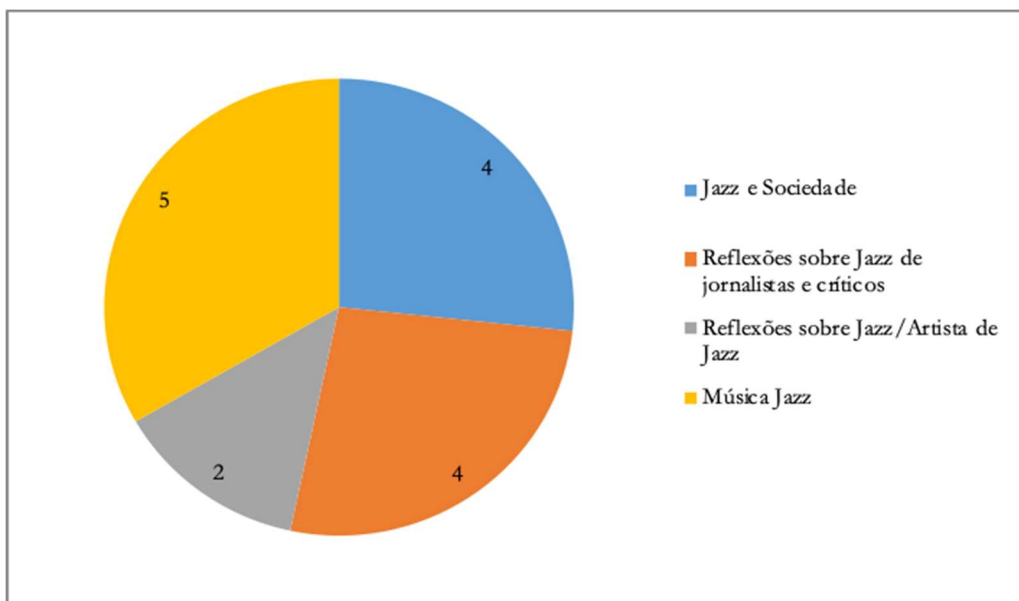
«Ensaaios, crítica e artigos» – número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)



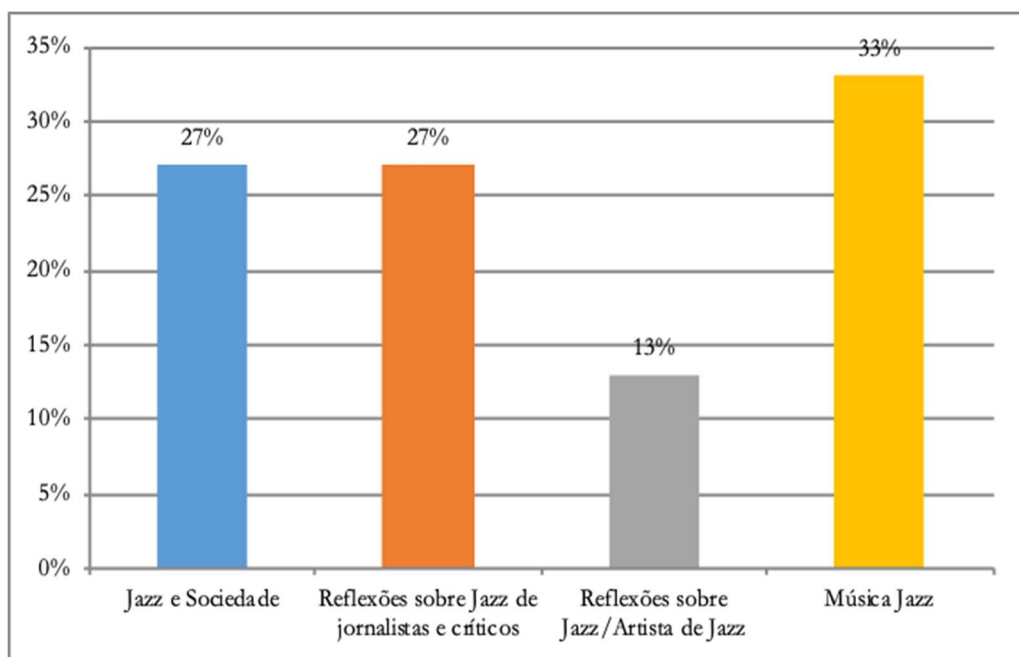
«Ensaios, críticas e artigos» – percentagem de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)

Quanto ao acervo da Casa da Lapa, esta categoria reúne somente 15 obras, que correspondem a 5% da coleção bibliográfica deste acervo. É interessante constatar que a subcategoria que integra obras de reflexão sobre a **música jazz** é aquela que reúne maior percentagem da categoria geral (cerca de 33%), muito embora tenha apenas uma obra a mais (5 obras) que as subcategorias «**Jazz e Sociedade**» (4 obras) e «**Reflexões sobre jazz de jornalistas e críticos**» (4 obras). Estas subcategorias representam no seu conjunto 54% desta categoria da coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa. Com duas obras, correspondentes a 13% da categoria geral, surge a subcategoria «**Reflexões sobre jazz/artista de jazz**». Na Casa da Lapa não se encontraram obras que se integrassem nas subcategorias «**Jazz, Entretenimento e Mass Media**» e «**Música**».

De entre as 15 obras desta categoria julgo interessante realçar o livro *Chroniques de Jazz* de Boris Vian (em duas edições, 1967 e 1996); *The Jazz Revolution - twenties america and the meaning of jazz*, de Kathy J. Ogren (1992); *Jazz in American Culture*, de Burton W. Peretti (1997); *Jazz in American Culture*, de Peter Townsend (2000); *Jazz Modernism: from Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*, de Alfred Appel Jr. (2004); *The Sound of Surprise - 46 Pieces on Jazz*, de Whitney Balliett (1961); e *Setting the Tempo - fifty years of great jazz liner notes*, de Tom Piazza (1996).



«Ensaio, crítica e artigos» – número de obras por subcategoria (col. bib. Casa da Lapa)



«Ensaio, crítica e artigos» – percentagem de obras por subcategoria (col. bib. Casa da Lapa)

4.1.5 Coleções bibliográficas – categoria «Artes»

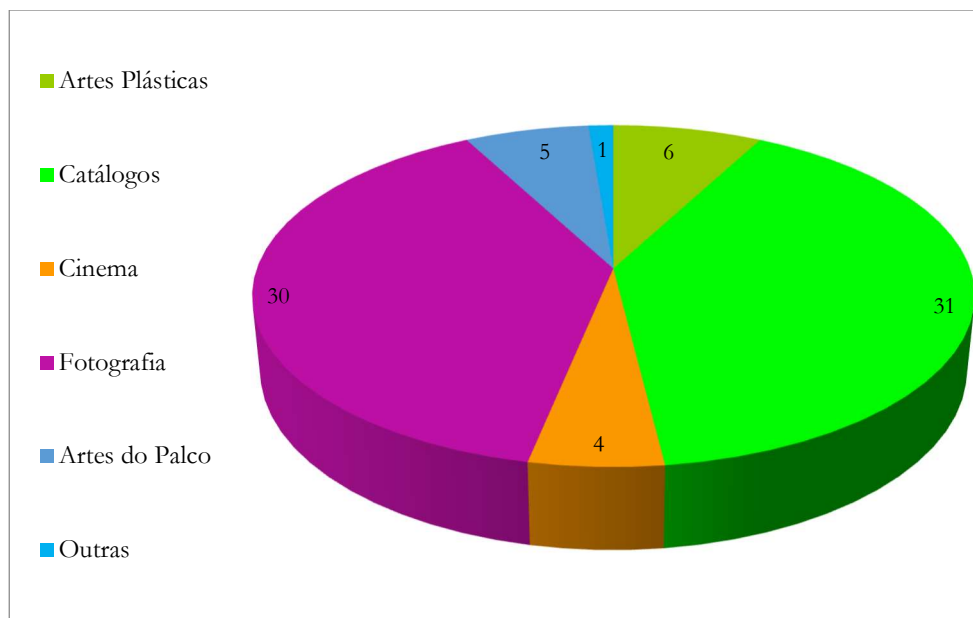
A categoria «Artes» possui literatura dedicada a artes plásticas, fotografia, cinema, artes do palco. Também é possível constatar os seus interesses através dos catálogos de exposições, de programações de espaços culturais, dos libretos de ópera, de teatro, de atividades às quais assistiu, de espaços que frequentou ou visitou. Nas subcategorias que defini, apresentam-se alguns exemplos de publicações em cada um dos domínios referidos.

A coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA reúne 77 títulos nesta categoria geral, correspondendo a 11% desta coleção, enquanto a coleção bibliográfica do acervo da casa da Lapa reúne 8 títulos, correspondendo a 3% da coleção bibliográfica deste acervo. Como referido já anteriormente existem outras obras literárias dedicadas às artes, na generalidade, e que não foram consideradas por José Duarte para integrarem este acervo.

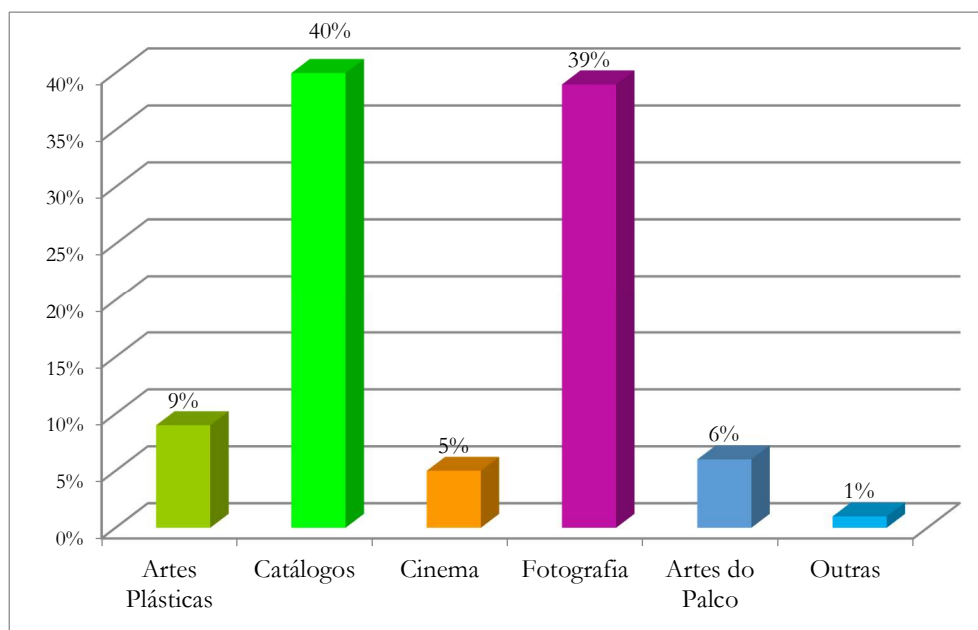
No acervo da Casa da Lapa esta subcategoria possui 5 obras: *Blue Note - Album Cover Art - The Ultimate Collection*, de Graham Marsh e Glyn Callingham (2002); *Hermenegildo Sábat - Obras Gráficas*, de Hermenegildo Sábat (2009); *Jazz Covers*, de Julius Wiedman e Joaquim Paulo (2008); *Jazz Graphics - David Stone Martin*, de David Stone Martin (1991); *Síncopa Negrita - Tipografia en el disco de jazz*, de vários autores (2004).

A categoria «Artes» integra outras subcategorias que, para uma leitura mais objetiva se apresentam nos seguintes gráficos, onde constam o número de obras e a distribuição percentual em cada subcategoria. A coleção bibliográfica da Casa da Lapa só possui mais 3 obras nas subcategorias de «Cinema», «Fotografia» e «Outras/banda desenhada». Parece-me de salientar a obra dedicada ao 80.º aniversário de Sonny Rollins – *Saxophone Colossus - A Portrait of Sonny Rollins*, com textos de Bob Blumenthal e fotografias de John Abbott (2010) – e, muito especialmente, ao fanzine de banda desenhada, editada por um importante divulgador de banda desenhada: Gerald Lino (1936-2019): *Jazzbanda n.º 1*, edição de Gerald Lino (2005), foi um fanzine de banda desenhada inspirado e dedicado ao jazz que teve, neste primeiro número as colaborações de Pedro Massano e Ricardo Cabral, entre outros. Este fanzine venceu o primeiro prémio atribuído pelo GBS-Grupo Bedéfilo Sobredense, entidade organizadora do Salão Internacional de Banda Desenhada da Sobreda, como "Melhor Fanzine de Banda Desenhada - 2005". Infelizmente *Jazzbanda* não passou do número 2.

Dado o número muito residual de obras desta categoria no acervo da Casa da Lapa, centrarei a análise no acervo do CEJ-UA.



«Artes» – número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)



«Artes» – distribuição de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)

Assim, no acervo do CEJ-UA a subcategoria «**Catálogos**» (exposições e programações de festivais) destacam-se na categoria «Artes», o que revela o interesse de José Duarte por atividades artísticas e culturais. Estes documentos revelam não só o interesse como também, alguns deles, comprovam a sua presença, pelas anotações de José Duarte nos próprios documentos. São trinta e uma publicações correspondentes a 40% da categoria geral «Artes». Estão aqui, por exemplo, o Catálogo do Festival de Música Erudita Contemporânea, 15.^a edição do Fest. de Música Contemporânea da Gulbenkian (1991, edição em que estreou a obra *Quodlibet*, de Emmanuel Nunes, no Coliseu dos Recreios); o Catálogo da programação do Carnegie Hall, de outubro e novembro de 1970; o Catálogo do Festival de Música Improvisada de Berlim, Alemanha (1988).

A paixão de José Duarte pela **fotografia** está também evidenciada, muito especialmente na fotografia sobre o universo do jazz. Esta subcategoria reúne 30 obras que correspondem a 39% da categoria geral. Estão aqui obras como *Nights in Birdland- jazz photographs 1954-1960*, de Carole Reiff (1987), livro de fotografias da autora produzidas entre 1954 e 1960, acompanhadas pelo célebre ensaio de Jack Kerouac "*The beginning of Bop*"; *Black Beauty, White Heart - a pictorial history of Classic Jazz 1920-1950*, de Frank Driggs e Harris Lewine (1995), com seleção de fotografias dos editores desta obra; ou *The face of Black Music*, de Valerie Wilmer (1976), um livro de fotografias de músicos de jazz.

Na subcategoria «**Artes Plásticas**» o acervo do CEJ-UA conta com 6 obras, correspondentes a 8% da categoria geral. Alguns exemplos de obras que estão aqui inseridas são: *Storyville to Harlem - fifty years in the jazz scene*, de Stephen Longstreet (1986), um livro de desenhos sobre Harlem; *The art of Miles Davis*, de Scott Gutterman (1991), um livro de pintura de Miles Davis; *Gráfico - diseño y fotografía en el disco de jazz 1940-1968*, catálogo da exposição realizada no IVAM Centre Julio Gonzalez, Barcelona, Espanha, entre 14/1 e 28/3 de 1999.

Ao longo dos momentos que passámos juntos em sua casa foi possível observar a forte apetência de José Duarte pelas artes plásticas: conhece a obra de alguns importantes artistas plásticos portugueses e estrangeiros, conviveu e convive com alguns indivíduos ligados a este setor e possui na sua residência várias obras de importantes artistas plásticos nacionais e internacionais. As obras que constam nesta subcategoria estão relacionadas com o jazz ou com a comunidade africana-americana pelo que José Duarte as incluiu na doação que efetuou à Universidade de Aveiro.

Quanto ao **cinema**, é de salientar que o acervo de cinema de José Duarte foi doado à Cinemateca Portuguesa – Museu Nacional de Cinema. Por esta razão, as existências nesta subcategoria não revelam, de forma alguma, o interesse de José Duarte pelo cinema. O cinema é uma das áreas menos representada neste acervo. Constan nesta subcategoria 4 obras, o que corresponde a 5% da categoria geral. Destacam-se as obras *Jazz in the movies*, de David Meeker (1972), guia sobre filmes com jazz e sobre músicos de jazz; *Jammin' at the margins: jazz at American Cinema*, de Krin Gabbard (1996), livro com uma seleção de filmes pelo autor onde entram músicos de jazz; e *La musique au cinema*, de Michel Chion (1995), um livro sobre bandas sonoras e respetivos filmes.

Na subcategoria «**Artes do Palco**» constam 5 publicações, 6% da categoria geral. Estão aqui *Blimunda*, libreto da ópera em 3 atos, do compositor italiano Azio Corghi, baseada no romance *Memorial do Convento* de José Saramago. A estreia mundial realizou-se em 1991, no Teatro Nacional de São Carlos; *The Witmark amateur minstrel guide and Burnt Cork encyclopedia*, de Frank Dumont (1899), é um guia para a produção e a encenação de espetáculos amadores. Contém alusões gráficas ao papel que os africanos-americanos detinham na sociedade da época, sobre os quais recaía o objeto satírico e caricatural; e *The resurrection of Lady Lester*, de Oyamo (2000), peça de teatro inspirada em Lester Young.

4.1.6 Coleções bibliográficas – categoria «**Contos, poesia, romance**»

Na coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA a categoria «**Contos, poesia, romance**» possui 41 títulos, que constituem 6% desta coleção bibliográfica. A subcategoria «**Romance e Jazz**» possui 11 títulos que correspondem a 27% da categoria geral. Estão aqui enquadrados os romances que se inspiram e relacionam com o universo do jazz, tais como *Go*, de John Clellon Holmes (1997, publicado pela primeira vez em 1952), considerado o primeiro romance que descreve a *beat generation*. A cidade de Nova York é onde se desenrola o romance. Os personagens são baseados nos amigos com os quais o ator convivia nas décadas de 1940 e 1950, em Manhattan. Um submundo de festas, bares, clubes e amor livre e drogas, é explorado através do personagem principal: Paul Hobbes, a representação do próprio Holmes; *Bessie Smith*, de Jackie

Kay (1997), um romance histórico que mistura factos e ficção numa quase imersão autobiográfica da autora na vida da protagonista. Este livro insere-se numa coleção da editora, com o título *Outlines*, que tem como propósito divulgar a vida e a obra de artistas homossexuais; ou *Jazz*, de Toni Morrison (1993), romance desta autora africano-americana distinguida com vários prémios, nacionais e internacionais, dos quais se destacam os prémios Pulitzer e Nobel (1993).

«**Política, Ativismo e Africanos-americanos**» é a subcategoria mais representativa e foi definida por terem sido identificados 7 obras que se inspiraram nos problemas e nos movimentos cívicos dos africanos-americanos e representa 17% da categoria geral. Algumas das obras que aqui se encontram são *The souls of black folk*, de W. E. B. Du Bois (1989), romance do célebre escritor africano-americano onde aborda questões relativas à etnia e às injustiças sociais nos EUA do final do séc. XIX e início do séc. XX; *Home to Harlem*, Claude McKay (1986), um romance do autor, aclamado escritor africano-americano, sobre os africanos-americanos e o seu quotidiano em Harlem; e *Jazz country*, de Nat Hentoff (1967), romance onde ficam plasmados a falta de liberdade dos músicos africanos-americanos.

A subcategoria «**Poesia e Jazz**» integra todas as obras da coleção bibliográfica do CEJ-UA que, estando inseridas na categoria «Contos, poesia e jazz», são especificamente de conteúdo poético inspirado e relacionado com o universo do jazz. Encontram-se nesta subcategoria 6 obras (muito embora uma obra esteja em duplicado), que correspondem a 15% da categoria geral. Alguns exemplos das obras que aqui se incluem são *Don't explain: a song of Billie Holiday*, de Alexis De Veaux (1980), uma biografia poética de Billie Holiday; *No eyes: Lester Young*, de David Meltzer (2000), livro de poemas inspirados no final da vida de Lester Young; ou *Poetry*, de José Duarte e Ricardo António Alves (2004), uma compilação de poemas relacionados e inspirados no universo do jazz produzidos no meio literário da lusofonia. Existem nesta subcategoria dois volumes deste livro.

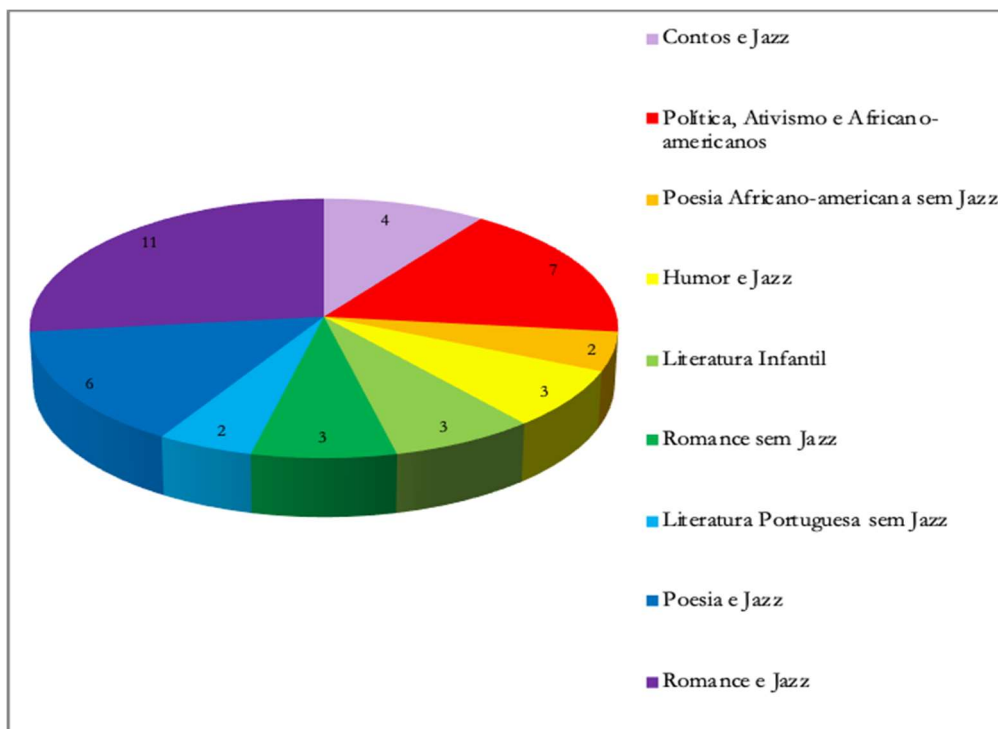
«**Contos e Jazz**» é a subcategoria que engloba 4 títulos, correspondentes a 10% da categoria geral, onde constam obras como *B flat, bebop, scat: jazz short stories and poems*, editado por Chris Parker (1986), que consta numa compilação de contos e poesia inspirados no jazz⁷⁸; *Thelonious*

⁷⁸ O livro possui também poesia. No entanto, pareceu mais adequado inserir o livro nesta subcategoria do que na subcategoria dedicada às publicações de poesia com jazz, desde logo porque possui contos.

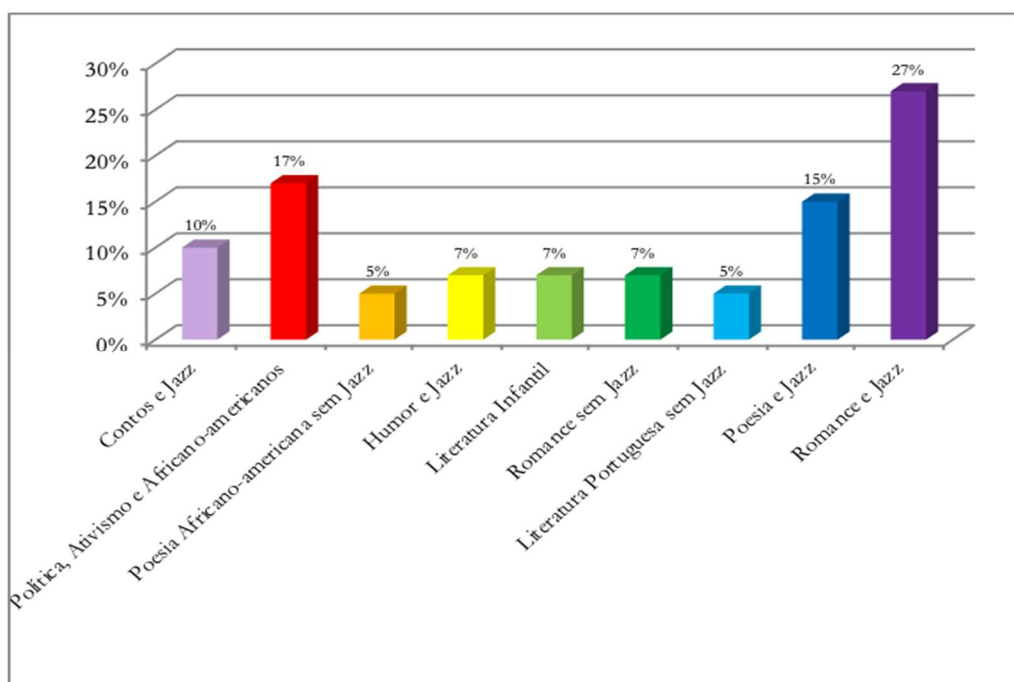
Monk, de Artur Portela Filho (1962), livro de contos; *Hot and cool: jazz short stories*, com edição de Marcela Breton (1990), um livro de pequenos contos inspirados no modo de vida do universo do jazz, dos seus ambientes e protagonistas. O livro possui textos de Amiri Baraka, Langston Hughes, James Baldwin, Eudora Welty, Donald Barthelme, Maya Angelou, entre outros; e *El Perseguidor*, de Julio Cortázar (1993), livro de contos do escritor argentino Júlio Cortázar. O conto que dá título ao livro é inspirado na vida de Charlie Parker.

Nesta categoria geral marca também presença a literatura infantil. São 3 os livros que integram esta subcategoria, representando assim 7% da categoria geral. As obras são *Ragtime Tumpie*, de Alan Schroeder (texto) e Bernie Fuchs (pintura/ilustrações) (1989), conto infantil inspirado na infância de Josephine Baker; *The book of rhythms*, de Langston Hughes (1995), livro para a infância sobre teoria do ritmo; e *Charlie et le jazz*, de Leigh Sauerwein (2002), livro para a infância com CD.

São ainda de referir as obras *Também eu sou a América: poemas de escritores negros norte-americanos*, de Hélio Osvaldo Alves (introdução, seleção, tradução e nota) (1997), que consiste numa compilação de poemas de autores africanos-americanos; *La poésie négro-américaine*, vários autores (1966), uma antologia de poesia africano-americana, bilingue (francês e inglês). Os gráficos que se seguem possibilitam uma leitura mais clara da categoria: o número de obras e a sua distribuição percentual por subcategoria.



«Contos, poesia, romance» – número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)



«Contos, poesia, romance» – distribuição de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)

Nesta categoria denota-se uma presença considerável, transversal a todas as subcategorias, de literatura africana-americana, quer na relação direta com jazz quer inspirada no universo do jazz. Esta transversalidade revela-se igualmente na presença de autores africanos-americanos, o que é também um indicador a destacar.

No acervo da Casa da Lapa a categoria «**Contos, poesia, romance**» possui somente 7 títulos, que constituem 2% da coleção bibliográfica da Casa da Lapa. As obras estão distribuídas pelas seguintes subcategorias: «**Poesia**», com 3 obras: *Blues Poems*, vários autores (2003); *Jazz Poems*, vários autores (2006); e *Poezia – jazz na poesia em língua portuguesa*, de José Duarte e Ricardo Alves (2004); «**Romance**», também 3 obras: *But beautiful*, de Dyer Geoff (edições de 1961 e 2006); *The best of simple*, de Lmagston Hugues (edições de 1961 e de 1991); e *The sound*, de Ross Russel (1962); e «**Humor**», com um único título: *Jazz anecdotes*, de Bill Crow (1990).

4.1.7 Coleções bibliográficas – categoria «**Dicionários, enciclopédias e guias**»

Na categoria «**Dicionários, enciclopédias e guias**» o acervo do CEJ-UA integra 40 obras, que correspondem a 6% da coleção bibliográfica. Apresento de seguida as quatro subcategorias mais representativas e cito alguns títulos que as integram.

«**Enciclopédias e Dicionários de Jazz**», possui 14 títulos, correspondentes a 35% da categoria geral. São exemplos de obras que a integram: *The encyclopedia of jazz*, de Leonard G. Feather (1960); *The Oxford Companion to Jazz*, com edição de Bill Kirchner (2000); *Autobiographie du jazz*, de Jacques Réda (2002), é uma enciclopédia sobre músicos de jazz que para o autor marcaram a história do jazz.

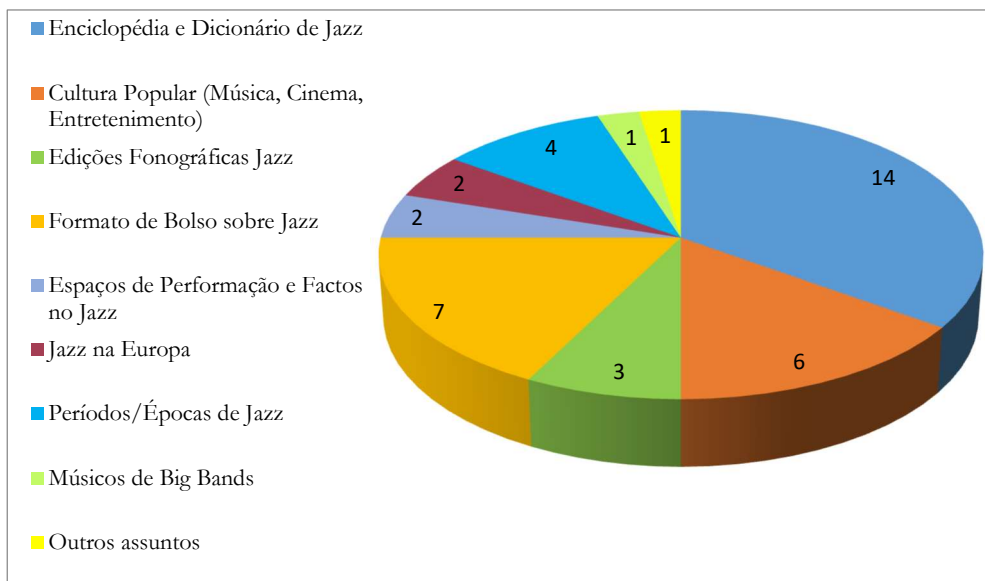
«**Formato de Bolso sobre Jazz**», subcategoria que possui 7 obras, 18% da categoria geral, onde constam títulos como *JAZZ - a guide to the history and development of Jazz and Jazz Musicians*, de Arrigo Polillo (1969), guia ilustrado, em formato de bolso, sobre a História do jazz com as fases, os diferentes estilos e os principais músicos (até à data de publicação); *The observer's book of jazz*,

de Mark White (1978), dicionário de bolso, generalista, sobre a história do jazz e os seus principais músicos e períodos; *Jazz: a crash course*, de Simon Adams (1999), dicionário de bolso sobre jazz, de consulta rápida e superficial.

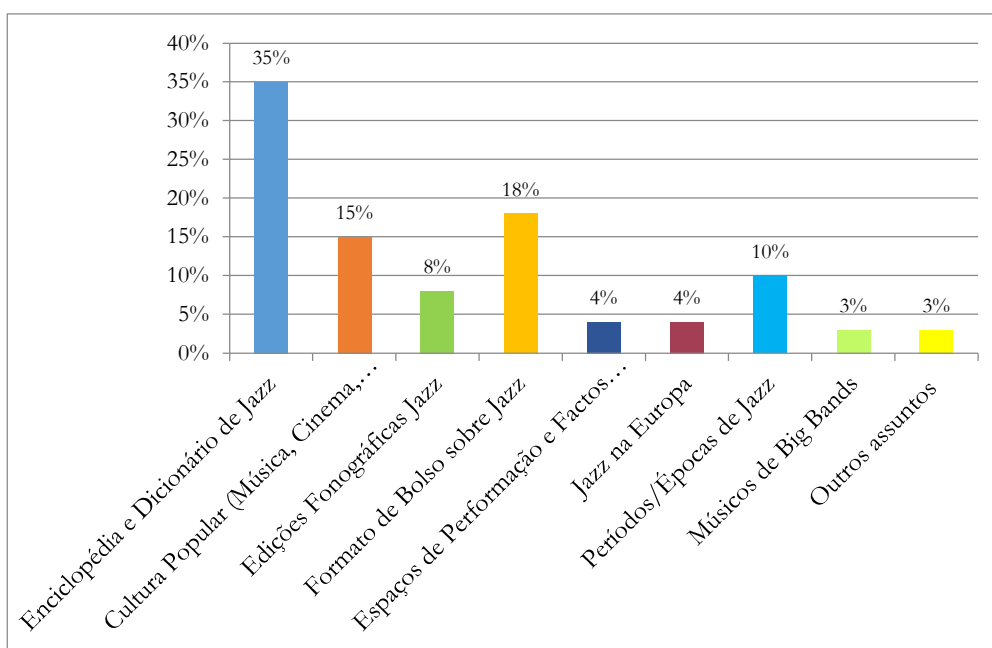
«**Cultura Popular (música, cinema, entretenimento)**» reúne 6 títulos correspondentes a 15% da categoria geral e possui obras como *The poetry of rock*, com edição de Richard Goldstein (1969), é um guia com letras de canções rock; *Who sang what on the screen*, de Alan Warner (1986), é um levantamento de temas celebrizados pelo cinema e que fazem parte da memória coletiva. O guia possui também informações sobre os/as seus/suas intérpretes; *Broadway Musicals show by show*, de Stanley Green (1990), consiste num guia da programação annual da Broadway, entre 1866 e 1989.

«**Edições Fonográficas Jazz**», subcategoria onde inseri 3 obras, que correspondem a 8% da categoria geral, e da qual fazem parte as obras *Guide des disques de jazz*, de Maurice Cullaz (1971); *The Simon and Schuster listener's guides to jazz*, de Morley Jones (1980), é um guia de gravações fonográficas de jazz, com abordagem histórica e crítica); *Jazz: the essential companion*, de Ian Carr, Digby Fairweather e Brian Priestley (1988), que identifica e oferece breves perfis de mais de mil cantores, compositores e músicos de jazz e inclui entradas sobre editoras fonográficas.

Os gráficos que se apresentam de seguida permitem uma visualização da distribuição das obras pelas subcategorias e a sua distribuição percentual.



«Dic., Enc. e Guias» – número de obras por subcategoria (col. bib. CEJ-UA)



«Dic., Enc. e Guias» – percentagem de obras pelas subcategorias (col. bib. CEJ-UA)

Relativamente ao acervo da Casa da Lapa a coleção bibliográfica inclui 5 obras, que correspondem a 2% da coleção bibliográfica deste acervo: um dicionário na categoria geral (*Dicionário Escolar Afro-Brasileiro*) e cinco na subcategoria «**Dicionários e enciclopédias de jazz**»: *Enciclopedia del jazz*, de Stephen Longstreet (edições de 1957 e 1963); *Who Wrote That Song?*,

de Harriet Jacobs e Dick Harriet (1994); *Enciclopédia Ilustrada do Jazz & Blues*, de Howard Mandel (2006); *Glossário do Jazz*, de Mário Jorge Jacques (edições de 2008 e 2009); e *The New Grove Dictionary of Jazz*, de Barry Dean Kernfeld (2002).

Esta subcategoria revela-se bastante inferior comparativamente à sua congénere do acervo do CEJ-UA. José Duarte continua a escrever, a apresentar palestras e a produzir o programa *Cinco Minutos de Jazz*, pelo que estas obras ser-lhe-ão úteis para consultas eventualmente necessárias para as suas ações.

4.1.8 Coleções bibliográficas – Autores

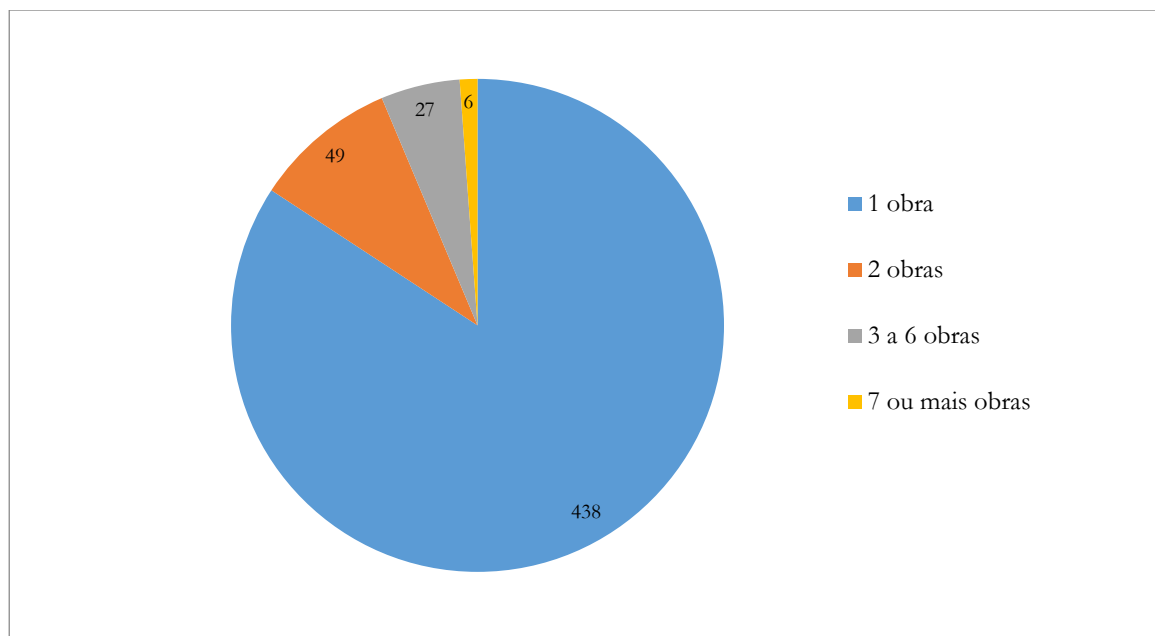
Pareceu-me pertinente analisar também quem são os autores mais representados nas coleções bibliográficas bem como os idiomas de edição em maior número em ambas as coleções.

A coleção bibliográfica do CEJ-UA reúne 699 publicações produzidas por um total de 520 autores identificados. A seguinte tabela apresenta o número de obras e os autores de acordo com o número de obras existentes na coleção bibliográfica.

Número de obras	Número de autores	Total de obras
1 obra	438	438
2 obras	49	98
3 a 6 obras	27	113
7 ou mais obras	6	50
Totais	520	699

Número de obras por autor (col. bib. CEJ-UA)

A representação de autores na coleção pelo número de obras encontra-se refletida no gráfico seguinte.



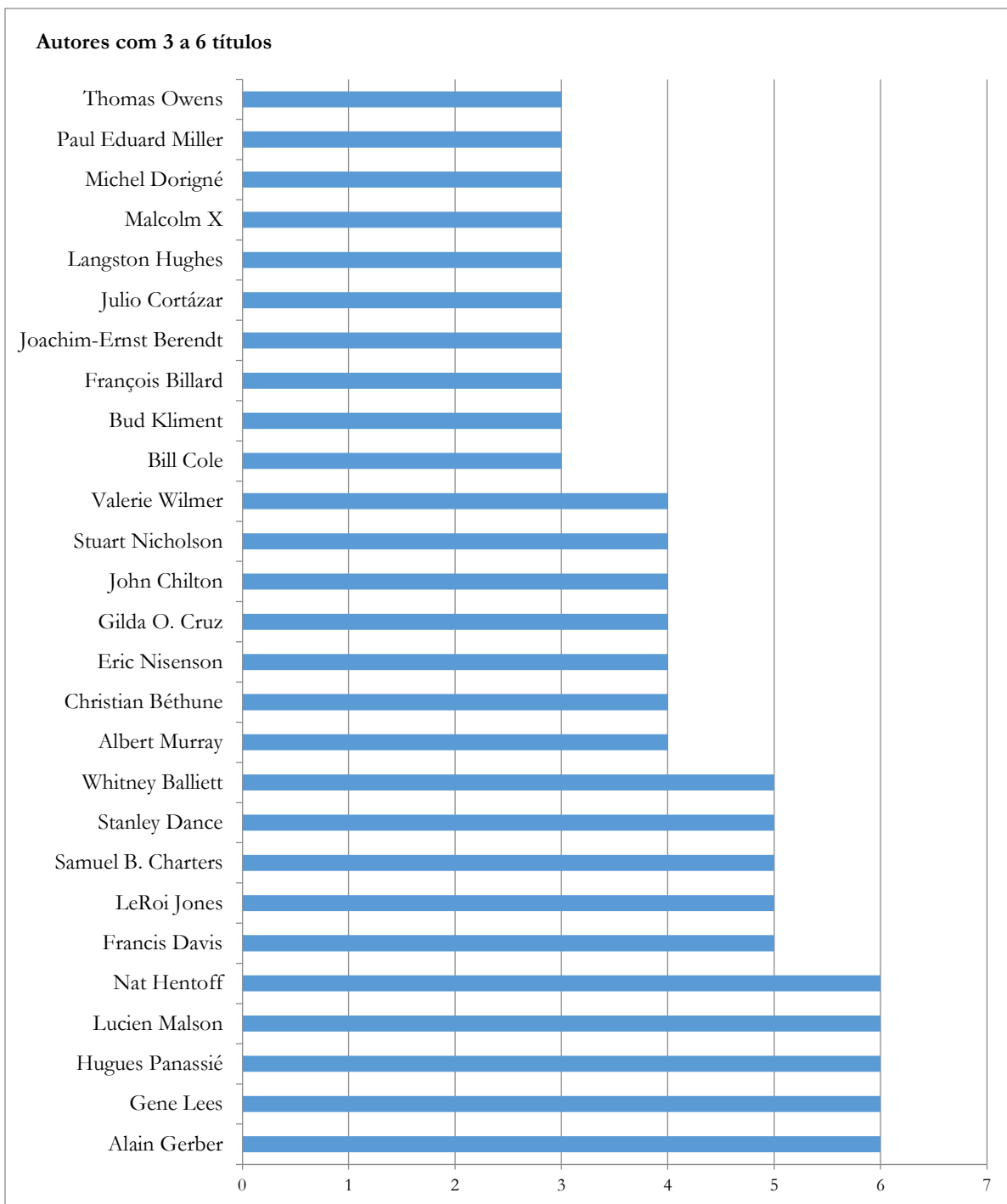
Distribuição de número de obras por autor (col. bib. CEJ-UA)

Com uma obra na coleção bibliográfica estão presentes 438 autores, como André Schaeffner (1895-1980, França; antropólogo e etnomusicólogo), António Ferro (1895-1956, Portugal; diretor do SPN/SNI), Leonard G. Feather (1914-1994, músico e crítico inglês), Ira Gitler (1928-2019, EUA; historiador e jornalista), Michael Ondaatje (1943; escritor canadiano, célebre pelas histórias de Billy de Kid e pela recorrente inserção nos seus textos, em prosa ou poesia, de assuntos e temas relacionados com jazz), Paul Berliner (1946, EUA; etnomusicólogo, autor do livro *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*, 1994), entre outros.

Com duas obras na coleção existem cerca de 49 autores. Destacam-se nomes como Alan Lomax (1915-2002, EUA; etnomusicólogo), André Hodier (1921-2011, francês; violinista, compositor e musicólogo, crítico e músico de jazz), Boris Vian (1920-1959, França; músico e escritor), Dan Morgenstern (1929, Alemanha, naturalizado nos EUA; jornalista, diretor do *Institute of Jazz Studies* da *Rutgers University*, amigo pessoal de José Duarte), Frantz Fanon (1925-1961, Martinica, Antilhas Francesa; psiquiatra, filósofo, marxista), George Wein (1925, EUA; pianista de jazz produtor de concertos, mais conhecido pela direção do *Newport Jazz Festival*), Eldridge Cleaver

(1935-1998, EUA; escritor, ativista, membro do *Black Panther Party*), John Clellon Holmes (1926-1988, EUA; romancista dos EUA, considerado o pai da *Beat Generation*), John Litweiler (crítico e historiador), Ted Gioia (1957, EUA; pianista, musicólogo, autor de várias obras na área dos estudos de jazz, fundador dos estudos de jazz na Stanford University, Califórnia, EUA) ou W. E. Burghardt du Bois (acadêmico africano-americano do final do séc. XIX e início do séc. XX, escritor e ativista político, fundador do *Movimento Niagara*).

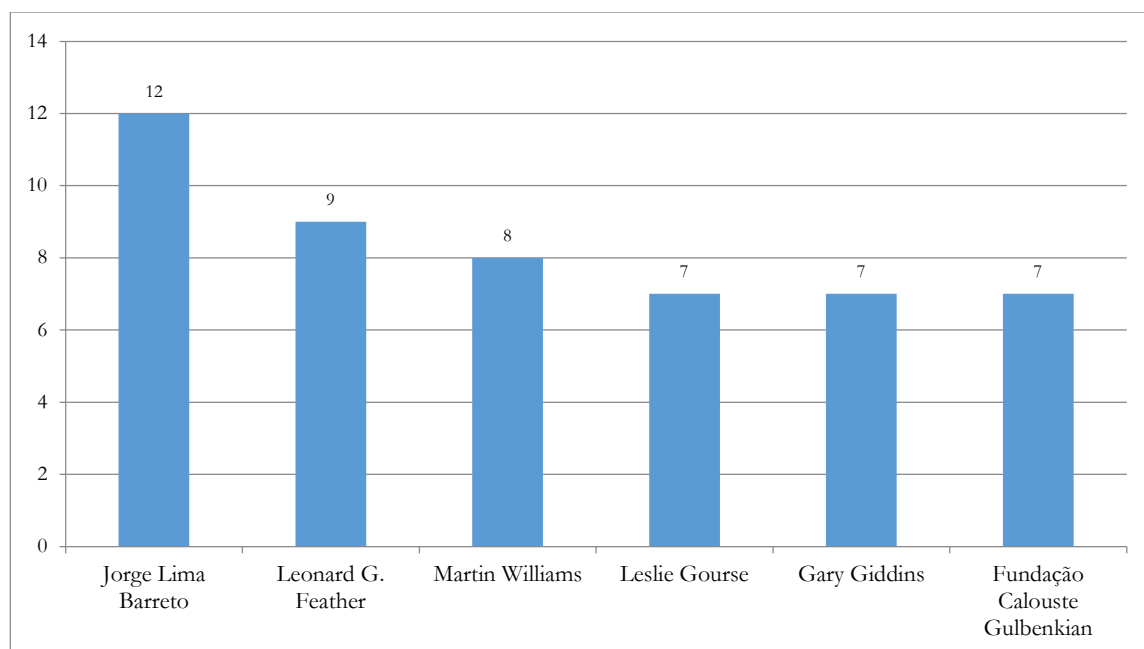
Com entradas entre os três e os seis títulos a coleção bibliográfica possui 27 autores, num total de 113 obras. Aqui constam alguns dos autores mais influentes no mundo do jazz e da política dos EUA, como é o caso de Malcolm X (1925-1965, EUA; importante ativista africano-americano), Langston Hughes (1902-1967, EUA; célebre escritor e ativista africano-americano), Julio Cortazar (1914-1984; escritor argentino), Stuart Nicholson (jornalista de jazz), John Chilton (1932-2016, inglês; trompetista e escritor), Christian Béthune (1949; franc  s, filósofo e musicólogo, autor de vários estudos e publica  es sobre jazz, amigo pessoal de José Duarte), Eric Nisenson (historiador de jazz), Whitney Balliett (1926-2007, EUA; escritor, crítico e jornalista de jazz no *The New Yorker*, entre 1954 e 2001), Samuel B. Charters (historiador de jazz, poeta e músico), LeRoi Jones (acad  mico, escritor, poeta, ensaísta africano-americano, escreveu sobre jazz e racismo), Nat Hentoff (1925-2017, EUA; músico, escritor, crítico de jazz e de música country), Hugues Panassié (1912-1974, francês; fundador do Hot Clube de França, promotor de jazz, autor de várias obras sobre jazz), Alain Gerber (crítico de jazz francês).



Autores com 3 a 6 obras (col. bib. CEJ-UA)

Com sete ou mais obras constam seis autores que, no conjunto, somam 50 obras na coleção bibliográfica geral. Estão aqui doze obras de Jorge Lima Barreto e de autores internacionais reconhecidamente importantes para o jazz como Leonard Feather ou Gary Giddins (1948, EUA;

crítico de jazz). A presença da Fundação Calouste Gulbenkian justifica-se pela existência de catálogos de exposições e programas de festivais que constam na coleção.



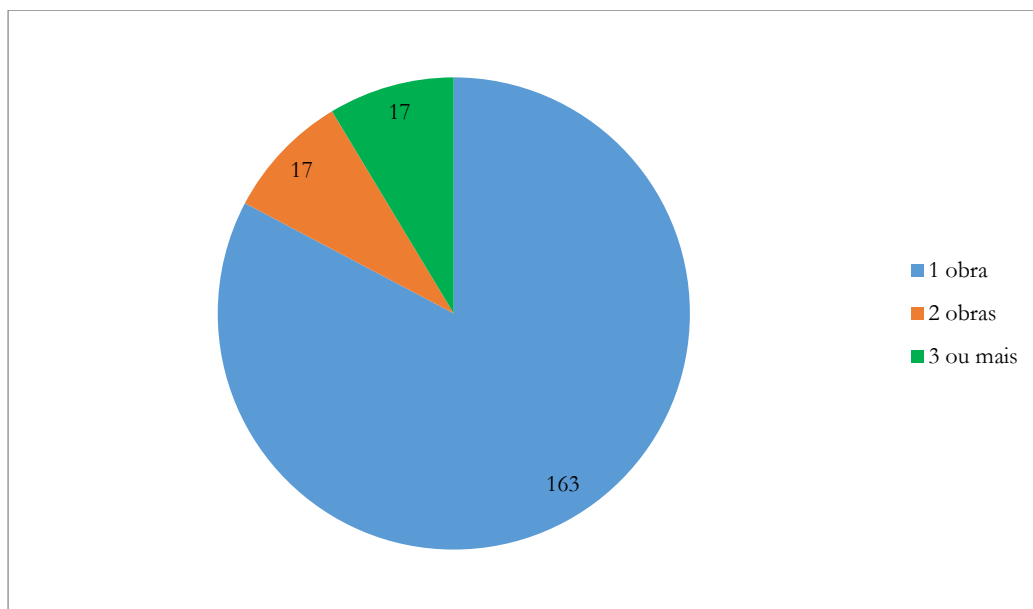
Autores com 7 ou mais obras (col. bib. CEJ-UA)

No acervo de jazz da Casa da Lapa encontram-se 316 títulos produzidos por um total de 197 autores identificados. A seguinte tabela apresenta o número de obras e de autores.

Número de obras	N.º de obras por autores	N.º de autores por quantidade de obras
1 obra	211 (inclui 48 coletâneas)	163 identificados (mais 48 coletâneas)
2 obras	34	17
3 ou mais obras	71	17
Total de obras	316 obras	197 autores

Número de obras por autor (col. bib. Casa da Lapa)

A representação de autores na coleção pelo número de obras encontra-se refletida no gráfico seguinte.



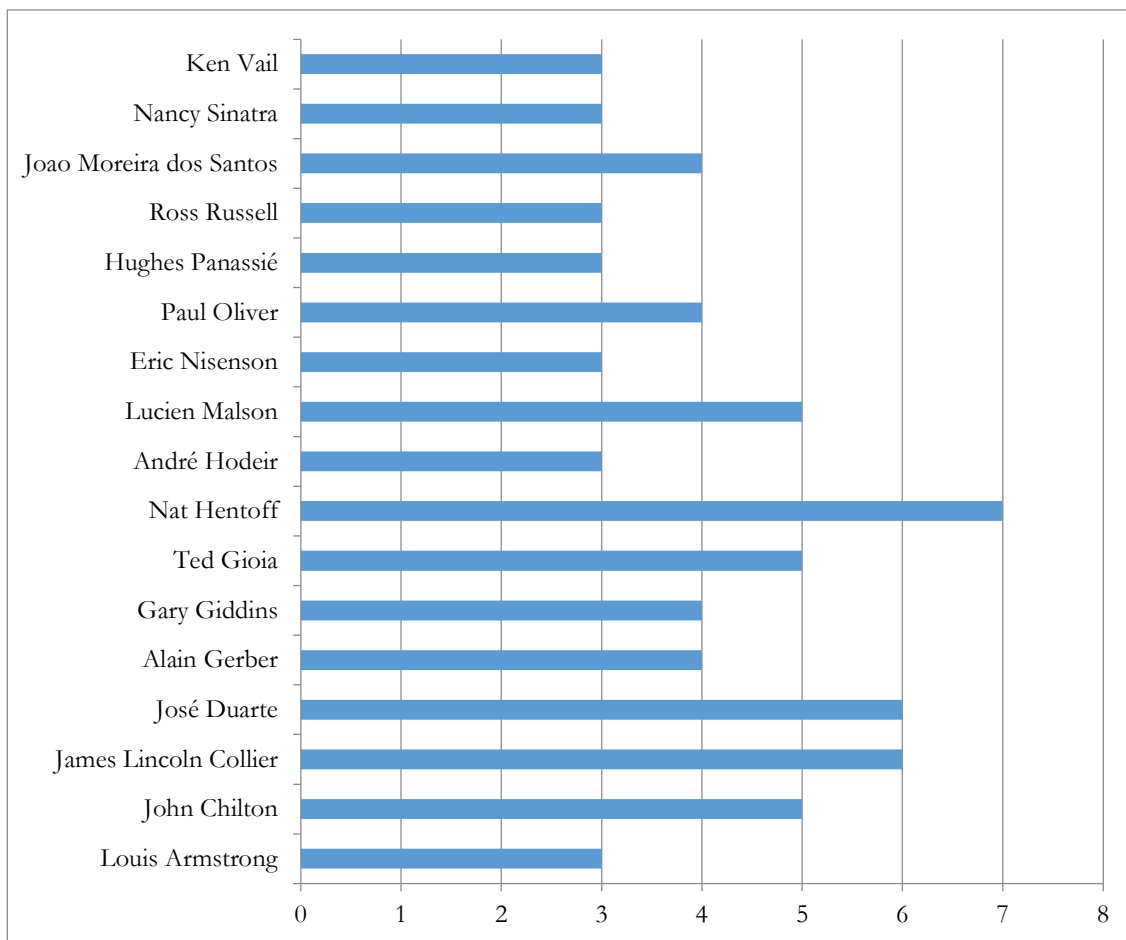
Distribuição de autores por número de obras (col. bib. Casa da Lapa)

Com uma obra na coleção bibliográfica estão presentes 163 autores, como Paul de Barros (1946; escritor e crítico, editor da *Down Beat*, professor de música na *Seattle Pacific University* e no *Cornish College of the Arts*), Christian Béthune, Charles Delaunay (1911-1988, francês; fundador do Hot Clube de França, crítico e promotor de jazz na Europa), Ira Gitler (1928-2019, EUA; historiador e jornalista), Lorraine Gordon (1922-2018, EUA; promotora de jazz, casada em 1950 com Max Gordon, fundador do histórico club e de jazz *Village Vanguard*, em 1935), Langston Hugues, entre outros autores.

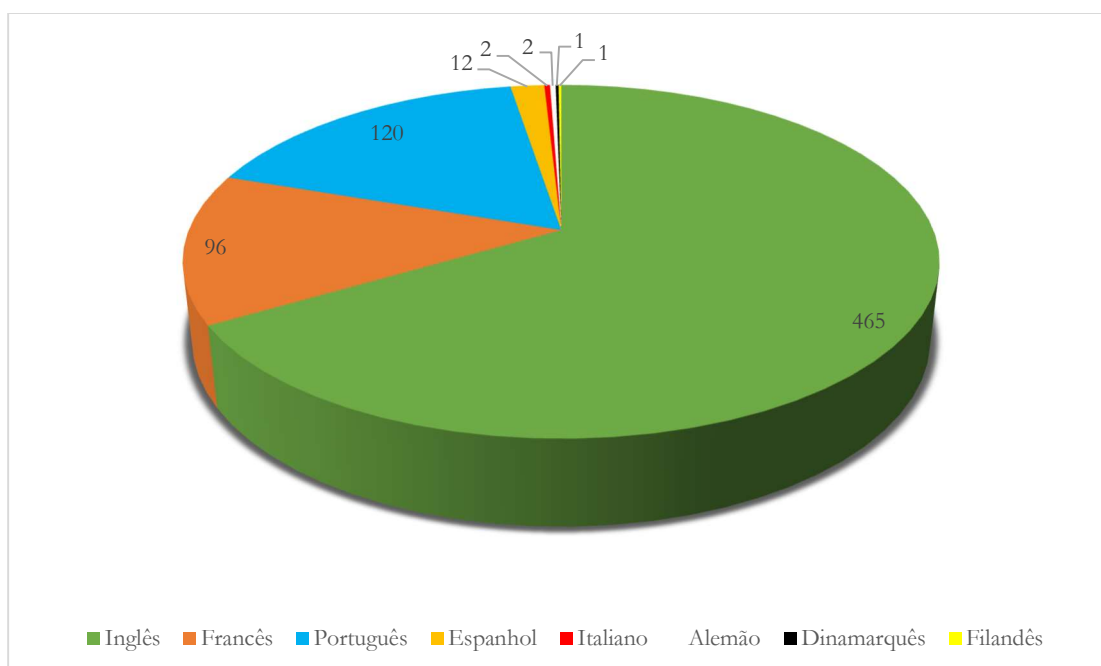
Com duas obras na coleção existem cerca de 17 autores, num total de 34 obras. Destacam-se nomes como Frank Kofstky (1935-1997; historiador marxista, professor na *California State University*, Sacramento – EUA; músico e autor de vários livros sobre jazz), Eric J. Hobsbawm (1917-2012; historiador marxista, inglês), Whitney Balliett, André Francis (1925-2019; francês,

jornalista e produtor e apresentador de rádio e televisão, crítico e divulgador de jazz, produtor de concertos e festivais de jazz).

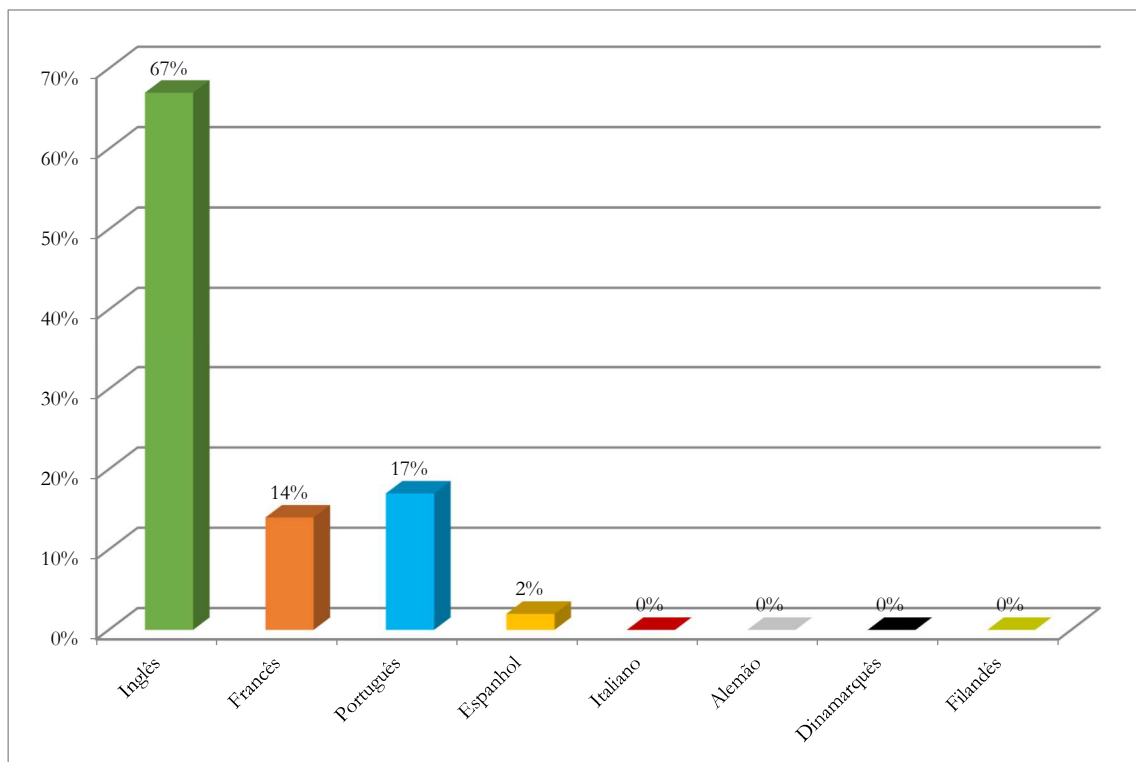
Com três ou mais livros na coleção bibliográfica estão representados 17 autores, num total de 71 livros. Constam nesta coleção alguns dos autores mais prolíficos no universo do jazz, dos quais se destacam: Nat Hentoff (1925-2017, EUA; músico, escritor, crítico de jazz e de música country), com 7 obras; James Lincoln Collier (1926, EUA; músico, jornalista, crítico de jazz, escritor premiado), com 6 obras; Ted Gioia (1957, EUA; pianista, musicólogo, autor de várias obras na área dos estudos de jazz, fundador dos estudos de jazz na Stanford University, California, EUA), com 5 obras; John Chilton (1932-2016, inglês; trompetista e escritor), com 5 obras; Lucien Malson (1926-2017, francês; filósofo e sociólogo, crítico de jazz, fundador da publicação periódica *Les Cahiers du Jazz*), com 5 obras; Hugues Panassié (1912-1974, francês; fundador do Hot Clube de França, promotor de jazz, autor de várias obras sobre jazz); André Hodeir (1921-2011, francês; violinista, compositor e musicólogo, crítico e músico de jazz). Estão aqui também as obras de João Moreira dos Santos (4 obras) e as do próprio José Duarte.



Autores com 3 ou mais obras na col. bib. Casa da Lapa



Número de obras por idiomas (col. bib. CEJ-UA)



Percentagem de obras por idioma (col. bib. CEJ-UA)

4.1.9 Análise dos acervos – Publicações Periódicas

O acervo do CEJ-UA possui também uma coleção considerável de 98 publicações periódicas maioritariamente dedicadas ao jazz (*vide* anexos 15, 15.1 e 15.2), mas também de outros géneros e/ou estilos musicais e outras temáticas, como até da imprensa regional. Destas publicações têm maior representatividade as que se apresentam na seguinte tabela.

Publicação	Números
Blues Unlimited (1963)	24
Cadence (1975)	18
Cuadernos de Jazz (1990 - 2010)	45
Jazz Hot (1945)	247
Jazz Journal (1948 - 1973; 1974 - 1977)	79
Jazzman (1992 - 2009)	80
Coda (1958)	137
Down Beat (1934)	439
Jazz Forum (1967)	124
Jazz Magazine (1954; 2 n.ºs de 2002)	421
Jazz Times (1980)	164

Publicações periódicas com maior presença no acervo do CEJ-UA

Apesar de serem todas importantes no percurso do jazz, merecem destaque as revistas *Down Beat*, publicação iniciada em 1934, que é uma das mais reputadas publicações periódicas dedicadas ao jazz que se mantém até à atualidade; *Jazz Hot*, fundada em 1935, que desde o seu início dedicou especial atenção às questões musicológicas em torno do jazz, sendo mesmo talvez a primeira publicação periódica a dar início aos estudos de jazz; e a revista *Coda*, que se reveste de alguma importância na relação com a história de vida de José Duarte. Esta revista canadiana, que iniciou a sua circulação a partir do clube de jazz de Toronto, foi fundada em 1958, ano em que José Duarte “descobriu” o jazz e iniciou as suas atividades em torno do jazz em Portugal.

O acervo de jazz da Casa da Lapa possui alguns anos e números da importante publicação periódica *Jazz Hot*, já apresentada anteriormente, com 12 números (edições entre outubro de 1945 a dezembro de 1945). Também aqui está outra publicação importante: *Les Cahiers du Jazz*, fundada em 1959, por Lucien Malson. Ao longo da sua história, a revista contou com a colaboração de importantes críticos como Joachim Ernst Berendt, Gunther Schuller, André Hodeir, Martin Williams e Alain Gerber. Além de ensaios e debates temáticos, a revista instituiu painéis de discussão, publicou resenhas de livros e críticas a festivais.

Publicação	Números e Datas
Jazz Hot	11.º ano, 2.ª série – n.º 1 a n.º 12 out. de 1945 a dez. de 1946
Les Cahiers du Jazz	1.ª série n.º1 a 16/17 1959/1968
Les Cahiers du Jazz	2.ª série n.º 1 a 12 1994/1997
Les Cahiers du Jazz	3.ª Série n.º 12001
Les Cahiers du Jazz - dossier Keith Jarrett	2004
Les Cahiers du Jazz - dossier Wayne Shorter	2005
Les Cahiers du Jazz - dossier Martial Solal	2006
Les Cahiers du Jazz	2007
Les Cahiers du Jazz	2008

Publicações periódicas do acervo da Casa da Lapa

4.2 Análise dos acervos – Coleções Fonográficas

Relativamente à coleção fonográfica o acervo do CEJ-UA possui um total de 4.712 títulos, sendo 1.858 vinis e 2.854 CD. A Universidade de Aveiro disponibiliza a todo o campus universitário a audição dos CD da coleção de José Duarte, através do Sistema Integrado para Bibliotecas e Arquivos Digitais (SInBAD <http://jazz.sinbad.ua.pt/>) da Universidade de Aveiro. No acervo da Casa da Lapa a coleção fonográfica é constituída inteiramente por CD, contabilizando um total de 5.367 títulos. No total, os dois acervos totalizam 10.079 títulos fonográficos.

Coleção fonográfica	Acervo do CEJ-UA	Acervo da Casa da Lapa
Formato	Número de Obras	
Vinil	1858	0
CD	2854	5.367
Total	4.712	(5.367)
	10.079	

Número de obras das coleções fonográficas CEJ-UA e Casa da Lapa

A coleção fonográfica do acervo de José Duarte depositado no CEJ-UA possui uma coleção de vinis e outra de compact discs (CD). A análise que se segue centra-se, primeiro, na coleção fonográfica de vinis. A coleção fonográfica do acervo de jazz da Casa da Lapa é somente no formato de CD.

4.2.1 Coleção fonográfica do CEJ-UA

4.2.1.1 Vinis

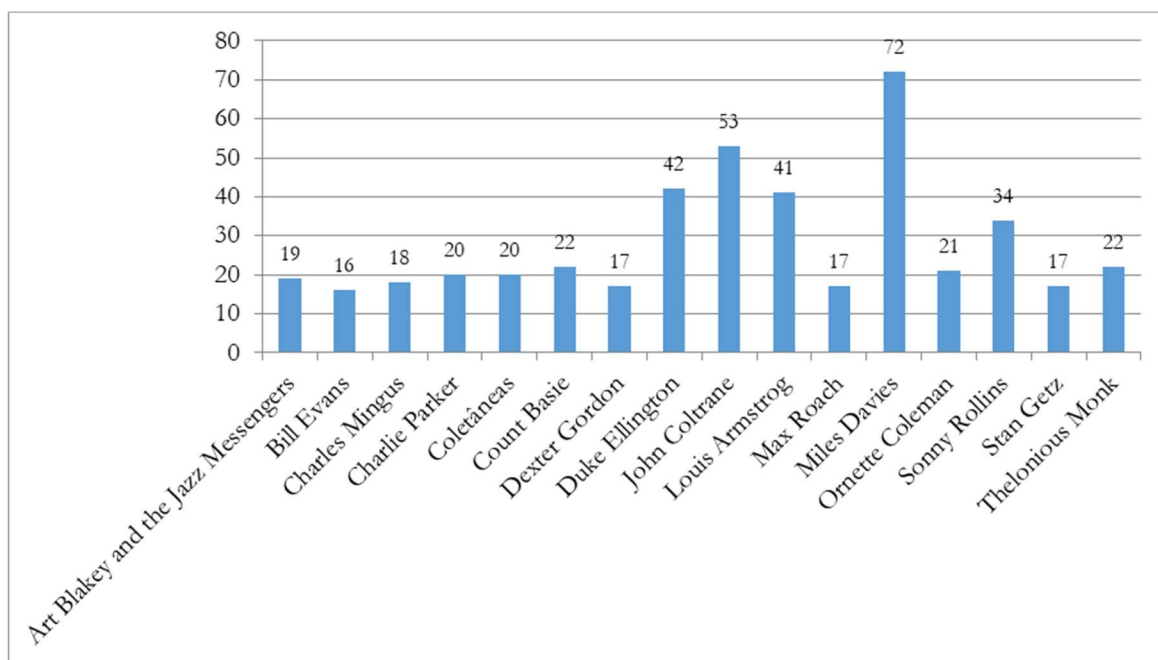
A coleção de vinis possui 1858 obras, representando 632 artistas. Alguns dos artistas possuem mais do que uma obra. Para uma análise mais detalhada, dividiram-se em três grupos as representações dos artistas na coleção pelo número de obras existentes: entre um e quatro vinis inclusive, a coleção apresenta 533 artistas num total de 791 vinis; entre cinco a quinze vinis apresentam-se 83 artistas num total de; com dezasseis ou mais vinis na coleção estão representados 16 artistas.

Coleção de vinis	Artistas	Vinis
1 a 4 vinis	533	791
5 a 15 vinis	83	616
16 ou mais	16	451
Total	632	1858

Artistas representados por número de vinis (col. fonog. CEJ-UA)

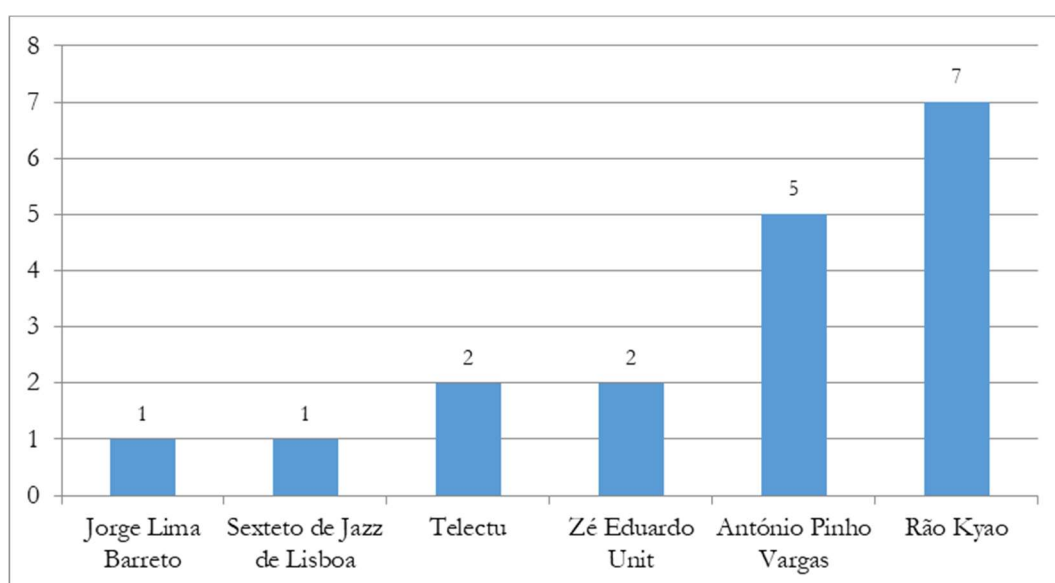
Se os enunciados discursivos das coleções bibliográficas retratam os interesses de José Duarte e as suas inspirações ideológicas para as ações de mediação que desenvolveu em prol e em torno do jazz, as coleções fonográficas deixam evidenciadas de formas inequívocas as suas preferências artísticas. Dos vários artistas destacam-se notoriamente nesta coleção Miles Davis, com 72 vinis; John Coltrane, com 53 vinis; Duke Ellington, com 42; Louis Armstrong, com 41; Sonny Rollins com 34; Count Basie e Thelonious Monk, com 22 vinis cada; Ornette Coleman com 21 vinis; Charlie Parker com 20 vinis; Art Bçakey & The Jazz Messengers com 19; Charles Mingus com

18 vinis; Dexter Gordon, Max Roach e Stan Getz possuem na coleção 17 vinis cada um; e Bill Evans, com 16 vinis.



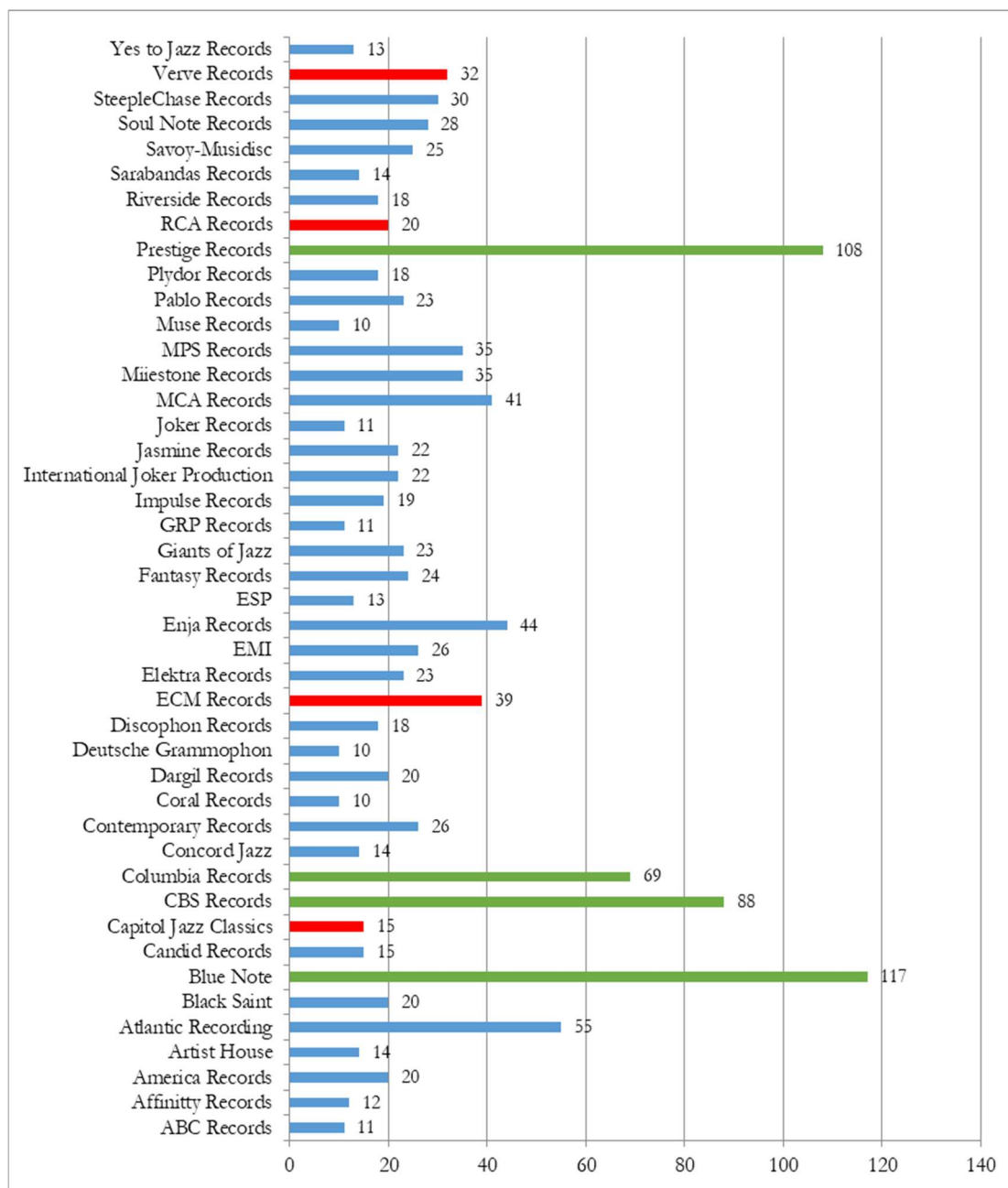
Artistas com 16 ou mais vinis (col. fonog. do CEJ-UA)

Relativamente a artistas portugueses encontramos na coleção vinis de Rão Kyao, com 7 vinis; António Pinho Vargas, com 5 vinis; Zé Eduardo Unit e Telectu com 2 vinis cada; Jorge Lima Barreto e Sexteto de Jazz de Lisboa com 1 vinil cada um.



Artistas portugueses representados na coleção de vinis (col. fonog. do CEJ-UA)

Para além de analisar os artistas representados nas coleções pareceu-me interessante analisar também as editoras fonográficas. Das várias que estão referenciadas, destacam-se a Blue Note, com 117 edições; a Prestige Records, com 108 edições; a CBS Records, com 88; e a Columbia Records, com 69 edições. É interessante perceber que as editoras ECM, Verve, RCA e Capitol (assinaladas no gráfico com as barras vermelhas), não surgem com representação significativa nesta coleção.



Editoras discográficas representadas na col. fonog. de vinis (acervo do CEJ-UA)

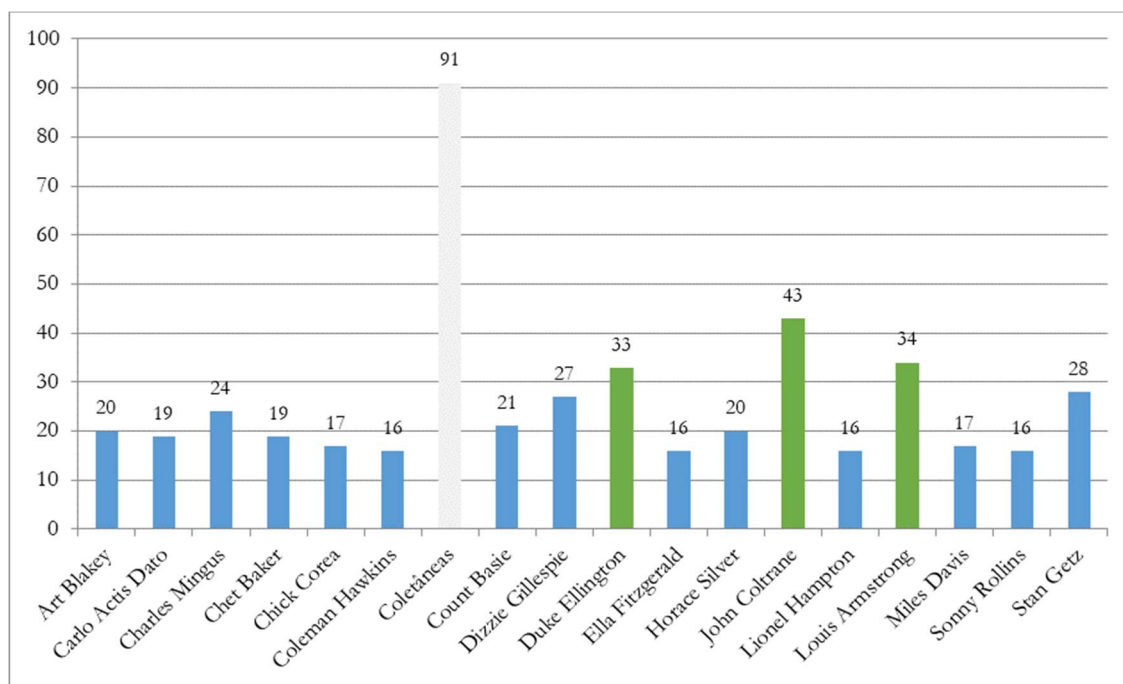
4.2.1.2 Compact Discs

A coleção de *compact discs* (CD) possui 2854 obras que representam 1130 artistas. Tal como na coleção fonográfica de vinis também nesta coleção existem artistas com mais do que uma obra. De igual modo, embora com uma abordagem específica de acordo com as características da coleção, dividiram-se os artistas por grupos de acordo com o número de obras presentes na coleção: entre um e quatro CD a coleção representa 995 artistas, num total de 1497 CD; entre 5 e 15 CD a coleção representa 117 artistas, num total de 880 edições; com 16 ou mais obras estão aqui representados 18 artistas, num total de 477 CD.

Coleção	Artistas	CD
entre 1 e 4 CD	995	1497
entre 5 e 15	117	880
mais de 16	18	477
Totais	1130	2854

Artistas representados por número de CD (col. fonog. do CEJ-UA)

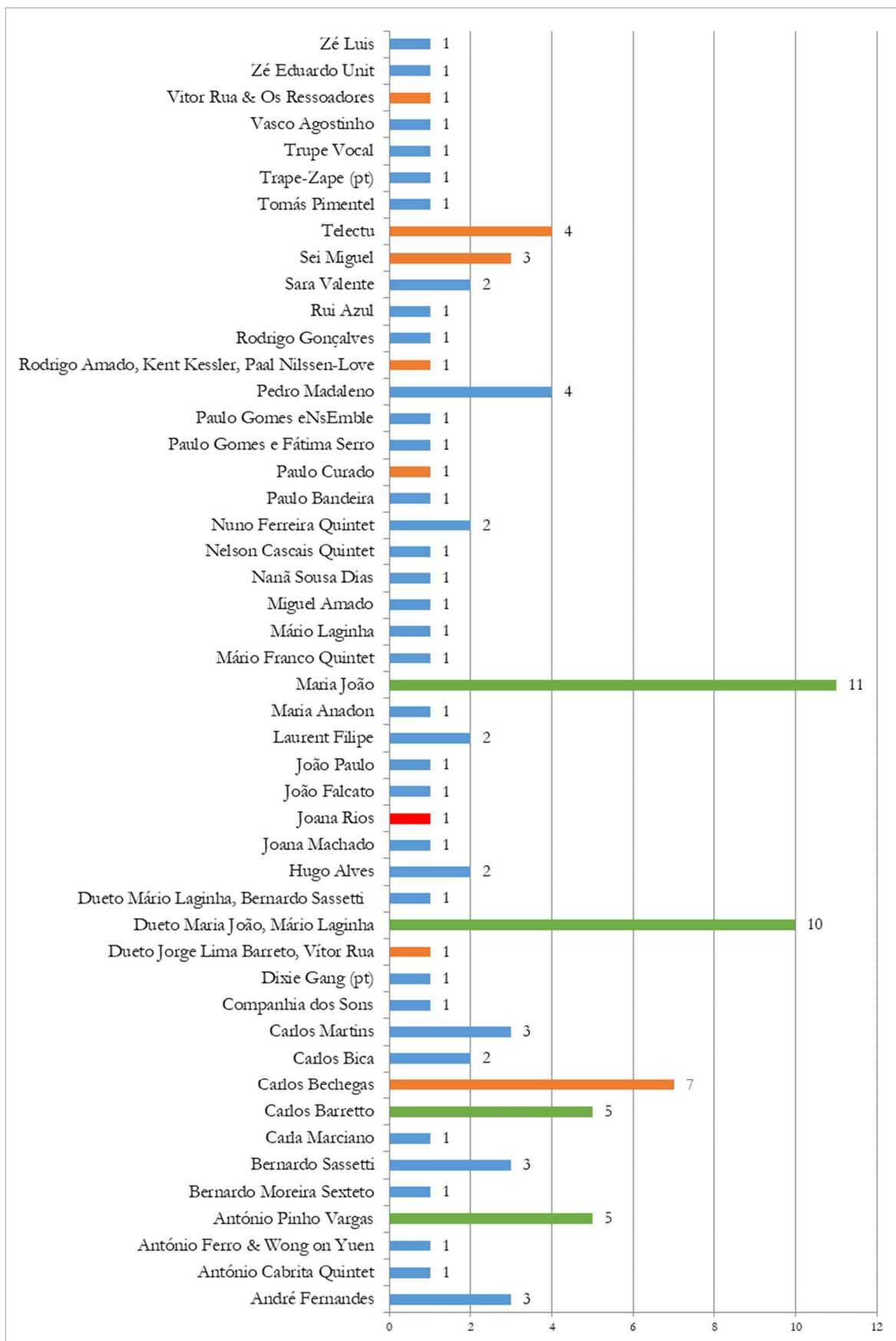
Se excluirmos as coletâneas – que representam 91 edições – os artistas com maior número de obras na coleção fonográfica de CD são John Coltrane, com 43 CD; Louis Armstrong, com 34; Duke Ellington, com 33; Stan Getz, com 28; Dizzy Gillespie, com 27; Charles Mingus, com 24 CD; Count Basie, com 21; Art Blakey e Horace Silver com 20 edições cada; Carlos Actis Dato e Chet Baker com 19 CD cada; Chick Corea e Miles Davis, com 17 edições cada um; Coleman Wawkins, Ella Fitzgerald, Lionel Hampton e Sonny Rollins com 16 edições cada um.



Artistas com 16 ou mais CD (col. fonog. CEJ-UA)

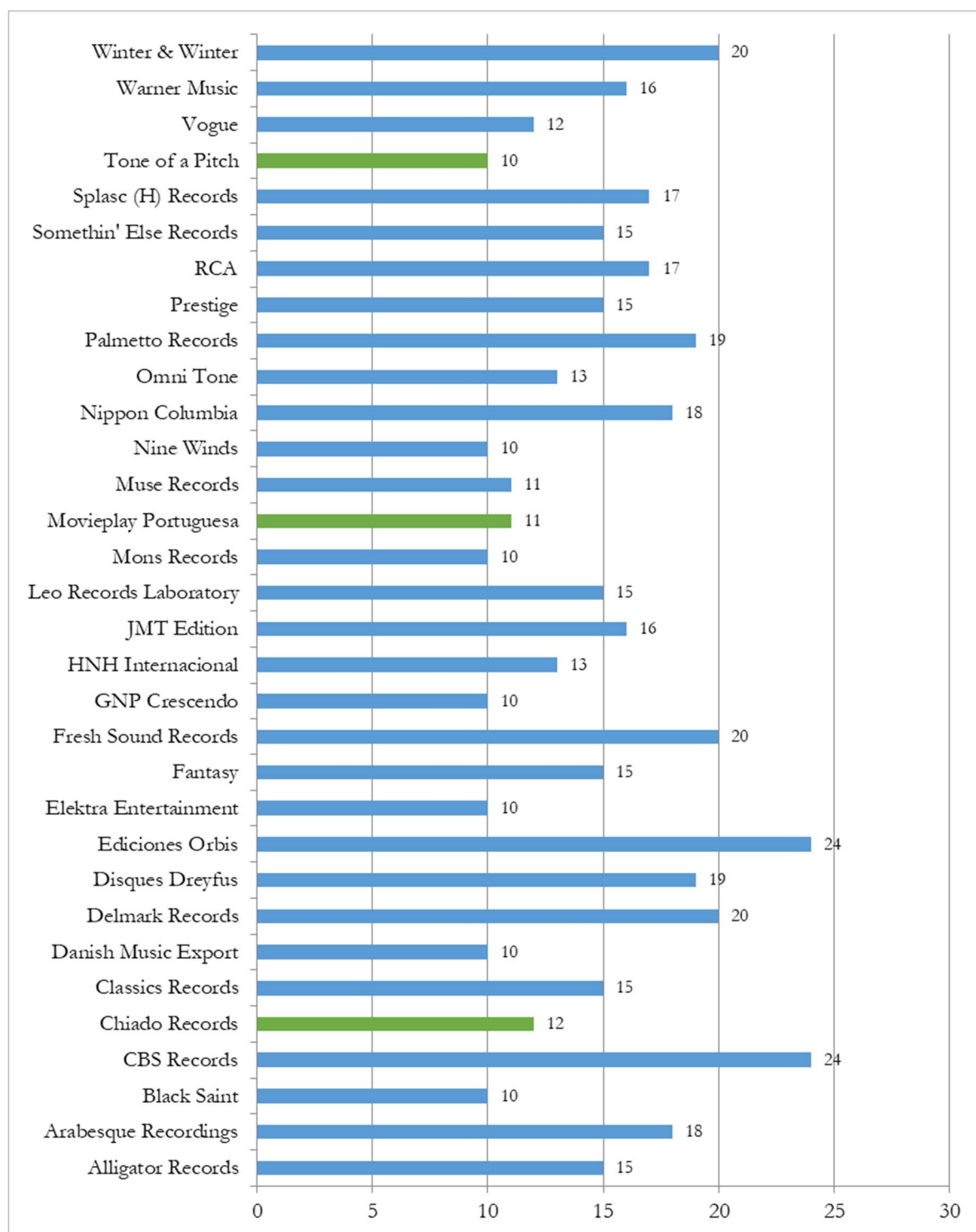
Relativamente aos artistas portugueses representados na coleção de CD, denota-se um aumento exponencial comparativamente à coleção de vinis. Na coleção de CD do CEJ-UA os artistas portugueses que mais se destacam são Maria João, com 11 CD; Dueto Maria João e Mário Laginha, com 10 CD; Carlos Barreto com 5 CD; António Pinho Vargas com 5 CD.

Para além dos músicos e dos projetos enquadrados no jazz a coleção apresenta também projetos e músicos ligados à música improvisada, como Carlos Bechegas, com 7 CD; Telectu, com 4 CD; Sei Miguel, com 3 CD; e outros músicos que se enquadram nesta corrente como Paulo Curado, Jorge Lima Barreto, Vítor Rua, Rodrigo Amado. A coleção de CD possui ainda um disco da fadista Joana Rios.



Artistas portugueses representados na coleção de CD (col. fonog. do CEJ-UA)

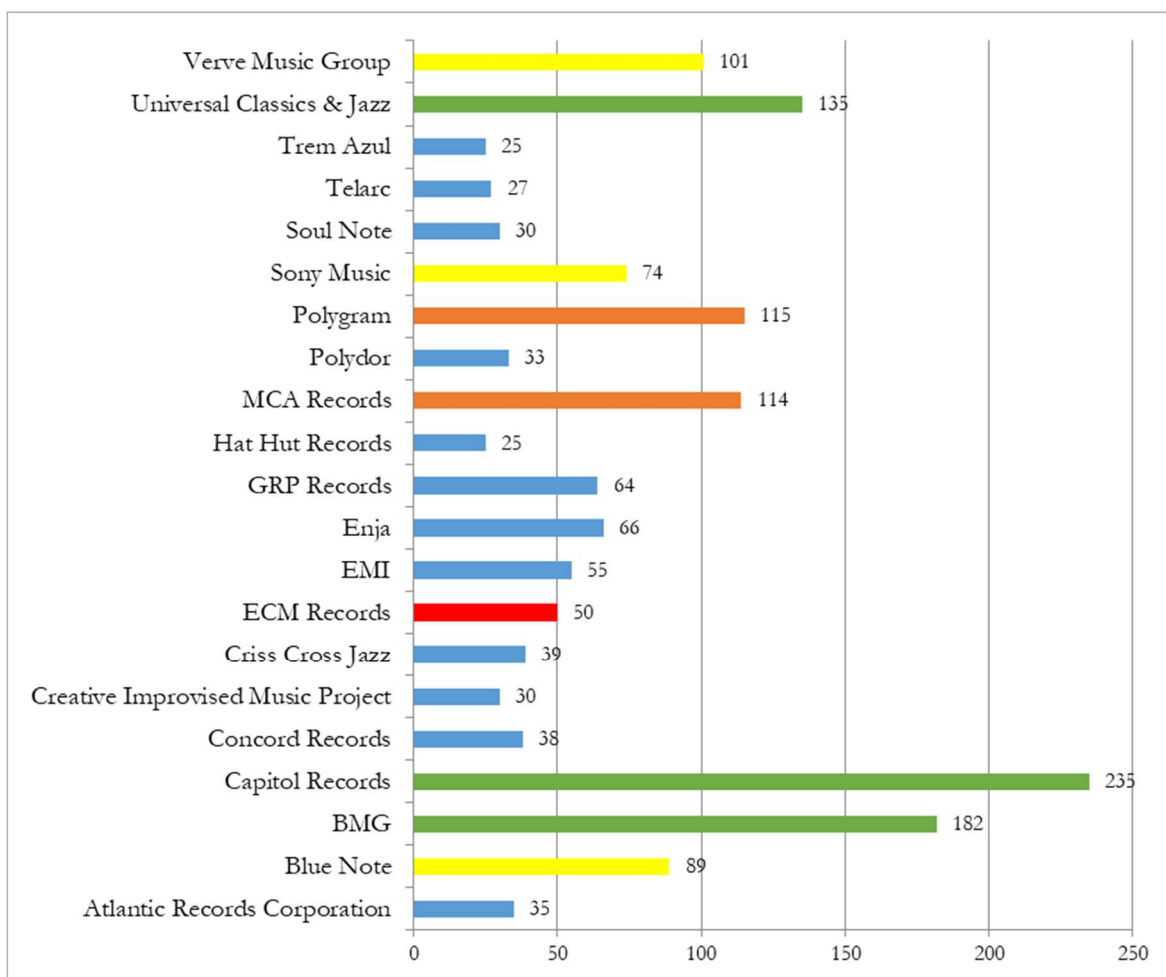
Relativamente a editoras representadas na coleção de CD, efetuei uma análise em dois grupos: um primeiro grupo onde integrei todas as editoras até 25 edições na coleção; um segundo grupo de editoras com 25 ou mais edições presentes na coleção.



Editoras representadas na coleção de CD (col. fonog. do CEJ-UA)

Relativamente a este primeiro grupo há um indicador que merece particular atenção: a coleção fonográfica de CD evidencia a existência de 3 editoras portuguesas dedicadas à edição musical. São elas a Chiado Records, representada na coleção com 12 edições; a Movieplay Portuguesa, com 11 edições de CD; e a Tone Of A Pitch (T.O.A.P), representada nesta coleção com 10 edições fonográficas em CD.

No segundo grupo – editoras com 25 ou mais edições na coleção – destacam-se as editoras Capitol Records, com 235 edições; BMG, com 182 edições; Universal Classic & Jazz, com 135 edições; Polygram com 115; MCA Records com 114; Verve com 101. Entre 25 e 100 edições estão as editoras Blue Note, com 89 edições; Sony Music, com 74; Enja, com 66; GRP Records com 64; EMI, com 55 edições; e ECM com 50, entre outras, com destaque para a editora portuguesa Trem Azul, com 25 unidades.



Editoras com 25 ou mais edições de CD (col. fonog. do CEJ-UA)

4.2.2 Coleção fonográfica da Casa da Lapa

A coleção fonográfica da Casa da Lapa conta com 5.367 CD, produzidos por 1.709 artistas, onde encontramos alguns dos mais importantes músicos e projetos de jazz portugueses, conforme veremos de seguida. Para facilitar a análise desta coleção optei por configurar a contabilização da seguinte forma que se apresenta na tabela.

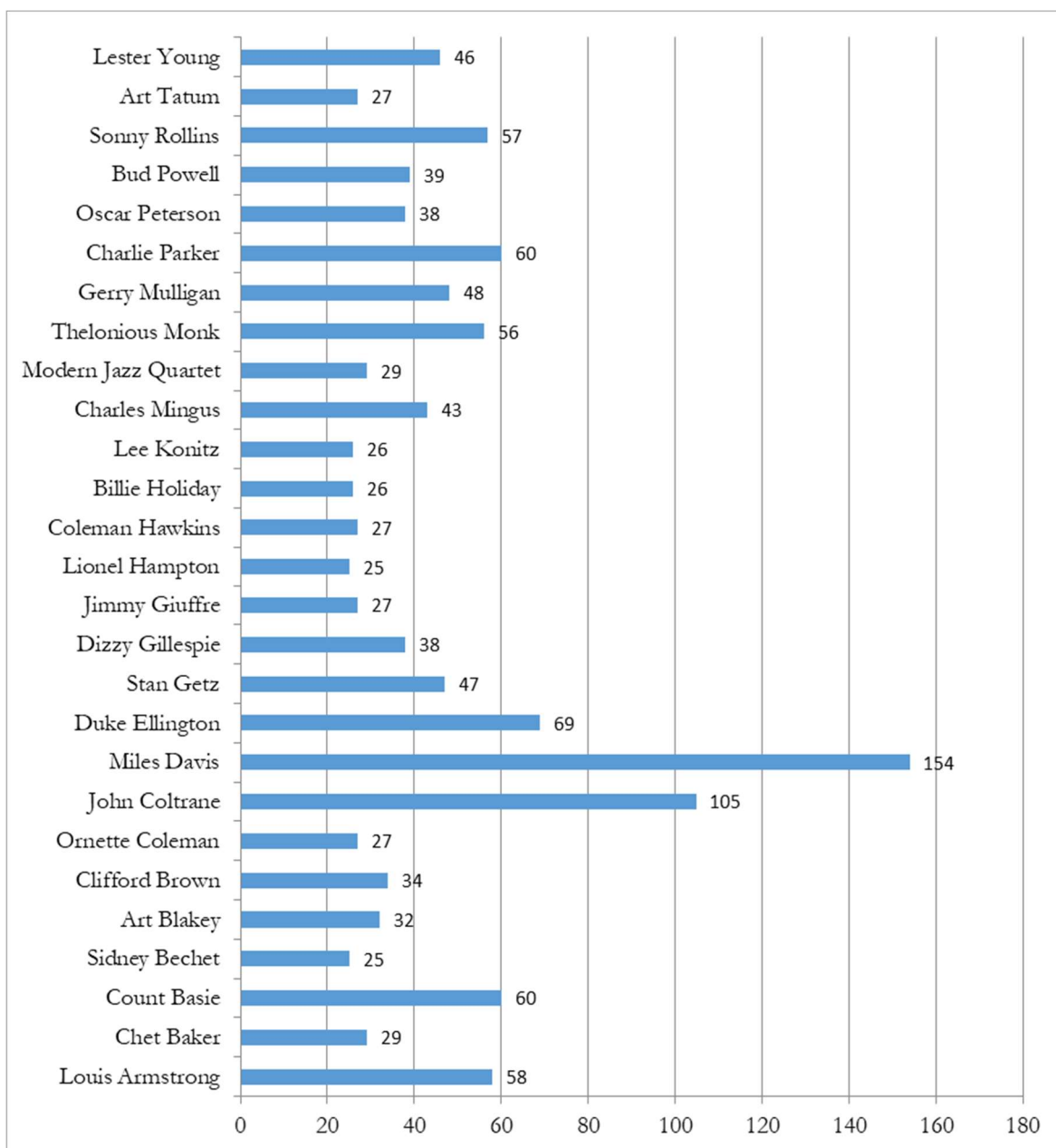
N.º de CD/Artista	Número de Artistas	Número de CD
1 a 9	1.610	3.050
10 a 24	72	1.065
25 ou mais CD	27	1.252
Totais	1.709	5.367

Número de CD por artista na col. fonog. da Casa da Lapa

Para uma análise mais detalhada, dividi a coleção em três grupos de acordo com as representações dos artistas na coleção e o número de obras existentes. Entre um e nove CD inclusive, a coleção apresenta 1.610 artistas num total de 3.050 CD vinis; entre dez a vinte e quatro CD, estão aqui presentes 72 artistas num total de 1.065 CD; com vinte e cinco CD ou mais na coleção estão representados 27 artistas num total de 1.252 CD.

Para além de música jazz, encontram-se também nomes da música erudita, como Nigel Kennedy ou Yehudi Minuhin; do rock-blues como Jimi Hendrix; ou da música ligeira como José Luis Tinoco, por exemplo. Contudo, no volume total da coleção (5.367 CD) a existência de música “não-jazz” é muito residual. Desta coleção, com 26 ou mais obras na coleção, destacam-se Miles Davis, com 154 CD; John Coltrane, com 105; Duke Ellington, com 69 CD; Count Basie, com 60 CD; Charlie Parker, também com 60 CD; Louis Armstrong, com 58; Sonny Rollins, com 57; Thelonious Monk, com 56; Gerry Mulligan, com 48; Stan Getz, com 47 CD; Lester Young, com 46 CD.

Entre os 25 e os 45 CD na coleção há artistas como Lionel Hampton, Modern Jazz Quartet, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Oscar Peterson, Art Tatum, entre outros.

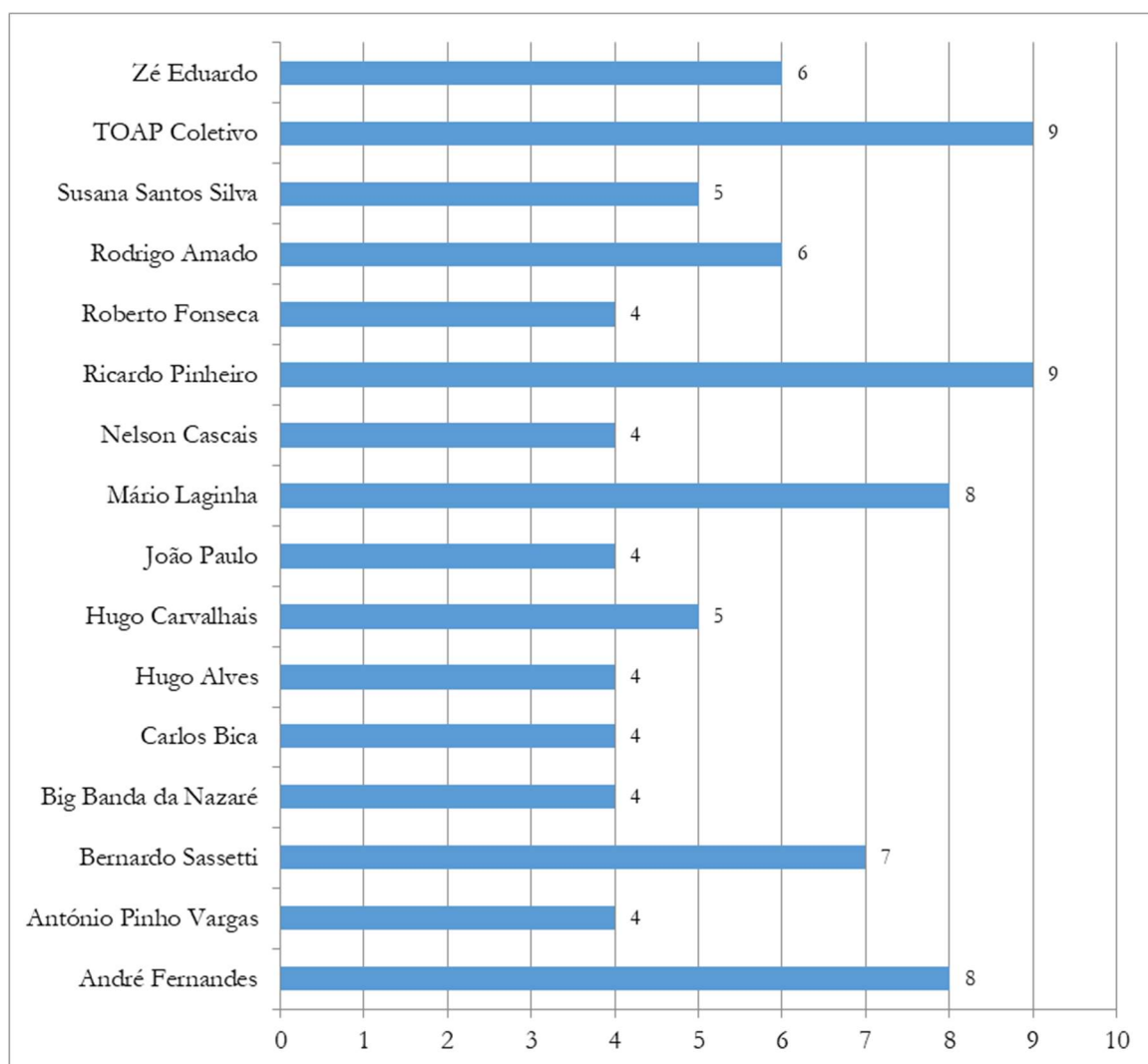


Artistas com 25 ou mais CD na col. fonog. da Casa da Lapa

Também nesta coleção estão presentes alguns músicos portugueses como Ricardo Pinheiro, com 9 CD; TOAP Coletivo, também com 9 CD; André Fernandes, com 8 CD; Mário Laginha, com 8 CD; Bernardo Sassetti, com 7 CD; Rodrigo Amado e Zé Eduardo, ambos com 6 CD; Hugo Carvalhais e Susana Santos Silva, ambos com 5 CD. Com 4 CD na coleção estão os músicos: António Pinho Vargas, Big Band da Nazaré, Carlos Bica, Hugo Alves, João Paulo e Nelson Cascais.

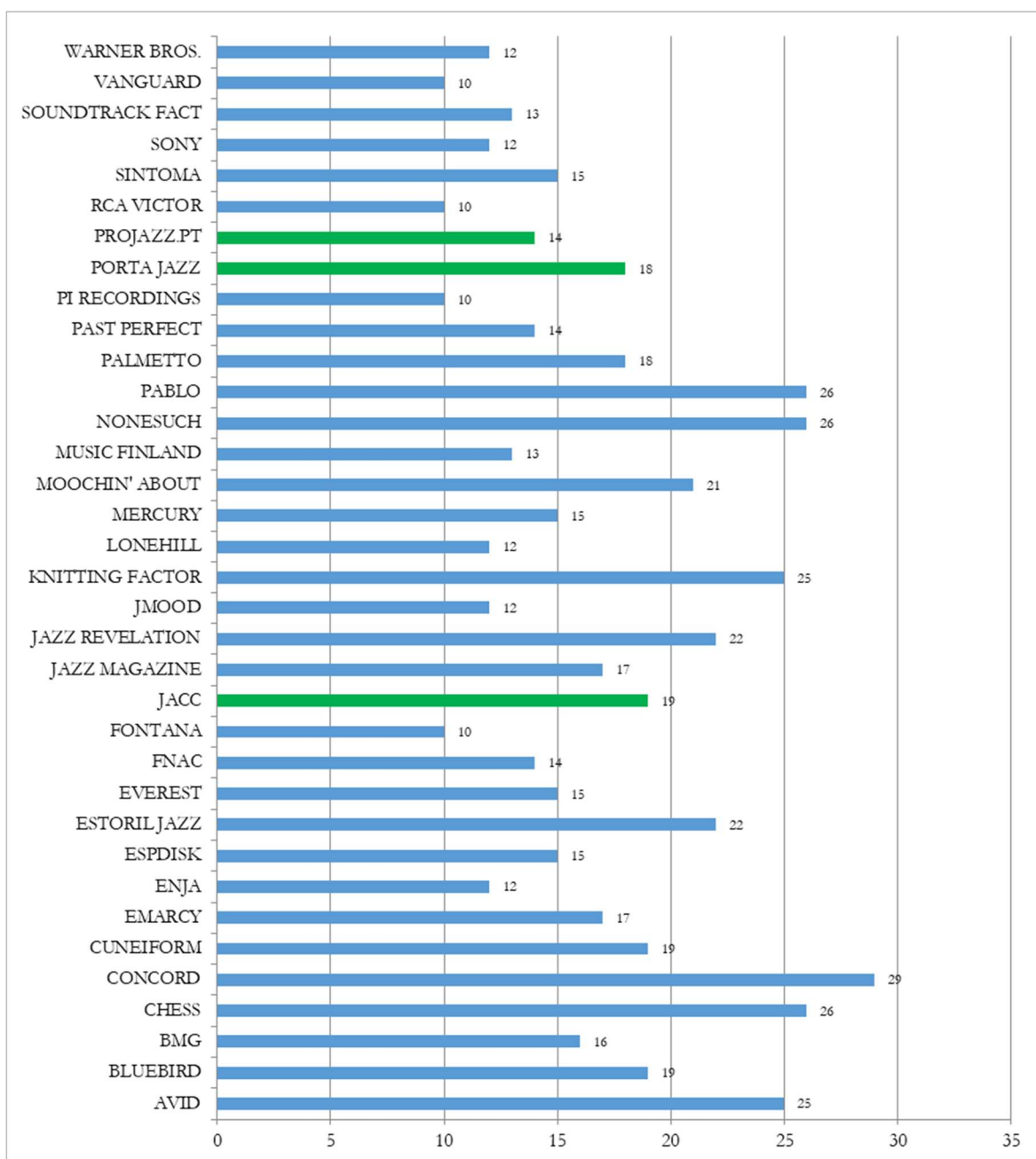
Parece-me de salientar a presença de mulheres portuguesas (artistas de jazz, líderes de projetos). Para além da já referida trompetista Susana Santos Silva, estão aqui também representadas Jacinta (cantora), Paula Sousa e Paula Rocha (pianistas), Sónia Cabrita (baterista).

Deve ficar esclarecido que existem mais projetos e artistas portugueses do que aqueles representados nas coleções fonográficas (dos acervos do CEJ-UA e da Casa da Lapa), como: André Fernandes, Carlos Barretto, César Cardoso, João Mortágua, Luís Figueiredo, Mário Delgado, Nuno Ferreira, Óscar da Graça, Paulo Gomes, entre muitos outros.

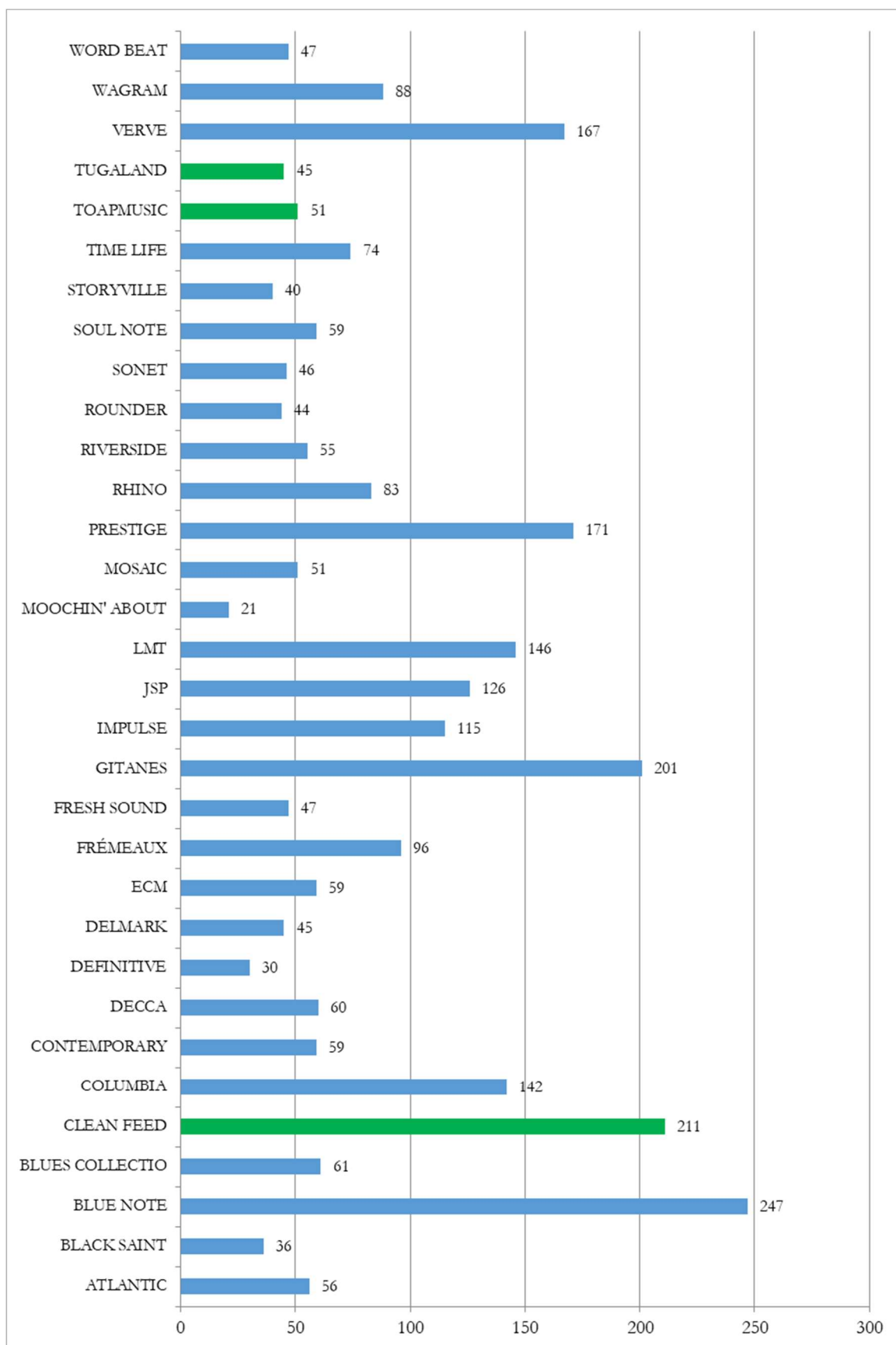


Artistas portugueses com 4 ou mais CD na col. fonog. da Casa da Lapa

Quanto às editoras presentes na coleção da Casa da Lapa são de salientar dois grupos por número de edições: um primeiro grupo de editoras representada entre 10 e 29 obras; um segundo grupo de editoras com mais de 30 obras na coleção. No primeiro grupo destacam-se três editoras portuguesas: com 19 edições, a Jazz Ao Centro Clube (JACC); com 18 edições a Porta Jazz; e, com 14 edições, a Projazz.pt. Com mais de 30 obras editadas salientam-se as editoras portuguesas CleanFeed, com 211 edições; TOAPMusic, com 51 edições; e TugaLand, com 45 edições.



Editoras de 10 a 29 edições na col. fonog. da Casa da Lapa



Editoras com 30 ou mais edições na col. fonog. da Casa da Lapa

José Duarte produziu uma coleção exclusivamente dedicada a Frank Sinatra, que reúne mais de 200 CD. José Duarte afirma “ter tudo” de Frank Sinatra e considera que as melhores prestações e produções fonográficas de Sinatra foram realizadas para as editoras Capitol e Reprise.

JD – *Ter-me-ia dado bem com ele... sou latino... Mr. Sinatra, italo-americano... os italianos são bonitos. Os italianos têm as italianas e falam italiano – língua ‘musical’. Os italianos têm gastronomia, a arte, o cinema, o teatro, as vozes, a ópera... A Itália é outro país! Formidável ao nível da paisagem e a máfia e a ‘ferrari’... Conheço bem Itália, que foi um dos países onde o jazz entrou na Europa com a segunda grande guerra mundial.*

(...)

É a vertente musical [que lhe agrada especialmente em Frank Sinatra]. Musical e artística: é o artista, ele é “o artista”, com “a” grande. Ou seja, igual a ele não há. A cantar tão bem e como ele, tão bem como ele...

4.3 O arquivo de José Duarte – repertório, discursos e enunciados

Neste subcapítulo farei a análise dos conteúdos presentes nos acervos e nas coleções de José Duarte. De forma articulada com a análise dos enunciados discursivos dos artigos que publicou na imprensa periódica ao longo das décadas, pretendo demonstrar a reciprocidade dos repertórios existentes, quer nos objetos dos acervos, quer nas práticas mediáticas de José Duarte. A análise será feita a partir de amostras selecionadas com caráter ilustrativo, sendo claro que este exercício mereceria, em futuros trabalhos, uma dedicação mais aturada e detalhada.

JD – *O Raul [Calado] foi um mestre porque me ensinou tudo o que eu não sabia, de tal maneira que me levou a trabalhar [abandonando o curso superior que frequentava no ISCEF, atual ISEG].*

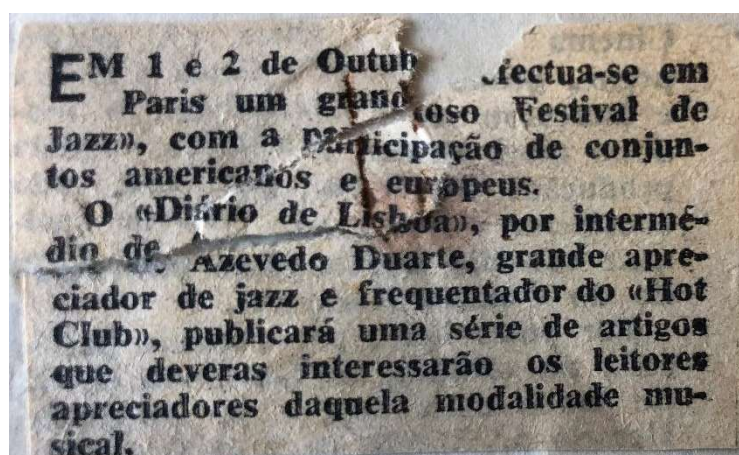
Em 1958, através da mediação de Raul Calado, José Duarte é atraído para o jazz. Desde então, José Duarte incorpora o jazz não só a partir da sua dimensão estética, mas também pelo seu

significado social enquanto manifestação e forma de luta pela autodeterminação dos povos africanos e africanos-americanos. Nos artigos publicados no Diário de Lisboa (DL) na década de 1960, José Duarte deixa referências que clarificam a apropriação que faz do jazz para as suas orientações estéticas e ideológicas, por um lado, e, por outro, como veículo para as suas práticas de mediação, também elas estéticas e ideológicas:

“a raça não avança, conserva-se melhor”. Charles Olson (...) a igreja foi o único lugar, de que o escravo negro dispunha, para qualquer tipo de atividade vagamente humana. (...) – O que vais ser quando fores crescido? – Escravo. A canção de trabalho era uma possibilidade social limitada. Os gritos eram lamentos estridentes (...)” (José Duarte *in* DL, 27/6/1968: 8; *vide* anexo 16).

Os acervos de jazz de José Duarte evidenciam os seus interesses e os seus anseios. O seu repertório (Taylor 2014) é claramente apresentado nos seus artigos e programas de rádio. Mas para além das evidências discursivas, os artigos permitem também retirar outras conclusões.

No início das suas ações públicas José Duarte assinava «A. Duarte» ou «Azevedo Duarte». Somente a partir da inauguração da rubrica *Cinco Minutos de Jazz*, em 1966, é que passou a assinar «José Duarte».



Em outubro de 1964, no Diário de Lisboa, José Duarte é referido ainda como «Azevedo Duarte»
(acervo do CEJ-UA)

Os primeiros artigos que publicou inseriram-se numa colaboração estabelecida entre o Clube Universitário de Jazz (CUJ) e o Diário de Lisboa (DL). A coluna, designada *Encontro com o Jazz*, consistia em traduções efetuadas por José Duarte de textos sobre jazz redigidos por autores conhecidos internacionalmente, como foi o caso das traduções de textos de Lucien Malson, que se encontram representados em cinco obras na coleção bibliográfica do acervo da Casa da Lapa. Neste conjunto de primeiros artigos (*vide* anexo 16) denota-se a clara associação que José Duarte e os membros do CUJ estabeleciam entre o jazz e as injustiças sociais cometidas contra a comunidade africana-americana. Esta associação constituía também para os membros do CUJ uma forma de representação relativamente ao povo português e aos povos africanos que se encontravam subjugados ao regime colonialista e ditatorial preconizado pelo Estado Novo. As citações a que José Duarte recorria para as epígrafes dos seus artigos eram verdadeiras ações de ativismo, resistência e consciencialização política, de forma indireta e metafórica.

A noite é bela
Assim são os rostos do meu povo
As estrelas são belas
Assim são os olhos do meu povo
Belas, também, são as almas do meu povo
(Langston Hughes, in *The Weary Blues*, 1926)

O poema anterior, intitulado *My People*, foi traduzido por José Duarte e publicado como epígrafe num dos artigos da coluna *Encontro com o Jazz* (*vide* imagem p. 274). Este poema, do ativista africano-americano Langston Hughes, faz parte da obra *The weary blues*, publicada em 1926. Tanto no acervo do CEJ-UA como no da Casa da Lapa constam algumas obras deste autor, das quais destaco *The Langston Hughes reader: the selected writings of Langston Hughes*, uma compilação de textos, contos, artigos, poemas e canções do autor, publicada em 1958.

Em 1956, no *Newport Jazz Festival*, Langston Hughes apresentou uma comunicação ao lado de Marshal Stearns, diretor do festival, intitulada *Jazz and Communication*. Aqui, Hughes fez uma apologia do jazz enquanto expressão do sofrimento e da superação dos africanos-americanos mas também como inspiração para todos os povos subjugados e explorados. A este respeito Langston Hughes afirmou: “*My seeking has been to explain and illuminate the Negro condition in America and obliquely that of all human kind*”⁷⁹.

⁷⁹ https://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/langston_hughes_2012_2.pdf, p. 5

Em 1961, José Duarte publicou a tradução da entrevista que Joe Williams cedeu à revista *Jazz Magazine* em dezembro de 1960, na qual constam várias referências ao passado social dos africanos-americanos como a principal causa para a emergência do blues (*vide* anexo 16):

[O blues] É uma história onde reina o desespero e a tristeza e por vezes a esperança e a radiosa certeza. (...) poesias espantosas que remontam ao tempo da escravatura, quando crianças eram afastadas aos braços das mães, amantes afastados, famílias separadas pela violência. (...)

A partir da década de 1960 José Duarte passou a assumir de forma mais objetiva as suas opiniões sobre o jazz e inicia, gradualmente, a redação de artigos onde expõe a sua visão sobre o universo do jazz. Na imprensa periódica e na rádio José Duarte não separa a divulgação do jazz de um certo ativismo em prol da justiça social e dos direitos humanos. O artigo que publicou a 27 de dezembro de 1960, no Diário de Lisboa, é um dos primeiros exemplos onde expõe esta linha de orientação estética e política.

Os músicos brancos, onde até então se perdiam no anonimato das grandes formações de dança, onde se tocava uma maneira aterrorizantemente disciplinada, cheia de convenções inoperantes, iam criar então uma arte impessoal, monótona, doentia, servida, no entanto por excelentes músicos. Durou este movimento até 1954.

Com 1954 surge Clifford Brown e um saudável renascimento dos blues. (...) Respirava-se então ambiente de verdadeiro jazz: alegria, liberdade, frenesi, força de viver, prazer em tocar. A própria natureza das populações da West e East Coast explicaram a estrutura da sua música jazz. Os membros da escola de Nova Iorque nascem e trabalham nas cidades industriais de proletariado negro.

Por experiência própria os negros conhecem a condição baixa de ocupações subalternas, criando-se neles um espírito de agressividade, de revolta: alguns apaixonam-se pelo boxe, outros pela maneira brutal de tocar de [Sonny] Rollins.

(...) além de música, jazz é uma plataforma de liberdade e igualdade para todos os que o amam.

(José Duarte, Diário de Lisboa, 27/12/1960, *vide* anexo 16)

No final do artigo José Duarte apresenta sugestões para audição que designa como “Disco Elucidativo”, o que fará daqui em diante em várias publicações periódicas. Em 1972, na publicação *O Ateneu*, José Duarte sugere aos leitores programas de rádio e literatura sobre jazz e apresenta também uma lista de músicos que marcaram o jazz. Quanto à literatura que aconselha,

a relação que efetua do produto estético com o seu significado social e político fica evidenciada. Aqui se incluem três histórias do jazz africano-americano (*Jazz*, de Rex Harris, publicado em 1957; *Jazz*, de André Francis, publicado em 1961; e *Le Jazz*, de J. E. Berendt, obra de 1968); dois livros sobre músicos e ícones do jazz (*Os mestres do Jazz*, de Lucien Malson, publicado em 1968 e *The Jazz People*, de Valerie Wilmer, de 1970), a obra *Free Jazz/Black Power*, de Philippe Carle e Jean-Louis Comolli, publicado em 1971, que justifica o surgimento do free jazz como forma de ativismo dos africanos-americanos contra as injustiças sociais dos EUA de que eram vítimas; e *The Jazz Tradition*, de Martin Williams, obra de 1970. Todas estas obras constam na coleção bibliográfica do acervo do CEJ-UA.



Artigos publicados por José Duarte, DL, 1960 - 1961 (Acervo CEJ-UA)

ENCONTRO COM O JAZZ

JAZZ 60
por AZEVEDO DUARTE

Armstrong está para o «jazz» até Parker, assim como Parker está para o «jazz» até hoje. Passadas as grandes épocas do classicismo, não é raro que uma arte perca a sua unidade. Com o «bop» assim aconteceu. Em 1947 surgiu o «cool», maneira de tocar que parecia estar mais de acordo, com a sensibilidade europeia. Os primeiros exemplos importantes deste estilo, foram os da sessão para a Capitol da orquestra de Miles Davis, com Mulligan e Konitz, e o solo final de Early Autumn por Getz da orquestra de Woody Herman. (1)

Os músicos brancos, que até então se perdiam no anonimato das grandes formações de dança, onde se tocava de uma maneira aterrorizantemente disciplinada, cheia de convenções inoperantes, iam criar então uma arte impetuosa, monótona, doentia, servida, no entanto, por excelentes músicos. Durante este movimento até 1954. Com 1954 surge Clifford Brown e um saudável renascimento dos «blues». Nasceu assim o «neo-bop», estilo conciliador da arte convulsiva do Minton e da arte calma do Lighthouse.

Respirava-se então ambiente de verdadeiro «jazz»: alegria, liberdade, frenesi, força de viver, prazer em tocar.

Foi o reinado de East Coast. A própria natureza das populações da West e East Coast explicaram a estrutura da sua música «jazz».

Os membros da escola de Nova York nascem e trabalham nas cidades industriais de proletariado negro: Detroit, Chicago, Filadélfia. A necessidade de ganhar para viver impõe, em detrimento de uma educação musical. Por experiência própria os negros conhecem a condição baixa de ocupações subalternas, criam-se neles um espírito de agressividade, de revolta; alguns apaixonam-se pelo boxe, outros pela maneira bruta de tocar de Rollins. É o «hard-bop».

Precisamente, o ano de 1955 marca um retorno ao gosto pelos «blues», graças principalmente aos conjuntos de «rythmand blues». O fenómeno não é, no entanto, exclusivamente negro mas a tendência mais forte ganha, e assim o estilo West Coast adere ao de East Coast. (2)

Para toda a geração de East Coast, Parker ainda é o mestre, Nova York a aula.

Hoje o «jazz» vive uma estagnação relativa. Formalmente mantém-se. Apenas se tende para uma fusão de estilos, uma nivelção de valores.

Tercer-feira, 27 de Dezembro de 1960

O «jazz» foi, é e será sempre uma música de negros, simplesmente de dia para dia, e cada vez mais difícil distinguir o «jazzman» branco do negro.

O «jazz» de hoje é tanto parkeriano, como «cool» ou «funky». Chegou-se ao ponto em que as escolas e as tendências se interligam intimamente, com predominância maior ou menor neste músico, deste ou daquele estilo (3). Não falo, no entanto, de perfeição, mas de maturidade.

Depois de Armstrong, de Parker, vai surgir, com certeza, outro inovador. Quando? de quê? Tudo, no mundo do «jazz» contemporâneo, nos indica isso. É só questão de tempo.

Até lá, já nos chega ouvir 60 anos de «jazz» e concluir que além de música, «jazz» é uma plataforma de igualdade e de liberdade para todos os que o amam.

(1) DISCO ELUCIDATIVO — Quarteto de Stan Getz, com Stan Getz-saxo tenor, Stan Levy-piano, Lon Levy-bateria e Leroy Vinnegar-c. baixo.

(2) Sexteto de Cal Tjader, com Cal Tjader-sibrafone, Paul Horn-saxo alto e flauta, Lonnie Hewitt-piano, Willie Bobo-bateria, Al Meares-bateria, e Mongo-Bongo.

(3) Quinteto de Julian Adderley, com Julian Adderley-saxo tenor, Nat Adderley-trompete, Barry Harris-piano, Louis Hayes-bateria e Sam Jones-c. baixo.

Sessão fonográfica comentada
por Azevedo Duarte

Na sede do Clube Universitário de Jazz (Rua da Alegria, 94-B), esta noite, Azevedo Duarte comenta uma sessão fonográfica com os discos que refere no artigo publicado nesta página.

Diário de Lisboa, 27/12/1960

Jazz

por José Duarte

ALGUMAS DEFINIÇÕES

JAZZ — a única arte original surgida nos E.U.A.!

JAZZ — o tipo de música onde o autor é intérprete, criador no instante.

JAZZ é algodão, caminho de ferro, desemprego, ghetto...

JAZZ é a acentuação dos tempos fracos.

JAZZ pensa-se na Europa, toca-se na América.

JAZZ foi o lamento blue, a euforia swing, a tecnologia bop, é a fúria do afro-americano...

JAZZ — a música sempre pilhada pelas formas comerciais brancas: do charleston à pop.

JAZZ — em cada músico um estilo, em cada autor um invento!

JAZZ — a «curiosidade-verniz» dum burguesia que frequenta o raro.

PROGRAMAS DE RÁDIO QUE DEVE OUVIR

CINCO MINUTOS DE JAZZ
diário - 23.30 h. - R. Renascença

SÓ JAZZ
4.ª-feiras - 21 h. - R. Renascença

O JAZZ E O ZIP
diário - 1 h. - R. Renascença

TEMPO DE JAZZ
3.ª-feiras - 22.30 h.
Sábados - 23.30 h. - E. Nacional

ENCONTRO COM O JAZZ
diário - 23.45 h. - R. C. Português

LIVROS QUE DEVE LER

«Os Mestres do Jazz» de Lucien Malson — ed. Arcádia

«Jazz» de Rex Harris — ed. Ulisseia

«Free Jazz/Black Power» de Charles e Comoli — ed. Champ Libre

«Le Jazz» de J. E. Berendt — ed. Poyot

«Jazz» de André Francis — ed. du Seuil

«The Jazz Tradition» de Martin Williams — ed. Oxford University Press

«Jazz People» de Valerie Wilmer — ed. Allison & Busby

ALGUNS AUTORES IMPORTANTES

KING OLIVER (trompete)

FLOR DE LIS
ÓRGÃO OFICIAL
do
Corpo Nacional de Escutas
R. da Fé, 53-2.ª — LISBOA 2

O Ateneu, março de 1972

Num e noutro artigo, um de 1960 e outro de 1972, denota-se uma alteração considerável no estilo de redação de José Duarte. Para além dessa redefinição estilística, no artigo de 1972, José Duarte revela de forma mais pessoal o seu posicionamento ideológico, o que está diretamente relacionado com o estilo de escrita que apresenta.

JAZZ — a única arte original surgida nos E.U.A.!

(...)

JAZZ — é algodão, caminho de ferro, desemprego, ghetto...

JAZZ — é a acentuação dos tempos fracos.

JAZZ — pensa-se na Europa toca-se na América.

JAZZ – foi o lamento blue (...) fúria do afro-americano...
JAZZ – a música sempre pilhada pelas formas comerciais brancas (...)
(...)
JAZZ – a «curiosidade-verniz» de uma burguesia que frequenta o raro.
(José Duarte, O Ateneu, março de 1972).

É também interessante perceber que José Duarte promovia as suas ações de forma integrada entre os vários meios e canais. Os dois artigos mencionados ilustram esta estratégia. No artigo de 1960, é divulgada a sessão fonográfica que José Duarte («Azevedo Duarte», então) iria apresentar no CUJ, nesse mesmo dia, e na qual seriam comentados os discos que referiu nesse mesmo artigo. Depreende-se que na sessão fonográfica, em ambiente social minimamente controlado, as elaborações discursivas relativas ao jazz teriam maior vinculação política e ideológica, como aliás foi reconhecida por vários divulgadores de jazz desta geração, nomeadamente, neste trabalho, por Manuel Jorge Veloso.

Esta estratégia de promoção integrada das suas ações através dos vários meios de comunicação em que desenvolvia as suas ações manteve-se até hoje. No artigo de 1972, José Duarte divulgou os programas de rádio que se encontravam nas programações das emissoras radiofónicas, quer fossem da sua autoria (como *Cinco Minutos de Jazz* e *O Jazz e o Zip*) ou de outros autores.

No 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC), em 1971, Charlie Haden veio juntar a sua voz às vozes de todos os que discordavam do colonialismo português e da guerra colonial, e que lutavam pela liberdade e pela democracia. José Duarte, conforme já exposto, interveio diretamente junto de Charlie Haden. Portanto, as suas ações associadas ao jazz tinham, efetivamente, um caráter político e ideológico anti-regime e não se limitavam a um plano comunicacional e propagandístico. Na revista *Changes*, de março de 1972, Charlie Haden aborda este acontecimento. O artigo assinado por Joe Klee intitula-se “*Charlie Haden: revolutionary jazzman*” e Haden expõe a sua filosofia política onde o jazz é, mais do que objeto estético, um símbolo social e uma forma de ativismo político.

É também esta a postura e a filosofia de ação de José Duarte. No sexto aniversário de *Cinco Minutos de Jazz* (CMJ), José Duarte organizou o concerto de Steve Lacy, do qual resultou o disco *Estilhaços*. Numa entrevista cedida ao Diário Popular sobre a efeméride, José Duarte afirma:

É difícil, pessoalmente, dar-lhe continuidade [à produção de concertos], porque o concerto pelo concerto não me interessa. Há que ter uma motivação. O concerto, em meu entender, deve estar dentro de um plano. Esta [é a] minha preocupação quando procuro entender o jazz em todos os aspectos. Mas essa preocupação tem sido das coisas mais difíceis da minha actividade como divulgador de jazz. Por ela tenho suportado desde cortes de censuras na Imprensa americana e uma das difamações do Barreto, do Porto, e é até responsável pelas recentes ameaças de violência de Luis Villas-Boas. Porquê? A censura americana, porque considera que o público europeu não tem expectativa pelos músicos negros americanos do jazz, mas, sim, pelos americanos (José Duarte *in* Diário Popular, 19/2/1972).

Na passagem transcrita é perceptível a dissimulação de José Duarte relativamente à censura de que tem sido alvo, referindo-se à “censura americana” sendo que pretendia dirigir-se à censura portuguesa da época. Numa outra entrevista, desta feita ao Diário de Lisboa de 12 de fevereiro, José Duarte expõe as razões que o levaram a celebrar com free jazz o sexto aniversário de CMJ:

É um concerto de «free jazz», gratuito (gratuito por ser «free» e «free» por ser gratuito)
(...)
O «free» de Lacy, porém, tem um impacto destrutivo muito maior, o que em relação ao público que supenho irá estar presente, será bastante saudável por razões óbvias”.
(...)
Marginalmente tenho auscultado a opinião das pessoas em cooperativas, liceus, clubes de jazz na província onde a convite falo às vezes sobre jazz. (...) os órgãos de informação (os mais conscientes) têm tornado um grande sector da juventude receptivo à problemática do negro norte-americano.
(José Duarte, Diário de Lisboa, 12/2/1972)

As sessões que José Duarte dinamizava no interior do país eram acompanhadas de sugestões fonográficas e bibliográficas. Na sessão que dinamizou em Castelo Branco, a notícia publicada no jornal regional dá conta da boa recetividade do público e dos aspetos centrais da alocução de José Duarte (*vide* anexo 17). Tal como se verificou antes, nestas sessões a sensibilização para a situação política dos africanos-americanos era também o mote para a consciencialização da opressão que se vivia em Portugal e nas colónias portuguesas.

Nesse mesmo ano, a 25 de fevereiro, José Duarte publicou também no jornal República uma promoção ao CMJ onde cita Eldridge Cleaver, escritor e ativista africano-americano, líder do Black Panther Party, e Ornette Coleman:

(...) jazz é o único verdadeiro meio de comunicação internacional actualmente praticado no mundo, a única forma de falar uma linguagem criativa, com intensidade e uma pertinência iguais para os homens de todo o Mundo. *Eldridge Cleaver*

Na América os negros possuem um dom particular quando se trata de exprimir uma convicção através da música. (...) Foi por isso, que em minha opinião o homem negro desenvolveu no domínio da música o que o homem branco chama jazz. E penso que originalmente esta palavra foi utilizada para designar uma música que o homem branco julga inferior. *Ornette Coleman* (sublinhado meu)

(José Duarte in República, 25/2/1972)

Esta postura configura uma ação de promoção que se divide em dois vetores: por um lado, o ativismo político que se expressa através do free jazz enquanto música de liberdade e contra todas as formas de opressão, por outro lado a disponibilização de um concerto de jazz sem qualquer interesse comercial. A organização do 1.º FIJC foi criticada pelos seus objetivos comerciais. Se antes do 25 de abril de 1974 esta crítica já vinha a ser plasmada nos artigos de José Duarte, com a instauração da democracia passou a ser declaradamente política e ideologicamente posicionada de acordo com conceitos e discursos disruptivos, fortemente doutrinado pela filosofia marxista:

O esforço pela arte musical negra norte americana, em Portugal, existe há anos e tem-se mascarado de aspectos por vezes sinistros, aspectos que vão desde o mais descarado oportunismo demagógico ou comercial, até ao mais subtil racismo ou paternalismo. Tais táticas criaram um público de minorias, quase sempre elites, ou seja, um consumo snob e alienado. Exactamente o contrário do que esta arte musical representa: uma eminente forma, um evidente recado popular. (...) na lógica colonialista, nunca se deve valorizar ou sequer citar a validade da cultura dos explorados (...) uma abordagem paternalista era a única hipótese viável. (...) De Glenn Miller a Elvis Presley vai a história de toda uma época de mitificação da superioridade branca. Também aqui o que se passa é um tipo de exploração do homem pelo homem, do artista pelo comerciante, de facto a vil industrialização maciça dos elementos básicos deturpados numa estética musical definida.

As marcas que o fascismo por cá deixou vão durar muito tempo, vão custar muito trabalho a quem quiser colaborar no estabelecimento numa sociedade nova anti-capitalista, sem classe dominante (Guião do programa de rádio *A Grande Música Negra*, maio de 1974, vide anexo 18).

As associações do jazz com outras formas de atividade humana e setores sociais são uma presença constante nas ações mediáticas de José Duarte. No programa CMJ José Duarte expõe factos, marcos, relações históricas, políticas, artísticas, estéticas e sociais com o jazz:

As tropas alemãs renderam-se em 7 [de maio] de 1945, algumas semanas depois da morte súbita de Roosevelt.

O presidente Truman toma a decisão de mandar bombardear Hiroshima em 5 [6] e Nagasaki em 9 de agosto.

A situação dos negros dos E.U. [Estados Unidos] modificou-se durante a guerra. Muito[s] migraram para o N. [norte] para a indústria mecânica e de armamento. Entre 1940 e 1944 o número de operários não agrícolas subiu de 27 para 38% e com este aumento verificou-se uma mudança de mentalidade de grupo, uma maior acuidade social, um empertigar artístico (José Duarte, guião de CMJ n.º 695 B, *vide* anexo 2).

As associações e relações que José Duarte estabelece com o jazz são uma constante ao longo da sua atividade, tal como ele próprio refere na entrevista já citada: “Esta minha preocupação quando procuro entender o jazz em todos os aspectos” (José Duarte *in* Diário Popular, 19/2/1972). José Duarte coloca o jazz no epicentro da sua construção individual: cultural, intelectual, estética, social e política. O seu acervo, as coleções bibliográficas, de cartazes, e os manuscritos ou artigos de jornais plasam a permanente interligação entre jazz história e política, cinema, fotografia, pintura, design.

Depois da instauração da democracia José Duarte consolidou estes discursos e utiliza-os num plano contestatário. A insatisfação permanente quanto ao estado social e cultural do país está quase sempre presente nas suas intervenções.

Conclusão

O título desta tese – “É jazz quando me chegam as lágrimas aos olhos” – define intencionalmente o caráter que lhe quis dar: oferecer uma análise sobre o modo como a música, e o jazz em particular, pode estabelecer relações individuais de identificação que se revelam a partir de expressões de intimidade. De facto, ao tentar responder ao repto de estudar José Duarte através do seu arquivo, dos seus acervos, das suas coleções e do seu repertório (Taylor 2003), confrontei-me com um diálogo permanente com o jazz e através dele. José Duarte incorporou o jazz e, de alguma forma, confunde-se com ele ao ponto de o enunciar como “a minha forma de vida”.

No início do meu trabalho de investigação deparei-me com três universos complexos que deveria colocar em diálogo: José Duarte, o jazz e o arquivo de jazz de José Duarte. Esta trilogia trouxe-me inicialmente grandes dificuldades de articulação. Por um lado, não estava – como estão muitos etnomusicólogos – diante de um fenómeno coletivo que poderia observar à distância. Pelo contrário, estudar José Duarte implicou uma vasta e complexa rede de vetores de análise, que decorrem da sua intensa atividade, da sua produção, do seu perfil individual e do seu mediatismo público. Tinha um universo extensíssimo de documentação dispersa em vários lugares – mas sobretudo na Universidade de Aveiro – que exigia uma análise cuidada para a qual eu tinha uma preparação incipiente. Finalmente tinha o jazz como intermediário. E neste domínio sentia-me bastante mais confortável não só pela minha experiência como músico (com incursões também pelo jazz) mas porque o jazz é um efetivo território de diálogo com José Duarte.

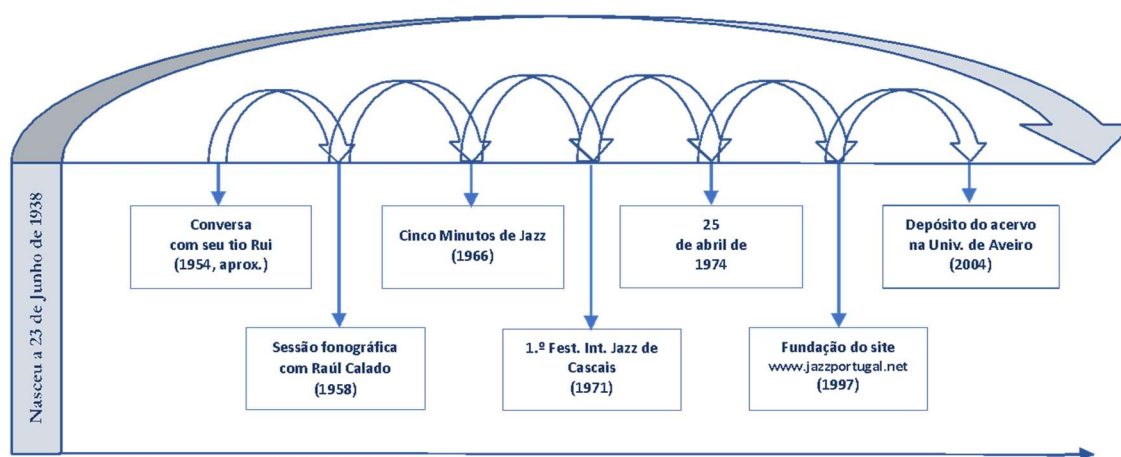
O repto era, portanto, entender, perceber, interpretar o próprio José Duarte a partir dos seus acervos ou, entender e perceber os acervos através de José Duarte. A direção desta equação não foi fácil de estabelecer inicialmente e foram as primeiras conversas com José Duarte, já com a intenção de chegar à tese, que acabaram por decidir a orientação da própria tese. Rapidamente percebi que qualquer conversa com José Duarte teria o jazz como *leitmotiv*. As suas memórias, o discurso sobre si próprio ou sobre os seus acervos, estão permanentemente intercetados de alusões ao jazz, aos músicos de jazz, aos temas de jazz e à própria ideia que José Duarte tem sobre jazz o que, de alguma forma, se confunde com a ideia que tem de si próprio. José Duarte define-se como um sujeito exigente, rigoroso, inconformado, insatisfeito, interventivo, em permanente inquietação no sentido da utopia. Nas suas palavras o jazz define-se exatamente

pelas mesmas características, por uma construção gradual, sempre diferente (como o rio de Heráclito), e no caminho da perfeição inatingível. De que forma um acervo constituído por livros, fonogramas, manuscritos, fotos, cartazes e outros artefactos aparentemente inertes, pode inscrever-se nesta equação que transpira vida?

Decidi, portanto, que deveria começar por fazer o que até agora não havia sido feito no quadro da academia: uma história de vida de José Duarte. Fi-lo, inicialmente, como um modo de encontrar instrumentos que me permitissem analisar o seu acervo que, percebi mais tarde, já tinha uma réplica na Casa da Lapa. Rapidamente me apercebi que a história de vida poderia ser central para o meu trabalho, razão pela qual optei por me ancorar teoricamente na etnomusicologia do indivíduo (Stock 2001; Rice 1994; Pettan e Dona 2017). Os instrumentos que esta abordagem me forneceu foram cruciais para defender a minha opção. E tendo em conta a proximidade que, entretanto, se aprofundou entre “investigador e investigado”, decidi adotar as práticas de investigação partilhada (Sardo 2018) que me conduziram à elaboração de um texto colaborativo. Portanto, não poderia deixar de partilhar com José Duarte, e de forma consciente, a progressão e o resultado do meu trabalho. Portanto, parte desta tese resulta de uma escrita a 4 mãos razão pela qual o segundo capítulo é assinado por mim e pelo próprio José Duarte. Foi uma experiência nova, difícil e feita de muitos acordos e negociações. Mas sempre no respeito maior pelas opções de José Duarte sobre o que deixar, o que tirar, o que reescrever (*vide cap. 2*).

Mas, o papel que este capítulo terá para José Duarte não é seguramente o papel que tem para mim. De facto, no meu diálogo com a literatura percebi cedo que José Duarte foi e é um verdadeiro mediador de jazz, tal como proposto por Bruno Latour (2005) e Antoine Hennion (2015) quando se referem a sujeitos que no processo de intermediação produzem transformações sociais, políticas e até mesmo estéticas. Retomo, portanto, as questões que coloquei no início desta tese: que tipo de ação está associada a um mediador de jazz e até que ponto o tipo de música jazz a propicia? Poderá este aspeto estar expresso na coleção que José Duarte foi construindo ao longo da vida? Como podemos avaliar e articular todas as dimensões discursivas que se expressam nos diferentes planos de ação de José Duarte enquanto mediador? O que diz a sua história de vida sobre a sua relação com o jazz? Como interpretar os discursos associados ao jazz que José Duarte materializou nos acervos, por um lado, e, por outro, disseminou através das suas ações? De que forma o arquivo e a coleção, construídos como base para todas as ações anteriores e como resultado delas, podem constituir uma efetiva extensão do indivíduo?

A questão da identidade individual é central na etnomusicologia do indivíduo (Stock 2001; Harnish 2001; Pettan e Dona 2017) e foi igualmente central para esta tese. Através dos discursos de José Duarte, registados e anotados por mim ao longo das nossas conversas e das entrevistas, foi possível compreender de que forma as emoções interferiram no processo de construção da sua identidade. As respostas emotivas associadas a memórias, palavras, expressões, episódios narrados, foram importantes indicadores para a resposta às minhas indagações. Por essa razão a hermenêutica foi uma opção analítica consciente que me conduziu à estruturação da história de vida de José Duarte. Assim, através de um grande arco hermenêutico (Ricoeur 1977, 1987) identifiquei sete ciclos que designei metaforicamente por *Seven steps to heaven*. Estes *seven steps* são, como designo nesta tese, eventos-experiência que marcaram momentos cruciais, transformadores e de mudança na vida de José Duarte.



Arco hermenêutico - eventos-experiência e ciclos hermenêuticos da história de José Duarte

Um desses momentos foi, inevitavelmente, a descoberta do jazz a partir da qual se iniciou toda uma vida de dedicação e de comunhão com o próprio jazz. José Duarte adota o jazz ao mesmo tempo que adota a sua missão de agenciamento político (*tornei-me num homem novo!*). E fá-lo a partir de múltiplas ações mediáticas que incluem participações na rádio, na televisão, na imprensa, em sessões fonográficas ou em palestras, incluem também a publicação de livros, a direção de publicações periódicas ou de coletâneas fonográficas, a construção e alimentação de uma plataforma digital dedicada ao jazz e ainda a produção e organização de concertos. Esta

ação de mediação à qual se dedica desde 1958 – ano de fundação do programa icónico *Jazz, esse desconhecido* na Rádio Universidade de Lisboa – foi claramente transformadora e edificadora de um gosto sobre jazz em Portugal. Desenvolveu-se na plena dependência de um acervo que foi progressivamente construído e que decorre exclusivamente das escolhas do seu colecionador. Se parte deste acervo resulta de aquisições necessárias para as suas ações de mediação (discos e livros, sobretudo), outra parte é construída pelo próprio porque incorpora os materiais produzidos de raiz para as mesmas ações (programas de rádio, de televisão, manuscritos de textos publicados, outros inéditos, fotografias, etc.) (*vide* cap. 3).

Retomo agora o modo como me propus olhar para estes acervos – o da Universidade de Aveiro e o da Casa da Lapa –, designadamente a partir de uma dimensão discursiva entendendo-os como dois pólos que se relacionam e produzem camadas de conhecimento ou camadas discursivas. Interessou-me, sobretudo, perceber o que nos diz José Duarte nas suas múltiplas ações de **amante, mediador e colecionador de jazz**, e o que **nos dizem os seus acervos de jazz enquanto extensões identitárias do colecionador**. Neste sentido orientei, em conjunto com José Duarte, um exercício analítico sobre a importância do mediador e da coleção, enquanto atores nos seguintes planos:

- i) **mediático** (programas de rádio, artigos de jornal, crítica de jazz, programas televisivos, conferências, etc.);
- ii) **didático** (em cursos promovidos em várias instituições, como professor na Academia de Amadores de Música ou na Universidade de Aveiro);
- iii) **político** (nos discursos que produz e nos quais associa o jazz a problemas sociais e a valores de justiça e liberdade, na participação em movimentos cívicos e associativos, na promoção de eventos de jazz);
- iv) **arquivístico** (constituído por acervos que incluem coleções de livros, cartazes, vinis, cd, documentação variada, do jazz ao cinema. O seu acervo de jazz está dividido em duas partes: uma depositada sob protocolo na Universidade de Aveiro e outra que se mantém em sua casa. Ambos os acervos estão em permanente construção).

A análise destes acervos foi desenvolvida com base no conceito de arquivo tal como proposto por Foucault (1972) enquanto um conjunto de enunciados discursivos. Procurei saber de que forma os discursos que emanam dos acervos representam José Duarte e lhe permitiram e permitem definir o próprio jazz (o objeto de que fala), agir sobre o mundo e estabelecer-se como uma forma de vida e de interpretar a vida (Fairclough 2001). Efetivamente, José Duarte realiza a transformação de um *relatum* (o jazz enquanto objeto estético) por outro *relatum* (o jazz enquanto símbolo social associado aos ideais políticos de José Duarte). Do *relatum* inicial – aquele que consiste no próprio resultado sónico musical José Duarte dá origem a um outro *relatum*, plasmado no conjunto de enunciados discursivos associados ao produto estético (emoções, afetos e sentimentos, memórias, eventos-experiência, locais e espaços, relações sociais, política e ideologia) que constroem o seu repertório. A música, enquanto objeto estético, está envolto em constelações de possíveis mediações (Born 2019) e apenas os mediadores possuem a faculdade de recorrer a uma ou a várias dessas constelações para atuar enquanto agentes que transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que devem transportar (Latour 2005: 39).

Procurei, ainda, perceber de que forma os acervos lhe permitem definir-se a si próprio. Percebi que um dos aspetos impactantes no caso do José Duarte é a sua incapacidade de não colecionar. O facto de ter já construído um outro acervo de jazz na Casa da Lapa, 15 anos passados, aproximadamente, sobre a transferência do seu acervo para a Universidade de Aveiro, confirma esse seu estado permanente de colecionador. Ou, talvez, a sua absoluta necessidade de viver rodeado de jazz em forma de discos/sons, de livros/palavras, de fotos/imagens, ou de outros objetos irreverentes sem os quais a sua própria identidade pessoal fica incompleta – uma necessidade perene de alimentar a tríade «memória – imaginação – desejo» (Appadurai 2003).

Nesta lógica da incompletude, o acervo é para José Duarte uma componente existencial em permanente construção (como a vida), constantemente em mudança (como o princípio heraclítico: «tudo flui como um rio») e profundamente inacabada (como o jazz). Na transferência da sua coleção para a Universidade de Aveiro, José Duarte colocou como condição a exigência de alimentar mensalmente o acervo através de novas aquisições. Esta condição confere ao acervo um perfil de vitalidade que, de alguma forma, se confunde também com o jazz e, por consequência, com o próprio colecionador. O repertório de José Duarte está plasmado nas suas produções, nas suas práticas discursivas, nas suas ações mediáticas. Como

refere Taylor “(...) *the repertoire contains verbal performances – songs, prayers, speeches – as well as nonverbal practices*” (Taylor 2003: 24).

Neste sentido, podemos de facto olhar para a coleção de jazz de José Duarte, como uma extensão identitária do colecionador. Entre ambos fica estabelecida uma relação de dependência recíproca que coloca em causa a própria existência da coleção e do colecionador. Esta coleção de jazz pode existir de forma autónoma, mas espelha inevitavelmente a identidade do próprio colecionador. Emancipando-se dele – em forma de acervo institucionalizado – ela não deixa de o incorporar uma vez que resulta das suas escolhas, das suas inquietações, das suas ambições políticas, e dos seus projetos estéticos. De alguma forma podemos dizer que continua a alimentar a missão de José Duarte de interpelar o mundo através do jazz.

José Duarte incorporou o jazz, fez desta música o epicentro da sua identidade, a partir de determinado momento (*second step*) auto representou-se através do jazz ao ponto de Raul Calado o ter batizado como *Jazzé Duarte* e de em 2019 Jorge Paixão da Costa ter realizado o documentário biográfico de José Duarte sob o mesmo nome. O jazz é, de facto, para José Duarte, a sua tecnologia do self; a sua prótese do corpo (DeNora 1999, 2000, 2003, 2005). É a partir desta incorporação (*embodiment*) dinâmica do jazz que José Duarte concebe o seu agenciamento, cujos processos emergem de emoções, afetos, sentimentos, memória, desejo e futuro imaginado. A memória (passado) e a utopia (imaginação e desejo) de José Duarte ficarão preservadas e vivas no Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro CEJ-UA.

Bibliografia e Fontes

- ADLER, Mortimer; VAN DOREN, Charles (1972). *How to Read a Book*. New York: Simon and Schuster.
- ADORNO, Theodor (1976). *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury.
- ADORNO, Theodor (1978). "On the fetish character in music and the regression of listening". In A. Arato and E. Gebhardt (eds.), *The essential Frankfurt School reader*, 270-299. Oxford: Blackwell.
- ADORNO, Theodor (1990/1941). "On Popular Music". In FRITH, Simon; GOODWIN, A. (eds.). *On Record*. London: Routledge (originalmente publicado em *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.
- ADORNO, Theodor (2002). "On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music." In *Essays on Music: Theodor W. Adorno. Selected, with introduction, commentary, and notes by R. Leppert*; new translations by S. H. Gillespie, 134-161. Berkeley, CA: University of California Press.
- AGUIAR, António Augusto (2012). *Forma e memória na improvisação*. Tese de doutoramento. Universidade de Aveiro.
- AKE, David (1998). *Being Jazz: Identities and Images*. Tese de Doutoramento. University of California.
- AKE, David (2002). *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- ALEXANDER, Claire; KAUR, Raminder; ST. LOUIS, Brett (2012) "Identities: New Directions in Uncertain Times", *Identities: Global Studies in Culture and Power*. 19 (1): 1-7.
- APPADURAI, Arjun (2003). "Archive and Aspiration". In *Information is Alive*, BROUWER, Joke; MULDER, Arjen (eds.). Rotterdam, V2 Publishing/NAI Publishers, pp 14-25.
- ARAÚJO, Francisco (2013). *Leading teaming: Evidence from Jazz*. Dissertação de Mestrado em Gestão. NOVA – School of Business and Economics, UNL.
- ARAÚJO, Samuel (2005). "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro". In *Ethnomusicology*, v. 50, n.º 2, p. 287-313.
- ARAÚJO, Samuel (2006). "A violência como conceito na pesquisa musical: Reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré", Rio de Janeiro. *TRANS Revista Transcultural de música*. Vol. 10: 1-35.
- ARAÚJO, Samuel (2008). "From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World". In *Musicological Annual*. Vol. 44, Nº1: 13-30.
- ARAÚJO, Samuel (2009). "Ethnomusicologists Researching Towns They Live in Theoretical and Methodological Queries for a Renewed Discipline." In *Musicology* 9: 33-49.
- ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vincenzo (2013). "Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives From a Collaborative Study in Rio de Janeiro." In *Yearbook for Traditional Music* 44: 28-42.
- ARISTÓTELES (2002). *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyolla.
- AVERILL, Gage (2003). "Ethnomusicologists as public intellectuals: Engaged ethnomusicology in the university." In *Folklore Forum* 34 (1-2): 49-59.
- BAKER Jr., Houston A. (1984). *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

- BARAKA, Amiri (1971). *Raise, Race, Rays, Rage*. Nova Iorque: Random House.
- BARAKA, Amiri (1991). “*The Blues Aesthetic and The Black Aesthetic: Aesthetics As the Continuing Political History Of a Culture?*”. *Black Music Research Journal* 11(2):101-109.
- BARBÚ, Zevedei (2018). “O conceito de identidade na encruzilhada” in *Anuário Antropológico*, 3, pp. 293-307. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6060>
- BARKER, Chris (2004) *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.
- BARKER, Chris (2006) *Cultural Studies. Theory and Practice*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.
- BARRETO, Jorge Lima (1972). *Revolução do Jazz*. Porto: Editorial Inova Limitada.
- BARRETO, Jorge Lima (1973/1976). *Revolução do Jazz*. Porto: Editorial Inova Limitada.
- BARRETO, Jorge Lima (1975). *Grande Música Negra*. Porto: Rés Editora.
- BARRETO, Jorge Lima (1977). *Musicónimos*. Porto: Limiar Editora.
- BARRETO, Jorge Lima (1984). *Anarqueologia do jazz I: jazzband 1900-1960*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- BARRETO, Jorge Lima (1990). *JazzArte*. Lisboa: Symbiosis Editora.
- BARRETO, Jorge Lima (1997). *Musa Lusa*. Lisboa: Hugin Editores.
- BARRETO, Jorge Lima (2001a). *JazzArte2*. Lisboa: Hugin Editores.
- BARRETO, Jorge Lima (2001b). *Musonautas - entrevistas*. Porto: Campo de Letras.
- BAUMAN, Zygmunt (1982). *Memories of class*. London: Routledge e Kegan Paul.
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Jorge Zahar Editor.
- BAXANDALL, Michael (1972). *Painting and experience in fifteenth century Italy, a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.
- BELLOTTTO, Heloísa Liberalli (1998). “Arquivos Pessoais em Face da Teoria Arquivística Tradicional: Debate com Terry Cook”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 11, n.º 21, 201- 207.
- BELLOTTTO, Heloísa Liberalli (2007). *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- BERGER, Harris M. (2015). “Phenomenological Approaches in the History of Ethnomusicology”. In <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-30?print=pdf>
- BERGER, Morroe (1947). “*Jazz: Resistance to the Diffusion of a Cultural Pattern?*”. *Journal of Negro History* XXXII (Outubro): 461-494.
- BERLINER, Paul (1978). *The Soul of Mbirá*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BERLINER, Paul (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- BERTAUX, Daniel (1986). *Biography and society: The life history approach in the social sciences*. London: Sage.
- BHABHA, Homi (1986). “*Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Conditions?*”, *Foreword to Frantz Fanon, Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

- BHABHA, Homi (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- BHABHA, Homi (1996). "Culture's In-Between". in HALL, Stuart and GAY, Paul du (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 53-60.
- BLACKING, John (1967). *Venda's Children Songs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BLACKING, John (1973). *How Musical is Man*. Seattle and Londres: Univrsity of Washington Press.
- BLACKING, John (1987). *A commonsense view of all music: reflections on Pery Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- BLACKING, John (1997) "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change" in *Yearbook for Traditional Music*, IX, pp. 1 a 26.
- BOCOCK, Robert (1995). *Consumption*. London: Sage.
- BOER, D. (2009). *Music makes the people come together: social functions of music listening for young people across cultures* (Doctoral dissertation, Victoria University of Wellington, New Zealand. Retrieved from: <http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/1155>
- BOER, D., Fischer, R., Strack, M., Bond, M. H., Lo, E., & Lam, J. (2011). "How shared preferences in music create bonds between people: values as the missing link". *Pers Soc Psychol Bull.* 37(9), 1159-71. Retrieved from <http://psp.sagepub.com/content/37/9/1159.long>
- BOHLMAN, Philip (1988). *The study of folk music in the modern world*. Bloomington: Indiana University Press.
- BOHLMAN, Philip V. (2002), *World Music – A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- BOHLMAN, Philip V.; PLASTINO, Goffredo (2016). *Worlds Jazz/Jazz World*. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology
- BOIA, Pedro Santos (2016). "Antoine Hennon, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation* Translated by Margaret Rigaud and Peter Collier, Farnham, Ashgate, 2015" in *Transposition Musique et Sciences Sociales 6, Lignes d'écoute, écoute en ligne*.
- BORN, Georgina (2011). "Music and the Materialization of Identities." *Journal of Material Culture* 16 (4): 376-88.
- BORN, Georgina; BARRY, Andrew (2018). "Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory". In *Contemporary Music Review*, 37:5-6, 443-487, DOI:10.1080/07494467.2018.1578107
- BORN, Georgina (2019). "On Nonhuman Sound—Sound as Relation." In *Sound Objects*. Edited por R. Chow e J. Steintrager: 185–207. Durham, NC: Duke University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London/Cambridge MA, Routledge/Harvard University Press
- BOURDIEU, Pierre (1986). "L'illusion biographique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 62-63: 69-72.
- BOURDIEU, Pierre (1996). "A ilusão biográfica". In FERREIRA, Marieta; AMADO, Joanine (orgs.), *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV.
- BRADY, Erika (1999). *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.
- BRUNER, Jerome (1993). "The autobiographical process". In R. Folkenflik (ed.). *The culture of autobiography*, 38-56. Stanford, CA: Stanford University Press.

- BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan (1995). "A invenção do ser: autobiografia e suas formas", in: OLSON, David; e TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática
- BRUYNINCKX, Walter (1980). *Sixty Years of Recorded Jazz: 1917-1977*. Bélgica: Walter Bruyninckx.
- CABRAL, J. C. C., Tavares, P. S., Weydmann, G. J., das Neves, V. T., & de Almeida, R. M. M. (2017). "Eliciting Negative Affects Using Film Clips and Real-Life Methods. *Psychological Reports*, (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0033294117730844>)
- CALADO, Mariana (2017). "O jazz no Diário de Lisboa na década de 1920". In *Cuadernos de Etnomusicología* N°10
- CALLON, M. (1986a). "The Sociology of an Actor-Network: The Case of the Electric Vehicle". *Mapping the Dynamics of Science and Technology*. Callon, M., Law, J. and Rip, A. (Eds). Macmillan Press, London: 19-34.
- CALLON, M. (1986b). "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brienc Ba". *Power, Action & Belief. A New Sociology of Knowledge?* Law, J. (Ed). Routledge & Kegan Paul, London: 196-229.
- CALLON, M. (1987). "Society in the Making: The Study of Technology as a Tool for Sociological Analysis". *The Social Construction of Technological Systems*. Bijker, W. E., Hughes, T. P. and Pinch, T. P. (Eds). The MIT Press, Cambridge, Ma.: 85-103.
- CALLON, M. (1997). "Actor-Network Theory - The Market Test (draft)". *Actor Network and After Workshop*. Centre for Social Theory and Technology (CSTT), Keele University, UK, <http://www.keele.ac.uk/depts/stt/stt/ant/callon.htm>, 31 July 1997.
- CÂNDIDO, Antonio (1968). "O personagem de ficção". in: A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (1991). "Cultural Policy and Traditional Music in Portugal since 1974" in *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Intercultural Music Studies 2. Florian Noetzel: Wilhelmshaven.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (1998). "Safeguarding Traditional Music in Contemporary Portugal" in *World Music: Musics of The World*. Intercultural Music Studies 3. Florian Noetzel: Wilhelmshaven.
- CASTELO-BRANCO, S. El-S. (ed.) (2010). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol.1 a Vol.4. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CASTELO-BRANCO, S. El-S.; LIMA, M. J. (1998). *Práticas musicais locais: alguns indicadores preliminares*. OBS – Publicação periódica do Observatório das Actividades Culturais, 4, 10-13. http://www.oac.pt/pdfs/OBS_4_Práticas%20Musicais%20Locais.pdf
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas (organizadores) (2003). *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- CHAMORRO-PREMUZIC, T., & FURNHAM, A. (2007). "Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life?" *British Journal of Psychology*, 98, 175-185. doi:10.1348/000712606X111177
- CHERNOFF, John Miller (1979). *African Rhythm, African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHRISTENSEN, Dieter (1991). "Traditional Music, Nationalism and Musicological Research" in *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Intercultural Music Studies 2. Florian Noetzel: Wilhelmshaven.
- CHRISTENSEN, Dieter (1997) "Cross-Cultural Processes in Music: Directions of Research" in *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*. Publicações D. Quixote: Lisboa.

- CLAYTON, Martin (2001). "Introduction: towards a theory of musical meaning (in India and elsewhere)". In CLAYTON, Martin (org.). *Music and Meaning*. Edição especial do *British Journal of Ethnomusicology*, pp.1-17.
- CLOUGH, Patricia T. (2008). "The Affective Turn : Political Economy, Biomedicine and Bodies?". In *Theory, Culture and Society* (<https://doi.org/10.1177/0263276407085156>).
- COELHO, Ruy (1989). "Da Antropologia Simbólica à Antropologia Cognitiva" in *Antropologia Portuguesa, actas do segundo Colóquio sobre a investigação e o ensino da Antropologia em Portugal*. https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30609/1/AntropologiaPortuguesa7_artigo1.pdf
- COHEN, Anthony P. (1994). *Self-consciousness: an alternative anthropology of identity*. London: Routledge
- COLLIER, James Lincoln (1993). *Jazz: The American Theme Song*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- COLLIER, James Lincoln (2000) "Jazz", in *The New Grove Dictionary of Jazz*, (Barry Kernfeld – ed.), pp. 580 a 606, New York: St. Martin's Press.
- CONQUERGOOD, Dwight (1991) "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics" in *Communication Monographs*, Vol. 58, pp. 165 a 180. Junho.
- COOK, Nicholas (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press
- COOK, Richard; MORTON, Brian (1992). *The Penguin Guide to Jazz on CD, LP and Cassette*. Nova Iorque: Penguin Books.
- COOK, Richard; MORTON, Brian (2004). *The Penguin Guide to Jazz on CD* (Seventh Edition). Nova Iorque: Penguin Books.
- COOK, Terry (1994). *Electronic Records, Paper Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era. Archives and Manuscripts*. Canberra, n. 22: 300-328.
- CORREIA, Carlos João (2000). "A Identidade Narrativa e o Problema da Identidade Pessoal". Tradução comentada de «L'identité narrative» de Paul Ricoeur", in *Arquipélago* 7, 177-194.
- CÔRTE-REAL, Maria de São José (1996) "Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974" in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 6, pp. 141 a 171.
- CÔRTE-REAL, Maria de São José (2000). *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)*. Tese de doutoramento em etnomusicologia apresentada na Universidade de Columbia.
- COX, Richard J. (2001). *Managing Records as Evidence and Information*. Westport [Connecticut, USA]: Greenwood Publishing Group
- CRAPANZANO, Vincent (1980). *Tubami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press.
- CRAVINHO, Pedro (2009), ""Jazz é Cultura": o 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais e o "caso" Charlie Haden", *Post 'Ip: 1º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança*, 4-5 de Dezembro de 2009, Universidade de Aveiro, Comunicação em painel
- CRAVINHO, Pedro (2011). "Gosto de Jazz porque gosto da verdade": o Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao meio "jazzístico" em Portugal, entre 1958 e 1961" in *Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro.
- CRAVINHO, Pedro (2014). "O Clube de Jazz do Orfeon". in *Glosas*, N.º10, 87-89.
- CRAVINHO, Pedro (2016). "Historical overview of the development of jazz in Portugal, in the first half of the twentieth century" in *Jazz Research Journal*, 10.1-2, pp. 75 a 108.

- CRAVINHO, Pedro (2017). “A kind of “in-between”: jazz and politics in Portugal (1958-1974)”. In *Jazz and Totalitarianism*. Johnson, B (ed.), pp. 218-238.
- CRAVINHO, Pedro (2018). *An open window to a different world: encounters with jazz on television in Portugal (1956-1974)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- CUNHA, Maria Isabel Santo de Miranda (2011). O Insucesso Escolar no 3º Ciclo do Ensino Básico: Fatores pessoais e familiares. Tese de Doutoramento. Universidade do Minho (<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/20942>)
- DANIELSON, Virginia (1997). *The voice of Egypt: Umm Kultum, Arabic song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- DARTIGUES, André(1997). “Paul Ricoeur et la question de l’identité narrative” in *Reflexão*, Campinas, n.º 69, set./dez.
- DELANDA, Manuel (2003). “The Archive after Foucault” in *Information is Alive*, Joke Brouwer and Arjen Mulder eds. Rotterdam, V2_Publishing/NAI Publishers, pp 14-25.
- DeNORA, Tia (1986). “How is extra musical meaning possible? Music as a place and space for work” in *Sociological Theory* 4(1), 84-94.
- DeNORA, Tia (1995a). *Beethoven and the construction of genius*. Berkeley, CA: University of California Press.
- DeNORA, Tia (1995b). “The musical composition of social reality? Music, action and reflexivity”. In *Sociological Review* 43(2): 295-315.
- DeNORA, Tia (1995c). *Deconstructing periodization: Sociological methods and historical ethnography in late eighteenth-century Vienna*. *Beethoven Forum* 4, 1-16.
- DeNORA, T. (1999). “Music as a technology of the self.” in *Poetics*, 27, 31-56. in http://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/DeNora_MusicasaTechnologyoftheSelf.pdf
- DeNORA, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- DeNORA, T. (2003). “Music sociology: getting the music into the action”. In *British Journal of Music Education*, 20(2), 165–177. in <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=164473>.
- DeNORA, T. (2004). “Historical perspectives in music sociology”. In *Poetics*, 32, 211–221. Recuperado em <http://www.scribd.com/doc/130187842/DeNORA-Tia-2004-Historical-perspectives-in-music-sociology-pdf>
- DeNORA, Tia (2005) “Music and Social Experience”. In JACOBS, Mark D.; HANRAHAN, Nancy Weiss (eds.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- DENSMORE, Frances (1918). *Teton Sioux Music*. In *Bulletin of American Ethnology* 61. Washington: Smithsonian Institution.
- DENZIN, Norman (1989). *Interpretive biography*. London e Los Angeles, CA: Sage.
- DERRIDA, (1995). “Archive Fever: A Freudian Impression”. *Diacritics* 25(2): 9–63.
- DEVEAUX, Scott (1989). “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945”. *American Music* 7: 6- 29.
- DEVEAUX, Scott (1995). *Jazz in America: Who’s Listening*. Carson, CA: National Endowment for the Arts/Seven Locks Press.
- DEVEAUX, Scott (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press.

- DIAS, José (2010). *Playing outside: jazz e sociedade em Portugal na Perspectiva de duas escolas*. Dissertação de Mestrado. FCSH-UNL.
- DIAS, José (2016). “*Somewhere Between displacement and belonging: jazz, mobility, and identity in Europe*” in *Music and Human Mobility. Redefining Community in Intercultural Context*. Côrte-Real, M. D. S. J., Moreira, P. & Lesenciuc, A. (eds.). Brasov: ‘Henri Coanda’ Air Force Academy Publishing House, Vol. 5, p. 139-145.
- DINIZ, Alexandre (2019). *Os Novos Standards: pianistas de jazz e o repertório pop-rock*. Tese de doutoramento. Universidade de Évora.
- DIRKSEN, Rebecca (2012). “*Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia*.” In *Ethnomusicology Review* 17. Accessed May 23 2017. <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>
- DOOLIN, B.; LOWE, A. (2002). “*To reveal is to critique: Actor-network theory and critical information systems research*.” In *Journal of Information Technology* 17(2): 69-78.
- DOSSE, François (2009). *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da USP.
- DUARTE, José ([1981] 2010). *João na terra do Jazz*. Centro de Estudos de Jazz, Universidade de Aveiro: Sextante Editora.
- DUARTE, José (1994/2011). *Jazzé e outras músicas*. Lisboa: Cotovia/Sextante.
- DUARTE, José ([2000] 2010). *História do Jazz*. Centro de Estudos de Jazz, Universidade de Aveiro: Sextante Editora.
- DUARTE, José ([2000] 2019). *Cinco Minutos de Jazz*. Lisboa: Oficina do Livro.
- DUARTE, José (2001). *Jazz Escute e Olhe – Portugal 1971-2001*. Coimbra: Almedina.
- DUARTE, José; ALVES, Ricardo António (2004). *Poezia – jazz na poesia em língua portuguesa*. Coimbra: Edições Almedina
- DUNN, P. G.; RUYTER, B.; BOUWHUIS, D. G. (2012). “*Toward a better understanding of the relation between music preference, listening behavior and personality*”. In *Psychology of Music*, 40, 411–428. doi:10.1177/0305735610388897
- DURING, Simon (1987). “*Postmodernism or post-colonialism today*”. In *Textual Practice*, volume 1, 32 a 47.
- DURKHEIM, E. (1984 [1893]). *The Division of Labour in Society*. Nova Iorque: The Free Press.
- DUSSEL, Enrique (2011). “*From Critical Theory to the Philosophy of Liberation: Some Themes for Dialogue*.” In *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1 (2): 16- 43.
- ELBAZ, Robert (1988). *The changing nature of the self: A critical study of the autobiographical discourse*. London: Croom Helm.
- ELLISON, Ralph (1953). *Shadow and Act*. Nova Iorque: Vintage Books.
- ERIKSON, Erik Homburger (1968/1994). *Identity: Youth and Crisis*. New York, London: Norton & Company.
- ERIKSON, Erik Homburger (1998). *The Life Cycle Completed*. New York: Norton & Company.
- ERLMANN, Veit (1991). *African Stars: studies in Black South African Performance*. Chicago: University of Chicago Press.
- ERLMANN, Veit (1998). “*How beautiful is small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local*”. In *Yearbook of Traditional Music (YTM)*, XXX, pp. 12 a 21.
- ESMAN, Aaron H. (1951). “*Jazz – A Study in Cultural Conflict*”. *American Imago* VIII (Junho): 219-226.

- FAIRCLOUGH, Norman (2001). *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- FALS BORDA, Orlando (1991). *Knowledge and social movements*. Santa Cruz: Merrill Publications, University of California.
- FALS BORDA, Orlando (2001). "Participatory Action Research and Social Theory." In *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, edited by Peter Reason and Hilary Bradbury, 27-37. London: Sage Publications Inc.
- FALS BORDA, Orlando; MORA-OSEJO, Luis E. (2003). "Context and diffusion of knowledge: a critique of Eurocentrism." In *Action-Research* 1 (1): 29-37.
- FALS BORDA, Orlando (2013). "Action Research in the Convergence of Disciplines." In *International Journal of Action Research* 9 (2): 155-67.
- FEATHERSTONE, Mike (1991). *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage.
- FERREIRA, A. A. (2009). *Aptidão musical*. DECA, Universidade de Aveiro. <http://pt.slideshare.net/jazz7mode/aptido-musical-a38780>
- FIELDS, Barbara J. (1982). "Ideology and Race in America". In *Region, Race and Reconstruction: Essays in Honor of C. Vann Woodward*, ed. J. Morgan Kousser and James M. McPherson, 143-177. Nova Iorque: Oxford University Press.
- FIGUEIREDO, Luís (2015a). *Diamond Curtain Wall Quartet - Anthony Braxton*, Porto: Casa da Música, Notas de Programa.
- FIGUEIREDO, Luís (2015b), "Recensão: Ricardo Pinheiro (2012), Jazz fora de horas: Jam Sessions em Nova Iorque (Lisboa, Universidade Lusíada Editora) 160 pp., ISBN: 978-989-640-133-7;
- FIGUEIREDO, Luís (2016). *Jazz, identidade musical e o piano Jazz em Portugal*. Tese de doutoramento em música – performance jazz apresentada à Universidade de Aveiro.
- FOUCAULT, Michel (1963/1973). *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical / The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. https://monoskop.org/images/9/92/Foucault_Michel_The_Birth_of_the_Clinic_1976.pdf
- FOUCAULT, Michel (1966/2005). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines / The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock.
- FOUCAULT, Michel (1970). *The order of things. An archeology of human sciences*. London and New York: Routledge. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SOC911/um/Michel_Foucault_The_Order_of_Things.pdf
- FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre des discours. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- FOUCAULT, Michel (1995). "O sujeito e o poder", in DREYFUS, Hubert; e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária
- FOUCAULT, Michel (2008). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FREEMAN, L.C. (1996). "Some Antecedents of Social Network Analysis". *Connections* 19: 39-42.
- FREEMAN, L.C. (2004). *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*. Vancouver: Empirical Press.

- FREIRE, Paulo (1990). “Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação.” In *Pesquisa Participante*, edited by Carlos Rodrigues Brandão, 34-41. São Paulo: Editora Brasiliense (1st ed. 1981).
- FREIRE, Paulo (1996). *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra.
- FREIRE, Paulo ([1970] 2005). *Pedagogy of the Oppressed*. New York, London: Continuum (1st ed. 1970).
- FREITAS, Pedro de (1946). *História da Música Popular em Portugal*, edição do autor.
- FREUD, Sigmund (1996 [1915-1917]). *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise, Partes I e II (1915 - 1916)*. Rio de Janeiro: Imago.
- FRISBIE, Charlotte; McALLESTER (eds.) (1978). *Blessingway singer: the autobiography of Frank Mitchel, 1881-1967*. Tucson: University of Arizona Press.
- FRITH, Simon (1981). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London-New York: Constable.
- FRITH, Simon; Goodwin, Andrew (eds.) (1990). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York/London: Pantheon Books/Routledge.
- FRITH, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRITH, Simon (2005). “*Music and Identity*”. In HALL, Stuart; DuGay, Paul (ed.) (2005). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- GABBARD, Krin (ed.) (1995). *Representing Jazz*. Durham, NC: Duke University Press.
- GADAMER, Hans George (1975). “*Hermeneutics and Social Sciences*”. in *Cultural Hermeneutics*. Volume: 2 – 4, pp. 307-316.
- GADAMER, Hans George (2000). *Truth and Method*. New York: Continuum.
- GAINES, Kevin (2000). “*Duke Ellington, Black, Brown, and Beige, and the Cultural Politics of Race*” in *Music and the Racial Imagination*, ed. Ronald Radano and Philip V. Bohlman. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 585- 602.
- GAMMOND, Peter (1991). *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford University Press.
- GARCÍA, Miguel A. (2012). “*Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado*” in *Arte E Filosofia*, 11: 36 a 50 <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/596/552>
- GARCÍA, Miguel A. (2013). “*A challenging scenario*.” In *El Oído Pensante* 1 (1): 1-3.
- GARCÍA, Miguel A. (2017). “*Sound Archives under Suspicion*”. In ZIEGLER, Susanne; AKESSON, Ingrid; LECHLEITNER, Gerda; SARDO, Susana (eds.). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, pp. 11 a 20. Cambridge Scholars Publishing.
- GARDNER, H. (2013). “*Igor Stravinsky: The Poetics and Politics of Music*”. In *Avant*, 4(3), 199-241. doi:10.12849/40302013.1012.0001
- GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.
- GEERTZ, Clifford (2001). *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GELL, Alfred (1998/2018). *Arte e Agência: Uma Teoria Antropológica*. São Paulo: Editora Ubu.
- GIDDENS, Anthony (1990). *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity.

- GIDDENS, Anthony (1991). *Modernity and self-identity*. Cambridge: Polity.
- GIOIA, Ted (1989). "Jazz and the Primitivist Myth". *Musical Quarterly* 73:1: 130.
- GIOIA, Ted (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- GITLER, Ira (1987). *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- GOODWIN, Andrew (1988). "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction." In *Critical Quarterly* 30 (3): 34-49.
- GOODWIN, Andrew (1992). *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- GONÇALVES, Marco Antônio (2012). "Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens". In GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (2012). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7Letras/Viveiros de Castro Editora Ltda.
- GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (2012). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7Letras/Viveiros de Castro Editora Ltda.
- GORDON, Lewis (2011). "Shifting the Geography of Reason in an Age of Disciplinary Decadence." In *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1 (2): 95-103.
- GOTELIPE, José (2017). *Os "Jazzes" de Ílhavo: história, representação simbólica e propostas de reconstituição da bateria*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.
- GOURLAY, K. A. (1978). "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research." In *Ethnomusicology* 22 (1): 1-35.
- GRIDLEY, Mark C (2003) *Jazz Styles – History and Analysis*. Rio de Janeiro: Prentice-Hall, 8.^a Ed..
- GUTIÉRREZ, António García (2007). *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- GUTIÉRREZ, António García (2009). *La Identidad Excesiva*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- HABERMAS, Jurgen (1988). *Teoria de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, Vol II.
- HALL, Stuart; Du GAY, Paul (ed.) (2005). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- HARRISON, Klisala (2012). "Epistemologies of Applied Ethnomusicology." In *Ethnomusicology* 56 (3): 505-29.
- HARRISON, Klisala (2014). "The Second Wave of Applied Ethnomusicology." In *MUSICultures* 41 (1): 57-72.
- HARRISON, Klisala (2016). "Why Applied Ethnomusicology?" In *COLLeGIUM: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 21: 1-21.
- HARRISON, Klisala; MACKINLAY, Elizabeth; PETTAN, Svanibor (eds.) (2010). *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- HARNISH, David (1997). "In Memoriam: I Made Lebab" in *Ethnomusicology* 41 (2): 261-264.
- HARNISH, David (2000). "The World of Music Composition in Bali?" in *Journal of Musicological Research* 20: 1-40.
- HARNISH, David (2001). "A Hermeneutical Arc in the Life of Balinese Musician, I Made Lebab" in *The World of Music*, vol. 43, N.º 1, *Ethnomusicology and the Individual*, pp. 21 – 41.

- HARRÉ, Rom (1998). *The singular self. An introduction to the psychology of personhood*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications
- HARRIS, Verne (2002). "A Shaft of Darkness: Derrida in the Archive." In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton, et al, 61-81. Cape Town, South Africa: David Philip; Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- HASKELL, Francis (1976). *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Oxford: Phaidon Press.
- HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy; MACDONALD, A.R. (2002). "What Are Musical Identities, and Why Are They Important?." in MACDONALD, A.R., HARGREAVES, David J. and MIELL, Dorothy (Ed.). *Musical Identities*. New York: Oxford University Press, 1-15.
- HEATHERINGTON, Kevin (1998). *Expressions of identity: Space, performance, politics*. London: Sage.
- HEIDEGGER, Martin (1972). *Being and Time*. New York: Harper & Row.
- HENNION, Antoine (1983). "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song." In *Popular Music* 3: 159–193
- HENNION, Antoine (1989). "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music." In *Science, Technology, & Human Values* 14 (4): 400–424.
- HENNION, Antoine (1991). *La médiation musicale*. Tese de doutoramento. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- HENNION, Antoine (1993). *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- HENNION, Antoine (1997). "Baroque and rock: Music, mediators and musical taste?." In *Poetics* 24, pp. 415-435.
- HENNION, Antoine (2003). "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por M. Clayton, T. Herbert, e R. Middleton, 80–91. London: Routledge.
- HENNION, Antoine (2015). *The Passion for Music. A sociology of mediation*. Trad. de Margaret Rigaud e Peter Collier, Farnham, Ashgate Publishing.
- HENNION, Antoine (2016). "From ANT to Pragmatism: A Journey with Bruno Latour at the CSI." In *New Literary History* 47 (2): 289–308.
- HENNION, A.; e MEADEL, C. (1986). "Programming Music: Radio as Mediator." In *Media, Culture & Society* 8 (3): 281–303.
- HERNDON, Marcia (1991) "Music and Public Policy" in *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Intercultural Music Studies 2. Florian Noetzel: Wilhelmshaven.
- HERSKOVITZ, Melville (1941). *The Myth of the Negro Past*. 1990 Beacon Press Reprint.
- HEYMANN, Luciana Quillet (2013). "Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica". In TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana Quillet (orgs.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV: 67-76.
- HOBBS, Catherine (2010). "Reevisioning the Personal: Reframing Traces of Individual Life". In EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (eds.). *Currents of Archival Thinking*. Santa Barbara [California]: Libraries Unlimited: 214-222.
- HODEIR, André (1956). *Jazz: It's Evolution and Essence*. Nova Iorque: Grove Press.
- HOGUE, W. Lawrence (1986). *Discourse and the Other: The Production of the Afro-American Text*. Durham N.C., Duke

- University Press.
- HUME, David (1739). *A treatise for human nature*. In http://michaeljohnsonphilosophy.com/wp-content/uploads/2012/01/5010_Hume_Treatise_Human_Nature.pdf
- HUSSERL, Edmund (2001). *Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia*. São Paulo: Madras.
- IMPEY, Angela (2002). “*Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern KwaZulu Natal*.” In *Yearbook for Traditional Music* 34: 9-24.
- JONES, Leroi (1963). *Blues People: Negro Music in White American*. New York.
- JONES, Steve (1990). “*The Intro and the Outro: Technology and Popular Music Practice*.” In *Popular Music & Society* 14 (1): 1–6.
- JONES, Steve (1992). *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. London: Sage Publications
- JUSLIN, Patrick N.; SLOBODA, John A. (eds.), (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.
- KEIL, Charles (1979). *Tin Song*. Chicago: University of Chicago Press.
- KELLEY, Robin D. G. (1994). *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*. Nova Iorque: The Free Press.
- KERNFELD, Barry (ed.) (1988). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Londres: MacMillan.
- KERNFELD, Barry (ed.) (2000) *The New Grove Dictionary of JAZZ*. New York: St. Martin’s Press.
- KRADER, Barbara (1987). “*Slavic Folk Music: Forms of Singing and Self-Identity*”. In *Ethnomusicology* 31: 9–17.
- KUBIK, Gerhard (1993). “*Transplantation of African Musical Cultures into the New World?*”: In *Slavery in the Americas*, ed. Wolfgang Binder. Würzburg: Königshausen & Neumann: 421-52.
- KUNSTADT, Leonard e CHARTERS, Samuel B. (1962) *Jazz: A History of New York Scene*. New York: Doubleday Company, Inc..
- LAM, Joseph S. C. (2001). “*Writing Music Biographies of Historical East Asian Musicians: the case of Jiang Kui (A.D. 1155 – 1221)*” in *The World Of Music*, 43, *Ethnomusicology and the Individual*, p. 69 – 95.
- LANDA, Enrique Cámara de (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- LASH, Scott; URRY, John (1994). *Economies of signs and space*. London: Sage.
- LATOUR, Bruno (1986). “*The Powers of Association*”. *Power, Action and Belief. A new sociology of knowledge? Sociological Review monograph* 32. Law, J. (Ed). Routledge e Kegan Paul, London: 264-280.
- LATOUR, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LATOUR, Bruno (1996). “*On Actor Network Theory: A few clarifications*”. In <http://transnationalhistory.net/interconnected/wp-content/uploads/2015/05/Latour-Actor-Network-Clarifications.pdf>
- LATOUR, Bruno (2003). “*What if We Talked Politics a Little?*” *Contemporary Political Theory* 2 (2): 143–164.
- LATOUR, Bruno (2004). “*Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*.” In *Critical Inquiry* 30 (2): 225–248.
- LATOUR, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University

- Press.
- LAW, John (1999). "After ANT: Complexity, Naming and Topology." In *The Sociological Review* 47 (1): 1–14.
- Le GOFF, Jacques (1990). *História e memória*. Campinas: UNICAMP.
- LEES, Gene (1994). *Cats of Any Color: Jazz, Black and White*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- LEFEBVRE, H. 1974 (1986). *La Production de l'Espace*. Paris, Anthropos.
- LEVINE, Lawrence W. (1989). "Jazz and American Culture". *Journal of American Folklore* 102, no. 403: 6-22.
- LÉVI-STRAUSS, Claude ([1955] 2017). *Tristes Trópicos*. Lisboa, Edições 70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1956). "Les organisations dualist existent-elles?". In *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon: 99-128.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). *Mythologiques. Vol. 1: Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude et. all (1977). *L'Identité - Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, professeur au Collège de France, 1974-1975*. Bernard Grasset.
- LEVITIN, D. (2007). *Uma paixão humana: O seu cérebro e a música*. Lisboa: Bizâncio.
- LEVITIN, D. J. (2008). *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York: Penguin Group.
- LOCKE, John (1690). *An Essay Concerning Human Understanding*. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/locke1690book2.pdf> (2017)
- LOCKE, John (1999). *Ensaio sobre o Entendimento Humano (An Essay concerning Human Understanding)*. Introdução, notas e tradução de Eduardo Abranches Soveral, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOPES, Paul (2002). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2007). "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". https://www.dropbox.com/s/dj48u1qvl9jlyyh/Semiotica_Musica.pdf
- LOSA, Leonor (2019). "Ser fadista é maior que ser cantor": Intersubjectividade, voz e o ethos da memória. Tese no âmbito do doutoramento em etnomusicologia, FCSH-UNL.
- LURY, Celia (2016). "Postscript: Beside(s) the Empirical." In *Affective Methodologies*, edited by B. T. Knudsen, and C. Stage, pp. 237–246. London: Palgrave Macmillan.
- MALM, Krister and WALLIS, Roger (1996) *Media Policy and Music Activity*. Routledge: London.
- MANOFF, Marlene (2004). "Theories of the Archive from Across the Disciplines". In *Libraries and the Academy* 4 (1): 9 – 25.
- MARTÍ, Josep (2018). "Not without my music: Music as a social fact" in MARTÍ, Josep; GÚTIEZ, Sara Revilla (eds) (2018). *Making Music, Making Society*, pp. 13 a 34. Cambridge Scholars Publishing.
- MARTÍ, Josep; GÚTIEZ, Sara Revilla (eds) (2018). *Making Music, Making Society*. Cambridge Scholars Publishing
- MARTINS, Hélder Bruno (2006). *Jazz em Portugal (1920 – 1956)*, Coimbra: Almedina.

- MARTINS, Hélder Bruno (2008). “Jazz e comportamentos sociais em Portugal durante o Estado Novo – processos de resistência”. In SIBE, Salamna, 6 a 9 de março (comunicação)
- MARTINS, Hélder Bruno (2008). “Rhythm and Changes”: reflexão e análise sobre o Jazz em Portugal. Encontros de Etnomusicologia Dialógica, CEJ-UA, 2 de abril de 2008 (comunicação)
- MARTINS, Hélder Bruno (2008). “*Jazz in Portugal: space, place and heroes during dictatorship regime*”. In *Leeds International Jazz Conference*. Leeds College of Music, 13 a 15 de março (comunicação).
- MARTINS, Hélder Bruno (2009). “*Extra! Extra! Jazz is in the City!*” *Jazz articles and criticism in Portuguese printed media during the first half of the 20th century*. In *Leeds International Jazz Conference*. Leeds College of Music, 26 e 27 de março (comunicação).
- MARTINS, Hélder Bruno (2011). Jazz em Portugal. In *Da Europa ao Novo Mundo – Dias da Música do CCB*. Centro Cultural de Belém, 15 a 17 de abril.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Fernando (1980). *Autopoiesis and Cognition: the realization of the living*. Dordrecht, Holanda: D. Reidel Publishing Company
- MATURANA, Humberto (2001). *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG
- MATURANA, Humberto; VERDEN-ZÖLLER, Gerda (2008). *The origin of humanness in the biology of love*. file:///C:/Users/helde/Downloads/The%20Origin%20of%20Humanness%20in%20the%20-%20Humberto%20Maturana%20Romesin%20(1).pdf
- MCADAMS, Dan P. (1996). “*Personality, modernity and the storied self: a contemporary framework for studying persons*”. *Psychological Inquiry* 7: 295-321.
- MELO, Daniel (2001) *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- MENDES, Miguel (2016). *Jazz desclassificado: reflexões para a construção de narrativas musicais emancipatórias*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.
- MENDES, Pedro (2016a). “*Learning Itineraries & Transnational Relations Initiating the Hot Clube de Portugal’s Jazz School*”. In *Music and Human Mobility: Redefining Community in Intercultural Context*. Côrte-Real, M. D. S. J., Moreira, P. & Lesenciuc, A. (eds.). Brasov: , Vol. 5, p. 145-150.
- MENDES, Pedro (2016b), “*Ensinar o jazz como forma musical característica e autónoma*”: a criação da escola de jazz do Hot Clube de Portugal. Dissertação de Mestrado. FCSH-UNL.
- MENDONÇA, Pedro (2013). *O PUNK COMO FORMAÇÃO POLÍTICA: Um estudo de caso colaborativo na Casa Viva*. Dissertação no âmbito do mestrado em música. Universidade de Aveiro.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- MERRIAM, Alan P. (1992). “*Ethnomusicology today*” in SHELEMAY, Kay Kaufman (ed.). *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*. New York & London: Garland Publishing, Inc., p.164-180.
- MERRIAM, Allan P.; MACK, Raymond W. (1960). “*The Jazz Community*”. *Social Forces* 38 no. 3 (Março): 211-22.
- MIDDLETON, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- MIGUEL, Ana Flávia. 2016. *Scopeologias: música e saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento*. Tese de doutoramento. Universidade de Aveiro.
- MOLINO, Jean (1975). “*Fait musical et sémiologie de la musique*” in *Musique en Jeu*, pp. 37-62.

- MONSON, Ingrid (1997) *Saying Something: Interaction and Improvisation in Jazz*, Chicago: University of Chicago Press.
- MONSON, Ingrid (1999). “Riffs, Repetition, and Theories of Globalization”, *Ethnomusicology* 43 (1) (Inverno 1999), 31-65.
- MONSON, Ingrid (2004) *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Chicago: University of Chicago Press.
- MONSON, Ingrid (2007) *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Chicago: University of Chicago Press.
- MONSON, Ingrid (ed.) (2000). *The African Diaspora: A Musical Perspective*. Londres: Routledge.
- MONSON, Ingrid (ed.) (2003) *African Diaspora: A Musical Perspective*, New York: Routledge.
- MONSON, Ingrid. 1991. “Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective”. Tese de Doutorado. New York University.
- MOREIRA, PEDRO RUSSO (2012). *Cantando espalharei por toda a parte: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora nacional da Radiodifusão (1934-1949)*. Tese (doutoramento). Universidade Nova de Lisboa.
- NATTIEZ, Jean-Jaques (1975). *Fondements d’une sémiologie de la musique*. Paris: UGE
- NETTL, Bruno (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.
- NETTL, Bruno (1968). “Biography of a Blackfoot singer”. *Musical Quarterly* 54: 199-207.
- NETTL, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology: twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NETTL, Bruno (1992). “The state of research in ethnomusicology, and recent developments”. In SHELEMAY, Kay Kaufman (ed.). *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*. New York & London: Garland Publishing, Inc., p.181-192.
- NETTL, Bruno ([1983] 2005). *The Study of Ethnomusicology: thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NORA, Pierre (2008). *Pierre Nora en Les Lieux des Mémoires*. Montevideo, Uruguai: Ediciones Trilce.
- OLIVEIRA, César de (1992) “A Evolução Política” in *Nova História de Portugal, Portugal e o Estado Novo, Vol. XII* (coord. de Fernando Rosas), pp. 21 a 85. Lisboa: Editorial Presença, 1.ª Edição.
- OLIVEIRA, Isabel Cristina Borges de (2009). Arquivos Pessoais, arquivos de memória e o processo de indexação. Rio de Janeiro: CPDOC-PPHBC; Fundação Getulio Vargas. Dissertação de Mestrado. CPDOC, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso de (2010). *Modelagem e status científico da descrição arquivística no campo dos arquivos pessoais*. Tese (doutoramento em Ciências – História Social). Universidade de São Paulo. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14062011-134720/publico/2010_LuciaMariaVellosoOliveira.pdf
- OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de (2012). *Descrição e Pesquisa: Reflexões em torno dos arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Móbile
- OMI, Michael; WINANT, Howard (1987). *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1980s*. Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul.
- ONG, Walter (2002, 1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the word*. London: Routledge.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1983). *Obras completas*. Madrid: Alianza Editorial, Revista de Occidente.
- OSTASHEWSKI, Marcia (2014). “*Engaging Communities and Cultures in Ethnomusicology: An Introduction.*” In *Musicultures* 41 (2): 1-14.
- PADDISON, Max (1993). *Adorno’s Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- PALMER, Richard (1969). *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: NUP.
- PEREIRA, Zélia Maria Cruz (2018). *O universo dos arquivos pessoais em Portugal: identificação e valorização*. Tese (doutoramento em Ciências da Informação e da Comunicação). Universidade de Évora. <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/23260>
- PESSOA, Fernando (1990). *Livro do desassossego. Vol.I. Organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha*. Coimbra: Presença.
- PETTAN, Svanibor; DONA, Lasanthi (2017). “*Ethnomusicology of the Individual: Vishnuchittan Balaji between Tradition and Innovativeness?*”: 107-122 in <https://pdfs.semanticscholar.org/058d/dd4b37848afa0e57ced9cbf4e9fb86d8bd21.pdf>
- PETTAN, Svanibor (2008). “*Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views From Across the Atlantic.*” *Musical Annual* 44 (1): 85-99.
- PETTAN, Svanibor (2010). “*Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology.*” In *Music and Conflict*. O’CONNELL, John Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (eds.), pp. 177-192. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- PETTAN, Svanibor (2015). “*Applied Ethnomusicology in the global era.*” In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, PETTAN, Svanibor, TITTON, Jeff Todd (eds.), 29-52. New York: Oxford University Press.
- PETTAN, Svanibor, TITTON, Jeff Todd (eds.) (2015). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- PINHEIRO, Ricardo Futre (2012). *Jazz: Fora de Horas: Jam Sessions em Nova Iorque*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- PINHEIRO, Ricardo (2013a). “*Jam sessions in Manhattan as rituals.*” In *Jazz Research Journal*, Vol.6, N°2, 129-150.
- PINHEIRO, Ricardo Futre (2013b). *Perpetuating the Music: Entrevistas e Reflexões sobre Jam Sessions*. Lisboa: Papiro Editora.
- PINHEIRO, Ricardo (2014). “*Jazz Music as a Political Message.*” In M. Brescia, & R. Marreco Brescia (Eds.), *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos* (pp. 577-582). Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- PLATÃO (2001). *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70.
- POIRIER, Jean; CLAPIER-VALLADON, Simone; RAYBAUT, Paul (1995). *Histórias de Vida. Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.
- PORTER, Lewis (1997). *Jazz: A Century of Change*, New York: Schirmer Books.
- PORTER, Lewis (2000). *John Coltrane: His Life and Music*, Michigan: University of Michigan Press.
- PORTER, Lewis (2005). *Lester Young*, Michigan: University of Michigan Press.
- POWELL, Richard J. (1989). “*The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism.*” In *The Blues Aesthetic: Black Culture and*

- Modernism*, ed. Richard J. Powell. Washington (D.C.): Washington Project for the Arts: 19-25.
- PRICE, Kathleen M.; CORTIS, Joseph (2000). “*The way forward for transcultural nursing*” in *Nurse Education Today*, 20, pp. 233–243.
- QUIJANO, Aníbal (2007). “*Coloniality and Modernity/Rationality.*” In *Cultural Studies* 21 (2-3): 168-78.
- QUINTELA PONTE, Moisés Nonato (2011). “O conceito de pessoa em Boécio”. in *Interfaces entre antropologia e cristologia - O conceito de Pessoa*. <https://pt.scribd.com/document/380253737/O-conceito-de-pessoa-em-Boecio-pdf>
- RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip (2000). *Music and The Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred (1951). “*The Comparative Method in Social Anthropology*”. In *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 81(1/2), pp. 15-22. doi:10.2307/2844014
- RAMSEY Jr., Guthrie (2003). *Race Music: Black Cultures From Bebop to Hip-Hop*. University of California Press.
- REES, Helen (2001). “*He Yi’an’s Ninety Musical Years*”. In *The World Of Music*, 43, *Ethnomusicology and the Individual*, pp. 43-67
- REILY, Suzel Ana (2010). “*Discipline or Dialogue? (A Response to Timothy Rice)*”. In *Ethnomusicology* Vol. 54, n.º 2, pp. 331-333. University of Illinois Press/Society for Ethnomusicology
- RIBEIRO, Fernanda (1998). *O Acesso à Informação nos Arquivos*. Tese (doutoramento em Arquivística). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- RIBEIRO, Jorge Castro (2011). *O jazz como argumento de uma hermenêutica da renovação cultural em Portugal entre a ditadura e a democracia. O caso “cinco minutos de jazz” de José Duarte*. In *ENIM 2012 – Castelo Branco* (no prelo).
- RIBEIRO, Jorge Castro (2012). *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Tese de doutoramento. Universidade de Aveiro.
- RICE, Timothy (1994). *May it feel your soul. Experiencing bulgarian music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- RICE, Timothy (1997). “*Toward a mediation of field methods and field experience in Ethnomusicology*”. In BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds). *Shadows in the field (new perspectives for fieldwork in ethnomusicology)*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- RICE, Timothy (2001). “*Reflections on music and meaning: metaphor, signification and control in the Bulgarian case*”. In CLAYTON, Martin, (org.). *Music and Meaning*. Edição especial do British Journal of Ethnomusicology, pp.19-38.
- RICE, Timothy (2003). “*Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*”, *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.
- RICE, Timothy (2007a). “*Book review of Mervyn McLean’s ‘Pioneers of Ethnomusicology’*”, *Yearbook for Traditional Music* 39: 164-170.
- RICE, Timothy (2007b). “*Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology*”, *Musicology/Muzikologija* 7: 17-38.
- RICE, Timothy (2010). “*Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach*”, *Ethnomusicology* 54 (2): 318-325.
- RICE, Timothy (2014). *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- RICE, Timothy (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- RICOEUR, Paul (1977). *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- RICOEUR, Paul (1978). *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Tradução de H. Japiassu. Rio de Janeiro: Imago.
- RICOEUR, Paul (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge University Press.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit*, vol. I. Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit*, vol. II. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris: Seuil
- RICOEUR, Paul (1985). *Temps et récit*, vol. III, Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul (1987). *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Ed. 70.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul (1991). *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*. Evanston: Northwestern University Press.
- ROCHA, Regina Eufémia (2017). “O Festival Internacional de Jazz de Cascais e os legados do Hot Clube de Portugal”. In *Hot News* n.º 14, julho de 2017, pp. 4 e 5.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- ROXO, Pedro (2009) “Modernidade, Transgressão Sexual e Percepções da Alteridade Racial Negra na Recepção do Jazz em Portugal nas Décadas de 1920 e 1930” in *Arte e Eros*. Lisboa: FBAL / Instituto Francisco de Holanda.
- ROXO, Pedro (2016). *Bollywood, Bhajan e Garba. Práticas Expressivas e Representações Identitárias na Diáspora Hindu-Gujarati em Moçambique, Portugal e Inglaterra*. Tese de doutoramento em ciências musicais, variante de etnomusicologia. FCSH- UNL.
- ROXO, Pedro (2017). “*Jazz and the Portuguese Dictatorship before and After the WWII: From Moral Panic to Suspicious Acceptance*”. In *Jazz and Totalitarianism*. Johnson, B.; Cravinho, P.; Reiman, H. (ed.), pp. 193 – 217.
- ROXO, Pedro; CASTELO-BRANCO, S. E. (2016). “*Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924-1971)*”. In P. Bohlman, & G. Plastino (Eds.), *Jazz Worlds/World Jazz* (1.ª ed., pp. 200-235). Chicago: Chicago University Press.
- ROXO, Pedro; LOURENÇO, Miguel (2013). “José Eduardo, a escola de jazz do HCP e a pedagogia do jazz na Península Ibérica” in *HotNews*, n.º 8. Hot Clube de Portugal
- ROXO, Pedro; MENDES, Pedro; LOURENÇA, Miguel (2016). “Entrevista com Rui Martins” in *HotNews*, n.º 12. Hot Clube de Portugal
- RUSKIN, Jesse (2012). *Collecting and Connecting: Archiving Filipino American Music in Los Angeles*. In *Ethnomusicology Review* <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/printpdf/journal/volume/11/piece/514>
- RUSKIN, Jesse D.; RICE, Timothy (2012). “*The Individual in Musical Ethnography*”. In *Ethnomusicology* 56, 2, pp. 299-327.
- SALES Jr., William W. (1994). *From Civil Rights to Black Liberation: Malcolm X and the Organization of Afro-American Unity*. Boston: South End Press.
- SANCHES, Rodrigo; CONTE, Elaine (2017). “A Hermenêutica de Ricoeur no contexto das Histórias de Vida”. In

- SÁNCHEZ, Juan Escámez (2010). *Ortega y Gasset*. Recife: Editora Massangana.
- SANTOS, Andreia (2016). *O desenvolvimento motivico como processo e ferramenta de ensino e auxílio à improvisação jazzística em combo no ensino secundário*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2001). *Pela mão de Alice: o social e o político na pósmodernidade*. São Paulo: Cortez, 8.^a edição
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 4.^a edição
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). “Para além do Pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 78:3-46. (English version here: <http://www.eurozine.com/articles/2007-06-29-santos-en.html>)
- SARDO, Susana. (1997). “A Pesquisa em Etnomusicologia e a Problemática da identidade.” *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8: 203-09.
- SARDO, Susana (2011). *Guerras de Jasmim e Mongarin. Música, identidade e emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores
- SARDO, Susana (2013). “Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes.” *Música e cultura: revista da ABET* 8 (1): 66-77
- SARDO, Susana (2014). “Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia”. In *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música (CLA/UNIRIO)*, n.º 12, pp. 63 a 77.
- SARDO, Susana (2016). “*Ethnomusicology and its Sisyphus. Inter-knowledge, dialogue and prudence for a disciplinary (re)classification.*” In *World Music Studies*, edited by Regine Algayer- Kaufmann, 149-66. Berlin: Logos Verlag.
- SARDO, Susana (2017). “*Institutionalising and materialising music through sources: the case of Bruce Bastin’s Fado Collection in Portugal.*” In ZIEGLER, Susanne; AKESSON, Ingrid; LECHLEITNER, Gerda; SARDO, Susana (eds.). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, pp.21 a 33. Cambridge Scholars Publishing.
- SARDO, Susana (2018). “*Shared Research Practices On and About music: toward decolonizing colonial ethnomusicology.*” In MARTÍ, Josep; GÚTIEZ, Sara Revilla (eds) *Making Music, Making Society*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 217-238.
- SARDO, Susana; BRANCO, José Mário (2017). “Canções mensageiras: A cumplicidade entre Brasil e Portugal na construção das democracias através da palavra cantada”. In DUARTE, Heloísa de A. Valente; PEREIRA, Simone Luci (org.). *Com Som, Sem Som. Liberdades Políticas. Liberdades Poéticas*. pp. 139-160.
- SARTRE, Jean-Paul (1990). *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SEEGER, Anthony (1986). “*The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today.*” *Ethnomusicology* 30: 261-276.
- SEEGER, Anthony (1987). *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEEGER, Anthony (1997). “*Ethnography of Music.*” In Helen Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: Macmillan.
- SEEGER, Charles (1961) “*Semantic, logical and political considerations bearing upon research in ethnomusicology.*” in *Ethnomusicology*, n.º 5, pp. 77 a 80.

- SHELEMAY, Kay Kaufman (ed.) (1992). *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- SILVA, Armando Malheiro da (2000a). “Arquivos de Família e Pessoais. Bases teórico metodológicas para uma abordagem científica”. In *Seminário sobre Arquivos de Família e Pessoais*, Vila Real - 1997. Vila Real: APBAD-Grupo de Trabalho para os Arquivos de Família e Pessoais, 51-106.
- SILVA, Armando Malheiro da (2000b). “A gestão da informação arquivística e suas repercussões na produção do conhecimento científico”. In *Seminário Internacional de Arquivos de Tradição Ibérica*. Rio de Janeiro: CONARQ – Conselho Nacional de Arquivos e ALA – *Associação Latinoamericana de Archivos*.
- SILVA, Armando Malheiro da (2004). “Arquivos familiares e pessoais: bases científicas para aplicação do modelo sistémico e interactivo”. *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras. I Série, vol. III, 55-84.
- SILVA, Roberto (2017), *Jazz da malta: estudo sobre a sustentabilidade da jam session Jazz Standards de Aveiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.
- SLOBIN, Mark (1993). *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- SMALL, Christopher (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.
- SMETHURST, James E. (1999). *The Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930-1946*. Nova Iorque. Oxford University Press.
- SOUSA RIBEIRO, António (1988). “Modernismo e pós-modernismo – ponto de situação”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 24, pp. 23 a 46.
- STEARNS, Marshall W. (1970). *The Story of Jazz*. Londres, Oxford University Press.
- STOCK, Jonathan P. J. (1996). *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, his music and its changing meanings*. Rochester: University of Rochester Press.
- STOCK, Jonathan P. J. (2001). “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology” in *The World Of Music*, 43, *Ethnomusicology and the Individual*, p. 5-19, ISSN 0043-8774, 1/2001.
- STOKES, Martin (ed.) (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- STOKES, Martin (2004). "Music and the Global Order", in *Annual Review of Anthropology*, Vol.33, 47-72.
- STOKES, Martin (2010). “Response to Rice” in *Ethnomusicology* Vol. 54, n.º, pp. 339-341. University of Illinois Press/Society for Ethnomusicology
- STRONGMAN, Kenneth T. (2006). *A Psicologia da Emoção*. Climepsi Editores.
- SUGARMAN, Jane C. (2010). “Building and Teaching Theory in Ethnomusicology: A Response to Rice”. In *Ethnomusicology*, Vol. 54, n.º 2, pp. 341-344. University of Illinois Press/Society for Ethnomusicology
- TAYLOR, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire – performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- TIRRO, Frank (1993). *Jazz: A History*. Nova Iorque: Norton.
- TITON, Jeff Tod (1992). “Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology.” In *Ethnomusicology* 36 (3): 315-22.

- TITTON, Jeff Todd (2015). "Applied ethnomusicology: A descriptive and historical account." In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Pettan, Svanibor, TITTON, Jeff Todd (eds.), pp. 4-29. New York: Oxford University Press
- TURINO, Thomas (1999). "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", *Ethnomusicology* 43: 221-255.
- TURNER, Victor (1983). "Body, Brain and Culture." In *Zygon* 18, 3: 221-245.
- VEAL, Michael (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- WASSERMAN, S.; FAUST, K. (1994). *Social Networks Analysis: Methods and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WATERMAN, Richard A. (1963). "On Flogging a Dead Horse: Lessons Learned from Africanisms Controversy". *Ethnomusicology* 7: 83-87.
- WEBER, Max (1978/1921). *Economy and Society: an Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley: University of California Press, 2nd Vol.
- WEBER, William (1975). *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. London, Croom Helm.
- WEBER, William (1992). *The Rise of the Musical Classics in Eighteenth Century England: A Study in Canon, Ritual and Repertoire*. OXFORD, CLARENDON PRESS.
- WELLMAN, B.; BERKOWITZ, S.D. (1988). *Social Structures: A Network Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITE, Harrison (1992). *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- ZAK, Albin (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley, CA: University of California Press.
- ZEMP, Hugo (1971). *Musique Dan: la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton
- ZIEGLER, Susanne; AKESSON, Ingrid; LECHLEITNER, Gerda; SARDO, Susana (eds.) (2017). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Cambridge Scholars Publishing.

Anexos

Anexo 1) Transcrição das entrevistas

A transcrição que se apresenta foi revista e validada por José Duarte.

A sequência dos diálogos está de acordo com uma estruturação articulada e definida com José Duarte.

Os cortes foram determinados por José Duarte. Todas as partes que José Duarte optou por omitir estão sinalizadas com «(...)»

As descrições dos discursos (tangíveis e intangíveis, ações voluntárias ou involuntárias) são da minha autoria. Funcionam como notas de campo e foram efetuadas com o intuito de auxiliar na sua análise.

As notas de rodapé foram inseridas no intuito de fornecer informação adicional que permitem contextualizar as referências expostas por José Duarte relativamente a conceitos, nomes, espaços, etc..

JD – *...a minha ideia era falar baseado no meu curriculum... que é para não falhar. E depois de termos acabado o curriculum falado – devem ser horas...*

HBM – Pois bem. Vamos a isso!

(...)

JD – *Eu sou 'José Manuel de Azevedo'... 'Duarte' só mais tarde!*

HBM – JOSÉ Manuel de Azevedo DUARTE, nasceu a 23 junho de 1938, não é verdade?

JD – *...Não me lembro!... véspera do dia de São João... [isso] Sei. Disseram-me que sim...*

...e o meu pai caiu de um banco: estava em cima de um banco – a tirar umas toalhas – e disseram-lhe: “É um rapaz!” Ele caiu...

[Nasci] Na Rua Nova do Loureiro, no Bairro Alto, próximo do Conservatório de Lisboa. Minha mãe tinha 26 anos, meu pai tinha 31.

(...)

JD – *Eu acho que isto devia sair tudo. Assuntos cruzados, entrecruzados... a conversa...*

HBM – Lisboa é mais do que a sua cidade. É “casa”. A sua casa...

JD – *Eu posso fazer uma visita guiada a Lisboa... Conheço bem Lisboa. Lisboa antiga...*

HBM – E o Sporting? Como se tornou adepto do Sporting [Clube de Portugal]?

JD – *O meu pai... era sportinguista e leva-me aos desafios de futebol em Alvalade – José de Alvalade, agora estádio... era um campo de futebol... – íamos para o peão. O peão era a descer – a descer se fosse para baixo, a subir se fosse para cima [a rir] –, o chão era areia e... as pessoas todas em pé, claro... não havia cadeiras... e passávamos ali os noventa minutos... Até que o meu pai um dia me diz assim:*

“– Oh Zé Manel, mas não olhas para o futebol porquê? Trouxe-te para veres futebol!?”

“Oh pai, porque não vejo... Só vejo as calças dos homens...”

Meu pai pegou-me ao colo e passei a ver o futebol ao colo do meu pai.

Um dia perguntei-lhe por que era [ele, Pai] do Sporting. Disse-me que tinha vindo ao futebol e que tinha gostado das camisolas dos jogadores que eram do Sporting, largas...

“Mas porquê que o pai gostou das camisolas?”

“– O vento... esvoaçavam ao vento!...”

(...)

Fix ginástica aplicada na inauguração do Estádio José de Alvalade. Não este, claro. Nem o outro, claro. Mas o outro. Onde o Sporting jogou, no fim de festa, contra o clube brasileiro onde jogava Garrincha⁸⁰. Eu era amigo do defesa Hilário [do Sporting], um cabo-verdiano que frequentava o CUJ... Não só ele mas também os estudantes da Casa dos Estudantes do Império [frequentavam o CUJ]... Depois do encontro de futebol ele foi ao CUJ, como era hábito, falámos sobre Garrincha e o jogo.

Conbeci o Vasques⁸¹. Graças a ele aprendi a bater palmas com a mão esquerda na direita – assim é que é: com a esquerda [bate-se] na direita!... Eu era um miúdo. Fui ao estádio do Jamor. Era o estádio onde havia os cavalos e a Guarda Republicana pressionavam o povo... Foi um [jogo] Portugal – Hungria. Estádio cheio. Eu na assistência, sozinho. Havia um jogador húngaro que prometeu marcar em todos os desafios um golo de cabeça. Na primeira parte, nada. Na segunda parte, expectativa mais tensa. Daí a

⁸⁰ Jogador de futebol, brasileiro, 1933 – 1983.

⁸¹ Jogador do Sporting Clube de Portugal, elemento do grupo dos «Cinco Violinos», 1926 – 2003.

bocado, bola pelo ar, levanta-se, golo de cabeça... O estádio ficou petrificado... Triste... “Este tipo faz o que quer. De nós!” [a rir]. Mais umas jogadas. Uma bola por alto. Vasques. Cabeça. Golo. “1 a 1”. Mas quando ele marcou o golo levantámo-nos a bater palmas. E eu reparei que estava a bater palmas ao contrário das outras pessoas. Foi aí que descobri que bato palmas com a esquerda na direita. E nos tempos fracos!... [numa referência à acentuação do tempo na música jazz, que é realizada nos designados tempos fracos para a música europeia] Era um miúdo...

HBM – Antes de iniciar a instrução primária a família passou a residir...?

JD – *...na Rua Nova da Piedade, 38, 2.º esquerdo. O mesmo número da morada anterior: 38, ambas as ruas “novas”!... Telefone ‘three-four-six-two-two’... – ficou célebre! Há ainda amigos meus que se recordam!... colegas da Escola do Exército... Não me lembro quando fui morar para lá, mas as fotografias dizem-me que era baixinho, com calção curto... ainda não andava na escola primária... para aí 5... 6... talvez mesmo menos...*

HBM – Para além das coincidências referidas antes, podemos acrescentar mais uma: “38”, o mesmo ano do seu nascimento (1938).

JD – *Assusta-me isso...*

[O seu lado supersticioso faz aparecer a sua faceta mais frágil. Características do seu perfil que reconhece e que poderão até parecer antagónicas de uma personalidade como a de José Duarte].

JD – *Fui batizado naquela capela que há ao lado da Igreja das Mercês [em Lisboa]. Batizado quando já teria 2, 3 ou até mais anos de idade. Estive em pecado antes... Eu sempre tive a mania de Santo António. De vez em quando – quando é a sério! – vou à capela de Santo António e ponho velas. É um euro cada vela. Encho aquilo de velas. “Quando é a sério”, ou seja, quando ele me ajuda nos ‘baralhanços’ meus, nas percas: “Ab, se eu agora... dava uma vela ao Santo António.” Faço isto desde miúdo. Desde São Pedro do Sul. Era onde passávamos as férias, eu e os meus pais, que é o concelho de Covas do Rio... ...Ontem passou-se comigo, na rádio, uma coisa estranha... Já devia ter falado ao meu médico... Cheguei e agora mando os mp3 para lá. Portanto, não levo discos, levo só texto. Sentei-me... tudo bem, e tal... e agora demoro 45 minutos a ler aquilo... e comecei a ler e estava com dificuldades de ler: “Mas o que é isto?!... Ab!... estou com os [óculos] de ver ao longe!”*

Pus estes [que tem ao peito] e continuei com dificuldade.... Passado um bocadinho, aquecimento:

“Mas que é isto?!”

Tirei os óculos: perfeito. Li sem óculos! É estranho! É estranho.... É estranho isto... ter ficado melhor!...

Nunca melhorei de nada!! Nem do juízo!... não existe juízo.

Sempre gostei de Santo António... Escrevia muito bem... viveu pouco... e Agustina, a Bessa [Agustina Bessa Luís], em seu livro sobre Ele⁸², convenceu-me... António era um santo homem... um António santo.

HBM – Na década de 1980, sempre que se encontrava em Nova Iorque, José Duarte frequentava habitualmente um clube com jazz...

JD – *Sweet Basil, na 7.ª Avenida. É entre o Village Vanguard e o Senhor Tomás, português que vende bebidas.*

E então estava lá no Sweet Basil, ao balcão, a beber um copo (...) o cliente que estava também ao balcão, disse-me assim:

“– Você de onde é?”

Sou da Europa.

“– Mas de que país?”

Portugal.

“– Portugal é um país pequeno... Deve ser o único que gosta de jazz!”

O único a gostar de jazz não sou. Mas a saber de jazz sou dos poucos.

“– Eu reparei que você cantarolava os temas...”

Eu canto sem saber os nomes...

“– Como se chama este último tema?”

Eu disse o nome do tema.

“– Está a ver como sabe!”

Mas não sei o nome do autor.

“– Por acaso também não sei. Mas pergunto a um dos músicos.”

Entretanto ele pergunta-me:

“– Então e o que é que faz?”

“Sou repórter de jazz... Até fiz uma entrevista recente a um músico americano que não me lembra agora o nome... Estava lá [em Lisboa] o filho a tocar saxofone e eu através do filho conheci o pai. O pai foi vê-lo – saudades de pai! – bebemos uns copos, jantámos, depois levei-o a minha casa e fiz-lhe uma

⁸² *Santo António*, Agustina Bessa Luís (1993).

entrevista.”

Quando os músicos saíram do palco ele perguntou o nome do compositor do tema... Não é que o nome do compositor era o nome do músico que eu tinha entrevistado? Tyree Glenn. Eu só disse assim:

“Muito obrigado! Quanto é que eu devo?”...fui-me embora... receoso. Estas coincidências são atrozes para mim. Eu vou-lhe dizer uma... que é: Resultados do INR [International Normalised Ratio é a medida de avaliação da via extrínseca da coagulação] em cima da mesa. Meia noite. Telefono ao [médico] Brás Nogueira. Sou cliente dele do coração. Na caixinha dos medicamentos verifiquei que só tinha metade do medicamento, o que seria estranho dado que devia tomar um comprimido e não metade. Telefonei e ele atende e disse-lhe o resultado do INR e ele disse: “– Agora passa a tomar só metade.” Obrigado!

Era meia noite em ponto. Quer dizer... eu não sei o que é que se passou... Foi uma coincidência, mas... mas é uma brilhante de uma coincidência... Num minuto, o médico a dizer-me que está certo o que eu fiz!...

Depois há a dos táxis. Eu já lhe contei a dos táxis? Da greve dos táxis? Fui ouver [José Duarte recorre – na oralidade ou na escrita a esta expressão para se referir a concertos a que assistiu – e portanto, viu e ouviu] o João Mortágua, saxofonista, ao Porto. Não havia táxis. Até que me lembrei: vou pedir à minha filha Adriana que ela tem os ‘ubers’. Ela disse: “– Ok. A que horas tens que estar em Sta. Apolónia?” O comboio parte às oito. Aí sete e meia... “– Ok. Então estás acordado às sete. Telefono-te a dar o nome do motorista e a matrícula.” Telefonou-me. Desci. A Frances a dormir. Ninguém na Rua. Era greve e era domingo. Ninguém na rua. Eu, sozinho. Vem o uber. Um motorista finíssimo. Sai. Abre-me a porta e quando eu ia a entrar passa-me um táxi verde... Olhe que naquele minuto... Enfim... Pensei: “não percebo isto! Anda aí alguém contra mim”. Cheguei ao Porto, foram-me buscar, fomos almoçar. No fim de almoço, ela diz: “– Espera aí que eu vou buscar o carro”. Enquanto ela foi buscar o carro passa um táxi verde por mim. Eu disse: “isto já não é coincidência nenhuma!” Eu assusto-me com isso. A sério!

[Assume-se como hipocondríaco. É umas das suas “qualidades”, como refere com ironia bem-humorada. Assusta-se com sintomas por mais simples que sejam e revela algum sentimento pessimista que rapidamente relega em jeito resiliente, por vezes, com laivos de humor:]

JD – *É a chatice de ser velho é que morre muita gente. Farto-me de dizer que amigos e conhecidos não saem de casa ou morrem. Estou cá há muito tempo. Há tempo demais...*

HBM – A musicalidade de José Duarte chamou a atenção dos pais e dos adultos que o rodeavam.

JD – ...porque eu “cantava muito bem e fazia ritmos”, como se dizia. Era miúdo, lembro-me... Os meus pais tinham uma telefonia grande e outra pequena... estava lá em casa, dentro de um móvel.

[Esta propensão para a música e, de uma maneira geral, para as artes performativas, acompanharam-no sempre. Dançava. Representava. Cantava. Tudo isto mereceu o reconhecimento dos amigos e colegas ao longo da sua vida. Sobre a infância e a adolescência de José Duarte, falámos das escolas, dos amigos, das namoradas e do interesse que começou a nutrir pela política e pela intervenção cívica].

JD – Fiz o exame da quarta classe numa escola na Rua das Gaivotas e dispensei qualquer coisa, porque tive boas notas..., mas não me lembro de nada disso...

Jogava futebol com o João Martins na Praça das Flores, entre as árvores. O João Martins foi um radialista célebre, com qualidade... ficou na História da Rádio neste país que ainda somos...

No Liceu tive o meu primeiro namoro. O meu pai perseguia-me e não me deixava estar à vontade com ela...

Andei primeiro no João de Deus, na Avenida Pedro Álvares Cabral. E depois quando acabei a escola primária passei para o Liceu Pedro Nunes, que era em frente. Não tinha miúdas. Só tinha rapazes... e no 5.º ano, o reitor chamou o meu pai – chamava-se Xavier Lobo e era meu professor de português e deu-me 20 (não uma nota de escudos mas a nota de aproveitamento... a mais alta):

“Olhe, eu tenho muita pena, senhor Manuel Duarte, mas tem que matricular o seu filho noutra liceu, não quero dizer que tenha sido expulso, mas não o quero cá mais, porque eu surpreendi-o à frente de outros alunos a gritarem «Não queremos aulas» e dei-lhe um estalo”.

Uma ‘manif’. Tinha eu 15 anos. 14 para 15. Deu naquela altura, hoje não dava! Não se bate! Era segunda-feira de carnaval, era a ponte... não valia a pena ter aulas... «Não queremos aulas» era o slogan. O meu pai, triste, pôs-me no [Liceu] Passos Manuel.

Simplesmente tornei a não apanhar miúdas! Era um liceu que tinha miúdas e quando eu entrei deixou de ter. Exatamente o que se passou no Pedro Nunes: quando entrei para o Pedro Nunes, tinham miúdas, eu ia todo contente... Deixaram... “... foi uma chatice...”

[Foi o primeiro momento de intervenção política de José Duarte e estaria longe de ser o último].

JD – Foi o meu primeiro choque de classes... no Pedro Nunes – não no Passos, o Passos Manuel era um liceu popular – conheci o Conde da Estremadura, o Francisco Pinto Balsemão – com quem depois das aulas

íamos para casa dele tocar bateria (ele tinha a mania da bateria e eu também). Era outra classe social... e financeira e deviam... estar maçados por estar com filhos da classe baixa... a classe explorada. Meu pai dizia:

“– Nós não somos ricos nem pobres. Somos remediados.”

‘Chapa ganha, chapa gasta’, dizia o povo ao qual pertencíamos.

[José Duarte sentia essa diferença de tratamento. Apesar disso, relacionava-se muito bem com os colegas referindo várias vezes que nutria por alguns uma profunda amizade, nomeadamente por Francisco Pinto Balsemão.

HBM – Jogavam à bola e...

JD – ...lutávamos muito contra os alunos da Machado de Castro...

...mas eu aí não percebia nada... “era pancada”, era pancada; “era pedrada”, era pedrada. Sabia lá eu que estava a fazer figura de rico!...

Dos professores recordo-me particularmente do professor de canto coral do Liceu Pedro Nunes: eu, para acabar com as aulas de canto coral – não gostava! – desafinei.

“É uma pena...”, dizia ele...

No coro lembro-me de uma canção:

“Sou português, de coração e raça” e que nós, os alunos, modificámos o poema... a letra... para:

“Sou português, de cu de cão de caça” ... Já era um indisciplinado nessa altura...

(...)

JD – *Estava no Passos Manuel e na Escola Comercial... frequentava os dois tipos de curso na altura situação dupla proibida. Por isso é que tenho todas as alíneas do 7.º ano [à época], excepto latim. Era preciso ter uma combinação de alíneas para ir para ‘Económicas’. Frequentava os dois tipos de curso ao mesmo tempo. Ia às aulas: à noite [na escola comercial] e no Liceu, de dia.*

O meu ano para passar para a universidade foi passar pela escola do exército. Concorri. E passei com a ajuda de um amigo meu, que morava na Praça das Flores e morreu capitão. E da escola do exército, onde eu entrei que parecia incapaz, saí um atleta. Em 1957.

HBM – Depois da escola do exército volta para o curso comercial e para o liceu...

JD – *Foi uma burrice... a primeira burrice foi ir para o exército. “Eu, no exército!...” E o meu pai queria que eu fosse para a Marinha. Marinha de Guerra. Chamava-se na altura. Eu não fui... “Marinha!?... ando sempre fora... sou filho único, e as namoradas e as mulheres...”* [como se pensasse em voz alta].

“– Está bem, mas devias ir para a tropa para te dar disciplina... porque tu és um indisciplinado!” [dizia-lhe o pai].

(...)

JD – *Agora já não há Ditadura, já há mais confusão. Eu não sou a favor da Ditadura, mas sou a favor... de uma confusão onde se destacam sempre pessoas. Mas quando é tudo uma grande confusão isso já não me entendo. Saio. E não sou anarquista. Só tenho costelas anarcas...*

(...)

JD – *É curioso porque eu fiz o exame de admissão à universidade – não fiz porque dispensei – e cheguei à primeira aula do Vicente Gonçalves, de matemática, no ISCEF⁸³, ele vestia de bata branca... e não falou, bateu [na mesa] ... Silêncio... tudo se calou. Virou-se para o quadro e não se voltou mais. E falou. Eu ouvia-o mal e não percebia o que ele me estava a dizer. Foi uma palmada! Foi uma mudança de ensino profunda. De tal maneira que chumbavam noventa e tal por cento. Ainda por cima aquilo era organizado, porque o assistente dele era um explicador nosso. Meu não, que eu não ia para as explicações... dos outros... tinham muitos explicandos. E fui prejudicado por mim, porque tive êxito entre os estudantes de ‘económico-financeiras’ com as minhas entradas nas festas dos finalistas.*

[A genealogia de José Duarte, foi elaborada por ele próprio até onde lhe foi possível chegar e remonta aos bisavós.]

JD – *Do lado materno, Generosa Alonso que terá nascido em Orense, Galiza, Espanha, e que casou com Manuel da Quinta Branca. Deste segundo casamento de Manuel da Quinta Branca nasceu em Lisboa o seu avô materno José Nunes de Azevedo.*

⁸³ Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, atual Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa.

*Tinha dois tios que foram comunistas. Do Partido. Irmãos da minha mãe: Albertina Nunes de Azevedo. Fernando e Rui. Rui esteve preso no Tarrafal*⁸⁴.

Meu tio Fernando casou com Mariana, meu tio Rui com Elvira.

Meu tio Rui foi um homem muito importante na minha vida. Teve só uma filha: a minha prima Ermelinda. Mais velha meio ano do que eu. Ela faz em dezembro e eu em junho. Uma mulher que fala inglês como uma norte-americana... seu pai tinha estado como operário na base das Lajes, nos Açores, a trabalhar para os USA. Rui era operário metalomecânico e gostava de mim. Era filho de sua irmã... Era rapaz. Ele gostava de ter tido um rapaz... e um dia meu tio disse-me:

“– Zé Manel vamos lá beber uma ‘imperial’!”

Fomos à cervejaria ‘Riba D’Ouro’ na avenida da Liberdade, conversar... E meu tio Rui, a meio e a propósito de nada, disse-me assim:

“– Já reparaste, Zé Manel, que um rio nunca é o mesmo?” ...

Eu fiquei pasmado... “Ó tio, mas isso é verdade!” ...

“– Então!?... o teu tio só te diz verdades!” ...

“Onde é que o tio aprendeu essa?”, perguntei eu.

“– Li.”

Quem é o autor?

“– Heráclito.”

Um operário. «Operário» era sinónimo, neste caso, nesta época, de classe baixa explorada. Eram, portanto, menos ‘ilustrados’ que os patrões.

...e eu digo:

“O tio leu Heráclito?”

“– O Partido trata de mim!”

Eu disse:

“Ó tio, tenbo que ler Heraclito⁸⁵!”

Li Heraclito. Li Platão. Li Marx. Li Lenine. Leio Trotsky.

Meu tio foi importantíssimo na minha vida porque me fez descobrir o materialismo dialético e o marxismo.

⁸⁴ Campo de concentração do Estado-Novo para presos políticos, localizado no arquipélago de Cabo Verde. Criado em 1936 como «colónia penal» foi, até 1954, “cárcere para presos políticos de Portugal”. Entre 1962 a 1974 é rebatizado com o nome de «Campo de Trabalho de Chão Bom» e estabelece-se como penitenciária de nacionalistas de Angola, Guiné-Bissau e Cabo Verde. “Ao todo estiveram aí encarcerados mais de 340 antifascistas portugueses e cerca de 230 nacionalistas africanos (106 angolanos, 100 guineenses e 20 cabo-verdianos)” *in* [expresso.pt de18/8/2010](http://expresso.pt/de18/8/2010).

⁸⁵ Heráclito de Éfeso, filósofo grego pré-socrático, nascido em Éfeso (hoje Turquia) em 535 e falecido em 484 a.C.. “Panta Rhei”/”Tudo flui” é uma das suas célebres máximas que ficou conhecida como “não nos podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio”.

Ele era marxista. Para um miúdo, o tio ser marxista – era proibido ter opinião ser culto!... Foi por isso é que ele foi preso...

(...)

JD – *Esteve preso no Tarrafal e na «frigideira»⁸⁶! Aquilo ferve e um PIDE pisou-lhe a mão e ele tinha um defeito na mão... Este foi o meu tio Rui.*

Meu tio Fernando quando eu nasci ficou todo contente. Quando chegou para ver a irmã depois de me ter tido, logo ali no mesmo dia, levava uma coisa que ficou célebre na minha vida: o manjerico... para dar à irmã. Ia com ele atrás das costas para ser surpresa. Chegou e disse: “Muitos parabéns! Já sou tio, trago-te uma prenda, Albertina.” Pega no vaso e põe à sua frente...o vaso, porque o manjerico e a terra tinham caído! Isto ficou célebre.

A última vez que estive com meu tio Fernando, em casa dele, esteve uma hora a falar sobre a biografia de Mário. Mário Soares. Morreu com a fama de ter sido socialista.

HBM – Não conheceu avós nem sabe qual a sua origem, não é verdade?

JD – *Não tive avós. Estavam mortas. E avós só o José Duarte, Pai de meu Pai.*

HBM – Relativamente ao ramo paterno, José Duarte sabe que é bisneto de Antónia Duarte. Desconhece quem é o seu bisavô, mas sabe que ambos residiam em Covas do Rio, no concelho de São Pedro do Sul, distrito de Viseu.

JD – *São todos de Covas do Rio, meu pai incluído – concelho de São Pedro do Sul, distrito de Viseu. Uma ‘coisa’ que à época era medieval. A minha tia contou-me, e o meu pai contou-me também, que iam à escola pela serra. Demoravam uma hora e tal para ir e outra hora e tal para vir... A pé! Quando não iam de mula. Não iam de cavalo! Iam de mula. Iam a cavalo na mula!...*

[José Duarte fascina-se com as relações entre as palavras e esse prazer faz com que ria e repita:]

⁸⁶ A «frigideira» era uma cela em cimento armado, um cubo com uma porta em ferro, uma frestazinha em cima, o teto em cimento e sem telhado. As temperaturas poderiam chegar aos 50° Celsius. “A frigideira era um cubo em cimento armado que tinha um teto que não suavizava o calor. Não havia ali praticamente respiração.” – descrição de Edmundo Pedro, preso político enviado para o Tarrafal em 1936, com 15 anos, e de onde só viria a fugir em 1945. In www.sabado.pt de 28/1/2018 por ocasião do seu falecimento, a 27/1/2018 (entrevista publicada em papel em 2010).

JD – “A cavalo na mula!”

[Cita-se a si mesmo em introspeção apesar de alta voz e ri-se, sarcástico: “De cavalo na mula!”]

JD – *Não havia estrada. Não havia escola. Não havia médico. Viviam numa cova, como o próprio nome indica.*

É perigoso respirar fundo! O ar é super puro. Fica-se um bocadinho tonto, encharcado em oxigénio!... Sim, sim, sim, sim!... É o defeito da abundância...

E a Serra de São Macário, que é aquela serra... Covas do Rio, São Pedro... É o fim [de tão belo].

Fui lá recentissimamente, o ano passado, e o Presidente da Câmara levou-me – a guiar, ele – levou-me a ver as montanhas que o povo chama «Montanhas Mágicas»... nome dado por alguém que leu Thomas Mann⁸⁷ ou assim... Nunca tinha visto aquela terra de meu Pai. Foi uma região muito rica durante a Segunda Guerra Mundial, devido ao volfrâmio. Tinha muito volfrâmio. Andava lá tudo a escavar...

[O avô José Duarte, nascido a 7 de março de 1882 e falecido a 13 de junho de 1950 (com 67 anos), casa com a avó Piedade de Almeida, nascida a 10 de agosto de 1878 e falecida a 8 de dezembro de 1936 (com 57 anos). Nasceram deste casamento:

- o Pai de José Duarte: Manuel Duarte, nascido a 9 de setembro de 1907, em Covas do Rio, vem a falecer em Lisboa, a 20 de junho de 1986, com 78 anos;

- a tia Maria Duarte de Almeida, nascida a 17 de abril de 1910 e falecida a 14 de outubro de 1939, em Covas do Rio. Faleceu no parto de duas gémeas – Maria da Piedade Duarte Cerdeira e Maria Adelina Duarte Cerdeira – falecidas poucos meses depois da mãe.

O avô José Duarte, depois do falecimento da avó Piedade de Almeida (em 1936) teve mais dois relacionamentos:

- do relacionamento com Lúcia, nasceram Benvinda Pereira e Manuel;

⁸⁷ Thomas Mann, nasceu a 6 de junho de 1872 e faleceu a 12 de agosto de 1955. Escritor e ensaísta de origem alemã, foi agraciado com o prémio nobel da literatura em 1929. É autor, entre outros, do romance «A Montanha Mágica», publicado em 1924, ao qual José Duarte se dirige nesta passagem. É considerado um dos romances mais influentes da literatura mundial.

- de outro relacionamento, com Maria Rosa, nasceu Emília Duarte Ribeiro Soares, em 1944, também em Covas do Rio.

O avô José Duarte decidiu fixar-se em Lisboa. O seu filho Manuel Duarte, pai de José Duarte, teria 7 anos e iniciou os estudos já em Lisboa. Alistou-se na Marinha e aí tirou o curso de enfermagem. Foi sargento enfermeiro da Marinha].

JD – *Era um homem rigoroso e exigente. Eu chegava às oito da noite em ponto para jantar, senão... Um dia deu-me um estalo que eu até me desequilibrei. Tinha uma mão seca, grande... cheguei às 8:10, não lhe dei um beijo...*

Um dia, meu Pai e minha Mãe iam de mão dada e passa por eles um sujeito, mais velho, e mete-se com a minha mão e o meu pai foi logo ali: deu-lhe um estalo e o velho caiu. Veio uma ambulância buscá-lo. Teve azar: era um almirante. O meu pai era sargento. Foi preso... E foi a minha mãe que foi pedir para o libertarem. Esteve lá uns tempos e depois saiu. Era danado. Era seco. Bravo.

Muito bem-educado. Militar. Usava chapéu e as mulheres gostavam muito. Veio embora [de Covas do Rio] para estudar. E era bom estudante. E depois foi para a Marinha, alistou-se. Tirou o curso de enfermagem, e foi progredindo na Marinha e chegou a primeiro-sargento enfermeiro. Fez várias viagens à roda do planeta. Deste planeta. Terra. Trazia coisas para a minha mãe – não era para vender!... Era para dar a sua ‘esposa’! ‘Nylon’⁸⁸. [ironiza, ao acentuar e a enfatizar a palavra “nylon”]. A primeira vez que aparece o ‘nylon’, trazido lá da América... que aquilo era dos americanos. Foi o grande susto da vida do meu pai! O meu pai era teso! Um dia [no alto mar] iam a bordo e viram surgir um submarino. Alemão. Despediram-se todos uns dos outros... mas foram poupados. Em plena Segunda Guerra Mundial.

A minha tia, a primeira vez que veio a Lisboa – sim, porque ela não conhecia cidades!... nunca tinha saído de Covas do Rio! – comeu oito bananas! Nunca tinha visto fruta daquela. Saborosas! Depois da Segunda Guerra. E fugiu do Tejo. Nunca tinha visto água e tanta água junta!

HBM – Os pais casaram-se depois de José Duarte nascer, segundo me disse...

JD – *Descobri eu à minha custa. Os meus pais casaram-se depois de eu ter nascido. Fizeram exatamente o que eu fiz – não se casaram três vezes!... nenhum deles, mas casei-me depois de terem nascido minhas filhas, foi o que eu fiz – o que era escandaloso na altura em que meus pais o fizeram... por isso é que eles nunca*

⁸⁸ Em 1935, a empresa DuPont patenteia a primeira fibra têxtil sintética, criada pelo químico norte-americano Wallace Hume Carothers, que ficou conhecida como ‘nylon’.

me disseram.

Tenho saudades dos meus pais. Muitas! Gostei de ter tido os pais que tive.

(...)

Meu Pai era um homem interessante. Muito apreciado pelas mulheres.

“– Não te quero a perder tempo! Estudar é essencial. As mulheres... tens tempo!”

Um bom enfermeiro. Louvores da Marinha. Tenho fotografias que ele tirava a bordo.

(...)

Nem um nem outro ia à Igreja.

A minha mãe, para mim, é sagrada!

Não era de Esquerda ativa mas era de Esquerda. Justa.

A minha mãe era muito bonita. Muito alegre!

(...)

JD – *Fui para a TAP em 12 do 12 de '60 [1960]. Dia de anos do Sinatra. Dia de anos de Marcelo [Rebelo de Sousa].*

A TAP foi a grande experiência da minha vida. A grande vantagem da minha vida. Sai porque os TAP já estavam nas mãos dos políticos, mas permitiu-me ser subversivo em vários campos: na música, na política, no Partido, foi isso... E na cultura... fui aos países mais importantes do mundo. O país que eu conheço melhor é Itália!... E se eu não fosse português gostava de ser italiano. Já reparou o que era ser italiano?

HBM – Porquê, José Duarte? Por que razão gostaria de ser italiano se não fosse português?

JD – *Os italianos são bonitos. Os homens... As mulheres também. Têm uma boa gastronomia. Paisagem: é deslumbrante. História, cinema, teatro, música... E a máfia é 'interessante'. homens unidos!... Italo-americanos são os meus favoritos... Dean Martin, Francis Alberto Sinatra, De Niro, Pacino, Scorsese, Pesci e Anna Magnani!!!!...*

[É através das promoções para os colaboradores que, logo desde 1960, faz viagens às principais capitais europeias. Diz que:]

JD - ...gostaria de não ser como os outros e sentia uma forte necessidade de me cultivar!... de ler livros e ouvir discos, de ir a exposições, cinema, monumentos, cultura, concertos de jazz.

[Foi em Paris que viu o pianista Bud Powell (1924-1966).]

JD – A TAP nunca soube que me ajudara, com ‘free tickets’, na resistência anti-salazarista, na resistência anti-ditadura, anti-censura... na luta por Liberdade... Os ‘Cinco’ [Minutos de Jazz] sempre foram e são ‘um pauzinho na engrenagem’...

[e pára com semblante pesado e olhar infinito durante 14 segundos, em silêncio].

(...)

A morte do meu filho João... a quem dediquei o meu primeiro livro...

Fui a Luanda aconselhado por um médico da TAP. O médico chamou-me. Disse-me assim:

“– José Duarte você gostava de ir a algum sítio?”

“Não. Gostava de não falar com ninguém.”

Estava completa e profundamente deprimido...

“– Quer ir a África? Já estive em África? Ah, pois, a gente sabe, foi professor lá dos [Boeing] 747...”

“Eu gostava, mas...”

“– Não! A TAP paga tudo.”

[Durante vinte segundos, José Duarte: emociona-se, comove-se, profundamente triste, chora; tenta controlar-se, olha para a mesa, bate levemente de forma automática, mas decidida, com dois dedos da mão esquerda na mesa; suspira, acena a várias vezes a cabeça em negação, com a boca semicerrada].

JD – E eu disse:

“Muito obrigado!”

E percebi. A TAP nunca fazia isto. Fui lá [ao gabinete do médico]:

“– Quanto tempo lá quer ficar?”

“Uns dias...”

“– Fica uma semana. Quando quiser ir, marque.”

E eu fui.

[Quanto a músicos e a individualidades que conheceu ou com quem privou, lembrou os seguintes:]

JD – *Há um que agora conheço muito bem é Tony Bennett que sempre gostou de cantar como Ele The Voice [como Frank Sinatra]. Quando veio cá a última vez, ainda o Sinatra era vivo e no Casino do Estoril, dedicou o concerto a Sinatra... só temas de Sinatra... foi corajoso porque foi batido em todos, desde que começou até que acabou... Sinatra cantava muito melhores versões... mas isso foi bonito... E Bennett sempre cantou bem.*

HBM – Conhece Tony Bennett pessoalmente?

JD – *Muito bem!... fiz uma com Música apenas parecida com a que a que fiz com Armstrong... o contrário que fiz com Armstrong... a Armstrong decidi não lhe falar de jazz!!!!...*

HBM – José Duarte conheceu bem Louis Armstrong, também?...

JD – *só em 61. No concerto em Lisboa. Nunca lhe falei de jazz a não ser ter-lhe dado os pésames por ter morrido Velma Middleton⁸⁹, a sua vocalista negra... todos chegaram de África [Louis Armstrong com a companheira Lucille e a banda All Stars...].*

Saiu [recentemente] um bom artigo no Público sobre o Louis Armstrong... mandei um e-mail a Mário Lopes, que é o jornalista, a dar-lhe parabéns... e agora mandei-lhe o recorte porque ele, lá [no artigo], quase que pisa o pé: diz que Armstrong foi muito criticado por não tomar posições negras e não sei que mais... mandei-lhe uma fotografia que tenho, a uma excursão que gostava muito de ir, mas não sei se irei... há excursões organizadas – a Corona, em Queens, Nova Iorque – ao museu [casa de Louis Armstrong]. A fotografia dele é em África a tocar... com negros à volta a tocarem e ele a tocar. O jazz não é popular, mas o Armstrong era.

E Armstrong [!] que tem uma filha! Sonbe há meses. Ninguém fala nisso. Nunca vi nem em livro algum

⁸⁹ Velma Middleton (1917- 1961) foi uma cantora de jazz africano-americana que integrou as orquestras de Louis Armstrong, desde 1942 até ao seu falecimento.

nem! Tem sessenta e dois anos. É filha de um casal amigo dele. Mas o Pai dela já estava morto e tem apelido Armstrong e pôs o dinheiro todo para Ela.... educou-a....

[Louis Armstrong e a sua companheira estabeleceram uma ligação com José Duarte de grande amizade e de admiração. Louis Armstrong convidou mesmo José Duarte para ir viver com eles para os EUA e assumir a sua assessoria:]

(...)

JD – *Tinha ido pedir duas garrafinhas com vinho do Porto e disse:*

“Tenho uma prenda.” Puxei, nervoso... caíram as duas ao chão... mas não se partiram... e Ele:

“– Very good old wine!”

“Foi muito bom estar convosco!” disse eu... sincero.

“– Não te esqueças de ir ao hotel. O meu advogado quer falar contigo: tem um bilhete para vives viver connosco em Nova Iorque.”

Em '61 tinha 23 anos. Solteiro. Sem barba! Filho único... não fui... e ainda bem que não fui... mas teria sido pior para o jazz em Portugal... sei o que fiz e o que não fiz e o que o feitiço humano me não 'deixou' fazer e ainda o muito que falta vencer...

(...)

Com o Bennett fiz o contrário [que tinha feito com Louis Armstrong], ou seja, fiz-me especialista nele. Não sou. Nunca o tinha visto na vida... Visto, já o tinha visto em fotografias... e 'ouvisto' 'enough'!... Fui-lhe apresentado como “o homem do jazz em Lisboa ou em Portugal”. Apertei-lhe a mão e ele:

“Então, o que é que você faz?”

Eu: “Faço rádio, há uma data de anos. E a sua filha?... como é que lbe está a correr a exposição?”

“– Como é que você sabe que a minha filha tem uma exposição e que tem 'agora' uma exposição?”

“Sei tudo sobre si”.

Então convidou-me para tomar o pequeno-almoço – à americana – com ele, no dia seguinte. Às 9:30 lá estava. O hotel já não existe. Estoril-Sol. Subi. Estava a desenhar na varanda, em calções, a desenhar a baía de Cascais – Tonny Bennett desenha bem! Há discos até que têm em contracapa os desenhos dele. E a filha também desenha. Sai ao pai! – Nessa primeira vez que estive com ele, uma manhã inteira,

convidou-me para almoçar. Eu disse, vou-me embora. Depois vemo-nos logo à noite. Copos. E assim foi. Mas durante a manhã houve uma altura em que eu disse: “tenho que tirar uma fotografia”. E ali tive muita sorte. Uma sorte que só eu... Telefonei para o Se7e⁹⁰. Não havia telemóveis.

[O fotógrafo]... durante a ditadura ‘salvou-me’ a câmara, no Estoril, numa manifestação onde foi proibido um concerto de Zeca Afonso... a polícia a bater no povo que fugia.....a polícia passou mas só batia a quem estava na rua e eu atirei-lhe a máquina. Esse fotógrafo esteve lá meia hora depois.

(...)

Passados uns anos, Bennett voltou ao Casino do Estoril – ele veio para aí umas três ou quatro vezes – mas na última cheguei ao pé dele e disse-lhe:

“Hey! Tony!...” e ele:

“– Sorry: who are you?...”

[Faz uma pausa].

Amnésia... Alzheimer...

mas gravou agora um CD, um disco⁹¹, com a Diana Krall que é cinco estrelas! A Diana Krall então!... tem um tema que é o standard “But not for me”... que é de uma tristeza, .. a solo, ela. Só quase voz... tem ao piano [Bill] Charlap e quase se não dá por ele.... Arte de estar, mas não parecer “... but not for me...”

[Fala sobre o tema de forma visceral. Expressa-se de forma vivida. Brilho nos olhos como se estivesse a ouvir enquanto fala. E não escolhe as palavras. Carinhoso, repleto de admiração, mesmo o calão, que evita, está impregnado da admiração e do respeito que lhe dedica.]

JD – É visceral!... é trágico!... Diana Krall!... se eu a conhecesse agarrava-me a ela: dava-lhe beijos de reconhecimento!

HBM – E a Betty Carter?

⁹⁰ Se7e (Sete) foi uma publicação portuguesa, dedicada ao mundo do espetáculo e com periodicidade semanal. Foi fundada em 1977 e encerrou a sua atividade em dezembro de 1994.

⁹¹ *Love is here to stay* é um álbum de Diana Krall e Tony Bennett, editado a 14 de setembro de 2018 pela Verve Records/Columbia Records.

JD – *A Betty Carter é uma história clássica minha. Fim de concerto num bar. As pessoas saem. Os músicos saem. Fico eu. A falar e a beber com o bar ‘attender’...*

[faz uma pausa e insere um parêntises na narrativa:]

... Vou contar duas de uma vez: uma em Paris outra em Nova York. Mas são iguais. Tudo o que eu disser para a Betty vale para o Dexter. Só acabo com as diferenças.

Nunca falei ao Dexter. Mas sucedeu isto [num bar em Paris]: o Dexter... clube vazio. E... eu a falar com o francês do bar... e de repente surge o grande – grande, enorme, altíssimo... devagar, sem chapéu, e a tocar uma gravação de Coltrane... Pára, onde eu estava sentado... eu olhei para ele, ele olhou para mim e diz:

“– Trane.”

E saiu. Não era preciso dizer mais nada... e disse «Trane», não disse Coltrane. Era só para os amigos. Gostei muito desta situação... porque não houve cá conversas... ele podia dizer Trane... eu não.

Com a Betty é mais complicado... Ela surge e senta-se no bar. Seis lugares separados. O bar era num clube jazz... e ela desata a falar com o americano, o homem do bar, até que repara em mim e diz:

“– Estrangeiro?”

“Sim.”

“– De onde é que és?”

“Portugal.”

“– Portugal, não é uma cidade.”

“Pois não, mas os americanos não conhecem Lisboa. Conheço eu.”

“– Eu não sou americana, eu sou afro-americana. Então e o que é que fazes?”

“Faço rádio.”

“– Rádio? E o que põe na rádio?”

“Jazz.”

“– Então você é conhecido, você é famoso!”

“Sou porque faço um programa de cinco minutos diários.”

“– Five minutes?! Lie!”

“Não sou nada. Não tenho vantagem de lbe estar a mentir... trabalho numa companhia de aviação, por isso estou aqui. Num país pobre, eu não tenho dinheiro para vir a Nova Iorque. E as airlines “dão” bilhetes aos seus workers”.

“– Eu sei.”

Avançou três lugares e começou a falar mais de coisas íntimas: da música dela... eu a meter-me na vida dela, dos pianistas que eu sabia de cor que ela tinha... — eu preparo-me quando vou a Nova Iorque e... os pianistas que ela tinha lançado — lançou vários, que hoje são craques —, os filhos dela, o casamento, divorciada. Separada... E depois disse:

“— Pronto, vou-me embora. Vou dormir. Já é boa hora! Então, tive muito gosto em o conhecer.”

“Eu também a si! Podia-me assinar um papel para eu ficar como recordação sua!”

“— Com o maior prazer!” Pediu um papel e um lápis ao homem do bar... assinou... notei que ela tinha escrito demais para o nome... Peguei no papel. Meti no bolso.

“— Boa noite!

“Prazer...”

“— I hope see you again!”

“Também eu.”

Cheguei ao hotel ia deitar-me e lembrei-me que não tinha lido o papel nem visto o autógrafo... vi o autógrafo era um texto que me apreciava... guardei e depois decidi que sempre que fosse ao estrangeiro levaria o papel para lhe mostrar.

A primeira vez [que a encontrei depois do autógrafo] foi uma festa:

“— Ah! Olhe que você fez bem mostrar-me o papel... Gostei muito de si, mas você nunca mais apareceu... esqueci-me de si... mas agora nunca mais me vou esquecer de si.”

E o meu papel é hoje um cadernito, com vários textos dela, e está em Aveiro, na Biblioteca Siza da Universidade...

Depois andei sempre atrás dela e onde ela ia eu tentava ir.

A última vez que estive com Betty Carter devia ter sido em Guimarães... no bar do “nosso” hotel.

HBM — Steve Potts é ainda um amigo com quem mantém contacto, não é assim?

JD — *Sim. A partir de certa altura o Steve Potts comandou as minhas idas a Paris. Agora fez um livro que eu lhe pedi para mandar mas disse que já se tinha esgotado...*

HBM — Também privou com Mário Soares...

JD — *Um dia convidou-me para ir ao Palácio de Belém — foi o primeiro presidente a receber-me no Palácio de Belém — para saber como é que um tipo durante a Ditadura conseguia escrever sobre ‘música negra’. Lá fui, depois de almoço. Passou pelas brasas enquanto eu falava... um falso dormir... sabe como é:*

descansou um bocadinho, ouviu. E pronto, agradeceu muito, deixei-lhe uns livros assinados. No dia seguinte foi a inauguração de “O jornal”, na Avenida da Liberdade. Montaram uma barraca de lona... Fui convidado. Era colaborador daquela zona toda, daquela gente... que era ‘meia esquerda’... e de repente oiço tacos de botas a bater, olho, e era um cadete da Escola do Exército:

“– O senhor Presidente pede-lhe para ir tomar um copo com ele.”

[Ao chegar junto de Mário Soares]

“Oh, senhor Presidente!... não estou a despacho todos os dias!... Ontem estive em Belém, hoje nos copos!...”

“– Não! Isso é uma ordem do seu PR!”

Era um ‘conquistador’, era simpático...

(...)

Fui muito amigo do Manuel de Brito, dono da 111. Era uma livraria. Fui amigo dele desde a Livraria Escolar Editora frente à Imprensa Nacional em Lisboa.

Foi assim que conheci o Manuel de Brito. Tinha ‘twenties’ [referindo-se à sua idade na altura] ...se calhar tinha menos...

Foram os donos da Livraria Escolar Editora, quando ele era o gerente, digamos... que lhe emprestaram dinheiro para ele montar a Livraria 111.

Depois da livraria, um dia, gostava de arte... comprava [arte]. Vendeu a Mário Soares, que era vizinho – morava no Campo Grande, num prédio por cima, ao lado, da Livraria 111, à esquina. E pronto, ficou rico, e Mário Soares deixou uma coleção fabulosa de pinturas pintadas por pintores... todos os ‘melhores’. Foi um homem importante na minha vida [Manuel de Brito].

Manuel de Brito iniciou o negócio de obras de arte incentivado por Mário Soares:

“– Você podia vender pinturas. Eu compro-lhas.”

Ele abriu a galeria, que era ao lado da livraria. Depois de ter as duas, ficou só com a galeria...

(...)

No café, o Monumental, onde Carlos de Oliveira e o Herberto Helder me chamaram, anos depois, e disseram – eu conhecia-os:

“– Oh Zé Duarte, anda cá... Trabalhas como nós no suplemento literário do ‘Diário de Lisboa’, não é?”

Queremos dar-te os parabéns! Escreves bem.”

Conbeci bem Herberto quando homem de uma angolana minha amiga e viva.

(...)

Também conbeci estes todos jazzmen em Varsóvia: Ornette Coleman, Keith Jarrett, Charlie Haden, Dewey Redman, Phil Woods, Sonny Stitt e Dizzy Gillespie com quem fui ver o Eusébio, ‘the black panther’. Como ele dizia jogar ‘contra’ a Bélgica deu empate... com Eusébio a jogar ‘mal’, ou seja, bem mal... Escudeiro tirou-nos fotografias no Estádio da Luz e fomos para casa da família de Eusébio... jogar aos ‘blindfold tests’ - jogo jazz inventado nos USA... ganhar [é] adivinhar quem toca. É uma lição.

Destes todos Charlie Haden e Phil Woods eram os únicos brancos. E eu também já era branquinha... da Fonseca, tal como sou hoje melhor... sou agora.

HBM – Conheceu Alexandre O’Neill, também...

JD – *Ele vivia, com uma inglesa, na Rua de São Marçal, e eu na Praça das Flores [em Lisboa, duas localizações muito próximas uma da outra] e... eu ia a casa dele... Lia-me poemas dele e eu fartava-me de rir... O’Neil gostava de jazz e eu levava discos para ouvirmos...*

(...)

JD – *Vivo na Lapa há 55 anos... em duas Lapas: a “à Lapa” e “na rua a da Lapa” – vivo num edifício de esquina onde as duas se encontram, desde 1964, no último – o quarto piso de um dos edifícios da rua. Vê-se tudo: de Palmela até ao Tejo, a Ponte 25 de Abril, o Cristo Rei, a outra margem... as duas margens, a baía do Seixal, a Lisboa antiga com Madragoa aos pés... melhor: em baixo.*

[A casa está repleta de livros, discos, obras de arte, desenhos das filhas, memórias, recordações, que forram as paredes de todas as divisões, com o corredor incluído.

Entra-se. À direita: a sala, espaçosa e acolhedora, com uma zona de estar e outra de refeições. Em frente um ‘varandim’ fechado de onde se vislumbra o que José Duarte refere na transcrição acima. Ao fundo, na única parede sem janelas e sem livros, obras de arte]:

JD – ...dois quadros de João Vieira e serigrafias de Victor Vasarely, Vieira da Silva e Marc Chagall e Charters de Almeida e António Palolo e António Olé e Jorge Martins e José Zan Andrade e Pedro Chorão com um nome de um standard de jazz sobejamente conhecido e recorrido no jazz: 'Time after Time'. Esta sala não tem nada a ver com a minha área preferida restrita.... Está cheia, até ao teto, com livros.

[Nesta sala José Duarte considera um segundo círculo mais alargado de literatura que também o moldou, mas que não está no que o próprio José Duarte define como o seu círculo primordial de áreas de interesse nem enquadra no seu acervo de jazz da Casa da Lapa. Para José Duarte, estão aqui obras importantes muito embora não sejam os temas e as obras centrais da sua vida: esse universo pessoal que no dia-a-dia construiu e a partir do qual se foi construindo a si mesmo. No epicentro desse universo reside o jazz].

JD – ...e o jazz não é só música. Jazz é música e também cinema literatura, artes plásticas. Jazz é História, é política, é cultura. Jazz é sociedade e ideologia, jazz é intervenção, ativismo e cosmovisão. Jazz é vida. É a minha forma de vida...

Aqui está tudo altíssimo [nas estantes-livreiras da sala]... e para ler os livros que comprei tenho que subir ao escadote... mas não subo... olhe o livro «Seara do vento»²: fui ver um filme baseado neste livro 'grande' e que é uma obra "moderna" mas "neorrealista": «A Raiva»³. Quis voltar a ler «Seara do Vento» de Manuel da Fonseca [depois de ver o filme]. Não consigo ter o filme. E o «ver» não é «ter». Quero comprar o DVD Não sei onde está. Não sei se existe...

Conbeci-o [Manuel da Fonseca]... numa taberna do Bairro Alto bairro onde nasci... uma [sandes] de presunto e um copo de 3 [vinho tinto]!...

[Deixamos a sala. À Esquerda uma dispensa. Logo a seguir, a porta de entrada. À Direita, a cozinha. Imediatamente a seguir à porta da cozinha (à direita) dois relógios, um dos quais com a numeração e a contagem que roda em sentido inverso ao convencional. Depois, ao longo de um corredor repleto de livros e discos, situam-se os quartos e uma casa de banho. Ao fundo e depois de uma ligeira curva – que lhe quebra a monotonia de corredor típico: o escritório].

² Romance de Manuel da Fonseca, publicado em 1958, baseado num acontecimento ocorrido em 1930, no lugar de Cantinho da Ribeira, na freguesia de Trindade, concelho de Beja. O romance retrata as dinâmicas e as estruturas socio-económicas do Alentejo nos anos de 1930: as oligarquias e o conluio com a GNR na opressão e na exploração dos camponeses alentejanos dessa época.

³«Raiva» é um filme de 2018, realizado por Sérgio Tréfaut, baseado na obra «Seara de Vento» (1958), de Manuel da Fonseca.

[A exposição que aqui se apresenta consiste numa visita pormenorizada ao escritório de José Duarte. É a minha leitura do espaço, dos objetos, dos discursos de José Duarte, que, de quando em vez, intervém.]

HBM – Este é o sítio de José Duarte, o seu espaço de retiro...

JD – *Sim... É aqui que mais gosto de estar. Até quieto... É aqui que me sinto bem.*

HBM – Como se estivesse no âmago de si próprio?... Coleções... Sempre as coleções!... Soldadinhos de chumbo de várias épocas, bonequinhos de barro portugueses, entre outros “inutensílios” de grande utilidade!... como este postal onde se lê, difusamente, “utopia” ou aquele cartão em que “yes” e “no” surgem sobrepostos...

JD – *...mas só às vezes!...* [interrompendo-me].

HBM – Está aqui Lenine em póster grande na parede (do chão ao teto ou quase), um outro mais pequeno de Mao Tse Tung, muitas fotografias de famosos do jazz mas também de outras áreas, algumas com José Duarte... Ali, no alto e em frente à sua secretária, uma foto a preto e branco, tamanho A4, do João...

JD – *...o João... penso todos os dias nele...* [interrompe-me e diz em alta voz o que aparenta ser um pensamento, um desabafo, com a voz embargada e os olhos humedecidos que deixam cair uma ou outra furtiva lágrima].

[O João, o seu filho primogénito, sempre presente apesar de ter partido inesperadamente, aos dois anos. Teria hoje cinquenta anos].

HBM – Tem aqui também recortes de jornais... aqui está um dos seus medos: o das quedas, que vitimou algumas pessoas em 2018, segundo este recorte de jornal. Estão aqui também, claro!... As suas filhas sempre muito presentes: em fotografias ou em postais, desenhos, prendas para o pai (sobre jazz ou não) e várias outras memórias. E agora também as netas...

JD – *As mulheres da minha vida!* [diz com orgulho].

[José Duarte conhece tudo o que tem. Sabe tudo o que tem. Sabe onde tem: o que já leu, o que precisa de consultar regularmente, o que lhe falta ler, ouvir e ver, o que não quer longe de si. Tudo devidamente organizado em diferentes pilhas de livros e discos. No seu computador possui várias pastas de arquivo com assuntos que lhe interessa preservar devidamente organizados e sistematizados: um documento com o seu *curriculum* ligado ao jazz, outro com a sua árvore genealógica, uma pasta com todos os seus discos e livros, a sua biografia pública, uma biografia privada e secreta, um documento com o seu histórico clínico...

Em cima da secretária: água, uma caixinha de medicamentos, um candeeiro, um globo, os papéis com anotações para os assuntos prioritários: da planificação dos ‘Cinco Minutos de Jazz’ aos assuntos variados a tratar, de telefonemas a fazer ou e-mails a enviar, passando pelas questões mais primárias do quotidiano da gestão simples, mas necessária, do dia-a-dia. São muitas tarefas e alguns projetos idealizados e em vias de concretização. Ainda ontem entrevistou a viúva de Dexter Gordon: Maxime Gordon. José Duarte senta-se à secretária. Na parede em frente, forrada a livros e outros objetos, destaca-se uma provocação (mesmo em frente à sua posição na secretária): um cartão que diz escrito “Go”.

Atrás: a janela.

À esquerda: o computador e o leitor de CD.

Nas paredes: os livros, a *memorabilia*, os postais e as prendas e as fotografias das filhas e das netas, as provocações intelectuais, políticas, morais (éticas, até, talvez), as coleções de bonecos de chumbo e de barro.

Entre a secretária e a parede de livros com o cartão “Go”: uma passagem e uma televisão rodeada de recortes de imprensa periódica, livros, ofertas... tudo sobre uma mesa de centro, baixa.

À direita da secretária: uma poltrona, que se encosta perpendicularmente ao vértice das paredes que se encontram, e um candeeiro.

Atrás da secretária: uma parede repleta de fotografias e posters].

JD – *Estou farto de falar... E farto da minha vida... de repetir a minha vida. De repetir não, que a vida não se repete... De falar da minha vida... a ‘eterna mudança’... a minha vida não foi feliz...*

[Para além do choque de classe que José Duarte diz ter sentido no Liceu Pedro Nunes e do evento epifânico com o seu tio Rui, outros eventos são narrados que explicam e comprovam as orientações e as opções político ideológicas de José Duarte].

JD – *Um dia, entrei na livraria... ele [Manuel de Brito] cbega-se ao pé de mim e muito depressa diz muito baixinho:*

“– Tira o que quiseres e sai.”

Eu fiquei assarapantado... não estava nada à espera!... o tipo ou endoideceu... com os copos não estava...

E então, desatei a tirar livros... de Esquerda, claro!

Para pagar não paguei! Disse à senhora que lá estava:

“O Senhor Brito disse para eu levar sem pagar.”

“– Se lhe disse isso, pode levar.”

E eu fui-me embora.

Estava lá a PIDE... lá em baixo. Aquilo tem uma cave.

(...)

[Sobre a primeira namorada]. *O pai era contra o nosso namoro. O pai era uma personalidade... Médico com 20 [valores]. Ensinou a tocar guitarra o pai do Carlos Paredes. Um animal. Inteligência. O pai vivia numa povoação alentejana... e eu fui lá de carro... Não fui a guiar, não tinha carta – ainda não tinha ido para a TAP. Fui com o Fonseca, que é um dos “amigos da Encosta”. São os meus amigos. O Fonseca levou-me lá. Parámos. Uma casa senborial. Bati à porta. Abre-me a porta um mordomo, fardado. Luva.*

“– Faz favor?”

“Quería falar com o...”.

“– Sim senhor, pode dizer-me como é que se chama?”

“Diga-lhe que sou o namorado da filha dele.”

Ele fechou-me a porta. Eu fiquei lá fora. Demorou-se um bocadito. Volta... - [chama a minha atenção para o que se segue:] isto é brilhante!... nunca mais me hei de esquecer disto! Eu tinha vinte e tal anos...

“– O senhor doutor diz que estará às três e um quarto da tarde no café Monumental, em Lisboa, a engraxar os sapatos.”

Eu pensei rapidíssimamente – sou bom nisso – pensei muito depressa... Não lhe vou dizer agora... ele não me quer receber...

“Muito obrigado!”

Vim-me embora.

Às três e um quarto lá estava eu. Entrei no café – o Monumental – olhei e vi um indivíduo a engraxar sapatos. Nunca olhou para mim. Eu disse:

“Boa tarde!”

“– Olhe José Duarte – ele não me disse ‘boa tarde’... era um homem para a frente... um indivíduo fora de série – “o que é que você quer da minha filha?”

“Eu não quero nada. Eu quero casar-me com ela. Estou a namorar.”

“– Mas eu não autorizo o casamento” – sem olhar para mim, sempre a olhar para os sapatos.

“Como sabe eu não preciso da sua autorização para nada. Posso-me casar.”

“– Claro que pode. Eu deserd-a.” – ele era fabulosamente rico e ela era filha única.

“Faz o Senhor senão bem.”

“– Tem mais alguma coisa para me perguntar, Senhor José Duarte?”

“Não.”

“– Então boa tarde, José Duarte.”

Vim-me embora. Casei. Ela ficou sem nada. Divorciei-me dois anos depois e ela ficou com tudo, com certeza. Foi uma aventura.

Classes... Ele era rico, eu não era. Ela era licenciada eu não era, nunca fui... não cheguei a ser.

(...)

Quando o João estava para nascer, fomos ao ‘5 de outubro’, ele nasceu a 12 de outubro. E havia sempre pancada.... Lá fui com ela, devagarinho... Pusemo-nos num sítio resguardado. E de repente o povo começa a cantar: “Viva o 5 de outubro!” e veio um tipo que tinha um altifalante que se ouvia perfeitamente: “É favor abandonarem a praça.”

E foi lá um manifestante dizer-lhe que não abandonamos a praça porque temos liberdade para andar na rua. E o militar bateu-lhe. A partir daí avançaram para o povo. Eu fugi com a Teresa. Ela morava ali ao pé. A mãe! Fomos para casa da mãe. Nisto, numa esquina, surge-nos um polícia pela frente com o cassetete já no ar. Olha-nos! Olha para a barriga da Teresa, eu fiquei a olhar para ele e a proteger a Teresa. Ele hesita em bater... irrita-se, não bate. Vai-se embora. Foi uma grande vitória!

(...)

No 25 de abril estava na Suíça. Aquilo [a reunião da IATA⁹⁴] é entre os chefes das companhias aéreas mundiais e eu ia em representação da TAP. Era chefe de divisão. E de repente um silêncio... era tudo assim: fino. Fino! Capital... grandes empresas... desde a Pan American... Mas eu vivi com ela [com a sua companheira da altura] o '25 de abril', porque depois telefonei-lhe, claro! :

“Não vou para casa! Como é que isso se está a passar?”

Depois fui buscar dinheiro, porque a TAP tinha o aeroporto fechado e deu-me ajudas de custo para eu ir naquele dia. Mas depois eu fiquei três dias... E quando fui buscar à delegação da TAP, em Génève, estava a minha colega e assistente a vender bilhetes – ou a renovar bilhetes – e diz-me:

“– Zé, abriam Caxias⁹⁵!”

Eh!...

[Com os olhos em lágrimas e a voz embargada, prossegue o relato deste dia 27 de abril de 1974:]

JD – *Eu peguei nela ao colo... Os passageiros estavam com os olhos de fora: “O que é que estes dois têm!?”*

[Regressa novamente ao dia 25 de abril de 1974 e à reunião em que se encontrava:]

Entra pela porta fora – pela porta dentro! – o chefe de escala:

“– Zé!... revolução em Portugal!”

Os restantes presentes ficaram vidrados. Julgaram que era louco... não perceberam nada do que ele disse. Abraçámo-nos, gritámos!... E depois eles – quando tudo serenou – eu ia a sair... e ele [o presidente da IATA] disse:

“– Ainda temos algo a dizer, fique aí. Damos por encerrada a reunião em homenagem ao povo português.”

Com a voz embargada fixa-me o olhar e diz:

Foi bonito!... foi-se tudo embora. Acabou ali. Por causa do '25'. Por causa de nós. Por termos ganho.

(...)

⁹⁴ IATA (*International Air Transport Association*) foi fundada em Havana, Cuba, a 19 de abril de 1945. Sucessora da *International Air Transport Association*, fundada em Haia, Holanda, em 1919. Hoje, a IATA congrega 290 membros de 120 nações.

⁹⁵ A Prisão de Caxias (Forte D. Luís I, também conhecido como forte-prisão de Caxias) foi um dos estabelecimentos prisionais que o Estado-Novo português definiu para presos-políticos condenados pelas ideias e ações oposicionistas ao regime. Neste estabelecimento passaram, entre muitos outros cidadãos, mais ou menos anónimos, Álvaro Cunhal, Francisco Miguel Duarte, Domingos Abrantes, António Joaquim Gervásio, Francisco Louçã, Arnaldo de Matos ou Zeca Afonso.

Já depois do '25' [de abril de 1974], num encontro da International Jazz Federation, fiz um discurso que no final levantaram-se todos a aplaudir.

[referia-se a uma intervenção que proferiu numa reunião da IJF e na qual apresentou uma abordagem sobre a revolução portuguesa do 25 de abril de 1974 e a relação com o significado, a função e o jazz, enquanto símbolo das culturas e povos subalternos].

[Já no Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras (ISCEF), atual Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG), o talento artístico, performativo, de José Duarte veio a ser merecedor de atenção e reconhecimento. Chegou mesmo a participar no coro de estudantes da universidade. A sua primeira viagem para fora do país dá-se com esta formação: a Espanha, ao Vale dos Caídos – uma obra imponente do franquismo em memória dos nacionalistas mortos na Guerra Civil de Espanha].

(...)

JD – *Ou seja, era bom a dançar. Dançava 'muita' bem! Era bom a cantar. Não tocava nada... tocava bateria quando fosse preciso... e era bom em teatro. O Raul Solnado, quando se estava a ensaiar uma peça de finalistas para fazer no Teatro Capitólio – depois passou a cinema – estava a assistir aos ensaios... lá sozinho, na plateia, e depois aquilo constava no palco, entre nós, 'estudantes atores artistas': "Está ali o Raul Solnado! Está ali o Raul Solnado!". E no fim veio falar comigo:*
– José Duarte, queres fazer teatro? Anda lá para a minha companhia."
Não fui. Só neguei coisas boas. O que já é bom. O que já é bom! O que já é mau!
Eu era o craque das 'revistas': dançava, cantava... tenho jeito para ator...
E a partir daí disse: "TAP. TAP!".
Fui para a TAP em 12 do 12 de '60 [1960]. Dia de anos do Sinatra. Dia de anos do Marcelo [Rebelo de Sousa].

(...)

Estava a escrever no Diário de Lisboa. A minha estreia foi em '60. Depois fui escolhido pelo José Cardoso Pires⁹⁶, que me disse:

⁹⁶ José Cardoso Pires (1925 – 1998) dirigiu o Suplemento Literário do Diário de Lisboa em 1968.

“– Tu devias era ir trabalhar lá para o suplemento que eu dirijo no DL [Diário de Lisboa].”
Era o “Suplemento Literário”. Foi quando me iniciei na imprensa. Não tinha escrito antes...

(...)

JD – *É assim: “A Rosa é uma Rosa”⁹⁷.*

[Fixa o olhar em mim, faz uma pausa. Poucos segundos... e lança uma gargalhada contida em sarcasmo, qual surdina, como quem reconhece o brilhantismo de quem escreveu o que leu. E continua:]

JD – *“Uma vez o mundo era redondo e podia andar-se nele à roda, à roda”⁹⁸.*

É que... isto é um pedido à inteligência... Não quer isto dizer que eu escreva para inteligentes, mas... – tomara eu ter conhecido esta mulher que escreveu “O mundo é redondo” em ‘38 [1938], ano em que nasci e se chamou Gertrude... Gertrude Stein – ... mas, na minha escrita, ao escrever... – até já cheguei a escrever isto que vou dizer –... “a minha escrita não é para ler. É para pensar.” Porque ler, finalmente, já quase todos sabem!... Ou pelo menos a esmagadora maioria sabe... não é como no tempo da ditadura salazarista... Agora já todos leem. Mas muitos não percebem o que estão a ler... conhecem os algarismos, mas não sabem dividir... só somam!... então hesito em gostar de ‘demo’-‘cracia’ [diz a palavra dividida em étimos: ‘demo’ e ‘cracia’]... gosto mais de álgebra!

[Pausa, antes de prosseguir assim:]

JD – *Para perceber é preciso pensar, é preciso parar... é preciso repetir.... É o que eu faço com isto...*

[E levanta o livro que tem ainda nas mãos, publicado pela primeira vez em 1938, o ano em que nasceu José Duarte.]

JD – *“Terá ela sido Rosa se o nome dela não tivesse sido Rosa? E será que teria sido Rosa, se tivesse sido uma gémea?”.*

⁹⁷ Retirado do poema *Sacred Emily* de Gertrude Stein (1874–1946), de 1913, publicado em 1922, no livro *Geography and Plays*.

⁹⁸ José Duarte lê a edição fac-símile do livro infantil *The World is Round* de Gertrude Stein, publicado pela primeira vez em 1938 (edição *fac simile*, bilingue, editora Ponto de Fuga, 2017).

[Olha para mim e diz, prosseguindo a citação e a leitura:]

JD – ... *“se tivesse sido”*. S – t – s [ésse – tê – ésse].

[e prossegue a leitura:]

“Mas de qualquer maneira o nome dela era Rosa e o nome do pai dela era Bob e o nome da mãe dela era Kate e o nome do tio dela era William e o nome da tia dela era Glória e o nome da avó dela era Lucy. Todos tinham um chá de nomes e o nome dela era Rosa. Mas será que teria sido? E chorava por causa disso? Teria sido Rosa se o nome dela não tivesse sido Rosa?”
“E chorava por causa disso”.

[Repete: “e chorava por causa disso”... Nova pausa. Novamente o olhar fixo como quem avalia a percepção do ‘outro’ mas também como que em partilha da beleza desta escrita, da sua dimensão e densidade que remete para a simplicidade da realidade sem simbologias ou metáforas. Escrita que manipula e goza com as nossas percepções e interpretações construídas em complexas leituras subliminares, mas que, simultaneamente, as pretende confrontar com o concreto (que não existe). Novamente o pequeno riso de admiração e um acenar da cabeça como se diz do que é acima do comum primário. E em José Duarte vê-se e sente-se claramente o prazer que tem com a leitura desta escrita, que o desafia e cativa estética e intelectualmente.]

JD – *Também se pode fazer este jogo: pegar numa frase e...*

...Fica bem... dentro deste raciocínio...

É genial isto!... E as ilustrações também são muito bonitas.

[Folheia o livro com a delicadeza de quem admira o objeto para lá do próprio objeto.]

JD – *Ao fim de 80 anos! Tem uma data de afinidades comigo! Foi publicado no ano em que eu nasci, pela Gertrude Stein. Nasci em 1938. Por isso é que tem 80 anos! E só agora é que é traduzido em português!... e é uma impecável edição de Vladimiro Nunes owner da ed. ‘Ponto de Fuga’... e – cá chega o acaso -foi via Stein que o conheci e o convenci a reeditar em 2019 ‘Cinco Minutos de Jazç’ desta vez em papel... editado e esgotado em 2.000 com textos pequenos textos que pedi a Maria João Pires, Olga Roriz, Pedro Cabrita Reis, Ana Bustorff e Jorge Sampaio (então Presidente da República).*

[Possui um especial fascínio pela construção frásica e as articulações das palavras entre si, quer em termos da sintaxe e da semântica, quer ao nível das figuras de estilo ou do seu efeito sónico. Uma das pastas de arquivo que consta no seu computador possui um registo de frases que vai recolhendo e aqui regista, servindo desta forma também para a secção do site <http://www.jazzportugal.ua.pt> designada «Jazz de A a Z»:]

JD – *“Indo lá pondo-se” emendou-se para “Vão-se lá pondo”, como dizia minha tia Emília... é português antigo... ‘Deixem entrar os gerúndios’ [diz em expressão de palavras de ordem].*

Agora esta já é de alta qualidade a do Herberto [Helder]:

“mas me conbeço”

“MAS ME” – isto não existe. Existe só porque ele escreveu.

“Mas me conbeço por isso que não é bem música talvez sim um som difícilimo, seco, acervo, rouco, côncavo” – gosto de “côncavo”!... “precaríssimo de apenas consoantes” – “consoantes” é aqui muito bem inserida [a palavra]!...

Esta do Helder Leitão:

“Vive, não produzas.”

Era um amigo meu, que já faleceu, da TAP. Eu conheci-o antes da TAP. Conheci-o no CUJ [Clube Universitário de Jazz]. No CUJ, não! A preparar o CUJ...

Este José Sesinando é que era o craque. Tenho livros dele:

“Não se deve dizer sereia mas sim: sê-la-ei.”

“Há escravatura na outra banda: existe em Almada negreiros”.

Esta é genial! Eu não quero dizer que é minha, mas é:

“se a cedilha transforma o «c» em «s» porque é que nesses casos não se usa o próprio «s»?”

É minha. É do «Pão com Manteiga» [programa radiofónico da década de 1980, com co-autoria de José Duarte].

[José Duarte fala como escreve. Possui um estilo muito peculiar que o diferencia muito especialmente do que se lê no dia-a-dia, acima de tudo porque sabemos que é ele próprio que está ali, naquelas palavras. Não é uma construção elaborada com a perspectiva de instituir uma imagem de si de acordo com parâmetros definidos pelos círculos sociais que se pretendem alcançar. Mesmo que exista essa conceção, não emerge do vazio. Antes pelo contrário, sustenta-se na substância intelectual de José Duarte. Os seus e-mails, por exemplo, são quase poesia, visual e sonora:

- pela inserção de cada uma das palavras que confere ao texto interessantes construções gráficas a que recorre frequentemente;
- pelo significado direto ou metafórico, ou figurativo, ou personificado, e/ou desconstruído das palavras que utiliza;
- na interseção entre grafismo e significado, recurso quase sempre presente;
- pelo estímulo à exploração sónica da palavra;
- pelos trocadilhos, o humor e o sarcasmo constantes.

Assim, com novos significados (embora não pretenda que esqueçamos o sentido *a priori*) transporta-nos para uma leitura desafiante e cativante. Difícil, embora poucas vezes incompreensível.]

JD –... *escrevo como falo, acho eu... Até porque leio, para ver se me soa bem. É rítmica, a minha prosa.*

[Interessa-se e aprecia o modernismo e a vanguarda, especialmente o neorrealismo em todas as artes e expressões: na literatura de Manuel da Fonseca, mas também no Cinema, nas Artes Plásticas. O apreço e o respeito por Alexandre O’Neil, com quem privou, simbolizam o fascínio por esse movimento, de forma transversal.

Não frequentou a catequese mas, no Liceu, um colega profundamente católico convenceu-o a ler Santo Agostinho:]

JD –... *Gostei! E depois:*

“– Não conheces Santo António?”

Eu disse: conheço.

“– Já leste?”

“Não” – disse eu.

Ele emprestou-me. Brilhante!

[O fascínio e a atração de José Duarte pelas artes, em geral, é notória. As artes e a cultura são uma presença constante na sua vida. Em casa, para além dos livros, há obras de arte onde estão representados vários autores – importantes artistas plásticos portugueses.

O seu interesse mantém-se. Está atento a exposições e faz por estar presente no que seleciona. Numa das sessões, em maio de 2018, falou-me sobre a Galeria 111, que celebrava então os seus cinquenta e cinco anos. José Duarte é amigo de Manuel de Brito, o proprietário da galeria, desde

o tempo em que comprava livros proibidos na livraria onde Manuel de Brito trabalhava.]

JD – *Pintores portugueses, desde Vieira da Silva...teve vários até.*

Esta exposição dos cinquenta e cinco anos [da Galeria 111] tem quadros de todos os notáveis pintores modernos que expuseram em Lisboa.

(...)

Washington é a campeã dos museus. Tem museus de pintoras estrangeiras. Também lá estava Vieira da Silva. Aproximei-me e estava escrito:

“Vieira da Silva, french painter”.

... pedi para falar com o diretor do museu. O diretor veio. Finíssimo. Finíssimo à “americana”:

“– Boa tarde!”

“Boa tarde! Eu queria fazer uma reclamação.”

“– Muito bem. Diga se faz favor.”

O americano está convencido que não falha. Típico...

“Eu sou português e Vieira da Silva é portuguesa”.

“– Está lá francesa.” – disse ele.

“Pois. Está errado.”

“– Tem a certeza?”

“Absoluta.”

“– Pode vir cá amanhã? Para ver que está lá «portuguesa».”

Ao outro dia lá estava.

[O cinema está também nas paixões de José Duarte. Frequenta a Cinemateca.]

JD – *Esse mercado do cinema nacional está muito desprezado. Há filmes que só passam uma vez... Há uma realizadora importantíssima que só fez um filme...*

[Conhece as grandes obras nacionais e internacionais. Do cinema de autor ao mais comercial. E aprendeu jazz também no cinema:]

JD – [Iália] *Foi um dos países onde o jazz entrou na Europa. E quem me ensinou isso foi o Spike Lee⁹⁹ no filme dele [Miracle at St. Anna, 2008] – que é uma obra-prima. Passa-se com a tropa americana, em Itália, e a tropa é toda de negros americanos comandada por brancos. É a primeira que ele me ensinou. Não sabia. Porque era pessoal para morrer...*

[O telemóvel mete-se na conversa e inunda a sala com um trecho de um dos temas do primeiro álbum da filha Adriana. Atende. Paramos a conversa. A gata também intervém amiúde, aparece e desaparece. Retira-se e volta quando lhe apetece. Independente, como os felinos são. Pede atenção, pede colo. Mete-se na conversa com a sedução própria dos gatos. José Duarte termina a chamada e regressa à nossa conversa:]

JD – *De quê que eu estava a falar?...*

Ab! Sobre o filme do Spike Lee: o que interessa ao ‘sociólogo-jazz’ é a presença dos negros. Eu aprendi que os que não morreram e ficaram na Europa... muitos ficaram na Europa, porque há liberdade que não há nos EUA, para os negros... e depois alguns eram músicos. Muitos. Os americanos têm uma tendência para a música, natural. E então os negros!... E começaram a descobrir negros e brancos a tocar jazz e ficou aí. Nasceu. E está nos livros. Itália é, durante e depois da segunda guerra, quando há paz, tinha músicos que chegavam para propagar o jazz. É interessante isto! Agora não sabia que os americanos mandavam para a frente...

[Faz uma ligeira pausa. Parece ter um novo confronto com a realidade. Entristece-se com isso: com a realidade que parece ser a primeira vez que a pulsa e com o facto, em si. Tudo em escassos segundos. José Duarte é expressivo. Com um aceno de cabeça de reprovação ou incredulidade (ou das duas):]

JD – *... ‘Shit’!... O filme é violentíssimo...*

HBM – Um dos pósteres com maior significado no seu escritório é de Frank Sinatra, num dos

⁹⁹ Spike Lee (1957) é um realizador, ator, produtor e escritor africano-americano. Professor na Universidade de Nova Iorque que ficou conhecido pelas realizações dos filmes *She’s Gotta Have It* (1986), *Do the Right Thing* (1989), *Malcolm X* (1992), *The Original Kings of Comedy* (2000), *25th Hour* (2002), *Inside Man* (2006), *Chi-Raq* (2015), *BlacKkKlansman* (2018). Nas suas produções, Spike Lee aborda as temáticas raciais nos EUA assim como a pobreza e a marginalidade nas comunidades africanos-americanos, sendo mesmo referido como o precursor na introdução destas temáticas em Hollywood. Venceu vários prémios dos quais se destacam cinco Academy Award, dois Emmy, entre outros.

momentos mais curiosos da história de vida da ‘voice’: quando foi preso. Diz que foi com Sinatra que aprendeu inglês. É o ícone um dos ídolos de José Duarte...

JD – *...e resisti a pressões da Universidade de Aveiro para mandar o Sinatra, porque tenho tudo o que o Sinatra gravou e tenho 50 livros sobre o Sinatra. Eu quando for crescido gostava de ser como Sinatra!... e foi meu professor de inglês! É a “voice”! Depois vêm copiadores amadores...*

HBM – E de onde vem esse fascínio por Frank Sinatra? [pergunta e a resposta é imediata e afirmativa, convicta:]

JD – *Porque é o melhor!*

[Conhece bem Frank Sinatra. A vida e a obra. O conteúdo. A forma como canta. A mensagem do que canta:]

JD – *Aliás, nas minhas sessões [conferências, colóquios, etc.], de vez em quando, ponho o disco a tocar e projeto os “lyrics”, as palavras – não é ‘poema’ mas é a letra – e a duas cores: a segunda cor é as palavras que ele rouba ou que acrescenta. A orquestra toca uma vez, repete... toca quatro ‘chorus’... Primeiro apresenta o tema tal qual o compositor escreveu e nas seguintes faz o que quer... até tem uma atitude de Esquerda que ele nem devia ter notado, sequer!...*

HBM – Mas por que diz que ele não devia ter notado sobre essa sua atitude de Esquerda?

JD – *Não! Não... mas ficava muito bem ritmicamente... os ditongos... E modifica todo o sentido! Eu até costume dizer aos meus participantes [das minhas sessões públicas], que aquilo fazia lembrar o Obama no Poder. Ou seja, a ver se me lembro...*

[Pára... fecha os olhos expressivamente como quem procura dentro de si o que pretende encontrar. Balbucia... entoa...]

JD – *AH!*

[recorda, finalmente, e canta:]

“The world still is the same. You never change it!”.

Isto é o poema. E ele diz:

“The world still is the same. You never change it... CHANGE IT!”

E a segunda é a definitiva.

É que ele diz... ele cita o autor, como é obrigado... também não se pode cantar coisas que não estão escritas. Pode é desfazer-se o que está escrito: e acentua o “Change it”, com outro sentido totalmente diferente:

“You never change it. CHANGE IT!” [José Duarte coloca o dedo indicador em riste enquanto diz “CHANGE IT!”].

...se não consegues mudar, muda!

...é uma atitude de Esquerda!

Eu gostava de ser Sinatra porque morreu sem saber quantas mulheres gostavam dele! Mas gostavam para casar, como dizia o Padrinho!... [E ri-se com vontade.]

Eu só o fui ouver duas vezes - uma a Nova Iorque a outra no Estádio do Dragão!... Porquê Dragão?... melhor... do Porto.

[E solta uma gargalhada sarcástica de triplo significado: porque viu Frank Sinatra – o seu ídolo – em Nova Iorque e no Estádio do Dragão, e aqui já existe um elemento de humor (Frank Sinatra em NY e num estádio de futebol em Portugal) e, depois, porque não foi em Alvalade: José Duarte é do Sporting!]

JD – *E foi um falhanço muito grande porque eu tentava imitar os [jornalistas] italianos para conseguir uma entrevista. Da seguinte maneira: metiam-lhe um papel debaixo da porta do quarto de hotel. O Sinatra lia e dizia depois para a receção chamar o jornalista. E faziam a entrevista com ele. Eu fiz a mesma coisa. E depois quando o concerto terminou fui ao hotel e dirigi-me à receção. Na receção disseram-me assim: “Oh, senhor Duarte teve azar... ele do concerto meteu-se no jato dele e foi para Barcelona passar a noite.”*

HBM – José Duarte conhece bem a obra de Frank Sinatra...

JD – *...Canto ‘em cima da sua voz’... canto as suas acentuações com seu ‘balanço’, canto as palavras onde ela as canta... os ditongos... o que quer que seja..., Enfim... Sei cantar [como Sinatra canta].*

HBM – Compreende Frank Sinatra. Conhece-o...

JD – *Ter-me-ia dado bem com ele... sou latinp... Mr. 'S' [Sinatra] italo-americano... os italianos são bonitos. Os italianos têm as italianas e falam italiano – língua 'musical'. Os italianos têm gastronomia, a arte, o cinema, o teatro, as vozes, a ópera... A Itália é outro país! Formidável ao nível da paisagem e a máfia e a 'ferrari'... Conheço bem Itália, que foi um dos países onde o jazz entrou na Europa com a segunda grande guerra mundial.*

HBM – Frank Sinatra: é acima de tudo o artista que fascina José Duarte?

JD – *Claro! Claro! Claro! É a vertente musical. Musical e artística: é o artista, ele é "o artista", com "a" grande. Ou seja, igual a ele não há. A cantar tão bem e como ele, tão bem como ele...*

JD – *Tenho uma audição rara. Entra-me muito mais facilmente e conheço com facilidade a música africana, a outra de tendência africana, a outra influenciada pela música africana [em suma, a música com elementos e recursos africanos]. Desde que tenha balanço... fico aberto para tudo... Não gosto só de jazz...*

(...)

O primeiro concerto a que assisti... não me lembro. Mas... se não foi o Armstrong, andou por aí... 1961 [em Lisboa]... como eramos um país – somos! – um país atrasado, sabia mais da teoria que da prática. Sabia teoria de jazz. Tinha lido e ouvido. Enquanto vê-los...era muito pouco... Não existiam praticamente concertos. Havia um 'quando o rei fazia anos'. Count Basie que foi o primeiro grande que veio a Lisboa, não vi. Quase em 1958... que foi quando eu entrei [no jazz]. Eu fico mal quando vejo ou oiço qualquer coisa que me impressione... A emoção para mim dá-me para ficar tonto... E chorar... melhor: choramingar... às vezes, mas raras, choro!...

Quando oiço jazz fora de série... O jazz chama-me. Estou dentro dele. Passo-me para lá... Assim como com o baterista que vem aí, em março, com Brandford Marsalis¹⁰⁰. Chama-se Justin Faulkner¹⁰¹. Tenho uma fotografia dele com a Adriana, quando ela estava nos Estados Unidos... Se encontrares o Justin Faulkner diz-lhe que és a filha de um pai que o viu a tocar com o Jacky Terrasson¹⁰²,

¹⁰⁰ Brandford Marsalis, saxofonista de jazz e de música erudita, nascido em Breaux Bridge, Louisiana, 26 de Agosto de 1960.

¹⁰¹ Justin Faulkner, baterista de jazz (nascido a 19 de março de 1991, em Trenton, New Jersey, Estados Unidos da América). Uma das grandes revelações na nova geração de músicos de jazz.

¹⁰² Jacky Terrasson é um pianista de jazz nascido em Berlim, a 27 de novembro de 1965.

no clube 'Jazz Standard', em Manhattan, Nova Iorque. Eu vi o tipo a tocar e de repente há um solo de bateria. O Jacky Terrasson olha para ele e cala-se e ele fica a solo absoluto... o contrabaixista calou-se, também... e começa a fazer coisas que me tocaram.... 10 vezes melhor que o Elvin Jones¹⁰³!... Não acredita!... Eu chorava que parecia uma 'Madalena'...E dizia para mim: "Mas estás a chorar porquê?!... Mas?!..." não conseguia parar...

Tenho chorado com coisas... a ouvir discos... a ouvir gravações antigas... na net, na net, isto é; ou na net ou nos meus discos, aqueles que quero ouvir. Ponho alto. Tenho um som bom! Sou possuído. Fico...

(...)

Só é jazz se for música de cor negra que me impressione ficando o jazz e eu sozinho no lugar onde estivermos mas para merecer cinco estrelas tenho ou devo liberdade às poucas lágrimas ao choro íntimo apenas lacrimejante. Mais simples: jazz é quando me chegam as lágrimas aos olhos.

(...)

Uma vez 'fumei' [canábis]. Fiquei um bocado atordoado. Percebi isso no dia seguinte. Estava com um tipo, americano: Steve Potts. 1972. Na data do disco «Estilhaços»¹⁰⁴. Foi a primeira vez que ele veio cá. Tinha vindo para a Europa dois anos antes – telefonei-lhe anteontem porque fez 74 anos. E ele foi-se embora, da Lapa, e eu fui ouvir discos com auscultadores. Eu gosto de auscultadores porque não quero ouvir o resto – um tipo fica completamente isolado. E ouvi uma malha de um contrabaixo que nunca tinha ouvido. Ouvi 10 vezes. Estava a ouvir demais enfim, relativamente... Era o Paul Chambers num disco dele, com outros – não era com o Miles... não me lembra o disco que é... já foi há tantos anos... E vou-me deitar. Ao outro dia acordo: vou ouvir aquilo! Ouvi, ouvi... Nunca mais ouvi. Não tinha a percepção que tinha [antes de dormir]. É a mesma coisa que ouvir música de olhos fechados:

“– Estás a dormir?” – os alarves.

“Não. Estou a ouvir melhor!”

Um sentido que se vai, os outros que ficam mais desenvolvidos.

Diziam muito de um dos melhores ouvintes de jazz que eu conheci na vida: Villas-Boas. Ouvia sempre a música com os olhos fechados.

¹⁰³ Elvin Jones foi um dos mais importantes bateristas da história do jazz, especialmente influente a partir do pós-bop. Nasceu em Pontiac, Michigan, Estados Unidos da América, a 9 de setembro de 1927 e faleceu em Englewood, New Jersey, a 18 de maio de 2004.

¹⁰⁴ «Estilhaços» é o nome do disco editado pelo programa de José Duarte, Cinco Minutos de Jazz, gravado em Lisboa, em 1972, pelo quinteto de Steve Lacy. O disco foi produzido por Manuel Jorge Veloso. O disco foi gravado a 29 de fevereiro de 1972, no Cinema Monumental, em Lisboa.

O primeiro disco que eu comprei, que foi o "High Society", que não é jazz, mas é muito próximo do jazz, tem o Bing Crosby e o Sinatra. A cena da biblioteca, grande, uma casa rica... eles cantam uma canção a propósito... é de novo o fim!... Um swing!... E ele próprio, que era o mestre! Era o único a quem o Sinatra nem lhe passava pela cabeça faltar-lhe ao respeito!... gostava à brava do Bing Crosby! Não gostava [só] musicalmente: gostava musicalmente e como pessoa. Que era um ser sensacional e cantava bem, com sonoridade doce.

HBM – Viu primeiro o filme e só depois comprou o disco. Em 1958. O filme já o viu...

JD – ... 'n' [éne] vezes! Comprava [discos] no Valentim de Carvalho. Descia o Chiado, lado direito, onde muitos anos depois o Paulo Gil foi empregado e depois o Rui Neves.

HBM – Foi ainda no Liceu que descobriu o jazz, no Passos Manuel. O Paulo Gil levou-o ao Hot Clube. Terá sido depois do concerto de Count Basie, a 1 de outubro de 1956...

JD – ... posterior, porque eu não vi o Count Basie. Ainda não conhecia jazz. Foi o último concerto que eu não vi porque não conhecia jazz. O primeiro [a que assistiu] foi o Armstrong.

HBM – Com o Paulo Gil cantava “Rock around the clock”¹⁰⁵, não é verdade?

JD – Cantávamos os dois. Iguais. Descobrimos que ambos tínhamos bom ouvido. Ele ia ao Hot [Clube de Portugal]. Ele é hoje em dia sócio dos primeiros. Ele é sócio desde esse tempo. Aquilo tinha poucos anos. E levou-me ao Hot....

Entreí, descí as escaditas.... Estavam lá 3 ou 4 a jogar às cartas. Música de fundo, baixa, que era a “American Jazz Hour”. Que era um programa para a Europa de Leste, de propaganda norte americana. Willie Conover era o locutor e realizador daquilo. Entrevistei-o em Varsóvia. Depois do ‘25’ [de Abril de 1974]. Passou na rádio portuguesa, a dizer mal dos Estados Unidos e eu a dizer-lhe que aquilo era uma publicidade do seu país. Não era por acaso que só transmitiam, ou transmitiam em força, para os países de Leste. “Tem razão, José Duarte.” [respondeu Willie Conover]. Ele devia trabalhar para CIA.

[Quando entrou no HCP] Não me disseram ‘bom dia’ nem ‘boa tarde’ nem ‘como é que te chamas’...

¹⁰⁵ Canção rock & roll composta em 1952 por Max C. Freedman e Jimmy De Knight (pseudónimo de James E. Myers) popularizada por Bill Haley & His Comets, em 1954, quando gravada para a editora Decca.

Eu era um miúdo e eles já...

Eu fiquei dececionadíssimo com aquilo [referindo-se ao Hot Clube de Portugal e ao primeiro dia em que ali entrou]. Pareceu-me, na altura, um clube inglês – nunca tinha ido a Londres – um clube inglês com uns a fumarem, a jogarem – estavam a jogar – fim de tarde... como os ‘doutores’ em Inglaterra que antes de ir para casa passam ali... um copo, conversam com os amigos, leem as últimas notícias, estão um bocadinho... O seu clube. É isso. Fiquei chateado... ao menos gostaria de saber quem eram eles... falavam comigo... Disse ao Paulo [Gil]:

“Nunca mais lá vou”. Era o clube deles. Eu disse: “nunca mais lá vou”.

Foi por aí, nessa altura, que eu vi um papel no chão que dizia: “Se és universitário...” não era, iria ser.

(...)

Quando oiço jazz fora de série... O jazz chama-me. Estou dentro dele. Passo-me para lá...

Assim como com o baterista que vem aí, em março, com Brandford Marsalis. Chama-se Justin Faulkner . (...) no clube ‘Jazz Standard’, em Manhattan, Nova Iorque. Eu vi o tipo a tocar e de repente há um solo de bateria. O Jacky Terrasson olha para ele e cala-se e ele fica a solo absoluto... o contrabaixista calou-se, também... e começa a fazer coisas que me tocaram... 10 vezes melhor que o Elvin Jones !... Não acredita! [diretamente a interpretar a minha atenção]: eu chorava que parecia uma ‘Madalena’...E dizia para mim: Mas estás a chorar porquê?!... Mas?!... não conseguia parar...

Tenho chorado com coisas... a ouvir discos... a ouvir gravações antigas... na net... na net, isto é; ou na net ou nos meus discos, aqueles que quero ouvir. Ponho alto. Tenho um som bom! Sou possuído. Fico...

[e gesticula em forma de comunicar o seu estado atónito, aturdido, estonteado, deslumbrado].

JD – *Só é jazz se for música de cor negra que me impressione ficando o jazz e eu sozinho no lugar onde estivermos mas para merecer cinco estrelas tenho ou devo liberdade às poucas lágrimas ao choro íntimo apenas lacrimejante. Mais simples: é jazz quando me chegam lágrimas aos olhos.*

HBM – *Portanto, foi depois do concerto de Count Basie e antes da palestra de Raul Calado (que daria origem ao Clube Universitário de Jazz) que José Duarte descobriu o jazz...*

JD – *Raul Calado é o homem mais importante da minha vida. Transformou-me.*

E... e com “o mestre”. Não o conhecia de lado nenhum.

Cheguei lá, vi um indivíduo de óculos, mais velho do que eu seis anos, é pouco... E falou e falou e falou... [passou jazz] e eu fiquei vidrado! Nunca tinha ouvido aqueles sons – eu era menino dos boleros, música sul-americana, sambas...

Foi uma mudança para um homem novo. Não estou a exagerar nem a fazer-me caro... fazer-me difícil... Não!

Quando eu conheci o Raul Calado – não é o jazz! É o Raul Calado!... foi o meu mestre! – ele ensinou-me, deu-me a conhecer falando.... Falava comigo e dava-me a conhecer... Eu ficava vidrado! E depois dava-me um livro como complemento....

Foi um mês depois, dois meses depois [da sessão de Raul Calado]... Nós colámos um ao outro. Eu principalmente a ele, porque eu não sabia nada do que ele me falava. Falou-me do progresso. Contra a permanência...

Transformei-me num outro «José Duarte»! Foi fundamental o meu tio [referindo ao seu tio Rui]! Ainda hoje penso nele à brava! E o Raul Calado! O Raul Calado porque misturou-me tudo. O meu tio não sabia de cinema. O Raul sabia à brava! Os cineclubes, a resistência.... Política!

O Raul foi um mestre porque me ensinou tudo o que eu não sabia, de tal maneira que me levou a trabalhar:

“Ouve lá, não tens que ser licenciado como eu!... Só sei de calhaus! Sou formado em geologia. Para quê que eu hei-de saber de calhaus e dar a conhecer calhaus às pessoas... Não! Faz por ti! Luta!”

E eu: “faço por mim e luto”. Vou gastar dinheiro aos meus pais em vão, porque eu chumbo os anos seguintes.

A preparação do CUJ deu-se na pastelaria A Mexicana, na Praça de Londres, em Lisboa, com Raul Calado, eu, Helder Leitão, Tércio da Silva.

Quando ele me disse que era para fazer um clube de jazz, eu poderia parecer, naquela ingenuidade dos 20 anos, no fascismo, na ditadura, que era desculpável por ser analfabeto com o fascismo. Mas não! Eu já estava com aquilo na cabeça! Era uma associação direta. Direta!

(...)

O Jorge Sampaio era presidente da RIA – Reunião Inter Associações – e uma vez o CUJ não tinha dinheiro e precisávamos de ajudas. Lá a direção pediu-me... eu já conhecia o Jorge [Sampaio] das lutas académicas...

“José Duarte, vai à RIA pedir dinheiro...”

E fui. Falei com o Jorge:

“Quando é que eu posso aparecer?”

“– Oh pá, aparece...” dia tal, às tantas horas...

Lá fui. Entrei. Os tipos falaram o que tinham a falar. Depois:

“– Está aqui o José Duarte. O CUJ precisa de dinheiro.”

Discutiram, e tal, e deram-me 100\$00 [cem escudos].

Bem!... Desci à Praça da Alegria e fui lá dar os 100 paus! Ficou tudo contente! [com um semblante de alegria e vivacidade].

E sabe que no CUJ nunca pagámos renda?!... O nosso senhorio era o dono da Pastelaria Suíça.

Agora já não podia haver CUJ¹⁰⁶... Naquele tempo também não houve! [ri].

(...)

JD – *Depois há as minhas missões isoladas. Isso é importante. É por aí que eu me imponho. Nunca foram a tantos sítios como eu, nunca fizeram um programa tão grande como o meu, nunca tiveram um programa tão antigo como eu – sou o campeão do mundo! Só isto!... Não conhecem tantos músicos pessoalmente como eu. Nunca foram onde eu fui a tantos países como eu, ver jazz: Polónia, Dinamarca, Alemanha de passagem, Itália, Espanha pouco, Nova Iorque nem conto... foram 120 vezes...*

(...)

Eu quando cheguei a primeira vez a Luanda, havia malta que foi ao aeroporto ver-me porque eu era o tipo do jazz. Mas este exemplo na minha vida é... [gesticula a expressar a quantidade de situações idênticas]. Uma vez, um psicólogo que trabalhou na TAP, quando começou a trabalhar na TAP... lembro-me de ele aparecer no... eu trabalhava fora da aerogare e ele trabalhava na aerogare... e pediu a um colega nosso, da aerogare, para o levar ao José Duarte porque me queria conhecer e gostava de jazz. E depois ele foi lá:

“– Olá! Chamo-me Soares e trabalho no check-in.”

“Olá! Eu sou o José Duarte.”

“– Eu sei! Eu vim cá para o conhecer!”

“Que tal acha?” [com o humor característico, abre os braços como que a mostrar-se].

¹⁰⁶ O edifício onde se encontrava a pastelaria Suíça, em Lisboa, no Rossio, foi vendido e a pastelaria encerrou.

HBM – Na rádio fez também a cobertura do regresso ao planeta dos astronautas da Apollo 13.

Como foi essa experiência?

JD – *Estava a dormir às duas da manhã, acordou-me o telefone. Era o meu compadre Carlos Cruz:*

“– Estás a dormir? Então vais-te levantar daqui a bocado?!...”

“Como é que sabes? Estás grosso!... Quanto te embebedes não me telefones.”

“– Não estou nada. Estou a falar a sério! Vais para Nova Iorque.”

“Quem é que te disse isso?”

“– Tou-te eu a dizer. Tens que ir à queda do ‘13’.”

“O quê, mas eu não sei nada disso! Eu, acordado agora mesmo, às duas da manhã, vais-me dizer que eu vou para Houston? Porquê que vou eu?”

“– Porque tu sabes muito dos EUA...”

“Mas isso não chega... Agora, de aviões?!... a caírem?!... Não percebo nada disso!”

Enfim... às 8 estava a pé. Banho. Embaixada dos EUA para tirar uns papéis sobre ‘foguetes’ e depois aeroporto.

Foi para o «tempo Zip», da Rádio Renascença, que era o programa radiofónico do programa de televisão «Zip Zip»...

Depois embarquei – com bilhete, já, tudo pronto para Houston – e uma máquina de gravar, último modelo. Eu disse:

“Muito obrigado!”

“– Mas isso não é para ti! Depois devolves!”

“Não! Muito obrigado por me darem isto! Posso deixar cá?”

“– Olha lá, estás-me a gozar ou quê?”

“Não! Para quê que eu levo isto? Para entrevistar uns tipos que estão a cair? Gravar o quê?...”

Lá levei a máquina. Entrevistei um português a bordo... mas depois fui repreendido pelo comandante porque não podia utilizar... Lá fui.

Houston. Cheguei... “Agora um hotel”. Fui ter com as meninas da ‘United’:

“Precisava de um hotel.”

“– ...O senhor não sabe o que se passa em Houston? Não há hotéis.”

“Então e agora?!”

“– Vou-lhe dar uma sugestão: mete-se no autocarro que leva os passageiros aos hotéis e em cada hotel sai e pergunta se tem quarto.”

“Boa ideia!”

Vou. Perguntei... Está esgotado... Está esgotado... No último [hotel]. Um quarto. Para uma noite. Vou para o quarto. Dormi profundamente. Cansado... cheio de sono, troca de horas... Levanto-me. Chego à receção e digo assim:

“Olhe pode dizer-me onde era a NASA?”

Foi a pergunta mais estúpida que eu fiz em toda a minha vida!

O rececionista fica a olhar para mim... Disse-me:

“– Está a falar a sério?... Tudo isto é a NASA!”

“E como é que eu vejo a NASA?”

“– É ir à porta.”

Cheguei à porta e era uma planície a perder de vista. Não havia edifícios. Eu voltei à receção:

“E para ir lá como é que vou?”

“– De carro.”

“Mas eu não tenho carro.”

“– Aluga.”

Estou tramado... É caro. O dinheiro não é meu... Vou a pé. E fui a pé. Isto é a história de um português no estrangeiro, medieval. Nós os portugueses fazemos tudo no estrangeiro. Até trabalhamos! Eu estava a trabalhar. E fui a pé para a NASA. Que é um sítio ultra-secreto. Saí da porta do hotel, atravessei a rua. Andei, andei, andei... e vi o hangar da ‘press’. Fui lá. Eu levava um papel da Renascença [rádio]. Pus-me na fila e estava à espera de ser atendido, quando oiço atrás de mim um alguém dizer assim:

“–... como é que um ‘tuga’ sabe de foguetes!?”

Olho para trás era um brasileiro, simpático. Bonito. Novo. Eu digo:

“Você está a meter-se comigo porque é português? Sabe falar brasileiro? Você não sabe falar português? Eu percebo porque tenho um excelente ouvido. Percebeu o que eu disse? [em jeito humorado e simpático mas provocador.] Ele disse assim:

“– O meu nome é Lucas.”

“O meu nome é José. José, não: José Duarte.” Ele disse:

“– Lucas, não: Lucas Campos.”

Desde aí ficámos amigos. Tirámos os dois o papel, fomos ver as instalações. Eu quando entrei nas instalações, era um hangar cheio [!] de delegações de outros países e que tinham desde os putos que iam buscar os telexes, eu não tinha – tinha que eu ir lá buscar... até mesas de mistura, tradutores, engenheiros... Eu disse: “Estou tramado!”. Eu só tinha possibilidade de fazer chamadas telefónicas de lá para Portugal.

“E agora o que é que eu faço?”

“– Eu não tenho esse problema. Posso emprestar-lhe o carro. Eu trabalho para uma publicação que sai uma vez por mês e faço o meu trabalho no quarto do hotel.”

No dia seguinte apresentei-me de carro. De Mustang! [a rir] Já não fui a pé, já fui de carro, já entrei ‘à senhor’. Primeira batalha vencida! A segunda foi escolher para onde é que eu ia, para me ajudarem. Entretanto, tinha que fazer telefonemas diários. Escolhi: “Espanhóis não. Damo-nos mal. Fingimos que nos damos bem... E... quem é que há-de ser? Mexicanos! Têm pinta.” Disse:

“Buenas tardes!”

Eles riem-se e disseram:

“– De onde é que você é? Você não é espanhol! Não fala espanhol!”

“Vocês também não falam espanhol. Falam mexicano!”

“– Ah, muito obrigado! ‘Gracias!’”

“Eu sou português.”

“– Amamos Portugal! Senta aí!”

“Não mas eu não me quero sentar! Eu quero ficar sentado! Eu não tenho...”

“– Ah!... não tens nada disto! És pobre!”

“Pois sou...”

Foram porreiríssimos! Passados dois dias (estive lá sete) já sabia falar (isso é o ‘portuga’! O ‘portuga’ é assim!), já ia às conferências de imprensa dos técnicos que estavam cá [em terra] a falar com a nave, já sabia aqueles termos todos que via escrito nos ecrãs... Até que a certa altura, nos telefonemas, estava a nave a cair no mar, e eu tinha que dizer para Portugal que estava a ver – tinha que ser ali!... na altura, na hora! É espetáculo, hã! E diz-me a telefonista:

“– I’m sorry, but you must speak in english!”

“Mas é que eu tenho que falar sempre português.”

“– Nós sabemos, e como não sabemos o que diz, tem que falar em inglês.”

“Mas a telefonista não sabe falar inglês.”

“– Então não pode falar.”

“Eu estou a fazer uma reportagem para uma rádio em Portugal.”

“– Mas não pode...”

“Então vou dizer-lhe isso, posso?”

“– Say it again?”

“Eu vou agora telefonar para a telefonista portuguesa. Vou falar português uns segundos e a seguir ela fala sempre em inglês. Vou-lhe dizer para ela falar inglês”. (grande maluco José Duarte).

“– Ok. But take care... I'm gona listen that!”

“Ok.”

Telefonei:

“Olá! É o José Duarte!”

“– Olá, viva José Duarte! Ok. Vou ligar.”

“Olhe, só lhe queria dizer uma coisa: você fala inglês?”

“– Não...”

“Tem que responder sempre «yes» ao que eu disser. Sabe dizer Yes!”

Ligou-me. Disse «yes». E a telefonista norte-americana disse:

“– Ok.”

E então os outros telefonemas foram assim. No último telefonema, estava a nave já a descer... Telefono... e diz-me a telefonista portuguesa assim:

“– Senhor José Duarte, não posso ligar... está interrompido...”

“Não me diga isso! Tem que ligar!”

“– Está interrompido...”

“Não pode ser!... são os meus sete dias de trabalho para nada!”

Eu fiquei à rasca... Até que ela diz:

“– Olhe! Abriu agora! Vou ligar.”

Liga e eu digo assim:

“Fialho [Gouveia]!... que conversa estavam vocês a ter nesse telefone!?!... Não me podiam atender!... Não sabiam que eu ia telefonar?!”

Diz-me o Fialho:

“– Estás no ar, José Duarte!”

Eu fiquei siderado e disse:

“Boa noite! Fala José Duarte...” Fiz de conta que não era nada comigo... Eu pensei: estou tramado... estou despedido! Lá vai o jazz... lá vai tudo! ...na Rádio Católica Portuguesa [uma entrada no ar daquela forma]?!...

Mas nada, nada... Não houve nada!

Parece o tipo que entrevistou o Armstrong [em 1961, quando estive em Lisboa, para um concerto]. Então... da Renascença... De repente, ia eu a guiar, o Armstrong e a Lucille [mulher de Louis Armstrong] – que era também o nome da guitarra do B.B. King – e digo eu para o Armstrong:

“Estamos a ser seguidos. Uma rádio. Católica.”

“– Não sou católico mas já dei muitas entrevistas.”

Estava a falar com ele, com o Armstrong, e de repente vejo o repórter da Renascença sair do automóvel com o microfone aberto, a falar... Chega ao pé do Armstrong, não diz 'bom dia' nem 'boa tarde' ou 'posso fazer uma entrevista'... nada. Ataca logo:

“– Mr. Armstrong, can you tell me what difference is between ‘old jazz’ and ‘new jazz’?” [com uma pronuncia portuguesa do inglês].

E o Armstrong, faz uma pausa e diz:

[José Duarte coloca a voz na tentativa de imitar o timbre de Louis Armstrong]

“– Hey baby, if you tell me what is the difference I’ll kiss everywhere!”

(...)

JD – *Agora estou doido para ver se fazem lá uma loja de jazz.*

[Falávamos sobre o Centro Cultural de Belém e as obras que se perspectivam iniciar brevemente para a conclusão integral do projeto].

HBM – *E a sua intervenção junto de Charlie Haden, na Polónia, antes da sua vinda ao primeiro Festival Internacional de Jazz de Cascais?*

JD – *Tinha ido, semanas antes, a Varsóvia. Era membro da associação europeia de jazz – começou por ser “european”, depois passou a “international”. Fui para o mesmo hotel em que estavam os músicos que tocavam lá. Que eram os mesmos músicos que o Villas-Boas tinha comprado ao George Wein. Portanto, o Geoge Wein vendia para a Europa... até se dizia que ficava mais barato... vir a Portugal... isso eu sei pelas tarifas [de transporte aéreo]. Apanhei o festival de Cascais em Varsóvia. Estive com os músicos. Uns conhecia, outros não...*

Foi aqui que Charlie Haden me transmitiu que não viria a Portugal porque não tocava em países fascistas. Eu disse-lhe, “não há países fascistas. Há governos fascistas! Não há povos fascistas!” O Haden fez um minuto de espera e disse:

“– Tens razão. Mas tenho que fazer alguma coisa que denote que eu sou contra a guerra em África.”

Mas depois disse-me assim:

“– Vou levar pancada...”

– Não. Não te batem. Não te tocam.

“– Como é que sabes?”

– Não te batem porque tu és cidadão norte-americano.

“– O que é que eu hei-de fazer? Qualquer coisa em cima do palco... por um fumo [faixa de tecido preto liso, no braço esquerdo, em sinal de luto]?”

“– Não... Ninguém te vai ver...

Ninguém repararia... Nem no que ele levava vestido, quanto mais aquilo preto...

E depois eu disse:

– Há uma música que o povo gosta muito – menti-lhe, claro! – «Song for Che». É boa!

“– Boa ideia!”

– Falas: dedicas aquilo aos movimentos de libertação.

E depois estive a treinar-lhe o português de «Angola», de «Guiné» e de Moçambique».

Já no concerto, no pavilhão em Cascais:

A primeira que ele disse foi Moçambique. Doze mil pessoas bateram palmas. Guiné já se ouve muito mal.

Angola praticamente não se ouve e o resto não se ouve nada. Era tudo em pé.

Charlie Haden: “This next song is dedicated to the black peoples of liberation movements of Mozambique, Guine, Angola”.

E as pessoas irrompem numa ovação de palmas e gritos de apoio. Um momento marcante na história política de Portugal.

...Eu fiquei sentado a chorar... Tinha a máquina, que tinha levado para tirar fotografias... Tiraram-se poucas fotografias [desse momento].

HBM – Mas houve quem abrisse faixas com palavras de ordem...

JD – No ano seguinte. Isso foi no ano seguinte e colados cartazes no balcão.

Se não fosse eu ele não vinha. Não vinham. Os quatro [referindo-se ao quarteto de Ornette Coleman].

Essa noite foi passada no Hotel [espirrou] com os músicos negros... E contou-me [Charlie Haden], quando fui visitá-lo – antes de 74, em Los Angeles, onde ele vivia com a mulher – contou-me coisas...

Ele bebia uma garrafa de vinho. Assim [e gesticula]. E depois bebia gin. Não bebia nada quando tocava... E depois começou a fazer disparates: a pedir ao Rui Neves para não dizer ao José Duarte que ele estava cá em Portugal, a pedir ao Paulo Gil para colocar carpetes por baixo dos instrumentos... Uma vez assisti a uma senhora de idade, portuguesa, com um disco para autografar... A mulher ao lado dele e ele pergunta-lhe:

“– Assinas tu ou assino eu?”

E ela disse: “- Não sei, diz lá?”

“- Então assina tu”, disse ele.

A mulher dele assinou e a senhora levou o disco. Foi-se embora. E eu disse: “...bem, vou-me embora que estão noutra! Isto está tudo doido aqui!” A senhora devia dizer: “Desculpe, mas a senhora não toca contrabaixo.”

HBM – E depois do ‘25 de Abril’?

JD – Com o 25 de abril eu esqueci o jazz. A verdade é essa. Durante meia dúzia de anos... Andei na prática. Fiz coisas que só um ingénuo, só um tipo sujeito ao fascismo durante uma data de anos... a uma ditadura fascistas, que é o real nome – «The real name»... Enquanto membro da direção do Hot, fazíamos sessões fonográficas para os sindicatos, para os trabalhadores... não era para os estudantes, nem para as elites... Aquilo era propaganda ao marxismo! Eramos marxistas, a maioria deles, na direção do Hot! Foi essa a intenção nossa: fazer uma revista de Esquerda, de jazz de Esquerda, de leitura de Esquerda, que servisse os trabalhadores e os músicos!

(...)

HBM – Entre outras ideias e propostas em curso, está a trabalhar na reedição do livro Cinco Minutos de Jazz...

JD – Com esta reedição dos Cinco Minutos de Jazz o tipo vai fazer uma capa com uma fotografia que eu tenho ali no meu escritório, na parede, que é: eu de perfil, preto e branco, na [Rádio] Renascença, 50 anos mais novo, com auscultadores, microfone, a gravar os Cinco Minutos [de Jazz]. Ele ontem foi comigo e com um fotógrafo e tiraram muitas fotografias comigo a gravar, muitas delas de perfil, que é para contrapor a capa... o contraste da capa. Chamar-me velho!

HBM – Disse que estava muito contente?...

JD – ...a SPA irá apoiar a reedição do livro, pela editora Ponto de Fuga.

[Ao longo das várias sessões que deram origem a este trabalho, o telemóvel era uma presença constante através de notificações de receção de mensagens ou toque de chamada: José Duarte

colabora e está sempre disponível para dar entrevistas, auxiliar em trabalhos académicos, jornalísticos, documentários... Por e-mail ou por telefone – só não aprecia as redes digitais sociais...]

JD – *Ok. Está bem! Então a gente pode-se encontrar...*

...Dia?... Amanhã serve?...

Qual é o seu nome?...

...Sofia? Tenho uma afilhada que é Sofia...

O que é que você faz?

...Também eu. Mas disse radialista...

A que é que você chama “muitos anos”? Sabe há quantos anos eu trabalho... na rádio?

...Desculpe a pergunta: em que ano você nasceu?

'75 [1975]. Eu comecei a trabalhar em rádio em '58 [1958].

Então... diga-me.

...Pode, da parte da tarde?...)

[Telefonema finalizado. Ficou assim agendada mais uma das muitas generosas colaborações que faz.]

(...)

[A 21 de Fevereiro de 1966 o CM] inicia a sua história. Integrado como uma rubrica do programa diário “23ª hora”, apresentado por João Martins, da Rádio Renascença – emissora que naquela década tinha vindo a conquistar uma quota considerável das audiências nacionais, firmando-se como uma das três principais emissoras radiofónicas juntamente com a Emissora Nacional (EN) e o Rádio Clube Português (RCP).]

HBM – Decorria o ano de 1966 quando o radialista João Martins (amigo de infância de José Duarte) o convida para fazer *Cinco Minutos de Jazz*, programa que ficou na história do país e da rádio do mundo inteiro e que em 2020 entrará para o *Guinness World Records*...

JD – *Em 1966 telefonou-me o João Martins. Falávamos todos os dias, eramos amigos. Mas um falou para casa de Raul Calado, onde eu estava a beber cultura, e disse:*

“– *Queres fazer uns cinco minutos com jazz lá no meu programa?*”

Eu disse: Bom nome!... mas é pouco tempo!...

HBM – A atividade radiofónica de José Duarte inicia-se em 1958 na Rádio Universidade de Lisboa, onde realiza e apresenta o programa “O jazz, esse desconhecido” inspirado... [interrompe-me e ressalva:]

JD – ...*mas espero expirado – por um livro que se chama “L’homme cet inconnu” de Alexis Carrel*¹⁰⁷.

HBM – Curiosamente, já em 1946, Luiz Villas-Boas publicava um artigo¹⁰⁸ em que a determinada parte do texto recorre à mesma expressão – “O jazz, esse desconhecido”. Contudo, as fontes de inspiração são distintas: enquanto Luiz Villas-Boas se inspira no livro¹⁰⁹ com título homónimo (*Jazz, cet inconnu*), de André Hodeir e Charles Delaunay, publicado em 1945.

JD – *Não sabia.... É a primeira vez que oiço. Mas o livro [L’homme cet inconnu] emprestou-me Raul Calado.*

HBM – Surge *assim* o histórico programa ‘Cinco Minutos de Jazz’. Nessa segunda-feira, 21 de fevereiro, estreava CMJ e José Duarte encontrava-se pela primeira vez em Nova Iorque...

JD – *Nessa segunda-feira foi a primeira vez dos CMJ e a primeira vez que fui ao Village Vanguard*¹¹⁰.

HBM – ...e o clube tinha sido inaugurado no dia 22 de fevereiro de 1935... Não escreveu para a imprensa sobre esta primeira experiência em Nova Iorque, no Village Vanguard, com a recentíssima big de Thad Jones e Mel Lewis, que mais tarde viria a designar-se Village Vanguard Orchestra).

JD – *Não escrevi... [pausa] Fui doido!*

HBM – Toda a música que passava e passa nos CMJ é da discografia particular de José Duarte,

¹⁰⁷ Alexis Carrel (1873 – 1944), Nobel na Medicina.

¹⁰⁸ O artigo, da autoria de Luiz Villas-Boas, foi publicado na revista semanal Rádio Mundial (propriedade do jornal O Século), sob o título «Jazz».

¹⁰⁹ *Jazz, cet inconnu* (Editions France-Empire, coll. "Harmoniques", 1945).

¹¹⁰ Village Vanguard é um histórico clube de jazz, situado em Manhattan, fundado por Max Gordon. O clube foi inaugurado a 22 de fevereiro de 1935. Em 1966, a 7 de fevereiro, estreava-se a orquestra do clube.

não é assim?

JD – *Não tinha discos da rádio, como hoje não tenho... as rádios não têm discos de qualquer que seja a especialidade... jazz no meu caso!*

HBM – Começou a adquirir discos e livros no estrangeiro, primeiro na Europa e depois também nos EUA, mas também através de encomendas ou ofertas de amigas/os e das editoras. José Duarte foi sempre remunerado pelos programas de rádio que produzia ou nos que colaborava?

JD – *Nunca fui bem pago!... No jazzin, para fazer um programa mensal, 24 horas por dia... Eu tenho os discos para os por lá!... Eu tenho que os comprar para por lá!... porque a rádio não tem! E não é só neste programa! Foi assim em todos os que eu fiz: comprei sempre os discos! Para trabalhar! Eu baixei o meu rendimento para trabalhar!*

Recentemente fui aumentado pelo presidente da RTP... no almoço dos 50 anos do CMJ... Ele perguntou:

“– Já agora, José Duarte, quanto é que ganha nos CMJ?”

“Não respondo...”

“– Não responde porquê?”

“Em primeiro lugar porque o senhor poderá saber facilmente... e depois porque tenho vergonha.”

“– Tem vergonha?”

“Sim. O senhor vai-se rir.”

“– Não, não. Prometo respeitar.”

“Eu ganho duzentos e não sei quantos...”

“– Isso é mentira... Mas se é verdade está aumentado para o dobro.”

E assim foi. Aumentou-me. Não é grande coisa... Tudo aquilo é meu... Este mês [da Sociedade Portuguesa de Autores] recebi 50 euros por seis meses de direitos de autor dos Cinco Minutos de Jazz.

HBM – Dos primeiros anos do CMJ, há várias passagens e acontecimentos curiosos que José Duarte recorda com humor. Mas haverá algum evento particularmente interessante?

JD – *Eu convidei o João de Freitas Branco. Fiquei à espera dele, com o disco debaixo do braço. O João Martins a ver... E o Professor Doutor e distinto musicólogo não apareceu. O João Martins sai da cabine e diz assim:*

“– Pronto, a cabine é tua agora... quero ver o que és capaz de fazer.”

Sentei-me. Pus os auscultadores. A música acabou, tirei-a, e meti o indicativo. Lou Donaldson¹¹¹.

E depois, desenrasquei-me. Disse:

“Boa noite! Hoje não faço o que prometi. Não é minha a culpa, mas... prometi trazer cá o professor João de Freitas Branco, mas ele não vem. Mas depois ir-me-á explicar...”

Nunca me explicou. Eu estava enrascado, o que é que eu havia de fazer... Não tinha discos da rádio, como hoje não tenho... as rádios não têm discos de qualquer que seja a especialidade... jazz no meu caso! assim só me podia servir daquele...

“Trouxe um disco do Miles Davis onde um dos parceiros é John Coltrane”.

E depois disse quem tinha sido John Coltrane, que foi um génio do jazz... para quem ainda não sabe! Um homem que nasceu negro – não dizia preto... e agora não sei o que hei-de dizer... às vezes não digo... se é branco se é negro... – e depois veio a bomba...

A “bomba”!... Leu a biografia de Coltrane, que estava no disco, e fez tradução direta em direto.

“Nascido em Hamlet, toca saxofone tenor e soprano... filho de um padre.”

No outro dia o irmão do João [Martins] que era telefonista na Renascença, disse-me, assim com um ar...

“estás feito!”:

“– O Monsenbor¹¹² quer falar contigo.”

Eu entrei.

[narra o evento com gozo e sarcasmo, sempre, e sempre bem-humorado:]

“Dá-me licença, Monsenbor?”

“– Entra, meu filho. Então sabes por que é que te chamei?”

“Não... não sei... Tenho uma vaga ideia...”

“– Diz lá o que é?”

“Porque ontem não veio o musicólogo João de Freitas Branco.”

“– Não, não foi por isso!... Foi baseado nisso!... Então tu disseste que o Coltrane era filho de um padre?!... Os padres não têm filhos!”

Esta é que é a frase que eu jamais esquecerei (“os padres não têm filhos”). E eu digo em pensamento:

“agora Zé, é que é a tua altura de brilhares”... [mas] isso seria o fim!...

E ele disse:

“– Pois é!...” – Sempre com aquele seu ar de ‘monsénhor’: santo, meigo, educado.

¹¹¹ Lou Donaldson, saxofonista e compositor de jazz africano-americano, nascido a 1 de novembro de 1926.

¹¹² O diretor da Rádio Renascença.

“Foi erro meu. Sei agora, pensando, que “preacher” tem várias traduções. Uma delas pode ser “pregador” ... e a esses é permitido ter filhos.

“– Pois, foi engano... Mas agora vais ter a ‘maçada’ de me trazeres sempre os textos que escreves para eu ler e depois então gravares.”

Nunca criticaram mais algum: nunca mais fiz asneiras, nunca mais convidei alguém...

“

72) RAYNE 7/MAIO

Há uma tendência tenível para tentar definir-se ^{sempre} ~~total~~ muito bem tudo o que até muitos vezes não precisa de definições, mas sim de compreensões, estudo, conhecimento. E isso no jazz é particularmente pertinente. Muita gente o tentou definir: Por ex: o ex-presidente Eisenhower: o jazz é um dos melhores diplomatas: o pianista Jelly Roll Morton: o jazz é um estilo, mas uma composição, qualquer música pode ser interpretada em jazz, desde que assim se saiba. Não conta ^o que se toca, mas sim a maneira como se toca:

também Sartre ~~definiu o jazz~~ analisou uma definição / jazz é como as famas, Courmery - a ^{altura}

O dicionário Larousse na 4ª edição de 1964 diz que o jazz originalmente a música profano do novo negro americano e hoje uma forma de expressão quase universal.

696/A

Hollywood e as indústrias do

2.1/50/

695) B ^{reeditou-se} aumento ^{de} uma mudança de 3/4/57.
mentalidade ~~de~~ de 10/11/57.
grupos, uma > acuidade social, 3/4/57.
um empertigar artístico.

As tropas alemãs renderam-se em 7 de 1945 algumas semanas depois da morte súbita de Roosevelt.

O presidente Truman toma a decisão de mandar bombardear Hiroshima em 5 ~~de~~ e Nagasaki em 9 de Agosto.

A situação dos negros nos E.U. modificou-se durante a guerra. Muito migraram para o N.

para a indústria mecânica e de armamento. Entre 1940 e 1944 ^{de} operários nas agrícolas e de car subiu de 27 para 38% e com. este

Urbanismo: As cidades em que vivemos

por Keil do Amaral

AS CIDADES MODERNAS não fazem edificações magníficas, aspectos sensoriais, prodígios técnicos nunca antes encarados como realidades possíveis.

Por vezes, certos dos seus sectores surgem, mesmo, como amostras dum paraíso urbano concretizável... dum paraíso que os recursos prodigiosos da Ciência e da Técnica, ao serviço da imaginação criadora e disciplinadora dos urbanistas e dos arquitectos, colocaram ao alcance dos homens do século XX. No entanto, é frequente que, logo nas imediações dessas amostras paradisíacas, nos perturbe a fealdade, a mediocridade, o desamador ou o desamparo social patente noutros sectores.

Nesses grandes centros, quando analisados para além das superficialidades turísticas, encontram-se quase sempre algo de desumano e desarmonioso.

Raros são aqueles em que se conseguiu equilibrar a eficiência e a estética, a utilidade e a beleza, as aspirações de equidade social e os edifícios que a facilitam, para o benefício generalizado dos que ali vivem, habitam e procuram a sua quota-parte de felicidade. Expandem-se sem cessar e acumulam obras e meios destinados a facilitar a vida às populações; mas algo do febril, excitante, desordenado ou angustioso transparece no espectáculo da vida nessas urbes actuais. Saltam à vista as contradições e domina-nos a sensação duma ausência de amadurecimento e de sedimentação. Tudo se torna pequeno, insuficiente, certo quanto foi concebido com certa largueza. Tudo se desac-

tualiza muito depressa. E mesmo o que não provierdo adquirir rapidamente jeitos novos.

Aos urbanistas e aos arquitectos cabem, evidentemente, certas culpas dessa situação. Alguns dos bairros, ou dos edifícios, que contribuem para esse panorama pouco satisfatório, fomos nós que os concebemos. Mas daí a pensar que é obra nossa a maioria das edificações urbanas, ou que as concebemos libertos de pelas de concepções, de entraves, de condicionamentos, vai um abismo que não seria curial ignorar.

Trabalhámos pressionados por imperativos económicos, políticos, de escassez de tempo, de escassez de verbas e faltarmos as grandes linhas de rumo que, partindo das almas esferas da governação, deveriam assegurar a integração das obras parcelares em vastos planos de valorização dos territórios nacionais.

Sucede ainda que a nossa condição especial de criadores de espaços habitáveis, de beleza, de harmonias plásticas, não nos torna invulneráveis aos efeitos dessa evolução vertiginosa do Mundo. Só uma pequena parcela daquilo que criamos resulta da sensibilidade e da inteligência individuais. O mais, das contingências da época e do meio. Somos, simultaneamente, conduzidos e perturbados e nos ultrapassamos determinados a aspectos desta transformação, em que participamos activamente mas não dominamos; desta correria frenética para um futuro avançado

de incertezas — deslumbrante de esperanças, de recursos, de possibilidades, mas com dúbidas emergindo entre todas as frinchas das previsões. Também nos afecta a magnitude dos problemas que estão surgindo, bem como a rapidez com que se desactualiza, como tudo o mais, a nossa formação técnica e artística.

A rapidez com que passa o tempo...

Girândolas de inovações sensoriais deslumbram agora, frequentemente, os habitantes da Terra. Afogam a nossa vaidade de desvendadores de mistérios, de comandadores da Natureza, de fabricantes de prodígios, mas tornam obsoleta, ultrapassado ou já sem préstimo aquilo que mal tínhamos acabado de aprender ou de amadurecer.

No grande Teatro do Mundo (ou do nosso país, ou da nossa cidade) o estilo de viver, de desempenhar na Vida o nosso pequenino papel, varia agora incessantemente, para interessar um público ávido de novidades e de sensorialismo. Mal tínhamos acabado de decorar a nossa rábula, de ensaiar as palavras e os gestos adequados à nossa actividade profissional, e já sobejavam os motivos para dividarmos da sua actualidade. Pelo menos da sua actualidade...

Procuramos não dar às dúbidas que nos assaltam um grande império sobre a nossa actividade mas, raros (e felizes!) são aqueles, de entre nós, que não têm de pactuar com elas. Contudo — e isso é o essencial — continuamos convencidos de que a nossa função, mesmo evada

Com «As Cidades e os Homens», do arquitecto Keil do Amaral, inicia a «Suplemento Literário» do «Diário de Lisboa» uma série de artigos sobre problemas de Arquitectura e Urbanismo, iniciativa que se nos afigura ter o maior interesse e grande oportunidade. Tal iniciativa não teria sido possível sem a colaboração valiosa do Sindicato Nacional dos Arquitectos e dos técnicos especialistas que se dispuseram a expor, para os nossos leitores, os temas de que foram encarregados.

A seguir, publicaremos os seguintes artigos: «Estrutura do Povoamento em Portugal Continental», do dr. António Montenegro Alves; «A Estrutura do Povoamento», do arquitecto Leopoldo de Almeida; «Concentração e Dispersão Urbana», do arquitecto Hestras Ferreira; «A Evolução da Cidade», do arquitecto Carlos Duarte; «O Bairro de Habitação, Factor de Progresso», do arquitecto João Reis Machado; «As Casas que se Constroem», da arquitecta Luz Valente Pereira; e «O Homem e a Paisagem», do engenheiro-agrônomo e arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles.

de imperfeições, é útil ao Mundo (ou ao nosso país, ou à nossa cidade, ou à nossa vila). Cada vez mais útil e necessária. Cremos, mesmo, sem falsa modestia, que nos cabe, colectivamente, um papel de relevo na ingente tarefa de tornar o Mundo mais habitável — mais humano do que sensorial, quero dizer.

Teremos que aprofundar a nossa consciência das necessidades dos homens em meios que apressada e incessantemente se urbanizam; que estar atentos a uma previsível e dramática intensificação do ritmo do crescimento citadino e à necessidade de encontrar novas concepções

urbanísticas para o sentido geográfico das criaturas que tão veementemente se multiplicam. Teremos que equacionar mais correctamente os problemas que nos compete resolver e tornar flexíveis as soluções, para as eximir um tanto à desactualização acelerada. Mas é preciso que aqueles com quem contracenamos no teatro da Vida nos deixem representar em termos de nos poderem pedir responsabilidades.

Não foi só por inépcia profissional, incultura e mau gosto dos edificadores que as cidades do presente acumularam erros, habridade e fealdade. É certo que nem tudo quanto fizemos é correcto e bonito; nem todos os



Jazz:

Encontro com o teatro

por José Duarte

... J. Christ said pray, Ch. Parker said play...
LEE KONITZ
O JAZZ e o teatro raras vezes se têm encontrado com exito, isto é, raras vezes tem sucedido que, servindo-se mutuamente, ambos tenham saído dignificados.
O melhor exemplo de encontro feliz entre estas duas formas de arte, de idade tão di-

ferente, é a peça do americano de vanguarda Jack Gelber, — The Connection; obra sobre o mundo do «spot», de rara violência, verdadeira, corajosa. Em palco, fazendo parte do elenco, um quarteto de jazz improvisava e representava. Jazz e teatro totalmente integrados, como resultado, num espectáculo total de elevado nível humano e artístico.
Esta peça, posteriormente

sujeita por Shirley Clarke a uma versão cinematográfica, resultou como um dos filmes mais apreciados da moderna cinematografia norte-americana.
Presentemente em Paris, tenta-se uma nova experiência de colaboração jazz e teatro: «Elis Crutche», textos de Sade e Masoch, música do saxofonista francês Barney Wilen.

Recentemente, no Festival realizado na Maison de la Culture du Havre, foi feita uma tentativa original pela companhia Serreau, criando um espectáculo onde se ligou o jazz de Michel Portal a poemas de René Depestre.
O saxofonista francês Michel Portal, valor recente do jazz europeu, ganhou este ano o prémio Django Reinhardt, que premia o melhor músico francês do ano.

na sua infinita variedade, e além disso nenhum sistema electrónico o pode imitar, esta individualidade irreduzível é importante para mim. A técnica não é senão a destreza necessária, para criar a música que se quer criar. Portanto, julgar uma técnica é julgar a música em si.
O drama para nós é que tocamos música roubada. É uma música negra, nascida dum contexto preciso, em reacção a uma situação política e ideológica precisa. Contexto e situação que não são os nossos. Para nós o jazz será portanto sempre uma música aprendida, temos que nos esquecer da nossa cultura anterior, não temos raízes. O que foi com Serreau, é uma experiência interessante. Li a peça, assisti aos ensaios e Serreau pediu-me que a minha música criasse climas, ambientes, romantasse, acelerasse as palavras. Expressar com a música o que as palavras não podem dizer não é música de acompanhamento. Há um enriquecimento mútuo, texto-música, é um espectáculo total.

O LIVRO MAIS RECENTE DE UM MESTRE DA LITERATURA

JOHN DOS PASSOS

OS MELHORES TEMPOS

DOS PASSOS é o maior escritor contemporâneo

JEAN PAUL SARTRE

UMA EDIÇÃO DE: EDITORIAL IBIS, LDA.

DISTRIBUIDORA LIVRARIA BERTRAND S. A. R. L.

«...hesitei algum tempo entre a música clássica e o jazz, ainda não me decidi em definitivo. O jazz interessa-me pelas suas possibilidades de expressão, principalmente o free-jazz é uma expressão completamente livre. O free-jazz necessita de uma certa energia quer espiritual quer física. Quando toco, faço-o com o corpo e com o espírito: toco um grito, penso um grito, SOU um grito. É uma «música incarnada», que é sopro, grito, carne, ao contrário duma música que não me entusiasma, porque a considero «desincarnada»: a música electrónica, moderna.
O meu saxofone considero-o como um prolongamento de mim próprio, pesso faz-lo berçar, gemer, gritar, o seu som parece-se com o da voz huma-

na sua infinita variedade, e além disso nenhum sistema electrónico o pode imitar, esta individualidade irreduzível é importante para mim. A técnica não é senão a destreza necessária, para criar a música que se quer criar. Portanto, julgar uma técnica é julgar a música em si.
O drama para nós é que tocamos música roubada. É uma música negra, nascida dum contexto preciso, em reacção a uma situação política e ideológica precisa. Contexto e situação que não são os nossos. Para nós o jazz será portanto sempre uma música aprendida, temos que nos esquecer da nossa cultura anterior, não temos raízes. O que foi com Serreau, é uma experiência interessante. Li a peça, assisti aos ensaios e Serreau pediu-me que a minha música criasse climas, ambientes, romantasse, acelerasse as palavras. Expressar com a música o que as palavras não podem dizer não é música de acompanhamento. Há um enriquecimento mútuo, texto-música, é um espectáculo total.

Jazz e cinema (2)

por José Duarte

"I can tell you much more about wine a man is really thinking by listening to him play than by hearing him talk."
JO JONES

FACTORES CONCRETOS, existentes quer na história do jazz, como na do cinema, sugerem, sem esforço, outro paralelismo entre as duas artes: o seu rigoroso condicionamento económico. O «show business» é como o próprio nome indica, antes de tudo, um facto comercial. Para que um «jazzman» possa viver da sua arte, é preciso que consiga um contrato com um clube, efectue uma «tournee» ou um programa de rádio a convite a gravar. Para conseguir um testemunho material, concreto, da música que cria e mais que isto, para «durar» como músico, para conquistar uma audiência, o músico de jazz não pode dispensar que uma «casa editora» de discos se interesse pela sua obra e invista milhares, no seu nome, no seu talento. Também o «cinqueto» (cincluido o caso-fortuna pessoal) necessita dum produtor, dum investimento, ainda maior. Esta a razão porque estas formas de arte são tributárias das situações económicas. Nos períodos de depressão, as artes ditas do espectáculo são, nas sociedades capitalistas, as primeiras sacrificadas. Na sua essência, portanto, jazz e cinema estão ligados a um material técnico de invenção recente:

o registo de som e a câmara de filmar. Tal como em cinema, o filme não existe, com o «script» terminado, feita a película e «lançada» em jazz os músicos podem reunir-se e tocar admiravelmente que a beleza da sua música será vã, passageira, terminará com a última nota.

O prazer estético conseguido, para não se limitar a uma audiência forçosamente restrita, objectivamente se expande-se recorrendo às técnicas de gravação.

Nesta atitude, que se tem vindo a seguir, uma comparação de estruturas, há um certo logismo. Antes de as comparar, necessário seria estudá-las, análise exacta, hoje ainda incompleta. No entanto, o amador, mesmo pouco esclarecido, sabe que a música de jazz se apoia no «swing», que os músicos improvisam a partir dum tema e dum base harmónica. E não é preciso ser um cinefólio eminente para saber que um filme precisa de argumento, que esse argumento é transferido em imagens com a ajuda dum câmara, e que essas imagens se sujeitam a uma arrumação, a uma montagem, ditada pelo realizador.

Serão estas estruturas de base suficientes para se tentar uma comparação entre as linguagens cinematográfica e musical? Todavia a linguagem é uma espécie de química mágica de elementos simples e concretos que se complicam e

interpenetram até ao infinito. Mas como nesta química não existem fórmulas fixas, evite-se um estado cego, camilhe-se só por terrenos seguros.

Os músicos, de pé, junto dos microfones, cada um do filme guardar-se-ão na câmara.

O estúdio, vazio há alguns dias, de repente animou-se dessa vida fictícia que durará somente o tempo das filmagens. Dentro do segundo, nasce uma música, as primeiras imagens do filme guardar-se-ão na câmara.



Jack Webb e Foto Kelly's Discos e Eric Fitzgerald

Músico e realizador em situações paralelas. Não podem criar a partir da sua própria linguagem. O escritor pode criar a partir duma palavra, o pintor, duma linha, duma cor, o escultor, de madeira, de pedra. O músico de jazz e o realizador têm necessidade dum material de base, que o uso, para um e outro o argumento (1).

Embora este material presente à criação não seja dum importância determinante, o certo é que está suficientemente presente para que seja obrigatório dedicar-lhe toda a atenção. Por vezes, se não na maioria, esta material é-lhes imposto do exterior. Um exemplo comum ao jazz e ao cinema é o caso da opereta My Fair Lady, que levou um produtor de discos a contratar o pianista Billy Taylor, um produtor de cinema a contratar o realizador George Cukor, para se exprimirem através desse tema, o que normalmente talvez não fizessem. Esta servidão não influi no entanto, e por vezes, o resultado final.

Isto não impede que George Cukor seja ainda considerado um bom realizador. Por outro lado, no jazz existem celebrações excelentes gravadas com base em temas cuja insignificância não deixa dúvidas. Neutre pólo se situam os artistas que se exprimem a partir dum material de

base, criado por eles próprios.

Charlie Mingus no jazz (se aceitarmos uma homenagem a Ellington em cada álbum, como excepção), Bresson, Demy, Melville, Fuller, Wilder, Huston, no cinema.

As soluções intermédias são inúmeras. No jazz Stan Getz e o samba moderno são significativos.

E aqui que surgem os homens de funções secundárias (2), que se chamam: compositor e argumentista. O compositor é, antes de tudo, um músico, um autor de temas. Para um músico inspirado, o tema, no entanto, não tem importância fundamental, é um pretexto, só um pretexto. Se é verdade que todas as melodias, por se apoiarem numa base harmónica, permitem a improvisação, não é menos verdade que algumas, pela sua beleza intrínseca, pela sua influência do jazz facilitam a inspiração criadora do improvisador.

Há pois temas abertos, temas que são para o improvisador e trampolim ideal para uma criação que se quer ideal e temas fechados ou simples pretextos.

Entre os temas abertos, existe no jazz com importância fundamental os «blues».

São temas especificamente do jazz, quer pela forma, quer pela inspiração.

(Continua na 7.ª página)

Jazz e cinema

temas que ultrapassam quase sempre a própria personalidade dos músicos.

Tal como no jazz, também no cinema existe um tema que é especificamente cinematográfico, tema que evidencia o papel secundário que em cinema o argumentista desempenha — o «western».

No «western» sejam quais forem as suas intenções profundas, o argumentista tem que ter em conta a intriga, o herói, a paisagem, um coeficiente de violência, o movimento.

Como acontece com os «blues», também o «western» usa, produz o artista.

Mesmo no pior dos «westerns» existe sempre um elemento com interesse, um elemento que escapando-se ao argumentista, ao realizador, pertence ao próprio género de cinema, ao próprio tema abordado.

A missão do músico e do cineasta é pois de tornar universal o material temático, através dum laboração, escrita, tratamento estético.

Parece assim, à primeira vista, que ambos adoptam a mesma atitude, perante um tema, um argumento, mas à medida que o mecanismo criador se complica,



Miles Davis e Jeanne Moreau em «Ascenseur pour l'échouage»

o cineasta vê-se envolvido num colete que só o génio pode ultrapassar. É esta uma das razões pela qual tantos músicos medíocres podem iludir muito tempo, enquanto que um cineasta de valor relativo cedo revela as suas limitações.

A explicação também pode ser pedida, às fontes respectivas de ambas as artes.

O músico de jazz alimenta-se sempre de música, mesmo que esta pertença a outra linguagem. O cineasta é tributário da literatura (diálogos), pintura e arquitectura (cenários), representação (direcção de actores) e da música. O cinema de todo isto e por vezes faz uma síntese admirável, mas esta submissão (ultrapassada no melhor dos casos) permanece essencial.

É caso para dizer, que apetecia ver surgir, um exemplo concreto dum «jazzman» cineasta.

Texto adaptado de «Le celluloid et la musique» de Jean Wagner

(1) O dito «cinema-verdade» pode obrigar a repensar desordenadamente o problema. É um tipo de improvisação cinematográfica que se pode estudar em relação à improvisação em jazz.
(2) Prévert, Trumbo, é outro caso excepção significativa.

O que é
«A TERTÓLIA DO LIVRO»?
pergunte o

GALERIA PANORAMA
Rua Alberto Aldim
Tel. 97 13 73
ALFRAGIDE (DAMAIA)

Artigo de José Duarte, Diário de Lisboa, 21/11/1968 (arquivo do CEJ-UA)

825)

3/7
407

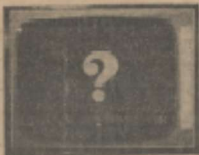
~~Blackboard~~

Blackboard jungle (sementes de violência em português) foi uma fita que alcançou notável popularidade devido não ao nome do seu realizador, nem sequer ao tema abordado: violência, juventude escolar, mas sim ao tema musical, tónico no filme: Rock around the clock, tocado e se pode aplicar o termo, ~~for~~ por em inconcebível Sr. Bill Haley.

Mas desse filme lembro-me bem de uma cena: pretendendo vexar, ofender, insultar um amador de jazz, representado por um anémico, míope e introvertido e medroso jovem, uns quantos valentes partiam-lhe todo o disco de jazz, raridades discográficas enquanto ele desesperado corria tentando apantalar-se no ¹ ~~em~~ quais velozes discos voadores ² ~~seus~~ ~~amigos~~

Teleliteratura

por Alice Vassalo Pereira



Clea M. Amália Fonseca

ENTREVISTADOR TV

— Maria Amália Fonseca, nas páginas do seu romance debruça-se sobre a problemática crucial da zona juvenil de hoje. Como se documenta para que o seu romance apresentasse a realidade e a verdade que palpita nestas páginas de «Catarina e as Formigas»?

M. AMÁLIA FONSECA

— O tempo documentarista. Parece estranho que um tema tão actual, como foi o que tryd no meu romance, tenha sido o tempo e documentarista. Mas de facto foi assim. E para isso desisti, realmente. Há escritores que põem os

seus livros dentro das paredes, e depõem. E depois, calha, tornam-nos a ela hora. Por isso, aconteceu-me isso também. E além disso aconteceu que tive de me formar em literatura e justamente para isso foi necessário ir aos liceus, aos atreus dos liceus sublelado, aos amigos (...) e ter comigo um grupo de amigos jovens, muito simpáticos, que me tinham contar as suas práticas e mesmo os seus problemas de vida, e isso não, em verdade, depois de os ouvir, apreendi o melhor e o pior que eles me dizem.

COMENTÁRIO

E realmente impressionante é, no mesmo tempo, documentar e verificar-se a documentação quase exaustiva da autora. A literatura portuguesa conta, a partir de agora, com a escritora que lhe faltava, o escritor que nos deusa, finalmente, o quando saído, tal da juventude de seu e nesse tempo. Grande estudiosa dos problemas juvenis, a nossa escritora vai apontar nos anos de vida convicção em relação aos atreus dos li-

ceus e nas gracinhas e das gracinhas dos seus amigos — muito simpáticos. Como rigor, como verdade, como demonstração do espírito atento aos problemas da juventude actual — não se pode exigir melhor. Os atreus dos liceus como pontos de partida para uma literatura sociológica. Por que não?

ENTREVISTADOR TV

— Os seus personagens são personagens reais ou antes representam uma simbiose uma amalgama de diversos personagens, embora agitando bocadinhos de cada um para formar um todo?

M. AMÁLIA FONSECA

— Realmente foi um processo. Realmente foi um processo. Mas não os processos, as personagens, os caracteres estão-se a fazer pela vida. De maneira que os aparrelhos de cada um, de palavras, palavras simples, e convivi com eles, com eles, os personagens do meu livro.

COMENTÁRIO

A transplantação do (do) da literatura.

Uma rapariga amiga pede, por exemplo, poder um tempo. Um jovem muito simpático, oh muito, pode talvez emprestar uma perna. Depois reuniam-se os dois e saíam de cada uma e surgia a personagem. Processo muito, muito curioso. Não sabemos se a inteligência da nova personagem e também transplantação ou fornecida graciosamente pela autora. Esqueceu-se Maria Amália Fonseca de nos dizer também as sete maneiras de criar personagens por escrito daí. Deve doer. A não doer muito.

ENTREVISTADOR TV

— Para um leitor desprevenido há pedaços da linguagem (...) que poderão parecer para ficção, linguagem literária, ou antes bastam essa linguagem no seu contacto com o Oriente, melhor, o tempo que viveu em Moçambique terá sido infelizmente nessa linguagem literária?

M. AMÁLIA FONSECA

— Mas com certeza. Durante o tempo que viveu em Moçambique, o Moçambique não enriqueceu da parte de Moçambique

— se como um reflexo no outro, de modo que sempre, vez por outra, e sempre que descreva qualquer personagem de Moçambique lembro-me da própria linguagem. O curioso é que sou de a portuguesa uma linguagem tão dura, tão enxada, mas nos transplantação para o português foram-se uma linguagem brasileira (...). Não linguagem muito... muito... muito brasileira, não há resistência para mudar de dia.

COMENTÁRIO

Apontamos mais uma vez e muitas será denunciada — a rigor desta terminologia americana: depois dos problemas de carácter social (muito, muito tempo) tentamos em termos de simpatias temas os problemas linguísticos e sintácticos em termos de linguagem brasileira. Linguagem brasileira. Não conhecemos. Virá do indiano?

ENTREVISTADOR TV

— Voltamos à juventude. Há problemas de juventude tratados no seu livro. Quer-me di-

Boris Vian, um homem multiplicado

por José Duarte

«A qualquer de jazz, é est como faz bonito, ou de desonesto e o pólice»

JEAN PAUL BARTRE

Faz há dias 9 anos que morreu Boris Vian

- o poeta
- o tradutor
- o trompetista
- o actor
- o excitador
- o coleccionador
- o dramaturgo
- o inventor
- o jornalista
- o cantor
- o compositor
- o pintor
- o crítico

No bairro de Saint-Germain, há dez horas da noite, nos anos de pós-guerra, a vida intensificava-se, subterrânea.

Boris Vian foi personagem anómalo e personagem simbólico numa colectividade em luta contra as convenções ou contra o que então se chamava a existência inautêntica.

O Mundo acabara de sofrer a estupefacção mais terrível: o carnaval não. Uma estava morta, suas milícias de partidários substituíam, nos feições de candura e inocência burguesa, sempre capazes por coardia ou conformismo, de amanhã, servir, um novo princípio.

O jazz, música, música alta, ainda não amada pela sociedade global, era, desde a adolescência, a preocupação mais importante na vida de Boris Vian. A música negro-americana não foi para ele, como para muitos dos intelectuais da sua geração, uma arte entretenedora, um consolo, uma distração sem importância, um capricho da época que se acolhe il-



Compositor de jazz e fundador do «Clube de Políticos Impopulares Unidos» — Alfred Jarry, principal dos seus contemporâneos de St. Germain, homem de múltiplas facetas, Boris Vian teve ainda a generosa simpatia de um mestre e de um amigo — Charles de Gaulle, o primeiro-ministro francês.

beralmente pela pequena porta da fantasia pessoal. Com a música da gente das letras, ao falar-se de jazz, tomavam-se precauções. Evitavam-se os tecnicismos, a análise, usava-se por delicadeza uma linguagem de bom gosto. Com Boris Vian, a discussão era sem rodeios, o humor seco, a imaginação prodigiosa. Uma briga e curto solo de trompete: a vida de Boris Vian.

O «JAZZ» NA VIDA DE BORIS VIAN

1937 — membro do Hot Club de

França aprende a tocar trompete

1942 — entra na orquestra de Claude Ahdieh

1946 — vencedor em Bruxelas da Tunesia Internacional do «Jazz Amateur»

1946 — colaborador na revista francesa «Jazz-Hits»

1947 — é trompetista no clube Tabou — grava um disco («Sings 21») com os temas «Jazz me blues» e

«Tio José Blues» — cronista de jazz no jornal «Combat»

1946 — visita de Duke Ellington e Paris passam bastante tempo juntos

1949 — colaborador da revista francesa «Cahiers du Jazz»

1950 — conhece Miles Davis

1951 — colaborador no jornal «Arita» — traduz «Young man with a horn» de D. Baker (a vida romanesca do trompetista Rex Stewart)

1955 — encorajado do catálogo «Jazz Phillips»

1959 — trabalha na editora de discos Barclay

— Há somente duas coisas: o amor, de todos os momentos, com línguas suaves e a música de Nova-Orleães ou de Duke Ellington...

R. Vian in «L'Économie des Jazzes»

— o meu plano espiritual está acabado... a cada nota faço correspondo um alcool, um bulcão corresponde a um bulcão, o outro ao gelo, para a água de Seltz, há um líquido no registo agudo. As quantidades estão na razão directa da duração... e além disso o piano funciona normalmente... a partir da «Black and tan» fantasia conseguiu uma mistura espanhola vou fazer uma com «Lullabies»...

R. Vian in «L'Économie des Jazzes»

— Não leigo quanto se remete na antiguidade, podem encontrar-se exemplos da acção

encorajado e segurança de «jazz» sobre a cultura viva e as microculturas de etnoplasmia, perturbações astrológicas, perturbações lunares que podem criar as palavras mais fantasias, tais como a amor pelo abismo ou a procura do absoluto («admirable tremores paralisia geral»). É por isso que devemos à administração atenção há porvir. Acabem com o jazz e se quiserem mudar a estrutura todas as palavras que mais tarde ou mais cedo se encurtarão e guerra abençoada...

R. Vian in «Le jazz est

HERBERTO HELDER

uma das vozes mais pessoais da moderna literatura portuguesa acaba de publicar

APRESENTAÇÃO DO ROSTO

autobiografia romanesca de excepção bela, literária que retoma a problemática de «RETRATO EM MOVIMENTO» Col. «Breviário Literário»

40500

EDITORA ULISSEIA LISBOA-2

Em matéria de cinema muito havia por onde escolher: "Butch Cassidy and the Sundance Kid" ou o ~~filme~~ eterno 'western', 'The Arrangement' o último Kazan, 'Z' a importante obra de Costa-Gravas, 'The Damned' o mais recente mural de Visconti, uma retrospectiva de Eisenstein, um festival de cinema de vanguarda ou subterrâneo, como se usa chamar.

New York é a cidade onde todo o mais incrível dos contrastes deve ser esperado e recebido naturalmente como uma das inúmeras contradições que a sociedade americana descaradamente oferece. Eldridge Cleaver, ex-candidato à presidência é um dos pensadores americanos malditos. Talvez por isso fui encontrar a sua última obra num escaparate duma das várias lojas do comércio de pornografia que abundam em Times Square.

Subir ao 102º andar do Empire State Building poderá parecer um lugar comum, uma atitude de turismo inconsequente, mas é realmente uma experiência inesquecível. Os elevadores por etapas, a diferença de pressão e os ouvidos a estalar, a sensível oscilação do edifício, a chuva que pode ser vermelha, a visibilidade até mais de 120 Kms., ali a estátua da Liberdade, ali o Central Park, ali o rio Hudson, ali em baixo um heliporto num topo dum edifício, lá mais ~~abaixo~~ em baixo um complexo ser humano é apenas um insignificante ponto negro cuja eliminação cá do alto não cria problemas, como se lembrou e disse Orson Welles do alto duma grande roda.

O Rockefeller Center é um conjunto de dezasseis arranha-céus que abrangem quatro blocos da cidade. São uma cidade dentro da cidade. Lojas, teatros, escritórios e um belo rink de patinagem no gelo onde os novaiorquinos se exibem, se distraem. Lembro-me daquele senhor muito fino, de sobretudo, pasta, chapéu e luvas deslizando no gelo ao sabor duma valsa de Strauss, em plena rua 49.

O museu de Arte Moderna é um lindo templo da cultura contemporânea. Na cave concertos e filmes, nos três andares seguintes fotografia e pintura: Gauguin, Miró, Pollack, Leger, Modigliani, Matisse, Braque e Picasso - das Demoiselles d'Avignon à Guernica. Como a fotografia ou o filme são permitidos pode pousar-se ao lado do cavalo da Guernica ou a sorrir para a nudez dum Modigliani ou repousar no belo jardim do museu ao lado das mais famosas esculturas de Moore ou Picasso.

JAZZ

Musica e Cinema
Jul 74

JAZZ: PARIS E LONDRES

Na Europa o interesse e a aceitação do Jazz cresce de baixo para cima e para os lados e não é por acaso. Há uma relação directa entre o desenvolvimento económico e social das populações e o seu interesse pelas artes, o jazz uma delas. É por isso que Atenas nada tem a ver com Helsínquia, nem Istambul com Berlim, ou Lisboa com Varsóvia. Mesmo a nível nacional os pólos de desenvolvimento são exemplos da lei, como é o caso de Barcelona, ou Milão versus Sicília, Paris e Londres são apenas os casos mais populares.

Em Paris o centro do jazz é próximo dos estudantes, pelo menos no que diz respeito a mais clubes e melhores lojas de discos. É uma pequena área da margem esquerda do Sena, ao longo do boulevard St. Michel, com algumas incursões para as transversais, mal chegando ao café Luxemburgo onde, na esplanada, Castro Soromenho gostava de se sentar.

diferença de preço médio é desprezível. O disco em Paris custa à volta de 24 francos (cerca de 140 escudos) e por uma dezenas não vale a pena carregar o vinil e arriscar a alfândega.

Já em relação a clubes, o panorama, embora não seja novoaiquino, é melhor do que era aqui há uns tempos, dada a reabertura do "Chat qui pêche" que voltou a ser o clube mais importante em cartazes apresentados e como ponto de encontro de músicos locais, residentes ou de passagem, de críticos, de empresários, de público mais exigente. Na cave um bar pequeno, mesas, bancos, um estrado para os músicos, pouca luz e algum espaço. No rez do chão bar corrido, restaurante e discos bem alto.

É aqui o ponto de encontro do mundo do jazz parisiense, antes dos 20 a 25 francos que dão direito a descer a escada para a cave. O mês passado assisti às duas últimas e penosas



Num cinema da periferia de Paris corria um filme sobre jazz, "L'aventure du jazz", obra da família Panassié, testemunho a cores da vida e música de alguns velhos músicos de jazz: Armstrong, Jo Jones, Milt Buckner, Willie Smith, Rosetta Tharpe, Duke Ellington, Buck Clayton, Cozy Cole, Zutty Singleton, John Lee Hooker, Lionel Hampton, Burdly Tate, Vic Dickenson, Memphis Slim, Budd Johnson e a inevitável

respectivos festivais de Cascais. Vilas Boas é visita habitual na casa. A Dobells dá para horas e para a cabeça de qualquer amante de jazz ficar tonta e o bolso vazio, pois se a integral de Armstrong é essencial, que dizer de Parker, de Coltrane, de Ornette, de dezenas de autores essenciais, da multidão de "pesos médios". Mais a mais agora que se vive a época de reedições preciosas, mais a mais naquela casa onde as novidades chegam

sempre umas graças, onde estava a tocar o pianista Oscar Peterson, acompanhado por Barney Kessel em guitarra e Orsted Pedersen em contra baixo. O jazz foi impecável, muita técnica, algum feeling.

...E CASCAIS

Recuperado pelas coordenadas nacionais, fui espreitar o novo Lusitana Jazz Clube de Cascais. Lá por dentro está na mesma. É uma ótima casa, para clube de jazz, de características originais e decorada à maneira sulista americana. O que mudou foi a gerência e com ela as intenções. O clube passou a ser administrado por um grupo de músicos amadores (o Plexus), que lá actua e dele querem fazer "uma oficina, um laboratório de futuros músicos, trocando ideias, desenvolvendo aptidões". Entretanto o que acontece é que o Lusitana, por enquanto, está num beco sem saída. Não falo da rua onde se situa, a José Florindo de Almeida, que por sinal é mesmo um beco, mas sim da inexplicável dificuldade que defronta, em obter licença para funcionar para além da hora do jantar!!! Quem quiser visitar a Lusitana e a música que lá se faz, apenas o pode fazer aos sábados e domingos, entre as 16 horas e as 20.30!! É necessário que este

esplanada, Castro Soromenho gostava de se sentar.

Há uns anos a loja de jazz mais procurada era um tal Raoul Vidal, na época de força da etiqueta Blue Note com os Messengers e os Horace Silver, hoje duas há que resumem o mercado francês do disco de jazz: Gibert Jeune e Paris Musique.

A poucos metros uma da outra, a primeira é uma espécie de grande papelaria com uma grande cave para discos, onde o jazz tem uma grande secção e as boas e velhas edições Prestige se vão esgotando a algumas dezenas de escudos. Já a Paris Musique é uma loja exclusivamente de discos, com o primeiro andar reservado ao jazz, e onde o freguês é atendido por um jovem português que, como bom compatriota, não sabe quem é Carmen Mc Rae, nem o que ela faz na vida...

Para quem acompanhou a recente viragem na oferta de discos de jazz em Lisboa, o mercado no estrangeiro deixou de exercer aquele fascínio de frustração ancestrais. A grande maioria do que em jazz se gravou nestes últimos treze anos já por cá há. Claro que treze, em mais de cinquenta, é pouco, mas como o grande público do jazz aqui, nasceu crescendo, há quase nulas hipóteses para obras dos anos 20 a 50.

É precisamente este, o interesse que ainda reside na oferta jazz em disco das capitais europeias (nos USA há que lhe juntar o interesse das gravações novidade ou originais) pois a

para a cave. O mês passado assisti às duas últimas e penosas actuações (duma série interrompida) do saxofonista Dexter Gordon, músico a atravessar uma fase crítica de muito álcool e pouca saúde. A morte no jazz está a atacar os tenores e os bastidores sinistros já murmuram os nomes de Paul Gonsalves e Dexter Gordon como próximas vítimas numa recente, mas já longa lista que inclui Coltrane, Hawkins, Byas, Ervin, Webster. Claro que tenores deve ser coincidência, basta lembrar Dolphy, Aylar, Parker. Se os músicos morressem mais velhos, o que seria hoje o jazz? Parker faria este ano 54 anos, Clifford Brown faria 44.

Dexter, nas noites em que o ouvi, cantou (!) acompanhado por um trio do pianista Siegfried Kessler. Na noite do dia em que foi hospitalizado, Dexter foi substituído pelo nosso bem conhecido Steve Potts, músico que na semana anterior actuara com o seu quinteto constituído por Christian Escudet e Boulo Ferré, guitarristas ciganos, por Oliver Johnson em bateria e por Gus Nemeth em contra baixo. Quem se lembra de Gus Nemeth em Coimbra, em Junho de 72, em dois concertos com Art Farmer, Hal Singer e Slide Hampton?

Em Paris além do Clube, "Chat qui pêche", merece também uma visita o Clube "Newport", o ex-Club Saint-Germain, agora "Bilboquet", e o American Center, lugar de frequentes concertos.

Vic Dickenson, Memphis Slim, Budd Johnson e a inevitável

essenciais da multidão de autores médios". Mais a mais agora que se vive a época de reedições preciosas, mais a mais naquela casa onde as novidades chegam ainda novas. Ficaram-me os olhos no último Rollins, no último Gil Evans, frustrado por nem ali ter encontrado o "Mirror" de Charlie Mariano, ciumento por lá ter deixado tanta obra prima. Quando se sai deve virar-se à esquerda, o erro de preferir a direita sai caro... Na porta seguinte é uma "senhora" loja de blues. Imaginem só milhares de discos, organizados por autores, ou seja, dezenas de Howling Wolf, de Jimmy Reed, de Memphis Minnie, toda a Arhoolie, Yazoo, etc, etc... Evitando o outro passeio da rua, onde duas livrarias Collette, uma a seguir à outra, poderiam complicar e esclarecer o regresso, há que, como bom turista jazz, visitar mais adiante a simpática senhora da loja James Ashman, onde os discos são mais baratos, mas o jazz mais novo não está muito bem representado. Claro que Londres não é só isto, a propaganda turística não mente, há também o Big Ben e a Torre, mais o palácio de Buckingham e o Ronnie Scott's, clube de jazz no Soho. É um clube quase detestável, caro (entrada cerca de 200 escudos), frequentado por uma sociedade a roçar a aita, que sai quase toda bebida, fechada ao jazz contemporâneo, onde as portas da cozinha estão forradas com grandes fotos de Parker, Rollins e Coltrane, onde as luzes são comandadas por reóstato, para dar ambiente, onde se não pode fazer barulho, como nas salas de concerto, onde o patrão toca bem e diz

Em Londres os focos de interesse jazz são talvez mais localizáveis e preciosos. Como lojas de discos bem fornecidos de jazz, chega visitar a gigantesca HMV em Oxford Street, preços altos e pouco jazz de vanguarda, depois andar umas boas centenas de metros, cruzar Tottenham Court Road e na New Oxford Street, visitar uma pequena loja Collette, onde ao nível da rua se encontra uma excelente colecção de livros e discos sobre blues e folk music e, na cave, só jazz.

Melhores preços e escolha criteriosa. Descendo a Charing Cross Road descobre-se à direita o Dobells, uma das melhores lojas europeias que só vende jazz. Na cave a secção de discos em segunda mão, cá em cima tudo ou quase tudo. Os portugueses passaram já por lá: na parede um galhardete do Hot Clube de Portugal e os três pequenos anúncios coláveis dos

essenciais da multidão de autores médios". Mais a mais agora que se vive a época de reedições preciosas, mais a mais naquela casa onde as novidades chegam

as 20.30!! É necessário que este impasse se desfaca e que à noite aquele clube se encha de gente e de música boa, seja ela local ou convidada, seja ela europeia ou não. Realmente não lembraria a alguém, a dificuldade de em Cascais, se ouvir música à noite, quando é lá que se concentram e em plena vila, tantas "cabeças" pop. Será aversão ao jazz? Não pode ser. Então o festival é a primeira fase da mesma Lusitana? O que é certo, é que quando a autorização vier, os papéis se assinarem, o Plexus fica responsável pelo conceptual jazz que produz e convidar. O tempo não está para falsas polémicas, está para realidades, factos. O tempo perdido não se procura, recupera-se.

3 ps sem relação com o anterior, mas em relação à actualidade:

A rádio, a publicidade e o jazz:

— em "Tarde Desportiva" o totobola é lido em cima de Herbie Hancock...

— os vinhos FR preferem publicitar-se em cima de Miles Davis...

— em "Limite" os anúncios lêem-se com Albert Ayler por baixo...

Apetece cantar: "candeiores bem bonitos, modernos, originais" ou "satisfaz plenamente o cliente mais afoito" ou "quem lá vai é bem servido e sai sempre bem disposto" ou "lá na rua da Vitória 46/48".

José Duarte
5

No Tejo, nos Fornos, no Grémio

A JUNTAMENTOS

«Tudo, desde sempre, esteve no modo»
Maria Gabriela Llanos

Ajuntar é muitas coisas. É acrescentar, e, na forma reflexiva, mais saboroso é. O repórter deve aproximar-se, atitude essencial para que um ajuntamento vingue, deve adicionar-se, numa distância, embora sempre prevenido, parcial e contente, agora que já não são proibidos os ajuntamentos de mais de uma pessoa, como então o assegurava a famosa polícia da segurança pública.

Saxofonistas na arqueologia industrial

Arqueologia industrial sei bem o que é, embora não seja o meu forte, nem nunca lá tenha ido antes. Cheguei à chamada Central Tejo, em Belém, ao lado dos vapores para e de não sei onde, estava a escuridão muito grande, a confusão maior e o rio ali tão perto. As pessoas, muitas e todas da mesma classificação social, comprimiam-se, desespantadamente, para passar por uma espécie de funil de grades, montado pela organização e defendido pela polícia, a tal da segurança pública, neste caso representada por graduados de azul, escuro. O risco de cair às águas po-

GNR até o meu pai assustavam. Depois foi o espectáculo. Coisa simples. De França, como todos nós, vieram dezenas de saxofonistas e mais, pelo menos, dois vibratonistas e dois 'bachelhaus', termo ultrapassado e que servia para classificar violas amarradas à corrente eléctrica. O resto para os franceses foi fácil. Convocaram um coro de mulheres portuguesas, com passado gravado em discos de João Pereira e José Afonso, quem sugeriram meia dúzia de gestos e um certo murmurar, tendo-lhes emprestado uniformes (agora sim, agora via-se), cinzentos e do tipo-alumínio, com asas de plástico, ao mesmo tempo que requisitaram uma dúzia de elementos da Companhia de Dança de Lisboa (já

José Duarte



O lançamento do livro de José Gil sobre Pessoa

O meu objectivo era o quarto andar. Fiquei no segundo. No elevador acompanhei um orgulhoso jovem orgulhoso, com barba controlada, daquela que não se fez antontem mas se vai aparar depois de ama-

ram soprados, as cantoras cantaram, estas no mesmo sítio, aqueles peripatéticos, muitas sombras, alguma ansiedade e o tédio no fim dos primeiros dez minutos. Aos saxos, e até não é por serem urbanos, vai-se uma vez, e pronto. Na resaca, ao ar fresco, recendi as fantasias de Sun Ra, no quintal da Gulbenkian, meditei na participação gratuita da mão-de-obra portuguesa,



Na entrega dos prémios Inasset numa foto-tipo (álbum de famílias, em especial para ajuntamentos), premiados e júri. (da esq. para a dir.) Alameda Baptista, E. Prado Coelho, V. Graça Moura, João Miguel Figueiredo, Teresa Vale, Agustim, Eduardo Lourenço e Alberto Vaz da Silva

meu forte, nem nunca lá tenha ido antes. Cheguei à chamada Central Tejo, em Belém, ao lado dos vapores para e de não sei onde, estava a escuridão muito grande, a confusão maior e o rio ali tão perto. As pessoas, muitas e todas da mesma classificação social, comprimiam-se, desespantadamente, para passar por uma espécie de funil de grades, montado pela organização e defendido pela polícia, a tal da segurança pública, neste caso representada por graduados de azul, escuro. O risco de cair às águas po-

des, mais um livro que custa dez contos nas lojas e é sobre as quintas e os palácios dos ardeiros de Lisboa. Ele já contactou a editora Afrontamento para saber se lhe publica o livro. Porque, caso contrário, «As Colinas», que são as duas histórias, não chegam aos poucos, agora que já chegaram muitas outras que também, tendo o nome de livro, se escondem, e Isabel Fragoas, a causa d'As Colinas», Pensem ir a Marrocos.



Na entrega dos prémios Inasset numa foto-tipo (álbum de famílias, em especial para ajuntamentos), premiados e júri. (da esq. para a dir.) Alameda Baptista, E. Prado Coelho, V. Graça Moura, João Miguel Figueiredo, Teresa Vale, Agustim, Eduardo Lourenço e Alberto Vaz da Silva

sem Rui Horta) para, em um ensaio, lhes sugerirem movimentos periféricos, de rotação, de vibração, sincopados e que ilustrassem a música deles. Também lhes emprestaram os uniformes, disponíveis em quatro tamanhos. Depois espalharam-se, todos, pelas estruturas metálicas da arqueologia.

A colaboração foi gratuita, os bilhetes eram a quinhentos escudos e todos os participantes, activos, através duma rede caída sobre a cara, viam o ambiente de maneira enevoadada. O público, estupefacto, mas confiante que estava a assistir a um acontecimento cultural de vanguarda, olhava para todos os lados, o que em espectáculo é uma vantagem, e ouvia a chamada música repetitiva, que é exactamente o que o nome sugere, e que, para o caso, era controlada, via receptores individuais pendurados nas orelhas dos músicos, por um maestro, também mascarado, que gesticulava de um sítio onde todos o viam. O inevitável fumo, que é libertado em certas músicas, apareceu, o grupo de bailado bailou, os saxos (urbanos) fo-



Os Urban Sax, na Central Tejo; buzinas, clarins, sirenes, saxofones ou de tudo um pouco...

agora europeia e comum, nas culpas do free-jazz, na grande oportunidade que a carnalidade dá aos adjectivos. Encontrei um deles — melódica — distribuído. A organização foi do Instituto Franco-Português e da Câmara Municipal de Lisboa. Mais tarde soube que o autor do texto que o 'Diário de Notícias' (um dos apoiantes do acontecimento) publicou no dia seguinte, se assistiu. Lá,

nhá, com o walk-man nas orelhas, de onde, claro, apareciam os tempos fortes de uma música quadrada e todo vestido de branco. Branco, mas não definitivo. Pessoa nasceu no quarto andar, que era o andar que todos queriam ter. No segundo rés-de-chose os Fornos Eléctricos e, foi lá, numa sala onde cinquenta por cento era mesa com comes e outra com bebes, que tudo se passou.

'Relógio d'Água' lançava 'Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações' de José Gil. Um livro. O autor, presente, preferiu o silêncio e Teresa Rita Lopes apresentou o projecto que irá transformar o edifício, que olha de frente para S. Carlos, em casa-museu de Pessoa. A maioria das mulheres, ali, percebi, tinha a ver com a Universidade Nova — Faculdade de Letras, professoras e alunas, um núcleo que nos surpreendemos ser e que avançou, irropeçou no projecto, desde o leilão do espólio de José Pacheco, há meses. TRI usou parte do discurso preparado, pois viria a desistir em tempo certo, como prometera, não sem muito citar o poeta e molhar, simpaticamente, a palavra, com água. Enfim, foi o baptismo do espaço. Tive tempo para piscar o olho ao Manuel Batista, para encomendar cumprimentos a José Gil, para um amigo em Paris, para saber que o lançamento em francês é para o mês que vem, para perguntar coisas ao Eduardo Guerra Carneiro e trocar outras de circunstância com Fernando Dacosta, para reconhecer que o gauche da capa é de Jorge Martins e que a própria capa sofreu um arranjo de Colombo, Jorge, que preferiu para cada um, o que é o mesmo que olhar para todos, tendo, previamente, feito desaparecer o walk-man. Um fotógrafo é que é. Bate chapa e leva a memória impressa. Sai logo.

reus, mais um livro que custa dez contos nas lojas e é sobre as quintas e os palácios dos ardeiros de Lisboa. Ele já contactou a editora Afrontamento para saber se lhe publica o livro. Porque, caso contrário, «As Colinas», que são as duas histórias, não chegam aos poucos, agora que já chegaram muitas outras que também, tendo o nome de livro, se escondem, e Isabel Fragoas, a causa d'As Colinas», Pensem ir a Marrocos.

Um fotógrafo é que é. Bate chapa e leva a memória impressa. Sai logo.

A continuação

que vem, para perguntar coisas ao Eduardo Guerra Carneiro e trocar outras de circunstância com Fernando Dacosta, para reconhecer que o gauche da capa é de Jorge Martins e que a própria capa sofreu um arranjo de Colombo, Jorge, que preferiu para cada um, o que é o mesmo que olhar para todos, tendo, previamente, feito desaparecer o walk-man. Um fotógrafo é que é. Bate chapa e leva a memória impressa. Sai logo.

Um fotógrafo é que é. Bate chapa e leva a memória impressa. Sai logo.

A entrega dos Prémios Inasset

Na rua, S. Carlos, seguido dum Governo Civil deixou-me indiferente, sabor que se não repetiu quando, de memória, atravessei as manifestações frente à Romasença.

Um olhar ao ex-glorioso Ibrá Bar, por entre os grandes carros das grandes individualidades e um sorriso para o porteiro, coçado, do Grémio Literário, ao entrar. Ultrapassei três meninas três, crescidas, iguais e lindas que, à porta, recebiam e me perguntavam algo, que não quis perceber, e subi para a biblioteca. Reparei numa foto de Fernando Abranches-Ferrão e que no salão estava tudo em ordem, ordenado. Plateia e mesa defrontavam-se, amigas. Eduardo Lourenço usava então as palavras e, como não se pode ter tudo, já perdera as falas de EPC. Ensurdeci, deliberadamente, para os discursos, atitude compreensiva, mas que não resultou perfeita. Reparei que Akada Baptistista chamou franzina à premiada em poesia, que se referiu bastante a ele próprio e que exibiu o omnipresente tom de voz e discurso meigo que lhe é tão peculiar, mais notei que Agustina Bessa-Luis estendeu um lenço popular por

reus, mais um livro que custa dez contos nas lojas e é sobre as quintas e os palácios dos ardeiros de Lisboa. Ele já contactou a editora Afrontamento para saber se lhe publica o livro. Porque, caso contrário, «As Colinas», que são as duas histórias, não chegam aos poucos, agora que já chegaram muitas outras que também, tendo o nome de livro, se escondem, e Isabel Fragoas, a causa d'As Colinas», Pensem ir a Marrocos.




José Gil e... Pessoa, nos Fornos Eléctricos


se os contos chegaram e ele escreveu os contos há cinco anos, com dezoito. Quando era infantil lia Matilde Rosa Araújo e de crianças sabe pouco. Entretanto passei a vista pelo desolador livro impresso distribuído, onde se reconhecem com facilidade os nomes dos membros dos júris, quase todos eles muito populares no meio, e, reparei, durante o convívio relativo, que o ministro presente não era, surpreendentemente, tão alto como eu o imaginava e que David Mourão-Ferreira não estava presente, ao contrário é que sucedia, julgo eu, com Helena Vaz da Silva.

'Esta escrita, esta boca' é bom título do original de poesia com que Teresa Vale ganhou prémio de revelação. Revela-se por revelada, que é com quem escreve, publicada.

15.6.87

Anexo 3) Documento de doação do acervo de cinema de José Duarte à Cinemateca Portuguesa


MC
MINISTÉRIO DA CULTURA


cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA

AUTO DE ENTREGA

OBS: Feito em DUPLICADO

Aos 28 dias do mês de Janeiro de 2011, procedeu-se à recepção de documentação relativa ao espólio documental de José Duarte, constituído por livros e revistas de Cinema.

O conjunto documental, identificado com o número de processo 579/2011 AO, ficará sob a custódia da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e a sua utilização sujeita aos regulamentos internos, sendo objecto de todo o necessário tratamento documental no que respeita à conservação, acessibilidade e sua comunicação.


Da entrega lavra-se o presente auto, feito em duplicado, e assinado pelos representantes das duas entidades.

Lisboa, 28 de Janeiro de 2011

José Duarte

O representante da Cinemateca
Portuguesa-Museu do Cinema

Assinatura


Assinatura

"TEMPO ZIP" E JOSÉ DUARTE CONTRA A ROTINA DA NOSSA RÁDIO

Ao serviço do programa radiofónico «Tempo Zip», o nosso colaborador José Duarte viveu a semana passada uma extraordinária experiência profissional, como jornalista: cerca das 2 da madrugada de quarta-feira, recebeu a incumbência de voar para os Estados Unidos, chegar ao templo da NASA, em Houston, e dali fazer a cobertura directa, para os ouvintes daquele programa, dos mais dramáticos momentos da viagem de regresso da Apollo-13: a sua ansiosamente esperada amargem no Pacífico. Tendo aceitado a missão pouco antes das 3 horas, partiu num avião dos TAP para Nova Iorque pouco depois das 14 horas desse mesmo dia. Após uma espera de menos de uma hora no aeroporto de Nova Iorque, seguiu para Houston, no Texas, num avião da Delta Airlines, chegando pela madrugada de quinta-feira ao famoso Centro Espacial norte-americano.



Como credenciais, José Duarte levava uma da Rádio Renascença e uma carta de apresentação dos Serviços Culturais da Embaixada americana em Lisboa. Casualmente, encontrou lugar num motel.

— E tive muita sorte porque, nestas ocasiões, todos os motéis da região costumam estar lotados desde um mês antes — esclarece-nos José Duarte, que logo prossegue — Estafado com mais de doze horas de voo, desde Lisboa, fui-me deitar, mas mal consegui conciliar o sono. Só então é que medi bem a responsabilidade que aceitara. Antes das 6 da manhã saí do motel e fui andando, a pé, até às instalações do Centro Espacial, atravessando as fantásticas rodovias americanas e olhando em redor aquela grande extensão plana, esmagada por um calor sufocante. Até que li uma tabuleta: «Apollo News Center». Tinha chegado ao meu destino: a enorme sala com instalações para perto de 700 jornalistas, e dispondo dos mais modernos processos de intercomunicação, produziu-me uma sensação de angústia e de frustração, que cheguei a recear não ser capaz de vencer. Sentia-me perdido no meio daquele turbilhão, esmagado por toda aquela organização à qual eu era estranho. Durante perto de três horas, vivi alguns dos piores momentos da minha vida: aquilo é um espantoso centro de informações, do mais completo que existe, mas a linguagem usada é toda ela proferida numa gíria de iniciais e algarismos, adequada ao acontecimento, e totalmente incompreensível pelos jornalistas caloiros, como eu era. Centenas de secretárias alinhadas, máquinas de escrever e

telex, e com duas televisões, uma com as imagens do acontecimento a cada momento e outra com intermináveis filas de números sempre em movimento, das contagens crescentes e decrescentes de todos os acontecimentos que se estão processando: há quanto tempo a nave sulca o espaço, quanto tempo falta para reentrar na atmosfera terrestre, quanto tempo falta para a amargem. Sentiu-me o mais infeliz dos homens e antevi um insucesso tremendo para a minha viagem — mas esta impressão antecipada de derrota foi-se atenuando a pouco e pouco, e lá pelas 10 da manhã já não me sentia um segregado em toda aquela barafunda. A seguir à enorme sala havia uma outra, onde se projectavam filmes sobre o acontecimento; a seguir ainda, uma outra, com dois intérpretes e técnicos de todas as actividades da NASA, iam respondendo e explicando tudo o que se lhes perguntava. Apesar de todos aqueles jornalistas já terem feito a cobertura dos voos das Apollos anteriores, e de a cobertura deste voo ter sido — dito por todos eles — a mais difícil de todas as coberturas de voos espaciais, exactamente por a avaria verificada e o regresso antecipado terem feito gorar tudo o que estava previsto, e, portanto, preparado para a imprensa — apesar de todas estas contrariedades, lá me decidi a apresentar a minha credencial da Rádio Renascença. Fui acolhido com curiosidade e quase com ternura. Quando respondi que era a primeira vez que ali punha os pés, percebi nitidamente a preocupação dos outros quanto à forma como eu iria desenvolver-me das dificuldades — mas

a posse do cartão de «Press» do «Kennedy Space Center», que me foi concedida perante a credencial de Rádio Renascença, como que me familiarizou subitamente com todo aquele aparato exótico da mais completa, rápida e eficiente informação do mundo. Primeiramente, telefonei para a Rádio Renascença mas no horário em que «Tempo Zip» estava no ar; mas logo concluí que não deveria cingir-me a esse horário, e propus à Rádio Renascença que interrompesse as suas transmissões em qualquer programa com os meus telefonemas, para que me fosse possível fazê-los nos momentos em que a reportagem melhor os aconselhasse. O alvitre foi prontamente aceite, e passei então a trabalhar mais à vontade, cumprindo o melhor que me foi possível a missão de que tinha sido encarregado... — e José Duarte recorda — Fenomenal mesmo, eram os telefonemas: feitos de uma cabina pública, demoravam um pouco mais, para receberem a confirmação (intercontinental...) de que seriam pagos no destino; assim mesmo, nenhum deles chegou a demorar dez minutos. E ouvia-se melhor do que em muitas chamadas nossas, aqui dentro de Lisboa!

Depois deste comentário, José Duarte prossegue:

— O livre-trânsito do cartão da NASA é total: escutei o discurso do presidente Nixon a poucos metros de distância dele, dos astronautas e das famílias. Devo ainda frizar que encontrei a melhor camaradagem dos meus colegas da Rádio Luxemburgo, Montecarlo, France Inter e, muito especial-

PONTO AZUL
O PONTO MÁXIMO DA TÉCNICA ALEMÃ
TELEVISORES • RÁDIOS • AUTO-RÁDIOS





EM SUA CASA, DEBRUÇADA SOBRE O TEJO, AINDA CANSADO DA VIAGEM A HOUSTON, O NOSSO COLABORADOR JOSÉ DUARTE, REVIVE PARA «NOVA ANTENA» A SUA EXTRAORDINÁRIA EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

mente, do brasileiro Luís Campos, correspondente da revista «Manchetes» nos Estados Unidos e que já é um veterano das transmissões de todas as Apolos, Passei 36 horas sem comer uma refeição completa, e a cada vez que acabava um telefonema para Lisboa invadia-me uma sensação muito estranha: ficava muito satisfeito com mais aquela «missão cumprida», mas logo a seguir aludia de cansaço, como se tivesse feito um tremendo esforço físico. E a incerteza da qualidade do meu trabalho, atormentava-me. Calculei com toda a clareza que devia bater todos os jornais de Lisboa (dependentes das tipografias e das agências) e todas as outras emissoras de Rádio (dependentes das traduções recebidas); mas a Televisão era o meu mais temível concorrente, pois beneficiava em todo o mundo da mesma simultaneidade que ali me era oferecida. Resolvi o caso com os meus telefonemas, adiantando sempre quaisquer informações subsequentes às imagens que estavam no meu receptor, e que, nesse mesmo momento, estavam em todos os receptores do mundo, incluindo os de Portugal, já se vê. Assim, enquanto a R. T. P. transmitia a tradução simultânea do que dizia o locutor norte-americano, e se referia apenas ao que estava a decorrer, eu fazia isso mesmo, mas acrescentando sempre algumas palavras de informação sobre o que a seguir estava previsto. Foi tudo o que pude fazer. No meu regresso a Lisboa tinha 24 horas de voo e 55 de permanência de Houston.

Estas, foram as palavras do nosso colaborador José Duarte, que tão brilhantemente correspondeu à «nova maneira» da nossa Rádio, corajosamente iniciada pelo programa «Tempo-Zip»: primeiro, mantendo-se no ar uma noite inteira, até às 7 da manhã de quarta-feira, dia 15, a fim de, em ligação com a «Voz da América» que de Houston-Texas, Cabo Kennedy-Florida e Washington D. C. transmitiu em emissão contínua as dramáticas operações relacionadas com a avaria da Apollo-13 — e depois convidando José Duarte a ser seu enviado-especial ao próprio templo da NASA,

para dali transmitir a fase final das operações que, felizmente, correram da melhor forma. Trata-se de uma nova forma de fazer jornalismo radiofónico em Portugal, trata-se de romper ousadamente com as várias rotinas que ainda manietam a nossa Informação, trata-se de uma iniciativa particular arrojada e benéfica — e tudo isto por parte dos responsáveis do programa «Tempo-Zip». E tratou-se também de uma brilhante lição de desembaraço e sentido de responsabilidades profissionais, dada pelo nosso colaborador José Duarte, que começou desanimado e às apalpadelas e acabou a perguntar ao astronauta Armstrong, numa conferência de imprensa, que motivos teriam levado o comandante Lovell a afirmar que aquela «era a última nave Apollo...» Armstrong

responde-lhe que a frase de Lowell devia entender-se como referente ao conhecimento dos motivos determinantes da avaria sofrida: aquela seria «a última nave Apollo...» até que tudo ficasse esclarecido e resolvido.

A terminar a nossa conversa, José Duarte disse-nos ainda:

— Foi uma experiência fascinante, cheia de emoções. Mas da próxima vez, se eu lá voltar, tudo correrá muito melhor.

«Nova Antena», não poderia deixar de arquivar com o devido relevo a façanha jornalística do seu colaborador José Duarte, nem de salientar como merece ser salientado o espírito empreendedor dos rapazes de «Tempo-Zip» — espírito que esteve na origem deste grande êxito do jornalismo radiofónico português.



INFORMAÇÃO EM FORÇA, MODERNA, EFICIENTE. CAPTANDO O ESPAÇO INTERPLANETÁRIO E COBRINDO O MUNDO TODO — É ASSIM, EM HOUSTON

APOLLO XIII

O Zip está de novo no ar, desta vez a caminho de Houston, via New York.

É uma grande aventura de rádio portuguesa.

Cá vou eu a bordo do TAP Pedro Álvares Cabral a 900 Kms/Hora, a 10 Kms de altura em direcção ao centro nevralgico do drama.

A Apollo XIII avariou e regressa à Terra. Zip vai testemunhar. Sei, imagino as dificuldades que me esperam. O mundo da informação está em Houston, as grandes organizações, que no exacto segundo cobrem o acontecimento, estão lá. Zip de frente para o acontecimento. Determinadamente Zip catapultou-me.

Já devem ter percebido que este permanente ruído de fundo não é mais que o ruído das turbinas que é audível na cabine de passageiros. E a propósito, a mim, enviado do Zip a Houston parece-me agora extraordinariamente inquietante o contraste entre a comodidade, a segurança, o requinte e o à vontade dum voo comercial e o ambiente tenso, de trabalho dramático vivido momento a momento pelos astronautas.

Para além de todas as diferenças entre as características de cada voo, eles lutam, eu transporto-me.

Três níveis. Vocês aí com os pés na Terra. Nós, os passageiros comerciais a voar na atmosfera em centenas de voo que se entrecruzam. Eles, mais acima, a lutarem por uma reentrada. Os três astronautas da Apollo XIII ou a permanente luta do Homem pelo domínio da Natureza.

Aqui, no Appolo News Center do Centro Espacial de Houston, no Texas, a ansiedade é relativa. Vive-se, isso sim, um ambiente profissional intenso e as informações que nos chegam a toda a hora, fornecidas pelo controle de voo, são imediatamente transmitidas para todo o mundo. À minha volta pululam telefones, teleimpressores, terminais do circuito interno de televisão, gravadores, intercomunicadores, máquinas de escrever, auscultadores onde permanentemente se reproduzem as comunicações rádio Terra/Apollo XIII. É o mundo moderno da informação. Estou de facto um bocado perdido, embora já tenha ultrapassado a fase da total desorientação. Enviados de todos os países redigem ou gravam os seus noticiários contínuos.

Estou ladeado pela equipa do jornal 'Evening Standard' de Londres e pela do 'Morning Herald' de Sidney, Austrália. À minha frente a 'France Inter' e a sua simpática equipa. Atrás de mim o incansável redactor chefe da poderosa equipa mexicana. Mas há também o 'Figaro', o 'Daily Express', repórteres japoneses, belgas, canadianos, holandeses, italianos, brasileiros, a Rádio Monte-Carlo e toda a imprensa, rádio e televisão norte-americana de Dallas a Detroit, de San Francisco a New York.

No auditório contíguo a esta sala de informação sucedem-se as conferências de imprensa, os relatórios de turno. Cada turno de controladores de terra fornece, no final do seu período de serviço, um relatório verbal aos meios de informação. O problema é que aqui as informações estão permanentemente desactualizadas dado o ritmo contínuo a que são prestadas.

O terceiro andar do foguetão Saturno caiu na Lua às 02 horas, 09 minutos e 41 segundos, hora de Lisboa, da madrugada da passada 3ª feira, dia 15. Levava uma velocidade de 5600 milhas/hora e, com o seu peso, de cerca de 15 toneladas, provocou um impacto equivalente à explosão de 11,5 toneladas de TNT. Trinta segundos depois foram assinalados os primeiros sinais sísmicos que duraram 4 horas e que se calcula tenham atingido uma profundidade de 20 a 40 Kms. A sensibilidade dos sismógrafos teve de ser reduzida tal a violência do choque. Logo que estas comunicações foram recebidas, foram, de imediato, transmitidas ao astronauta Lovell, a bordo da Apollo XIII que respondeu: "Ainda bem que houve alguma coisa que correu bem!...".

Aqui em Houston está em permanente funcionamento um simulador de voo onde equipas de astronautas se revezam reconstituindo ao pormenor as condições de voo da Apollo XIII com vista à elaboração de instruções a enviar para bordo da nave espacial.

O director do voo, Eugene Kranz, afirmou há momentos que o módulo lunar é perfeitamente capaz de trazer os astronautas para Terra, embora o problema do racionamento da água seja, de momento, um dos problemas mais importantes. O Centro Espacial de Houston domina a situação e o ambiente é de optimismo prudente, reservado.

A televisão, tal como a rádio, aqui em Houston interrompem várias vezes a sua programação normal para fornecer os seus boletins de informação Apolo XIII, o que é feito com um tom impessoal, técnico, nada humanizado. A propósito, até vos conto que um dos muitos motoristas, das muitas limousines que asseguram o transporte entre o aeroporto e o motel onde durmo disse-me que era forçoso que a cápsula regressasse à Terra pois senão ficar-se-ia sem saber as exactas causas do acidente. Nem sequer mencionou a eventual perda de três vidas. A imprensa de Houston dá também, naturalmente, grande relevo ao problema Apolo XIII. O 'Houston Chronicle' diz a toda a largura da primeira página: "A vida dos astronautas está suspensa na balança. Água, oxigénio e energia estão a ser cuidadosamente controlados". Publica ainda a fotografia de uma equipa de baseball em atitude de recolhimento, rezando e cumprindo um minuto de ~~espera~~ silêncio pelo regresso dos astronautas. A situação evolui assim para o apogeu da ansiedade e o ritmo de trabalho é aqui febril, embora preciso e determinado.

O Centro Espacial da NASA em Houston é, só por si, praticamente, uma cidade que, por sua vez, fez nascer outras cidades satélites - Clear Lake, Galvestone - onde habitam os astronautas e todos os milhares de funcionários desta cidade-centro espacial. O clima desta região é quase insuportável. Um forno de calor e humidade. Mais de 33~~3~~ graus centígrados. Só a super refrigeração dos interiores permite uma estadia agradável. O Centro propriamente dito é um conjunto de cerca de duas dezenas de edifícios, lineares, totalmente envidraçados, com dois andares em média e separados por largas zonas verdes e largas estradas de cimento das quais não é possível avistar o fim. O edifício civil mais próximo é o motel onde habito (tão pouco!) e que fica a meia hora a pé, arriscando a vida pelos 'freeways' onde os monstros de lata circulam a alta velocidade. Tudo aqui é plano, largo, frio, desinfectado, impessoal, um pouco como Los Angeles. Lembra uma cidade saída dum conto de Bradbury. Pura ficção científica. Os homens são peças duma máquina gigantesca, sem calor humano, puros filhos da era tecnológica no seu estado mais avançado.

Computadores, electrónica, calculadores, cibernética - a desumanização total. Quem é quem? Lovell, Swigert, Haise, são apenas peças duma máquina escangalhada que, mesmo assim, tem que funcionar.

Agora sim confirmo a notável descrição e reportagem de Norman Mailer quando aqui esteve recentemente como repórter do plano Apolo.

O meu grande companheiro tem sido Lucas Campos, enviado especial da revista brasileira Manchete. Aproveitamos todos os momentos livres para matar a sede, para falar dos nossos países, da América, das Apolos, para passear em cima da relva. 'Keep of the grass', diz o respectivo letreiro. Sabe bem, é fresco, vivo e irreverente. Lucas apresentou-me uma pata e os seus filhos que, irreverentemente, nadam sem preocupações num dos lagos deste Centro Espacial. Ontem à noite vimos mesmo, de relance, passar a correr um grande coelho texano. Notas estranhas e incoerentes neste mundo acéptico de foguetes.

Devido a uma grave avaria no sistema de oxigénio os três astronautas da Apolo XIII foram forçados a abandonar o módulo de comando e a usar o módulo lunar como salva-vidas para um rápido regresso à Terra.

Os riscos são grandes e há uma pequena margem para erros.

James Lovell, oficial de Marinha, e Fred Haise e John Swigert, pilotos civis, são os astronautas.

A falta de oxigénio, gás usado para obter electricidade e para alimentar a respiração dos astronautas no módulo de comando, torna impossível o regresso isolado do módulo. Assim e como ajuda suplementar o módulo lunar será transportado até "próximo" da Terra. Só o módulo de comando poderá suportar as altas temperaturas causadas pela reentrada na atmosfera a 40000 Kms/Hora.

Tudo começou quando Haise depois de uma verificação de rotina informou inesperadamente Houston: "We've got a problem", "Temos um problema". A Apolo XIII a 203000 milhas da Terra, ~~voava~~ voava em direcção às colinas lunares de Fra Mauro. Ao principio, o problema parecia ser apenas eléctrico. Duas das três baterias, que produzem electricidade através duma reacção química entre o oxigénio líquido e o hidrogénio líquido, estavam avariadas.

Como consequência o nível de pressão do hélio subiu espectacularmente, de tal modo que houve necessidade de o libertar, o que ocasionou uma sensível alteração de estabilidade da nave. Foi intencional, mas notória.

Todo este sub-rendimento, todas estas anormalidades, mais a formação na cabine do dióxido de carbono e o frio dificilmente suportável, fazem deste regresso da Apolo XIII à Terra o grande momento de 'suspense' da história dos voos espaciais norte-americanos.

Duas opiniões há: ou o falhanço total e em cheque um plano que envolve centenas de milhões de dólares, ou a vitória da técnica, do homem sobre o seu 'robot'.

Entretanto aqui aumenta espectacularmente o ritmo de trabalho tal como a velocidade da nave. Os momentos cruciais sucedem-se. Quando o módulo de serviço foi solto do comboio espacial, Lovell, o comandante, espantou-se e espantou o mundo ao declarar: "A all panel blowed up! "it's really a mess!". Todo um painel exterior ~~SAWUPPER~~ do módulo de serviço saltara a quando da misteriosa colisão. Os estragos eram muito maiores do que os previstos. A tripulação aproveitou para tirar fotografias que vão possibilitar na Terra o estudo da natureza do acidente.

Algum tempo depois novo momento de ansiedade. Devido a um reflexo de luz solar actuando sobre os instrumentos ópticos do módulo lunar 'Aquarius', era impossível fazer a navegação pelas estrelas pelo que se previa alterar ligeiramente a posição da nave. A etapa seguinte do regresso era também extremamente grave. Tratava-se de novo de fornecer energia ao módulo de comando, o qual desde o acidente permanecia às escuras, e habitá-lo de novo para nele libertar o módulo lunar e entrar na atmosfera. Verificou-se que as baterias tinham suficiente energia e dois dos astronautas passaram para o módulo de comando, só ficando o comandante Lovell a bordo do módulo lunar.

Estava assim tudo preparado para se soltar 'Aquarius' a nave que tem funcionado como salvação para os astronautas. O 'Aquarius' cairá no espaço e, com certeza, o atrito provocará o fogo que a vai consumir. Tomadas as precauções para evitar qualquer colisão com o módulo de comando a quando da queda.

Adeus 'Aquarius', pensámos que pousarias na Lua, mas a tua missão, afinal, foi dramáticamente necessária.

Pode ser que não seja a música mais doce mas a bordo do Iwo Jima, porta aviões destacada para a recolha dos astronautas, as primeiras notas que eles irão ouvir serão as notas duma fanfarra que tocará temas do filme 2001 e o tema 'Aquarius' da peça 'Hair'. São dezasseis músicos da banda da Marinha de San Diego.

Na área de recolha, em pleno Pacífico, as condições meteorológicas são agora boas, no que diz respeito à visibilidade, altura das ondas, vento.

Depois de passarem a noite a bordo os astronautas voarão de helicóptero para as ilhas Samoa, para uma breve cerimónia de recepção. A seguir mais um voo de 14 horas até à Base Aérea de Ellington, aqui no Texas. Entretanto uma colheita de sangue e amostras microbiológicas dos astronautas virão para o Centro Espacial de Houston para serem analisadas.

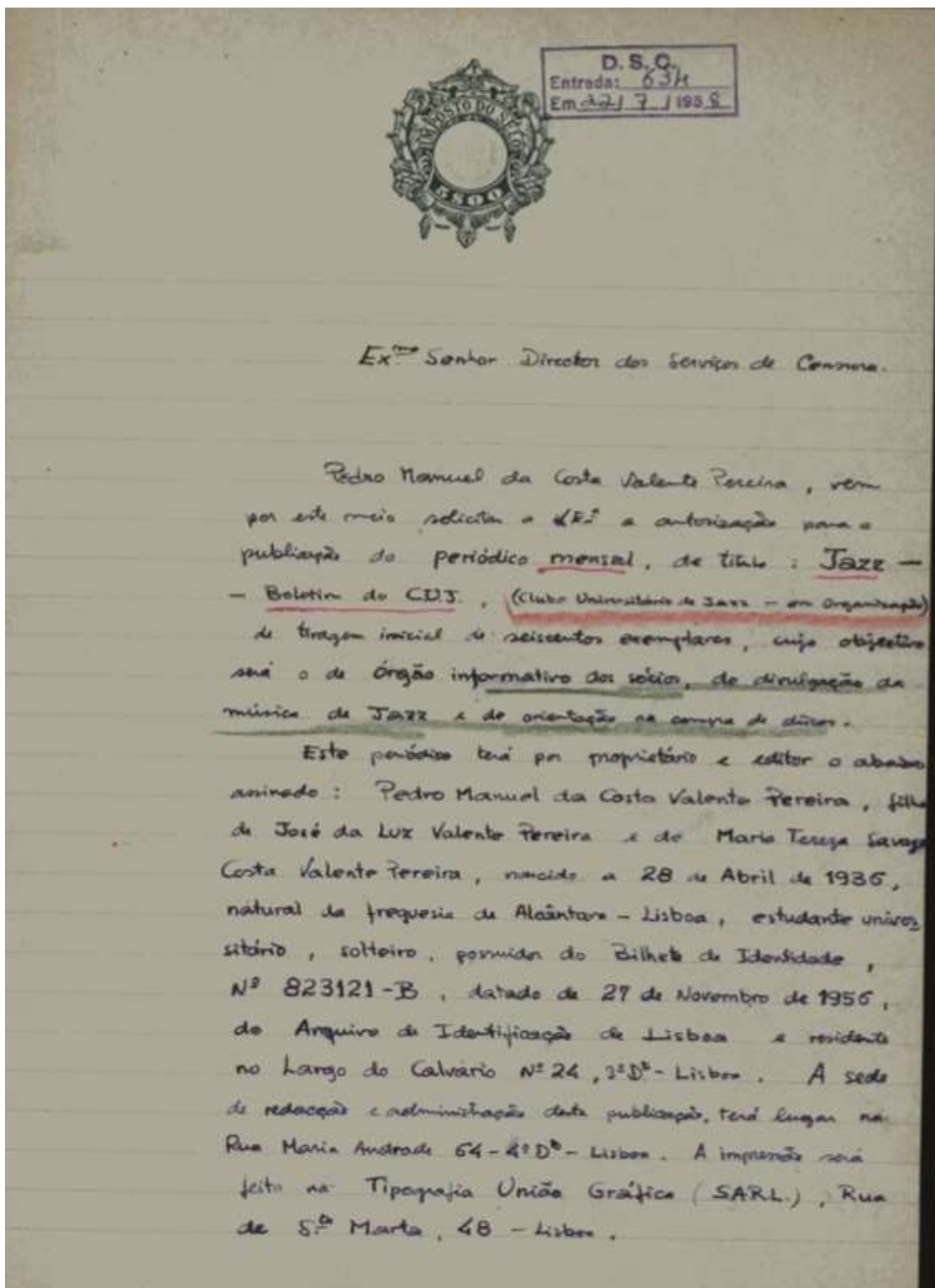
A nota de imprensa nº84 distribuída há momentos no 'Appolo News Center' deste Centro Espacial começa assim: "Praticamente todas as comunidades têm problemas com o uso das drogas. O Iwo Jima não foge à regra. O consumo de marijuana é muito popular entre os 950 homens da tripulação".

Nixon atribuiu a medalha da liberdade aos astronautas e decretou um dia nacional para preces e agradecimentos. Aliás o presidente, que se deslocou a Houston propositadamente, está a utilizar este feliz regresso da Apolo XIII como um trunfo a favor da sua carreira política agora que ela vive o seu perigeu com a sucessiva recusa do Senado aos homens que Nixon tem nomeado para o Supremo Tribunal.

Thomas Paine, director da NASA, é da opinião que embora esta missão signifique um atraso, a experiência e conhecimentos ganhos pelos técnicos em Terra foram mais importantes do que se a missão tivesse tido completo sucesso. Cá por mim penso que o próprio voo Apolo XIV a realizar em Outubro, está já em causa.

Na América o fim de semana é uma instituição. No Texas a lei não tem excepção

Anexo 5) Boletim JAZZ (CUJ) – autorização da Direção dos Serviços de Censura



Pede deferimento

Lisboa, 19 de Julho de 1958

Pedro Manuel da Costa Valente Pereira

Reconheço a assinatura Pedro Manuel da Costa Valente Pereira

Lisboa, a 3.ª Notaria Notarial, e cargo de Notário

J. F. Mendes Correia.

Ass. de 19 JUL 1958 de 19__

Escrit. e sêlo; Esc. Reg. n.º 2851

Martaguarda

Lisboa, 29 de Julho de 1958

Exmo. Sr. Director:

Tendo surgido dificuldades junto dos Serviços de Censura na indispensavel autorização, para a publicação de Jazz - Boletim do C.U.J. (Clube Universitário de Jazz, em Organização) vimos junto de V.Excia expor o seguinte:

1º- O referido Boletim é uma modestissima publicação, que só se torna possível graças a termos conseguido dois anúncios (Phillips e Discoteca). Destina-se em principio a ser enviado aos nossos sócios, em distribuição gratuita.

2º- Trata-se de um mensário de 12 páginas com artigos sobre os músicos e a música de Jazz, notícias do Clube, crítica de discos e fotografias de músicos de Jazz.

3º- Enviámos o nosso pedido de publicação à Censura apenas porque, desconhecendo a lei não quizemos involuntariamente infringi-la. Julgavamos proceder da melhor forma, e tínhamos a certeza de que não haveria o mínimo inconveniente na respectiva publicação.

4º- Segundo muito gentilmente nos informou o Sr. Capitão Santana Crato, o maior impeditivo a um despacho favoravel foi o facto do nosso Clube estar na fase de organização. Admirou-nos tal facto, uma vez que o Cine Clube Universitário, quando em idênticas circunstancias sempre publicou inumeros programas, boletins e até um dicionário de termos cinematograficos.

Com o acima exposto parece-nos ter dado a V.Excia uma indicação de qual o verdadeiro problema do referido mensário. Todas as pessoas que conhecemos, entre elas os próprios membros da Comissão Organizadora do C.U.J. teem-se referido a V.Excia como um espirito muito aberto e compreensivo, que desempenha a sua difficil missão com inexcedível categoria.

É justamente confiados nessas qualidades que nos dirigimos a V.Excia no sentido de nos facilitar o nosso desejo de editar o referido mensário, quer deferindo o nosso pedido quer tendo a bondade de nos indicar uma saída para o nosso problema.

Agradecendo desde já o favor da sua resposta, creia-nos

De V.Excia
Muito Atenciosamente
Pel'A Comissão Organizadora do C.U.J.

Pedro Manuel Valente Pereira

462

Pedro Manuel da Costa Valente Pereira
Largo do Calvário, 24 -3º. Dto.

L I S B O A

Tenho a honra de comunicar a V. Exª. que, por despacho de 4 do mês corrente, do Exmo. Director destes Serviços, foi autorizado a publicação do boletim intitulado " JAZZ ", nas condições requeridas.

Informo V. Exª. de que o referido boletim fica dispensado de censura prévia e de quaisquer outras formalidades perante estes Serviços, devendo, contudo, enviar a esta Direcção, um exemplar, por cada número que sair.

Apresento a V. Exª. os cumprimentos da maior consideração.

A Bem da Nação

Lisboa, 6 de Agosto de 1958.

O SECRETÁRIO

CLUBE UNIVERSITÁRIO DE JAZZ
(em organização)
Rua da Alegria, 94 - B
L I S B O A - 2 Tel.: 367697

Ano Lectivo 1960/61

CARO COLEGA:

A C.O.C.U.J. chama a tua atenção, e aconselha vivamente as actividades a realizar durante o mês de Novembro e princípio de Dezembro na Sede do Clube:

SESSÕES CINEMATOGÁFICAS (16mm.), em colaboração com a SHELL PORTUGUESA

22 de Novembro, 3ª feira, 21,30 h. --- "Revealing Eye" -- filme sobre a aplicação do Cinema à investigação científica.
--- "Coupe des Alpes" -- extraordinário documentário sobre um Rallye de três dias através dos Alpes (colorido)
--- "A Grande Ameaça" -- de Bert Haanstra, filme que ganhou os 1º Prémio dos festivais de ARNHEIM e de VE NEZA, e que nos mostra o admirável mundo dos insectos (colorido).

29 de Novembro, 3ª feira, 21,30 h. --- "Story in the Rocks" -- filme sobre a paleontologia e os fósseis (colorido).
--- "Inimigos Invisíveis" -- fascinante documentário sobre o problema dos micróbios e das doenças, abordando as soluções à escala técnica, social e ideológica (colorido).
--- "Desenho Animado na Publicidade" -- montagem de pequenos filmes publicitários, realizados por alguns dos "grandes" do desenho animado (colorido).

SESSÃO FONOGRAFICA (em Alta-Fidelidade), apresentando a aparelhagem adquirida pelo C.U.J. Serão apresentadas algumas das mais recentes gravações de "jazzmen" contemporâneos, em interpretações absolutamente excepcionais. Comentários por R. Calado

6 de Dezembro, 3ª feira, 21,30 h. --- "WEARY BLUES" e "ST LOUIS BLUES", por Duke Ellington e Johnny Hodges.
--- "MON HOMME" e "MOONGLOW", pelo Quinteto de D. Gillespie.
--- "BIRK'S WORK", pelo Trio de Junior Mance
--- "NOW'S THE TIME", em três versões diferentes de Charlie Parker.

BAILES EXTRAORDINÁRIOS -- aproveitando as vésperas dos feriados, o C.U.J. oferece nas noites de 30 de Novembro e 7 de Dezembro, duas sessões de --- "JAZZ PARA DANÇAR" --
Além disto, e como habitualmente, teremos todas as noites de sábado, a partir das 22 horas --- "JAZZ PARA DANÇAR" --

As cotas em atraso continuam à cobrança no horário do funcionamento da Sede

O melhor FIM DO ANO é o do C.U.J.

Lisboa, 18 de Novembro de 1960.

A COMISSÃO,

CLUBE UNIVERSITÁRIO DE JAZZ
(em organização)
Rua da Alegria, 94-B
LISBOA -2

Lisboa, 9 de Dezembro de 1960

Caro Consócio:

Com o maior interesse na tua presença ás actividades do nosso Clube informamos-te do programa deste mês:

SESSÕES CINEMATOGRAFICAS (16MM.)

dia 13/12, 3ª feira, 21,30h. -- "Du côté de la Côte" e

"O Saisons, o Chateaux", de Agnès Varda, duas verdadeiras obras primas do documentário colorido, mostrando as primeiras belezas da Côte d'Azur, encarnadas sob um ponto de vista ora irónico ora poético. O segundo filme foi premiado em Festivais Internacionais de Cinema.

"La Seine a rencontré Paris", realização de Joris Ivens (talvez o maior documentarista do Cinema), a partir duma ideia de Georges Sadoul, com um poema de Jacques Prévert, dito por Serge Reggiani.

dia 20/12, 3ª feira, 21,30h. -- "O moderno cinema de animação", com filmes de vários autores (Len Lye, Colin Low, Mac Laren, etc.). Salientamos pela excepcional originalidade "Story of the Unions", sobre os movimentos sindicais, e "Romance dos transportes", curioso filme didático. "Astronomia", Grande Premio do último Festival de Cannes.

Filmes cedidos pelo Turismo Francês e pela Embaixada do Canadá.

SESSÃO FONOGRAFICA -- Mais uma vez aconselhamos os nossos sócios a não perder as sessões fonográficas que vimos realizando na Sede, em virtude do nível excepcional dos discos apresentados.

dia 27/12, 3ª feira, 21,30h. -- "Walkin' With Wally" e "Afro Blue", pelo Quinteto de Cal Tjader.

-- "Soon" e "Them Dirty Blues", pelo Quinteto de Julian Cannonball Adderley.

-- "Time After Time", e "This Can't Be Love", pelo Quarteto de Stan Getz
Comentário por J. Azevedo Duarte.

BAILLES -- O C.U.J. continua todos os sábados, a partir das 22 horas, a apresentar: "JAZZ PARA DANÇAR"

PASSAGEM DO ANO -- Como habitualmente haverá este ano "Reveillon" na Sede. Preços normais.

"Este ano, o fim do ano no C.U.J. é no dia 31 de Dezembro", uma frase que talvez não tenha graça, mas significa o mais económico, o mais jovem e o mais alegre dos "Reveillons" da Península. **5 feiras**

JAZZ NA RÁDIO -- Todos os SÁBADOS, em Rádio Renascença, Raúl Vaz Bernardo e Azevedo Duarte apresentam, ás 23,15 h,

"ISTO É JAZZ"

com as últimas novidades e os maiores nomes da nossa música

COMEÇA O ANO COM O PÉ DIREITO, NO único AMBIENTE VERDADEIRAMENTE UNIVERSITÁRIO DA CAPITAL.

A COMISSÃO ORGANIZADORA,

Clube Universitário de Jazz
(em organização)
Rua da Alegria, 94-B
LISBOA

Circular 2/61

Caro consócio:

A C.O.C.U.J. informa-te do programa de actividades para o mês de FEVEREIRO, e agradece a tua presença:

dia 7/2, 3ª feira, 21.30 h-- "Apontamentos duma viagem de estudo pelo Daomé, Sudão e Costa do Marfim". Projecção de diapositivos coloridos, com breves comentários pela architecta Maria da Luz Valente Pereira. Trata-se de uma fascinante reportagem, que nos revela uma civilização quasi desconhecida, e que repetimos depois do êxito registado no dia da inauguração da "Semana de Arte e Folclore Africano".

noites de 11,12,13,14 -- CARNAVAL DO C.U.J.-- veja-se prospecto junto. Se perder o prospecto, não deixe de passar o CARNAVAL no C.U.J....

noite de 18 -- -(não há quatro sem cinco...)-- a continuação lógica do CARNAVAL, com todas as vantagens indicadas para êste, no tal prospecto junto.

dia 21/2, 3ª feira, 21.30 h-- "Sessão fonográfica": "O REVIVALISMO", Audição das orquestras de Jazz Tradicional de George Lewis, Kid Ory, Mezz Mezzrow, Claude Luter, Dutch Swing College, Humphrey Lyttelton, Chris Barber, etc, etc. Comentário de R. Calado.

dia 28/2, 3ª feira, 21.30 h-- "Sessão fonográfica": "Les Jazz Messengers au Club de St Germain". Audição da reportagem directa do espectáculo do Quinteto de Art Blakey, que obteve em França o "Grand Prix du Disque 1960"
Um disco que mostra como o Jazz Moderno também pode ser comunicativo, quando os músicos tocam com prazer, e os ouvintes escutam com gosto.

NOS DIAS 4-5 de Fevereiro, EXCURSÃO A COIMBRA ORGANIZADA PELAS ASSOCIAÇÕES DE ESTUDANTES E ORGANISMOS CIRCUM-ESCOLARES. PREÇO (tudo incluído): 100\$00.

O C.U.J. precisa de sócios e dinheiro. Paga as tuas cotas, frequenta a sede e o C.U.J. será um clube melhor.

O C.U.J. oferece-te o único CARNAVAL organizado por estudantes universitários. O CARNAVAL do C.U.J. é por isso mesmo o mais económico do País. Da música será melhor nem falar, uma vez que até há quem não dance só para ouvir O CARNAVAL no C.U.J. é um Festival de Alegria, Convívio e Juventude.

Lisboa, 1 de Fevereiro de 1961

A Comissão,

Anexo 6) Cartas de ouvintes, de leitores e de instituições

(enviadas a José Duarte ou às direções dos jornais ou das emissoras radiofónicas onde José Duarte apresentava programas de rádio dedicados ao jazz)

**A divulgação
pelo «Diário de Lisboa»
da música de «jazz»**

Do nosso antigo colaborador sr. Raul Calado recebemos a seguinte carta, que nos sensibilizou e muito agradecemos:

«Senhor director — Como pessoa que tem trabalhado algumas horas em prol da divulgação da musica de jazz, como antigo colaborador do «Diário de Lisboa», como leitor assíduo desse jornal quero felicitá-lo, e, ao mesmo tempo, agradecer-lhe, pela publicação dos artigos do sr. A. Duarte. Na realidade, é o jazz uma forma de arte contemporanea que, pela sua significação humana, desempenha um papel importante na cultura — fácil e acessível pela sua própria natureza, pode chegar, melhor que outras formas, ao homem comum; expressiva pela maneira de ser interpretada, pode ser entendida pelas mais variadas mentalidades.

«O «Diário de Lisboa», que, em tempos, acolheu os meus modestos artigos, abriu as portas a A. Duarte, que é um homem culto e consciente, e pode, portanto, valorizar o jornal e ter acção positiva na expansão do jazz. Para lá das crónicas sobre a «Semana de Jazz» do I. S. Técnico, espero que o «Diário de Lisboa» continue na sua tarefa com uma arte que não é comercial, mas que merece o respeito das pessoas que não se preocupam apenas com a superficialidade e o falso modernismo.»

P. Notícias 28.7.68

Nota de abertura

A MÚSICA DE "JAZZ"

NAS CERIMÓNIAS LITÚRGICAS

A propósito da notícia que publicámos sobre música de «jazz» em cerimónias litúrgicas, escreve-nos a sr.^a D. Julia d'Almeida, directora do Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa, a informarmos de que no último documento pontifício, a Instrução «Musicam Sacram», de 5 de Março de 1967, se recomenda claramente o seguinte:

«Tenha-se em grande estima na Igreja latina o órgão de tubos, como instrumento musical tradicional, cujo som pode trazer notável esplendor às cerimónias eclesiásticas e levantar poderosamente as almas para Deus e para as realidades celestiais. Os instrumentos, que, segundo o comum sentir, e o normal, só foram adequados para a música profana serão excluídos de toda a acção litúrgica, assim como dos «Pia et sacra exercitia». Todo o instrumento admitido no culto será utilizado de forma que corresponda às exigências da acção litúrgica, sirva à beleza do culto e à edificação dos fiéis» (M. S. 62 e 63).

Por sua vez, as directivas do «Concilho», em tal matéria, são bem claras: «É necessário que se mantenham intactos o carácter sagrado e a beleza que caracterizam a música da Igreja, tanto para o canto como para os instrumentos. Tudo o que é profano deve ser proibido no santuário. Por exemplo: a música de «jazz» não pode fazer parte dum repertório de música para executar nos ofícios do culto. Assim, tendo embora em conta mentalidades e cultura dos povos, certos instrumentos de uso puramente profano não podem entrar na Igreja. A Igreja tem imensas possibilidades para uma acção profunda, eficaz e formativa, sem dever recorrer a meios duvidosos ou mesmo reconhecidos pela generalidade como prejudiciais».

A nossa Ilustre correspondente termina com estas palavras: «Deixemos nos cabarés a sua música e os seus músicos e não des-sacralizemos o que é sagrado!» Possam os responsáveis ouvir o apelo.

UMA CARTA DE ESPANHA

Sou um rapaz espanhol de 17 anos, que lê algumas vezes «Nova Antena» graças a um amigo português que me envia de vez em quando um exemplar da prestigiosa revista que V. dirige.

A razão da minha carta é para dar-lhe os meus mais sinceros parabéns pela secção «Discos», de José Duarte, e ao qual também quero felicitar.

A música moderna é algo muito importante para os jovens, e deve ser apoiada por todos para o seu maior engrandecimento. Apenas, quero pedir-lhe que aumente esta secção, e que não a dedique só aos LP, mas também aos discos pequenos. Estou de acordo que é nos LP que se pode observar perfeitamente o trabalho do intérprete ou do grupo; mas como os discos pequenos são os que mais se editam e vendem, creio que também merecem a justa crítica de José Duarte.

Eduardo Palma Vega
c/ Herrera Oria n.º 19
Málaga - España

ENTÃO... É BOM UM GASTO CHEGAR A CASA NO ESTADO MAIS VELHA DE UM
MÚLTO, LIGAR O RÁDIO, SINTONIZAR O VOSSO (NOSSO) PROGRAMA E PODER
DIZER: "SERÁ POSSÍVEL? SERÁ POSSÍVEL QUE NESTE PEQUENO BURGO À BEIRA-
-MAR SEMPRE HAJA GAJOS A FAZEREM RÁDIO DESTA MANEIRA?"

É BOM, UM GATO, DEPOIS DE VER UM SISTEMA INTIRO A STRAMI-LO A CADA
PASSO VO, A CADA GASTO VO, VER TAMBÉM QUE HA' GASTOS Q' VEM POR BEM
O SIMPLES GASTO DE CARREGAR UM BOTAR FAZ-NOS VER QUE AINDA HA' TIPOS
A CURTIREM NAS MÚLTIPLAS ONDAS Q' AS NOZAS.

VIVEMOS SOB OPRESSÃO (NÓS - JUVENTUDE MARGINALIZADA POR UMA SOCIEDADE Q'
RUMPT POR TODAS AS COSTURAS); ISTO EQUIVALE A DIZER Q' VIVEMOS NO JAZZ
Q' O JAZZ.

TAL COMO A CULTURA NEGRA É A TODA A HORA MARGINALIZADA PELA
BRANCO IMPERIALISMO, NÓS, JUVENTUDE EM ÁCIDO, FOMOS (SOMOS) MARGINA-
LIZADOS POR ESSE MESMO IMPERIALISMO, QUE A TODO O MOMENTO SE
SERVE DE NÓS PARA OBTER TODOS OS FINS RENTÁVEIS. FOI O BRANCO IMPERIA-
LISMO Q' NOS PÔS "CÁ". NÃO É ELE QUE DE "CÁ" NOS VAI TIRAR.

NO ENTANTO, NÓS FAZEMOS UM APELO AOS LÍDERES OPRESSORES; DAMO-
-LHES UMA CHANCE:

- VENHAM DAR UMA VOLTA PELO LADO SELVAGEM E VENHAM
CONNOSCO DESTRUIR O Q' POR VÓS* FOI (MAZ) FEITO!

* ELAS

INCONDICIONALMENTE CONNOSCO: UM GRUPO DE JOVENS ANARKISTAS DOS SUBÚRBIOS DESTA

CONTINTEM, PA'!

LISBOA
OLIVAS - NORTE, Q'
SE POR ACASO CAÍ QUI-
SEREM VIR, PARA VER
Q' OS VOSSOS PRÓPRIOS
OLHOS

4. OUT. 74 (DIA DE LUTA) - INÍCIO DA NOSSA LUTA ABERTA - SE POSSÍVEL DIVULGEM, O.K. ? →

ES-DESDE JÁ VÓS CONVIDAMOS A VIREM CONNOSCO FAZER O JAZZ PRA' RUA, PORQUE
É LA' QUE VIVE A OPRESSÃO.

Henrique Jorge Coelho
Av. Roma, 6-6^o Dto.
LISBOA

Lisboa , 9 de Outubro de 1974

Exmo. Snr.
José Duarte
EMISSORA NACIONAL - Lisboa

José Duarte (permita-me que o trate assim) :

Tenho escutado o seu programa , mais ou menos regularmente (durante o verão não ouvi) , e , normalmente , me tem agradado , já que sou grande apreciador da música Negra e mais especificamente do JAZZ .

No entanto , o seu programa de 3^a feira , dia 8/10/74 , visto que insiste em que façamos as nossas críticas , já não foi nada do meu agrado , e , permito-me criticá-lo , embora o considere uma entidade dentro do JAZZ , porque discordo, TOTALMENTE , com o que se fez nesse programa :

- 1^o- O programa chama-se " A GRANDE MUSICA NEGRA " e foi completamente preenchido com música branca de inspiração Negra .
- 2^o- O JAZZ é uma música única e exclusivamente negra , com características (swing, espontaneidade, sentimento, forma de expressão socio-política) resultantes de toda a escravidão e formas de repressão, que os Negros Norte-Americanos sempre viveram , desde o tempo em que eram "importados" de África .
Os Brancos (e muito menos os Amarelos, por maior que seja a capacidade de absorverem a cultura ocidental) por mais sinceros e honestos que sejam , jamais conseguirão dar essas características à música que tocam e, à qual , chamam JAZZ (?) . É uma música muito pensada e "fria" , por mais FREE que seja .
Não quero , com esta crítica , tirar valor aos músicos brancos (que COMO MUSICOS são excepcionais) , mas sim à recusar que se chame JAZZ a tal música , que de Jazz só tem a influencia (como o rock tem a influencia dos grandes cantores Negros de BLUES) ,.
- 3^o- O José Duarte , até melhor do que eu , sabe quanto branco tem enriquecido à custa do negro e da sua música.

Achando estas , as razões principais da minha critica , gostaria de saber qual a sua opinião em relação à minha posição .

Sem mais , subscrevo-me c/ consideração

Atentamente

H. Jorge Coelho

P. S. - Apesar de tudo o que critico, estou bem a par dos brancos (principalmente Norte-Americanos) que se têm distinguido na música negra e principalmente no JAZZ (estou-me a lembrar , por exemplo , do Gary Burton) .
Acho , no entanto , totalmente impossível que os brancos europeus e especialmente Nórdicos e Germânicos , possam integrarem-se no JAZZ sem deturparem as características que tornam este tipo de música tão ^{FABULOSA} ~~característica~~ , por nunca terem vivido as privações sociais e políticas que os negros viveram e vivem .

Como sempre, no preterito domingo, lá estava eu de ouvidos apurados para mais uma audição de "A Grande Música Negra".

Senti, desta vez, um pré-prazer. Foram-me satisfeitas todas curiosidades tecidas à volta do IV Festival de Cascais. Todas, desde os problemas com o som, passando pelos artistas, até ao preço dos bilhetes.

Mais ainda: avultou-se hipóteses de mais realizações futuras até à próxima primavera, inclusive. O que é bom, pois como sabemos, o Cascais só acontece uma vez por ano. Como o Anor do Rei.

E como sabemos, o povo, não tem acesso ao jazz.

Como sabemos, o jazz, lá no Jardim, é "pá elite".

E até sabemos mais coisas.

E como se não soubesse mais isto tudo, põe-se os bilhetes (ainda na fase de discussão) a preços escudados (ex. 8000) lindo. Maravilhoso.

Resultado: eu, em vez de assistir ao Festival todo, só lá porro põo os ouvidos uma vezinha. Nada mau, hein?

E agora façam do meu caso como ao milagre dos peixes: multipliquem-no. E vejam a "divulgação" que tem

QUE DIABO, SEJAM COERENTES.

VEJAM, DE UMA VEZ POR TODAS, QUE ESSA TUA "DIVULGAÇÃO", NÃO
O É!

AS PESSOAS QUE COMPRARAM O SEU BILHETE NO I FESTIVAL, SÃO
AS QUE VÃO COMPRAR PARA O IV.

AS QUE LERAM OS COMENTÁRIOS/IMPRESSÕES/PUBLICIDADE DO I FESTIVAL
SÃO JUSTAMENTE AS MESMAS QUE AMANHÃ LERÃO OS DIÁRIOS DITOS
E MEXERICO.

É ISSO QUE VOS INTERESSA, É?

É ENTE O VOSTRO SIGNIFICADO PARA A PALAVRA DIVULGAÇÃO?

PORQUE É QUE EM VEZ DE DISTRIBUIREM BILHETINHOS PELOS
"PRODADORES" DE TEXTOS JORNALÍSTICOS (QUE SÃO NOVAMENTE OS
MESMOS), NÃO OS DÁIS NAS FÁBRICAS?? NAS OFICINAS?

REPITO: SEJAM MAIS UM POUCO, SÓ MAIS UM POUQUINHO
COERENTES, CLAROS E OBJECTIVOS.

É NÃO ME LEVEM A MAL O PESADÃO. NÃO SOU REACIONÁRIO
NEM DESTRUTIVO. ATÉ QUERO (TENTO) AJUDAR.

UM ABRAÇO AMIGO,

Francisco Garrá

14.10.74.

P.S.- O FACTO DE ESTE IR DIRIGIDA À "GRANDE MÚSICA NEGRA",
NÃO QUER DIZER QUE LHE "SERVA". O TEXTO DESMONTA-O
MÁS. DÊEM-LHE POIS O DESTINO CERTO: ORGANIZAÇÃO
DO JAZZ CASCAIS. Cumprimentos,
Francisco

S. Muellem
27 DEZ 1974

Ex^{mo} Senhor

E. N. D.
SERVIÇO DE PROGRAMAS
03173 27.12.74

ENTRADA

Não sei qual a periodicidade, mas ao longo da semana, ouco várias vezes, quando catra, um programa "A Grande música negra" - o jazz, no 1.º programa da E.N. Sobre este programa permita V. Ex.^{ca} que faça algumas observações:

- 1) É um programa que quase só se limita ao jazz (música negra típica, americana, como, portanto, a generalização de "a música negra"? Ou o jazz será a única manifestação de música negra?
- 2) Os programas parecem-me bem estruturados, com uma verdadeira preocupação de informar e cultivar o jazz. MAS: a) porque está importânea ao

jazz, sem paralelo com qualquer outra música no 1.º programa?

- b) Confesso a minha ignorância ou falta de gosto, mas eu que aprecio a música clássica, não consigo reconhecer no jazz a importância que lhe querem atribuir. Como em a grande maioria dos portugueses que a consideram, de um modo geral, uma miada macadoca. Mas isto será apenas falta de conhecimento, valerá o jazz toda esta dedicação numa televisão por serem impo-la - quando os seus festivais são de um modo geral um falauco?!
- c) Porque não dar igual importância no 1.º programa a tantos outros géneros de música talvez mais válidos e artísticos?
- d) Quando muito que se passe estes programas de música jazz para o 2.º programa

Atenciosamente
M. Freitas

Enfº Ferreira Martins
Avº Cristo Rei, 19/1º-F
Telef: 2765026
Almada

Almada, 2 de Março de 1975

Aos José Duarte
Srs: e
Vasco Fernandes
Programa: " A GRANDE MUSICA NEGRA "
da Emissora Nacional
Rua Quelhas
Lisboa, 2

Prezados Senhores

Acidentalmente, foi-me dado o prazer de ouvir esta manhã, o V/Programa sobre MUSICA NEGRA, o qual achei de véras interessante. Muito interessante mesmo.

Ouvir e pensar logo, em vos escrever, foi, como sôi dizer-se, obra de momento. E escrever-vos porquê?

Porque eu e minha mulher, que nos demorámos pelo Ultramar, nada menos que oito anos e meio, privámos, de continuo e de perto, com as populações negras, cinco anos como missionários, em especial entre os "kiôkos", dois anos e meio, entre muitas ètnias, quando monitor da Escola de Enfermeiros Indígenas, da "Diamang" (tudo isto, na Lunda-Angola) e um ano entre várias outras ètnias, quando enfermeiro ao serviço da Casa Vale Flôr, em S. Tomé. Daí, agosto e o interesse por tudo o que diz respeito directo e total, aos povos negros. Falaram Vocês, nos "espirituais negros" dos negros americanos e eu lembrei-me de traduzir para Vós, um cântico religioso genuinamente "gentílico" (diremos assim) feito por um velho evangelista (ou catequista) kiôko com quem lidámos lá muito no nordeste da Lunda, no Fufu, nas margens do Chihumbe, referente à ressurreição de Jesus.

Tom, pois, a liberdade de vos enviar a letra no seu original e uma tradução o mais literal possível, notem bem, para que possais avaliar da capacidade do autor, acrescentando, para vosso esclarecimento, que esse homem tinha já, uns sessenta anos quando lidámos com ele. E isto, nos anos 40!.. (40)

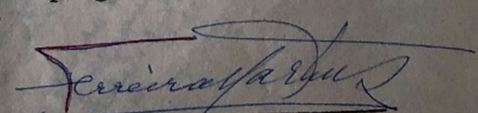
Quanto a música, já isso se torna mais difícil, pois que feito por um ~~homem~~ "homem do mato", esse cântico canta-se, como não poderia deixar de ser, com "música do mato". Está bem? Ele só sabia escrever e ler a sua própria língua e, de música, sabia-a sim, mas de ouvido, claro.

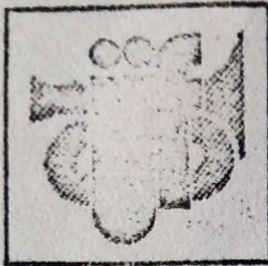
O que equivale a dizer, que se alguma vez quizerdes ouvir esse cântico, tereis que vir até nossa casa, e ambos o cantaríamos gostosos, por certo, mas para Vós apenas, pois não somos cantores.

E se esse encontro viesse a dar-se, trocaríamos então, várias impressões sobre o tanto e o muito que está prestes a perder-se e que só, muito mais tarde se lhe sentirá a falta, nos arcanos do já tão paupérrimo "património nacional" relativamente aos povos e civilizações por nós portugueses contactados noutros quadrantes do Glôbo!..

E aí fica o que tinha para vos dizer. Se alguma vez vos quizerdes referir a isto, no vosso Programa, gostaria que nos avisasseis pelo telefone, pois que de outra forma, é mais do que certo, não vos ouvirmos. E então, muito gratos ficaríamos por tanta atenção.

Sem mais, desejando-vos progresso e coragem para continuar, me subscrevo, com respeito e amizade.


Ferreira Martins



INTERNATIONAL JAZZ FEDERATION

35 Great Russell Street, London WC1, Great Britain (Tel: 01-580 8532)

President: Charles Alexander (Great Britain)
Vice-President: Professor Janusz Górecki (Poland)
Treasurer: Hans-Joachim Zeman (Germany)
Board Members: Jacques-Louis David (France), Roland Pichard (France), Fred (Liane) (Poland), Andrzej Tomaszewski (Poland),
Richard D. Thompson (USA), Edward MacLennan (Scotland), Eric Havelock (England)
Deputy Secretary: Karl Dopf (Germany), Berndt Wenzel (Denmark), Werner Witzel (West Germany)

Director of RDP-Radio Comercial
Rua Sampaio Pina, 26
1000 Lisbon
Portugal

28th February 1981.

Dear Sir,

I am writing to express our appreciation of your daily jazz programme ABANDA JAZZ.

I first became aware of the programme through Jose Duarte at the General Assembly of the International Jazz Federation in Warsaw last October. Since then it has been drawn to my attention by members of the Jazz Centre Society who have heard it while in Portugal.

I believe that it is important for jazz music to be properly represented in the programme scheduling of radio stations. When jazz music is regularly featured on radio and is presented in an imaginative and varied manner it will always attract a good-sized and loyal audience.

We very much hope that you will continue your positive policy towards jazz music. I, for one, shall use the example of ABANDAJAZZ to encourage some of the radio stations in England, including the BBC, to adopt a more enlightened approach to the broadcasting of jazz music.

Yours sincerely

Charles Alexander
President
International Jazz Federation

Head Office: 35 Great Russell Street, London WC1, Great Britain
Telephone: 01-580 8532
President's Office: 1000 Lisbon, Portugal
Telephone: 01-580 8532
Branch Office in Poland: ul. Sampaio Pina 26, 1000 Lisbon, Portugal
Telephone: 01-580 8532

A member organisation of the International Music Council of UNESCO

Mário Fernandes dos Santos Quelhas
Rua da Arroteça, 108
MILHEIROZ
4470 MAIA

Exmo. Sr. José Duarte
"OUTRAS MÚSICAS"
R T P

MAIA, 2 de Novembro de 1992

Exmo. Sr.

Aproveito esta oportunidade para lhe apresentar o meus parabéns pelo seu programa que muito aprecio independentemente da minha pouca formação musical. Lamento o posicionamento do programa na nova grelha da RTP.

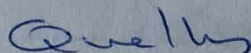
O assunto principal que me leva a escrever-lhe é o ROCKAPPELLA. Não sei se é assim que se escreve. Trata-se de um grupo vocal que canta sem qualquer acompanhamento instrumental. Vi duas vezes no seu programa e num deles referiu que não estava à venda em Portugal mas que seria possível adquirir na Alemanha. Já fui, desde então, duas vezes a Frankfurt e não consegui o objectivo.

Agradeço que me informe à cerca da forma correcta de escreve o nome do grupo bem como o da editora e outros elementos que considere de interesse. Se for possível enviar uma fotocópia da capa do CD tanto melhor.

Agradeço desde já o tempo que me dispensou.

Os meus melhores cumprimentos,

Mário Quelhas



Associação de Cultura Musical

NORTADA

RUA DA ALTAMIRA, 20
4900 VIANA DO CASTELO
Telefones: (058) 26820

CONTACTOS:
TERRA DA MÚSICA
Rua Angelina Vidal, 57 -2º
1100 LISBOA

Tel: 01/8151875
Fax: 01/8142393

Ex.mo Sr.
José Duarte
Rua da Lapa, 74-4º
1200 LISBOA

V/ Ref.:

N/ Ref.: exp 139

DATA: 93/07/05

ASSUNTO:

Os melhores cumprimentos.

Soubemos, com consternação, do cancelamento do programa "Outras Músicas", que, com muita dedicação e originalidade, vinha apresentando há muito tempo.

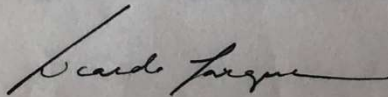
O fim do programa vem privar os telespectadores portugueses de um momento musical privilegiado, e, provavelmente insubstituível. O "Outras Músicas" é um programa que significa muito para todos os que gostam de música neste país, e o seu fim será concerteza um outro passo no sentido da degradação notória da oferta cultural da RTP, no capítulo da música.

Critérios certamente diferentes dos da qualidade e interesse cultural terão motivado os responsáveis da RTP nesta atitude incompreensível que virá empobrecer ainda mais este panorama desolador.

O Grupo NORTADA quer, por este meio, expressar-lhe a sua sincera solidariedade, e o repúdio por uma atitude tão grosseiramente arbitrária e ignorante.

Sem mais, de momento, subscrevemo-nos com amizade,

Pelo NORTADA



Ricardo Marques

"Lagos blues"

Um,
dois.
Um,
dois,
três,
quatro,
cinco
foram os pretos filhados,
de uma só vez,
pelo capitão português.
Depois,
já baptizados,
foram vendidos como escravos
no Mercado de Lagos.

Pedro Miguel Soares /
1997.

Para o Sr. José Duarte,
peço memoráveis, sempre partuais,
5 minutos.

P. N.
11/Agosto/2004.

30.06.2005

É um Senhor José Duarte,
Cumprimento V. Ex.ª, com eleva

VASCO NUNO ALMEIDA DA COSTA TEIXEIRA

de admiradas e consideradas,
pelos excelentes trabalhos
LET'S JAZZ EM PÚBLICO.

Comunicação



LEGIÃO DA BOA VONTADE

Rua Alexandre Herculano, 355 4000 - 055 Porto
Telef.: 222 086 494
www.lbv.pt

Fax: 222 086 675
lbveuropa@lbv.pt

Porto, 24 de Fevereiro de

RDP Rádio Antena 1
Exmº Senhor José Duarte

O Jazz influenciou as gerações ao longo dos tempos e V. Exa. consegue estar há quatro décadas como dinamizador e impulsionador deste *estilo* musical.

Parabenizo-o pelo sucesso e profissionalismo que tem e espero que possamos continuar a ouvir, por muitos e muitos anos, os “Cinco minutos de Jazz”.

Desejamos muito sucesso para todos os seus projectos.
Com os meus cumprimentos.

Atentamente,

Haroldo Rocha
Administrador da LBV em Portugal

250001/PB

Bom Ano 2009 com boa saúde
à Antena 2 pelo espaço Tempo,
em especial ao programa «jazz com
brancas» que gostei sempre de iniciar
e em particular ao José Duarte.
Grande obrigado pelo bom trabalho
de divulgação da música jazz em Portugal.
Data insusqueável 9-9-83. João M. Tenreiro
do jazz.

Daqui o Álvaro de Ponte do Mourão Tenreiro
mais conhecido desde que João aqui
Parou, em 1-11-1386 escreveu Terence Lopez.

Álvaro 1956

- 1566/76 - Passos Manuel - violão
- 176/77 - Casais, Estrela jazz
- HOT - Gulbenkian
Concertos
- 80/2005 - C. Correia Lisboa
C. Ruivo
- 40 Anos Lisboa com amigos
de Lisboa.

Ponte do Mourão 5-1-2009
Álvaro Bombalito

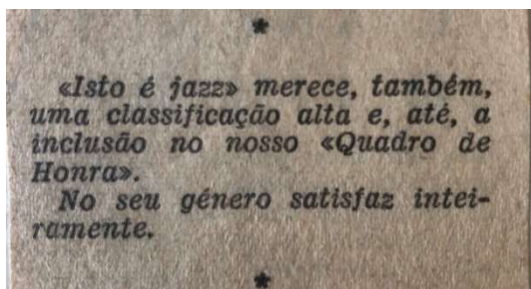
Transporte de Vinho
Arquivo FA 18 - V 0654
Instituto dos Vinhos do Douro e Porto

AP 83 2711-999 Sintra
Reprodução Proibida

Sr.

José Duarte

Anexo 7) Homenagens e reconhecimento público



6-11-1974 JORNAL DE ALMADA

P A U T A

E S P E C T Á C U L O S — D I S C O S — M Ú S I C A

N.º 11 6 de Novembro de 1974

FORMAS DE DIVULGAÇÃO MUSICAL

POR JOSÉ SALVADOR

«CINCO MINUTOS DE JAZZ» — A teimosia de José Duarte

O Jazz em Portugal tem «vívido» sob tentativas que regra geral pecam por falta de continuidade, isto devido sobretudo à pouca coragem das entidades responsáveis pela promoção do Jazz em Portugal em lutar pela sua divulgação, e por consequência superar certas limitações que impedem um amplo conhecimento de uma larga maioria de público de uma forma musical que é um importante veículo de cultura.

O Jazz é com efeito uma das formas musicais mais importantes deste tempo, e uma das mais puras na medida em que o intérprete desenvolve a sua peça musical na presença do público. Assiste-se assim ao trabalho de criação do intérprete no improvisar do tema, criando-se entre o intérprete e o público uma atmosfera de entendimento propícia a uma maior aderência do Jazz. O Jazz é cultura e, como todas as formas de cultura, deve ser transmitido ao povo. Contudo, esse trabalho de divulgação em Portugal tem sido muito irregular.

Não terá sido pelo facto de terem acontecido dois grandes concertos em Cascais e mais alguns pelo país sob o apoio publicitário de várias organizações que o Jazz ficou devidamente a ser conhecido em Portugal. Não! Há que continuar agora e com mais força, pois, segundo tudo indica, não existirão entraves para uma completa divulgação das formas jazzísticas. Mas, para uma boa divulgação, terá que se adoptar um critério rígido em qualidade, pois ao seguir-se a via atrás referida o trabalho desenvolvido não passará despercebido, antes quebrará a rotina monótona do «status-quo», alertando o público para uma forma musical marcadamente evoluída e de enorme importância no contexto social.

Nesta linha se tem situado a tarefa de José Duarte no que respeita ao seu programa diário de Jazz, denominado «5 minutos de Jazz» e transmitido às 23.30 horas no Rádio Renascença, uma tarefa difícil e sobretudo ingrata. Mas Zé Duarte tem revelado (e é bom referir isto) que com teimosia, e vamos lá com um pouco de audácia, conseguem-se superar limitações que a princípio se supunham impossíveis de passar, conseguindo assim tornar «cinco minutos de Jazz» num dos mais antigos programas de Jazz que se transmite por cá, e sobretudo com a particularidade de ser diário. Assim desde 1966 e integrado no programa «23.^a hora», «cinco minutos de Jazz» tem sido um marco importante na divulgação da música negra americana. Zé Duarte nestes oito anos, que já dura o «seu» programa tem desenvolvido uma actividade dinâmica, trazendo até cá bons músicos de Jazz, caso de Steve Lacy, ao qual se deve a gravação do primeiro álbum ao vivo de Jazz gravado em Portugal, obra denominada «estilhaços».

Zé Duarte tem dado a conhecer através do «seus» cinco minutos o talento dos bons intérpretes de Jazz, como por exemplo: Miles Davis, Albert Ayler, Noah Howard, Wes Montgomery e muitos outros de uma extensa lista. Portanto a música de Jazz em Portugal deve muito a Zé Duarte, pois ele tem sido um trabalhador enorme na ingrata missão de divulgar o que de bom se faz no Jazz, e procurar chamar a atenção do público para quem o Jazz é (apenas na ideia desse público) uma amálgama de sons e nada mais. Felizmente que essa espécie de público vai diminuindo e isso é um pormenor importante.

«Cinco minutos de Jazz» completam-se com a publicação de um boletim de assinatura gratuita, cuja saída é quase mensal. Através desse boletim, que já vai no n.º 5, podem-se seguir com mais atenção as várias iniciativas que se vão realizando por meio do programa.

Convém referir que o citado boletim tem um volume de assinaturas de cerca de duas mil, o que quer significar qualquer coisa. Sobretudo indica que o trabalho de Zé Duarte não tem sido de forma alguma ignorado, e esperamos, sinceramente, que o Jazz seja daqui a poucos anos uma forma musical bastante conhecida do nosso País. Até lá, vão ouvindo os «cinco minutos de Jazz» e para uma maior informação requisitem o boletim do programa, cuja assinatura é gratuita. Zé Duarte e o seu esforço devem merecer a nossa maior atenção, aliás o Jazz é cultura e todas as formas de cultura não podem nem devem ser ignoradas.

NO SOM A PALAVRA

(TANGANYIKA STRUT)

aqui, José Duarte e o JAZZ

No som a palavra
a palavra
os desgostos duma cidade mineral.
Tanganyika Strut.
Coltrane, num gesto feito com o metal mineral
Coltrane, nas ruas dispersas de
Harlem suando pó no acto para lá da palavra.
O sonho na palavra
os desgostos da cidade ferroviária conquistada nos
[quartos de hotel]
onde, sobretudo homens,
se desdobram na distância que separa o som da
[margem de lá do rio]
chamado, Mississipi...
Coltrane, Curtis Fuller o diálogo severo da savana
[Áfricana entre dois intervalos].
Regressemos. Ao tempo inicial que o acto do metal
[desenvolve depois do sonho].
No som a palavra,
sempre o acto para lá da palavra.

ANTÓNIO JÚLIO VALLARINHO

RÁDIO

VOO DE PÁSSARO

Um pássaro que voa madrugada adentro, quase todo feito de música escolhida e suave. Realização de Júlio Montenegro.

Antena 1, de segunda a sexta, das 0.25 às 2 horas (OM/FM).

IMAGINÁRIO

Um trio que soube encontrar um espaço e, mais do que preenchê-lo, torná-lo um vício. Chegue-se-lhe como se chegue, por acaso ou de propósito, fica-se na sintonia. Realização de Luís Galrito. Graça Vasconcelos e Cardoso Pinto.

Antena 1, de segunda a quinta, das 21.30 às 24 horas (OM/FM)

TEMPO DE TEATRO

O Teatro Radiofónico, com Curado Ribeiro a cuidar da qualidade. Em cada emissão, uma peça escolhida por ele e interpretada por profissionais.

Antena 1, sábado, das 23.30 às 24 (OM/FM)

DAS 7 ÀS 10

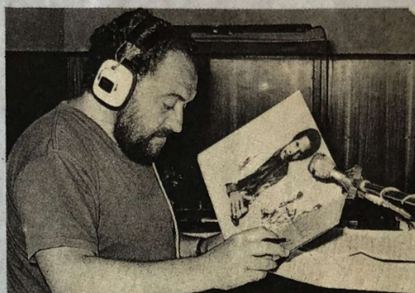
A TSF «especializou-se», digamos assim, em informar. Está sempre onde deve (e onde não deve...) no momento exacto. E diz o que se passa com os mesmos preparos que um bife cru. António Macedo é o responsável por este horário, onde a Informação em Rádio se transforma em exemplo.

TSF-Rádio Jornal, todos os dias, das 7 às 10 (89.5 FM).

FLASH BACK

A análise feita por especialistas, moderados por Ermídio Rangel, dos principais acontecimentos nacionais e internacionais da semana que findou.

TSF-Rádio Jornal, domingo, das 12 às 13 horas (89.5 FM).



PARABÉNS A JOSÉ DUARTE

Entre quem tem feito divulgação jazzística em Portugal conta-se, por direito próprio e por antiguidade, um senhor chamado José Duarte. Desde os *Cinco Minutos de Jazz*, já de idade muito provecta, no 24.ª Hora ao *A Volta da Meia-Noite*, da meia-noite às duas de sábado, ao *A Menina Dança*, onde, desde Glenn Miller até ao «especial Sinatra» acontece de tudo um pouco nesta área, José Duarte assumiu-se como um divulgador a mantêm-se, imperturbável e tão sereno quanto possível, nessa posição. Claro que há (ainda) quem não

goste de jazz, do mesmo modo que gente existe incapaz do bife com fritas e ele a cavalo, às tantas, na Trindade. Num caso e noutro, de um estado de espírito se trata. E mais: de um estilo de estar no mundo, que se cultiva e cuida. Por estas e por outras, José Duarte merece aplausos e parabéns. Todos os seus programas estão a fazer anos, agora, dos mais novinhos ao mais vetusto. Em todos, o mesmo tom de qualidade, o mesmo gosto culto — a mesma paixão. Que vivam muitos, muitos anos.

MP

PESSOAL E TRANSMISSÍVEL

Um cacharolete musical, feito de modo a saber bem, com o antigo e o moderno à compita, numa companhia amigável para noites sem companhia.

Rádio Comercial, segunda a sexta, das 22 às 24, FM.

AO FIM E AO CABO

Maria Alexandra em busca do interesse de quem saiu do trabalho e quer pantufas, sopas e descanso. Frequentemente até o consegue.

Rádio Comercial, segunda a sexta, das 19 às 20, FM.

24.ª HORA

Magazine de informação produzido por João Martins, coordenado por José Augusto Marques, editado por Jaime Marques de Almeida e realizado e apresentado por Aníbal Cabrita. As 23.30, José Duarte apresenta *Cinco Minutos de Jazz*.

Rádio Comercial, de segunda a sexta, das 23 à 1 hora (FM/OM).

À VOLTA DA MEIA-NOITE

E não é hora de fantasmas, bem pelo contrário: trata-se de um convite para duas horas de jazz, preenchidas com a nata da nata. José Duarte na escolha, é evidente.

Rádio Comercial, sábados, das 00 às 2 horas (FM/OM).

OBLADI — OBLADÁ

Realização de Teresa Laje e Luís Pinheiro de Almeida, apresentação por Luísa Guerra. Podem acusá-los de revivalismo, mas que excelente revivalismo este é!

RFM, sábado, das 18 às 19 horas (93.2 FM)

VENTOS DO OESTE

A *country music* tem os seus cultores, muitos, e quem a ouça com agrado também. Nuns e noutros a audiência de Júlio Vaz, Jorge Pimentel e Rogério Mendes.

Rádio Comercial da Linha, sábado, das 15 às 16 horas (102.4 FM)



Câmara
Municipal
Braga

C
U
L
T
U
R
A

D.C. - Of.º N.º ³⁹⁹ 175/01
Braga, 14 de Fevereiro de 2001

Exmo. Senhor
JOSÉ DUARTE
Rua da Lapa, 74 - 4.º.

1200-703 LISBOA

Assunto: "BRAGAJAZZ/2001"

Considerando a sua relevante actividade jornalística como crítico de jazz, venho por este meio convidá-lo a efectuar a cobertura do "BRAGAJAZZ/2001", que se realizará nos próximos dias 22, 23 e 24 de Março no Auditório do Parque de Exposições em Braga.

Dada a importância deste evento, organizado pelo Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Braga e Fundação Cultural Bracara Augusta, escusado será dizer que, seria uma honra para a Autarquia, poder contar com a sua presença no decurso desta iniciativa.

Com os melhores cumprimentos,

A Vereadora da Cultura

Ilda Carneiro

(Dra. Ilda Carneiro)

HM/HM.

Data: 2003/09/11



www.radiocentralfm.pt
radio@radiocentralfm.pt

Exmo Senhor
Dr. José Duarte

Na sequência dos nossos contactos relacionados com a *XI Gala da Central FM*, e porque V. Exa. faz parte da *Comissão de Honra* deste ano de 2003, facto que voltamos a agradecer, vimos desta vez manifestar a nossa pretensão de ser V. Exa., Dr. José Duarte a entregar

a *Jacinta*

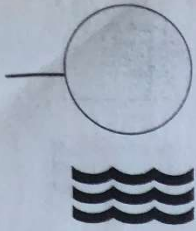
O troféu *Grande Revelação do Ano*.

Gratos por toda a atenção, apresentamos a V. Exa. os nossos melhores cumprimentos

Emília Pinto
Directora Geral

Telefones	244 850 093 Geral	Fax	244 850 098 Geral
	244 850 092 Comerciais		244 850 091 Informação
	244 850 094 Secretariado		244 850 095 Secretariado

LEIRIMÉDIA - Produções e Publicidade, Lda.
Av. Dr. Francisco Sá Carneiro, lote 8 - loja 1 Apartado 496 2401-975 LEIRIA
Contribuinte n° 502 931 825 Capital Social 79.808 € - Matric. na C.R.C. de Leiria n° 4102



Fernando Barata Hotel Group

Grupo Hoteleiro

Fernando Barata

SEDE / HEAD OFFICE
TEL: 289 599 100 - 289 586 726 - FAX: 289 599 199
E-Mail: grupo.barata@mail.telepac.pt
HOTEL AURAMAR - PRAIA DOS AVEIROS
8200-377 ALBUFEIRA - ALGARVE - PORTUGAL

Albufeira, 24 Maio 06
NR/GRP/0244/06/CG/rv

ATT: EXMA. REDACÇÃO

INFORMAÇÃO

HOMENAGEM A JOSÉ DUARTE ("JAZZÉ")
NO HOTEL DOM FERNANDO EM ÉVORA

É já depois de amanhã, sexta-feira, pelas 22 horas, que o Hotel Dom Fernando em Évora realiza, com entrada livre, uma invulgar Noite de Jazz, na qual comparece e é homenageado o grande divulgador dessa música José Duarte, neste momento em que se celebram 40 Anos sobre a estreia do seu programa radiofónico diário "Cinco Minutos de Jazz".



Actua ao vivo, como sempre, o consagrado pianista eborense José Liaça, liderando mais nove praticantes de Jazz que entendem associar-se ao evento, tal como - salvo imponderável de última hora - o faz o próprio Presidente da Câmara Municipal de Évora Dr. José Ernesto d'Oliveira.



Além de José Liaça, a Jazz Band constituída para essa Noite e para a memorável "jam session" em que ela redundará, é, confirmadamente, composta por Henrique Catela (bateria), pelos contrabaixos Carlos Menezes e Joaquim Gil Nave, pelos guitarras eléctricas Domingos Galésio e Manuel Ferraz, por Nuno Rufino e Gil Nave (irmão de Joaquim Gil Nave) em sax, por João César (trompete) e por Jorge Góis (voz).



O ingresso é, repete-se, franqueado a todos os interessados, sorteando o Hotel entre eles três obras da autoria de José Duarte: o seu livro "Poezz- Jazz na Poesia em Língua Portuguesa" (Almedina), uma colecção de 4 CDs dos "Jazz Classics" por si escolhidos para o "Diário de Notícias" e uma caixa de discos também seleccionados por José Duarte e editados pela EMI- Valentim de Carvalho.

O Director do Dom Fernando Virgílio Santos confia no sucesso desta Noite de Jazz, até porque - diz - "cinco minutos por dia em 40 Anos é muito Jazz". Isto apesar de Évora estar fortemente centrada no estágio da Selecção Nacional, "à qual o Hotel deseja o maior êxito no Mundial", certo como está de que Scolari e comandados "vão dar-nos mais de cinco minutos de bom futebol por jogo"...

Obrigado. Cumprimentos.

GRUPO HOTELEIRO FERNANDO BARATA
- Gab. de Relações Públicas -

Anexo 8) José Duarte entrevista cidadãos cabo-verdianos em Lisboa

(programa de rádio Tempo Zip, 1971/1972)

RÁDIO
HONESTIDADE RADIOFÓNICA

A posição do operário no processo de produção como fundamento da sua capacidade emancipadora não esteve em causa, nem isso era necessário. Assim como o não esteve a justificação de salários, modos de viver, preços e lucros ou condicionamentos de determinada classe. Não houve histórias do coltadinho nem se procuraram tirar ilações de qualquer espécie. Separando factos reais de qualquer contexto social, embora ele ficasse implícito, como estará sempre implícita a realidade quando do povo se trata, divulgando apenas factos e falas na sua objectividade informativa, na sua independência vocabular, sem qualquer jogo reservado escondido nas mangas, «Tempo Zip» conseguiu na madrugada de domingo um dos mais sérios trabalhos que temos ouvido nos últimos tempos. Radiodifusão onde se «sente» o desejo do cumprimento das obrigações a que todos estamos ligados.

Foram entrevistados diversos caboverdianos que, aos domingos, se agrupam na Praça do Camões e ali formam o seu clã fechado, quase intransponível na sua linguagem crioula e nos seus modos um tanto desconfiados de olhar os outros. Mas o microfone, embora a custo, venceu a barreira. Esteve presente. Porque vieram para a metrópole? Nenhum deles foi convidado por ninguém. Mas os ordenados são superiores. Nas ilhas ganhavam entre vinte e vinte e cinco escudos; agora tiram uma diária que vai dos oitenta e cinco aos cem escudos. Melhorar as condições de vida, pois. Os mais velhos, aqueles que já estão livres do serviço militar, esses pensam ainda numa viagem mais longa: Holanda.

Para um rapaz de 18 anos, foi necessário tradutor. E que ele apenas falava crioulo, ou assim o fez acreditar.

Cabo Verde, arquipélago português no Atlântico. Dois grupos de ilhas: o de Barlavento, formado pelas ilhas de Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, Sal, Boa Vista e São Nicolau, com os ilhéus Branco e Raso; e o de Sotavento que compreende as ilhas de Santiago, Maio, Fogo, Brava e os ilhéus do Rombo.

Das gentes de Cabo Verde um escritor admirável — Manuel Ferreira.

Da equipa de «Tempo Zip» alguns nomes que merece a pena ter em conta pelo seu desejo de honestidade de uma rádio actual e que não se limita a ser uma coisa: José Videira, João Paulo Guerra, Alvaro Sanchez, Joaquim Furtado e outros.

«Tempo Zip» uma rubrica da R. R.

MIGUEL SERRANO

«RECORTE»
Apartado 2571
Lisboa-C-Portugal
Telef. 4 43 01

PRIMEIRO DE JANEIRO	Porto	
REPÚBLICA	Lisboa	26 FEV. 1972
SECULO (O)	Lisboa	
DESPERTAR (O)		

RÁDIO

«CABOVERDIANOS EM LISBOA»

«Cinco minutos de jazz» uma teimosia radiofónica de José Duarte, que já vai em 2100 edições, desde que começou em Fevereiro de 1966. Para assinalar o acontecimento, José Duarte organizou um concerto de «Free Jazz». «D. Quixote» continua a desafiar as cantigas que o vento leva ou as sinfonias que certas classes disfrutam.

A José Duarte devemos também uma explicação (e estas coisas acontecem justamente com as pessoas cujo trabalho admiramos): Publicámos em tempos uma crónica em que sublinhávamos, com o devido relevo, o trabalho realizado pela equipa do «Tempo Zip» sobre «caboverdianos em Lisboa». Nesta nossa mania de individualizar, de citar nomes — para que o público os decore e os reconheça — dos que estão a realizar obra válida, esquecemos precisamente aquele a quem pertenceu a ideia e a locução da reportagem: José Duarte, assistido pelo técnico José Videira.

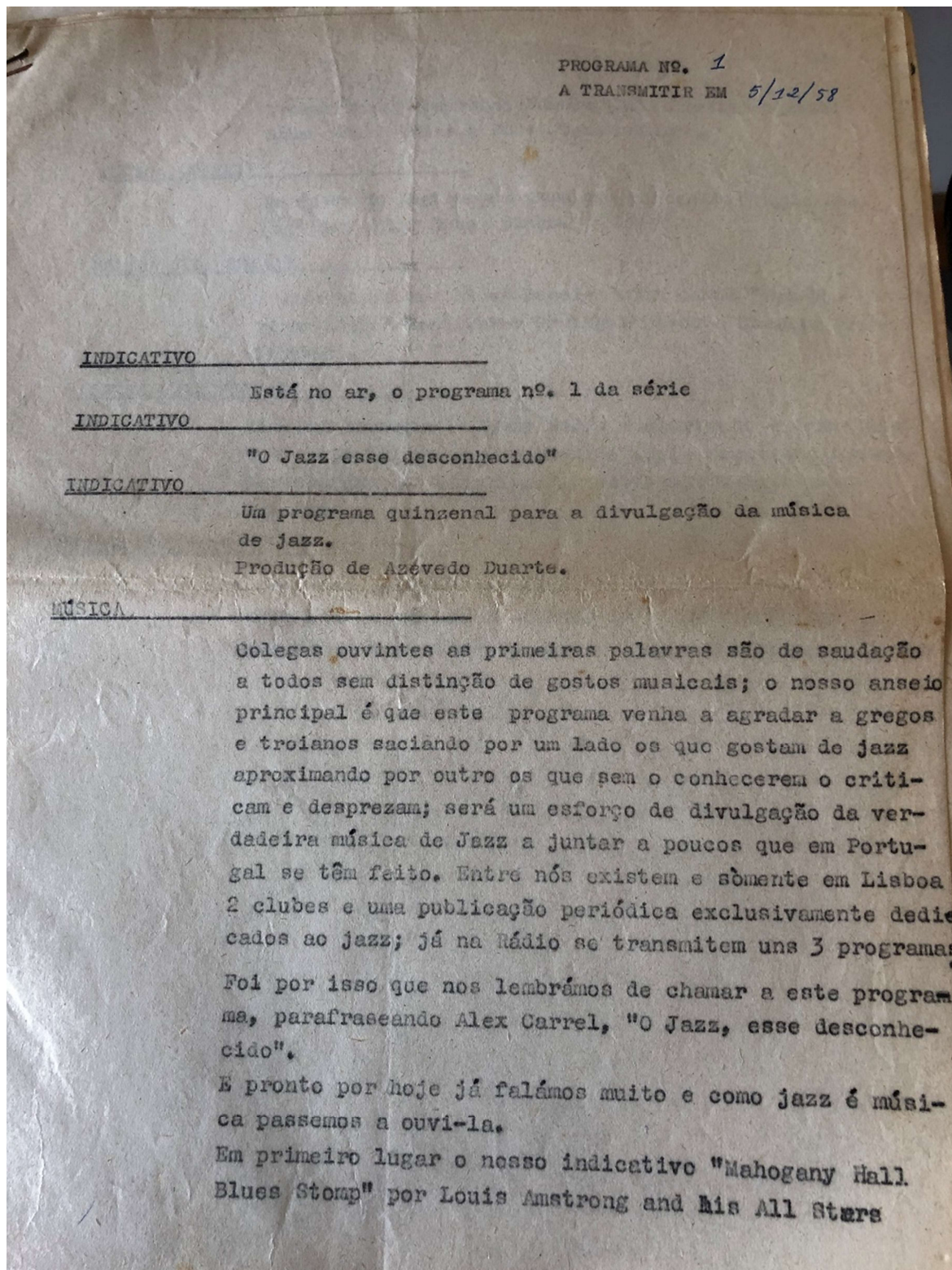
Embora, como já referimos, o citado trabalho se integre no espírito da equipa de «Tempo Zip» não há dúvida nenhuma que o lapso foi imperdoável e dele nos penitenciamos. Estas coisas acontecem... Acontecerão sempre. Importa, porém, reconhecê-las e aceitar a responsabilidade dos nossos erros assim como das nossas opções.

A José Duarte apresentamos as nossas desculpas e a certeza (sem que represente qualquer espécie de compensação — era o que faltava) de nos incluímos no número dos admiradores do seu trabalho de divulgação do Jazz.

MIGUEL SERRANO

Anexo 9) *Jazz, esse desconhecido*

(guiões do programa de rádio do CUJ, Rádio Universidade de Lisboa)



lançando o solista neste caso, o grande saxofonista tenor
Lester Young.

Resta-nos por último saudar o programa de Jazz do Hot Clube
que na Rádio é o mais antigo no seu género e despedirmo-nos
de todos até de hoje a 15 dias com o programa dedicado ao
Clube Universitário de Jazz.

Numa produção de Azevedo Duarte e com Montagem de
Assistência técnica de
Locução de
Esteve no ar

"O Jazz esse desconhecido"

ICATIVO

Está no ar, o programa nº 4, de Série
"O Jazz, esse desconhecido"

CATIVO

Um programa quinzenal para a divulgação da música de
Jazz. Produção de Azevedo Duarte.

CATIVO

Tal como diz o grande crítico francês André Hodeir, os
amadores de jazz por excelência, são, sem dúvida, os
jovens, pois além duma sensibilidade fresca e apurada
possuem um entusiasmo franco por qualquer nova maneira
de pensar ou sentir.

Em Portugal, também a grande força do jazz tem que ser
a mocidade e em particular os universitários e por isso
nasceu o Clube Universitário de Jazz que apenas com 8
meses de existência já conta com perto de 400 sócios.
Compreendendo que a música de jazz pode ser um comple-
mento da cultura os universitários têm colaborado nas
suas iniciativas. Citemos o espectáculo de inauguração
em Abril passado, onde se reuniram a maioria dos músicos
portugueses que tocam Jazz como os conjuntos de Helder
Reis, Helder Martins e Domingos Vilaça; as Jam-sessions
no Instituto Superior Técnico em que colaboraram marinhei
ros americanos então a Lisboa e na Faculdade de Ciências
com músicos portugueses e brasileiros; as palestras, as
sessões fonográficas e principalmente a publicação do
seu boletim "JAZZ" único periódico do género em Portugal.
Folhemos um dos números ao acaso: nesta página crítica
de discos, noticiário, naquela, um artigo intitulado

Muitas das suas gravações nomeadamente com
Cristian, Gillespie, Sonny Rollins, Miles Davis, Milt
Jackson e Art Blakey são verdadeiras obras primas.
É novamente acompanhado por este último na bateria
e por Gary Mapp em contra baixo que o vamos ouvir em
Little Rootie Tootie outra composição sua. Repara-se
na beleza do tema e no "swing" com que Monk toca de
princípio a fim.

MÚSICA

Para terminar oiçamos o célebre clássico Sweet and
Lovely na interpretação do trio de Thelonious Monk
com Art Blakey bateria e Gary Mapp contra-baixo.

MÚSICA

Terminou assim este programa hoje dedicado a Thelo-
nious Monk.
De hoje a 15 dias teremos numa 1.ª audição em Portu-
gal toda a banda sonora do filme "Les tricheurs" re-
centemente estreado em Paris.
Até lá colegas estudem e... oiçam Jazz.

INDICATIVO

Esteve no ar o programa de José Manuel de Azevedo
Duarte "O Jazz esse desconhecido".

INDICATIVO

«POPFADO»

balanço novo de palavras velhas ou ritual da moderna cantiga de amigo

Mas que vem a ser isto de «popfado»? E quem são os seus autores devotados?
Um dos amadores, diz conversas:
— O fado, tal como hoje se canta, é cantiga da boa gente, nada própria para consumo popular. Tal como hoje se canta, o fado, pertence aos salões, não às tavernas. «Popfado» = fado-popular-realmente. «Pop», abreviação de popular mas «popfado» envolve novas experiências melódicas, apresenta outro balanço e um ritmo mais jovem.

Os dois amadores são Nival Cabido e José Arriscado Duarte. Cantaram as músicas esta hora atrás a profissões variadas, e o resto do tempo tiveram cada um em simulação musical. Ambos são conhecidos através do fado: ambos gostam de jazz e de shofa-nova. Toda a música tem balanço. Ora bem, porque não aproveitar, dando-lhe um jeito novo, o balanço do fado?

«Popfadistas» — o que possui balanço sem força

«Fado é — dizem — A arte de ver o seu retrato, não faz o véu das melodias e algumas vezes há quem o faça, quando o ritmo não o deixa. Na experiência que fizemos, o balanço é conseguido com a introdução de fado e de canções. Pelo primeiro vive o hábito do fado sempre e há de instrumentos como «bateria» ou «bateria».

«Os dois amadores — diz — «Popfado» é aquilo que se faz com o intuito de fazer um balanço sem força e a cantiga que diz o balanço da palavra sem intenção de cantar. Não é «popfado» e, realmente, «popfado» é aquilo que se faz com o intuito de fazer um balanço sem força e a cantiga que diz o balanço da palavra sem intenção de cantar.

Maria da Fé: «Tenho cá uma fé no «popfado»

Estes dois amadores de boa estirpe e melhor entendimento lançaram com dinheiro escasso das próprias mãos, dois discos de «popfado». Num deles, a primeira «popfadista», mais dos novos tons, que congrega as virtudes e os talentos existentes pelos dois devotados: Maria da Fé. (É do Porto e pequena, é bem bonita. E diz rapidamente: «Popfado» é o que é. Estamos todos a jogar no jogo e tenho cá uma fé que o «popfado» vai dar muito que falar).

— Porquê a Maria da Fé?
— Durante quase cinco anos andámos por todo o que é retró-fadista à procura de uma cantiga (ou cantador) que tivesse balanço — diz em.

— Pois foi — diz e outro.
— E não há três anos que vivemos a Maria da Fé. Nesta altura não tínhamos dinheiro para o andar nas nossas ideias. Só agora, Bem ou mal acompanhada — eis a questão — foi o caso?

— Mas não sei que de qualquer gravação normal.

— Foi por não termos muito dinheiro que recorremos, ao «popfado», e letras e a música já conhecida. De contrário teríamos vindo a «popfada», letra «popfada» e letra.

— Sete e dois, nove. A prova dos nove, desta feita, não dá nada. Sete e dois, nove: dez «popfado».



Conversa sobre «popfado» com alguns (interperdo) «popfadistas»: Fátima Rocha, Maria da Fé, o jornalista e Hélio Greiv. São anátemas na afirmação: «Popfado» é um grande acontecimento.

LEVANTE-SE O RÉU!

TUDO ISTO É FUTEBOL

Nem todos os bancados dos clubes de futebol são, porventura, uma excepção à regra de silêncio. O que se passa durante e depois dos jogos de futebol, por vezes, a presença dos muitos jogadores que assistem aos jogos de futebol. O que lá se faz é também música, frequentemente, para audição no Tribunal de Polícia.

Por isso é que lá estiveram Amadeu Garcia e Fernando Rodrigues Coelho, respectivamente «popfadas» e «popfadas», que foram ao Benfica-Ácadémica e, saíram do Estádio muito animados com a vitória do seu clube e com um risco que se desenvolvera durante o jogo. Dos-ões para apreciar, de forma nos jogos comunitários, as realizações que chegaram dentro de um autódromo, bem tapada com disciplina, e que obteve a intervenção da polícia. Tudo se arrumou pacificamente. Mas os nossos «popfadas» andaram à procura de cantigas. E, não à frente, visitaram-se com aquele «popfado» rigoroso de música que aconteceu no casamento da esposa de Luís com a Segunda Circular. De dentro do

O ABASTECIMENTO DE ENERGIA ELÉCTRICA AO CONCELHO DE ALCANENA

CONSIDERADAS INACEITÁVEIS AS SOLUÇÕES SUGERIDAS PELA HIDRO-ELÉCTRICA DO ALTO ALENTEJO

«A solução preconizada pela Hidro-Elétrica do Alto Alentejo é inaceitável pela indústria e os interesses dos operários opõem-se também a que se encare o trabalho em turnos. Uma operária que iniciasse o seu labor às 6 horas, como sugere o Hidro-Elétrica, teria de sair de casa às 4 horas da madrugada — e isto em pleno Inverno!»

«A solução preconizada pela Hidro-Elétrica do Alto Alentejo é inaceitável pela indústria e os interesses dos operários opõem-se também a que se encare o trabalho em turnos. Uma operária que iniciasse o seu labor às 6 horas, como sugere o Hidro-Elétrica, teria de sair de casa às 4 horas da madrugada — e isto em pleno Inverno!»

PRÉDIO

AV. Almirante Reis, 85, 1.ª, D.ª — Telef. 63221-734844

PRÉDIO

AV. Almirante Reis, 85, 1.ª, D.ª — Telef. 63221-734844

"THE STROLLERS"

PORTUGUESES «VAGABUNDOS» NO MUNDO DA CANÇÃO



A tradução para português de «The Strollers» é «aqueles que vagabundeiam»! Por isso José Duarte e Teresa Paula Brito o escolheram para título do duo musical que está lançado em disco, num primeiro disco que obteve o êxito do público e o aplauso da crítica.

COMO NASCEU «The Strollers»?

José Duarte — O Eugénio Pepe, que eu já conheço há muitos anos, sabia que eu gosto muito de música. Um dia conversámos e chegámos à conclusão de que poderíamos tentar uma experiência. O Pepe perguntou-me se eu pensava em algo de especial, e assim surgiram os números musicais que arranjei e a Teresa Paula Brito, que já conhecia do Clube Universitário de Jazz e onde eu tinha reparado no jeito de interpretação dela para o folclore negro norte-americano. Era, portanto, a única pessoa que conhecia com hipóteses de cantar o que eu queria apresentar.

Teresa Paula — O Pepe falou comigo para saber se eu aceitava e se queria gravar um disco. Disse-lhe que sim e começámos...

A RAZÃO DO NOME

José Duarte — «The Strollers» significa «as pessoas que passeiam sem direcção, vagueando». A ideia nasceu-me de

uma gravação de Muddy Waters, cantor norte-americano de blues, com um trecho «Strolling», que gosto imenso. Dai, aproveitei o conceito e substantivei a palavra na medida em que possamos dizer que — no capítulo musical — somos «The Strollers», pessoas que vagueiam na música, pois tanto poderemos cantar blues, como folclore americano e, um dia, se conseguirmos folk-music, ou uma boa canção francesa, um bom samba moderno.

— Já actuaram em público?

— Já fomos convidados para actuações regulares em espectáculos de music-hall e para o teatro de revista. Mas a verdade é que preferíamos cantar em boite. Também já cantámos na TV.

AS OCUPAÇÕES PROFISSIONAIS

— Fora o vosso trabalho artístico, dedicam-se a outra coisa?

T. P. — Eu trabalho numa companhia industrial sueca.

J. D. — Eu no aeroporto.

— Compõem os números que apresentam?

T. P. — Escolhemos e adaptamos, sendo, as da primeira série, todas americanas.

— Do vosso primeiro disco, que canção destacam?

J. D. — «John Browns».

T. D. — «Chevrolet».

— Sabemos que o José Duarte tem um programa na



Rádio Renascença, um programa de divulgação de «jazz». Diga-nos se o «jazz» tem influência no vosso reportório.

J. D. — O «jazz» tem influência em toda a faceta da minha vida e isso, evidentemente, repercute-se no reportório. Mas, o que nós cantamos, não é «jazz».

O QUE PENSAM DOS BEATLES?

T. P. — Eu gosto dos Beatles! Sob todos os aspectos musicais — tanto executantes, como compositores.

J. D. — Acho que em relação à música ligeira moderna, os Beatles são os criadores mais originais, embora pobres executantes de técnica.

OS NOMES QUE DESTACA NO MUNDO DA MÚSICA MODERNA

J. D. — Na França: Michel Legran, Claude Nogaró, Barbara. Em Inglaterra: os Beatles, Jeorgie Fame, Stevie Winwood. América: Sinatra, Lou Rawls, Barbara Streiswand e muitos outros, incluindo uma infinidade de cantores negros.

NO MUNDO DO CINEMA (realizadores)

J. D. — Buñuel, Losey, Visconti, Shirley Clarke (nunca exibida em Portugal), Tony Richardson, Resnais, Eisenstien.

— E portugueses?

J. D. — Fernando Lopes, António Macedo e Manuel de Oliveira. (Esta ordem é perfeitamente arbitrária)

ROMANCE PREFERIDO

T. P. — «A um Deus desconhecido», de Steinbek.

— É supersticioso?

— Não!

— Na alta costura mundial, qual o seu preferido?

— Chanel.

— Que pensa das cabeleiras compridas nos homens?

— Por princípio, não gosto dos homens de cabelo exageradamente comprido. Gosto de ver um homem de cabelo bem cortado. Mas não deixo de achar piada aos outros, desde que o tenham bem arranjado.

QUANDO SE FALA DE PINTURA E DE CALÇAS...

J. D. — Picasso, Gauguin, Klee, Bosch. Portugueses: João Vieira, Vieira da Silva e Abel Manta.

— Que pensa das calças nas mulheres, e das mini-saias?

J. D. — Calças: prefiro-as de mini-saias!... Mini-saias, acho que é curta, melhor, acho que é comprida!...

... E DOS CONJUNTOS DE MÚSICA MODERNA EM PORTUGAL

J. D. — Penso mal!

T. P. — Gostava dos «Sheiks», mas não sei como eles estão agora.



UM JOGO: ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS

Respondam rapidamente, o que lhes faz lembrar estas palavras:

Teresa Paula

Automóvel? — Rodas, roda grande, cestos, feira.

Máscara? — Gente.

Vento? — Praia, mar e eu na praia.

Noite? — Uma sala, luz baixa, sofá, uma manta, livros, lareira e, acima de tudo, música.

José Duarte

Jazz? — Raça, força, liberdade.

Avião? — Dinheiro.

Cinema? — Arte, indústria, beleza.

Átomo? — Sociedade, século XX, América.

ANATOMIA DOS "THE STROLLERS"



«The Strollers» — Teresa Paula Brito e José Azevedo Duarte. 22 e 28 anos. Inteligentes. Evoluídos. Acompanhando o progresso e as novas escolas. Conhecendo e discutindo. «Doidos» por «jazz» e espirituais. Conversador fluente e agradável. Expondo ideias e dissecando-as. Sabendo o caminho que pisa — isto sobre ele. Ela, o mesmo, só que conversa menos. Diz pouco. Geralmente anui sempre. Comunhão perfeita de gostos e pareceres. E de opiniões também. Natural, portanto, o «nascimento» do duo. Música que gostam, sabem e entendem. E sentem, como é lógico. Parecem ter no sangue o ritmo e a melancolia das baladas negras. Praticamente não ensaiam. Só para o disco. Criaram a «responsabilidade» de enfrentar uma plateia. E agradaram em pleno. O responsável foi Eugénio Pepe. A ideia partiu dele. Zé Duarte lembrou-se de outra voz dos velhos tempos do C. U. J. — a Teresa Paula. Mas não ficaram satisfeitos com o disco, embora a verdade já vá no milhar. Achem-no com falta de força instrumental. E vocalmente tem defeitos. Para a gravação dos quatro trechos do «45» gastaram sete horas. Gostam de actuar em público e não está em causa o «cachet». Só lhes interessa a entidade de quem parte o convite e o «show» onde forem integrados. Não sabem música, nem tocam. Para futuros discos gostariam de incluir trechos de Michel Legrand (música popular moderna brasileira), e francesa (músicas de Michel Legrand, poemas de Claude Nougaro).



— Também. Desde que a música fosse trovadoresca ou muito ritmada e o poema falasse de problemas actuais.

— Exemplos desses géneros?

— Músicas de Manuel Jorge Veloso e alguns poemas de Alexandre O'Neill.

— Por menor curioso: ambos cantam o fado e... nada mal.

— O que é o fado?

— Expressão popular derrotista, constatação de desgraça, infelicidade que se prolonga — explica ele. Ela anui. Concorda. Acha certo.

— Ele prefere o «menor». Sente-se mais à vontade e acha ser a melodia mais rica dentro das melopeias do fado.

— Ela aceitou o convite para formar o conjunto porque gostou da voz dele, as músicas são do seu género preferido e encontrou nele um entusiasmo e uma força que a animou. E pensou que tudo isso era óptimo para ambos. Pelo menos realizavam algo — algo de que gostavam e sentiam que tinha validade.

— Ela considera a voz dela muito melhor do que a dele, acha que ela canta muitíssimo bem e é a «alma» do conjunto. Permutas de amabilidades? Exemplo de perfeito entendimento frente ao jornalista? Não cremos. As reacções são sinceras, as palavras também — e até as atitudes.

— Se um dia lhe impuserem géneros de que não gosta, deixa o conjunto ou abdica do seu gosto pessoal?

— Abdico! — resposta rápida, pronta, sem reservas.

— Porquê?

— Silêncio. Não há resposta. Olhos postos em nós. Límpidos. Serenos. Que nada dizem. Emparceiram com os lábios. Serenos e quietos.

— Achem que as canções só são válidas quando servem para dançar, ou a música tem algo para ouvir ou o poema algo para escutar. Achem que interpretam trechos que reúnem tudo isto.

— Embora não houvesse reacções negativas ao primeiro disco, pensam que podem e vão fazer melhor. Não lhes impuseram restrições e deixam-nos à vontade para a escolha do repertório a gravar. Consideram isto o seu melhor «cachet».

— Disserta-se. Foge-se ao assunto central, mas o tema permanece o mesmo: discos.

— Ele reflecte ser tremendamente fácil editar discos em Portugal e daí resulta uma má qualidade geral no que é posto à venda — salvo honrosas excepções, como é evidente. Deveria criar-se uma entidade superior que supervisasse e orientasse o lançamento de discos, censurando, proibindo ou incitando, consoante o «material» que lhe fosse proposto para editar. Daí o surgirem no mercado gravações com total ausência de qualidade, tanto artística como técnica.

— Ela nada diz. Ouve apenas. E fuma. Fuma bastante. Parece ligeiramente nervosa. Receia mais perguntas.

— É a sua primeira experiência ou já cantou antes?

— Ela acomoda-se melhor no sofá. Rola nas mãos o copo de cerveja. Olha os sapatos. Olha em frente, mas evita olhar-nos. Responde sem olhar:

— Cantei durante muito tempo na E. N. na «Nova Onda» e noutros programas: música brasileira e espirituais. Uma canção bonita de Carlos Canelhas com «sabor» a «jazz». Estive dois anos sem cantar, por não me interessar o repertório que me queriam impor.

— Apesar da pouca promoção feita ao primeiro disco, a venda tem sido bastante boa. Pensam realizar promoção própria em futuras gravações. Mas como ele colabora na rádio não quis impor o disco, a conversa, a entrevista. Não gosta de pedir. Foram a alguns programas, mas sob a orientação promocional dos editores.

— Esperam continuar a gravar, a aperfeiçoar para o agrado mais fulgurante do público. Muitos pensam que o conjunto é estrangeiro. Gostariam de ter ficado no anonimato, mas agora estão dispostos a não ficar «na sombra» e a continuar com gravações e actuações. Sentem poder fazer obra útil e válida, desde que continuem trilhando o caminho que se propõem.

— Eis «The Strollers» — Teresa Paula Brito e José Azevedo Duarte. 22 e 28 anos. Inteligentes. Evoluídos. Acompanhando o progresso e as novas escolas. Tivemo-los na nossa «mesa de anatomia» dissecando os seus pensamentos, as suas convenções e as suas certezas.



ANTENA 15/6/67

ARQUIVO DA RÁDIO DE LISBOA

o mundo JOVEM

FLAMA 30/6/67

"STROLLERS": AMBIÇÕES DIFERENTES

Estados Unidos congregou à sua volta milhares de brancos que, em condições diferentes, sentiram e divulgaram a sua música e a sua cultura.

Também entre nós dois brancos apaixonados por estes ritmos decidiram conjugar suas vozes e os seus tempos livres para a divulgar. São eles José Duarte e Teresa Paula Brito, componentes do duo «The Strollers».

zo. Em Dezembro de 1966, conta-nos José Duarte, houve da parte de um dos proprietários de editora de discos RR (Riso e Ritmo) uma espécie de convite para ele gravar, convite que coincidiu com uma sugestão sua. Depois falaram-lhe de Teresa Paula Brito, que tem um contrato com aquela casa editora. Conheceram-se então pessoalmente, ele tinha já as músicas escolhidas, de que ela gostou imenso... E assim nasceu o duo, em breve com um disco no mercado.

Tomaram o nome de «The Strollers», que significa «Vagueantes» — o que eles pretendem ser no mundo da música.

A FASE IDEAL

Diz Teresa Paula Brito:

O Zé Duarte tem uma voz bonita, pouco vulgar e é um bom intérprete. Anima-o um entusiasmo muito grande e comunicativo.

Afirmou-nos ele:

— Creio que a minha «circunstância» é a menos favorável para realizar na música tudo o que sinto em mim potencialmente. Se vivesse por exemplo em Paris poderia realizar mais completamente a minha vocação. Faço um programa na rádio (apontamento sobre «jazz» no programa «23.ª Hora»), escrevo para jornais («Diário de Lisboa») sobre «jazz», e sou intérprete desta música que admiro mas não posso fa-

zer profissão daquilo que me agrada. Viver profissionalmente da música de que gosto não rende economicamente, entre nós, não só por limitação do meio, mas porque a gosto português não está ainda preparado para a apreciar (embora nós tentemos cantar a mais acessível ao público e a nós, porque algumas vezes há que só o negro dos Estados Unidos, vivendo em determinadas circunstâncias, geográficas, sociais e económicas, as sabe interpretar). Gostaríamos de cantar, numa outra fase, música popular brasileira, e numa fase ideal (muito hipotética ainda), música portuguesa, com poemas de bons autores (Alexandre O'Neill, por exemplo) e a melodia seria uma estilização de temas folclóricos puros. Gosto muito de música popular e de folclore porque neste não há a resignação do fado e eu entendo como música válida, aquela que tem uma melodia que nos agrada e um conteúdo de intenção social. Do nosso folclore musical, o que mais gosto, por razões várias (ou óbvias?) é o alentejano...».

Próximamente sairá o segundo disco dos «Strollers», de que faz parte a composição cujo poema publicamos (em parte).

Eles não sabem qual a duração da sua actividade artística, porque os interesses concertas nem sempre se coadunam com os seus... «And it's a mighty world!».



TERESA PAULA BRITO

It's a mighty world / It's a mighty world / It's a mighty world / It's a mighty world.

Em vão se procura explicar satisfatoriamente os «porquês» deste gosto de magia que nos fica nos ouvidos e nos toca o coração. Como, de resto, sempre acontece com a música do negro norte-americano. Talvez, em parte, pela simplicidade profunda do poema; talvez pela repetição cadenciada dos versos; mas com certeza, em larga medida, pelas vozes que as cantam: cheias, modeladas, ampliando e completando em cada nota o «inesplicável» que se desprende de cada verso. *Take a look at the sun / Take a look at the sun / It's a mighty sun / And it's warm in a mighty world.*

Através desta forma simples de composição musical o negro dos

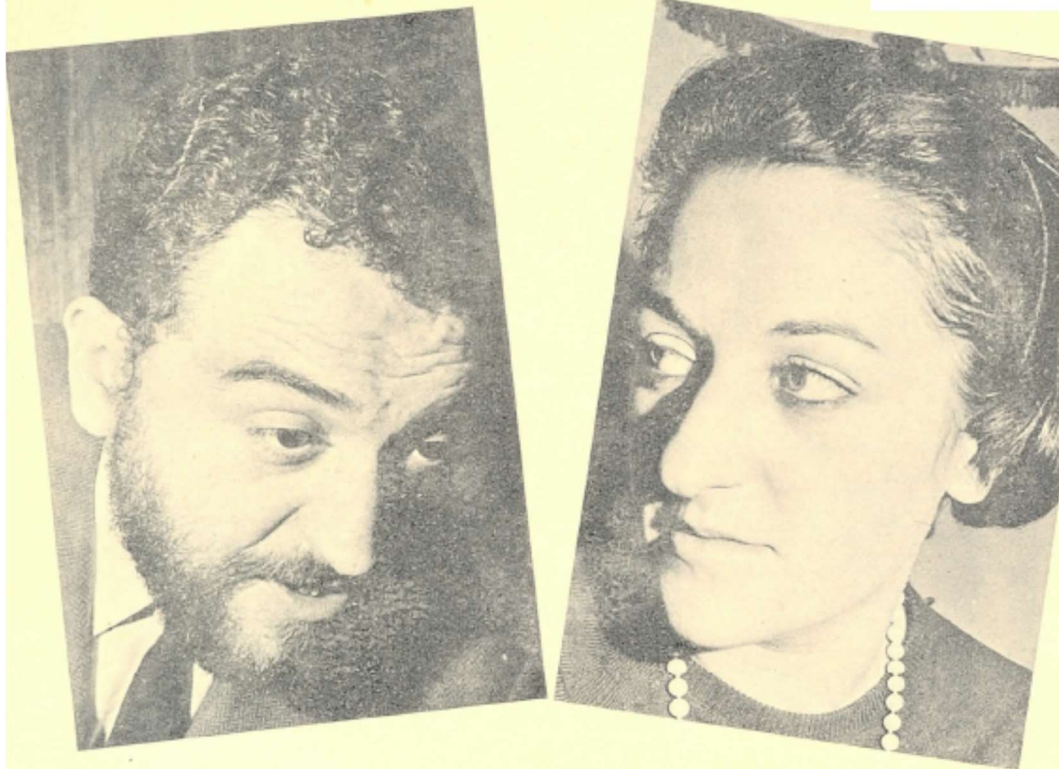
NÃO SE CONHECIAM

Há muito tempo ligados ao meio ainda restrito dos cultores de «jazz» em Portugal, conheciam-se apenas de nome. José Duarte foi um dos fundadores do CUI (Clube Universitário de Jazz) em que se realizavam sessões fonográficas, de cinema, exposições de arte negra e se editava até uma revista de «jazz». Deste clube, Teresa Paula Brito era a sócia n.º 1026. Gostava já de cantar (segundo dia a família, cantou até antes de falar) e, sózinha, foi intérprete de sambas, espirituais negros, e música portuguesa de Carlos Paredes, Fernando Alvim, Nóbrega e Sousa. Apresentou-se em «boites» e em Serões para Trabalhadores. Um dia, a convite de Paulo Gil, gravou para o programa «Nova Ondas» da Emissora. «Se todos fossem iguais a voçê», cantado por Maysa Mataraz-



JOSE DUARTE

PLATEIA 15/5/67



MARIA DE LOURDES CARVALHO entrevistou

os misteriosos «STROLLERS»

JOSÉ DUARTE e TERESA PAULA BRITO

Pode-se afirmar que José Duarte, com os seus 28 anos, é um «bon vivant». A sua palavra preferida é «atenção!!!» e as suas frases são sempre sublinhadas com uma intenção velada, ao ponto de mal se conhecer quando brinca ou fala sério. Mas lia-se a sinceridade no seu rosto quando afirmou:

«Adoro bagaço, loiras, leitura e cinema. Amo o «jazz». Talvez o começasse a amar por influências de meio-ambiente, mas descobri em breve uma identificação total entre nós. O «jazz» diz-me aquilo que os outros se negam a escutar». José Duarte conhecia pessoalmente Teresa Paula Brito, antes

da resolução de gravarem um disco, mas apenas por tradição, dos tempos do Clube Universitário de Jazz, onde ela «era personagem famosa neste jeito de interpretação».

Teresa Paula Brito tem 22 anos e começou por declarar:

«Não gosto de falar. Talvez por isso me exprima sempre melhor quando canto».

Despretensiosa, de olhar triste, onde habita o recolhimento e a melancolia, a muito custo confessou:

«Gosto de música, ler e pensar. Escrevo poesia só para mim e... rasgo. Pressinto que não me entenderiam e isso choca-me, faz-me como sou: sensível ao exagero, tímida e reservada».

FALANDO DO FUTURO...

- Qual a vossa linha de futuras gravações?
- Por enquanto, não gravaremos senão dentro da mesma linha: canções populares comerciais, mas negras. Um acessível folclore negro norte-americano.
- Pensam continuar como amadores depois do êxito inegável alcançado?
- Não pensamos deixar o amadorismo a menos que esta vida dos discos, actuações e... «cachets», garantam o que sabemos ser impossível: viver só para e da música!

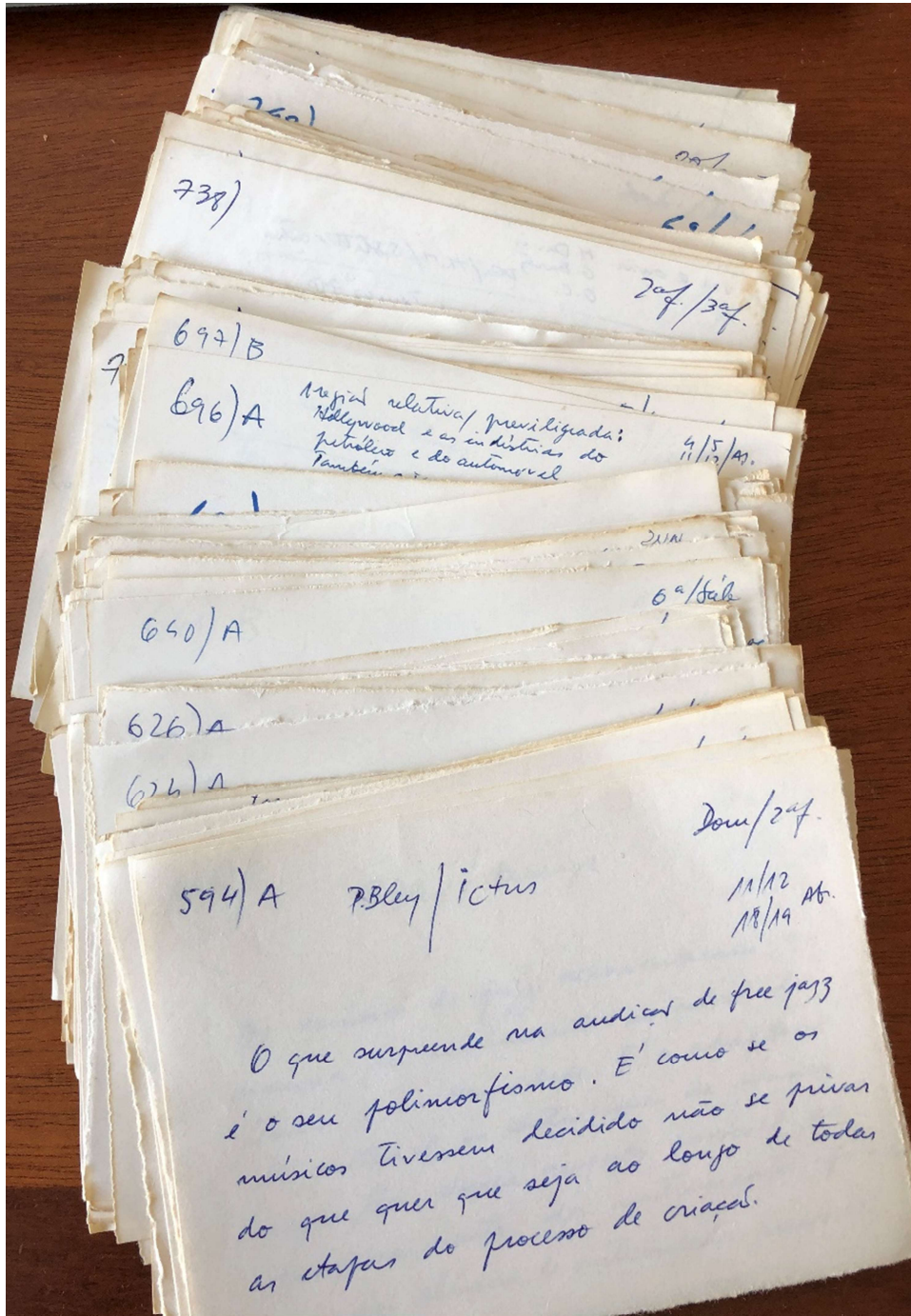
Anexo 11) Cinco Minutos de Jazz – guiões e outras referências na imprensa periódica

(2)

~~LOU DONALDSON~~ / CROSS RHYTHM
SHUFFLE

~~A música africana~~

Nunca se chegou a acordo se num
conjunto de jazz a forma primordial
pertence à secção rítmica se aos solistas
Aliás diga-se que para um conjunto de jazz
tudo é importante, tudo deve
ser ouvido: o solo, o acompanhamento.
No sexteto que hoje vamos ouvir
os solistas tocam trompete e saxofone
to. A habitual secção rítmica piano (i.e. e
tia juntou-se um instrumento de
deacia africana os bongós. e o surdo.
jazz moderno, e mais directo, explícito.
moderno, na linha directa do
musical que o jazz
apurada



595)B

P. Bley / barrage

Dom/204.

11/12 Abil.
18/19

Os músicos de jazz reinventaram a maioria dos instrumentos ao nível da técnica e da sonoridade. É a adaptação do material às contingências da música negra / é a única resposta possível ao desaparecimento dos instrumentos africanos. A noção clássica de virtuosidade morreu.

598)A

Ornette / let's play

30/404.

13/19 Abil
20/21

O movimento free jazz é, na música negro americana, um movimento duplo: se por 1 lado reapropria os elementos negros da música afro americana, por outro, possibilita total / o enriquecimento musical e extra musical que lhe é proposto por condições musicais situadas fora do campo de ação do jazz.

683)B

20/11
12/28/7
39./147.

O jay é um som feita som
e a energia que permite a um solista
emitir esse som é já uma espécie
de som interior, que nasce no sopro
Jay é o prolongar dum canto secreto

BO
BO
UM FILME

NOAH HOWARD
no Hot Club

por Trindade Santos

Em colaboração com o «Cinéfilo» e o Hot Club de Portugal, e em comemoração do seu oitavo aniversário, «Cinco Minutos de Jazz» trouxe Portugal o quarteto de Noah Howard, que está a actuar até amanhã, na sala do Hot Club na Praça da Alegria.

A música apresentada pelo conjunto (Noah Howard—saxofone alto; Michael Smith—piano; Bob Reid—contrabaixo; Noel Meghee, que já esteve em Portugal com Steve Lacey—bateria) é pouco complexa e extremamente directa. Embora as condições da amplificação não sejam as melhores e prejudiquem, nomeadamente o piano, o esquema da música do grupo é inviolável sem ser repetitiva ou simples, são temas, bastante pelo sax apresentados após uma definição tonal, em acordes pelo...

uma melodia de nítida inspiração árabe, construída sobre frases em terceiras menores:

O QUARTETO DE NOAH HOWARD VEM TOCAR EM LISBOA DURANTE QUATRO DIAS

O programa radiofónico «Cinco minutos de jazz», de José Duarte, vai completar 8 anos de emissões diárias, num total superior a 2800 edições! A semelhança do que se passou em 1972 (concerto com o quinteto de Steve Lacy) e em 1973 (concerto com o quarteto de Frank Wright) e a revista «Cinéfilo», vem a Lisboa o quarteto de Noah Howard, jovem saxofonista negro americano, para tocar nas noites de 7, 8, 9 e 10 de Fevereiro, na sede do «Hot», na praça da Alegria.

quarteto, que toca o chamado «free-jazz», de vanguarda, é constituído por: Noah Howard (saxofone alto), Michael Smith (piano), Bob Reid (contrabaixo) e Oliver Johnson (bateria).

«Cinco Minutos de Jazz» comemora o 8.º aniversário

O programa «Cinco Minutos de Jazz» vai completar oito anos de emissões diárias: mais de 2800 edições. A semelhança do que aconteceu em 1972 (concerto com o quinteto de Steve Lacy) e em 1973 (concerto com o quarteto de Frank Wright) a comemoração do aniversário é este ano assinalada com a acção do saxofonista negro, norte-americano, Noah Howard, que surgirá integrado no seu quarteto de que fazem, também, parte, Michael Smith, Bob Reid e Oliver Johnson. As sessões realizam-se na sede do Hot Clube de Portugal na Praça da Alegria, nos próximos dias 7, 8, 9 e 10 de Fevereiro.

NOAH HOWARD NO HOT CLUBE

Comemorando o oitavo aniversário do programa radiofónico «Cinco Minutos de Jazz», começa hoje à noite e prolonga-se até ao dia 10, na sede do Hot Clube de Portugal, a actuação do quarteto de Noah Ho-

ou a trabalhar o agudo do «sax» com extre

ERID
DESE

GRUP

ATENÇÃO A:

Boletim mensal, de assinatura gratuita, organizado por JOSÉ DUARTE, sob o título CINCO MINUTOS DE JAZZ. Este boletim de que saiu o n.º 5 há algum tempo pode ser pedido para **TECLA — rua Sousa Martins, 5-1.º, LISBOA 1** (os números anteriores) ou para **CINCO MINUTOS DE JAZZ — Rádio Renascença — Lisboa 2**.

Deste n.º 5 destacamos do editorial de JOSÉ DUARTE:

«Agora que o M.F.A. derrubou o fascismo e se estão a eliminar as suas tenebrosas aderências, agora que não existe o «exame prévio», nem PIDE/DGS, agora que a filiação partidária é possível e se abriram as portas às cadeias, agora já vos posso contar que em Novembro de 71, em Cascais, no festival de Jazz, o contrabaixista Charlie Haden (o único músico branco do quarteto de Ornette Coleman) dedicou o tema «Song for Che» (Canção para Che Guevara) «aos movimentos de libertação da Guiné, Moçambique e Angola» e por isso foi preso pela PIDE/DGS e interrogado durante sete horas; que quem o libertou foi a directa interferência do adido cultural da embaixada dos EUA; que a imprensa mundial denunciou este facto; que em Fevereiro de 72, em Lisboa, durante o concerto gratuito do 6.º aniversário dos CMJ, foi saudada a presença de elementos das embaixadas do Chile e de Cuba; que em Novembro de 73, em Cascais, no segundo concerto do terceiro festival, foram pendurados cartazes que diziam «Guiné livre» e «Abaixo a guerra colonial»; que em qualquer destes três acontecimentos, sempre o público colaborou com extraordinário apoio.»

16

Mundo da Causa
Nov. 74

2023) 22/11
2º f.

Depois do sono, do 1971
deste fim de semana
o silencio ...
5' de meditar sobre
tudo o que aconteceu
um tema de Ch. Haden

CINCO MINUTOS JAZZ
JOSE JAZZ

2034)

3/12

~~W~~

6/12

~~W~~

10 PTC

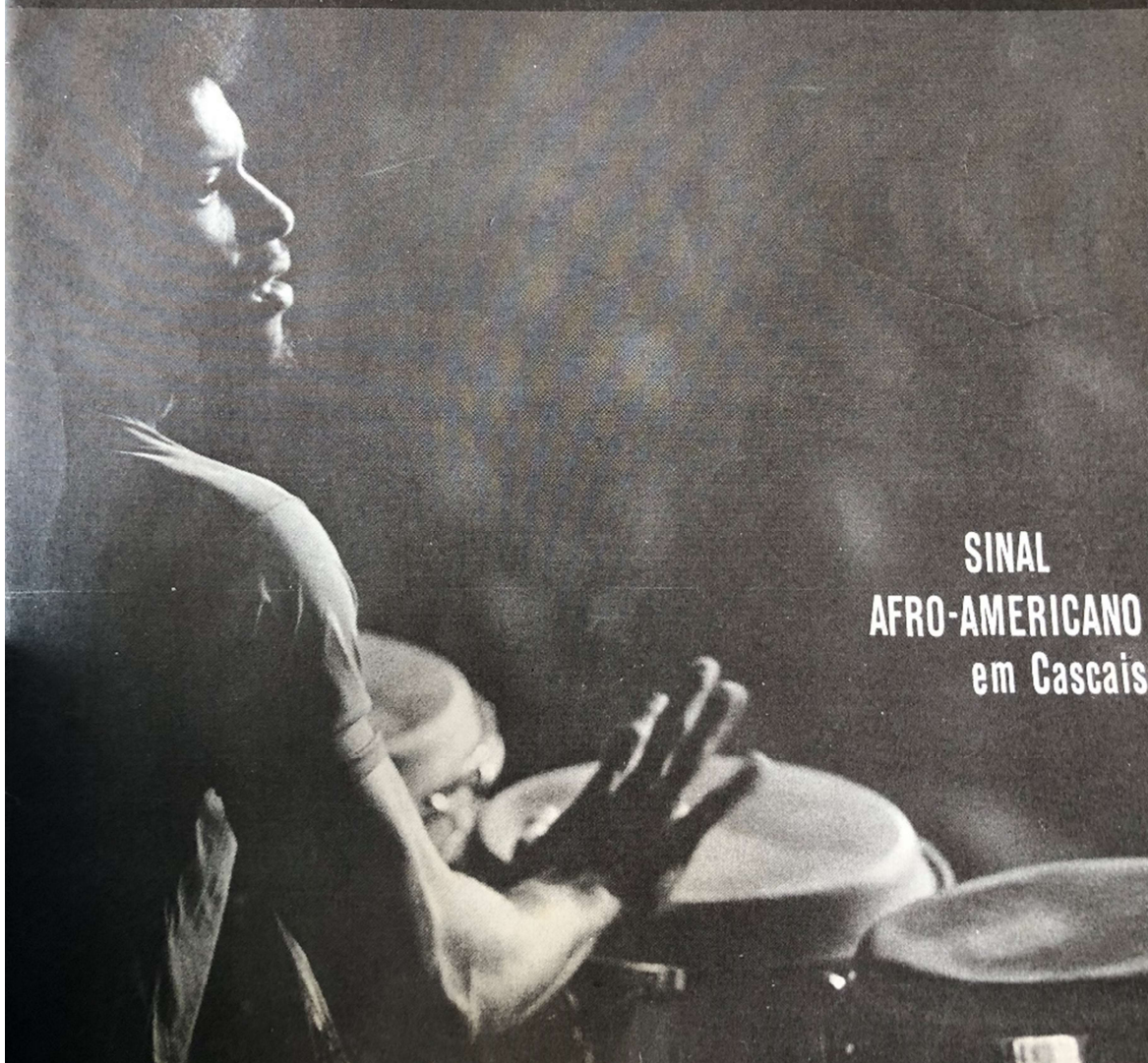
- o concerto de Ktalo -

perante um ambiente impressionante, a chamada moldura humana compacta e com um definitivo peso sobre o palco, tudo começou com Miles Davis. Senti-me cúmplice naquele espetáculo, culpado pelo meu trabalho de divulgação na presença ali de muitas das pessoas, com certeza. ~~O~~ A sessão era uma espécie de medo, como quem ajuda a explodir uma bomba a qual não sabe os efeitos. No palco um grande espetáculo de cor e som, a música do ~~W~~, o jazz de Miles. Uma nova sessão a qual de quem ficou mostra, o que tem vindo a apressar, a galgar. Miles Davis tem-no aí, mesmo no

estar-x a dormir, situações que a música,
o 1º de O. Coleman ~~em~~ combate e jamais
autorizaria. A violência dos sons, a
rudeza das sonoridades, a força da expressão,
a sobriedade em cena, o tocar só para
tocar, dão que em ~~as~~ condições de
magia e encantamento foram capazes,
enternecer um público. Imagine-se um
português típico (reperto ~~de~~ ^{de} ~~marçamen~~ ^{de} ~~exclusivo~~ ^{de} ~~à~~ ^{de}
música portuguesa e estrangeira que se
sabe) ir a Cascais movido por um ^{pele} interesse
da descoberta de ouvir Ornette em violino,
em trompete, em saxo e mais um trio que
um pouca nada, nem ninguém. É ~~isso~~
um facto (ainda por cima triste no u/ caso)
que todo o contemporâneo estranha as
manifestações de vanguarda, mas acredito
que os aplausos vibrantes e unânimes foram
sinceros e um misto de obzido, apreço, a
alegria de estar de frente para o que é novo.
A arte ^{que} visitou uma multidão e ela mesmo
seus a entender total/ percebeu a ~~si~~ importância
reconheceu o ~~si~~ misterio. Jamais esqueceremos os
puntos erguidos de Blackwell e de Redman, a voz
de Haden, a música de Ornette!

DIAPASÃO

JANEIRO DE 1972



SINAL
AFRO-AMERICANO
em Cascais

O quarteto de Ornette Coleman começou frio, para carburar em pleno em «Song for Che», com o monumental solo de Charlie Haden, contrabaixo. Desde aí, ou seja durante todo o número final, em que Ornette tocou trompete e violino, a agressividade atingiu o sublime. Poderíamos dizer que havia dois públicos: o que alinhou com a violência e o que se sentiu (e «foi») agredido.

Momentos inesquecíveis em qualquer dos casos, eles deram bem a imagem do que é o jazz vivo — algo que dificilmente se «consome» com indiferença, com recato. Porque obriga à participação activa.



Achegas para entender Ornette, Redman, Haden e Blackwell: «Sou um negro e um jazzman... E, enquanto negro e jazzman, sinto-me miserável»; «Alguns revoltam-se porque aprenderam que a América fez o Branco, o Negro, o rico, o pobre»; «Daí nasceu a mais curiosa forma de uma jovem expressão... A única coisa difícil de realizar é criar numa sociedade em que não pudemos escolher o nosso lugar»; «Se sou eu que sou vendido, se eu sou o produto, é impossível para mim colher qualquer benefício, não é evidente?»

Nota: Todas estas frases são da autoria de Ornette Coleman.

RAUL CALADO

“a música negra nasceu do sofrimento e de tudo quanto nos aconteceu”

evolução. Pensemos em Charlie Parker e John Coltrane. É um caso parecido, visto que a mensagem de Parker foi dos anos 40 para os 50, enquanto que a de Coltrane, por ser diferente, foi até aos anos 60. E isto também se refere aos trompetistas. Na realidade, a minha mensagem pertence aos anos 40... Mas nada disto significa que não se possa ou não se deva continuar. De facto o principal continuei-o nos anos 40. Mas a música não pára, está em permanente estado de fluxo. Muda a todo o momento. As grandes mensagens recebemo-las da música que vem a seguir... como as grandes mensagens que vêm dos profetas.

Em 1941, quando deixou Cab Calloway, depois de uma rixa, Dizzy Gillespie fez parte das orquestras. Vêm-no

Monk, na última Charlie Parker. É a época da jam sessions nocturnas da Minton Playhouse, no Harlem.

Gillespie conta como se deu a sua junção com Charlie Parker:

— Nada mais natural do que trabalharmos juntos! Eu enviei-lhe um telegrama e ele respondeu-me... mais ou menos seis meses depois. Parece que nem sequer recebeu nessa altura o meu telegrama porque se encontrava em Kansas City. Acabámos por nos juntar e isso foi o essencial. Nesse tempo não vivíamos uma era de unidade, como agora. Mudávamos de grupo frequentemente. Explicasse a mudança por esta simples razão: se eu for o **leader** de um conjunto, toda a música que se fizer reflecte o meu modo de pensar. O mesmo acontece com os outros. Na maior parte dos casos,

pria ideia, têm de ir em... seus auxiliares. Eis a... dessa permanente debar... orquestra em orquestra... um tem de se bater pela... e nunca se deixar crist... tro das ideias dos outros.

A personalidade de Gillespie teria sido totalmente no I Festival de Cascais melhor do que ele ter... dade, o sentido do e... fala, mima, dança e... muito humor, valoriza... os aspectos exteriores... sica às vezes um tanto... o grande público.

Encontram-se nos seus vocais em que... abundante da onoma... nova expressão do co... absurdo aparentado... Irmãos Marx. A sua «... nica» contribuiu para... suas orquestras. Por... Gillespie pode dizer... nunca o limita com... como homem.

Outro problema, delicados, é aquele... rar o Jazz como a... dos Negros. Embor... ção seja a favor dos... pie tem grande relu... siderar o Jazz esse... absoluto, uma pe... gros.

— Houve muita... de membros da r... Está claro que toc... buições foram esp... dos negros criad... Na verdade, não s... é a nossa música... frimento e de t... aconteceu. Mas, ... ca Negra, creio c... menos hoje em c... já não é negra.

De resto não... negro, amarelo, ... melho, porque a... ção do género h... temos os negros.

11-12 NOVEMBRO DE 1972

50-1-15-72
A GUERRA
COLONIAL
IMPERIALISTA

Em Novembro de 71, no FIJC, Charlie Haden, baixo do conjunto de Ornette Coleman dedicou um tema aos movimentos negros de libertação de Moçambique. Todo o público, demonstrando a denúncia clara da guerra colonial imperialista se levantou, bateu palmas, gritou entusiasmada. Apenas um colonialista gritou (impunemente!!!) o slogan reaccionário "ultramar português". Este facto, as manifestações anti-coloniais que percorrem as ruas de Lisboa e outras localidades, gritando os slogans revolucionários dos CLACs, as manifestações estudantis e populares de Julho e após a assassínio do camarada Ribeiro dos Santos, em que a posição anti-colonial e anti-imperialista é defendida claramente (slogans anti-coloniais, apedrejamento de uma viatura do exército colonial-fascista), a grande divulgação e apoio que as palavras de ordem dos CLACs encontram nas massas demonstram bem a tomada de consciência do povo português perante o genocídio colonial-fascista.

Mas porque é que Charlie Haden dedicou o tema ao povo moçambicano? Não é ele um "artista" e portanto sem nada a ver com a "política"? É esses "artistas" que a burguesia pretende! Aqueles que nada dizem ao povo, os reservados a uma elite minoritária, ou então a propaganda reaccionária dum nacional-cançonetismo (e neo-nacional-cançonetismo)

O Jazz sempre foi a expressão cultural do negro escravizado americano (escravo e proletário) e à sua progressiva tomada de consciência o Jazz respondeu com uma radicalização do seu conteúdo e forma. Em Portugal o Jazz é cultivado (e despoletado) por uma elite pequeno-burguesa intelectualóide. O Jazz em Portugal não é popular (os negros americanos estão nos EUA e não em Portugal), mas pode ser revolucionário! É revolucionário quando Charlie Haden internacionalisticamente saúda o povo moçambicano

e o seu aliado o povo português, dedicando uns o tema e pedindo a colaboração na dedicatória aos outros. Unido as lutas dos dois povos. Igual a posição dos "Jazzman"? A poeira! Sim, porque Jazz é cultura (e comércio...). Interessa ter o Jazz para nos podermos deleitar em casa sem ser necessário ir a festivais ao estrangeiro (tão longe do lar doce lar, e além disso as passagens são caras). E há o prestígio nacional, e há o turismo. Então o melhor é evitar que a "barracada se repita. Jazz politizado não! E as camadas progressistas portuguesas ficam impossibilitadas de tomar contacto com as formas artísticas dos negros americanos.

TROQUEMOS AS VOLTAS AOS REACCIONÁRIOS: JAZZ NÃO É CULTURA, É LUTA! APUREMOS OS ORGANIZADORES DO FIJC. GRITEMOS OS JUSTOS SLOGANS ANTI-COLONIAIS DOS CLACs.

VIVA A JUSTA LUTA DOS NEGROS AMERICANOS
GUERRA DO POVO À GUERRA COLONIAL-IMPERIALISTA
VIVAM OS COMITES DE LUTA ANTI-COLONIAL
VIVA O MOVIMENTO POPULAR ANTI-COLONIAL

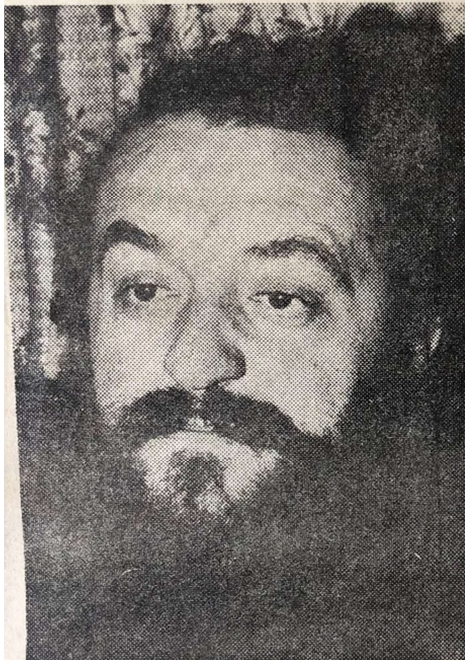
CLAC Charlie Haßen

LÊ - PASSA A OUTRO ,

DISTRIBUI

ESPECTÁCULOS

CONCERTO GRÁTIS



José Duarte, realizador de «Cinco minutos de jazz», o programa de «jazz» mais antigo na Rádio

NO SEXTO ANIVERSÁRIO DE «CINCO MINUTOS DE JAZZ»

«Um, dois, três, quatro — cinco minutos de jazz»: o indicativo do programa da especialidade mais antiga na Rádio

mente, às 18 e 45, no cinema Monumental, do próximo dia 29.
— Só daqui a quatro anos, Fevereiro voltará a ter 29 dias, pois esta-

das 21 às 21 e 30, no «Clube à Go-Go».

Falando, primeiro, das principais características do aniversariante, José Duarte salientou ser a sua permanência, diária e já com seis anos a principal razão do conceito em que a rubrica é tida no público ouvinte.

— Os «Cinco minutos de jazz», que muitas vezes são dez ou quinze, abrangem os géneros mais variados de «jazz» e pela sua permanência pelo menos, têm habituado o ouvinte a raciocinar.

«Depois da ideia do aniversário, passei à acção e, a nível particular, contactei com músicos americanos — é de lá que... — embora residentes, ou de passagem pela Europa. A ideia do concerto tornou-se possível, por um lado, porque os «cachets» pedidos não eram, de facto, elevados, por outro, dada a colaboração da Sasseti.

Quanto à escolha de Steve Lacy, José Duarte explicou:

— Efectivamente põe-se-nos o problema de saber quem convidar? Que tipo de música? Ora, se é verdade que o pouco, ou nada, que

se faz de música em Portugal tem pouco a ver com o que se faz de música no mundo, tratando-se de «jazz» optei pelo «free», dado que é uma música que não está, ainda totalmente decifrada, é necessário estar o mais possível em frente dela é bom presenciá-la, os artigos e os discos não chegam.

«Parece-me, por outro lado, que o público em Portugal precisa de ser sacudido. O concerto pretende intrigá-lo, contribuir para que desapareçam as teias de aranha que lhe puseram. Não se trata do choque pelo choque, mas procurar que o público reaja ao que ouve, que negue ou que aceite, que discuta, se possível que se sinta intrigado.»

Daqui a escolha do «free-jazz» de Steve Lacy, o segundo agrupamento «free» que vem a Portugal, depois de Ornette Colman ter estado, em Novembro último, em Cascais. O concerto grátis no Monumental, no dia 29, é assim uma excelente prenda de aniversário que «Cinco minutos de jazz» oferece aos seus ouvintes mais interessados.





José Duarte, realizador de «Cinco minutos de jazz», o programa de «jazz» mais antigo na Rádio

NO SEXTO ANIVERSÁRIO DE «CINCO MINUTOS DE JAZZ»

«Um, dois, três, quatro — cinco minutos de jazz»: o indicativo do programa da especialidade mais antigo na Rádio portuguesa, tornado para milhares de ouvintes espalhados por todo o País o sinónimo de, praticamente, a única via possível de algum contacto, para alguma cultura, com o «jazz». Uma permanência, diariamente arriscada e vivida ao longo dos anos, a trabalhar conscienciosamente a divulgação, e o interesse, nela manifestação musical por muitos considerada como a mais importante deste século. É uma data, a do sexto aniversário do programa, a comemorar dentro de alguns dias com o que, infelizmente, ainda constitui raridade entre nós: um concerto de «jazz», ainda por cima gratuito, ou de «porta aberta», como também se diz.

Por detrás do programa e da importância que se lhe reconhece, o nome de José Duarte, mais que seu produtor e realizador, a sua «alma». Ele é também, neste sexto aniversário de «Cinco minutos de jazz», o autor da iniciativa do concerto, com a colaboração da Sassetti, a que cerca de 1600 pessoas poderão assistir, gratuita-

mente, às 18 e 45, no cinema Monumental, do próximo dia 29.

— Só daqui a quatro anos, Fevereiro voltará a ter 29 dias, pois estamos num ano bissexto e trata-se aqui, de comemorar um sexto aniversário..., diz José Duarte, explicando, por que a data da realização do concerto não coincide com o verdadeiro aniversário do programa, no próximo dia 21 do corrente.

E será o quinteto de Steve Lacy, saxofone soprano norte-americano, desde 1969 radicado em Paris, um dos agrupamentos mais significativos do movimento «free», que os ouvintes terão oportunidade de escutar no Monumental. Dois instrumentos de sopro uma bateria, um contrabaixo e, o que é pouco normal nestas coisas, uma mulher, no violoncelo.

• Intrigar o público

José Duarte, que assim comemora os seis anos de «Cinco minutos de jazz», para além desta rubrica diária na Rádio Renascença, mantém, ainda na mesma emissora, um programa diário de 15 minutos, «O jazz e o Zip», desde o início do programa «Tempo Zip», e «Só jazz», às quartas-feiras,

ideia do concerto tornou-se possível, por um lado, porque os «cachets» pedidos não eram, de facto, elevados, por outro, dada a colaboração da Sassetti.

Quanto à escolha de Steve Lacy, José Duarte explicou:

— Efectivamente pôs-se-nos o problema de saber quem convidar? Que tipo de música? Ora, se é verdade que o pouco, ou nada, que

mitigado.»

Daqui a escolha do «free-jazz» de Steve Lacy, o segundo agrupamento «free» que vem a Portugal, depois de Ornette Colman ter estado, em Novembro último, em Cascais. O concerto grátis no Monumental, no dia 29, é assim uma excelente prenda de aniversário que «Cinco minutos de jazz» oferece aos seus ouvintes mais interessados.



Steve Lacy, um dos nomes mais significativos do «free», no concerto de «porta aberta»...

JAZZ ao vivo "e de graça" no Monumental

É um concerto de «free jazz», gratuito (gratuito por ser «free» e «free», por ser gratuito) que assinala a passagem do sexto aniversário dos cinco minutos de jazz, rubrica de que sou responsável na Rádio Renascença será possível graças à colaboração da Sasseti e realiza-se no próximo dia 29 no Monumental às 18.45. José Duarte, um dos mais conhecidos (e lúcidos) «jazzmen» da nossa praça, é quem lança as cartas na mesa.

Dentro de poucos dias os «Cinco minutos de jazz» completam seis anos de existência, o que equivale a duas mil e cem emissões, e, José Duarte, entendeu que a data devia ser condignamente celebrada. Foi sobre isso que falámos enquanto se preparava a gravação dos «spots», referentes ao concerto de dia 29, num dos estúdios da Rádio Renascença.

ENTRADA LIVRE

Por quê gratuito? - inquirimos.

Porque se fosse pago, estou plenamente convencido de que viria menos gente. De resto, se fosse pago, talvez se pusesse em dúvida o próprio facto de ser um concerto de «free jazz» - grupo José Duarte como resposta e adjunto.

Estou em crer que o «free» é, um tanto paradoxalmente, a forma de jazz que mais convence e a que menos se vende. Nós sabemos porquê. Posto que as entradas são

pobre, mudando, afinal, radicalmente o campo de compreensão do jazz.

MADE IN U.S.A.

Para actuar no palco do Monumental no dia 29 foram abordados vários agrupamentos europeus, ou radicados na Europa. Finalmente, depois de devidamente ponderado o volume dos cachets e a verba para os transportes a escolha recaiu sobre o quinteto de «Steve Lacy». José Duarte diz-nos das razões que presidiram à escolha do grupo.

De todos os agrupamentos disponíveis nesta altura e que estavam materialmente ao nosso alcance na Europa, o quinteto de Lacy era sem dúvida o que mais garantias de qualidade oferecia. Lacy é norte-americano e encontra-se há alguns anos radicado na Europa, não se tendo deixado assimilar pelo jazz do Velho continente.

O afável jazzman abre agora um breve parêntesis para o humor!

Os componentes do grupo são todos americanos com excepção duma rapariga de bota alta, cabelo curto e óculos, que toca violoncelo e que segundo me parece também é americana. O quinteto de Lacy promete antecipadamente um jogo cénico muito interessante. Cheguei por momentos a pensar em Bill Evans, que é um músico muito cerebral, óptimo para pequenas salas que convidem à reflexão. O «free» de Lacy, porém,



José Duarte: Jazz de graça para ser mesmo «free»

xos. O músico de jazz, com excepção claro de Miles Davis, per-Star Davis, funciona ainda numa saudável base de amadorismo. Muitas vezes actuam num determinado local apenas porque o clima é convidativo ou simplesmente porque a comida é boa.

INTERESSE CRESCENTE

José Duarte, figura preponderante (ao lado de Manuel Jorge Veloso e João Gesteira)

...ressa ao consumo. artístico onde o espectador JOSE DUARTE

grande cruzada pela divulgação do jazz em Portugal, tem, como não podia deixar de ser, opinião formada sobre o interesse crescente do grande público por aquela forma de expressão musical.

Estou autorizado a pronunciar-me sobre essa questão porque na rádio só tenho trabalhado no âmbito do jazz e porque marginalmente tenho auscultado a opinião das pessoas

em cooperativas, liceus, clubes de jazz na provincia onde a convite falo às vezes sobre jazz. Em face disso posso afirmar, sem grande margem de erro, que o interesse das pessoas tem vindo a aumentar de forma impressionante. Em primeiro lugar, porque a música Pop tem sido uma excelente plataforma de aproximação e ainda porque os órgãos de informação (os mais conscientes) têm tornado um grande

sector da juventude receptivo à problemática do negro norte-americano. No que diz respeito ao meu programa na rádio sinto com uma certa satisfação que se tornou popular no melhor sentido da palavra enquanto existir, as pessoas podem não dar por ele mas se desaparecer haverá seguimento do creio, muita gente a senti a sua falta.

J.J.L.

vação dos «spots» referentes ao concerto de dia 29, num dos estúdios da Rádio Renascença.

ENTRADA LIVRE

Por quê gratuito? - inquirimos.

— *Porque se fosse pago, estou plenamente convencido de que viria menos gente. De resto, se fosse pago, talvez se pusesse em dúvida o próprio facto de ser um concerto de «free jazz»* - propõe José Duarte como resposta e adianta:

Estou em crer que o «free» é, um tanto paradoxalmente, a forma de jazz que mais convence e a que menos se vende. Nós sabemos porquê.

Posto que as entradas são livres, quisemos ainda saber como se vai processar o acesso aos bilhetes.

As pessoas interessadas no concerto têm apenas de escrever para a Sasseti - Zip e depois recebem tranquilamente os bilhetes em casa - esclarece José Duarte - *Apesar de se tratar de entrada livre, estou de certo modo empenhado em controlá-la. O que é muito diferente de limitar ou dirigir. Gostava muito de ver neste concerto, através duma promoção cuidadosamente dirigida, gente diferente da que frequenta os clubes de jazz e os círculos herméticos dos concertos para minorias. Gostava, em suma, de ver na assistência gente bastante nova, gente bastante velha, e acima de tudo, gente*

da o que mais garantias de qualidade oferecia. Lacy é norte-americano e encontra-se há alguns anos radicado na Europa, não se tendo deixado assimilar pelo jazz do Velho continente.

O afável jazzman abre agora um breve parentesis para o humor!

Os componentes do grupo são todos americanos com excepção duma rapariga de bata alta, cabelo curto e óculos, que toca violoncelo e que segundo *me parece também é americana. O quinteto de Lacy promete antecipadamente um jogo céptico muito interessante. Cheguei por momentos a pensar em Bill Evans, que é um músico muito cerebral, óptimo para pequenas salas que convidem à reflexão. O «free» de Lacy, porém, tem um impacto destrutivo muito maior, o que em relação ao público que suponho irá estar presente, será bastante saudável por razões óbvias.*

Interrogámos a seguir José Duarte sobre os «cachets» dos músicos e sobre a dificuldade de os aceitar. Por motivos que consideramos plenamente justificáveis a resposta foi dada com reservas:

— *Considero que um concerto destes fica, bem vistas as coisas, até bastante barato. A história que ouvimos contar sobre a penúria dos músicos de jazz nos anos cinquenta tem ainda hoje a sua razão de ser. O nível financeiro dos músicos na década de setenta deixa ainda muito a desejar: os «cachets» são relativamente bai-*



«MANUEL TIAGO
SOU EU»

Álvaro Cunhal
14 de Dezembro de 1994
Hotel Altis, Lisboa

CONVITE

O Partido Comunista Português tem a honra de o/a convidar para a **Sessão evocativa de “Álvaro Cunhal – o intelectual e o artista”**, que decorrerá no Hotel Altis (sala Petrópolis), em Lisboa, no dia **14 de Dezembro** de 2013 (sábado), pelas 16h00, com a presença do Secretário-Geral do PCP, Jerónimo de Sousa.

jornal

Combate

Rua da Palma, 268 - 1100 Lisboa
telf. 8864643 fax. 8882736

Combate 200
1996

Lisboa, 25 de Abril de 1996

Caro amigo,

A edição 200 do **Combate**, a ser publicada este Verão, comemora um percurso de ideias e de debates com um convite aos e às que colaboraram ou participaram de alguma forma neste projecto ao longo dos tempos.

E o convite é este: dado um mote, pedimos-te um texto (5 linhas, uma página ...).

O mote é o seguinte texto de Marx, de uma carta a Ruge, de Setembro de 1843:

“Não surgimos diante do mundo arvorados em doutrínarios, portadores de um novo princípio: vejam a verdade e ponham-se de joelhos! Desenvolvemos para o mundo princípios novos que extraímos dos princípios do mundo. Não lhe dizemos: abandoná os teus combates, pois não passam de loucuras; queremos fazer retinir aos teus ouvidos a verdadeira palavra da luta. Mostramos-lhe apenas aquilo por que luta verdadeiramente, pois a consciência deve adquiri-la, mesmo que não-queira.”

Se queres fazer retinir a tua palavra, manda-nos o teu texto (até 25 de Maio). Será publicado nesta edição 200 do Combate.

Um abraço,

Francisco Louçã
Francisco Louçã



O Bloco de Esquerda concluiu o seu processo de legalização no passado dia 17 de Março, entregando mais de 7500 assinaturas no Tribunal Constitucional.



Um processo que não se limitou a uma ampla campanha de recolha de assinaturas por todo o país, feita em curto espaço de tempo, mas que se traduziu em sessões de esclarecimento nas principais capitais de distrito do Continente, de Braga a Faro, onde se divulgou e debateu o manifesto programático "Começar de Novo" (ver excertos neste jornal). Este trabalho possibilitou a reunião de

se elegeu a Comissão Executiva do BE.

Devo confessar, pelo que pude participar deste trabalho preparatório, que, apesar de tudo, me surpreendeu a adesão encontrada, por todo o lado, ao projecto de transformar as esquerdas à esquerda do bloco central numa esquerda capaz de se lhe opor como alternativa consequente.

A rapidez com que se recolheram muito mais assinaturas do que as necessárias, a afluência de muitas centenas de pessoas a reuniões para ouvir falar e discutir sobre política, sem cantores-pimba, sem artificios de som e luzes, a variedade e a qualidade das adesões, tudo

representado ou que se sentia mal representado na vida política portuguesa. Isto é, que a sua criação era oportuna e necessária.

Essa esperança é o mandato que o Bloco recebeu para o que se segue. O mais difícil: o campo das lutas sociais, das causas das mulheres, das minorias, da defesa do ambiente, da educação e da cultura, as batalhas eleitorais de Junho e Outubro.

Estou convicto que se não se perder de vista o essencial, se soubermos crescer, alargar e consolidar este campo, o campo multiforme mas unido das esquerdas, o Bloco chegará ao fim deste ano tendo dado um passo de

Convite

A propósito da publicação da tradução portuguesa do Livro Segundo de *O Capital* de Karl Marx, o Partido Comunista Português e a Editorial «Avante!» têm o prazer de convidar V. Ex^a para a sessão pública intitulada

O Capital revisitado

Usarão da palavra

Jerónimo de Sousa, Secretário-Geral do PCP,
José Barata-Moura e **Sérgio Ribeiro**.



edições
Avante!

A sessão terá lugar no dia **27 de Novembro**, pelas 17.30 horas, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, Cidade Universitária.

FIRUM
PELA ESQUERDA
LISBOA, 10 E 11 DE ABRIL

DEBATES

**na Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Universidade Nova**
(AVENIDA DE BERNA, 26-C)

SESSÕES PLENÁRIAS
no Hotel Barcelona
(A 50M DA FACULDADE)



Bloco
de Esquerda

Lisboa · 6 Junho
14h30 Marquês P. ▶ Restauradores

CDU – Coligação Democrática Unitária

PCP-PEV



MARCHA NACIONAL
A FORÇA DO POVO

Todos à Rua por um Portugal com futuro

Caro(a) amigo(a)

A *Marcha Nacional “A Força do Povo”*, de dia 6 de Junho, promovida pela CDU - Coligação Democrática Unitária está aberta à participação e procura envolver todos os democratas e patriotas empenhados na ruptura com a política de direita e com o rumo de empobrecimento e declínio nacional.

Todos os que justamente acreditam que está nas mãos dos trabalhadores e do povo decidir do seu destino, abrir outro caminho para Portugal, concretizar uma alternativa patriótica e de esquerda, vinculada aos valores de Abril.

A *Marcha Nacional “A Força do Povo”* realiza-se em Lisboa, com concentração no Marquês de Pombal e desfile às 15h00 para a Praça dos Restauradores.

Convidamo-lo(a) a participar nesta importante jornada de luta e afirmação da força e da vontade do povo português num País livre da submissão aos interesses financeiros, um País soberano, de progresso social e desenvolvimento.

Gostaríamos que fizesse parte desta força, desta corrente de confiança numa vida melhor, construída por homens, mulheres e jovens que não se resignam e reclamam uma política de liberdade e democracia, de progresso e justiça social, de soberania e paz.

Saudações democráticas

Nota:

Caso possa participar, sugerimos como local de concentração o passeio frente ao Diário de Notícias, a partir das 14h15.

Agradecemos a sua confirmação para apoiosectores@pcp.pt



CDU – Coligação Democrática Unitária

PCP-PEV





1915-2015 | CENTENÁRIO DO NASCIMENTO

A. DIAS LOURENÇO



CONVITE

O Partido Comunista Português tem o prazer de o(a) convidar para uma iniciativa evocativa do 100.º aniversário do nascimento de Dias Lourenço, destacado dirigente do PCP, responsável pelo «Avante!» entre 1957 e 1962 e director do "Avante!" de 1974 a 1991, cuja vida é um exemplo de vinculação à luta pelos interesses dos trabalhadores e do povo, pelo socialismo e o comunismo.

A iniciativa realizar-se-á no **dia 25 de Março, na Casa do Alentejo**, (Rua das Portas de Stº Antão, Lisboa), **pelas 18.00 horas.**

Além da inauguração de uma **exposição evocativa** da vida e actividade revolucionária de **Dias Lourenço** (que estará patente entre o dia 25 e o dia 29 de Março), da iniciativa constarão: **a projecção de um vídeo com depoimentos de Dias Lourenço, leitura de poemas de sua autoria, um momento musical com o Coro Juvenil da Universidade de Lisboa e a intervenção de encerramento por Jerónimo de Sousa**, Secretário-Geral do PCP



Anexo 15) Coleção Bibliográfica – imprensa periódica

Anexo 15.1) CEJ-UA

Publicação periódica	Anos de publicação	Números
5/4 magazine	1995-	2
Acid jazz	[1997?]-	1
Actuel	196-?-1975]	1
Be-bop and beyond	1983-	1
Big city blues	[1994?]-	1
Billboard	1963-	3
Black music	1973-1978	2
Black theatre	1968-	1
Blu jazz	1989-1993	1
Blues & soul	[196-?-2007?]	4
Blues revue	1994-	3
Bulletin du Hot Club de France	1950-	4
Cadernos musicais da Cabine Sonora da AEIST	[1969?]	4
Cahiers du cinema	[19--?]	1
Catalunya música	1990-2006	1
Cinco minutos de jazz	1973	5
Clássica	1996-1996	5
Crescendo international	1967-1990	6
Despregable	2005	3
Different drummer	[1973?]-	1
Earshot jazz by Earshot Jazz Society of Seattle	1985	1
Folk roots	1985-1998	1
Grande reportagem	[1990?]-	1
Guitare & claviers	1995-2000	1
Hammond times	[1939?]-	1
Horizontes USA	1976-	1
Hot house	[19--?]-	2
Improjazz	1993-	2
Jazz	[1957?]-1962-1994	14
Jazz & blues	1971-1973	32
Jazz & pop	1967-	8
Jazz à Paris	1988-	1
Jazz at Ronnie Scott's		1
Jazz	1958	8
Jazz echo	1979	6
Jazz educators journal by International Association for Jazz Education	1980	1
Jazz FM	1990-1992-	1
Jazz improv. New York jazz guide & directory	2005	1
Jazz journal and jazz & blues	1974-1974	10
Jazz journal international	1977-	39
Jazz line	1981-	1
Jazz magazine	1976-	3
Jazz monthly	1995-1971	14
Jazz on CD	1993-	1
Jazz rytm i piosenka	1956-	3
Jazz sí	1987-	3
Jazz special	1991-	4
Jazz spotlight news	1979-	2
Jazz stage	[199-?]-	1
Jazz world index	1981	1

(publicação periódica)	(anos de publicação)	(números)
Jazzette	1981-1981	1
Jazzit	1999-	1
Jazziz	1984-	24
Jazzwise	1997-	6
L' express	1953-	1
Le monde de la musique	[1960?]-	16
Les allumés du jazz	[19--?]-	1
Letter from Evans	1989-	1
Litoral	1968-	1
Living blues	1970-	4
Manchete	1952-	1
Más jazz	1998	4
Metronome	1932-	1
MIT	1988-1991	1
Modern drummer magazine	1977-	1
Music in Sweden	[1978?]-	1
Musica jazz	1946-	4
Musica oggi	1986-	7
Musician	[1987?]-	1
Newsletter by Fundação Calouste Gulbenkian	1997	2
Newsweek	[1933]-	3
NJSO journal	1990	1
Notícias de Vouzela by dir. Abílio Figueiredo Marques	1935	1
NYC jazz	1978-	1
O jazz e o zip	1970-	10
O monitor	1993-	19
Observer magazine	[19--?]-	1
Paris-match	1949-1972	2
Planet jazz	1997-	3
Premier plan	1959-1970	1
Quártica jazz	[1981?]-	1
Revista da música	1994-1995	4
Rhythm music magazine	1993-1998	13
Rock & folk	1966-	2
Rolling Stone	1967-	1
Rutgers alumni magazine	[19--?]-	1
Rytmi	[19--?]-	2
Storyville	1965-1995	2
Straight no chaser	1988-2007	4
Swinging newsletter	1970	26
Swingtime	[197-?]-	1
The Antioch review by Antioch University	1941	1
The Mississippi rag	1973-	2
The Observer	1948-	1
The Second line by New Orleans Jazz Club	1950	1
Time	1923	2
Transylvanian review by Center for Transylvanian Studies, Romanian Cultural Foundation	1992	11
World jazz calendar of festivals&events	1980-[198-?]	3

Anexo 15.2) Casa da Lapa

Publicação periódica	Anos de publicação	Números
Les Cahiers du Jazz	1ª série	1 a 17
	2001, 3.ª série	
	2004, dossier Keith Jarrett	
	2005, dossier Wayne Shorter	
	2006, dossier Martial Solal	
	2007	
	2008	
Jazz Hot	Out. de 1945 a Dez. de 1946	1 a 12

(artigos de José Duarte – jazz e racismo, discriminação, injustiça, repressão)

ENCONTRO COM O JAZZ

JAZZ 60
por AZEVEDO DUARTE

Armstrong está para o «jazz» até Parker, assim como Parker está para o «jazz» até hoje. Passadas as grandes épocas do classicismo, não é raro que uma arte perca a sua unidade. Com o «bop» assim aconteceu. Em 1947 surgiu o «cool», maneira de tocar que parecia estar mais de acordo, com a sensibilidade europeia. Os primeiros exemplos importantes deste estilo, foram os da sessão para a Capitol da orquestra de Miles Davis, com Mulligan e Konitz, e o solo final de Early Autumn por Getz na orquestra de Woody Herman. (1)

Os músicos brancos, que até então se perdiam no anonimato das grandes formações de dança, onde se tocava de uma maneira atrozizadamente disciplinada, cheia de convenções inoperantes, iam criar então uma arte pessoal, monótona, doentia, servida, no entanto, por excelentes músicos. Durou este movimento até 1954. Com 1954 surge Clifford Brown e um saudável renascimento dos «blues».

Nasceu assim o «neo-bop», estilo conciliador da arte convulsiva do Minton e da arte calma do Lighthouse.

Respirava-se então ambiente de verdadeiro «jazz»: alegria, liberdade, frenesi, força de viver, prazer em tocar.

Foi o reinado de East Coast. A própria natureza das populações da West e East Coast explicaram a estrutura da sua música «jazz».

Os membros da escola de Nova York nascem e trabalham nas cidades industriais de proletariado negro: Detroit, Chicago, Filadélfia. A necessidade de ganhar para viver impõe-se, em detrimento de uma educação musical. Por experiência própria os negros conhecem a condição baixa de ocupações subalternas, criando-se neles um espírito de agressividade, de revolta; alguns apaixonam-se pelo boxe, outros pela maneira brutal de tocar de Rollins. É o «hard-bop».

Precisamente, o ano de 1954 marca um retorno ao gosto pelos «blues», graças principalmente aos conjuntos de «rythmand blues». O fenómeno não é, no entanto, exclusivamente negro mas a tendência mais forte ganha, e assim o estilo West Coast adere ao da East Coast. (2)

Para toda a geração de East Coast, Parker ainda é o mestre, Nova York a aula.

Hoje o «jazz» vive uma estagnação relativa. Formalmente mantém-se. Apenas se tende para uma fusão de estilos, uma nivelção de valores.

O «jazz» foi, é e será sempre uma música de negros, simplesmente, de dia para dia, é cada vez mais difícil distinguir o «jazzman» branco do negro.

O «jazz» de hoje é tanto parkeriano, como «cool» ou «funky». Chegou-se ao ponto em que as escolas e as tendências se interligam intimamente, com predomínio maior ou menor neste músico, deste ou daquele estilo (3). Não falo, no entanto, de perfeição, mas de maturidade.

Depois de Armstrong, de Parker, vai surgir, com certeza, outro inovador. Quando? de quê? Tudo, no mundo do «jazz» contemporâneo, nos indica isso. É só questão de tempo.

Até lá, já nos chega ouvir 60 anos de «jazz» e concluir que além de música, «jazz» é uma plataforma de igualdade e de liberdade para todos os que o amam.

(1) DISCO ELUCIDATIVO — Quarteto de Stan Getz, com Stan Getz-saxo tenor, Stan Levey-piano, Lon Levy-bateria e Leroy Vinnegar-c. baixo.

(2) Sexteto de Cal Tjader, com Cal Tjader-vibrafone, Paul Torn-saxo alto e flauta, Lonnie Hewitt-piano, Willie Bobo-bateria, Al Mc Kibbon-c. baixo e Mango-bongos.

(3) Quinteto de Julian Adderley, com Julian Adderley-saxo tenor, Nat Adderley-trompete, Barry Harris-piano, Louis Hayes-bateria e Sam Jones-c. baixo.

Sessão fonográfica
comentada
por Azevedo Duarte

Na sede do Clube Universitário de Jazz (Rua da Alegria, 94-B), esta noite, Azevedo Duarte comenta uma sessão fonográfica com os discos que refere no artigo publicado nesta página.

Terça-feira, 27 de Dezembro de 1960

1961

ENCONTRO COM O JAZZ

Os «blues» são a nossa história

Os «blues» e eu conhecemo-nos há 20 anos. Passei dias sombrios e outros que o foram menos. Mas mesmo na maior miséria, nunca deixei, ao cantar «blues», de sonhar e de esperar a vinda de melhores amanhã.

Foi ao escutar Joe Turner, por volta de 1930, que nasceu em mim o desejo de cantar «blues».

Se há em vós qualquer dúvida, sobre o moderno significado de «blues», então, escutai «Big» Joe Turner, em «Chains of Love».

Para mim os dias melhores começaram quando do meu contrato com Basie. Com ele passei anos de verdadeira exaltação. Todos, do primeiro ao último homem da orquestra, tocavam com bom humor e convicção. Vivíamos então como nômadas. Tínhamos uma mala permanentemente pronta, mas na maior parte das vezes nem a conseguíamos abrir: não cessávamos de percorrer estradas, bem longe, sempre e cada vez mais longe. Eram penosas obrigações, mas competia-me cantar «blues» e fazia-o com todo o coração.

O «blues» é qualquer coisa que me é familiar. É uma história onde reina o desespero e a tristeza e por vezes a esperança e a radiosa certeza. É como cantor de «blues» que vos conto uma história, a nossa história. Lembro-me de certas poesias — poesias espantosas que remontam ao tempo da escravidão quando crianças eram arrancadas aos braços das mães, amantes afastados, famílias separadas pela violência. Todos estes infelizes, perseguidos e solitários, mal sabiam falar inglês. Utilizavam fragmentos de frases ouvidas a seus patrões. E quando nem isso sabiam pronunciar, então o seu sofrimento exteriorizava-se em lamentações, gemidos, suspiros. A necessidade irremediável de gritar bem alto o roubo da sua bem-amada, a sede louca de uma liberdade perdida, eis o que sem dúvida esteve na origem do fenómeno humano encarnado musicalmente pelos «blues».

Os «blues» têm sido fiéis a esta origem.

Tem reflectido todo este longo e doloroso combate de um povo para se adaptar, fixar e encontrar a felicidade numa terra estrangeira. Mas a evocação de dias sombrios, de maus tratos, não são toda a essência dos «blues». Também há nelas referências a momentos de alegria, a momentos de esperança.

O que no início foi um grito de revolta, uma queixa de negros oprimidos, é agora uma linguagem universal.

A única maneira pela qual os amadores de jazz distinguem os «blues» e os seus cantores, é que, quer a mensagem contida nos primeiros quer a sua interpretação, devem ter «soul».

Até hoje só falava em «funky». Como de tal, nunca mais ouvi falar, concluo que ser «funky» se transformou em ser «soul».

Não estou completamente de acordo, com a afirmação de que tocar «soul», é apanágio apenas de um grupo de homens bem determinado.

«Soul», é o sentimento que um homem ou uma mulher, comunica quando canta ou quando

começa a compreender, que nas situações evocadas pelos cantores, há muito dele próprio e dos seus problemas mais imediatos.

«Duke» Ellington é também um grande «bluesman», e um dos mais notáveis «discretos» de «blues»; como ele, jamais os amadores de jazz escutarão alguém. Ellington trata os «blues» duma maneira satírica, mas uma audição atenta da sua música e líricos, coloca-nos em presença de situações corrosivas ou pessimistas, bem características dos «blues».

As verdadeiras cantoras de «blues» são, infelizmente, raras na nossa época. Dinah Washington é de todas elas, sem dúvida, a rainha. Nenhuma palavra pode definir precisamente a atmosfera quente e maravilhosa que Dinah cria desde que começa a cantar. Com ela as palavras têm tal vida e verdade que é inevitável a identificação de certos episódios da nossa própria vida com o drama que se desenrola nos «blues» que ela canta.

Durante dezenas de anos, contudo, os cantores de «blues» nunca puderam fazer sentir o que tinham a dizer, porque os «blues» continuavam incompreendidos. Pouco a pouco, porém, esta situação transformou-se: o auditorio começa a compreender o significado do que lhe é contado. Hoje todos sabem o que os «blues» querem dizer.

Os «blues» sempre foram para mim um meio privilegiado de expressão.

Muita gente pensa que não podem existir «blues» alegres. Achei que os «blues» encerram toda a espécie de palavras de felicidade e esperança. Mesmo quando os versos são pessimistas resta sempre a possibilidade de «...um dia destes o Sol vir a iluminar a minha porta...».

Para mim isto é uma grande força.

Os «blues» devem ser interpretados com gosto e sinceridade. Mesmo que se trate dum «blues» optimista e duma situação convencional, ou que se preste a rit, deve ser cantado com verdade e devem ser usadas acentuações sinceras. O sentimento e a sinceridade são, primeiro que tudo, os meios essenciais para transformar uma balada ou um trecho popular numa obra autenticamente «soul».

Novamente cito Ray Charles e a sua perfeita fidelidade aos «blues», quando, por exemplo, interpreta a célebre balada «Come Rain or Come Shine».

É espantoso ouvir ainda falar de jazz e de «blues» como uma arte moribunda, quando na nossa época o interesse pelos «blues» aumenta cada vez mais.

Enquanto os cantores forem capazes de fazer vibrar o coração de quem os ouve, os «blues» viverão.

O «blues» é como uma mulher, na qual dia a dia se descobrem novos aspectos.

JOE WILLIAMS.
(in Jazz Magazine, Dez. 60)
Tradução de AZEVEDO DUARTE

... cada vez mais longe. Eram penosas obrigações, mas competia-me cantar «blues» e fazia-o com todo o coração.

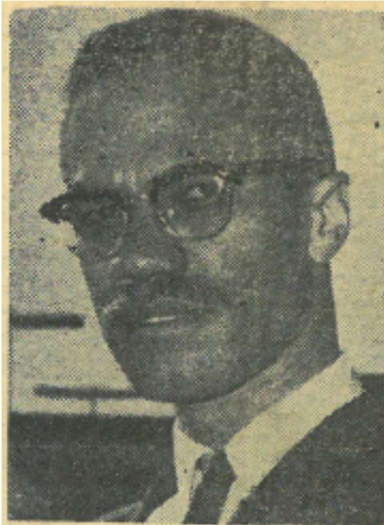
O «blues» é qualquer coisa que me é familiar. É uma história onde reina o desespero e a tristeza e por vezes a esperança e a radiosa certeza. É como cantor de «blues» que vos conto uma história, a nossa história. Lembro-me de certas poesias — poesias espantosas que remontam ao tempo da escravidão quando crianças eram arrancadas aos braços das mães, amantes afastados, famílias separadas pela violência. Todos estes infelizes, perseguidos e solitários, mal sabiam falar inglês. Utilizavam fragmentos de frases ouvidas a seus patrões. E quando nem isso sabiam pronunciar, então o seu sofrimento exteriorizava-se em lamentações, gemidos, suspiros. A necessidade irremediável de gritar bem alto o roubo da sua bem-amada, a sede louca de uma liberdade perdida, eis o que sem dúvida esteve na origem do fenómeno humano encarnado musicalmente pelos «blues».

Os «blues» têm sido fiéis a esta origem.

Tem reflectido todo este longo e doloroso combate de um povo para se adaptar, fixar e encontrar a felicidade numa terra estrangeira. Mas a evocação de dias sombrios, de maus tratos, não são toda a essência dos «blues». Também há nelas referências a momentos de alegria, a momentos de esperança.

O que no início foi um grito de revolta, uma queixa de negros oprimidos, é agora uma linguagem universal.

A única maneira pela qual os amadores de jazz distinguem os «blues» e os seus cantores, é que, quer a mensagem contida nos primeiros quer a sua interpretação, devem ter «soul».



MALCOLM X

MALCOLM X

O assassinio do dirigente negro norte-americano Malcolm X representa um golpe grave no movimento dos «coloureds» dos E. U. A. pela efectiva igualdade de direitos cívicos e por uma completa integração dos negros na sociedade norte-americana.

Mas a morte deste «leader» é, também, a consequência de luas intestinas no movimento dos negros, que nunca apresentarem uma unidade de acção e identidade completa de pontos de vista quanto á via de solução para os seus problemas.

Malcolm X era o chefe de uma facção extremista. Ao contrário de Luther King, Prémio Nobel da Paz, que defende a não-violência, ele defendia a ideia de que «nós, os negros, temos que nos defender contra os brancos por qualquer meio ao nosso alcance. Essa atitude é de pura legítima defesa. Se eles insistem em nos tratar sem qualquer respeito, há que adoptar as nossas próprias disposições e responder-lhes do mesmo modo».

Persuasivamente eloquente, jovem, com 40 anos apenas, Malcolm X era intransigente e, apesar do extremismo das suas posições, era lucido e clarividente na análise dos problemas.

Quando da assinatura da Lei dos Direitos Cívicos, Malcolm X, que se encontrava em Londres, afirmou: «Isso não é mais do que propaganda». Os factos, infelizmente, até aqui, não têm demonstrado o contrário.

A morte de Malcolm X tem a agravante de poder envolver os negros em lutas de partidos e seitas, enfraquecendo, de momento, a oposição que poderiam oferecer se estes lamentáveis factos não tivessem sucedido.

111)

17/6

Realizou-se recentemente em Dakar o Festival Mundial das Artes Negras e nessa ocasião o ministro francês da Cultura André Malraux ~~teve~~ teve oportunidade de em várias passagens da sua comunicação referir-se à música de jazz. Assim por exemplo disse André Malraux:

A África tem 2 músicas uma a que nasceu do desespero; é a grande deploração e eterno cantar da infelicidade; música essa que com a sua dolorosa originalidade está no domínio das músicas europeias.

A outra é o jazz, específico pelo seu ritmo pela matéria musical e sonora próxima da música moderna, mas não da música clássica ocidental. O jazz a partir de elementos europeus e americanos é a alma musical de África, é uma música ^{resposta} de sensação e emoções por vezes furiosas, levadas ao paroxismo.

É reconfortante para quem gosta de jazz vê-lo ~~compreendido~~ ~~percebido~~ ~~aceito~~ por indivíduos ~~de~~ ~~tal~~ ~~modo~~ ~~em~~ como André Malraux

Ver o jazz compreendido ^{e além disso} por pessoas de valor intelectual como André Malraux é sempre reconfortante.

Música negra, América branca

por José Duarte

A raça não avança, conserva-se melhor. — CHARLES OLSON

... A QUALIDADE enrouquecida e gritada dos cantores africanos ou da sua descendência cultural, os cantores de blues, é atribuída a uma falta de treino vocal adequado, em vez de o ser ao desejo consciente, ditado pelas suas próprias culturas, no sentido de produzir um efeito certo, previamente calculado. Um cantor de blues e um tenor wagneriano não podem ser comparados. Vêm de culturas que nada têm em comum e as músicas que produzem são também elas, estranhas entre si. O conceito ocidental de beleza, não pode ser aplicado à música africana ou afro-americana...

... Paul Desmond, homem branco, produz no seu instrumento um som que quase pode ser chamado de legítimo ou clássico, mas Charlie Parker, o melhor dos saxofonistas alto, negros, produzia um som a que alguns chamaram rouco e inculto. É que Parker imitava a voz humana, com os seus gritos, arrebatamentos, borões sonoros. Parker não admitia qualquer separação entre si próprio e o agente que escolheira como seu meio de expressão...

... A função puramente social das primeiras igrejas cristãs de negros é de extrema importância quando se procura analisar qualquer parcela da cultura negro-americana. Durante bastante tempo, a igreja foi o único lugar, de que o escravo negro dispunha, para qualquer tipo de actividade



Sobrevivência da classe média (negra): não existe o homem negro

vagamente humana. A igreja não só patrocinava diversos acontecimentos sociais, como também churrascos, pequeniques, concertos...

... É impossível dizer-se que a escravidão criou os blues e ficar-se com cara de inteligente quando se o faz. Este tipo de supersimplificação, formou toda uma atmosfera intelectual para a apreciação dos blues nos E. U. A. N.

O blues não é e nunca pretendeu ser um fenómeno estritamente social. É, sim, fundamentalmente uma forma versificada e depois, um modo de fazer música. Os blues como poema, têm tanta referência ou ligação social como qualquer outra poesia, a não ser a rigorosamente lírica, e também esta é encontrada nos blues. O amor, o sexo, a tragédia nas relações entre pessoas, a morte, a viagem, a solidão, tudo isto são fenómenos sociais e talvez sejam

eles que realmente criam uma poesia, como também churrascos, pequeniques, concertos...

... Um escravo não pode ser um homem. Um homem não trabalha toda a vida, ou não o deve fazer, sem recorrer às demais áreas da existência humana. No escravo não existe uma identidade separada que o Ele possa afirmar.

— O que vais ser, quando fores crescido?

— Escravo.

A canção de trabalho era uma possibilidade social limitada. Os gritos eram lamentos estridentes e também crónicas, mas de um tipo de existência tão mesquinho, que não podiam assumir a universalidade que qualquer forma musical duradoura deve possuir...

... Discos «de raça» eram gravações comerciais visando exclusivamente o mercado formado pelos consumidores negros, mercado até então não explorado. «Manies Smith foi a primeira vez negra a

ser gravada, cerca de 1920, em «Crazy blues», disco que se vendeu por toda a América ao ritmo de 8000 por semana...

... Foi a crescente classe média negra quem acreditou que o melhor meio de sobreviver na América era desaparecer por completo, sem deixar o menor vestígio de já ter existido uma África, uma escravidão, ou mesmo e afinal, um homem preto. Era o único modo, achavam eles, de serem cidadãos. A burguesia negra sempre esteve irrevogavelmente presa à carga da cor, e daí o desespero de apagar todas as ligações com a sociedade negra, quando afinal era impossível apagar a ligação mais importante de todas.

... Socialmente, o termo «bebop», modo onomatopáico de caracterizar um elemento rítmico da música, veio a servir um tipo de inconformismo social do cenário americano em geral, e não somente do negro. O termo «bebop»

pera foi tão popular nos anos seguintes a 1940 como o «vira» a ser o termo «beatnik».

Até houve a moda «bebop»: óculos de tartaruga, boinas, fatos cheios de pregas e dobras. Assim vestia então, a América jovem. O «bebop» levou o «jazz» para a arena da arte, um dos termos mais desprezados na linguagem americana.

... O «jazz», como arrogância cultural, mostrou-se útil, ao definir o aparecimento do negro, como factor humano autónomo, dentro da sociedade americana.

O segredo fora a força da cultura afro-americana, quando esta dependera, em grande parte, das

(Continua na 7.ª página)



LE ROI JONES

B.N.

24/10

694.

Os blues são o folclore centenário do povo negro n-americanos, e em uma ~~forma~~ maneira de sentir que influencia todo o jazz e podem revestir várias formas que têm a ver, direta, com a região econômica e social onde são produzidos. Os blues urbanos, rurais, os do Delta do Mississippi, os do Texas.

B.B. King é o grande bluesman de Chicago que vive na Califórnia.

A meu ver foram os blues que popularizaram B.B.K. (e não o contrário) pela sua forma

Jazz e três atitudes

por José Duarte

«J'aime le jazz comme j'aime Verdi. De confiance. Je n'y connais rien».

RAYMOND QUENEAU
(in Les Nouvelles Littéraires
n.º 1213 de 30.11.50)

QUANDO NA FLORESTA africana, soam os tambores, e em grupos se organizam danças rituais, três atitudes pode tomar o espectador, ao pretender descobrir o significado desse espectáculo. Três atitudes distintas, provocadas pelo mesmo acontecimento, tal como em «Carta da Sibéria», (1) tão bem soube Chris Marker ilustrar.

A primeira atitude consiste em achar que tudo aquilo é manifestação pura de costumes primitivos, que o barulho dos tambores e o ritmo das danças desempenham um mero papel de excitante sobre as forças emocionais do grupo, que a música é um convite ao desencadear dos instintos, uma provocação do irracional, que habita as «almas selvagens».

Em resumo, este será o ponto de vista da boa consciência do senhor civilizado, que colocado perante um espectáculo e antes de qualquer consideração ob-

jectiva ou científica, o reprova moralmente e o classifica de produto bárbaro. Faz lembrar a reacção, ainda mais «saborosa», daqueles que NADA sabem de jazz, opinam: «... como é possível encontrar algo de válido, nesta música decadente, que se desenvolve sem rima nem razão, que nada oferece a uma necessidade interna e que além disto não é agradável ao ouvido «orelha»? (2).

Claro que as gravações de Lester Young, não têm a mínima possibilidade de um dia figurarem no catálogo ARCHIV ou DEUTSCHE GRAMMOPHON mas não será por isso que respeitaremos a atrás citada versão, atitude que precipitadamente se pode ter perante o mundo; porque senão, admirar, escutar ou estudar Armstrong, Basie ou Parker seria uma atitude vergonhosa, secreta, que necessariamente se pode ter perante o mundo; porque senão, admirar, escutar ou estudar Mozart ou Bach.

A segunda atitude frente aos tais tambores que soam ou ás tais danças que agitam é a oposta desta. Consiste em admirar sem reservas o «hom selvagem», herdeiro dum finura e ciência que os brancos per-

vertidos foram incapazes de conservar, mais ainda, de frutificar. Tudo a que a pele esticada dum tambor é sujeita é uma sublime obra de arte, um extraordinário testemunho da condição humana. A pobreza do canto, a ausência de estrutura da obra, a repetição exaustiva do ritmo, não interessam. São futilidades nada significativas.

Existem certos «especialistas extremistas» que trocariam Beethoven ou Parker por um solo de tambor gravado no conito, mais conito, de África.

No jazz também «eles existem. Qualquer «yeah» de Armstrong é genial, uma obra prima qualquer esgar de Armstrong. Miguel Ângelo deveria demitir-se. Jazzisticamente falando, estes «especialistas» não existem senão PARA um tipo de música, o que os impede de pensar que o mundo que vive palpita, avança, cria — existe. O passado para eles reveste-se dum valor exclusivo, lança-os numa fascinação retrospectiva, da qual não conseguem livrar-se. É o espectáculo enternecedor dos que querem por malícia, tornar novo, espontâneo criador



o que é fechado sobre si mesmo, acabado. No jazz, o estilo New-Orleans é o único estilo tipo «negro não contaminado». Se por infelicidade o negro

manifesta a velocidade de sair do primitivismo (onde é forçado a querer classificar) e evoluir

(Continua na 7.ª página)

1958)

Amambã
inaugura-se
a 220 E.G.

12/9

6º f.

Há tempos que esta ideia
se avoluma em mim:

— de como a língua portuguesa
converte em afirmações
já cristalizadas e de profundo
sentido racista:

"viste-te negro para cá chegar"

"gostei que nem um preto"

"Trabalho é bom pro preto"

~~"Quem é preto"~~

"pintava a minha cara de preto"

Fernanda Botelho ou o tempo em construção



DENTRO DO RICO PANORAMA do romance português contemporâneo, Fernanda Botelho, que iniciou a sua carreira literária nos anos cinquenta, com o grupo da «Távola Redonda», avulta como um dos nomes mais expressivos. Sua primeira publicação, *As Coordenadas Lúricas*, é um volume de poemas, de linha moderna, se bem que não revoluciona, extremamente pessoais, nos quais já se encontram certos elementos do que seria mais tarde a sua expressão madura, seja ainda no campo da poesia, seja na ficção. Embora tenha publicado em periódicos portugueses, nos últimos anos, poemas capazes que formariam seu próximo livro, *A Tábua do Lugar Intimo*, o grande lugar de Fernanda Botelho é sem dúvida entre os ficcionistas. Em prosa, tem publicados até ao momento quatro romances (*O Ângulo Rosa*, *Calendário Privado*, *A Gata e a Fábula e Xerezade e os Outros*), uma novela (*O Enigma das Sete Almeidas*) e um conto no volume colectivo *Os Sete Pecados Mortais*, com o título *Uma Quente Relva Fresca ou A Luxúria*.

Uma dominante na personalidade literária de Fernanda Botelho é a preocupação com a estruturação, com a arquitectura do romance; a exata noção de que esta forma literária, pela necessária presença do analítico, exige estrutura racional, clara, na altura a informar a existência de estrutura mais que racional, matemática mesmo. Suas personagens, que se definem a partir, sobretudo, de uma dialética interior que não exclui, entretanto, a dialética exterior, exigem, na forma literária a criação em amplitude mas sobretudo em profundidade de um mundo romanesco, realidade global, inteira, que encontra em si mesmo a sua genese e o seu fim.

O mundo romanesco de Fernanda Botelho ergue-se a partir de dois elementos — aparentemente opostos, mas que na realidade interagem e, mesmo, integram-se: de um lado a realidade interior, fechada, inacessível, mesmo de cada personagem; de outro lado, a realidade exterior, compreendida sobretudo como o ambiente social que as rodeia.

A existência destes dois polos opostos tem como consequência lógica a criação de dois espaços — tempos romanescos, um exterior e outro interior. Não possuindo F. B. tendências descritivas, exteriorizantes, mas voltando-se sobretudo para a realidade profunda de personagens e factos, o espaço em sua obra está intimamente ligado ao temporal. É sobretudo o tempo psicológico que dá o

funcão de mostrar o processo de desfazimento entre o homem e o meio; o desfazimento em relação ao meio físico se manifesta pela alienação diante da paisagem. O desfazimento em relação ao meio social revela-se na incapacidade de comunicação. É isto realmente, a tônica dos romances em pauta: a incapacidade de comunicação que transparece, na forma exterior, através de dois artificios técnicos: o primeiro que se prende ao problema do tempo psicológico, é a presença do monólogo interior; o segundo, já agora relacionado com o tempo exterior, é a preferência pelo diálogo inconsequente. O diálogo que não diz nada é comum a toda uma linha do romance contemporâneo; as personagens quando se dirigem umas às outras, ou dizem palavras banalidades que realmente nada exprimem dos seus mundos interiores e da sua real maneira de ser, ou, ainda, como formas diferentes de autodefesa, exprimam-se em frases tão bem construídas, tão cheias de bom senso exteriorizado que a realidade em lugar de se abrir para um diálogo, fecham-se a ele, permanecendo assim as falsas ocas de qualquer maior validade — são apenas mais uma forma de se ocultar a verdade profunda de cada

— assumem desta forma a

por Maria Lúcia Lepecki

(Continua na 7.ª página)

A propósito do «free jazz»

ALGUMAS DAS OBSERVAÇÕES, que aqui vão ser apresentadas, inspiram-se no encontro de duas séries de reflexões, no cruzamento de dois caminhos, que convergem de uma maneira impressionante. Na base destas observações estão os debates, que surgiram a propósito de algumas elaborações teóricas de Louis Althusser e das quais os «Temps Modernes» fizeram eco no seu número 240 de Maio de 1968. Uma grande parte das investigações de Althusser e da sua equipagem à volta da noção de ideologia: um artigo seu, publicado na «Nouvelle Critique», n.º 151, dedicava-se precisamente a distinguir o que no seio do marxismo se pode considerar ciência e pelo contrário, o que lhe dá respeito à ideologia. Também outros pensadores se têm interrogado sobre as relações do nível ideológico e do nível estético, no seio da totalidade social, as próprias preocupações actuais de Sartre estão neste campo.

Alguns artigos de Comolli, no «Jazz Magazine» e as fórmulas surpreendentes de Leroy Jones, levam-nos a perguntar: de que modo se deve apreender um fenómeno musical, baseado em formas sociais ou, mais precisamente, na ideologia subjacente, ou através de critérios estéticos? A maior parte dos defensores do «free-jazz» defende uma concepção de arte que poderia ser qualificada de «esquematismo estético». Com efeito, afirmam que o «free» é a expressão quase perfeita das reivindicações dos meios negros nos Estados Unidos, mais ainda, que esta tendência do «jazz» não é redutível a sons puros, isto é, ao que ela efectivamente apresenta, mas que é indispensável compreendê-la, através da ideologia que a suporta.

É útil relembrar brevemente as teses de alguns dos partidários do «free», em particular as de J. L. Comolli. Em dois artigos intitulados «Voyage au bout de la new things» e «Les conquérants d'un nouveau monde» ele sublinha que um momento do «jazz» está radicalmente ultrapassado: o momento dos compromissos, como instituição, o tempo em que o músico de «jazz» distrala (Armstrong ou Ellington), fascinavam (Miles ou Coltrane).

O novo figurino do «jazz» moderno não se prende com meias molidas; a era da música comprometida no combate entre os homens abre-se diante de nós: um verdadeiro corpo-a-corpo, músico e sociedade, sem qualquer concessão à máxima europeia ou americana. Antecedentes do «jazz», uma ligação viva entre

«...l'oeuvre d'art est acte de confiance dans la liberté des hommes.»

Jean Paul Sartre

uma expansão artística e o próprio mundo. Melhor ainda, uma autêntica descolonização teria invadido o «jazz», estritamente paralela à tomada de consciência, pelos negros americanos, da sua situação de explorados, de homens de segunda categoria, rejeitados nos pântanos da sociedade. Acabou o «jazz» da coexistência e da anexação; o «free» é música de rebelião. A presente mutação dos «jazz» é a expressão quase perfeita das reivindicações dos meios negros nos Estados Unidos, mais ainda, que esta tendência do «jazz» não é redutível a sons puros, isto é, ao que ela efectivamente apresenta, mas que é indispensável compreendê-la, através da ideologia que a suporta.

Para este tipo de defensores do «free jazz» a música de Ornette Coleman estranhalou a velha música ocidental, ridicularizou os nossos grandes antepassados. Em resumo, trata-se de compreender: uma música comprometida, que ultrapassa ela própria, as suas qualidades sonoras. Será possível, então, que esta conjugação que nos é proposta, de formas e forças, se resolva com tanta simplicidade? Para estes autores, o problema é mais importante do que simplesmente sublinhar que arte é expressão cultural de uma sociedade.

Eles chegam à afirmação que o «free jazz» é a resultante directa dos princípios de emancipação social e que não o devemos tentar descrever como um puro fenómeno musical. Mas não será uma ilusão essa pretendida transparência das formas musicais, através das quais se pode ler sem ambiguidade

dentamente as nossas normas, os nossos valores: o doce balanço do «swing» e nuaça os delírios sonoros. Enfim, o «free jazz» contesta e combate a moral e a ordem branca nos Estados Unidos.

Embora Comolli ponha certas reservas, existe um par entre o indesejável entre as suas opiniões e as de Leroy Jones. Quer com um quer com outro ressaltava a afirmação da fundamental negritude do «free jazz», da sua última relação com a sociedade negra.

Em Leroy Jones, no seu teatro, ainda com mais força que no teatro de Albee, a violência surge sem «travestis»: injúrias, obscenidades, chegam mesmo a criar uma beleza dramática espantosa. No seu livro, música negra, como o resultado de vários processos específicos de «pensar» o mundo.

Para este tipo de defensores do «free jazz» a música de Ornette Coleman estranhalou a velha música ocidental, ridicularizou os nossos grandes antepassados. Em resumo, trata-se de compreender: uma música comprometida, que ultrapassa ela própria, as suas qualidades sonoras. Será possível, então, que esta conjugação que nos é proposta, de formas e forças, se resolva com tanta simplicidade? Para estes autores, o problema é mais importante do que simplesmente sublinhar que arte é expressão cultural de uma sociedade.

Eles chegam à afirmação que o «free jazz» é a resultante directa dos princípios de emancipação social e que não o devemos tentar descrever como um puro fenómeno musical. Mas não será uma ilusão essa pretendida transparência das formas musicais, através das quais se pode ler sem ambiguidade

(Continua na 7.ª página)



... à exasperação da música.

NOVIDADE LITERÁRIA
HORAS CURTAS
poemas de ANITA DE PADUA
Distribuição D.L.S. — Rua 5.ª Floor, Hely, 37. A
Nos Livrarias

A propósito do «free jazz»

(Continuação da 8.ª página)

uma significação social, uma ilusão esquerdista esta passagem em linha recta da acção política à produção artística?

É claro que é preciso distinguir, desde já, os pontos positivos e inegáveis: descobrir o sentido social de uma música é recusar a esclerosis académica, é apreciar o impacto da realidade numa obra de arte. Assim, o «jazz» é relacionado com a vida social e não apreciado como o objecto de uma assembleia de privilegiados ou o objecto de um cenáculo de adoradores do Belo.

Mutilações a uma apreciação total do «jazz» é tanto falar do «génio Charlie-Parker-vítima-da-droga» como a consideração exclusiva dos seus valores musicais. Como escreveu Paul Oliver: «Para o cantor rodeado pelas barreiras dos preconceitos raciais, o «blue» que ele cria tem um significado preciso. É esse significado que lhe é roubado quando só as qualidades musicais são apreciadas, mas com razão acrescenta a seguir: «Um estudo social do problema negro não explicaria os

«blues». É por isso que é importante compreender o que está sugerido nos «blues» ou em canções como «Strange fruit» na voz de Billie Holiday. Quando se afirma que este trecho é de uma beleza admirável não se está a falar do que lá é dito mas, principalmente, do poder emotivo que desse trecho se liberta. Se essa voz nos toca, se a emoção nos conquista não é exactamente porque sabemos, porque compreendemos o que ela está a dizer. É sim porque à volta dela se forma como que um halo melancólico, dramático, que no entanto não é património exclusivo da comunidade negra americana, embora um certo aspecto de reacção, de experiência vivida, seja no «jazz» uma característica dominante. Os trabalhos de Leroy Jones sobre a psicologia do «jazz» são neste capítulo muito importantes, pois facilitam uma compreensão do «interior comunicado».

Numa procura da sua própria identidade, o homem negro reivindica plenamente uma vontade de ruptura e uma música dura, sem concessões, corres-

ponde a esta tomada de consciência: a exasperação dos homens produz a exasperação da música.

Por outro lado, há que afirmar que uma obra de arte não é uma simples repetição de uma ideologia pré-existente.

Ao precisar as condições que presidiram à criação desta tendência do «jazz» — o «free» — ultrapassam-se o domínio da escuta e invade-se o da «leitura» dessa música.

É precisamente esta cisão irreductível entre a chamada «leitura» e a escuta que permite compreender a especificidade do fenómeno e evitar o mergulho na complicada rede das determinações sociais. O corte entre «leitura» e escuta mostra que há qualquer coisa na escuta que a «leitura» não restitui no seu pleno valor. A produção estética não escapa, de maneira alguma, às influências do meio social e cultural, mas a quem se contenta apenas de «ler» essa produção, escapa-lhe a própria especificidade da obra.

Afirmar como Comolli «qu'on ne jouit pas de la forme sans épouser la

cause» é tentar reduzir o fenómeno artístico à sua expressão política. A afirmação da especificidade e da relativa autonomia do domínio estético não é de maneira nenhuma o regresso a uma concepção de arte «eterna», ou um desinteresse da arte pelo mundo, nem sequer, no caso particular do «jazz» um puro exame formal, negligenciando sistematicamente as relações com a vida social americana.

Assim, o «jazz» — sem excepção do «free» — é inseparável do contexto social no qual se inscreve, mas também é susceptível de ser apreendido a outro nível: o das formações estéticas, nível parcialmente independente, acessível a toda a comunidade humana.

Adaptado de um texto de Eric Plaisance in «Cahiers du Jazz», n.º 15

«Une oeuvre doit porter en elle-même sa signification entière et imposer au spectateur avant qu'il en connaisse le sujet».

Henri Matisse

(cont. do artigo *A propósito do «free jazz»*, de José Duarte. Diário de Lisboa, 2/1/1969)

Jazz: Aceitação e modernidade

por José Duarte

O SUCESSO do jazz é fértil em paradoxos. Até hoje não houve uma resposta concreta que explicasse a participação do jazz na modernidade.

Alguns dos seus cantos vêm de muito longe, do fundo dos tempos, como as melopelas negras africanas que Nina Simone redescobriu e cantou em Newport. Este africanismo musical exprime a imobilidade, e esta por sua vez a maneira de ser das sociedades fechadas dos povos congelados.

O jazz por vezes é como a música africana, dado o seu gosto pelo incantamento, pela repetição exaustiva, pela insistência de «riffs» (frases musicais curtas). Mas terá então a repetição lugar numa sociedade em constante transformação.

Seja qual for a resposta, o certo é que o jazz é deela adepto fervoroso, tal e qual como o é dos «blues», melhor, do ambiente dos «blues», ambiente que o jazz recree, ambiente onde o jazz mergulha e se banha, como o fazem os povos do Jordão e do Ganges, a semelhança do que fizeram os seus antepassados. A amizade pelos «blues» é uma outra forma desse apego ao passado, que o ambiente e o momento histórico europeu deveriam logicamente rejeitar.

Para que servem os escritores?

(Continuação da 1ª página)

rabura é, talvez, o de nos ajudar a curar-nos da doença principal —, a de julgarmos que somos os únicos a ser como somos: os únicos a sentir-mo-nos, de vez em quando, culpados de existir e estúpidamente tentantes da existência; os únicos a não sermos parecidos-com-os-outros.

A pobre consolação da sabedoria popular, que nos dá palmadinhas nas costas quando tudo parece caminhar mal e nos diz: «Tens a mania que és só tu!», resume grosseira mas verdadeiramente um dos primeiros efeitos da literatura, que é o de nos afastar da ilusão de sermos os únicos no mundo, de sermos os únicos a não ser enturados.

Não é natural escrever nem ler. Mas será natural existir?

CLAUDE ROY



Claude Roy - Inconformidade

Então como explicar o êxito do jazz, música que se diz tão estreitamente ligada à cultura mecanicista do século vinte, com os seus perfumes de África, os seus «blues» de intriga repetida, com as suas raízes populares, num mundo, onde a música tem tendência em se afastar das massas, mesmo admitindo, com P. Boulez, que a música contemporânea antecipa os desejos secretos dessas mesmas massas?

Não só nas suas intenções latentes, mas também nas suas estruturas, petentes, o jazz manifesta um certo arcaísmo. No jazz o ritmo permanece relativamente estável, e aliás reside nesta pulsação constante uma parte da sua virtude. O cinema e o romance, por seu lado, revolucionaram o nosso sentido de duração, de



Miles Davis e Juliette Gréco: fusão de duas culturas

orden temporal, cronológico. O jazz mantém e realirma um esocamento regular do tempo. Baudelaire disse: «a regularidade e a simetria são necessidades primordiais do espírito». Claro que se enganava, embora a fórmula possa detinar a tendência dos «jazzmen» contra a qual rramente lutaram e de maneira fugidia.

Tudo isto não nos deve fazer esquecer os traços que unem o jazz às estéticas contemporâneas. Seria absurdo negar que se o jazz muito deve à África, não deve menos à Europa e à harmonia que dela recebeu e que foi o fermento do seu progresso, o motor formal, que estreitamente ligado à pressão dos condicionalismos sociais e contrariamente às músicas de África e Ásia, o conduziu a mudar de aspecto, a deixar-se lembrar por influências, a seguir um itinerário, uma evolução orientada. Nas metamorfoses por que passou, no moderno da «aceleração» histun tão poucos anos, percebe-se a febre colectiva, o fenómeno «rca».

O jazz moderno lembra as outras artes do seu tempo, pelo culto que devota ao acto de quebrar, despedaçar, sincopar. A poesia acabou com o discurso organizado, a ligação de fortunas léger preferiu o choque de contrastes e Cassou diz que o cubismo destruiu também a continuidade, nisto consistindo a sua novidade e assim concordando com o estado de espírito, geral, próprio da nossa época. Ora Charlie Parker foi o apóstolo do descontínuo, tal como John Coltrane, seu cont-



Califórnia, 1921: Minor Hall, Honore Dutrey, King Oliver, Lil Hardin, David Jones, Johnny Dodds, Jimmy Pates

«... jazz com tudo o que tem de primário, de grotesco, de tendente à pura imbecilidade, cresce a qualquer dita, indiferente aos mais altos valores humanos, impermeabilizada à razão e à sensibilidade pela obcecção patológica do sensual...»

JOÃO DE FREITAS BRANCO

(in «Aspectos musicais do problema da educação artística», Conferência, Primavera de 1957)

separa-se em períodos autónomos. Thelonious Monk, por seu lado, massacrava as melodias. Há no jazz mais novo o que Breton queria: «deslumbramento, grilo, êxtase».

O jazz, para alguns, chegou a assemelhar-se a uma técnica surrealista, com o uso da improvisação, uma «escrita automática». Também cantava liberdade, com uma liberdade de semelhante, talvez maior porque não se submetia à «épica» da «palavra», talvez menor, mais limitada, porque obrigada a obedecer a uma ordenação previamente dada.

Mas não só no jazz moderno existe esta espontaneidade, ela é uma constante da música negro-americana, de King Oliver a Pharoah Sanders, de Bessie Smith a Aretha Franklin.

O jazz foi aceite na Europa talvez com falsas razões estéticas, talvez porque na altura a arte queria agitar, perturbar.

O jazz chocou porque vinha de longe, e os que vêm de longe parecem sempre um pouco selvagens. O cubismo, a arte negra, as «síncopes plásticas», tiveram os mesmos adjectivos que o jazz, que além disso servia para danças e alimentava os espíritos mais abertos, adversários do etnocentrismo, que aceitavam, por princípio, o «diferente». O gosto do exótico era um gosto da época. Claude Lévi-Strauss «... amava apaixonadamente o jazz, aliás com um amor puramente musical, pois não tinha inclinação para a dança, embora lhe encontrasse uma frescura popular, e além disso, para o adolescente de 1925, os Estados Unidos eram um outro mundo...». Stravinsky, Ravel, Satie, confessavam o seu «apetite» pela música negra. Poulenc, Milhaud, Auric tocavam jazz (ou o que eles julgavam ser) no «Boeuf sur le toit». Sartre era um ouvinte fascinado.

Por volta de 1935, o jazz mudou: as grandes orquestras elevaram-no à dignidade burguesa.

Por volta de 1945, o grande cinema, o jazz fez a sua revolução intelectual.

O pitoresco iria desaparecer do jazz, o qual se firmaria como a alma difusa da música actual, que os países de Leste toleram, a Índia admite, a Austrália e o Japão, sobretudo, admiram. Mesmo aqueles que não perceberam os mistérios do jazz, aceitaram sem o combater, como se fosse o ar, o pão, o vinho deste século.

«O Tempo e o Modo»

O n.º 60/61 de «O Tempo e o Modo» inclui artigos de Mário Murtelra (Investigação Aplicada, Progresso Técnico e Industrialização: o Caso Português), José Monteiro (Universidade Católica em Portugal), e Vasco Pulido Valente (Estu-



dos sobre Sidónio Pais: Comércio e Distribuição em 1918); uma entrevista com André Martinet conduzida por José António Melreles e Eduardo Prado Coelho; a secção «Actua-

lidade Crítica» foca a situação política da Checoslováquia, da Inglaterra e dos E. U. A.; as páginas dedicadas às «Artes e Letras» surgem preenchidas com poemas de Gastão Cruz e J. Miguel Fernandes Jorge, um conto de L. P. Castanheira e comentários e notas de Almeida Faria e M. S. Lourenço sobre a tradução portuguesa do cap. I, 3 de «Finnegans Wake» de James Joyce; na secção «Livros», M. Castro Henriques debruça-se sobre os «Écrits de Lacan», José Bento dedica um estudo crítico à poesia de Sophia de Mello Breyner Andre-

sen e M. Gusmão critica os livros «Eros Frenético» e «Quadrado», respectivamente de Ana Hatherly e Salette Tavares; do mesmo M. Gusmão pode ler-se um estudo interpretativo da poesia de Armando da Silva Carvalho; o Tomro surge comentado por L. M. Cintra («Os Dias Felizes» e «O Comissário de Polícia»); no «Chemá», Jorge da Silva Melo escreve sobre um «Polanski-Touch».

«Notícias Breves» e «Correspondências» preenchem as restantes páginas desta revista de primeiro plano na actividade cultural portuguesa.

COLÓQUIO

REVISTA DE ARTES E LETRAS

TEXTO E FOTOGRAFURA A PRETO E A CORES

A VENDA O NÚMERO 48

EDIÇÃO E PROPRIEDADE:

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Distribuidora: E. N. P. — Av. da Liberdade, 266 — Lisboa 2

1972)

1/10
627

MUSICA

Estas são canções
do
Black Panther Party
compostas
e cantadas
por
Blaine Brown

MUSICA

3/10
Dom.

MUSICA

On 7 de junho apresentamos
canções do
Black Panther Party

MUSICA

1894)

B.N.

57.

No fim da década de 10, princípios de 60, um grupo de estudantes e ~~trabalhadores~~ trabalhadores organizou, fundou e desenvolveu um C.V.D. que chegou a contar com milhares de sócios. nem só jovens, nem só estudantes. O clube editou um boletim, funcionava numa sede em Lisboa onde ~~se~~ a música negra americana era divulgada através de ~~se~~ conferências, discos, exposições, concertos, ^{debates}. Sempre se procurou como política de divulgação uma compreensão total do jazz estudando os seus condicionamentos estéticos, a ~~seu~~ análise do enquadramento social e político do povo oprimido que o cria.

2895)

3/5

67.

Em todas as sociedades, a maneira de viver do povo, a sua cultura, costumes etc é consequência da base económica dessa sociedade. Os E. U. são uma soc. capitalista, ^{logo} uma sociedade de exploração do homem pelo homem. Claro que uma causa não pode mudar uma situação, pois a causa não vive, não respira. O povo sim. E o povo sempre teve poder para isso. O poder se determina o destino e não deixar que apenas alguns o determinem como classe dominante. E isto é verdade para pretos, mexicanos, brancos, indios, orientais, ciganos todos os que pertencem à classe trabalhadora (ou à não trabalhadora na sua qualidade

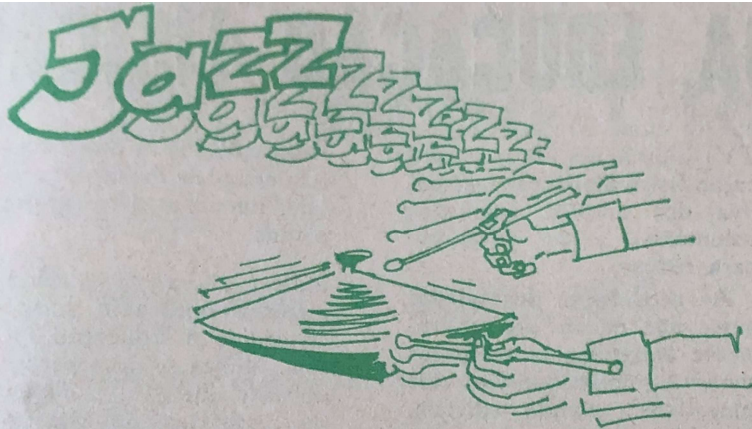
de desempregados, sem trabalho), a
1985
todos os oprimidos.

Todos o poder para o
povo.

Quem escreveu este texto foi
E. Brown, a responsável pela
Informações, no comitê da Califórnia
do B. P. Party - o partido dos
panteras negras - organização negra
americana activa, militante, revolucionária
que luta pela liberdade dos
negros na América.

E' Ela (E. Brown) quem
vamos ouvir cantar, numa canção
que escrevem e se chama

O Fim do silêncio



por **José Duarte**

ALGUMAS DEFINIÇÕES

JAZZ — a única arte original surgida nos E.U.A.!

JAZZ — o tipo de música onde o autor é intérprete, criador no instante.

JAZZ é algodão, caminho de ferro, desemprego, **ghetto**...

JAZZ é a acentuação dos tempos fracos.

JAZZ pensa-se na Europa, toca-se na América.

JAZZ foi o lamento **blue**, a euforia **swing**, a tecnologia **bop**, é a fúria do afro-americano...

JAZZ — a música sempre pilhada pelas formas comerciais brancas: do **charleston** à **pop**.

JAZZ — em cada músico um estilo, em cada autor um invento!

JAZZ — a «curiosidade-verniz» duma burguesia que frequenta o raro.

FLOR DE LIS

ÓRGÃO OFICIAL

do

Corpo Nacional de Escutas

R. da Fé, 53-2.º — LISBOA 2

PROGRAMAS DE RÁDIO QUE DEVE OUVIR

CINCO MINUTOS DE JAZZ

diário - 23.30 h. - R. Renascença
SÓ JAZZ

4.ªs-feiras - 21 h. - R. Renascença
O JAZZ E O ZIP

diário - 1 h. - R. Renascença

TEMPO DE JAZZ

3.ªs-feiras - 22.30 h.

Sábados - 23.30 h. - E. Nacional

ENCONTRO COM O JAZZ

diário - 23.45 h. - R. C. Português

LIVROS QUE DEVE LER

«Os Mestres do Jazz»

de Lucien Malson — ed. Arcádia

«Jazz» de Rex Harris

— ed. Ulisseia

«Free Jazz / Black Power»

de Carles e Comolli

— ed. Champ Libre

«Le Jazz» de J. E. Berendt

— ed. Payot

«Jazz» de André Francis

— ed. du Seuil

«The Jazz Tradition»

de Martin Williams

— ed. Oxford University Press

«Jazz People» de Valerie Wilmer

— ed. Allison & Busby

ALGUNS AUTORES IMPORTANTES

KING OLIVER (trompete)

POETAS

Mágoa

*Jardim com flores
miro no teu rosto.
Brilho suave e franco
procuro e julgo ver reflectido
nos teus olhos escuros.*

*Embriago-me no algo que tu és
e que eu desejava ocupar
o meu lago vazio, sem flores.*

*Saco de linho branco
sem beleza e roto, eu sou.
Meus olhos fitam, vagos e tristes,
o abismo escarpado e dolente
que nos separa.*

*Oh! raiva muda e feroz
contra os cactos
que nos ferem a ambos,
e obrigam nossos olhos
a embaciar o fulgor
que os anima.*

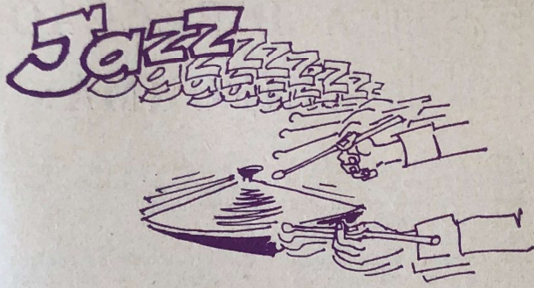
CAFEMA

Fio Partido

*Tudo em ti se fechou
tu já não és tu
andas no vento
és apenas um eco
um fio partido
um falhado
à procura
nem sabes de quê
porque tens tudo
tudo e nada queres
és como um balão
a vibrar
que quer subir, subir
e não se apercebe
que sobe para cair*

MARIA DE LOURDES AGAPIT

Artigo de José Duarte, O Ateneu, Março de 1972 (acervo do CEJ-UA)



ALGUMAS DEFINIÇÕES

JAZZ — o resultado do encontro de duas culturas: a europeia dominante, a africana escravizada.

JAZZ e a América do Norte, tal como samba e a América do Sul!

JAZZ — música vivida, onde a emoção e o corpo já têm lugar!

JAZZ — música onde o autor se não repete; improvisa de acordo com o seu momento social e psíquico.

JAZZ é a história musical da politização do negro norte-americano!

JAZZ — música de negros, slogan reaccionário agora orgulhosamente assumido.

JAZZ e a sua aceitação nos polos de desenvolvimento industrial.

JAZZ — uma linguagem sempre renovada, onde a sintaxe é uma sonoridade específica.

JAZZ ao vivo, situação artística onde o ouvinte tem um papel dialéctico a cumprir!

REVISTAS ESPECIALIZADAS

Jazz Hot (em Paris)
Jazz Magazine (em Paris)
Jazz Journal (em Londres)
Jazz & Blues (em Londres)
Down Beat (em Chicago)

LIVROS QUE DEVE LER

«The meaning of the Blues» de Paul Oliver ed. Collier Books
«Black Music: Four Lives» de A. B. Spelman ed. Mentor Books
«The story of Jazz» de Marshaal Stearns ed. Mentor Books
«Jazz, Culture e Societé» de Michel Dorigné ed. Éditions Ouvrières
«Lady sings the Blues» de Billie Holiday ed. Le Livre de Poche

por JOSÉ DUARTE

REX STEWART (trompeta)
LESTER YOUNG (sax tenor)
ERROL GARNER (piano)
HENRY ALLEN (trompeta)
BILLIE HOLIDAY (voz)
EARL HINES (piano)
BEN WEBSTER (sax tenor)
DEXTER GORDON (sax tenor)
WES MONTGOMERY (viola)
CHARLIE PARKER (sax alto)
ART BLAKEY (bateria)
MILT JACKSON (vibrafone)
CANNONBALL ADDERLEY (sax alto)
ELVIN JONES (bateria)
ORNETTE COLEMAN (sax alto)
MILFORD GRAVES (bateria)
SUN RA (orquestra)

Cartas à Redacção

(Continuação da pág. 10)

ção das fotografias, não a achamos viável por sistema, pois as nossas colunas não chegariam para tal em virtude de, anualmente, entram para sócios do Ateneu centenas de jovens com ida-

A EVOLUÇÃO DA ECONOMIA MODERNA

(Continuação da pág. 7)

justiça que todos os homens principiemos a sua existência de uma forma igualitária — que posteriormente se desnivelará, de acordo com as actividades empreendidas individualmente e sem quaisquer intromissões. Como afirmou um esclarecido historiador da economia, esta concepção, que «enfileira homens, quais cavalos de corrida, aguardando o sinal de partida», não poderá ter nada que se lhe sobreponha, em grau de individualismo — e todavia, parte do princípio do igualitarismo social. Este um importante aspecto da obra de Stuart Mill, que o faz assumir um papel de pensador essencialmente individualista, mas que adopta também, convictamente, certos pontos de vista do conceito da igualdade social. Esta doutrina consolidar-se-ia mais tarde, depois de devidamente formulada, no corporativismo, expressão política do catolicismo social.

Um outro aspecto de importância básica na obra de Stuart Mill é a sua teoria das leis naturais. Pensa que a economia, tal como a física, é regida

por leis absolutamente naturais, porque as necessidades essenciais dos homens não são variáveis nem no espaço nem no tempo. Portanto, afirma que deve a ciência económica preocupar-se com o estudo de um tipo abstracto de homem, despojado de influências (estas consideradas transitórias), de épocas e de locais — o «homo economicus». Essas leis naturais são várias, como a «lei do interesse pessoal», a «lei da livre concorrência» e a «lei da oferta e da procura», entre outras. Elas exprimem uma certa identificação de pontos de vista com os anteriores economistas clássicos ingleses, que de forma alguma é rígida. É que em Stuart Mill regista-se a já referida harmonia entre uma formação doutrinária clássica, e as preocupações sociais da época em que viveu.

JOÃO EDUARDO RODRIGUES PARENTE

NOTA BIBLIOGRÁFICA:

- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.
- Dicionário Prático Ilustrado.
- Arthur Taylor: «As Grandes Doutrinas Económicas» (Coleção Saber).
- Henri Denis: «História do Pensamento Económico» (Tradução de António Borges Coelho).
- José da Silva: «Lições de História Geral e Económica» (II volume);
- Nicola Abbagnano: «História da Filosofia» (Volume VII, tradução de António Borges Coelho).

NOVAS RUBRICAS

Porque tenho observado uma nítida melhoria no nosso jornal e uma boa receptividade em relação às críticas e sugestões que recebem, permito-me vir sugerir a criação de 4 novas rubricas: Passatempos, Filatelia, Histórias aos Quadrinhos e Página Feminina (esta última, por sugestão de minha irmã). Será possível?

SÓCIO n.º 6027

A GRADECEMOS as suas palavras iniciais. No que respeita às novas rubricas que sugere, tudo é possível. É uma questão de tempo. Passatempos temos já alguns prontos a publicar, à espera de espaço; temos igualmente

fácil adaptação; depois, arranjar um desenhador que o adapte (graciosamente...) e, finalmente, ter possibilidades financeiras para suportar o conseqüente encarecimento do jornal, em virtude do aumento de gravuras. É bastante difícil (mas não im-

FUNCIONÁRIO DO MÊS

(Continuação da pág. 9)

É justo que no futuro se destaque um outro funcionário para o auxiliar em tão pesadas tarefas, que só a sua dedicação e a sua força de vontade conseguem vencer. Faz certos trabalhos com dificuldade, mas nunca se queixa e não põe em destaque o seu sacrifício.

Recentemente fracturou uma perna, recusando-se a abandonar o trabalho por infortuna física — porque a sua tarefa falta às exi-

1 DE ABRIL DE 1972 JORNAL DO FUNDÃO

CASTELO BRANCO

GUERNICA: "uma maneira de SER e ESTAR"

Guernica, porque é Guernica, morreu mais do que breve. Bêbado de resaca, que quase sempre não ultrapassa o lugar comum, estigma das apressadas notas de circunstância.

Porque Guernica é o boletim da Secção Juvenil da Assembleia de Castelo Branco, e representa afinal o trabalho colectivo de um grupo de jovens que, através da palavra, revela um peculiar modo de ser e estar no espaço e no tempo português. Porque Guernica é uma voz. E, como ainda não há muito ouvimos dizer a Manuel da Fonseca, se há alguma coisa importante neste país, é uma voz. Uma voz que fale, que não abdique da sua força interventiva.

Evidenciando maior atenção pelo aspecto gráfico (os artigos são já ilustrados por gravuras) este número — o terceiro — revela qualitativa melhoria no conteúdo, e, mesmo, na própria planificação do boletim.

Particularmente significativo é o facto de Guernica pretender fazer actuali-

dade, trazendo ao boletim o país, e o mundo, através de factos e ideias que determinam a vida do Homem do nosso tempo. Podemos ler artigos sobre o cooperativismo (vantagens, objectivos, o que é e como é, aqui e agora), Freud ao serviço da resaca; a política do macho (À margem: chamamos a atenção para a importância deste texto e do seu carácter desmistificador); Descrição da guerra em Guernica através de poemas de Carlos de Oliveira. A América Negra: Angela Davis em a trágica situação dos negros americanos. Insucesso escolar na adolescência. Aparentamentos sobre filosofia. Estatísticas sobre o trabalho emigrante. O desporto e a sua utilização como factor de alienação. Poemas, etc.

Como se depreenda, material para farta leitura. Para discutir. Para pensar. Diz-se na apresentação: «Guernica é o título do nosso jornal — e não o é por acaso.»

Palavras que dizem tudo. (V. F.)

Iniciativa cultural da Assembleia

Dia 8 de Abril: audição de música de Jazz dirigida por José Duarte

A Assembleia de Castelo Branco vai promover, no próximo dia 8 de Abril, na sua sede, uma audição de música de Jazz dirigida por José Duarte. Quem dedica alguma atenção aos problemas culturais sabe que a vinda de José Duarte a Castelo Branco constitui acontecimento cultural de relevo.

Por vários motivos, a actividade de José Duarte, como cantor e divulgador do música de Jazz, em Portugal, pode ser apontada como exemplo. Basta dizer que, para além da sua colaboração na imprensa, mantém há cinco anos um programa de rádio, diário, de grande interesse — Cinco minutos de Jazz na Rádio Renascença — cuja continuidade é um caso singular num meio tão propenso a entusiasmos breves e a prémios casuais. Colaborador do Tempo Zip, a José Duarte se ficou a dever o festival de Free Jazz recentemente realizado em Lisboa, que teve a participação de Steve Lacy e constituiu grande êxito pela elevada adesão de público.

A Assembleia de Castelo Branco define, com esta realização, o

proseguimento de uma actividade cultural que se mantém viva e actante, apesar de todas as limitações circunstanciais. Assim, semanalmente, a sua Secção Juvenil tem promovido audições em estereofonia, reservadas aos sócios, divulgando as obras dos principais compositores mundiais.

Segundo nos informaram, a Assembleia pretende também fazer um curso sobre Jazz, dirigido por José Duarte, que se realizará se as circunstâncias se proporem.

Dia 8 de Abril, pelas 21 horas, em Castelo Branco, por outra maneira:

Foto seu interesse, se publica bibliografia sumária e o horário do Jazz, na rádio portuguesa, momentos extraídos do programa que a Assembleia de Castelo Branco publicou a propósito da sessão fonográfica de Jazz dirigida por José Duarte.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA
«The Jazz traditions of Mar-
tins Williams — ed. Oxford Uni-
versity Press

16 DE ABRIL DE 1972 JORNAL DO FUNDÃO

CASTELO BRANCO

Na Assembleia

José Duarte dirigiu uma audição de música de Jazz



JAZZ. «Não é barulho e estrepido, mas sim um mundo de sonoridades novas; não é música de solos, mas sim música de grupo; não é anarquia sonora, mas sim uma organização diferente; não é música só para ouvir, mas sim a história musical duma politização.»

JOSÉ DUARTE

Uma centena de pessoas, jovens na sua maioria, reuniram-se no passado dia 8 de Abril, na sede da Assembleia, para participar numa audição de música de Jazz dirigida por José Duarte. Uma centena de pessoas! Número pequeno em relação à população global da cidade, mas, no entanto, uma dimensão mais larga, é que a iniciativa, aqui, em Castelo Branco, cidade que no fundo reflecte a imagem da apatia cultural que marca o subdesenvolvimento do nosso país provincial.

Estávamos ali, atentas, fascinadas pela nossa companheira música (como diria Fernando Lopes Graça), para ouvir José Duarte a descrever uma estranha e diferente expressão cultural — ou que alguns intencionalmente terão tomado emprestada e marginal: o Jazz. Afinal, ficou provado, a adesão do público — cha-

menha afectiva, se quiserem — foi imediata.

Informalmente, como o momento requeria, José Duarte disse algumas palavras para definir o modo como a sessão iria ser conduzida e pediu ao auditório um esforço para esquecerem o possível massacre musical a que têm sido sujeitos desde que nasceram.

Em pouco menos de três horas, era praticamente impossível fazer um pequeno resumo da história do Jazz. Ainda assim, José Duarte, superou de certo modo essa dificuldade e todos certamente terão aprendido o que é o Jazz e sobretudo como é, e porque é.

Podemos ouvir a música mais evoluída da sociedade negra dos Estados Unidos, que profundamente reflecte a condição dos negros e as suas reivindicações, o seu estatuto sócio-político. Depois, um breve itinerário pela história do Jazz: Bossa Nova e os blues — as formas mais originais da cultura americana; as canções de trabalho, a sua dimensão dramática, a história e a vida (ou a escavatura?) expressa, maximamente na música — as palavras da toada afro-americana. Dos cantores apresentados, Roberta Flack ea

theme for loves foi ouvida com grande interesse.

Significativo o excepção a poema de Lello Jones, em que o escritor negro faz, por assim dizer, a autopsia de certa América realista — os conquistadores do oeste comparados aos «german killers».

A audição terminou cerca da meia-noite quando havia um mundo de coisas a aprender, a perguntar, a esclarecer. O interesse posto na sessão e o melhor convite para José Duarte voltar mais vezes.

Horas depois, alguém dizia: — Agora passo a ouvir Jazz de outra maneira!

Pelo seu interesse, se publica a bibliografia sumária e o horário do Jazz, na rádio portuguesa, momentos extraídos do programa que a Assembleia de Castelo Branco publicou a propósito da sessão fonográfica de Jazz dirigida por José Duarte.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA
«The Jazz traditions of Mar-
tins Williams — ed. Oxford Uni-
versity Press
«The Jazz of Brazil, Beards-
— ed. Payot
«The meaning of the blues»
de Paul Oliver — ed. Collier
Books
«Jazz classics de vários aut-

Na Assembleia

José Duarte dirigiu uma audição de música de Jazz

JAZZ: «Não é barulho e estridência, mas sim um mundo de sonoridades novas; não é música de pretos, mas sim música de negros; não é anarquia sonora, mas sim uma organização diferente; não é música selvagem, mas sim a história musical dumã politização».

JOSE DUARTE

Uma centena de pessoas, jovens na sua maioria, reuniu-se, passado dia 8 de Abril, na sede da Assembleia, para participar numa audição de música Jazz dirigida por José Duarte. Uma centena de pessoas! Número pequeno em relação à população global da cidade, tem, entantanto, uma dimensão mais alta; é que a iniciativa era feita aqui, em Castelo Branco, cidade que no fundo reflecte a imagem de incompatibilidade cultural que marca o desenvolvimento do nosso meio provinciano. Estávamos ali, atentos, irmãos pela nossa companheira musical (como diria Fernando Pessoa Graça), para ouvir José Duarte arte e descobrir uma estranha e diferente expressão cultural — que alguns intencionalmente não tornaram estranha e marginal: o Jazz. Afinal, ficou prova a adesão do público — cha-

mem-lhe afectiva, se quiserem — foi imediata.

Informalmente, como o momento requeria, José Duarte disse algumas palavras para definir o modo como a sessão iria ser conduzida e pediu ao auditório «um esforço para entenderem uma linguagem nova, esquecendo o possível massacre (musical) a que têm sido sujeitos desde que nasceram.»

Em pouco menos de três horas, era praticamente impossível fazer um pequeno repositório da história do Jazz. Ainda assim, José Duarte, superou de certo modo essa dificuldade e todos certamente terão aprendido o que é o Jazz e sobretudo como é, e porque é.

Podemos ouvir «a música mais evoluída da sociedade negra dos Estados Unidos, que profundamente reflecte a condição dos negros, e as suas reivindicações, o seu estatuto sócio-político». Depois, um breve itinerário pela história do Jazz: Bessie Smith e os blues — as formas mais originais da cultura americana; as canções de trabalho, a sua densidade dramática, a história e a vida (ou a escravatura?) expressas magistralmente na música e nas palavras da toada afro-americana. Dos cantores apresentados, Roberta Flack «a

theme for love» foi ouvida com grande interesse.

Significativo o excepcional poema de LeRoi Jones, em que o escritor negro faz, por assim dizer, a autópsia de certa América racista — os conquistadores do oeste comparados aos «german killers».

A audição terminou cerca da meia-noite quando havia um mundo de coisas a aprender, a perguntar, a esclarecer. O interesse posto na sessão é o melhor convite para José Duarte voltar mais vezes.

Horas depois, alguém diria: — Agora passo a ouvir Jazz de outra maneira!

Pelo seu interesse, se publica a bibliografia sumária e o horário do Jazz, na rádio portuguesa, elementos extraídos do programa que a Assembleia de Castelo Branco publicou a propósito da sessão fonográfica de Jazz dirigida por José Duarte.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

«The jazz tradition» de Martin Williams — ed. Oxford University Press

«Le jazz» de Ernest Berendt — ed. Payot

«The meaning of the blues» Paul Oliver — ed. Collier Books

«Jazz classique» de vários autores — ed. Casterman

«Jazz moderne» de vários autores — ed. Casterman

«Black Music» de LeRoi Jones — ed. Apollo Editions

«Free Jazz / Black Power» Commoli e Carles — ed. Champ Livre

«Jazz» de Rex Harris — ed. Lisseila

«Os mestres do Jazz» de Luen Malson — ed. Arcádia

PROGRAMAS DE RADIO

«Tempo de jazz» na E. Nacional às 3.ªs e sábados às 22.30 h.

«Cinco minutos de jazz» em R. Renascença diário às 23.30 h.

«O jazz e o zip» em R. Renascença diário às 01.00 h.

«Só jazz» em R. Renascença às 4.ªs feiras às 21 h.

Anexo 18) A grande música negra - guiões do programa de rádio

PROPOSTA DE PROGRAMA

Duração: 1 hora (de preferência das 19.00 às 20.00 h)

Periodicidade: E.N. 1 - 3ª. fª. e Sábado Domingo

E.N. 2 - 5ª. fª. 6ª. fª.

~~E.N. 1 - 2ª. fª., 4ª. fª., 6ª. fª.,
ou 3ª. fª., 5ª. fª. e Sábado~~

Dom. 10/11

3ª. f. 22/23

6ª. f. 00/01

CARACTERÍSTICAS:

2ª 4ª 6ª 10m. pop. manha

- a) Divulgação de autores e obras da música negra norte-americana (especial incidência no jazz), devidamente enquadradas nos condicionalismos históricos, sociais e culturais.
- b) Divulgação das influências da música negra norte-americana na Europa, através dos seus intérpretes e obras (especial incidência no jazz).
- c) Divulgação dos melhores momentos musicais dos vários festivais europeus de jazz, através das gravações em fita enviadas pelas respectivas organizações e que a E.N. obtem por intercâmbio com as principais estações de rádio europeias.
- d) Informações actualizadas (e interpretadas) sobre a vida do mundo da música negra americana (especial incidência no jazz).
- e) Entrevistas/reportagens efectuadas com/nos principais propagonistas/actividades do jazz em Portugal e no estrangeiro (possíveis coberturas dos festivais de Newport - New York, Montreux, Varsóvia, Paris ou Londres).
- f) Intima colaboração com os programas congéneres das estações europeias de rádio, como sejam as escandinavas, francesas, alemãs, etc..

Quero ainda informar que se esta proposta for concretizada, pela primeira vez na rádio portuguesa o jazz alcança o espaço de emissão que corresponde ao interesse latente de certo tipo de público, (o êxito dos três festivais de Cascais, dos raros concertos em Lisboa, da edição de um boletim com milhares de assinantes) e que poderá invadir, despertar e contrariar os hábitos de audição de todo um outro público, escravizado até hoje, por uma música alienante, alienada e embrutecente.

PRODUTORES

e REALIZADORES: Raul Bernardo
José Nuno Miranda
José Duarte

LOCUÇÃO: José Duarte

.../...

OBS.: Pelo interesse por este tipo de música, pela integridade ideológica e profissional, já demonstrados em trabalhos anteriores, sugeria que, se esta proposta for aceite, fosse incumbido Vasco Fernandes, como técnico de estúdio para tais trabalhos,

Lisboa, 7 de Maio de 1974

GMN 74

1

Em 1619, quatorze negros vindos do Congo ou da Costa do Ouro, foram vendidos a colonos da Virgínia.

~~Em~~ 1920, aproximada é a data das primeiras formações de orquestras de jazz originárias de New-Orleans.

3 séculos separam estas duas datas, 3 séculos dos quais pouco se sabe. (Existem apenas documentos pouco convincentes, relatos de viajantes romances muito fabricados.

São estes 3 séculos que vão dar origem a uma música nova, original, nascida dum complexo afro-americano. Conhecemos o charleston, o jazz.

Hoje em dia o jazz é uma linguagem universal que pode unir homens das mais variadas ideologias, cores, ou hábitos.

O jazz é um espanto musical

O esforço pela divulgação da arte musical negra norte americana, em Portugal, existe há anos e tem-se mascarado de aspectos por vezes sinistros, aspectos que vão desde o mais descarado oportunismo demagógico ou comercial, até ao mais subtil racismo ou paternalismo. Tais táticas criaram um público composto de minorias, quase sempre elites, ou seja, um consumo snob e alienado. Exactamente o contrário do que esta arte musical representa: uma eminente forma, um evidente recado popular.

Jamais se poderá entrar, conviver, apreciar uma expressão que nos é estranha, servindo-nos das leis estéticas da nossa própria cultura. Isto é, se nós só sabemos e queremos somar, jamais entenderemos os segredos da multiplicação. Se somos exclusivamente a favor dos fortes, nunca compreenderemos, nem jamais estaremos ao lado dos fracos. Se a nossa sensibilidade foi sempre condicionada a sonoridades e ritmos precisos, há que a abrir a novas formas. É preciso saber e acreditar que toda a música está dentro de nós à espera que a agitemos. O vício não é fatalidade. Combate-se e destroi-se. A grande música negra é produto duma outra cultura que podemos decifrar e apreciar. Tudo depende de nós.

Uma das cautelas que a ditadura sempre defendeu e fortaleceu foi a livre divulgação da arte negra. Não só porque, na lógica colonialista, nunca se deve valorizar ou sequer citar a validade da cultura dos explorados, como porque tal atitude poderia contribuir para o agravamento duma contradição interna que, já por si se avolumava. Quando muito, uma abordagem paternalista era a única hipótese viável. Mesmo a informação sobre as lutas políticas e as formas musicais correspondentes do afro-americano era, para a ditadura fascista, um perigo a não correr, dadas as possíveis evidências paralelas. Aliás este não foi um conceito exclusivo da ditadura passada, mas é-o de toda a reacção burguesa. A grande música negra não existe para as grandes massas mal informadas e muito bem alienadas. As mais torpes mentiras cristalizaram como chavões da ignorância. Na música americana, um dos símbolos do imperialismo americano, os nomes mais publicitados são os dos meros copiadores e adulteradores duma arte musical profundamente original. De

Glenn Miller e Elvis Presley vai a história de toda uma época de mitificação da superioridade branca. Também aqui o que se passa é um tipo de exploração do homem pelo homem, do artista pelo comerciante, de facto a vil industrialização maquiçosa dos elementos básicos deturpados numa estética musical definida.

As marcas que o fascismo por cá deixou vão durar muito tempo, vão custar muito trabalho a quem quiser colaborar no estabelecimento duma sociedade nova anti-capitalista, sem classe dominante. A música, a sua divulgação e prática sofreu muito nestes últimos 50 anos. Falo de todos os tipos de música, da popular à erudita, lembro as condições penosas em que os músicos de Portugal viveram. A classe dominante usava a música erudita como entretenimento de elites e a música popular como veículo de estupidificação de massas. Pior se passava ainda com a melhor música negra que trazia no som e no significado a marca do povo que a criava: o povo negro, povo que a repressão não queria ver criado, compreendido, nem sequer a sua arte divulgada. Assim se inverteram escalas de valor e originalidade, assim se mitificaram fantoches dum tipo de música que servia as estratégias alienantes, imperialistas, capitalistas. Os autores e intérpretes livres, progressistas, revolucionários foram lançados para o fundo do poço dos inconvenientes. O povo português não conhece os melhores valores e obras da música de todo o mundo, mas sómente as vedetas de barro que o sistema precisava, promovia e impunha. No campo da grande música negra cabe a este programa uma parte do trabalho para a reposição da verdade.

in R.D.P. "A Grande Música Negra" MAIO 1974

A África foi a origem principal de toda a música hoje dita popular.

A África Ocidental foram arrancados, transportados e vendidos como escravos muitos milhares de homens (jamais se saberá o número certo) para serem usados como mão de obra nas colônias europeias das Américas.

Do encontro das diferentes culturas, diferentes formas artísticas nasceram.

A colonização na América do Norte, predominantemente anglo-saxônica, ao escravizar toda a raça negra que foi arrancar a África e a indígena da qual destruiu a sua civilização, originou uma expressão musical que vai desde os cantos de trabalho aos cantos religiosos, aos blues, ao jazz, a toda uma variedade de música negroide.

A colonização da América do Sul e Central, predominantemente latina, ao escravizar a raça negra que foi arrancar a África e a indígena da qual destruiu a sua civilização, originou uma expressão musical diversificada que vai do bolero, ao tango, ao samba.

Ao fim de alguns séculos (poucos) a cultura ocidental ainda crê na superioridade da sua estética, na antiguidade da sua arte e filosofia, esquecendo e ocultando o seu longo cadastro colonial. A um europeu tipo, musicalmente falando, tudo o que se passa nas Américas lhe é estranho, mesmo irrisório. Conforme a classe etária ou social a que pertence assim acredita em Brassens ou Tom Jones ou Marisol ou Cinquetti ou Chopin. Dominado pela promoção típica dos sistemas capitalistas, o europeu está de costas para o folclore ou para a música verdadeiramente popular.

Em Portugal a abordagem à música negra tem sido (ao longo dos anos do fascismo, não me lembro de outros, nasci com ele, mas ele morreu primeiro) praticamente nula ou então viciada pelo sistema político, viciada pelos vícios das pessoas que o sistema viciou. Na rádio e na televisão o tempo dedicado à música negra era praticamente nulo, tal como o espaço na imprensa ou o peso no mercado do disco. Em contrapartida o sucesso era o das excrescências a soldo do fascismo ou a soldo do imperialismo americano. A média e alta burguesia usava a erudita

clássica, as salas de concerto e as casacas como peças da farda do domínio económico, os filhos da média e alta burguesia louvavam, colecionavam e copiavam os ídolos da música imperialista. O povo por produtos destinados ao puro embrutecimento. Toda a música popular, interveniente e viva era desconhecida e esmagada.

Estamos a viver o princípio duma época onde também a ex-música dominante tem de ser banida. A música dominante era o símbolo sonoro da classe dominante, da opressão fascista, da burguesia triunfante, do capital, do poder económico. Tudo mudou em Portugal. Vamos repor a verdade e contribuir para fortalecer a liberdade combatendo a música podre e os seus porta-vozes, mesmo aqueles que agora, viraram o disco.

in R.D.P. "A Grande Música Negra" Maio 1974

Os povos oprimidos e explorados sabem que a opressão econômica e social a que são sujeitos arrasta com ela a própria cultura. A opressão não se limita a esmagar e silenciar uma cultura mas, mais criminosamente se possível, a utilizar alguns dos seus elementos e a fabricar um produto híbrido, prostituído que apresenta como seu e assim o divulga e faz negócio.

Tem quase a mesma idade das guerras coloniais que o fascismo impôs em África e nela envolveu o povo e os trabalhadores portugueses, o grande surto da música imperialista com que as grandes potências industriais inundaram o mercado e o ouvido do público delas dependente economicamente. Essa música chegou com o incrível rótulo de popular, como se popular fosse o que é propagandeado pelos meios de informação controlados pelo capitalismo. A grande vitrine dessa música alienante foi a juventude que criou hábitos de poses, trajes, pensamento e acção semelhantes. Entretanto toda a música viva, popular, de luta revolucionária continuava silenciada, esmagada por uma supremacia que não admitia qualquer tipo de concorrência.

É tempo de inverter as escalas de valor ultrajado, destruir os mitos servos da reacção, de dar a conhecer a todos a música que a reacção sempre reprovou. Por vezes a reprovação não era objectiva, mas as próprias condições sociais que o fascismo criou, eram elas que asseguravam uma rejeição automática. É tempo de desintoxicar os hábitos sonoros do povo português que não podia conhecer música viva, música de outros povos que, como ele, estavam e ainda estão oprimidos.

O problema da grande música negra não é único. Como o povo negro em África ou nas Américas, também outras minorias são segregadas e com elas a sua cultura. A atenção crítica, o interesse cultural de qualquer homem livre deve estar atento às linguagens culturais que lhe são estranhas e, por outro lado, deve rejeitar tácticas imperialistas que pretendam homogeneizar sensibilidades.

Numa sociedade de classes, a classe dominante distribui e controla cuidadosamente a política de a cada classe sua música.

Numa sociedade com um adiantado e amadurecido figurino fascista, na qual a inter-

ferência do imperialismo é notável, o esquema é simples: homogeneizar e embrutecer a sensibilidade das grandes massas trabalhadoras, canalizar o consumo da média e alta burguesia para os sub-produtos musicais imperialistas ou para um classicismo estático e despolitizado.

Assim aconteceu em Portugal durante décadas.

Fado e nacional-cançonetismo para o povo e massas trabalhadoras.

Pop e rock para a juventude trabalhadora e estudantil, numa demagógica política que visava a alienação e a inserência desses quadros na esterilidade revolucionária, na droga, na moda, nas flores, na ilusão pacifista, no êxtase contemplativo.

A aristocracia do capital habitava S.Carlos, vestida a rigor para uma falsa apreciação dos grandes clássicos.

Como aceitar, divulgar, estudar, conhecer a grande música negra quando em África o fascismo seguia uma longa e antiga política colonial e racista, quando há mais de uma década se envolvia o povo português numa guerra ignóbil que destruía povos e culturas?

O fascismo, evidentemente, não permitia qualquer acção que ameaçasse a sua retaguarda.

O preto, para todos os reaccionários e fascistas deste país e deste mundo, só bate em tambores e serve para trabalhar para enriquecer os bolsos do patrão branco.

Abaixo definitivamente esta criminoso intenção e todos os seus sucedâneos mais subtis mas igualmente sinistros.

Viva a reabilitação urgente, aos olhos e ao entendimento do povo português e das massas trabalhadoras, do povo negro e da sua grande música.

A cultura negra, como a cultura de todos os povos oprimidos, deve conhecer a luz da igualdade e da liberdade.

in R.D.P. "A Grande Música Negra" JUNHO 74

Argo
Gove
do

EM «A GRANDE MÚSICA NEGRA»

Estereofônico
Festival de Antuérpia de 1973. Nas edições dos próximos dias 20 e 27 apresentará a participação do saxofonista Sonny Rollins no referido festival. Ainda ao abrigo do intercâmbio U.E.R. estão já planeadas apresentações de festivais realizados este ano na Suíça, Jugoslávia e Alemanha, para além da apresentação de colaborações das emissoras oficiais da Inglaterra, Japão, Finlândia e Polónia.

Diário Popular 14/9/74

JAZZ NA E.N.

Em exclusivo para o programa «A Grande Música Negra», a E. N. acaba de gravar no seu estúdio A um concerto de «free jazz» pelo quarteto de Saheb Sarbib, grupo que é constituído por Daunik Lazro (saxofone alto), Marcos Resende (piano), Jonathan Dickinson (bateria) e Saheb Sarbib (contrabaixo, flauta e percussão).

A partir de 1 de Outubro, «A Grande Música Negra» divulgará este concerto e uma entrevista com Saheb Sarbib ao longo das suas edições de domingo, terça e sexta-feiras.

Esta iniciativa é a primeira de uma série planeada, não só para apoiar uma melhor divulgação com gravações obtidas ao vivo em estúdio como também para permitir à E. N. uma integração no vasto intercâmbio europeu de «jazz», a cargo das várias estações emissoras nacionais e coordenado pela U. E. R. (União Europeia de Radiodifusão).

Refere-se, entretanto, que «A Grande Música Negra» nas suas edições de 6.ª feira, às 0 horas, no 2.º Programa em simultâneo com o Programa Estereofónico, está a apresentar o Festival de Antuérpia 1973. Nas edições dos próximos dias 20 e 27 apresentará a participação do saxofonista Sonny Rollins no referido festival. Ainda ao abrigo do intercâmbio U.E.R. estão já planeadas apresentações de festivais realizados este ano na Suíça, Jugoslávia e Alemanha, para além da apresentação de colaborações das emissoras oficiais da Inglaterra, Japão, Finlândia e Polónia.

dividas,
instalações
permanentes
A audição
dia 6 com

30.000 2.ª
\$00;
8.800 \$00; chef
5.900 \$00; sul
5.700 \$00;
5.400 \$00; 2.
5.000 \$00; gu

Guarda
Pública, e Guar
Segurança Pública e Guar
Nacional) tem efeito retroacti
da Fiscal) de 1 de Julho.

Luanda

manifesta-
ali-
come, manifesta-

E.N.: PLENA ACTIVIDADE

Além da referência ao concerto de S. Carlos (que publicamos noutra local) chegamos mais notícias da Emissora Nacional.

«A Grande Música Negra», programa realizado em colaboração com as estações nacionais europeias e ao abrigo do intercâmbio de gravações com a U. E. R. (União Europeia de Radiodifusão), está a transmitir: Festival de Jazz de Montreux (1974 aos domingos (10 horas e às terças-feiras (22 horas) em OM e FM; colaboração

das emissoras nacionais da Finlândia, Grã-Bretanha e Jugoslávia, às sextas-feiras (à meia-noite) em estereofonia.

Por seu lado o Departamento Técnico da E. N. assegurará a amplificação do som nos quatro concertos do 4.º Festival Internacional de Jazz de Cascais e gravará em estereofonia todos os concertos que serão transmitidos em diferido nas diferentes edições de «A Grande Música Negra» e incluídos no circuito europeu do intercâmbio da U. E. R.

Para já, portanto, parecem difíceis de repetir as grandes «brincas» sonoras do festival do ano passado. Só com «mãos de chumbo» seria possível proporcionar ao público tão má qualidade de som. Luís Villas Boas aprendeu a lição.

Do Gabinete de Relações Públicas da estação oficial rece-

bemos ainda elementos relacionados com «Temas de Educação», um programa transmitido pelas 17.20 de terça e 15.20 de quinta-feira. Responsáveis pela rubrica: Astrid Cohen e Filipe Reis.

Ao juntar foto dos dois elementos acima mencionados, o Gabinete de Relações Públicas tem a amabilidade de prestar o seguinte esclarecimento:

Ao dar publicidade aos programas formativos da nova E. N. e aos responsáveis pelos mesmos, não tem a E. N. qualquer intuito de promoção pessoal dos seus realizadores e locutores. Sente porém a E. N. que é sua obrigação trazer a público através dos órgãos de Informação escrita a notícia

dos seus programas e de quem os elabora para total esclarecimento do povo a que os mesmos são dedicados.

Estamos absolutamente de acordo sobre a obrigação de trazer a público a notícia dos programas. Já duvidamos, porém, da utilidade das fotografias que frequentemente «ilustram» as notícias, uma vez que como Gabinete de Relações Públicas da E. N. certamente não desconhece, um programa é sempre fruto do trabalho de várias pessoas, sem o trabalho das quais os ilustres fotografados apenas fariam rádio em casa para a família e suas excelentíssimas relações muito vagamente públicas... Aqui fica, para esclarecimento do povo.

FREE JAZZ POR SAHEB SARBIB EM «A GRANDE MÚSICA NEGRA»

República 14/9/74

Em exclusivo para o seu programa «A Grande Música Negra» a E.N. gravou no seu estúdio A um concerto de free jazz pelo quarteto de Saheb Sarbib, grupo que é constituído por Daunick Lazo (saxofone alto), Marcos Resende (piano), Jonathan Dickinson (bateria) e Saheb Sarbib (contrabaixo, flauta e percussão).

A partir de 1 de Outubro «A Grande Música Negra» divulgará este concerto e uma entrevista com Saheb Sarbib ao longo das suas edições de domingo, 3.ª e 6.ª feira.

Esta iniciativa é a primeira de uma série planeada não só para apoiar uma melhor divulgação com gravações obtidas ao vivo em estúdio, como também para finalmen-

te permitir à E.N. se integrar no vasto intercâmbio europeu de jazz a cargo das várias estações emissoras nacionais e coordenado pela U.E.R. (União Europeia de Radiodifusão).

A propósito se informa que «A Grande Música Negra» nas suas edições de 6.ª feira às 00.00 h. no 2.º Programa em simultâneo com o Programa

Estereofónico está a apresentar o Festival de Antuérpia 1973. Nas edições dos próximos dias 13, 20 e 27 apresentará a participação do saxofonista Sonny Rollins neste festival. Ainda ao abrigo do intercâmbio U.E.R. estão já planeadas apresentações de festivais realizados este ano na Suíça, Jugoslávia e Alemanha, para além da apresentação de colaborações das emissoras oficiais da Inglaterra, Japão, Finlândia e Polónia.

estabelecimento quando perigo porquê formei dividida instabilidade A dia

DE: "A GRANDE MÚSICA NEGRA" (Intercâmbio)

ASSUNTO: REUNIÃO U.E.R. (Dublin 3 a 5/10/74)

COMISSÃO PROGRAMAS RÁDIO

1) CONCERTO PÚBLICO DE JAZZ DA U.E.R.
em 29/11/74 em GENÈVE

- a) saber se a E.N. está ainda a tempo de enviar um músico.
- b) saber condições. (subsídios e apoio)

2) REUNIÃO DE ESPECIALISTAS JAZZ U.E.R.
em 30/11/74 em GENÈVE

- a) saber se a E.N. pode enviar um delegado.
- b) saber condições. (subsídios e apoio)

3) QUIZ INTERNATIONAL DE JAZZ 1974
em 9/5/75 em PARIS

- a) saber se a E.N. pode participar
- b) saber regulamento e condições

4) EUROJAZZ (Intercâmbio)

- a) saber regulamento
- b) possibilidade do 1º envio (concerto gravado no Estúdio A pelo SAHEB SARBIB QUARTET)

5) FESTIVAIS DE JAZZ (Intercâmbio)

a) Saber regulamento

b) Possibilidade de participação com a gravação do 4º Festival de Jazz de Cascais (22 a 24/11/74)

JOSÉ DUARTE