HOT news

BOLETIM INFORMATIVO OFICIAL HOT CLUBE PORTUGAL JUN'16

A INTERNACIONALIZAÇÃO DO JAZZ PORTUGUÊS

O JAZZ, ESSA TELA HUMANISTA E MODERNISTA

PARTIDA, LARGADA, FUGIDA
2 PERGUNTAS A LUÍS HILÁRIO

NOTAS PARA A COMPOSIÇÃO

ENTREVISTA A RUI MARTINS

AS FOTOGRAFIAS DE CARLOS REIS

PORTUGUESE JAZZ KIDS INVITED TO INTERNATIONAL SUMMIT IN JAPAN

HOTCLUBPORTUGAL

2 SESSÕES ÀS 23H E 00H30
ABERTO DAS 22H ÀS 2H
FECHADO DOMINGOS E SEGUNDAS
PRAÇA DA ALEGRIA, 48 1250-004 LISBOA
WWW.HCP.PT / HCP@HCP.PT

HCP JUN'16

1 QUARTA
Escola de Jazz Luiz Villas-Boas / HCP
RECITAIS DE ALUNOS FINALISTAS
ENTRADA LIVRE

2/3/4 QUINTA A SÁBADO
Gonçalo Prazeres "Snapshot"
GONÇALO PRAZERES sax alto
ALBERT CIRERA sax ten
NUNO COSTA guitar
JOÃO HASSELBERG ctb
RUI PEREIRA bat
Apresentação do disco "Snapshot"

5 DOMINGO >16H
Escola de Jazz Luiz Villas-Boas / HCP
APRESENTAÇÃO FINAL DO ATELIER
E OFICINA DE INTRODUÇÃO AO JAZZ
ENTRADA LIVRE

7 TERÇA
Escola de Jazz Luiz Villas-Boas / HCP
RECITAIS DE ALUNOS FINALISTAS
ENTRADA LIVRE

8 QUARTA
Leo Genovese Trio
LEO GENOVESE piano
DEMIAN CABAUD ctb
FRANCISCO MELA bat

9 QUINTA
João Paulo & Ricardo Toscano
RICARDO TOSCANO sax alto
JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA piano

10 SEXTA
Harold Danko "Solo & Duo"
22H30 HAROLD DANKO piano solo
00H00 HAROLD DANKO piano
+ PEDRO MADALENO guitar

11 SÁBADO
Daniel Neto Quartet + Guest
DANIEL NETO guitar
ÓSCAR GRAÇA piano
JOÃO CUSTÓDIO ctb
JOÃO RIJO bat
+ LOET VAN DER LEE trompete

14/15 TERÇA E QUARTA
Escola de Jazz Luiz Villas-Boas / HCP
RECITAIS DE ALUNOS FINALISTAS
ENTRADA LIVRE

16 QUINTA
Ferreira/Quintino/Silvestre
NUNO FERREIRA guitar
ANTÓNIO QUINTINO ctb
JOÃO SILVESTRE bat

17/18 SEXTA E SÁBADO
Paula Sousa & Rita Maria
RITA MARIA voz
PAULA SOUSA piano
ANTÓNIO QUINTINO ctb
LUÍS CANDEIAS bat

21/22 TERÇA E QUARTA
Escola de Jazz Luiz Villas-Boas / HCP
JAM-SESSION C/ PROFESSORES
DA ESCOLA DE JAZZ
ENTRADA LIVRE

23 QUINTA
Orquestra de Jazz do HCP
"A MÚSICA DE ANTÓNIO PINHO VARGAS"
18 MÚSICOS SOB A DIRECÇÃO
DE LUÍS CUNHA

24/25 SEXTA E SÁBADO
Lena d'Água "40 Anos de Palco"
LENA D'ÁGUA voz
RODRIGO GONÇALVES piano
NUNO FERREIRA guitar
BERNARDO MOREIRA ctb
BRUNO PEDROSO bat
EDGAR CARAMELO sax t

28 TERÇA
Duetos
BARROS VELOSO piano
CONVIDA JOÃO MOREIRA trompete

29 TERÇA
7Teto do Hot Club de Portugal
BRUNO SANTOS guitar
JOANA MACHADO voz
JOÃO MOREIRA tp
PEDRO MOREIRA sax t
RICARDO TOSCANO sax a
ROMEU TRISTÃO ctb
JOÃO PEREIRA bat

30 QUINTA
Daniel Bernardes Trio
DANIEL BERNARDES piano
CARLOS BARRETTO ctb
JOEL SILVA bat

1/2 JULHO
TORA-TORA BIG BAND

edit

Partida Largada Fugida!

"Não serve de nada correr;
é preciso partir no momento próprio."
La Fontaine

Este parece ser o momento. Depois da organização do *meeting* da IASJ em Lisboa, no Verão de 2015, tudo começou a acontecer para o Hot.
Fomos distinguidos pelo jornal inglês The Guardian, como um dos 10 Melhores Clubes de jazz da Europa. Fomos convidados para ir ao Japão, ao International Youth Jazz Camp com um combo do Atelier, depois de uma visita de um dos responsáveis à Escola de jazz Luiz Villas-Boas. Em Julho, cinco alunos do Atelier e dois professores rumam a Sapporo (Japão), onde ficarão por uma semana.
E vamos a Boston, ao *meeting* da IASJ deste ano.
Depois do verão estaremos no Brasil e, em Londres, com formações com o nome do Hot.

E este movimento não é só do Hot. A Orquestra de Jazz de Matosinhos está em Nova Iorque e os LUME (Lisbon Underground Music Ensemble) em Amesterdão. Há músicos de jazz portugueses a tocar em todo o lado. Há jovens músicos a querer estudar em Lisboa, há antigos alunos do Hot a estudar lá fora.

Esta partida devia ser concertada. E dirigida. É sempre um mergulho de cabeça, um salto no escuro, uma aventura. Nada a que um músico de jazz não esteja habituado. Mas se saltarmos todos ao mesmo tempo a onda é maior.
É isso que queremos fazer.

Inês Cunha

índice

4
O JAZZ
ESSA TELA HUMANISTA
E MODERNISTA

9
NOTAS PARA A COMPOSIÇÃO
MELODIA, RITMO E HARMONIA

10
PARTIDA, LARGADA, FUGIDA
2 PERGUNTAS SOBRE A INTERNACIONALIZAÇÃO DO JAZZ

11
ESCREVER SOBRE O QUE SE ESTÁ A FAZER ENQUANTO SE ESTÁ A FAZER

12
ENTREVISTA COM
RUI MARTINS
[PRESIDENTE DA DIRECÇÃO DO HCP ENTRE 1979 E 1992]

17
PORTUGUESE JAZZ KIDS INVITED TO INTERNATIONAL SUMMIT IN JAPAN

18
FÁ TOGRAFIA
EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA DE CARLOS REIS NO HCP

19
OIÇAM LÁ ISTO
AS ESCOLHAS DE...

20
POST-IT
MEMÓRIAS DO HCP

HOT news **12**
JUNHO 2016

Direcção Inês Cunha / **Colaboram neste número** Inês Cunha, João Moreira dos Santos, Daniel Bernardes, Luís Hilário, Nazaré da Silva, Pedro Mendes, Pedro Roxo, Miguel Lourenço, Romeu Tristão e Odd André Elveland / **Design gráfico / paginação / revisão** © HOTdog / **apoio na revisão** Catarina Moreno
Capa Fotografia © Carlos Reis / **Produção** Luis Guilherme Cunha **HOT CLUBE DE PORTUGAL** Presidente da Mesa da Assembleia Geral Bernardo Moreira
Presidente do Conselho Directivo Inês Cunha / **Presidente do Conselho Fiscal** José Sousa Soares / **SEDE** Praça da Alegria, 48, 1250-004 Lisboa / Tel 213 460 305
ESCOLA DE JAZZ LUIZ VILLAS-BOAS Director pedagógico Bruno Santos **MORADA** Travessa da Galé, n.º 36, 1.º andar, 1300-263 Lisboa / Tel 213 619 740 / Fax 213 619 748

A HOTNEWS É ESCRITA DE ACORDO COM A ANTIGA ORTOGRAFIA.
A INFORMAÇÃO E COMENTÁRIOS INCLUÍDOS NOS CONTEÚDOS DESTA PUBLICAÇÃO SÃO INTEIRAMENTE DA RESPONSABILIDADE DOS SEUS AUTORES.

INSTITUIÇAO DE UTILIDADE PUBLICA
PRÊMIO ALMADA NEGREIROS 2001
MEDALHA DE MÉRITO CULTURAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA
MEDALHA DE HONRA DA CIDADE DE LISBOA
MEDALHA DE HONRA DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
MEMBRO FUNDADOR DA INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SCHOOLS OF JAZZ

HOTNEWS É O BOLETIM INFORMATIVO OFICIAL DO HOT CLUBE PORTUGAL

WWW.HCP.PT
HCP@HCP.PT
WWW.FACEBOOK.COM/HOTCLUBEDEPORTUGAL

O JAZZ ESSA TELA HUMANISTA E MODERNISTA

por João Moreira dos Santos *

Ao longo da sua história centenária, o jazz tem-se cruzado com a pintura e o design gráfico. Em Portugal, foram centrais nesse diálogo os *nightclubs* da Lisboa dos anos 1920, que inspiraram e empregaram artistas como Almada Negreiros e Stuart Carvalhais. O Hot Clube continuou a tradição quando há 60 anos promoveu a exposição «O Jazz visto pelos artistas modernos». Em 2016, José Luís Tinoco, um dos participantes, viu a sua obra, nomeadamente a que exprime o jazz, ser objecto de uma exposição antológica promovida pelo Museu de Lisboa. Falemos, pois, da plasticidade do jazz e da sua luta pelo direito à cor.

O jazz pode bem ser visto como uma grande tela sarapintada pela idiossincrasia, pela musicalidade e, sobretudo, pela alma e pelo espírito de um povo – os negros norte-americanos – que procurou na cultura a legitimidade que a sociedade do início do século XX não lhe reconhecia no acesso aos direitos cívicos elementares que caracterizam uma civilização consciente e humanamente desenvolvida.
Um género, portanto, de quadro ontológico manchado pelo preconceito, mas ironicamente colorido pelo palpitar de esperança que corria no sangue dos escravos e embelezado com a arte dos seus descendentes. Na legenda de tal *retrato em preto e branco* podiam reler-se os grandes princípios da revolução francesa (e americana): liberdade, igualdade e fraternidade.

Foi essa pintura, ainda rudimentar, mas prenha de novos seres, sons e tons, que, qual trombeta anunciadora de um novo regime e de um virar de página na história do Ocidente, chegou à Europa em Janeiro de 1918, no final da Primeira Guerra Mundial. Manifestou-se ruidosamente, transportada em compasso binário pelas marchas do tenente James Reese Europe e dos seus Harlem Hellfighters, membros do regimento 369 de infantaria dos Estados Unidos. A actuação de uma banda de músicos negros numa França ainda predominantemente rural e habituada à doçura melodiosa da música clássica e popular, terá, certamente, parecido uma pintura dissonante, bizarra e surreal às gentes do hexágono, mas, todavia, à altura do escândalo que consistira, cinco anos antes, a estreia parisiense de "A Sagração da Primavera", obra que Igor Stravinsky polvilhara de dissonâncias e embalara em ritmos obsessivos para emoldurar o ballet coreografado por Vaslav Nijinsky. É que a tela jazzística e a pele que a forrava, já de si preteridas nos EUA, dificilmente afinavam também com a cristalizada e pré-formatada moldura social, política e cultural de uma certa Europa, ainda refém dos paradigmas do velho mundo aristocrático – que estratificara o viver dos povos, criando castas e elites firmemente agarradas ao poder e aos vetustos privilégios – e sustentada, em grande parte, pelas anacrónicas colónias e pelos seus "indígenas", como os apelidavam

1.

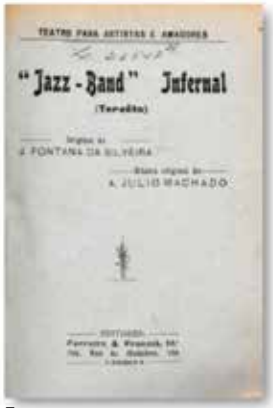
2.

3.

4.

5.

6.



7.

* Por decisão pessoal (até plástica), o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

(...) Aparentemente imunes ao frenesim de borrões tipográficos debitados em diversas nações europeias, os músicos de jazz iam colorindo, país a país, os velhos costumes pardacentos e animando as noites e os dias com os seus contagiantes ritmos e sonoridades. (...)

8.

9.

então os regimes francês e português, sobretudo por ocasião das tristemente célebres exposições coloniais.
O jazz, com o seu enquadramento cívico inquestionavelmente revolucionário, deve ter soado a essa plutocracia como a vibração imagética e simbólica de um *Grito* ou de uma *Guernica* de Picasso. Não surpreende, portanto, que logo o tenham caricaturado nos jornais da época como a "ameaça negra". Com efeito, assim o baptizaram — assim, desdenhosamente — os sectores mais conservadores da sociedade europeia, junto dos quais se observavam já, afinal, os contornos dos futuros nacionalismos xenófobos. Aparentemente imunes ao frenesim de borrões tipográficos debitados em diversas nações europeias, os músicos de jazz iam colorindo, país a país, os velhos costumes pardacentos e animando as noites e os dias com os seus contagiantes ritmos e sonoridades. Em França, muito particularmente, viveu-se ao limite a incandescente *Jazz-Age* de Scott Fitzgerald. Sob o céu de Paris — que Yves Montand ainda não cantara — dançava-se, então, o *fox-trot*, o *charleston* e o *shimmy*, embalados e servidos pela nostalgia e pelo êxtase de liberdade ali celebrados por músicos e bailarinos norte-americanos expatriados, como Sidney Bechet, Harry Fleming e Ada "Bricktop" Smith, e outros tantos que estavam apenas de passagem, como Cole Porter. Era o tempo de Josephine Baker e da sua "Revue Nègre"; Josephine Baker e a sua saia de bananas; Josephine Baker e as suas excêntricas e ousadas danças nuas…

A difícil arte do jazz na terra do Fado...

As luzes e o arco-íris cultural e social de Paris demoravam então demasiado tempo a chegar a Lisboa, se é que alguma vez aqui arribaram sem ser por mera osmose intelectual. O quadro nacional era, aliás, pouco propício às artes. Finda a revolução de 5 de Outubro de 1910, o país encontrou-se mergulhado, escassos anos volvidos, em sucessivas crises, pontuadas por greves, atentados e racionamentos alimentares.
Bem vistas as coisas, talvez a culpa fosse, afinal, do jazz! Talvez o dito e maldito tenha causado em Portugal o mesmo efeito da passagem do Cometa Halley, que tanto aterrorizara as gentes lusas (e não só) em Maio de 1910. Ou, pior do que isso, talvez ele, o jazz, fosse mesmo um seu derivado… Teria ele viajado, sorrateiramente – clandestinamente, quase – na cauda de poeira desse astro errante que, tal como o jazz, ameaçava extinguir a humanidade através de uma hecatombe gasosa sem precedentes? A Imprensa e certos meios influentes pareciam acreditar que sim já que de repente, sem que bem se percebesse como, o jazz estava nas revistas, nos jornais, nos teatros, no cinema, nos clubes, na rádio — qual Guerra dos Mundos *avant la lettre* —, nas grafonolas… O difícil era ignorá-lo!

A civilização ocidental sentia-se, pois, subitamente ameaçada de morte por esse negro astro errante, cuja órbita, perturbada pelos canhões ribombantes do *Kaiser* germânico, fizera emergir inexoravelmente das profundezas dum longínquo e ainda desconhecido Novo Mundo, onde *jazera* até então. Vindo de um passado que se renega para um futuro que o presente teimava em adiar, logo os sinos paroquiais bateram a rebate para aconselhar os mais devotos pais católicos a manterem as filhas a salvo da dança maléfica e diabólica que ameaçava a pureza das jovens damas. Mais adiante na narrativa, um "apóstolo" do Estado Novo, travestido de publicista, haveria mesmo de levar o jazz à cena – que é como quem diz ao tribunal da opinião pública dramatizada – para ali, nesse altar pagão convenientemente popular, ridicularizar os "malucos do *jazz-band*". Assim foi que em 1934 Fontana da Silveira judiou dele no guião da peça *Jazz-band infernal:* "Veio dos pretos esta moda / Onde não há fá nem dó / Tudo canta, pula e berra / Txim, txim, txim, pó, pó, pó, pó / Do jazz-band infernal / Eis o mestre Mascaró / Tudo toca minha gente / Txim, txim, txim, pó, pó, pó, pó".

Nessa teia bem urdida contra o jazz, também a Imprensa ajudava, ora transcrevendo para a agenda nacional as teses de médicos estrangeiros que, com ou sem ciência, atestavam a sua perigosidade — apontando-o como o agente patológico responsável pelas varizes e pela neurastenia —, ora anunciando a cruzada europeia que o sinfónico maestro alemão Richard Strauss conduzia, embriagado de preconceito, contra a música "negróide". A comunicação social dava mesmo à estampa textos que pareciam desmascarar o jazz, ainda que ironicamente, como um quase golpe de estado social e cultural. Assim o fez Artur Portela (pai) nas páginas do Diário de Lisboa desse Fevereiro de 1930: "O negro, cujo sangue serviu para amassar toda a civilização americana, de norte a sul, sentiu-se homem. […] E surgiu o «charleston», maléfico, incandescente, diabólico, ritual batuque delirante e desnalgado, que valeu como declaração de guerra ao existente no velho e novo mundo. Soterraram-se as fronteiras das raças. […] A «valkiria» negróide é hoje tão pura e clássica, com o velho Wagner, mesmo devassa. Foi, pois, pela arte, e não só pela música e pela dança, musas espirituais de todas as outras, mas pela poesia, que o negro conquistou a carta de alforria".
À sua chegada a Portugal, o jazz encontrou, portanto, a poderosa oposição da cruz, do bordão de Asclépio importado de além-mar, da pena dura da escrita e até de alguns cultores da arte de Gil Vicente, que logo o vergastaram no ventre e pisaram, com as célebres pancadas de Molière, na sua emergente e frágil dignidade. E em pouco ou nada ajudou a mensagem que António Ferro deixou em *A idade do jazz-band*, livro em que olhou o jazz de soslaio, mas o suficiente para lhe adivinhar a matriz: "o Jazz-Band, a encarnado e negro, a todas as cores, é o relógio que melhor dá as horas de hoje, as horas que passam a dançar, horas fox-trotadas, nervosas… No Jazz-Band, como num écran, cabem todas as imagens da vida moderna".

1. ABC REVISTA PORTUGUESA, *O CHARLESTON NO BRISTOL CLUB DANCING*

2. AO SOM DO JAZZ

3. BRISTOL CLUB

4. A HORA PRETA, DE FERNANDO DE PAMPLONA

5. JOSEPHINE BAKER FOTOGRAFADA POR LUCIEN WALÉRY

6. ILUSTRAÇAO N.° 29, MARÇO, 1927 [CAPA]

7. "JAZZ-BAND" INFERNAL, DE J. FONTANA DA SILVEIRA (TEXTO) E A. JULIO MACHADO (MÚSICA)

8. *O PRETO DO CHARLESTON*, DE MÁRIO DOMINGUES

9. PRETO NO BRANCO

As cores do jazz na folia dos anos 1920

Num tal contexto de negação, a esse filho enjeitado, a esse proscrito de uma velha ordem que teimava em viver ao arrepio dos novos tempos, restou pouco mais do que encontrar refúgio no quase sigilo dos clubes nocturnos da Lisboa dos anos 1920, onde se enleou no jogo, nos vícios e no apetite dos convivas por ritmos vibrantes que lhes fizessem esquecer os anos da guerra.
Foi em casas como o Bristol, o Majestic/Monumental, o Maxim's ou o Bal Tabarin/Montanha que o jazz se infiltrou na literatura e se deleitou com as famosas *papillons*, testemunhando a emancipação feminina em curso. Acolheram-no, entre outras, uma tal de Judite – Nome de Guerra de uma mulher de poucas virtudes que Almada Negreiros fez personagem central num mundo de homens de grandes aparências –, *Uma Rapariga Moderna* chamada Natália – a quem Augusto Navarro deu como fado a paixão por um bailarino de *shymmy* – e a *Bailarina Negra*, nome artístico que Guedes de Amorim atribuiu à mais prosaica Maria Fernanda, uma dactilógrafa de origem africana que, por um desgosto de amor lisboeta, se fez rainha do *charleston* em Paris. Ainda assim insatisfeito, o jazz surgiu também amiúde na prosa de Reinaldo Ferreira (*A Virgem do Bristol-Club*), de Mário Domingues (*O Preto do Charleston*) e de João Ameal (*Os Noctívagos*).

A plasticidade da nova música, o seu grito mudo, o seu dizer não dito, as suas entrelinhas e o seu guião revolucionário – que palcos, como o do Trindade, deixavam apenas subentender ao público mais atento – atraíram também a atenção dos artistas plásticos, fascinados por essa lufada de ar fresco, essa brisa atlântica que tão bem casava com o modernismo; esse "arco-voltaico do Universo", como o designou António Ferro. À vista desarmada, desprovidos dos óculos escuros do preconceito subjectivo e desinteressados da "sociedade *smart*" e dos seus bailes *cotillon*, o jazz apresentou-se-lhes, objectivamente, como uma tela em branco que convidava à criatividade e à liberdade. Como se os pincéis e os godés quisessem flirtar com aquela novidade original e excêntrica, sapateando a sua riqueza cromática por desenhos e pinturas, qual *tap dance* tão frenético como o era então o jazz.

As obras de alguns dos maiores artistas da época decoravam, aliás, as paredes dos principais clubes nocturnos onde se servia jazz ao vivo, os quais funcionavam como autênticas galerias comerciais para a sua arte, porque sempre abastecidas pelo vil metal que brotava dos casinos que lhes estavam associados. No Bristol Club, cujas pinturas decorativas e a publicidade tiveram a arte de Almada Negreiros, expuseram, entre outros, António Soares (que para lá concebeu a sua "Quarta-feira de cinzas", de 1925, e porventura lá encontrou inspiração para o seu "O charleston", um óleo sobre tela datado de 1926), Jorge Barradas, Ernesto do Canto (autor do baixo-relevo que decorava a escadaria de acesso), Eduardo Viana, Leopoldo de Almeida e Guilherme Filipe.
Era precisamente do Bristol Club – para o qual contribuiu com originais seus, tendo também desenhado as respectivas ementas – que Stuart Carvalhais conhecia o jazz "de ginjeira" e talvez tenha sido justamente essa intimidade que o inspirou a pintá-lo por volta de 1925. Produziu então um célebre *guache* sobre cartão – esboço pioneiro de um multirracialismo materializado num quarteto de negros vestidos de vermelho e branco que acompanha um cantor branco vestido de preto – e agitou-o, aqui e ali, nas capas das partituras de *charleston* e de *fox-trot* que concebeu para a casa Sassetti. Almada Negreiros levou, porém, o jazz mais longe, transportando-o consigo para a movida cultural da Madrid que se revia para além dos touros e das touradas. Foi nessa cidade que o seu génio criativo o materializou num dos 12 painéis de estuque pintado que concebeu para a fachada e para o hall do prestigiado cinema San Carlos.

As cores e as ambiências do jazz tocaram também as capas e as páginas das revistas e dos jornais daquela época fervilhante, particularmente bem fixadas pelos traços de Stuart Carvalhais, Jorge Barradas, Bernardo Marques, Emmérico Nunes e Rodolfo. As suas criações embelezaram, com um ritmo distinto, diversas publicações de referência, como o ABC, A Situação, o Domingo Ilustrado, a Ilustração, a Ilustração Portuguesa e O Século.

Findos os anos loucos, seguiu-se um estéril deserto de cerca de 30 anos em que pouco ou nada terá despontado na paisagem murcha do jazz pintado e desenhado. Talvez porque o *claxon* revolucionário do "som da surpresa", embora nunca ousando, de *per si,* desequilibrar a cadeira do Presidente do Conselho, tenha buzinado forte nas orelhas do Estado Novo, que retardou o Hot Clube e proibiu os festivais de jazz, mas não os de música moderna….
Só Marcelo Caetano sentiu o aroma divergente do jazz quando na denominada

10. JAZZ, JOSÉ STUART CARVALHAIS (1887-1961)

(...) A plasticidade da nova música, o seu grito mudo, o seu dizer não dito, as suas entrelinhas e o seu guião revolucionário – que palcos, como o do Trindade, deixavam apenas subentender ao público mais atento – atraíram também a atenção dos artistas plásticos, fascinados por essa lufada de ar fresco, essa brisa atlântica que tão bem casava com o modernismo; esse "arco-voltaico do Universo", como o designou António Ferro. (...)

11. A IDADE DO JAZZ-BAND, ANTÓNIO FERRO

12.

13.

14.

15.

16.

12. CARTAZ DE CARLOS BARRADAS
13. CARTAZ DE EÇA LEAL
14. CARTAZES DE GARIZO DO CARMO
15. CARTAZ DE JOÃO PAULO BESSA
16. CARTAZES DE JOÃO MACHADO
[Retirado do acervo de José Duarte na Universidade de Aveiro]

Primavera Marcelista o permitiu em Cascais, exibindo-se, livre (ou quase), perante 12 000 pessoas, entre as quais Amália Rodrigues e Alexandre O'Neill. Porém, detido Charlie Haden e admoestados Luiz Villas-Boas e João Braga, produtores do evento, tudo se resolveu no sigilo dos gabinetes da PIDE na Rua António Maria Cardoso, onde um qualquer Silva Pais teve um dia o poder de mandar calar o jazz e não o fez, contra a entrega de 500 convites pela organização, certamente para que outras tantas gabardinas lhe vigiassem os passos no Pavilhão do Dramático. Não fosse, talvez, algum outro músico – qual Maurice Béjart no Coliseu dos Recreios de Lisboa, em 1968 – desequilibrar-se em público e cair do alto da sua liberdade e independência, borrando o proto quadro democrático que o regime se esforçava por pintar no exterior, ignorando já não haver procura suficiente para tão "generosa", quanto fantasiosa, oferta ao estilo das velhas e ilusórias Aldeias de Potemkin.

Ora, foram precisamente essas duas instituições do jazz, o Hot Clube e o Cascais Jazz – às quais surge sempre ligada a figura primordial de Luiz Villas-Boas – que nos anos 1950 e 1970, respectivamente, retomaram a umbilical ligação entre o jazz e a pintura. O Hot Clube fê-lo quando Villas-Boas recrutou para primeiros sócios artistas como João Abel Manta e também quando convidou António Sena da Silva a desenhar o seu logotipo e, ainda, quando mobilizou – para a decoração das sedes na Praça da Alegria – a criatividade de Mário Alberto, de Velez Lima, do Eng.º Brandão (autor de dois biombos para a primeira sede), de Manuel Viana (cuja tela se salvou do incêndio que em Dezembro de 2009 destruiu o edifício da velha cave), de Paulo Guilherme d'Eça Leal (que decorou o tampo do bar com um teclado de piano) e de Mário-Henrique Leiria. E fê-lo, mais importante ainda, quando em 1956 organizou com a galeria Pórtico uma histórica exposição de pintura intitulada «O Jazz visto pelos artistas modernos», na qual participaram Albertina Mântua, João Hogan, José Escada, José Luís Tinoco, Lourdes Castro, Manuel Cargaleiro, Nuno San Payo e Marcelino Vespeira. Alguns destes, como Vespeira e Tinoco, sentiam profundamente o jazz: o primeiro apaixonara-se por ele em 1955 e o segundo tocava-o desde o início dos anos 1950 como pianista e contrabaixista no Hot Clube, espaço que o inspirou para a obra "A Cave", que dedicou a Luís Villas-Boas, e para um notável desenho por si criado em 1954. Anos depois, criou o logotipo do Luisiana Jazz Club, inaugurado em Cascais em 1965.
Já nos anos 1970, ao espírito de Villas-Boas assomou-se a imagem da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) quando precisou que lhe desenhassem o cartaz da primeira edição do Cascais Jazz (Novembro de 1971), tendo recorrido para o efeito aos alunos do curso de formação artística. Dessa mesma instituição, resultou igualmente o cartaz do Cascais Jazz de 1973, seleccionado num concurso em que participaram Paulo Guilherme d'Eça Leal, o vencedor, e Julião Sarmento, que, apesar de vencido (por não respeitar os requisitos cromáticos definidos), produziu um notável trabalho que se encontra preservado no espólio de Villas-Boas à guarda do Hot Clube. Essa e outras obras estiveram, aliás, patentes em exposição realizada na SNBA em Outubro de 1973.

Jazz livre!

Regressados os chaimites aos quartéis e encerrado o PREC, a sociedade do pós 25 de Abril demorou ainda assim bastante tempo a despertar para o jazz e, consequentemente, para as suas cores. Mas se, ironicamente, a jovem democracia pareceu ignorar a riqueza cívica da ampla palete de tolerância, de diálogo e de liberdade do jazz, este último esteve atento ao Processo Revolucionário em Curso… Com efeito, quando no Verão Quente de 1975 o icónico pianista Bill Evans cruzou, *kind of blue*, as ruas de Lisboa – a caminho dos concertos no teatro São Carlos – não resistiu a questionar Villas-Boas e Duarte Mendonça sobre o significado da palavra que, pincelada, a vermelho ou a preto, nos muros e fachadas alfacinhas, o fitava insistentemente: **"r-e-v-o-l-u-ç-ã-o!"**.

Numa síntese cronológica, os anos 1970 foram musicalmente ricos, mas o jazz parecia preferir as objectivas às telas, não obstante a relação de quase adultério que mantinha com os *designers* dos cartazes do Cascais Jazz, nomeadamente João Samina, Rui Pimentel e João Garizo do Carmo.
Já os anos 1980 foram jazzisticamente mais tímidos, talvez pela presença ameaçadora e castradora do Fundo Monetário Internacional (FMI) e das outras músicas populares que despontavam e retiravam ao jazz a popularidade artificial de que gozara na década anterior. Tal período constituiu, ainda assim, a sementeira que deu frutos sólidos nos anos 1990. São disso exemplo o logotipo que Carlos Barradas desenhou em 1982 para o festival Jazz Num Dia de Verão – irmão de alma do Cascais Jazz e pai do Estoril Jazz –, o extraordinário cartaz criado por

GALERIA LM, 2007 / NUNO SAN PAYO

GALERIA LM, 2007 / TINOCO E A CAVE

GALERIA LM, 2007 / TRIO

XICO FRAN

Fotografias © Joao Moreira dos Santos

(...) Todo esse balão de crescente criatividade e ousadia atingiu o auge na primeira década do século XXI, período em que o jazz alcançou, finalmente, o reconhecimento e a legitimidade que demandava há 80 anos. Explodiu então em cor e em popularidade, tendo motivado os CTT a realizar, em Junho de 2009, uma inédita emissão filatélica dedicada ao jazz e aos seus promotores em Portugal. (...)

Pedro Morais para a edição de 1985 do vanguardista Jazz em Agosto, o trabalho de António Couvinha para os Encontros de Jazz de Évora e também as telas originais que o actor e pintor José Viana produziu a partir da segunda metade dos anos 80, inspirado pela crescente ligação da filha – a cantora Maria Viana – ao jazz. A década de noventa despontou com uma aromática renovação no design dos cartazes e, sobretudo, dos programas e dos bilhetes do jazz consumido ao vivo, para o que muito contribuiu a estética apurada e refinada de artistas como o escultor João Machado – que, do Norte do país, o via (ao jazz) com novos olhos e o desenhava com multicoloridos traços actualizados e contemporâneos para a publicidade do Festival Europeu de Jazz do Porto e para os encontros jazzísticos Les Rendez-Vous de L'Erdre, realizados anualmente em Nantes –, mas também Adelino Insua (Guimarães Jazz) e Pedro Morais (Jazz na Cidade, 1991).

O novo milénio e a institucionalização

Todo esse balão de crescente criatividade e ousadia atingiu o auge na primeira década do século XXI, período em que o jazz alcançou, finalmente, o reconhecimento e a legitimidade que demandava há 80 anos. Explodiu então em cor e em popularidade, tendo motivado os CTT a realizar, em Junho de 2009, uma inédita emissão filatélica dedicada ao jazz e aos seus promotores em Portugal. Inspirou também Carlos Barretto no seu "Solo pictórico", contrabaixista que combina a música com a pintura, muito embora não tenha sido o primeiro *jazzman* a pintar pois antes dele já Luís Sangareau (1923-2009), baterista histórico do jazz em Portugal, o fizera, tendo exposto nesta mesma década na Galeria do Braço de Prata.

A emergência de exposições de pintura subordinadas criativamente ao jazz foi, aliás, uma questão de (pouco) tempo, elas que amanheceram, de resto, com o dealbar do novo milénio. José Cândido abriu as hostilidades a 1 de Julho de 2000 com uma exposição de desenho na ENES – Galeria d'Arte, mostra a que deu o título de «Do Jazz e outras coisas»; em 2004, Damião Porto (nascido um ano após o 25 de Abril) expôs no Funchal (galeria Mouraria) as suas «Visões pelo Jazz»; em Março de 2007, realizou-se na galeria LM, em Sintra, uma exposição colectiva intitulada «O jazz visto por artistas modernos: 1956-2007», uma mostra de cerca de 50 obras concebida para assinalar o evento promovido 51 anos antes pelo Hot Clube de Portugal e a galeria Pórtico; em 2008, José Raimundo esteve representado, «Entre o rufo e o amor», na exposição realizada, em Fevereiro e Março, no Centro de Arte Contemporânea da Amadora, em Alfragide. Foi no aludido panorama de franca expansão cromática – termo que, curiosamente, tanto serve para a música como para a pintura – que Xico Fran começou a consumar a paixão artística pelo jazz, temática que a partir de 2007 tomou um lugar de destaque na sua obra, recusando-se, doravante, a ser um mero passageiro em trânsito.

No silêncio de uma parede, aconchegado numa tela, a presença plástica do jazz parece recordar-nos incessantemente – a quem o saiba escutar, pelo menos – que um dia uma certa parede, branca, foi um muro erguido contra outros seres humanos que a natureza pintou de negro. Tudo em nome de um tremendo equívoco que gerações vindouras, mais fraternas, terão certamente uma extrema dificuldade em compreender.

NOTAS PARA A COMPOSIÇÃO

por **Daniel Bernardes**

No sentido de ajudar o leitor a encontrar o seu embrião musical, decidi debruçar-me sobre três aspectos basilares: Melodia, Ritmo e Harmonia.

Escrevo este texto com o intuito de partilhar algumas ideias e processos, na esperança de fomentar no leitor, a criação musical. Não pretendo de forma alguma ser exaustivo, e por isso incidirei sobre processos e exemplos que me dizem mais. Escrever música é uma experiência agri-doce, a dúvida está sempre presente e por vezes dá lugar ao pânico mais feroz, sobretudo quando há prazos a cumprir! Porém, a estreia de uma peça pode ser das experiências mais incríveis que um músico pode ter! Mas, por onde começar?!

O embrião para a obra musical é de origem misteriosa e pessoal. As referências extra-musicais ajudam por vezes a estimular o processo criativo e a dar-lhe uma direcção. Pessoalmente, começo sempre com a ideia musical, um fragmento, a que depois posso (ou não) dar uma significação extra-musical. No sentido de ajudar o leitor a encontrar o seu embrião musical, decidi debruçar-me sobre três aspectos basilares: MELODIA, RITMO e HARMONIA.

Melodia

Comecemos então pela Melodia. Muito se pode dizer acerca da melodia, mas o essencial continua envolto em mistério — Como escrever uma grande melodia? Uma melodia pode ser simples ou complexa, com maior ou menor âmbito das alturas, maior ou menor variedade rítmica e em qualquer configuração ela pode ser eficaz. Resta-nos olhar para a natureza do que já foi feito e continuar a procurar a próxima grande melodia (Sísifo sorri!). Voltemos ao tão recorrente jogo: Tensão-Relaxamento. Podemos, com alguma margem para discussão, estabelecer uma relação entre a direcção da curva melódica e da sensação auditiva por ela provocada — uma linha ascendente cria tensão e uma linha descendente cria relaxamento. Podemos estabelecer aqui um paralelismo com a prática vocal e instrumental (excluindo excepções óbvias) — notas mais agudas requerem mais esforço do que notas graves. A melodia pode ter um carácter motívico, onde uma célula original é transformada e desenvolvida (Straight no Chaser; Blue Monk - T. Monk) ou por outro lado seguir uma lógica de débito continuo onde os gestos melódicos se sucedem, algo mais próximo de um solo, (Cheryl, Perhaps - C. Parker).

Ritmo

O Ritmo pode ser um ponto de partida interessante, pode sobretudo ajudar-nos a definir o âmbito estilístico para o que queremos escrever — *Swing*, *Latin*, *Even 8ths*, e a partir daqui entram em cena condicionantes que nos vão ajudar a limitar o nosso leque de opções de forma a mantermo-nos coerentes com essa escolha estilística.
Mas podemos também, antes de qualquer consideração estilística, explorar um motivo rítmico. Neste sentido gostava de apresentar para consideração dois processos rítmicos. Comecemos então pela aumentação e/ou diminuição rítmicas. Como o próprio nome indica, trata-se de pegar no motivo original e aumentar ou diminuir-lhe o valor. Assim, uma colcheia no motivo original pode equivaler a uma semínima, na versão aumentada, ou a uma semi-colcheia na versão diminuída. Falamos de dobrar ou dividir a meio a unidade base, podemos contudo explorar outras unidades rítmicas e operar diminuições e aumentações mais complexas (ex.: Colcheia = Colcheia pontuada etc.) A este propósito recomendo a audição de "Variations on Billies's Bounce" pelo baterista Ari Hoenig, a solo. Hoenig toca a melodia de C. Parker inalterada na tarola, enquanto opera, de forma gradual, uma diminuição rítmica no padrão *swing* tradicional, criando assim uma sensação de acelerando.

Por fim, gostava também de referir o *rhythmic displacement* que consiste no deslocamento horizontal de um motivo. Mantemos as durações do nosso motivo, mas mudamos-lhe a posição no compasso o que nos leva a ouvi-lo de forma diferente pois a relação com as acentuações naturais do compasso é alterada. É um recurso muito interessante, bastante frequente na história do Jazz. Encontramos variados exemplos nos solos de Monk mas também em temas como *Blue Monk* e *Rythmn-a-ning*.

Harmonia

A Harmonia será talvez o ponto de partida mais frequente na minha prática. O jogo de tocar acorde após acorde em busca do encadeamento ideal para o próximo tema é um dos meus passatempos favoritos! Muito há a falar no que toca a harmonia, e felizmente há vários tratados brilhantes que explicam muito bem o percurso desde os primórdios do sistema tonal até à sua ruptura. Seria impertinente fazer uma história da harmonia neste contexto e por isso gostaria apenas de mencionar dois processos que já me têm dado boas "sementes harmónicas".
O primeiro tem como base o "Voice-Leading" a ideia de tomar cada nota do acorde como uma voz humana e que deve por isso mover-se em intervalos pequenos (até à 4.ª, digamos). Escolhemos depois um acorde inicial, e vamos movendo ou mantendo as vozes, construindo as estruturas que quisermos, com a preocupação de conduzir as vozes o melhor possível. Para além desta, devemos ter também a preocupação de manter um registo adequado para os acordes, assim como uma coerência (estética?) quanto às estruturas do encadeamento.

Um outro processo, consiste precisamente em partir das estruturas harmónicas - *Voicings*. Podemos ter *Voicings* com variado número de vozes, e com âmbitos diferentes, *voicings* com âmbito de uma sétima (1-3-7-5) uma 4.ª (7-1-3) etc… Para mim, funciona definir o número de vozes do *voicing* para o exercício (3 notas, 4 notas etc…), escolhido este ponto, parto para a escolha de um grupo limitado de *voicings*, e depois, escrevo uma série de notas que harmonizo fazendo recurso a um *voicing* diferente de nota para nota. O objectivo é encontrar um encadeamento harmónico interessante, com uma linha melódica na voz do topo dos *voicings* também ela interessante. É um tipo de textura que encontramos frequentemente em *vamps*.

Ficam as dicas, venha a música!!!

PARTIDA, LARGADA, FUGIDA

2 PERGUNTAS A LUÍS HILÁRIO

I. TEM O JAZZ PORTUGUÊS QUALIDADE E EXPRESSÃO PARA SE AFIRMAR NO ESTRANGEIRO?

Pela experiência adquirida ao longo de vários anos a assistir a concertos no nosso país e em outros, principalmente na Europa, posso afirmar que existe em Portugal um número considerável de músicos e projectos com qualidade para se afirmarem nos circuitos internacionais do jazz.

A falta de capacidade do nosso país (de nós, que somos o país) em exportar, neste caso Cultura, faz com que o referido circuito praticamente não exista para os músicos Portugueses.

É um facto que recentemente este circuito internacional está mais "aberto" mas quase exclusivamente para o chamado novo Fado. Estas novas oportunidades devem-se, não só à qualidade desta geração de fadistas/músicos, mas fundamentalmente, ao aparecimento de festivais e concertos que se dedicam à chamada "World Music" nos quais é apresentada música com características "nativa" e/ou "exótica".

II. O QUE DEVEM FAZER AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS PARA DIVULGAR O JAZZ PORTUGUÊS FORA DAS NOSSAS FRONTEIRAS?

Uma boa parte dos músicos de jazz — que são aqueles sobre os quais nos estamos a debruçar – poderiam ser mais empreendedores, mas é verdade também, que a Cultura dificilmente se exporta sem apoios ou "empurrões" por parte das entidades competentes. Uma forma de apoio que deve ser criada e que não envolve quantias avultadas para as entidades culturais, é uma linha de apoio para viagens internacionais e, eventualmente, alojamento.

Tal como acontece em diversos países Europeus, os músicos deveriam poder candidatar-se a apoios que cobrissem estas despesas em países estrangeiros se, por exemplo, provassem (sem necessidade de formulários demasiado complicados) que tinham convites para uma série de concertos em clubes ou festivais. Este apoio, para um número mínimo de 3 ou 4 concertos na mesma digressão (ou anuais), ajudaria imenso os nossos músicos/compositores a mostrar, principalmente nos circuitos Europeus, o seu trabalho. Assisto com frequência a digressões de bandas de qualidade mediana, apoiadas por instituições de países Europeus, com as mesmas características do nosso Instituto Camões ou Ministério dos Negócios Estrangeiros. Estas digressões ajudam a promover os seus países não só na Europa e E.U.A., mas também em regiões menos "óbvias"como África e Ásia.

Sem impossibilitar a iniciativa individual, seria muito importante existir também uma entidade privada, que pudesse ter como missão principal a divulgação/promoção do jazz feito em Portugal; uma espécie de "foreign office" do jazz Português. Não me custa dizer que o Hot Club de Portugal poderia assumir esta função, mas não nos podemos esquecer que será necessário não só organização, mas também investimento na produção de CDs, materiais gráficos..., etc. Não estaríamos a inventar nada de novo, este tipo de entidade existe já em diversos países Europeus (Noruega, Bélgica, Dinamarca, Estónia, Finlândia, Suíça, Alemanha...) e é normalmente financiada pelos Ministérios da Cultura e/ou Negócios Estrangeiros.

Outra vertente de âmbito comercial terá que ser a visita mais frequente de agentes e "managers" a feiras e festivais para divulgar e "vender" o jazz praticado em Portugal. Os tempos nunca foram tão propícios a isso; há uns anos atrás os Festivais de Jazz Europeus apresentavam 80% de músicos dos E.U.A. A situação inverteu-se e pode dizer-se que esses 80% são hoje em dia preenchidos por jazz feito na Europa.

Claro que esta acção de "venda" terá mais probabilidade de êxito se, como já foi referido, os músicos tiverem à partida a possibilidade de serem financiados, principalmente, nas viagens internacionais. Os poucos euros utilizados neste tipo de apoio, ajudariam imenso o nosso jazz a internacionalizar-se. É fácil de entender que poucos serão os promotores de concertos que optarão por uma banda desconhecida em favor de outra também desconhecida e de parecida valia, se tiverem de pagar viagens a uma e não a outra.

Como conclusão, quero relembrar que a internacionalização cultural não só ajuda uma determinada classe da população a manter viva a sua actividade — neste caso, os músicos que se dedicam a esta expressão artística — como promove de forma sempre positiva, a imagem de todo um país. É um investimento que, estou convencido, trará sempre benefícios num futuro mais ou menos próximo!

Boa sorte para todos nós, principalmente para os músicos que se dedicam ao jazz e para quem, na maioria dos casos, as carreiras académicas são obrigadas a pagar as carreiras artísticas!

Abraço, Luís Hilário
25 de Abril de 2016

ESCREVER SOBRE O QUE SE ESTÁ A FAZER ENQUANTO SE ESTÁ A FAZER

por Nazaré da Silva

A MINHA EXPERIÊNCIA NA ESCOLA DO HOT

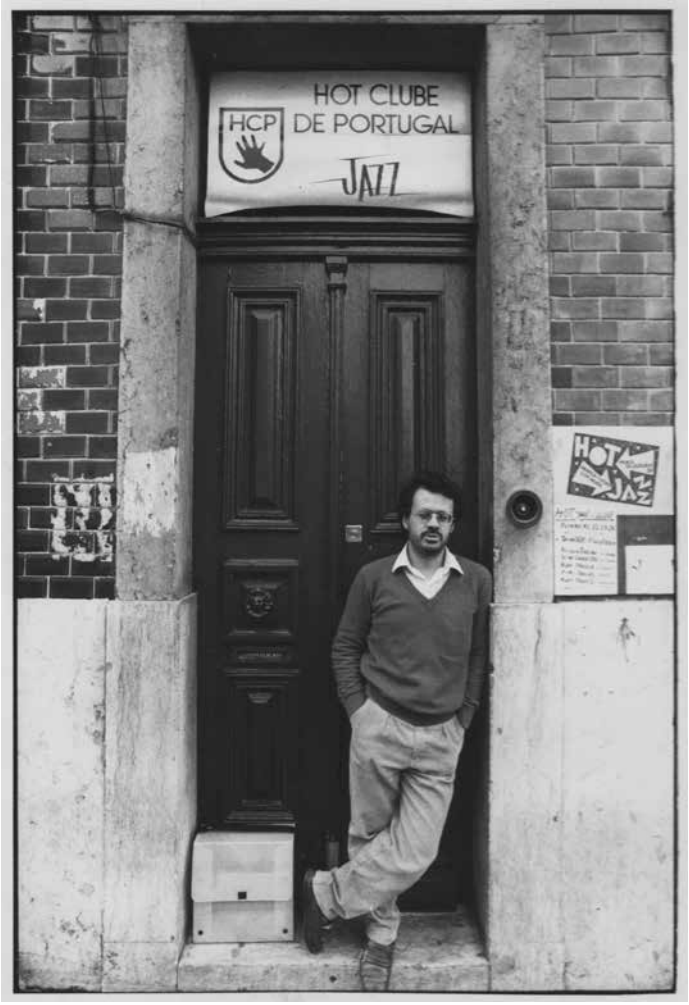
Às vezes é mais fácil escrever sobre uma coisa quando ela já passou. Escrever sobre o passado acaba por ser mais fácil. Fica muito por dizer, ficam as memórias, as saudades ou não saudades, o alívio ou a tristeza por ter acabado. Parece que há mais por onde se pegar, mas isso talvez seja porque é mais possível perceber uma coisa que foi feita, do que uma coisa que se está a fazer. Pediram-me para escrever sobre a minha experiência na escola do Hot. Essa experiência acaba por estar ainda demasiado viva, estou demasiado dentro dela para ter a distância necessária para conseguir saber o que tenho realmente a dizer sobre ela. Ainda assim, não deixa de ser um bom exercício, talvez sirva até para perceber melhor o que é que ando para aqui a fazer (enquanto o estou a fazer, se calhar depois já é tarde demais e aí é que vêm os arrependimentos). Ora, aqui vai.

Nasci numa família de músicos e, em parte por causa disso mesmo, (por mais contraditório que possa parecer), não estudei música desde cedo, o que não quer dizer que esta não tenha estado presente de uma forma constante desde sempre. Até ao ano passado, quando comecei a estudar na escola do Hot, a minha abordagem à música era puramente intuitiva. Assim, decidi ir para o Hot devido a uma grande vontade, quase urgência de estudar «a sério» alguma coisa que me fizesse realmente feliz.

E acho que é mesmo aí que reside a «magia» da escola. Sente-se uma espécie de felicidade colectiva. Isto porque quem lá está estuda algo de que realmente gosta. Tentando concluir de alguma forma, posso dizer que nestes quase dois anos aprendi e continuo a aprender imenso, e isto muito devido a esse tal «colectivo feliz» da escola, tanto professores como colegas, que é tão importante porque, no final de contas, a música faz-se em conjunto.

ENTREVISTA COM RUI MARTINS

por Pedro Mendes (PM)
Pedro Roxo (PR)
Miguel Lourenço (ML)



Rui Martins à porta do HCP na década de 1980 / © José Manuel

Rui Martins foi presidente da direcção do HCP entre 1979 e 1992. Nasceu em Leiria em 1947 e começou interessar-se pelo jazz enquanto estudante universitário em Lisboa no final da década de 1960. Em 1980 deu, com José Eduardo na direcção pedagógica, inicio à escola de jazz do HCP com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), após uma primeira experiência de três meses em 1977, também com Zé Eduardo e Luiz Villas-Boas na direcção do clube. Nos últimos anos das suas direcções, a escola tornou-se membro da International Association of Schools of Jazz (IASJ). Nesta entrevista – parte de uma longa conversa realizada no âmbito do projecto "Jazz em Portugal: os legados de Luiz Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal" – Rui Martins explica a sua estratégia e acção, com especial incidência nas questões sobre o ensino e ligações internacionais.

[PR] Qual foi o seu primeiro contacto com o HCP?
[RM] Comecei a aparecer no Hot ainda antes do 25 de Abril com um amigo, o Francisco Almeida. De vez em quando havia lá qualquer coisa. O HCP tinha sido no passado uma estrutura muito anquilosada. Simpática, mas fechada e elitista. Era um clube de senhores que se juntavam para ouvir discos, que havia pouco — quase ninguém gostava de jazz e então a malta unia-se.

[ML] Quem foram as pessoas com as quais teve ligação dentro do HCP?
[RM] Os tempos estavam a começar a mudar nas vésperas do 25 de Abril. Por acção de uma direcção mais dinâmica com o Paulo Gil, o Dário Romani ou o José Guilherme Tércio da Silva – tenho dúvidas sobre João Paulo Bessa, se já estava ou se entraria depois. A seguir ao 25 de Abril estava toda a gente a tomar conta das organizações, havia aquele frenesim. Houve um grupo que pensou que estava na altura de fazer mais coisas no HCP e surgiu uma direcção com o José Duarte, o Paulo Gil, o José Guilherme Tércio da Silva, o João Paulo Bessa e o José Soares, um tipo muito sensato que foi presidente durante algum tempo e que tentou manter aquilo coeso. O que aconteceu é que eu fiz parte dessa direcção, porque me chamaram juntamente com o Francisco Almeida. Foi-nos dada a primeira incumbência de despedir a empregada do bar *[risos]*. A senhora trabalhava lá há anos, ninguém tinha coragem. O problema é que havia egos muito grandes que entravam em conflito e essa direcção foi um descalabro. Pura e simplesmente, afastei-me. Lembro-me que o Hot, na sequência dessas direcções, teve uma crise, chegando a ter uma comissão administrativa por um período curto com o Luiz Villas-Boas e o Duarte Mendonça [Abril de 1976 a Março de 1977].

Grupo Corpo Docente (CD) promovido pelo HCP

[ML] Essa parte da relação entre as gerações é interessante para perceber até que ponto havia uma separação...

[RM] Basicamente, o HCP tinha sido um clubezinho privado. Eu costumo dizer que o papel da minha direcção foi transformar o HCP, de uma cooperativa de consumo para uma cooperativa de produção. As pessoas das gerações mais antigas encontravam-se por telefone no HCP, não havia outra hipótese de consumir jazz em Portugal. Se alguém ía à América, eles telefonavam uns aos outros para irem ouvir os discos que traziam de lá. Podem constatar que muitos dos pioneiros do jazz em Portugal estão ligados a companhias de aviação. O Luiz Villas-Boas trabalhava numa companhia de aviação [KLM], o José Duarte também… eles eram indivíduos que íam ao exterior, viam festivais e compravam discos. A minha postura para como os sócios foi dizer: "Se vocês são sócios é para ajudar a promover o jazz, não é para estar aqui a ouvir discos. Se somos sócios é para ajudar músicos portugueses para que as coisas se façam". Quando nós chegámos ao HCP, o clube nem sequer abria todos os fins-de-semana. Começou a abrir ao fim-de-semana com aquela direcção que eu integrei com o Francisco Almeida após o 25 de Abril, cujo presidente era o José Soares, porque nós aparecemos com disponibilidade para estar ali todas as noites, ao fim-de-semana, a cobrar bilhetes.

[PM] Recorda-se do que viu no HCP no período antes do 25 de Abril?

[RM] Fui esporadicamente, não me lembro muito… lembro-me de uma banda chamada Pork Pye, absolutamente fantástica com o Charlie Mariano (sax), o Philipe Catherine (gtr), o Jean-Francois Jenny-Clarke (ctbx), o Aldo Romano (bt) e creio, o Gordon Beck (pno). A nível nacional, o Rui Cardoso (sax, fl), que era um dos poucos que tocava. Um indivíduo muito engraçado, um *beboper* dos quatro costados, muito emotivo no ambiente de música ao vivo. Os dirigentes antigos falam sempre muito dos músicos que vinham cá de passagem. Mas isso deve ser visto em perspectiva. Pode dizer-se que o Count Basie passou pelo HCP. Mas, por um dia de Count Basie, houve outros 364 dias em que não aconteceu nada. Nós recordamos sempre os melhores momentos, mas o Hot, antes do grupo de pessoas que referi, era uma estrutura parada. Em termos de mudança de atitude musical dos praticantes, o salto dá-se com o Araripa do Zé Eduardo (ctbx). Existe um jazz antes e outro depois do Araripa. Eles foram, pela mão do Zé Eduardo, os primeiros músicos a trabalhar com a finalidade de se tornaram músicos profissionais de jazz, a estudar os *standards*, a ouvir, a tirar solos. Quando o Araripa tocou no HCP pela primeira vez, as pessoas ficaram de boca aberta, não acreditavam que aquilo fosse possível em Portugal. O Zé Eduardo esteve fechado no estúdio dele, na Cruz Quebrada, com o Emílio Robalo (pno) e o João Heitor (bat). Foram meses a fio com aquele rigor quase doentio do Zé. O Zé Eduardo é aquele híper profissional, o Emílio Robalo também era um músico talentoso e o João Heitor tinha bom tempo. O Araripa foi o ponto chave: os músicos perceberam que as coisas tinham que ser feitas com profissionalismo, já não dava "à maneira portuguesa" [o grupo Araripa esteve no activo sensivelmente entre 1975 e 1977].

[ML] E que outros músicos tocavam no início da década de 1970?

[RM] Era o Paulo Gil (bat), o Rão Kyao (sax) que, quando aparecia, fazia furor, mas tinha uma presença intermitente em Portugal. A banda do Rão era sempre com o António Pinho Vargas no piano, o Zé Eduardo no contrabaixo e os bateristas creio que eram mais irregulares. Houve uma altura em que ele até tocou com um baterista de rock, o Necas. Mas o jazz mais profissional que se fazia na altura era o grupo do Rão Kyao e o Araripa. Eles fizeram muitos concertos.

[PM] A filosofia das direcções após o 25 de Abril era criar oportunidades de trabalho para os músicos?

[RM] Eu não creio que isso corresponda à verdade. As primeiras pessoas que começaram a preocupar-se em criar uma geração de músicos de jazz e sustentá-la foram o Zé Eduardo e eu, nas minhas direcções. Não quero estar aqui a vender nada mas, honestamente, não creio que houvesse essa consciência. Isto é, havia a consciência que era preciso que o HCP se abrisse e que tivesse mais actividade. Mas nós vestimos a camisola e assumimos que era preciso criar um núcleo de músicos de jazz, porque só assim as coisas andavam para a frente. A nossa direcção actuou nesse sentido. Eu defendia que, não havendo financiamento para o jazz em Portugal, tirando o Cascais Jazz, a única coisa que se podia fazer era tentar obter alguma coisa à porta do HCP para dar o que houvesse aos músicos. Isso nasceu com a nossa direcção: o assumir de que os protagonistas eram os músicos.

[PR] E quanto tempo esteve à frente do Hot?

[RM] Treze anos. A primeira direcção em que fui presidente foi absolutamente casual. Convidaram-me e eu disse que sim. Um deles, um indivíduo muito saudoso, conhecido como Torel, que tinha tido um bar ali no Rego [Cuba Livre]. Depois, pela minha personalidade e pelo facto de ser funcionário público na altura, tinha outro tipo de conhecimentos, de relação mais formal com a sociedade, e acabaram por me meter como presidente. Acabei por encaixar ali, fiz do Hot meu filho e envolvi-me de uma maneira que nem eu sabia que seria assim.

[ML] Mas o Rui era funcionário na área da cultura?

[RM] Não, só mais tarde. Eu era funcionário do gabinete da área de Sines, era desenhador. Trabalhando lá, tive uma oportunidade incrível de me dedicar ao Hot. A dada altura, o gabinete foi extinto e as pessoas foram distribuídas pela administração pública. Houve um período grande no qual eu tive o meu ordenado garantido e as funções que me eram pedidas eram pouquíssimas. Ou seja, tinha muita disponibilidade para o Hot. Além disso tive um chefe muito empático e uns colegas que, durante muito tempo, aceitaram fazer a minha parte do trabalho para que eu pudesse trabalhar para o HCP. Chegaram a ajudar-me na organização de concertos. Além disso, o facto de eu ter

outro tipo de cultura, permitiu que quando apareceu a escola de jazz eu soubesse fazer um pedido de subsídio. Eu sabia como apresentar um projecto e nós tivemos um período experimental da escola, com professores ingleses. Foi aí que se lançou a escola. Na realidade fomos nós os fundadores.

[PR] E como é que conseguiram a presença desses professores ingleses?

[RM] O Zé Eduardo apareceu com o projecto da escola, ele era, e é, uma força da natureza. Eu era a parte administrativa. Além do impacto técnico que isso teve nos músicos, também houve o reconhecimento institucional. Porque o projecto inicial da escola foram três meses, uma coisa experimental. O Zé Eduardo pensou que era capaz de fazer aquilo sózinho, mas era preciso uma coisa que desse colorido e fosse mais institucional e visível. Foi aí que surgiu a ideia de trazer os professores ingleses. A escola arrancou com o Zé Eduardo e com eles, que estiveram cá umas semanas [Março-Maio de 1980]. Eu contactei com a Jazz Center Society cujo presidente era o Charles Alexander. Vieram o Michael Garrick (pno), Don Rendell (sax) e Tony Faulkner (bt), que ficaram chocados, não com a falta de nível dos músicos portugueses, mas com a falta de atitude — ninguém chegava a horas e ninguém estudava. Ao fim de três meses fizemos um concerto no Instituto Alemão com uma *big band* de alunos para a SEC, que os deixou de cara à banda. O responsável pela divisão de música, Romeu Pinto da Silva, perguntou como era possível, ao fim de três meses, ter uma orquestra a tocar assim, e disse "apresentem um projecto anual que nós subsidiamos".

[PR] E partir daí? Conseguiram renovar o subsídio?

[RM] A partir daí, ficámos com um subsídio anual que, juntamente com as propinas, já garantia o ordenado do Zé Eduardo e alguns custos administrativos.

[PR] E esses apoios duraram quanto tempo?

[RM] Até eu me ir embora do Hot. O eng. Bernardo Moreira achou preferível não pedir apoio nenhum — para saberem porquê têm que falar com ele. A SEC dava o dinheiro mas nunca interferiu, fazia-se apenas um relatório no final. Além disso, tinha um aspecto importante, é que o HCP nunca tinha conseguido ter um empregado, tirando o do bar, a senhora da limpeza e o famoso senhor Caseiro que vivia por cima e ajudava a cobrar bilhetes. A existência de uma escola de jazz previa nos seus custos a existência de um empregado administrativo. Foi a primeira vez que o clube teve um orçamento digno desse nome.

[ML] Só deram aulas no HCP ou também fizeram *workshops* fora de Lisboa?

[RM] Fizemos disso. Houve uma altura em que o Zé Eduardo já não era director, estava o Sérgio Pelágio com essa tarefa, e aí tivemos um grupo que era o Corpo Docente [CD], com o Sérgio Pelágio (gtr), o André Sousa Machado (bat), o Zeca Neves (bx) e o António Manuel (pno). Eu é que fazia o agenciamento dessas coisas, foi uma das actividades em que nos metemos, na tentativa de promover grupos. Utilizávamos o núcleo do grupo CD e fazíamos uns concertos na província. Mais tarde, estendemos as coisas e começámos a fazer *workshops*, mas tiveram um impacto residual.

[PM] Durante esse período, o HCP teve alguma política de descentralização das suas actividades?

[RM] Isso parecia-nos muito difícil. Houve um grupo de pessoas que queria criar uma delegação do Hot Clube no Porto. Isso não avançou, apesar de ainda termos tido uma reunião com o vereador da câmara municipal, que foi uma coisa tenebrosa. No meu tempo não aconteceu termos uma estrutura descentralizada. Fizemos concertos de divulgação, e levámos grupos portugueses e estrangeiros a tocar, o que até gerou algumas discordâncias. Eu, por força do interesse pessoal que tive, achava que era uma extensão da nossa actividade a promoção de grupos de jazz, já que mais ninguém o fazia. Na altura, enviámos milhares de panfletos e cartas sobre os grupos existentes. Os interessados eram, basicamente, as câmaras municipais e os centros culturais.

[PM] O HCP funcionava como um centro que dispunha de músicos para as autarquias contratarem?

[RM] Exactamente isso. Não era consensual. Por exemplo, lembro-me de conversar com o Pedro Moreira que não concordava. Ele pensava, com alguma razão, em parte, que o HCP estava a pôr chancela nuns e não estava a pôr noutros. Mas nós fazíamos promoção desde que os grupos tivessem uma qualidade mínima e quisessem ser agendados pelo Hot. Eu achava que o HCP devia prever este serviço, uma vez que não havia agentes interessados. O Hot seria considerado como mais um membro do grupo, ou seja, se fosse um quinteto o Hot contaria como o sexto elemento. As despesas e os *cachets* eram divididos assim.

(...) O jazz adquiriu outra respeitabilidade. Apareceu gente já com ensino formal de outros lados, que queriam estudar jazz. E portanto não houve rupturas, houve adaptações sucessivas e, como em tudo, há alturas em que a curva é ascendente e outras não. Com o David Gausden foi para cima. (...)

[PR] Tiveram algum financiamento para esse tipo de actividades?

[RM] Não. Era agenciamento puro e simples, tal como fazia o Paulo Gil e outros.

[ML] Havia a escola do HCP com financiamentos públicos e uma estrutura que se estava a tentar profissionalizar...

[RM] É sempre a mesma teoria. Eu acreditava que enquanto não tivéssemos tipos que conseguissem viver disto ou que, pelo menos, arredondassem os seus ordenados a fazer jazz, nunca iríamos ter jazz em Portugal. Ocasionalmente, meti-me também na vinda de músicos estrangeiros. Como aquilo envolvia riscos, arranjei uma organização informal em que o HCP podia fazer de chapéu e eu cobria prejuízos que houvessem. Mas não sei se os músicos portugueses encararam muito bem que o HCP se tivesse envolvido com músicos estrangeiros, havendo, como eles acham que há, falta de trabalho. Por outro lado, a vinda de músicos estrangeiros é estimulante. Foi uma actividade contestada. As câmaras municipais eram os grandes clientes. Nessa altura, não passavam a triste sina que passam agora. Tinham muito dinheiro e, aliás, quando cortaram os músicos ressentiram-se em todas áreas.

Rui Martins durante a entrevista.

[PR] E que músicos estrangeiros é que se lembra de ter trazido?

[RM] A primeira tentativa em que me envolvi, que fracassou, foi com o Hal Singer (sax), que tinha tido o hit "Cornbread". Ele escreveu para cá, para o Zé Duarte que, por sua vez, passou-me a carta e resolvemos organizar a primeira grande experiência fora do Hot que foi um concerto que se realizou no Teatro São Luiz, com ele e com músicos portugueses. Houve uma *tournée* fantástica com o irlandês Louis Stewart (gtr), que tinha tocado com o George Shearing (pno). Um dos concertos na Universidade do Minho estava cheio, um outro num restaurante em Leiria estava vazio. A recepção dependia muito das circunstâncias.

[ML] E chegaram a ter um programa de rádio, não foi?

[RM] Isso foi muito giro mas também foi um pesadelo. O HCP teve um programa de rádio que começou com o José Soares e o Paulo Gil: "A rádio Comercial divulga jazz com o apoio do Hot Clube de Portugal". A meio dos anos 80, a rádio Comercial passou isso para duas horas por semana, comigo e com o Fernando Júdice, que garantia o programa, e que também estava bastante envolvido com o Hot nessa altura. Foi de morrer. Isso também foi uma das fontes de financiamento do HCP.

[PR] E sobre a vossa relação com o Cascais Jazz, como foram as coisas?

[RM] Não havia. Nós, na direcção do HCP, recebíamos alguns convites para o festival. Mas não havia, do ponto vista institucional, nenhuma relação.

[PR] Aquilo também estava ligado ao George Wein, não era?

[RM] Estava ligado ao George Wein mas eu não valorizaria muito isso. O que acontece em Portugal — deparei-me com isso quando organizei espectáculos — é que não temos estrutura económica para mandar vir um grupo de cinco músicos de propósito num avião. As pessoas tentam contratar o que anda por aí.

[ML] Isso já seria assim com o Villas-Boas e no início do HCP...

[RM] Tinha que ser, porque trazer um grupo de renome é difícil. Agora, se vier incluído numa *tournée*, e se até se conseguir arranjar uma data em que os músicos não têm nada agendado, aí é diferente.

[PR] Mas convosco nunca houve relações políticas com a embaixada dos E.U.A.?

[RM] A partir de uma certa altura, quando o HCP começou a ter uma organização mais reconhecida, eu era convidado para as recepções em casa do adido cultural. Isso aconteceu, por exemplo, quando veio cá o Billy Harper (sax). Quando eles traziam alguém, convidavam o presidente do HCP. Houve casos em que davam pequenos *workshops* na tarde do concerto — estiveram cá a Joanne Brackeen (pno) e o Joe Henderson (sax). Portanto, eles começaram a estender a ligação institucional ao HCP. Isto foi Já na segunda metade dos anos 80. Chegámos a ter relações muito boas com um personagem interessantíssimo, que eu suspeito que era da CIA, o Wallace Keiderling, um homem muito simpático que adorava copos e tinha um trio de balalaicas.

[PR] Estamos a falar de instituições que, mesmo de forma indirecta, divulgavam a cultura americana.

[RM] Exactamente. O Luiz Villas-Boas e o Duarte Mendonça exploravam quase sempre a possibilidade de apanhar alguém dessas *tournées*. Quando havia organizações em Portugal, era a eles os dois que a embaixada dos E.U.A. entregava as coisas. Lembro-me de ter estado à conversa com eles na embaixada. Eram aquelas relações informais que os americanos conseguem estabelecer, em que parece que todos somos amigos do peito mas às oito da noite já somos todos desconhecidos *[risos]*. É muito engraçado, porque é tudo cronometrado, é só entre as cinco e as oito horas.

[PM] A embaixada dos E.U.A. chegou a dar algum apoio à escola do HCP?

[RM] Eu creio que nunca deu mais do que uns livros. Não me lembro de termos tido um apoio financeiro.

[PM] E não tiveram apoio de outras instituições?

[RM] Dinheiro não. Houve realizações conjuntas. Lembro-me do

Instituto Alemão, onde fizemos o tal concerto de lançamento da escola. Mais tarde, lembro-me que veio uma orquestra juvenil alemã que tocou no Hot e a quem oferecemos um jantar. Mas não me lembro de ter tido grandes apoios. Em Portugal, as embaixadas não disponibilizavam muito dinheiro para essas coisas. O único apoio de que me lembro foi o da SEC.

[ML] Como começou a ser constituído o corpo docente da escola? Quem foram os 1.ºs alunos?

[RM] No início era o Zé Eduardo que dava as aulas todas. No final da sua permanência no HCP, o Zé foi buscar alguns dos ex-alunos, nomeadamente o Tomás Pimentel e o José Martins, que tocava percussões. Depois do Zé Eduardo sair, veio um contrabaixista americano chamado David Gausden* que estabilizou a escola após a saída repentina do Zé, para Barcelona, que foi um grande abalo para nós. O David, que chegou a Portugal através do Carlos Zíngaro, é quase tão importante como o Zé Eduardo, é a continuação lógica. Ele foi buscar o sistema de ensino que já existia na América mas adaptando-o e implementando-o à realidade Portuguesa, dando estrutura pedagógica à nossa escola. Na altura do Zé, isso foi dificílimo porque o sistema de ensino americano — já muito estruturado com a Berklee, Aebersold, etc. — já indicava como ensinar, só que ninguém sabia como ensinar tipos que não sabiam ler nem escrever música. Tínhamos um nível de corpo discente muito fraco. Mas o que o David fez foi abrir o leque — porque tinha outras valências, tinha tocado outras músicas, contemporâneas, era um tipo enciclopédico! Cada vez que ia aos E.U.A. levava a sua mala de viagem e duas malas vazias para trazer discos e livros. Entretanto, fazia exactamente o mesmo que o Zé, via o que era adaptável. O Pedro Moreira também continuou com ideias muito válidas, mas já apanhou outro nível. O jazz adquiriu outra respeitabilidade. Apareceu gente já com ensino formal de outros lados, que queriam estudar jazz. E portanto não houve rupturas, houve adaptações sucessivas e, como em tudo, há alturas em que a curva é ascendente e outras não. Com o David Gausden foi para cima. A geração de músicos do tempo do Sérgio Pelágio e do Mário Delgado é super influenciada pelo David Gausden. Há outro factor importante: o David começou a chatear os miúdos para irem para Nova Iorque, disse-lhes "vão lavar pratos se for preciso, arranjem os professores, vão à noite ver concertos e há milhares há borla em NY. Portanto vocês não têm que se comparar aqui com os outros músicos portugueses, vão ver como é que é lá fora". Isto estava a acontecer em Portugal e eu lembro-me de, por exemplo, uma reunião com o Rui Horta, que nessa altura dirigia a Companhia de Dança de Lisboa, ele estava a fazer a mesma coisa com os bailarinos! O David Gausden promoveu muito o contacto internacional – tivemos cá um vibrafonista americano incrível, o Mike Freeman, com quem fizemos uma *tournée* de 11 concertos por todo o país, também com o Sérgio Pelágio.

[PM] O Sérgio Pelágio dirigiu a escola no final da década de 1980. Foi nesse período que o HCP se tornou membro fundador do IASJ?

[RM] O Sérgio Pelágio foi um director de continuidade. Teve pouco tempo, enquanto o David Gausden foi viver para a Irlanda. É um facto, o IASJ. Tem a ver com um *workshop* que o Sérgio Pelágio organizou cá com o David Liebman [1990] que é o mentor desse projecto. O Sérgio Pelágio achou, e muito bem, que devíamos ser membros do IASJ. Essa passagem do David Liebman por Portugal pode ter tido influência nisso. Foi importante de certeza por causa dos contactos e, lá está, da importação de metodologias de ensino.

[ML] Também chegou a trazer o Steve Potts (sax)?

[RM] O Steve Potts é um amigo. É uma pessoa importante porque é o primeiro músico estrangeiro que vem e se mistura com os músicos portugueses em pé de igualdade, colocando-os à vontade para tocar com ele. Ele era amigo do Zé Duarte, e eu tornei-me amigo dele também e organizei uma *tournée*. Ele vinha e tocava com o Zé Eduardo ou com o Fernando Júdice (bx). Quando via os músicos nervosos – naquela altura a distância era maior, dizia: "se te enganares não te preocupes, eu engano-me contigo".

[PR] Que outros músicos é que também levou em tournée?

[RM] Eu nunca levei em *tournée* músicos de 1.º plano — à excepção do Louis Stewart (gtr) — eram músicos amigos, basicamente. Fizemos muita coisa com os Irlandeses, com o Ronan Guilfoyle (bx) e com o irmão, com Stephen Keogh (bat), com a Ellen Demos (voz), sei lá… eu organizei foi umas coisas para a editora Dargil, que começou a convidar-me para fazer coisas. Eu organizei para eles um concerto a solo do Dollar Brand (Abdullah Ibrahim) no São Luiz, e depois um outro em duo com o Carlos Ward (sax). A minha coroa de glória como organizador foi encher o coliseu para um concerto do sexteto da Carla Bley e a 1.ª parte com o trio do Egberto Gismonti, que foi mais uma vez uma produção da Dargil. E mesmo assim deu prejuízo! Aqueles concertos não tinham rentabilidade. O José Correia Mendes, da Dargil, encarava a sua profissão muito a sério, como uma missão, e queria promover os músicos da ECM.

[PM] Existem filmagens nos arquivos do HCP em que o Rui, na condição de presidente do clube, fala da dificuldade em ser músico de jazz em Portugal e que a escola serviu para institucionalizar o jazz e o HCP — era um sítio onde havia um programa estruturado como só havia nos conservatórios …

[RM] Cá está, já dizia isso, exactamente! Lembro-me dessa altura das coisas que a SEC fazia em que eu era convidado como presidente do HCP. Houve um grande encontro sobre música portuguesa, lembro-me que fui uma vez a Abrantes, e o representante do jazz seria eu. Basicamente, se não houvesse dinheiro a ganhar e houvesse só trabalho ía eu… caso contrário, de certeza que aparecia logo outra pessoa qualquer *[Risos]*..

Quando via os músicos nervosos (o Steve Potts) – naquela altura a distância era maior, dizia: "se te enganares não te preocupes, eu engano-me contigo". (...)

O David (Gausden) começou a chatear os miúdos para irem para Nova Iorque, disse-lhes "Vão lavar pratos se for preciso, arranjem os professores, vão à noite ver concertos e há milhares há borla em NY. Portanto vocês não têm que se comparar aqui com os outros músicos portugueses, vão ver como é que é lá fora". (...)

* Ver depoimentos no artigo dedicado a David Gausden — *David Gausden, um lugar no jazz português* — na HotNews 11 / Janeiro 2016 ou em edição homónima online através de www.hcp.pt

PORTUGUESE JAZZ KIDS INVITED TO INTERNATIONAL SUMMIT IN JAPAN

por Odd André Elveland

From July 29th to August 7th, a group of four young talents and their teachers from the Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, run by Hot Club Portugal, will join a big international summit for children in Sapporo, Japan.

Some years ago I started Improbasen, a jazz school for children in Norway. The results were very interesting, and we were amazed to experience that small children can learn certain aspects of jazz and improvisation with more ease than older youth and grown-ups.

This made me think, — are there other projects like this? To my big surprise, the first similar project I encountered, was on the opposite side of the globe, in Sapporo, Japan. The first meeting with these amazingly enthusiastic people, totally changed the direction of my work, and opened up a new world: A world of young kids, totally devoted to high quality music.

We had so much in common, still so much to learn from each other. The world of jazz is a narrow field, and I suddenly realized the importance of developing a network for these young enthusiasts.

I soon learned about similar projects in The Netherlands, Spain, Switzerland, even in Ukraine. Later I have found enthusiasts working with children and jazz all over Europe and in many countries all over the world.

In February 2016, I was lucky to visit the Escola de Jazz Luiz Villas-Boas in Lisboa. This is a unique project in Europe. Again we have so much in common, still so much to gain from sharing experiences, and joining forces.

I told my Japanese colleagues about the school in Lisboa, and they immediately concluded that a Portuguese group should join their big international summit in August 2017.

They have been planning the project since 2012. The aim is to gather almost 200 jazz kids from all over the world. The Japanese are fantastic organizers, and they have made a very comprehensive program, to inspire and unite the young talents.

The participants will perform on various stages during Sapporo City Jazz, which is the biggest jazz festival in Japan. They will also join a three day's workshop conducted by some of the leading jazz educators in Europe and the USA. During the last days of the summit, mixed groups of these young talents from all corners of the world, will perform on big concerts for huge audiences.

Most of all, the kids will get to know young jazz lovers like themselves, and develop friendships for life. All these impressions will be brought back to Portugal, and this undoubtedly will make the jazz community flower even more. Educators, musicians, organizers, and music enthusiasts all over the world, are about to see the potential of exposing children to jazz at young age.

And when you think about it, kids are literally, the future of jazz.

In February 2016, I was lucky to visit the Escola de Jazz Luiz Villas-Boas in Lisboa. This is a unique project in Europe. Again we have so much in common, still so much to gain from sharing experiences, and joining forces. (...)

FÁ TOGRAFIA
CARLOS REIS

Há uma inevitável e fundamental relação entre quem a propõe (a música) e quem a ouve.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS NO HOT CLUBE

HOT CLUBE / 23 DEZ 2011 © CARLOS REIS

O Carlos Reis é sócio do Hot há muitos anos.
O que mais gosto nas fotografias dele é que o seu olhar é diferente, é discreto. Fotografa como se estivesse protegido por um manto de invisibilidade. Quando lhe propus fazer uma exposição com algumas das suas fotografias, tendo como mote o que está para lá do palco, ou para cá da música, mostrou-se agradado, mas duvidou que esse outro olhar interessasse as pessoas. Com muitas hesitações fomos selecionando aquelas que ambos gostávamos mais, pondo de lado as que se focavam mais nos músicos, não porque fossem menos interessantes mas porque esse olhar não era óbvio. O resultado são um conjunto de fotografias, não sobre a música ou os músicos propriamente ditos, mas sobre as pessoas que a ouvem, os espaços onde é tocada, os ambientes. Afinal a melhor maneira de fotografar a música. Citando o seu texto de apresentação da exposição: "… *há uma inevitável e fundamental relação entre quem a propõe (a música) e quem a ouve.*" É isso.

Inês Cunha

INAUGURAÇÃO: DIA 1 JUNHO / 19H
HCP: ABERTO DAS 22H ÀS 2H / FECHADO DOMINGOS E SEGUNDAS

OIÇAM LÁ ISTO

AS ESCOLHAS DE...

Romeu Tristão

1. AHMAD JAMAL
Complete Live at the Pershing Lounge, 1958

Este disco fez-me pensar muito sobre o poder que tem o espaço na música. É incrível como um "solo" de bateria pode ser, simplesmente, um silêncio de todos os restantes instrumentos, sem que a bateria mude o que estava a fazer. Ou como um *walking* de contrabaixo pode passar a ser um "solo" de contrabaixo se o piano começar a tocar uma frase repetitiva no registo agudo.
Ajudou-me também a pensar na improvisação mais como composição em tempo real, em vez de um conjunto de frases por cima de uma grelha harmónica.

2. CHET BAKER
Chet Baker Sings (1956, LP reissue)

Este é um daqueles discos que eu canto de uma ponta à outra, talvez o disco que ouvi mais vezes na minha vida.
Um tratado de humildade e trabalho em sociedade. É incrível como não se sentem individualidades nesta banda. Estão todos a fazer o seu papel para que a música soe bem como um todo, e não como momentos de genialidade individual. Sendo que esses momentos de genialidade individual acabam por ser uma constante, por consequência do genial trabalho de equipa.

3. JOHN COLTRANE
A Love Supreme

A Love Supreme é uma espécie de experiência religiosa para mim. Faz-me acreditar que a música tem o poder de nos transcender e tornar-nos em algo puro.
Uma das coisas que mais admiro na música é quando deixo de ouvir o ser humano que está por detrás dela e começo a ouvir apenas som. E, para mim, este disco é um exemplo perfeito disso.
Pureza no seu máximo esplendor!

POST-IT

MEMÓRIAS DO HCP

Por **Inês Cunha**

O Luiz Villas-Boas foi o primeiro a pensar em internacionalização. A sua vida foi repleta de viagens, contactos e jazz das mais variadas latitudes. O Núcleo museológico do Hot está repleto de provas disso. Nos anos 70 viajou para o Japão. Mal ele sabia que em 2016 um grupo de alunos do Atelier de Iniciação ao Jazz da escola que tem o seu nome, se deslocaria a esse país para mostrar o que por cá se faz. Ía delirar com esta notícia.
O que é certo, é que de todo lado o Luiz trazia informação, a maior parte das vezes só porque lhe dava prazer, mas muitas outras porque a tencionava utilizar mais tarde nas suas actividades de divulgação do jazz. Temos dessa viagem ao Japão dois livros de *standards* e algumas fotografias.

De outra viagem, à antiga União Soviética, também por essa altura, ficam estas fotografias do que acreditamos ser um ensaio, sob a "batuta" atenta e silenciosa de uma figura local.

Inês Cunha