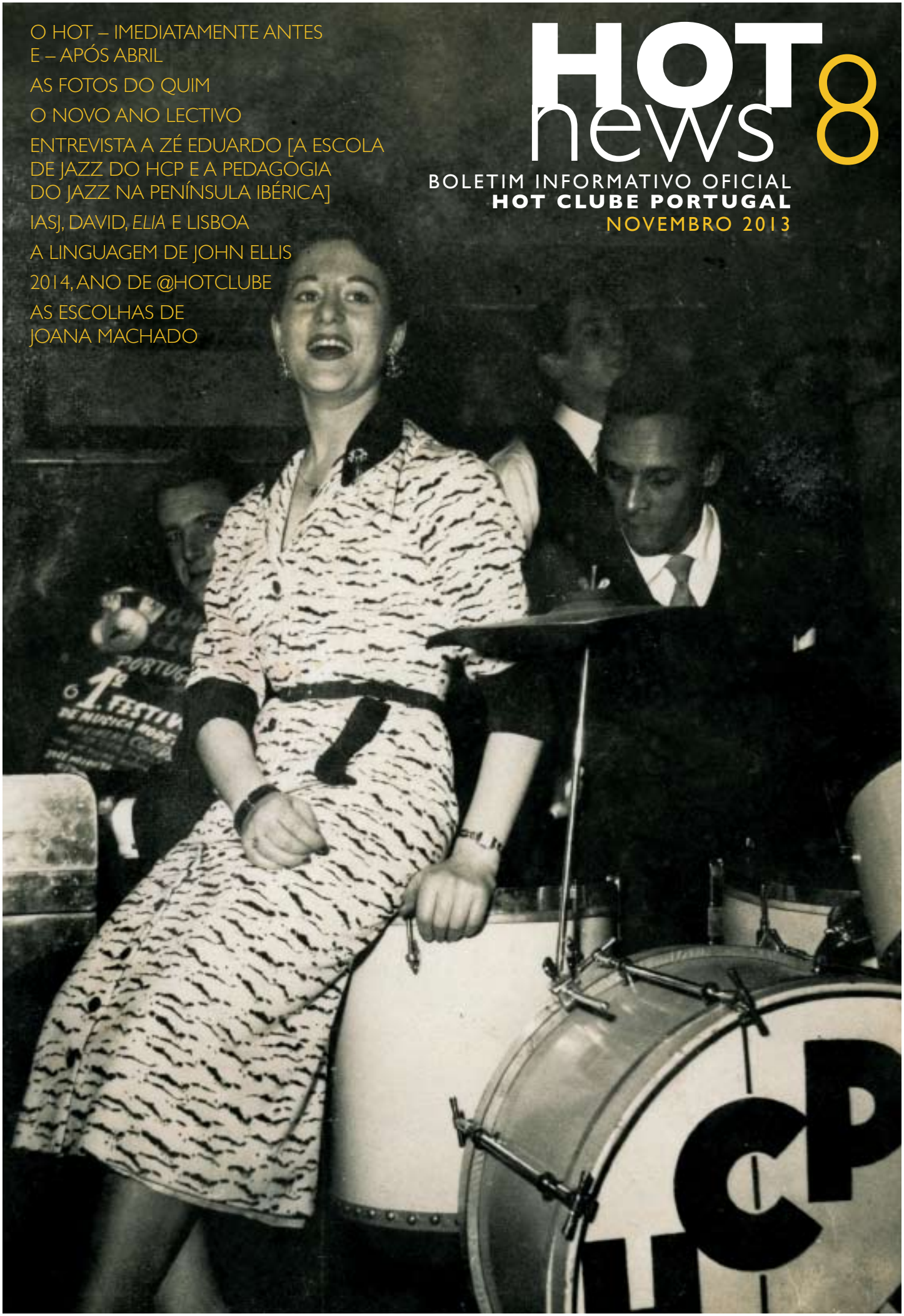
HOT news 8

BOLETIM INFORMATIVO OFICIAL
HOT CLUBE PORTUGAL
NOVEMBRO 2013

O HOT – IMEDIATAMENTE ANTES E – APÓS ABRIL
AS FOTOS DO QUIM
O NOVO ANO LECTIVO
ENTREVISTA A ZÉ EDUARDO [A ESCOLA DE JAZZ DO HCP E A PEDAGOGIA DO JAZZ NA PENÍNSULA IBÉRICA]
IASJ, DAVID, *ELIA* E LISBOA
A LINGUAGEM DE JOHN ELLIS
2014, ANO DE @HOTCLUBE
AS ESCOLHAS DE JOANA MACHADO



JAZZ

HOTCLUBPORTUGAL

2 SESSÕES ÀS 23H E 00H30
ABERTO DAS 22H ÀS 2H
FECHADO DOMINGOS E SEGUNDAS
PRAÇA DA ALEGRIA, 48 1250-004 LISBOA /
ESCOLA DE JAZZ LUIZ VILLAS-BOAS 213 619 740
WWW.HCP.PT
HCP@HCP.PT

NOVNOHCP

1 /2 SEXTA E SÁBADO
Victor Zamora Latin Quartet
RICARDO TOSCANO sax a
VICTOR ZAMORA piano
NELSON CASCAIS ctb
MARCELO ARAÚJO bat

5 TERÇA
João Hasselberg ctb
LUÍS FIGUEIREDO piano / BRUNO PEDROSO bat
+ convidados DIOGO DUQUE tp
RICARDO TOSCANO sax a
JOÃO FIRMINO guitar / AFONSO PAIS guitar
LUÍSA SOBRAL voz / JOANA ESPADINHA voz
APRESENTAÇÃO CD "WHATEVER IT IS YOU'RE SEEKING, WON'T COME IN THE FORM YOU'RE EXPECTING"

7 /8 QUINTA E SEXTA
César Cardoso Quarteto
CÉSAR CARDOSO sax t
BRUNO SANTOS guitar
ANTÓNIO QUINTINO ctb
JOEL SILVA bat

9 SÁBADO
Daerr/Bica/Stick [ALE / POR]
CARSTEN DAERR piano
CARLOS BICA ctb
HANNO STICK bat

14/15 /16 QUINTA A SÁBADO
Mariana Norton voz
BRUNO SANTOS guitar
ÓSCAR M. GRAÇA piano
JOÃO HASSELBERG ctb
LUÍS CANDEIAS bat
"10 SIDES TO MY STORY"

21 /22 /23 QUINTA A SÁBADO
4teto Mário Santos-Bloco A4
MÁRIO SANTOS sax t
JOSÉ MIGUEL MOREIRA guit
ANTÓNIO A. AGUIAR ctb
MARCOS CAVALEIRO bat
APRESENTAÇÃO DO CD "NUVEM"

27 QUARTA
Orquestra de Jazz do HCP
20 músicos sob a direcção de LUÍS CUNHA

28 /29 /30 QUINTA A SÁBADO
André Carvalho Group
ANDRÉ CARVALHO ctb / ZÉ MARIA sax t
JORGE REIS sax a / JEFFERY DAVIS vibes
ÓSCAR M. GRAÇA piano / BRUNO SANTOS guitar
JOÃO RIJO bat
APRESENTAÇÃO DO CD "MEMÓRIA DE AMIBA"

6 /13 /20
QUARTAS-FEIRAS
ENTRADA LIVRE
***Jam Session* com**
PEDRO MADALENO guitar

edit

Ginger Rogers fez tudo o que Fred Astaire fez, mas de costas e de saltos altos…

FAITH WHITTLESEY

Decidimos que as próximas HotNews teriam como capa fotografias do núcleo museológico, reforçando um esforço global em divulgar os seus conteúdos. Esta é uma das minhas favoritas.

Talvez porque tem uma mulher em primeiro plano. Talvez porque o papel das mulheres no jazz, por variadíssimas razões, foi até há alguns anos um pouco secundário. Em todos os sectores da sociedade, no último século, as mulheres tiveram de se afirmar fazendo mais e melhor do que os homens. E o jazz só ganhou com isso.

Ou pode ser que eu goste desta fotografia só porque tudo é interessante nela. A posição em que a **Fay Blair** está sentada, o vestido, o logo do Hot no bombo, o eterno Sangareau na bateria, e lá atrás um cartaz do 1.º Festival de Música Moderna realizado pelo Hot Clube, em 1953, nas mãos do saudoso Ivo Mayer. E ainda por cima está assinada pelo Augusto (Mayer).

É como que uma síntese do Clube, sendo que tem uma mulher em primeiro plano. E vivam as mulheres no jazz!

Inês Cunha

índice

4
O HOT – IMEDIATAMENTE ANTES E – APÓS ABRIL
CONTRIBUTO PARA A HISTORIOGRAFIA DO HCP

8
JOAQUIM MENDES
EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA

10
ENTRADAS E SAÍDAS
ESCOLA DE JAZZ

11
CONCERTO POR INSTRUMENTO
CRÓNICA

12
IASJ, DAVID, *ELIA* E LISBOA
23.º ENCONTRO DA IASJ (INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SCHOOLS OF JAZZ)

14
MUSIC IS LANGUAGE

16
ENTREVISTA A ZÉ EDUARDO
A ESCOLA DE JAZZ DO HCP E A PEDAGOGIA DO JAZZ NA PENÍNSULA IBÉRICA

22
REGISTAR O PRESENTE PARA MEMÓRIA FUTURA
LANÇAMENTO DA ETIQUETA DISCOGRÁFICA @ HOTCLUBE

23
OIÇAM LÁ ISTO

24
POST-IT
MEMÓRIAS DO HCP

HOT news 8

NOVEMBRO
2013

Direcção
Inês Cunha

Colaboram neste número
Inês Cunha
Bruno Santos
Luís Hilário
Francisco Almeida
João Paulo Bessa
José Soares
António Curvelo
Joaquim Mendes
Susana Nunes
Pedro Roxo
Miguel Lourenço
John Ellis
Gonçalo Marques
Joana Machado

Design gráfico e paginação
© HOTdog

Produção
Luis Guilherme Cunha

Revisão
Marta Olias

Capa
Fay Blair no Hot Clube, 1953
© Augusto Mayer

© TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

HOT CLUBE DE PORTUGAL
Bernardo Moreira
Presidente da Mesa da Assembleia Geral
Inês Cunha
Presidente do Conselho Directivo
José Sousa Soares
Presidente do Conselho Fiscal

SEDE
Praça da Alegria, 48
1250-004 Lisboa
TEL 213 460 305

ESCOLA DE JAZZ LUIZ VILLAS-BOAS
Bruno Santos
Director pedagógico

MORADA
Travessa da Galé,
n.º 36, 1.º andar
1300-263 Lisboa
TEL 213 619 740
FAX 213 619 748

HotNews é o boletim informativo oficial do **Hot Clube Portugal**
www.hcp.pt / hcp@hcp.pt
www.**facebook**.com/hotclubedeportugal

INSTITUIÇAO DE UTILIDADE PUBLICA
PRÉMIO 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

O HOT IMEDIATAMENTE ANTES E APÓS ABRIL

CONTRIBUTO PARA A HISTORIOGRAFIA DO HCP

Texto e recordações de
Francisco Almeida
João Paulo Bessa
José Soares

Da esquerda para a direita, na foto: João Paulo Bessa, José Sousa Soares e Francisco Almeida

© Luis Guilherme Cunha

— PORQUÊ ESTE TEXTO

Primeiro, porque era perfeitamente possível documentar e editar as diversas fases da história do HCP – e um exemplo disso foi o trabalho elaborado e apresentado pelo Eng. Bernardo Moreira já nas novas instalações da Praça da Alegria – excepto no que se referia ao período imediatamente antes do 25 de Abril e até 1975/76/77. Era como se nada tivesse acontecido no HOT nesse período, e isso não corresponde, de todo, à verdade. Muito pelo contrário!

Não só se passaram muitas coisas no HOT como, muitas delas, tiveram uma importância notável na divulgação do JAZZ em Portugal e no apoio e desenvolvimento dos músicos portugueses nele interessados e a ele dedicados.

Acontece, porém, que os membros das Direcções de então tinham todos actividades profissionais intensas e era por perfeita carolice e dedicação ao JAZZ que passavam largas horas na cave do n.º 39 da Praça da Alegria, organizando concertos e sessões de divulgação, tentando estruturar os artigos que iriam sair no Boletim, ou o que se iria transmitir no programa de rádio, ou ainda vendendo cervejas no bar a responder a filas de sequiosos incansáveis e exigentes, ou indo pessoalmente buscar grades à Portugália porque lá nos faziam um desconto que representava a entrada de mais alguns cobres numa caixa sempre com pouco dinheiro. Registar tudo isto não era fácil, nem era sentido como importante. Importante era fazer, transformar, incluir o HOT na transformação sociocultural que então se vivia, e nem sequer existiam telemóveis com câmara para registar "o momento" ou "internetes" e "Facebooks" para avisar ou saber coisas do mundo. E, além disso, havia as actividades sindicais e/ou políticas em que toda a gente estava envolvida.

Era a grande época da agitação, da utopia, da fraternidade, do "isto agora é que vai"!

Depois, o Francisco Almeida, membro de algumas dessas Direcções, resolveu publicar no n.º 7 do HOTNEWS o texto-memória a que chamou "O HOT APÓS ABRIL". Foi então que se resolveu aproveitar o balanço – sempre o malfadado *swing* – e puxar pela cabeça e pelas recordações, apesar da idade e do avanço lento, mas inexorável, "do alemão"!

— LINHAS DE ACÇÃO

Abrir o HCP ao público, em geral, e não apenas aos sócios.

Para quem integrou essas Direcções, este era um objectivo essencial porque entendíamos que a divulgação do JAZZ – desde sempre o objectivo n.º 1 do HOT – tinha de passar também pela abertura do Clube a todo o tipo de público, criando o hábito de ir à Praça da Alegria e de tomar contacto com a música diferente que lá se praticava. Sabíamos que, havendo mais público, estaríamos a construir uma oportunidade "profissional" para os músicos – a "porta" seria uma possibilidade cada vez mais interessante...

No fundo, multiplicar o percurso de alguns de nós que tinham ouvido JAZZ pela primeira vez, ou no HOT ou, um pouco mais acima, na Rua da Alegria, no saudoso CUJ – Clube Universitário de JAZZ. E fomos cumprindo esse objectivo sem sobressaltos de maior.

Apoio aos músicos de JAZZ portugueses

O HOT sempre esteve aberto aos músicos nacionais interessados na prática jazzística. Estas Direcções pretenderam incentivar essa prática e conseguir estabelecer uma actividade regular tentando, por exemplo, que aos fins-de-semana houvesse música ao vivo executada tanto por profissionais como por amadores.

Alguns dos executantes eram bastante incipientes, e nesses casos a selecção natural funcionou, mas outros eram e são nomes (re)conhecidos, como o Rui Cardoso – que, aliás, pertenceu a algumas dessas Direcções –, o Rão Kyao, o pianista brasileiro Marcos Resende, ou os nossos sócios Eng. Nuno Gonçalves e Dr. Barros Veloso, ainda hoje animador de muitas *jams* nas novas instalações do HCP. Também ali apresentaram a sua música grupos como o Plexus, com Carlos Zíngaro, Paulo Gil, igualmente membro de várias Direcções, e Rui Neves, ou o Araripa, com o Emílio Robalo e o Zé Eduardo Conceição e Silva.

Abrir o HOT a novos públicos, ampliar o gosto e o interesse pelo JAZZ, tudo isso implicava a existência de músicos capazes – que eram poucos e não chegavam para a frequência e variedade de cartazes que pretendíamos. A solução do problema poderia estar – estaria, com certeza – na insistência do Zé Eduardo para nos lançarmos na criação de uma Escola que formaria novos músicos tecnicamente apetrechados e, portanto, capazes de responder ao pretendido aumento de solicitações futuras. Assim fizemos, abrindo os caboucos e construindo alguns dos alicerces, suportando a capacidade e os programas estruturais e pedagógicos do Zé Eduardo que as Direcções, após 1977, presididas pelo Rui Martins continuaram, tendo avançado na direcção da importância e da dimensão que a Escola hoje tem.

O Zé Eduardo foi, assim, o grande responsável pela iniciação da Escola do HOT, tendo ainda, e paralelamente, criado e dirigido uma das primeiras *big bands* do universo HOT, a Orquestra Girassol – onde cantava uma rapariga com *swing* suficiente para "puxar" os restantes músicos da orquestra. Bons espectáculos e bons momentos ficaram na memória de quem os ouviu.

Música ao vivo

Era, como vimos, outro dos aspectos considerados essenciais, não só para a fidelização do público crescente que o HOT ia tendo, mas também como forma de encontro e diálogo entre músicos.

Já agora, será curioso lembrar que as condições negociadas com os músicos nacionais, ou com os estrangeiros residentes, eram: a receita da porta para eles e a do bar para o HOT. E era assim que sobrevivíamos.

Tivemos alguns (poucos) *flops*, mas igualmente enormes êxitos, como algumas apresentações do Rão, do Marcos Resende, ou dos Araripa. Houve, contudo, quatro momentos inesquecíveis:

Charlie Mariano, uma loucura! O HOT a deitar por fora, impossível entrar. A bicha chegava ao Maxime!!

Tete Montoliu, grande pianista, enorme espírito de humor com algumas histórias/piadas inesquecíveis e que foi, certamente, um dos grandes momentos musicais vividos no HOT: piano de ¼ de cauda montado no meio da cave e o público à volta. Ambiente intimista. Sala a abarrotar. Empatia total. A vinda do Tete permitiu ainda que o João Paulo Bessa criasse o melhor cartaz sobre JAZZ até agora produzido em Portugal. Mais à frente, uma "estória" da sua feitura.

Carlos Paredes e **Charlie Haden**. Dois gigantes. Qualquer um deles venerando a música do outro. Encontraram-se – graças à insistência do Adriano Correia de Oliveira, que, na leitaria vizinha e à última hora, convenceu o guitarrista a não desistir – no pós-25 de Abril na superlotada cave do n.º 39, mas não conseguiram estabelecer entre eles "a química" que todos esperavam. Coisas da música e de grandes músicos!

Por intervenção directa do Dr. **Kurt Mayer Clason**, então director do Instituto Alemão de Lisboa, um quarteto daquela nacionalidade composto por **Joachim Kühn**, **Albert Mangelsdorff**, **Gunter Hampel** e **Pierre Favre**, que terminara uma digressão pela América Latina, regressou à Europa via Lisboa, onde, em colaboração com o HOT, deu um concerto no antigo Casino do Estoril, ficando o multi-instrumentista Gunter Hampel mais uma semana para reger um *workshop* dirigido a músicos portugueses.

Sessões de divulgação

Foi uma aposta interessante, mas que nem sempre resultou a 100%. Essas sessões surgiam ou por acção directa nossa junto de Associações Culturais, ou de Estudantes, ou Sindicais, ou pelo contacto inverso. As condições que exigíamos eram:

— A possibilidade de se projectarem diapositivos. O José Duarte tinha uma importante colecção que integrava fotos de modelos de barcos negreiros, mostrando as condições infernais em que as pessoas eram transportadas – em prateleiras, negros deitados e acorrentados, para caberem mais –, gravuras da época mostrando um mercado de escravos em Nova Orleães e a forma como eram avaliados e negociados; prisioneiros negros, acorrentados, construindo estradas ou trabalhando nos campos de algodão; "casas" de madeira e *bluesmen* do Delta. Isto permitia-nos fazer o necessário enquadramento sociopolítico da história

A solução do problema poderia estar – estaria, com certeza – na insistência do Zé Eduardo para nos lançarmos na criação de uma Escola que formaria novos músicos tecnicamente apetrechados e, portanto, capazes de responder ao pretendido aumento de solicitações futuras. Assim fizemos, abrindo os caboucos e construindo alguns dos alicerces (...)

do JAZZ. Havia também fotos de músicos, desde os mais antigos aos que na época estavam em actividade.
— A necessidade absoluta de um bom equipamento de reprodução sonora com colunas separadas. Era condição *sine qua non* porque nos recusávamos a reproduzir o "Basin Street Blues" na interpretação do Armstrong, ou um tema do Ornette, num gira-discos a pilhas!! E claro que havia muito disso na altura!
— Finalmente, o pagamento da deslocação e estadia, quando a sessão fosse fora da chamada Grande Lisboa. Apesar disso, claro que pagámos algumas deslocações do nosso bolso.
Estivemos em cidades como Viana do Castelo, Aveiro, Castelo Branco e Beja, que foi um êxito, com cerca de 200 pessoas no auditório do Liceu. Ouvintes entusiasmados que queriam até criar um clube local. Estivemos também nos Penicheiros do Barreiro, onde esperávamos encontrar um entusiasmo semelhante por ser onde era e até porque, em vez de discos (os nossos LP pessoais), iam connosco os Araripa para ilustrar musicalmente as nossas intervenções. Foi um *flop*. Indiferença total. Se estiveram na sala 20 pessoas ao mesmo tempo e por mais de 5 minutos, foi muito!

Boletim do HOT
Pretendia ser uma base teórica e de discussão de ideias, além de complementar e divulgar as outras actividades do HOT.
Não se terão publicado mais de três ou quatro exemplares, que eram também colocados à venda, à consignação, em algumas livrarias, sem qualquer êxito especial. Recordamos o n.º 3 com uma notável entrevista ao Tete Montoliu, feita em casa do José Duarte e que deu um gozo monumental aos que nela participaram.

Programa na Rádio Comercial (ex-Rádio Clube Português)
Uma das mais importantes realizações destas Direcções. Foi o segundo programa de rádio do HOT, após o famoso "HOT CLUBE", do Luiz-Villas Boas, e conseguimos com ele ter uma audiência que ultrapassava enormemente aquela que começara a aparecer com regularidade no 39 da Praça da Alegria. Chamava-se **"O Hot Clube de Portugal divulga JAZZ com o apoio da Rádio Comercial"**. Ia para o ar em directo, às quartas-feiras, das 22h às 23h. Tinha como indicativo o tema "Ko-Ko", do Charlie Parker, na superinterpretação dos Super Sax no disco *Super Sax Plays Bird*. Um indicativo à maneira!!
Já agora, os Super Sax contavam com músicos do calibre de Conte Candoli, Buddy Clark, ou Med Flory. O programa era feito em diálogo com os locutores de serviço. Por exemplo, João David Nunes, Rui Morrison, Júlio Carvalhal, mas talvez mais do que qualquer um destes, com o Paulo Coelho.
Abordava-se a história e o desenvolvimento do JAZZ, os seus percursos nos EUA, as diferentes escolas/estilos, a expansão para a Europa e para o Mundo, o encontro com outras expressões musicais (América Latina), comentavam-se concertos e discos e respondia-se às perguntas que, de programa a programa, iam aparecendo, etc.
De início tínhamos de apresentar um guião escrito à máquina – sim, numa *Underwood,* porque computadores eram apenas algo de que se ouvia falar longinquamente, "PCs e portáteis??!!" –, e como tinha de ser em duplicado, lá ia o papel químico, e quando nos enganávamos, lá vinha o verniz corrector. Pois é. Passaram-se muitos fins-de-semana a escolher temas e a controlar tempos e a matraquear na máquina com um dedo só.
Mais tarde, conseguimos convencer o João David Nunes a prescindir do guião completo e passámos a um guião com os tópicos. Foi um alívio...
Às 23h, quando terminávamos, entrava o José Nuno Martins para gravar o seu famoso programa sobre música brasileira "Os Cantores da Rádio". Era a altura da descontracção e das piadas mútuas entre os malucos do JAZZ e o taradinho da MPB que muitas vezes terminava com o JNM a "ameaçar" ir fazer uma "branca" de um minuto para "limpar a onda". Grandes momentos, sobretudo quando o micro estava desligado e o gira-discos de vinil cumpria a sua missão. Grande experiência!

Apresentação dos Cascais Jazz
Por razões alheias ao JAZZ, a RTP tinha todos os Festivais de Cascais gravados, "enlatados", e não os passava. Um dia, o José Duarte lembrou-se de contactar a Direcção de Programas na pessoa do José Nuno Martins para propor que membros do HOT e seus convidados – por exemplo, o Dr. Raul Calado, fundador e presidente do CUJ – fizessem comentários sobre as diferentes actuações, à borla e com uma única contrapartida: que durante esses comentários aparecesse **Hot Clube de Portugal** em rodapé. O José Nuno Martins convocou a Direcção de então e declarou que eramos uns tipos porreiros; que a RTP iria trabalhar connosco; que o tal rodapé, nem era preciso pedir, mas que naquela casa ninguém trabalhava à borla, pelo que iríamos receber dois mil escudos por programa!! Foi uma festa e aquele dinheiro fez feliz o Paulo Gil, o nosso tesoureiro de então.

Grandes "estórias"/grandes piadas
Como não podia deixar de ser, num período que vai de 1974 a 1977, aconteceram no HOT grandes momentos musicais, grandes "estórias" e grandes piadas. Apenas algumas:

— Noite de 24 para 25 de Abril de 1974
Estava escrito. Tinha de ter havido uma reunião de Direcção nessa noite. Quando a reunião acabou, *round about midnight,* alguns dos presentes, entre eles o Dario Romani, ficaram à porta gozando a paz estranha dessa noite. Não corria uma aragem. Não mexia uma folha nas árvores da Praça. Todos comentavam o ambiente esquisito/mágico dessa noite e ninguém imaginava que os tanques do Cap. Salgueiro Maia já estariam por aí. Estranhamente, também, contra o que era habitual, ninguém foi beber uma cervejola. O Paulo Gil saiu a correr porque tinha gravações na Emissora Nacional, e conta com muita piada que quando chegou à EN, a porta, ao contrário do costume, estava fechada. Abanou-a, deu-lhe palmadas, até que ouviu uma voz vinda do telhado, "Faz favor?!", "Tenho gravação e a porta está fechada", "Tinha. Esta noite não há gravações para ninguém. Pode ir andando". Foi então que o Paulo reparou que o indivíduo estava vestido de uma forma pouco comum e trazia pendurado ao pescoço um objecto estranho e comprido.

— Tete Montoliu e o filme *Emmanuelle*
Todos saberemos que o Tete era uma pessoa de baixa estatura e invisual, mas nem todos tiveram a oportunidade de, privando com ele, apreciar o seu enorme sentido de humor e a sua capacidade de gozar com o seu infortúnio. Era também um inveterado pinga-amor, sempre com novas conquistas femininas. Quando chegou a Lisboa, o Francisco Almeida e o José Soares foram buscá-lo ao aeroporto num FIAT 127. Quando se nos apresentou, vinha acompanhado da sua última conquista. Uma senhora quase com o dobro da sua altura e da sua envergadura. Lá se conseguiu meter toda a gente e bagagem no 127, eles atrás e nós à frente. A caminho do hotel, passámos pela Av. de Roma, onde o antigo Cinema Roma exibia o filme *Emmanuelle*. Diz a senhora: "Mira, Tete, está ali um cinema que passa a *Emmanuelle*." Resposta instantânea do Tete: "Quero vir ver." Silêncio de morte à frente. Olhámos um para o outro, de boca aberta, como quem diz "Ouvi bem?!". E era verdade. Fartou-se de insistir e lá comprámos dois bilhetes. Foram ver o filme e o Tete adorou.

— Da feitura ao susto do cartaz
O cartaz foi desenhado à mão e como mandavam os cânones, com separação de cores por folha de vegetal para permitir a impressão. Havia, portanto, uma folha com as palavras e o sol desenhados para sair a branco, outra com o nome do Tete para sair a vermelho e outra com o desenho das barras e das teclas do piano ("O piano está errado, não se desenha assim", informou um passante muito enjoado do conhecimento do seu nariz. "Ah! Está?! Então como é que a excelência adivinhou que era um piano?...").
Entregues os desenhos com as recomendações do costume à tipografia – "O vermelho é este!" –, esperámos pela prova. Íamos morrendo… Os responsáveis da tipografia acharam que um sol não se desenhava assim e substituíram-no por uma bola branca com triângulos brancos a fazer de raios solares – um horror. Felizmente a reacção ("Nem te mostro", dizia o Dario) foi comum a todos: primeira forma! O desenho é o do original. E assim aí está.

— *Whiskey by appRointment*
Como o bar era sempre nosso, andávamos permanentemente à procura de bebidas "mais em conta". Um dia, um sócio informou-nos de que uma conhecida loja de bebidas vendia um *whiskey* novo muito em conta. Lá fomos, comprámos uma caixa e começámos a vender.
Uns bebiam e não protestavam, mas muita gente começou a dizer que aquilo era intragável, uma mistela, etc. Nem foi preciso tirar a prova dos nove. Quando olhámos bem para a garrafa, no rótulo estava escrito: *By appRointment to her Majesty*. No dia seguinte a caixa foi devolvida à origem.

— Visita do COPCON
Numa noite sem música ao vivo, mas com alguma gente em amena cavaqueira, várias botas da tropa e vários camuflados começaram a descer as escadas. Pasmo geral. Quatro militares do COPCON, mãos atrás das costas e olhar penetrante, deram uma volta à sala, não disseram palavra, além do "boa noite", e saíram, tal como tinham entrado. Nunca conseguimos apurar qual foi a ideia!

— Os penetras do JAZZ prò povo
Numa noite de música ao vivo, ficaram de serviço ao bar dois membros da Direcção, o João Paulo Bessa e o José Soares. A certa altura, o Sr. Caseiro, que assegurava o controlo de entradas nessas noites, pediu a presença urgente de um de nós na porta. Subiu o José Soares, que depara com um fulano a tentar entrar à borla com um paleio típico da época: "Oh meu, então o JAZZ não é música do povo e para o povo? Então o povo deve ter acesso livre aos locais do JAZZ." Tentámos explicar com calma que o JAZZ era uma música para o povo, mas que os músicos que a faziam eram igualmente povo e que deviam ser pagos pelo seu trabalho e que no HOT as receitas da porta iam inteirinhas para eles e por isso todas as entradas tinham de ser pagas. "Sim, mas…" Esta troca de palavras ia-se prolongando insuportavelmente no tempo. Até que o João Paulo, julgando que estávamos calmamente a apanhar o fresco da noite enquanto ele tinha de aguentar o bar sozinho com uma fila de crescimento incontrolável na falta de copos lavados, sobe as escadas a quatro e quatro. Explicámos-lhe o diferendo e ele, olímpico: "Ah, mas isso é muito simples. Ou pagas e entras, ou não pagas e não entras!" "Sim, mas…" E a fazer-se à escada, a empurrar, cheio de direitos. Teve azar. Saiu, digamos, por via aérea e nós regressámos à lavagem dos copos.
Não sabemos se alguma vez mais lá voltou.

Não mexia uma folha nas árvores da Praça. Todos comentavam o ambiente esquisito/mágico dessa noite e ninguém imaginava que os tanques do Cap. Salgueiro Maia já estariam por aí. Estranhamente, também, contra o que era habitual, ninguém foi beber uma cervejola.

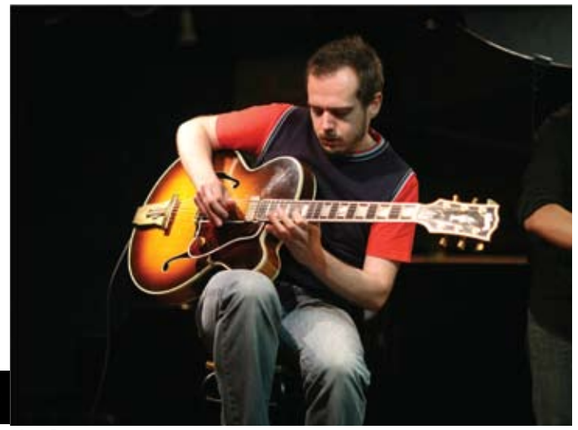
— O Nelson Ned português
Da abertura do HOT a outras "gentes" resultava aparecerem figuras pouco habituais. Em dada altura começou a aparecer frequentemente um bem vestido anão de fato branco. Ao que vinha? Respondeu que era o Nelson Ned português e que queria cantar. Que iríamos ver, que, caso não soubesse, ali era um clube de JAZZ, que não era fácil, que os músicos, etc. e tal. O Dario voluntariou-se para manter a conversa. E o homem, simpático e agradável de trato, voltava outro dia com a ideia fixa: "Posso cantar?" "Hoje não, não dá", a onda dos músicos era outra. "Então quando?", perguntava. "Talvez amanhã." E ele, o Nelson Ned português – não lhe conhecíamos outro nome – voltava. E um dia cantou. Como sabia. Como podia. Ficou feliz da vida e não pediu mais.

Mural
É um ponto que gostaríamos de ver esclarecido em definitivo.
Sabemos que se fala muito do mural pintado pelo artista plástico António Alfredo que ocupava a parede do fundo, oposta à escada, e que uma das Direcções "após Abril" teria decidido, pura e simplesmente, qual acto de vandalismo "revolucionário", destruí-lo.
Não é verdade. Sucede que esse mural foi pintado sobre um material parecido com papelão, que, com a passagem dos anos, foi ficando cada vez mais deteriorado porque houve infiltrações, porque houve rasgões produzidos pelos bancos e pelo próprio sofá então ali existente e porque houve rasgões produzidos por pessoas que adoram recordações. Húmido em permanência, apodrecia na guarida que dava a colónias de fungos e a bicharada. A situação era, assim, e do ponto de vista da salubridade do espaço, insustentável.
Tentou-se, inclusive, preservar um pedaço significativo que fosse possível tratar da humidade e dos bolores e que funcionasse como memória. Não foi possível. O estado geral do mural era deplorável, e essa foi a razão que levou à alteração do visual do HOT.

Pessoas que pertenceram às "Direcções de Abril"
Dario Romani; Francisco Almeida; João Paulo Bessa; José Duarte; José Eduardo Conceição e Silva; José Soares; Paulo Gil; Rui Cardoso; Rui Martins, que depois de 1977 iria presidir a várias Direcções que desenvolveram um trabalho notável.

Barros Veloso

Marta Hugon


Afonso Pais

European Saxophone Ensemble

Gualdino Barros

JOAQUIM MENDES

Exposição de fotografia

por **António Curvelo** [Abril 2013]

[1] A Exposição de fotografias do Quim esteve no Hot Clube e será apresentada brevemente, na Escola de Jazz Luiz Villas-Boas.

Pascal Schumacher

Jim Black

The Mingus Project

PARCEIROS CÚMPLICES, O JAZZ & A FOTOGRAFIA HABITUARAM-SE A ANDAR JUNTOS ou, pelo menos, próximos. Tal como a história do jazz aprendeu a abolir fronteiras antigas – de um lado os *sidemen*, do outro os líderes –, também a memória conjunta do jazz e da fotografia, nascida sobre relações de dependência, acabou a festejar direitos iguais, subvertendo estatutos e hierarquias.

Saber que a música de Dexter também se pode ouvir numa fotografia é hoje um lugar comum.
E quem, no retrato dos pés dançados de Thelonious, nunca viu a alma do seu piano?

Entre nós, de norte a sul, habituámo-nos a ouvir jazz também ao som da respiração de uma mão-cheia de fotógrafos de mão cheia.
Um deles é o Quim do Hot Clube, de seu nome Joaquim Mendes, emigrante do Fundão em Lisboa desde os 18 anos. Das aulas do Instituto Português de Fotografia para o Hot e do Hot para o jazz (que outra estrada poderia ser?), foi curto o tempo e longa a paixão.
Não há palco que ele não conheça, músico que não tenha lá em casa.
Quando se escrever a nossa história do jazz, a cores e a preto e branco, é certo que o Quim andará por lá.

Da sua arte falaremos todos nós quando passarmos pela exposição agora hospedada no Hot Clube[1]. Com olhares e ouvidos diferentes, cada um ouvindo e lendo as suas próprias histórias.
Histórias a várias vozes, solitárias e solidárias: do piano aos contrabaixos, dos sopros e peles aos pratos, dos cantos a outras cordas.

Histórias, ainda, que amanhã serão também um pouco de cada um de nós. Como a música que as fez nascer.
Obrigado, Quim.

Demian Cabaud

Carlos Bica

ENTRADAS E SAÍDAS

ESCOLA DE JAZZ

por **Bruno Santos**

E diz-me a curta experiência com estas licenciaturas que grande parte deles, apesar de ter saído da escola, continua a gravitar em volta do HCP.

MAIS UM ANO LECTIVO ARRANCA NA ESCOLA. E mais uma vez começamos com novidades e melhorias nas nossas instalações. Durante o mês de Agosto fizemos alterações significativas nas nossas salas. Resumidamente, isolámos 2 salas, de modo a poderem funcionar simultaneamente sem colisões sonoras, e fizemos, de raiz, 3 gabinetes de estudo, para que os alunos tenham assim mais salas disponíveis para o estudo diário.

Apesar dos tempos complicados, há uma enorme vontade de continuar a dinamizar a escola com actividades várias (*masterclasses, jam sessions*, concertos de alunos, *showcases* de professores, etc.). Para tal precisamos da ajuda de todos, estando nós abertos a propostas e, principalmente, a voluntários.

Tenho um bom *feeling* em relação a este ano, apesar de mais uma vez termos visto sair grande parte dos nossos alunos mais antigos. Mas, verdade seja dita, enche-nos de orgulho que uma grande percentagem dos alunos que entraram na licenciatura em jazz tenha passado pela escola do Hot Clube.

E diz-me a curta experiência com estas licenciaturas que grande parte deles, apesar de ter saído da escola, continua a gravitar em volta do HCP. E isso é bom sinal. É uma demonstração do carisma e força do Hot Clube!

CONCERTO POR INSTRUMENTO

Continuamos a trabalhar para melhorar a nossa Escola, apetrechá-la com os melhores meios possíveis, ultrapassando as dificuldades que se apresentam.
O projecto* Concerto por Instrumento *é o fruto desse trabalho.

CRÓNICA POR CONCERTO

DEVO COMEÇAR POR DIZER QUE FIQUEI muito grata pela oportunidade que me foi dada de participar nesta iniciativa. Os Concertos por Instrumento são fundamentalmente uma troca e uma partilha. Como o nome indica, são feitos a troco de material ou, basicamente, das necessidades da escola. Os alunos que participam, na realidade, só ficam a ganhar! Temos a oportunidade de tocar em sítios distintos, com ambientes totalmente diferentes, por vezes peculiares, ganhamos experiência e até algumas histórias para contar. No meu caso, tive a oportunidade de tocar com colegas no CCB, algumas vezes, na PT Bluestation e num clube privado com salas fabulosas e um ambiente dos anos 20, onde provavelmente nunca teria a oportunidade de entrar. A verdade é que todos queremos tocar seja onde for e, graças ao Hot, temos a oportunidade de o fazer em benefício da escola e da nossa evolução enquanto alunos, o que, na minha opinião, é uma proposta irrecusável.

Experiência em palco é uma grande parte da aprendizagem, é pôr em prática o que aprendemos, testar o nervosismo e muitas vezes ser confrontado com diferentes linguagens, o que cria sem dúvida um enriquecimento e uma partilha incrível entre pessoas que por vezes mal se conhecem.
Além de ser óptimo para podermos partilhar com os nossos colegas ou amigos situações que esperamos que passem a fazer parte do nosso futuro próximo, é uma honra dar concertos em representação do Hot Clube e ter a oportunidade de contribuir, de alguma forma, para o melhoramento das infra-estruturas da escola.

Susana Nunes

ENTIDADES QUE APOIAM ESTE EVENTO

IASJ, DAVID, *ELIA* E LISBOA

23.º ENCONTRO DA IASJ (INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SCHOOLS OF JAZZ)

por **Gonçalo Marques**

REALIZOU-SE, NA SEMANA DE 29 DE JUNHO A 5 de Julho deste ano, o 23.º encontro da IASJ (International Association of Schools of Jazz). Eu representei a escola do Hot como professor (e como membro da direcção) e o guitarrista Cláudio Alves participou como aluno. Tal como nas outras edições em que participei – é a minha terceira participação; a primeira foi como aluno, em Boston (2001), e a segunda nove anos depois, em Haia, como professor) –, esta foi uma semana muito intensa, com muita actividade musical e muita interacção entre os participantes. O encontro realizou-se na Dinamarca, primeiro na pequena vila de Vildbjerg e depois em Aarhus (a segunda cidade da Dinamarca em termos de população).

A minha partida para a Dinamarca foi bastante atribulada: resolvi ir dois dias mais cedo, directamente para Copenhaga, mas tive a infelicidade de viajar no dia 27 de Junho, dia em que se realizou a greve geral. Como consequência, a minha partida, que estava programada para as 10h30, acabou por acontecer doze horas mais tarde e só consegui chegar a Copenhaga perto das 2h da manhã do dia seguinte. Mesmo assim, sei que tive alguma sorte. A confusão e a falta de informação no aeroporto eram tais que, em desespero de causa, resolvi começar a percorrer todas as portas de partida e reparei numa porta que anunciava a última chamada para um voo com destino a Copenhaga. Voo esse que não estava anunciado em nenhum dos muitos painéis electrónicos existentes no aeroporto! Enfim, lá embarquei e, apesar de ter chegado a horas tão tardias ao meu destino, e de a minha bagagem ter ficado pelo caminho, tudo o mais correu sobre rodas: Copenhaga é uma cidade muito bonita, com muitos lagos e jardins, onde um dos principais meios de transporte é a bicicleta. Passei uma boa sexta-feira a pedalar por todo o lado e, no sábado, regressei ao aeroporto, recuperei a minha bagagem e voei para Billund.

Os planos de trabalho destes encontros são sempre semelhantes: de manhã, conferências de interesse geral para todos os participantes; de tarde, ensaios dos combos de alunos formados no primeiro dia e, simultaneamente, encontros de professores (os chamados *ongoing dialogues*) onde se discutem tópicos variados, de algum modo relacionados com o jazz. À noite há muita música: concerto dado por David Liebman (criador e mentor da IASJ) com músicos locais, concertos com os professores, concertos finais com os combos e muitas *jam sessions*.

David Liebman (nascido em 1946) é um importante saxofonista e pedagogo do jazz que tem tocado com alguns dos músicos mais destacados da história do jazz, como Miles Davis, Chick Corea, Elvin Jones, Freddie Hubbard, entre muitos outros. A sua presença e a sua energia contagiante sentem-se em todo o encontro, não só nas conferências – como ouvinte atento e interveniente – como também nos concertos e *jam sessions* onde participa regularmente. David é um comunicador nato e dá sempre

A esta forte presença portuguesa não foi alheio o facto de ter sido aqui feito o anúncio oficial da escolha da cidade de Lisboa como anfitriã do encontro de 2015, numa parceria entre o Hot Clube e a Universidade Lusíada.

(Em cima) Apresentação do vídeo

(À esquerda) *Elia*, do artista sueco Ingvar Cronhammar

a primeira *talk* no primeiro dia, uma conversa em que revê o plano de trabalho da semana e que, graças à sua inebriante retórica, nos motiva a permanecer cheios de energia durante toda a semana do encontro.

Das outras conferências ao longo desta semana, a que me interessou especialmente foi a do compositor Wayne Siegel (americano, 1953), professor de música electrónica da Royal Academy of Music of Aarhus. O seu trabalho incide sobre composição com computadores usando uma série de parâmetros controlados pelos movimentos do corpo dos *performers*. Foi mesmo possível ver uma *performance* ao vivo, da sua autoria, em que o movimento das mãos controla os parâmetros de um conjunto de eventos musicais. Uma linguagem gestual para gestos musicais...

Esta conferência foi já em Aarhus porque, entretanto, já todos os participantes tinham sido deslocados em camionetas pela organização do encontro. A viagem acabou por durar o dia todo. Foram sendo feitas várias paragens, e foi numa delas que tivemos a oportunidade de visitar a escultura monumental *Elia*, do artista sueco Ingvar Cronhammar. Entrámos para dentro da escultura guiados pelo próprio artista, um personagem deveras interessante (imaginem um pai natal anarquista) que descreveu o processo de construção da peça e respondeu a perguntas variadas (contou, por exemplo, que durante muitos anos não conseguiu vender um único dos seu quadros e que a escultura onde nos encontrávamos tinha sido concebida 20 anos antes de ter sido viável a sua construção).

A presença portuguesa, este ano, foi uma das maiores de sempre. Além de mim e do Claúdio, também estavam, como representantes da Universidade Lusíada, o guitarrista Ricardo Pinheiro, director do curso de Jazz e Música Moderna, o contrabaixista Massimo Cavalli, professor da Universidade Lusíada, e o aluno João Pedro Coelho. Em Aarhus, a meio da semana, juntou-se a nós a directora do Hot, a Inês Cunha. A esta forte presença portuguesa não foi alheio o facto de ter sido aqui feito o anúncio oficial da escolha da cidade de Lisboa como anfitriã do encontro de 2015, numa parceria entre o Hot Clube e a Universidade Lusíada. Como aperitivo daquilo que poderá vir a ser este encontro, foi feita a projecção de um vídeo (realizado pela aluna do Hot Inês Pimenta), que foi fortemente aplaudido e que provocou, de imediato, um genuíno entusiasmo geral de toda a plateia de professores e colaboradores que nos bombardearam com questões sobre o IASJ, em Lisboa.

Como é habitual, o *meeting* terminou com os concertos dos alunos, que este ano me impressionaram pela qualidade e homogeneidade, a um nível superior às edições anteriores, onde o Cláudio e o João se apresentaram em muito boa forma. A edição do próximo ano será na Cidade do Cabo, e no ano seguinte será em... Lisboa!

MUSIC IS LAN-GUAGE

by **John Ellis**

What the band did that night seemed like magic to me, and I was totally mesmerized, filled with emotion and excitement, in spite of knowing virtually nothing about how jazz worked.

I'VE BEEN HEARING COMPARISONS BETWEEN music and language for as long as I can remember. People say things like, "music is the universal language" and they casually use terms like "the language of music." Often this way of describing music seems to be more metaphorical, but my first experiences with jazz as a teenager in rural North Carolina and my observations through playing and teaching since then have led me to believe that the comparison may be more literal than we generally think. If we accept this as true, if music is *literally* language, it should have great implications for how we teach it, especially in teaching any form of improvised music such as 'jazz'. [1]

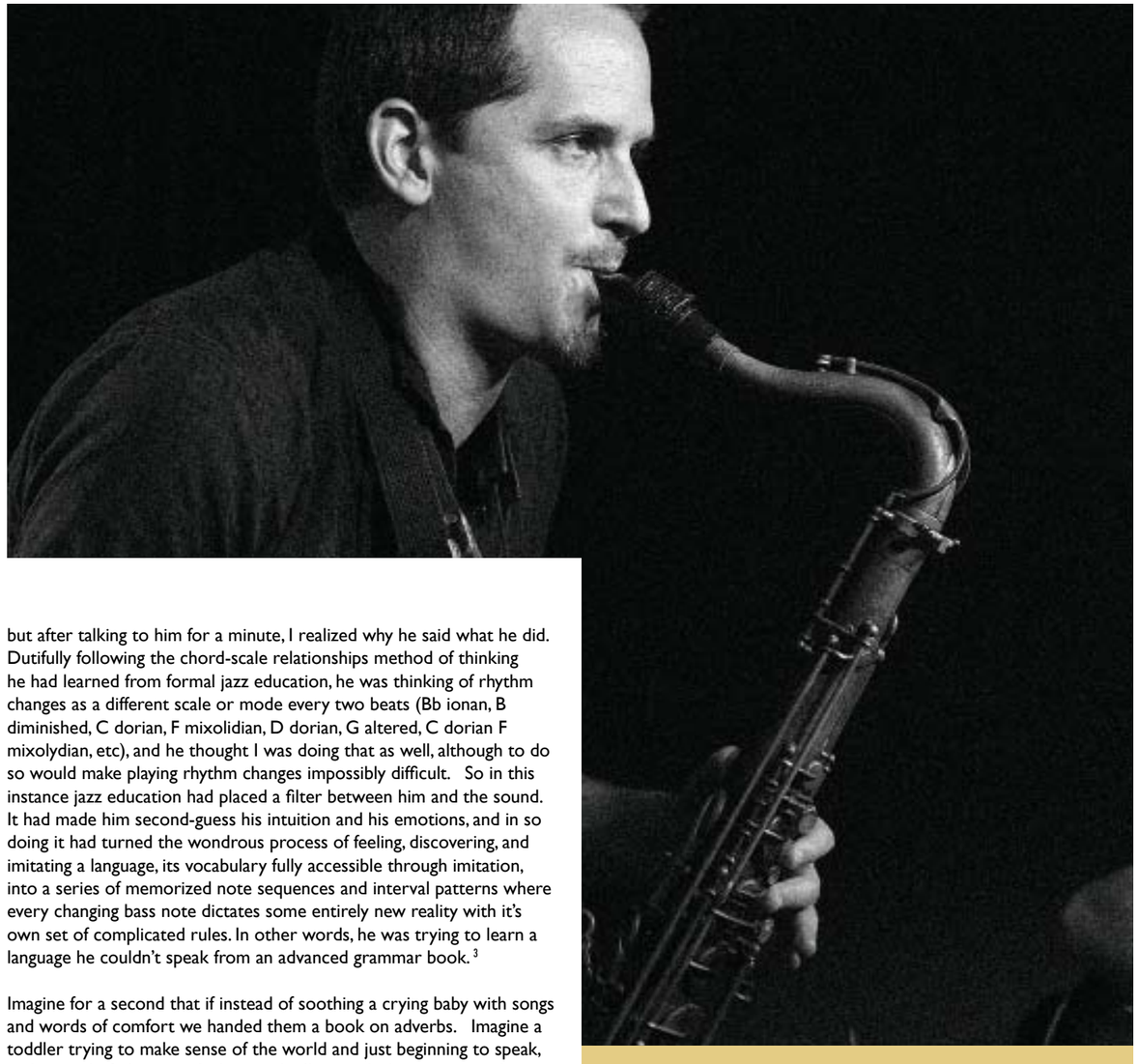
I grew up in rural NC, in a small town called Cameron, where most of the landscape was wooded or covered with tobacco and soybeans. My parents were both well-educated, but they had a pretty small music collection, and the radio in our house was mostly tuned to the local public radio affiliate where we heard news and classical music. Every once in a while my mom might play a record by the Beatles or Emmy Lou Harris, but music wasn't often the center of attention in our house.

The community role for music was mostly in the congregational singing that we participated in every Sunday, along with everyone else in our community (pretty much every one went to church). When I was about 15 and just beginning to learn the saxophone, my parents brought me to see Wynton Marsalis play at a club called the Orchestra Pit, in Winston--Salem, which was a 2-hour drive from where we lived. What the band did that night seemed like magic to me, and I was totally mesmerized, filled with emotion and excitement, in spite of knowing virtually nothing about how jazz worked. We went backstage after the show and Wynton's tenor player at the time, Todd Williams, made me a list of his favorite recordings by saxophonists, alto and tenor, and he suggested that if I wanted to learn how to do what they were doing that night, I should learn the solos from these records by ear.

One of the first recordings on his list was an album by John Coltrane called *Giant Steps* which I immediately purchased (on cassette tape) and began trying to learn by ear. Linear thinker that I am, and determined to learn every solo that he had listed, I began with the first tune, *Giant Steps*. Now, I knew basically nothing about this tune.
I was only armed with an intermediate level tenor saxophone (although with very little knowledge of how to play it) and a cassette player. What I remember most was how in that context there were no gradations of hard – one tune wasn't inherently harder than another, *Cousin Mary* wasn't easy because it was a blues (what's a blues?), fast or slow meant very little (it was all fast for me). I just began to learn what Coltrane played, very slowly and naively, by pausing the song one note at a time and trying to make this strange piece of metal I held in my hands make that wondrous sound I was hearing on that tape. I learned the melody and most of his solo over the course of several months, and I was hooked on the process.[2] These sounds were concentrated bursts of emotion, and I began to figure out how something I heard on one recording by one saxophonist was similar in various ways to what I was hearing on an entirely different song on another recording. Intuitively I felt that there was some inherent logic in these emotional bursts of color that I was learning by ear, but although that logic wasn't clear to me at first, the emotion was, and as I started to decipher how the sounds were organized, I felt like I was slowly being let in on some kind of secret.

Later, as I began to have more contact with organized jazz education, I remember someone saying that *Giant Steps* was hard to play. This was confusing to me at the time, and only later did I start to see what they meant, because thinking of each bass movement as a different sound means that there are a lot of chords happening very quickly. Because I had learned it by ear, I was mostly thinking of the phrases Coltrane had played and embellishing them, but this led me to improvising with melodic tension and release in three different major keys, which was a lot simpler. Later, while attending the New School, another student approached me to say he was baffled by my ability to play so convincingly on rhythm changes (by this time I had transcribed lots of solos by Charlie Parker, Dexter Gordon, Sonny Rollins, and others). Having some idea what playing really great on rhythm changes sounds like, and not feeling particularly great about my efforts, I was perplexed, but after talking to him for a minute, I realized why he said what he did. Dutifully following the chord-scale relationships method of thinking he had learned from formal jazz education, he was thinking of rhythm changes as a different scale or mode every two beats (Bb ionan, B diminished, C dorian, F mixolidian, D dorian, G altered, C dorian F mixolydian, etc), and he thought I was doing that as well, although to do so would make playing rhythm changes impossibly difficult. So in this instance jazz education had placed a filter between him and the sound. It had made him second-guess his intuition and his emotions, and in so doing it had turned the wondrous process of feeling, discovering, and imitating a language, its vocabulary fully accessible through imitation, into a series of memorized note sequences and interval patterns where every changing bass note dictates some entirely new reality with it's own set of complicated rules. In other words, he was trying to learn a language he couldn't speak from an advanced grammar book. [3]

Imagine for a second that if instead of soothing a crying baby with songs and words of comfort we handed them a book on adverbs. Imagine a toddler trying to make sense of the world and just beginning to speak, and instead of playing with them and talking with them, we gave them books on direct objects and subject/verb agreement. Our instincts and intuition would never let us do something so absurd. And so we have to listen to those same instincts and attempt to learn jazz as a baby learns to speak. Babies are concentrated balls of potential, all emotion and need, and language within the context of community helps them make sense of their world. Jazz is an aural improvised language, filled with emotion and meaning, some of it ancient and mysterious, and there is no way to learn it solely from reductive chord-scale relationships, just as you could never learn to speak Portuguese or Italian or Swahili or Mandarin solely by reading a grammar book and never imitating or hearing a native-speaker talk.[4]



Intuitively I felt that there was some inherent logic in these emotional bursts of color that I was learning by ear, but although that logic wasn't clear to me at first, the emotion was, and as I started to decipher how the sounds were organized, I felt like I was slowly being let in on some kind of secret.

[1] Recent developments in neuroscience support the idea that, while music may not literally be language, music and language share deep critical connections. See *Music, Language, and the Brain* by Aniruddh D. Patel for a good example.

[2] I have never felt like I was more talented than others, and I'm convinced that what I did with *Giant Steps* is available to anyone with patience and a pause button. I was just lucky that no one had told me it was difficult, as that might have been a deterrent for me at that vulnerable time. If you can learn to speak you can learn to play music. You just have to approach it the same way.

[3] Don't misunderstand me here. This should not lend support to or be confused with any of the typical anti-intellectual fears sometimes articulated by students of jazz (of losing your natural-ness, that learning to read spoils your innate expressiveness, etc). All intellectual curiosity should be encouraged, but it is my experience that reductive 'paint-by-number' methods (licks, chord-scale relationships, etc) introduced early in the process and without sensitivity can be distractions at best and damaging at worst. Embarking on a journey of personal discovery through listening and imitating should be the primary focus in the early stages. Jazz education and theory has its place in the process, just like learning grammar has its place in learning language. It's just about timing. Just as we learn the grammar of our mother-tongue in school, long after we are fluent speakers, so too should we learn jazz theory later in the process, after we've learned enormous amounts of vocabulary by imitating the recordings we love.

[4] Incidentally, this 'mother-tongue' approach quickly outgrows artificial barriers implied by umbrella terms like 'jazz' and 'bebop', 'rock', 'classical', which are all fraught terms with their own complicated histories. When we use any language to talk about another one, something is always lost in translation.

JOSÉ EDUARDO

A ESCOLA DE JAZZ DO HCP E A PEDAGOGIA DO JAZZ NA PENÍNSULA IBÉRICA

por **Pedro Roxo [PR]** / **Miguel Lourenço [ML]**

JOSÉ EDUARDO DA CONCEIÇÃO SILVA ESTÁ REGISTADO NOS ARQUIVOS DO HOT CLUBE COMO O SÓCIO NÚMERO 208, APROVADO EM 7 DE MARÇO DE 1973. EXERCEU VÁRIOS CARGOS NAS DIRECÇÕES DO CLUBE ENTRE 22 DE JANEIRO DE 1979 E SETEMBRO DE 1982.

A SOLICITAÇÃO PARA QUE PARTILHASSE CONNOSCO O SEU PERCURSO FAZ PARTE DE UM ESFORÇO GLOBAL DA DIRECÇÃO DO HOT PARA "REPÔR" ALGUNS PERÍODOS DA SUA HISTÓRIA, QUE, POR VÁRIAS CIRCUNSTÂNCIAS, ESTÃO MENOS DOCUMENTADOS NO NÚCLEO MUSEOLÓGICO. (DESTE ESFORÇO RESULTA TAMBÉM O TEXTO *O HOT – IMEDIATAMENTE ANTES E – APÓS ABRIL*, NA PÁG. 4, DA AUTORIA DE JOSÉ SOUSA SOARES, FRANCISCO ALMEIDA E JOÃO PAULO BESSA.)

TEMOS CONSCIÊNCIA DE QUE ESTE ESFORÇO IRÁ RESULTAR FORÇOSAMENTE EM VÁRIAS VISÕES DO MESMO ACONTECIMENTO, O QUE, NA NOSSA PERSPECTIVA, ENRIQUECE O RESULTADO FINAL. TENTAREMOS ESCLARECER ALGUNS FACTOS PASSÍVEIS DE CONFIRMAÇÃO NOS REGISTOS DO HOT.

A importância histórica e pedagógica da Escola de Jazz Luiz Villas-Boas é sobejamente reconhecida na actualidade. Todavia, permanecem ainda bastante desconhecidos os pormenores atribulados que conduziram à constituição da escola e ao modo de funcionamento dos seus primeiros anos de actividade. É precisamente o principal responsável pela sua fundação, o contrabaixista, compositor e pedagogo Zé Eduardo, quem nos fala abertamente dessa questão e de outros assuntos relacionados com a sua experiência pedagógica em Lisboa e em Barcelona (onde foi director pedagógico da escola Taller de Músics). Zé Eduardo vive em Faro desde 1995 e dirige a Associação Grémio das Músicas, por si fundada em 2001.

[PR] O que é que te levou à fundação da escola do HCP? Passaste pelos Araripa, trabalhaste em televisão com o Thilo Krasmann e depois deixaste a televisão. Isso coincidiu com o período em que começaste a ter a ideia de fundar uma escola; depois fundaste também a Orquestra Girassol. Tudo isso está inter-relacionado, parece-me...

Está. Desde que comecei a interessar-me pelo jazz, no princípio dos anos 70, estava eu nas Belas-Artes (Arquitectura) e um colega meu, que hoje é arquitecto, iniciou-me no jazz. Os meus pais estavam em África e vim estudar para Lisboa em 1969. No início da década de 1970 já estava a aparecer no HCP e a partir daí comecei a assinar a *Downbeat*, para saber o que é que os músicos faziam mesmo a sério, e a *Jazz Magazine*, para poder falar com os intelectuais e ter assunto [risos]. A partir daí comecei a mandar vir os livros que eu via anunciados na *Downbeat*, não na *Jazz Magazine*. Lembro-me de andar a estudar um livro de orquestração e passar-me pela cabeça começar uma orquestra para ver "como é que isto soa". E a Orquestra Girassol foi um bocado isso. Foi em 1977, para aí. Eu era o gajo que tinha mais livros, aliás, eu era o único gajo em Portugal que tinha livros destes. Tenho os primeiros Aebersold, os *Play-A-Long*. Tinha de perceber aquela música, porque no HCP também ninguém me explicava. O HCP era uma espécie de carbonária do jazz. Era um clube secreto. Um gajo entrava e lá estavam aqueles gajos do costume. Ganhei o meu estatuto lá dentro, mas aquilo era complicado. Entretanto eu faço a Orquestra Girassol, o *link* das revistas americanas, da *Downbeat* e dos livros. Dura para aí uns dois anos. Até fizemos um disco.

[PR] Isto tudo também porque com a orquestra ensaiavas as coisas que escrevias e também eras influenciado pelos livros que mandavas vir. Depois davas também formação aos músicos da orquestra...

Isso. Porque eles apareciam no HCP, os putos todos, o Carlos Bechegas, o Manuel Garcia, o [Tomás] Pimentel, o Laurent Filipe, apareciam no HCP todos despassarados. Vinham do Conservatório maltratados e eu dizia para aparecerem em minha casa. Aí pensei, "vou fazer uma *Big Band*". Isto foi para aí em 1976/77. Foi aí que surgiu a [Orquestra] Girassol. Eu ensaiava os gajos, eles liam música mais ou menos. Alguém trouxe o Laurent, que era um miúdo, tinha 16 anos. A mãe dele até telefonou lá para casa para falar com a minha mãe e a minha mãe lá a convenceu (…). Eles estavam-me sempre a perguntar coisas, porque tinha os livros todos e fartava-me de estudar. E muitos deles não tinham o método certo de estudar. Eu, como aprendi a estudar nas Belas-Artes, ensinava-os [a estudar], e daí o meu ascendente sobre eles, apenas porque estudei.

[PR] Nessa altura havia algum método específico que tivesse mais predominância?

Eu aproveitei todos os métodos americanos que achei que eram de aproveitar, nomeadamente os *Play-A-Long* do Jamey Aebersold, assim como outros que ainda tenho e de vez em quando vou lá ver. Gostava também do método do David Baker e uma série de gajos que eram gajos das universidades.

[PR] Então na tua casa tinhas autênticas sessões não só de ensaios como também de aulas?

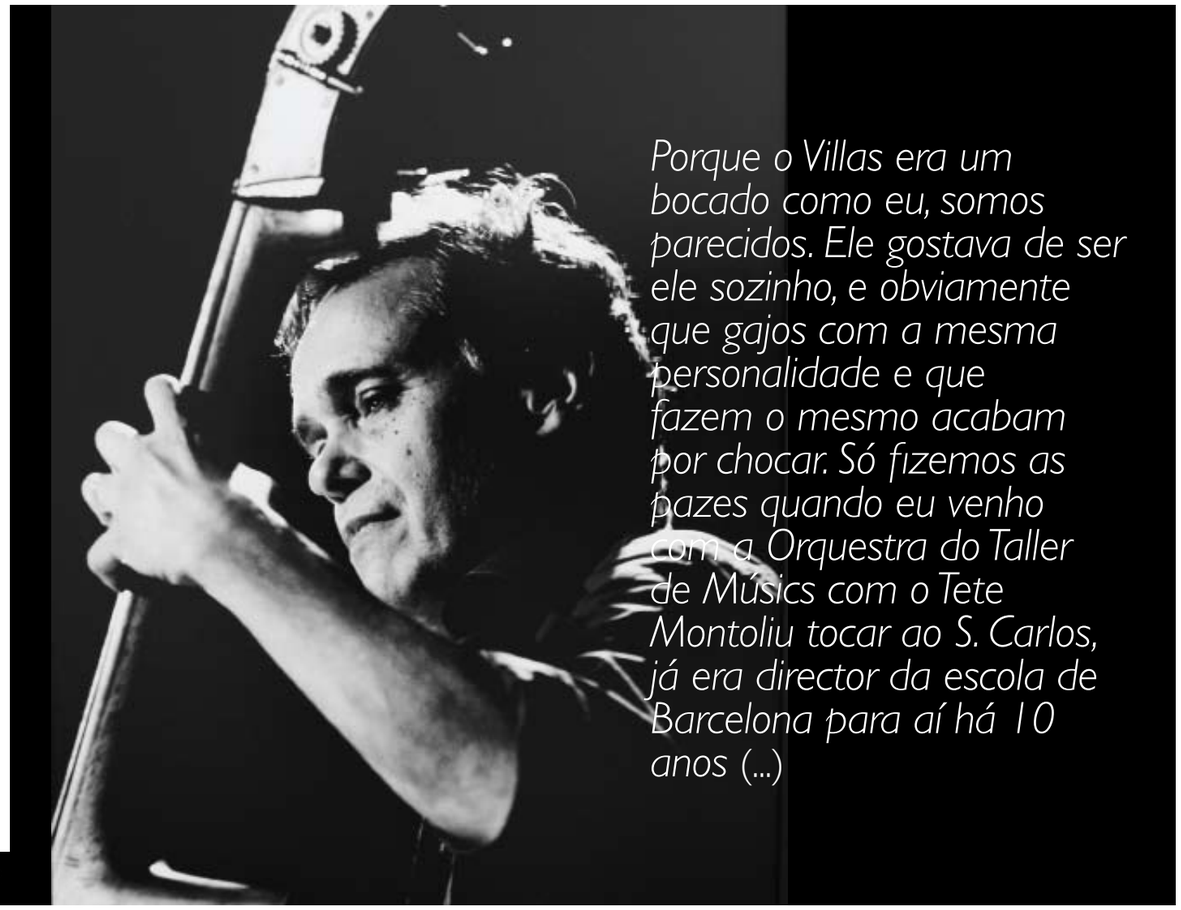
Sim, por isso é que eu uma vez cheguei ao HCP, em 1977, abordei o Villas-Boas e disse: "Olha, quero fazer uma escola de jazz." Ele já sabia que eu tinha a orquestra. E os putos já não iam com ele, iam comigo. Daí uma zanga histórica que eu tive com o Villas-Boas, com artigos nos jornais, em que ele diz "eu já estou acabado" e não sei quê. Cenas diabólicas (…). Ele percebe que eu tinha os putos todos atrás de mim, tipo o flautista do Hamelin. Deve ter pensado "como é que é possível?". E realmente tinha para aí 18 gajos atrás de mim. Quando lhe disse: "Quero fazer uma escola", ele respondeu: "Eh pá, a gente faz já uma escola. Mas porque é que você quer fazer aqui no HCP?" "Eu quero fazer aqui no HCP para depois pedir dinheiro [ao Estado], que vai para uma instituição de utilidade pública que é o HCP." "Ah, está bem. Eu faço a escola. Diz-me o que é que queres e eu faço." Isto era típico do Villas-Boas. Então ele traz músicos do Casino Estoril, que eram os gajos que ele conhecia. Eu disse-lhe: "Quero um gajo para ensinar guitarra, outro para contrabaixo, para bateria, piano, saxofone, trompete, etc. Não quero aqui os senhores engenheiros e os senhores arquitectos que tocam, porque eles são todos diletantes. Quero gajos que sejam profissionais." "Eu arranjo-te!" Quando ele me aparece com aqueles músicos, que eram gajos mais velhos, cheios de vícios, embora soubessem de música, não disse nada, mas pensei que estava tudo estragado. Então os primeiros professores da escola do HCP – isto ninguém sabe – foram os músicos da Orquestra do Casino Estoril, via Villas-Boas. Então ele mete lá os gajos do Casino e eles começam a dar as aulas e não era o que eu estava à espera, porque eu tinha lido na *Downbeat* outra coisa… Eu digo-lhe que não os queria ali e o que é que ele faz? Pega nos professores e nos alunos e leva-os para o Luisiana. Assim como ele permite que se forme a escola em 1977, também acaba com ela. Ele levou os meus alunos para o Luisiana. Então eu borrifei-me para a escola, mas pensei que me havia de vingar. Foi aí que surgiu a nova direcção da escola, em 1979, com Rui Martins, porque aquilo era tudo pessoal mais novo, eles topavam-me a mim, sabiam que andava sempre às turras com o Villas, e eles pensaram: "Precisamos de um músico e é este gajo." Porque eles não eram músicos e não gostavam politicamente do Villas e daqueles gajos todos situacionistas do tempo da outra senhora. E também não gostavam dos "José Duartes". Portanto aquilo era a terceira via, que era a via maoísta.

[PR] Mas ao mesmo tempo eles eram entendidos de jazz e gostavam de jazz?

Muito pouco. Eles iam lá e curtiam jazz, mas nunca os considerei entendidos. Entendidos, sim, eram o José Duarte e alguns daqueles gajos, não todos. Eu era mais próximo da idade deles e fizemos várias reuniões prévias. Aquela tomada de poder, embora tenha sido uma eleição normal e democrática, foi uma revolução. Eu meti lá os gajos todos da Orquestra Girassol e quando houve aquela assembleia no clube estavam lá todos, o Villas, os [irmãos] Mayer, o Duarte Mendonça, o Binau [Bernardo Moreira]. Quando eles começam a ver aquela malta toda a descer, a primeira coisa que perguntam é: "Tem as quotas em dia?" E nós todos com os cartões na mão, com as quotas em dia. E os gajos todos a olharem uns para os outros. Não disseram nada, mas perceberam que estavam tramados. Eles eram uns cinco ou seis, nós éramos uns 20. Aí foi o 25 de Abril do HCP.

[ML] Então aí com o Rui Martins é que já houve a porta aberta para o projecto da escola?

O Rui Martins era funcionário público e trabalhava no gabinete da área de Sines e depois foi trabalhar para a Secretaria de Estado da Cultura graças ao HCP. Foi então que pensámos em arranjar um subsídio para o



Porque o Villas era um bocado como eu, somos parecidos. Ele gostava de ser ele sozinho, e obviamente que gajos com a mesma personalidade e que fazem o mesmo acabam por chocar. Só fizemos as pazes quando eu venho com a Orquestra do Taller de Músics com o Tete Montoliu tocar ao S. Carlos, já era director da escola de Barcelona para aí há 10 anos (...)

HCP. Ele conhecia os meandros, preencheu os papéis todos, e aí o HCP pela primeira vez e única na sua história tem um subsídio.

[PR] Mas primeiro foi três meses a título experimental, depois é que foi um subsídio de um ano...
Sim, mas teve um subsídio. E tenho cartas de quando me fui embora para Barcelona em que digo: "E sobretudo, pá, não deixem isto descambar para continuar a receber dinheiro do Estado."

[ML] Mas há duas fases, uma em que há esse período experimental com apoio do Instituto Alemão...
Sim, e depois há o subsídio que começa a ser regular e que se prolonga por 1979, 80, 81 e 82. Portanto, há duas fases: em 1977, que é a escola do Luiz Villas-Boas, que está fechada, e esta não se devia chamar Villas-Boas; e depois há a dos maoístas, que foi a que continuou.

[PR] Isso significa que o pessoal que estava a ter aulas no Luisiana transita para a escola do HCP?
Sim, porque o Villas depois acaba com a escola do Luisiana. Eu estava com relações cortadas com o Villas e em 1979 ele expulsa-me do Cascais Jazz devido a uma entrevista que eu dou num jornal em que digo a verdade em relação ao Cascais Jazz, e há outras histórias e baldrocas por detrás. Porque o Villas era um bocado como eu, somos parecidos. Ele gostava de ser ele sozinho, e obviamente que gajos com a mesma personalidade e que fazem o mesmo acabam por chocar. Só fizemos as pazes quando eu venho com a Orquestra do Taller de Músics com o Tete Montoliu tocar ao S. Carlos, já era director da escola de Barcelona para aí há 10 anos, em 1989, e o Villas-Boas vai aos camarins e diz: "Eh pá, você conseguiu, dê cá um abraço." Não nos falávamos há 10 anos, desde 1979. No final de contas aquilo era uma relação de amor-ódio. Era o filho pródigo com o pai.

[PR] E nessa altura qual era a estrutura da escola? Era só o Zé Eduardo a dar aulas, ou havia mais professores?
Não, era muita gente. Na primeira escola, em 1977, eram os músicos do Casino. Mas em 1979, eu ponho os meus alunos, ou os gajos a quem eu reconhecia um mínimo de qualidade para estarem a ensinar os outros. Um dos que me ajudaram bastante foi o Zé Martins, que era o baterista dos Zanarp e que depois nos anos 80 foi o percussionista dos Trovante. Pus lá o gajo porque ele tocava os instrumentos todos, bateria, flauta, dava educação musical. Claro que eu dava a maioria das aulas. Cheguei a dar [aulas] a 80 alunos na cave do HCP. (…)

[ML] O programa em termos pedagógicos era baseado em quê?
Fui eu que o fiz. O programa de todas as escolas da Península Ibérica, fui eu que o inventei, a matriz. É um programa direccionado para gajos que não querem estudar. Naquela altura, o pessoal queria ir para a música mas não queria ter trabalho. Hoje a mentalidade é diferente. Este foi um programa que eu adoptei dos programas americanos, daí o êxito que teve em qualquer sítio.

[PR] E qual é a grande diferença desse programa [relativamente aos programas americanos]?
É um programa prático e que depende muito de quem o está a dar. Aprende-se jazz a tocar. (…) O resto, tudo bem, é para um gajo não ser um bruto e saber falar e saber mais coisas. Mas obviamente que no sistema académico tradicional isto é um bocado complicado. Nos politécnicos, sim, é por isso que a Escola Superior de Música de Lisboa e a ESMAE [Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo] são as melhores, as outras é mais "ponha-os a escrever compassos, dê-lhes trabalhos…" Para mim, que sou *old school*, o jazz aprende-se a tocar.

[ML] Quais foram os primeiros alunos da escola com inscrição?
Eram alguns músicos da Orquestra Girassol, e outros. A escola logo no princípio teve para aí 70 ou 80 alunos, logo. Daí ter sido um êxito brutal. Tinha imensa gente, inclusivamente a actriz São José Lapa, pessoal da música, como o Carlos Mendes e outros. Tinha jovens que agora são grandes vedetas, como o Carlos Barreto e o Carlos Bica…

[PR] E a ideia era formar músicos para jazz ou para música popular em geral?
Eu sabia, pelo meu próprio exemplo, que quanto mais soubesse tocar jazz, mais os músicos da música popular e os cantautores viriam atrás de mim, porque eu próprio tocava com o Carlos do Carmo e aquela malta toda. Era fácil. A música portuguesa é tão má que um gajo que estude jazz e esteja disponível, isso chega e sobra para fazer qualquer coisa na música popular portuguesa. Todos aqueles alunos da Orquestra Girassol foram tocar com o Sérgio Godinho, o Fausto. Sobretudo os da *frontline* da Girassol, como o Luís Caldeira e o João Paulo, foram tocar com cantores da música popular portuguesa. Aí também vês quem são os cantautores mais espertos, e o Sérgio Godinho é o mais esperto de todos. Eu comecei a tocar como músico de estúdio em 1976 e toquei com esses gajos todos, e eles sabiam que os gajos que vinham do jazz sabiam muito mais, eram sempre uma mais-valia, o que depois se viu nos anos 80 e se viu por aí fora, está-se sempre a ver. Só que agora, com a evolução dos músicos, é possível que haja músicos populares que não tenham passado pelo jazz e que sejam bons. Já há vários, felizmente. Nos anos 70 os músicos que não vinham do jazz tocavam de orelha e sabiam umas coisas, mas não havia profissionalismo.

[PR] Mas quando fundaste a escola era isso que tinhas em mente, preparar músicos não apenas para o jazz?
A ideia era preparar os músicos como eu tinha visto nas revistas americanas, como o Howard Roberts e a tipa de quem eu estudei os métodos, a Carol Kaye, que eram os meus heróis, os músicos de estúdio de Los Angeles. Eram os gajos que tocavam nas bandas sonoras dos filmes – isso era o meu sonho, era ser muito rico como esses gajos. Mas como estava em Portugal, vou ser muito rico mas é a andar de carro eléctrico e com sorte vou ter um Panda. Agora, não podia dizer isto aos gajos da *Jazz Magazine*, a esses era mais a luta do Nelson Mandela, a música do Peter Brötzmann...
Depois há outra fase muito importante na história da escola do Hot que começa em 1991, com os Moreiras, a que estou ligado também… Aí já são os Moreiras que me metem lá, porque eu estava em Barcelona.

[ML] Fase em que acaba a direcção do Rui Martins e o B. Moreira adopta o teu programa, que esteve em vigor durante mais de 20 anos com poucas alterações.
Pois, e está em vigor em toda a Península Ibérica. E agora vai estar em vigor em Macau. É um programa que dá, digamos, um programa "pica-pedra". É para começar, e para começar são vinte anos.

[PR] Mas se aquilo é orientado para a prática, quer dizer que há temas mais específicos para começar e depois vão evoluindo. Começam com uns *blues*...
Não, não. Os *blues* são o pior para começar a aprender. Tocas a mesma escala e não sabes onde é que estás. "Pára, onde é que estás?" E ele não sabe… Para mim só tocam *blues* quando começam a tocar *bebop*.

[PR] Então diz lá aí um tema para quem está a começar um trabalho...
Nostalgia in Times Square, do Mingus, mas também outro: *Satin Doll*, do Duke Ellington. Eu tenho uma razão para fazer isto: são estruturas complicadas; se eles se perderem, nota-se logo que estão perdidos. Logo! É instantâneo. Começa a soar mal, são estruturas complicadas e que não requerem conhecimento de muitas escalas. Isto já é refinamento da coisa, já não é tocar um *blues*. As estruturas são complicadas, requerem atenção e quero que eles saibam o que estão a fazer. Mas as escalas requeridas também não são muito complicadas. São temas ideais, no meu ponto de vista, para o pessoal começar.

[ML] Mas já nessa altura dos primeiros anos da escola do Hot procuravas implementar estes métodos?
Não, mas nunca os pus a tocar *blues*, isso de certeza absoluta. Há muitos livros que dizem para começar com *blues* e não sei quê… Depende. Um gajo vai experimentando ao longo dos anos. Tem de ser na prática com os gajos à tua frente a ouvir as asneiras que os gajos fazem e aí tu começas a experimentar e dizes "este tema é que é, e aquele, e o outro"... Eu já na escola do HCP sabia o que é que não queria. Não sabia o que queria, agora já sei mais ou menos o que quero. Eu sabia que não queria que eles aprendessem por *blues* e pelo *So What?* no HCP, porque era mais fácil os gajos estarem-me a enganar e estarmos todos a perder tempo.

[ML] E quando foste para Barcelona?
Foi exactamente o método da escola do Hot que eu introduzi lá.

[ML] Mas deixaste assim um método na escola do Hot?
Deixei, passei o testemunho e não cumpriram. E deixei isso escrito. Isso é uma coisa que não está clara e ninguém gosta de falar disso.

[PR] Não cumpriram em que aspecto? O programa que deixaste não foi cumprido porquê? Porque foi para lá o David Gausden com livros dos EUA?
O David Gausden aparece em 1979 e o Carlos Zíngaro entra nesse filme.

[PR] Mas nessa altura qual era a relação do Carlos Zíngaro com o HCP?
Nenhuma. Só que nós encontrávamo-nos muito por causa das gravações de estúdio, a Banda do Casaco e essas coisas, porque o Zíngaro estava ligado a isso. Tocávamos juntos, às vezes, em restaurantes, violino e contrabaixo. Chegámos a fazer um trio com guitarra, tipo à [Stéphane] Grappelli. O Zíngaro era bom a fazer aquilo, apesar da cena conceptual, do *free* e não sei quê. Ele é que arranjava [os concertos] e fizemos um grupo. E um dia apareceu com um gajo e disse: "Olha, está aqui um gajo americano." O David Gausden chegou e começou logo a tocar com o Sérgio Godinho. Depois, quando me vou embora em 1982 para Barcelona – eu tinha tudo lá arranjado, já lhes tinha dito que tinha um programa pronto a ser implementado, porque eles tinham uma escola enorme e caótica, pois tinham 50 professores e cada um fazia o que lhe apetecia –, eu deixei uma carta assinada pela direcção toda (embora hoje não se fale nisso) e deixei como director pedagógico o Tomás Pimentel, que era o gajo que me parecia mais certinho para aquele lugar – já tocava na Banda da Marinha, etc. Ficou um documento assinado por ele e pela direcção do Hot (Rui Martins, Gabriela, etc.). Eu tenho esse documento em que passo o testemunho. Depois fui embora. Mais tarde soube que aparece o David Gausden, mas eu já não estava lá, e nos anos 80 não sei bem o que se passou, mas, pelo que me disse o Binau, não foi brilhante. Quem deve falar sobre isso são os protagonistas dos anos 80, se quiserem falar. Em 1990, quando o Binau me chama, diz-me: "Eh pá, tens de vir cá, tens de pôr isto na ordem, porque nós agora estamos na direcção, aquilo estava um caos." Em 1990 estava eu em Tavira durante as férias a dar dicas ao Pedro Moreira, que era um puto, sobre o Taller e como é que se fazia em Barcelona. Depois em 1991, ele [Binau] chama-me e eu venho fazer uma espécie de formação aos professores todos da altura – a maioria tinham sido meus alunos, tipo o Vasco Agostinho, o Pedro Madaleno e essa malta que agora tem 40 e poucos anos. O David Gausden aí zanga-se comigo porque o gajo julgava que tinha vindo de propósito. Ele zanga-se comigo e deixa-me de falar aí durante 15 anos. Ele pensava que eu tinha feito aquilo para o prejudicar. Mas quem fez aquilo foi o Binau. Ele apresenta-me aos professores todos e diz: "Ele agora vai-vos dizer como é o novo programa." Eu pensava que o David Gausden sabia, mas ele teve uma reacção tipo "ai ele é que vem dizer e eu que sou o director da escola

não sei de nada? Eu demito-me…". O Binau respondeu: "A porta está ali em cima das escadas." Foi assim… Só começámos a falar novamente aqui no Algarve, porque ele veio para cá. Quando se foi embora, fiz-lhe uma homenagem através da nossa associação e chamei os seus alunos todos. Ele foi-se embora e o nosso país olimpicamente ignorou-o, o que é típico.

[PR] Então achas que ele foi importante?
Muito importante. Mal ou bem, foi importante. Não foi tanto o Tomás Pimentel. Eu deixei aquilo ao Tomás Pimentel, depois não sei o que se passou e o David Gausden tomou conta daquilo e trouxe uma série de músicos americanos que eram colegas dele e são eles que vão ser professores da escola durante alguns anos.

[ML] Mas houve antes disso um grupo de ingleses que veio cá ensinar…
Isso foi um arranjo do Rui Martins, porque nós fomos chatear toda a gente: a Embaixada Americana, o British Council… Eles é que disseram que podiam trazer músicos. E vieram vários que foram do caraças. Vinham tipo um mês ou dois meses, para darem aulas na escola, tocavam na televisão, etc. Mas isto tudo foi via Rui Martins.

[PR] Então deste aulas de 1979 a 1982 e o que é que te levou a ir para Barcelona?
Foi o FMI, os gajos que estão aqui agora. Não havia trabalho. Eu tocava com o Rão Kyao e num mês ganhava mais do que a minha ex-mulher ganhava num ano inteiro. Não era o Hot que me dava dinheiro, o que me dava dinheiro eram os *gigs*…

[PR] Mas já me falaste de que quando foi o "Chico Fininho" [*boom* do rock português] foi o desastre e o jazz foi ao ar…
Foi ao ar. O que era lógico, porque um país sempre deveria ter tido "Chicos Fininhos", só Portugal é que apareceu serôdio, já depois do 25 de Abril. Havia algumas coisas antes, mas não tinham expressão. Portanto era normal que toda aquela malta fosse ao Cascais Jazz. Não era pelo jazz, não havia mais nada… De repente [com o "Chico Fininho"], "eh pá, isto é que é…"

[PR] Então tu ficaste sem trabalho…
O mercado veio em queda. Não havia trabalho nenhum. E a escola não dava nada [monetariamente]. Foi quando entrou o FMI em 1981 e foi a mesma coisa. Ao fim de um ano pensei que tinha de me ir embora. Já tinha aquela atracção por Barcelona. (…) Eu ia a Espanha tocar já desde de 1979, aliás, ainda tenho essas gravações. Eles [Taller de Músics] convidaram-me para professor e eu levei tudo e disse: "Posso dar aulas, mas tenho um programa." Eles pensavam que eu ia pedir dinheiro, que é o que toda a gente pensa. Perguntaram quanto é que eu queria e eu disse que tinha um programa que implementava, mas só queria mandar [pedagogicamente]. Eram dois gajos e ficaram a pensar que eu era esquisito: "Então mas não queres nada?", "O que vocês quiserem pagar, pagam, mas eu quero é mandar…" Ficaram a pensar e ao fim de um dia disseram: "Mandas, é tudo teu…"

[ML] Mas era a única escola de jazz que havia [em Barcelona]…
Havia outra, que era a rival, era a Berklee. Aí era só o programa da Berklee, a papelada da Berklee. Ainda continua, é a — L'Aula de Música Moderna i Jazz —, que é na parte alta de Barcelona, para onde vão os meninos que têm muito papel, os meninos queques, e a Taller é a cena popular, que também agora é cara.

[PR] Então tu implementaste o teu programa no Taller?
Sim. E depois tive o mesmo problema que aqui. Quando cheguei lá os gajos disseram: "Amanhã reunimos os professores todos." Demitiram-se todos. Eu cheguei lá e de repente está tudo demitido, tudo contra ti. Os gajos [da direcção] disseram: "Deixa estar que eles são músicos, quando tiverem de pagar a renda da casa, eles voltam..." Foi a primeira vez que eu soube o que era lidar com músicos profissionais. Em Portugal isso não existia. "Não te preocupes, vai-te embora, tu continuas a tua cena, daqui a um mês já cá estão todos outra vez." Passado um mês estavam todos ali.

O mercado veio em queda. Não havia trabalho nenhum. E a escola não dava nada [monetariamente]. Foi quando entrou o FMI em 1981 e foi a mesma coisa. Ao fim de um ano pensei que tinha de me ir embora. Já tinha aquela atracção por Barcelona. (…) Eu ia a Espanha tocar já desde de 1979, aliás, ainda tenho essas gravações. Eles [Taller de Músics] convidaram-me para professor e eu levei tudo e disse: "Posso dar aulas, mas tenho um programa."

[PR] Ganhaste inimigos, então…
Não, porque viram que eu não estava ali para ganhar dinheiro. Porque as pessoas não percebem isso, começam a pensar: "Ele está aqui só por causa da música? Não pode ser…" Depois começam a ver: "Ele está aqui por causa da música, este gajo é maluco…" Podem não gostar, mas respeitam, que é o que acontece agora, acho eu. E outra coisa: eu toco, dou o exemplo, não é só bocas. Isso é uma coisa que é fundamental para mim. E há ainda outra coisa. Os professores que estavam lá continuaram todos a dar aulas. Eu ainda sou amigo de alguns deles, amigo íntimo. Mas o que fez o Taller ser uma escola do caraças foi quando os meus alunos começaram todos a dar aulas lá. O Perico Sambeat e esses gajos todos. Aí é que foi…

[PR] E a lógica do programa era a mesma?
Era igual ao da escola do Hot, só que eu depois lá adaptei-a. Ali estudavam mais. (…) Tornei o programa mais americano. Meti mais intensidade. Aqui tinha o mínimo e o que tinha tirado aqui, meti lá. Fartei-me de trabalhar. Eu lembro-me que estive para aí dois anos a adaptar aquilo tudo. Portanto, o que o Binau levou em 1991 já é o programa de Barcelona.

[PR] Só para as pessoas perceberem melhor, dá lá um exemplo de algo que lá tenhas implementado e cá não?
É muito simples. Cá, aprendiam um tema e pedia-lhes para estudarem as malhas só para aquele tema. E lá penosamente estudavam umas malhas para aquele tema. Lá, eles estudavam as malhas em todos os tons, mesmo nos tons em que não tocavam o tema. Eles iam todos marrar que nem uns cães para tocar em todos os tons. É só isso. Agora é diferente, os putos já sabem tocar as malhas em todos os tons.

[PR] Porque depois o Gausden quis integrar o seu método. É o da Berklee?
Sim, eu conheço o método dele. É um dos métodos que eu usei… Não é o da Berklee, ele foi aluno da Indiana University, e o gajo tem outra cena, porque eu conheço os professores do gajo e tenho os livros pelos quais ele estudou.

[PR] Mas depois em Barcelona como é que conseguiste dinamizar aquilo, porque teve um grande sucesso e muito pessoal queria ir para lá estudar…
Foi por causa do método e dos alunos que já tinham estudado pelo método. Porque depois ficou tudo organizado e os professores mais velhos não tiveram outro remédio senão integrar-se naquilo.

[ML] E ligações com pessoas de outras áreas artísticas em Barcelona? Porque referiste que pessoas de grupos de teatro importantes foram teus alunos?
Sim, da La Fura dels Baus e Els Comediants. Eles também mandavam actores para aprenderem um pouco de música. Se havia um actor que também tocava saxofone, ia lá para a escola e aprendia a tocar um pouco mais; se um actor precisasse de tocar bateria num espectáculo, a mesma coisa. Este intercâmbio fez que eu conhecesse directores e parte dos actores daquela altura. Alguns foram meus alunos. E de tal maneira que às vezes fui a estreias de obras.

Para mais pormenores sobre Zé Eduardo, cf.:
http://gremiodasmusicas.org/net/

CURVELO, António (2010), "Eduardo, Zé", *in* Castelo-Branco, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores.

MOIMÊME, Abdul (2009), "Zé Eduardo: o grande timoneiro", *Jazz.pt*, 24.

Nota breve: A Direcção esclarece que a decisão de chamar a esta escola "Luiz Villas-Boas" foi tomada em Assembleia Geral.

REGISTAR O PRESENTE PARA MEMÓRIA FUTURA

por **António Curvelo** (Outubro 2013)

Da esquerda para a direita, na foto: Bernardo Moreira, Paula Oliveira, António José Barros Veloso e Manuel Jorge Veloso

© Nana Sousa Dias

Na história do Hot Clube, 2014 será lembrado, entre outras prováveis boas razões, como o ano do nascimento da etiqueta discográfica @ HotClube.

NÃO PODENDO RESSUSCITAR MEMÓRIAS antigas, resolveu o Hot que é hora de começar a registar o presente para memória futura. Na história do Hot Clube, 2014 será lembrado, entre outras prováveis boas razões, como o ano do nascimento da etiqueta discográfica **@ HotClube**. Tal como a *HotNews*, a criação de uma etiqueta de discos era ambição antiga, partilhada por várias direcções do Hot. Conquistado o boletim, chegou a vez de avançar com o projecto de uma etiqueta discográfica própria, projecto mais exigente mas não menos importante para a afirmação e expansão do Hot Clube. O desafio aconselhava um modelo original, que pudesse funcionar como ponto de partida para uma série de edições discográficas capazes de reflectir a alma do Clube. E o momento é oportuno – nunca o jazz em Portugal viveu dias tão promissores e excitantes. O número de músicos, num saudável cruzamento de gerações, ultrapassa as expectativas mais utópicas, e, confirmando a sabedoria da história, da quantidade vai nascendo a qualidade. Exibindo uma maturidade "precoce" (e não só técnico-instrumental), ao palco do Hot sobem, regularmente, jovens *jazzmen* habitados pela dialéctica *body & soul,* indispensável ao jazz. Acresce que esta é uma realidade igualmente vivida e aplaudida noutros palcos, no Norte.

E tudo isto acontece num momento em que a vida do país é empurrada para a morte, numa cega mas intencional caminhada que, passo a passo, vai adiando, quando não assassinando, horizontes individuais e colectivos. Contra um crescente processo de desertificação cultural, a comunidade do jazz vai resistindo – à progressiva redução do número de concertos, aos repetidos festivais postos entre parêntesis, à contínua deserção ou demissão da comunicação social, ao escândalo dessa nova forma de trabalho precário que é a substituição do *cachet* pela percentagem sobre a bilheteria. Mas a verdade é que, remando contra este clima insustentável, as escolas de jazz mantêm as portas abertas, as edições discográficas prosseguem a ritmo surpreendente, pequenos espaços abrem novas janelas, a maioria dos músicos, mesmo na sua solidão pessoal, continua a trabalhar (isto é, a estudar, tocar, ensaiar, compor, ensinar). Parar, como algumas vozes desejam, até que a tempestade passe é gesto suicidário. A ideia de que quando a cheia descer as margens do rio continuarão iguais é uma ilusão. Perigosa, porque fatal.

Saúde-se, por isso, no anunciado nascimento de **@ HotClube**, a sua dupla dimensão de acto de resistência e confiança.

À decisão da direcção do Hot Clube somou-se uma rara oportunidade pela mão da Paula Oliveira, que há muito alimentava o desejo de gravar um disco celebrando o chamado jazz clássico, quando a história se escrevia com meia dúzia de palavras – *swing*, Broadway, *standard*, *american songbook*, *bebop*.

Mas o sonho da Paula via mais longe – cantora de jazz nada e criada em Portugal, nada mais natural (o mais óbvio é, quase sempre, o que está à nossa frente e não se vê…) do que fazê-lo em casa e ao lado da geração que trouxe aquela história para Portugal, lendo-a em voz alta, tocando-a noites a fio na velha cave da Praça da Alegria. E foi assim que para a estreia de **@ HotClube** se lhe juntaram no novo palco do velho Hot (mudaram as paredes, manteve-se a alma) dois dos membros fundadores do primeiro emblema do jazz tocado em Portugal – o Quarteto do Hot Clube de Portugal (QHCP). Quarteto cuja história, conhecida de muitos, se pode resumir, aqui, na comodidade simplista de uma frase – se a prática do jazz instrumental entre nós começou, no final dos anos 40 do século passado, com uma geração de músicos profissionais que tocavam jazz como amadores, os membros do QHCP, todos eles músicos amadores, abraçaram a abordagem do jazz (no espírito e na forma – outra vez o *body & soul*…) como profissionais, rasgando o caminho para as futuras gerações de *jazzmen*, esses sim, profissionais a tempo inteiro.

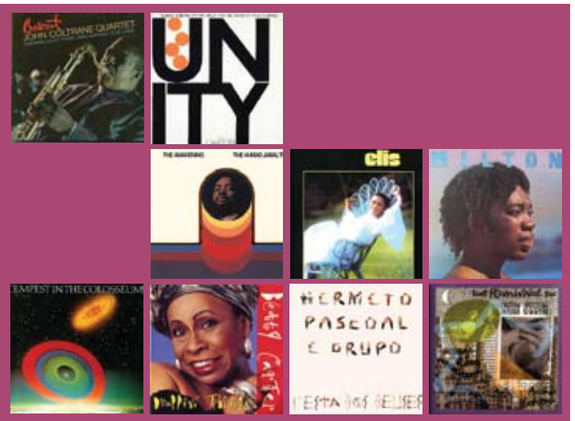
Quando o disco começar a rodar nos ouvidos de todos nós, lá estarão, *just in time*, os "veteranos" Bernardo Moreira e Manuel Jorge Veloso (contrabaixista e baterista fundadores do QHCP), o piano de António José Barros Veloso (ainda hoje presença regular no Clube) e, claro, a voz de Paula Oliveira. Um outro quarteto, a que se juntarão pontualmente, num cruzamento de sucessivas gerações, outros doze nomes protagonistas do tal momento inédito e excitante que é a hora presente do jazz em Portugal.

Mas essas – a do disco-estreia de **@ HotClube** e a das gerações que nasceram da semente do QHCP – são outras estórias a serem contadas noutro lugar. Para acompanhar com atenção.

OIÇAM LÁ ISTO

AS ESCOLHAS DE...

Joana Machado



A minha escolha vai por ordem cronológica:

CRESCENT John Coltrane Quartet, 1964 IMPULSE!
John Coltrane (sax tenor, sax sopr) / **McCoy Tyner** (pno)
Jimmy Garrison (ctbx) / **Elvin Jones** (bat)

Um disco mágico com algumas das melodias mais bonitas de Coltrane ("The Wise One", "Lonnie's Lament"), solos inspirados e apoiados por uma secção rítmica superior. Destaque para o *comping* de McCoy Tyner (os famosos acordes por 4.as) e o balanço "filho-da-mãe" de Elvin Jones. Este seria um disco a levar para uma ilha deserta. :)

UNITY Larry Young, 1966 BLUE NOTE RECORDS
Larry Young (Hammond B3) / **Woody Shaw** (trp)
Joe Henderson (sax tenor) / **Elvin Jones** (bat)

Esta formação improvável regista aqui um repertório enérgico onde se destacam os uptempos com melodias complexas ("Beyond All Limits" — Shaw), contrabalançados por *organ grooves* ("Zoltan" – Shaw) que destilam boa onda e música superlativa. Um disco excepcional com grandes solos de Shaw (que infelizmente viveu pouco) e de Henderson.

THE AWAKENING The Ahmad Jamal Trio, 1970 IMPULSE!
Ahmad Jamal (pno) / **Jamil Nasser** (ctbx) / **Frank Gant** (bat)

Um disco *cool* que revela enorme cumplicidade entre a secção rítmica, onde Jamal combina algumas das suas composições originais com grandes temas de autores variados, de Hancock a Jobim. A típica banda sonora para fazer acompanhar de um bom vinho.

ELIS Elis Regina, 1972 PHONOGRAM
Elis Regina (voz) / **César Camargo Mariano** (pno)
Luiz Cláudio Ramos (gtr) / **Luisão Maia** (ctbx) / **Paulinho Braga** (bat)

Uma viragem na carreira de Elis, agora acompanhada de um novo director musical (César Mariano) e uma banda de *newcomers*. Grandes canções de jovens autores brasileiros (Milton, Hime, Bosco) com a sofisticação das harmonias e algumas idiossincrasias rítmicas do jazz a juntar à riqueza das batidas brasileiras. Elis sempre emotiva, com uma voz limpa, agora despojada dos artifícios que a caracterizavam na década de 60. Um disco maravilhoso onde se destaca também a estreia absoluta de "Águas de Março", de Jobim.

MILTON Milton Nascimento, 1976 VERVE
Milton Nascimento (voz, gtr) **Wayne Shorter** (sax tenor, sax sopr)
Herbie Hancock (pno) / **Raul de Souza** (trb)
Hugo Fattoruso (pno, órgão) / **Toninho Horta** (gtr, 12 cordas)
Novelli (ctbx) / **Airto Moreira e Laudir de Oliveira** (perc)
Roberto Silva (bat, perc) / **Maria Fátima** (voz)

Milton Nascimento, com a sua voz-de-anjo e registo enorme (barítono: muitos agudos, muitos graves – à semelhança de McFerrin), logo fascinou os músicos de jazz norte-americanos, nomeadamente Shorter e Hancock, que diversas vezes solicitaram a sua colaboração em disco. Aqui, Milton proporciona-nos um ambiente quase cinematográfico, *dreamy*, usando a sua voz como instrumento (em "Francisco" e "The Call") e juntando ainda as suas composições com alguns poemas traduzidos para inglês. Com uma super banda de jazz a tecer a teia sobre a qual a voz de Milton se move (o *comping* de Hancock!), este é um disco que mistura o melhor dos dois mundos: Brasil e EUA *happily united.*

TEMPEST IN THE COLOSSEUM VSOP, 1977 (live)
Freddie Hubbard (trp) / **Wayne Shorter** (sax tenor, sax sopr)
Herbie Hancock (pno) / **Ron Carter** (ctbx) / **Tony Williams** (bat)

Poderíamos dizer que é o quinteto do Miles mas... sem o Miles. Talvez a junção mais feliz de músicos da história do jazz. Este disco faz crescer pêlos no peito (a testosterona salta pelas colunas) e mostra-nos uma banda em constante apoteose. Para ouvir muito, muito alto. Aviso: não pegar em armas enquanto se ouve o disco; pode conduzir a actos violentos.

DROPPIN' THINGS Betty Carter, 1990 (live) VERVE
Betty Carter (voz) / **Geri Allen** (pno) / **Marc Cary & Craig Handy** (sax tenor) / **Freddie Hubbard** (trp) / **Tarus Mateen** (ctbx) / **Gregory Hutchinson** (bat)

O tema "30 Years" foi o que me prendeu a este disco, surpreendentemente moderno, para alguém que acabara de descobrir a carreira desta cantora. Aqui Carter mostra a sua capacidade de liderança de uma banda de "miúdos" craques, com o convidado Hubbard em alguns solos, apresentando os seus temas originais – rebuscados, com mudanças de tom e modulações rítmicas – ao lado de alguns *standards* esquecidos. Destaque para o *medley* "Stardust/Memories of You" com a pianista Geri Allen. Carter tem uma forma de interpretar única, atravessando as barras de compasso com alternativas às melodias originais, tornando-as suas. Um timbre quente, à procura do som dos instrumentos que a sua voz pode conter. Uma cantora/músico única.

FESTA DOS DEUSES Hermeto Pascoal, 1992
Hermeto Pascoal (pno, tec, apitos, berrante, chaleira, máquina de costura, cavaquinho, surdo, flauta de bambu, acordeão) / **Itiberê Zwarg** (bat) / **Jovino Santos Neto** (pno, tec, fla), **Carlos Malta** (sax's, fla) / **Márcio Bahia** (bat, perc) / **Fábio Pascoal** (perc) / **Pernambuco** (perc) / **Luciana Souza** (voz)

A voz-instrumento-no-fio-da-navalha foi o que me marcou neste disco, onde Luciana Souza respondeu talvez ao maior desafio da sua carreira ainda muito jovem (26 anos). Neste disco, Hermeto regista experiências absolutamente inventivas, harmonizando e criando ritmos sobre declamações de poemas, *samples* dos porcos, galos e pássaros habitantes da sua quinta e ainda o famoso discurso do presidente Fernando Collor de Mello "Pensamento Positivo". Super-banda, super-balanços com sabor a qualquer-coisa-de-novo na música brasileira.

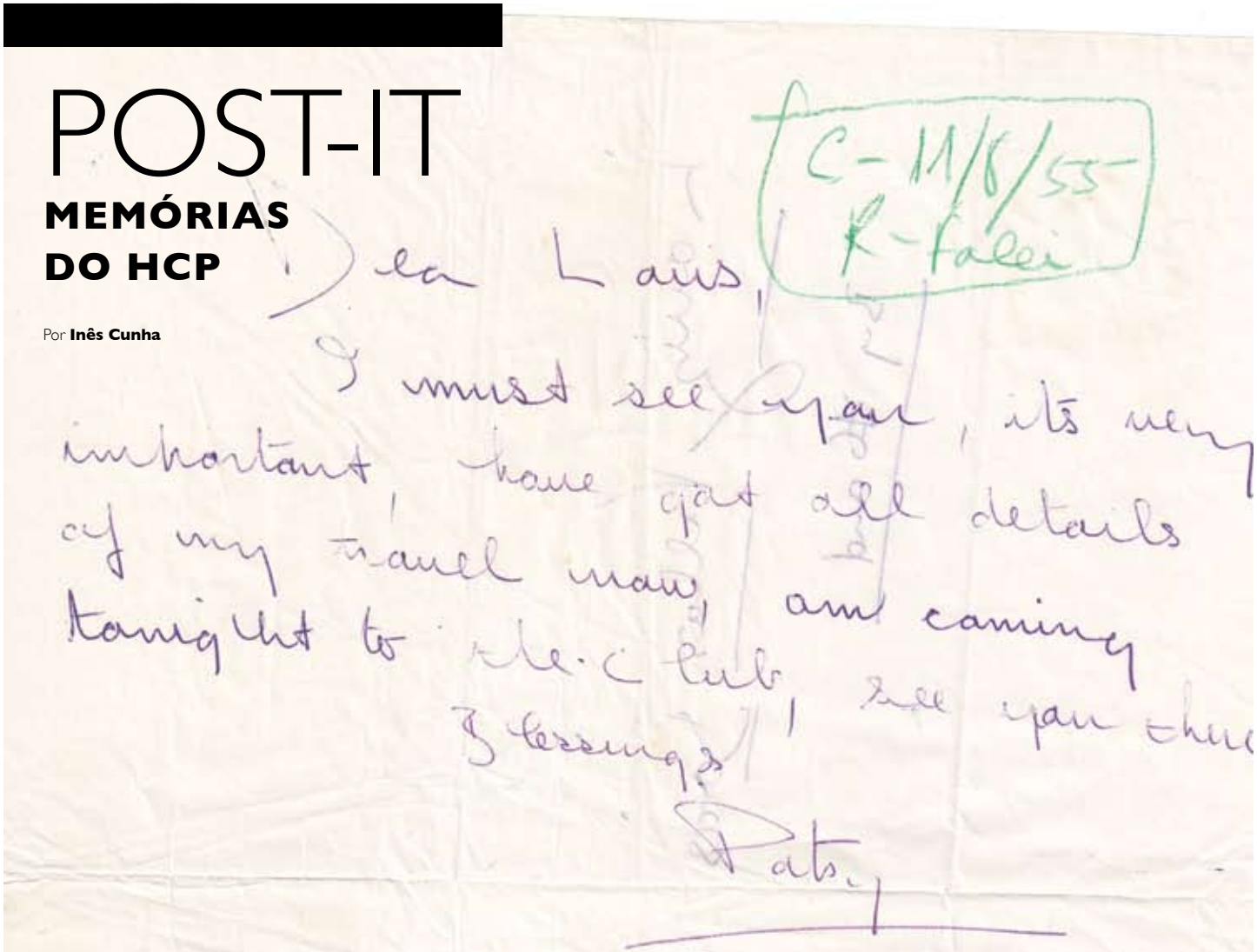
EAST COAST LOVE AFFAIR
Kurt Rosenwinkel, 1996
Kurt Rosenwinkel (gtr) / **Avishai Cohen** (ctbx) / **Jorge Rossy** (bat)

Penso que este foi um disco que marcou a geração do jazz dos anos 90. Músicos brancos, *underground*, maltrapilhos e juntos, apesar das nacionalidades e etnias diversas. Música universal com o jazz em pano de fundo. Craques. Rosenwinkel veio revolucionar a guitarra do "pós-Metheny" e trouxe consigo o lirismo e uma capacidade experimentalista sem temores, características que o definem até aos dias de hoje. "East Coast Love Affair" é, para mim, uma das canções mais bonitas do seu cancioneiro.

POST-IT

MEMÓRIAS DO HCP

Por **Inês Cunha**


C-11/8/55
R-Falei

Dear Luis,

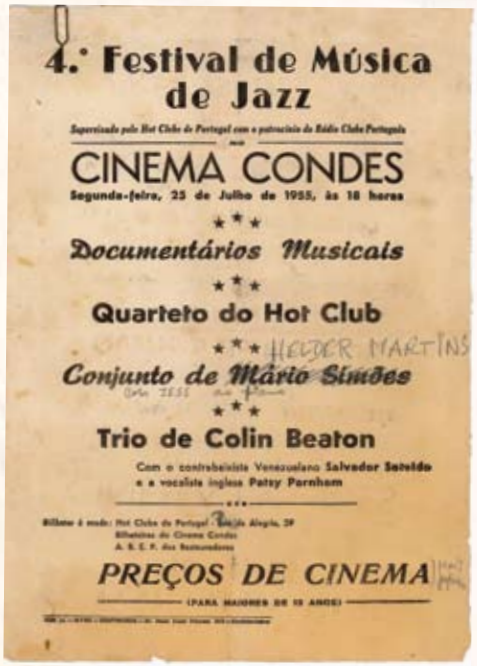
I must see you, its very important, have got all details of my travel now, am coming tonight to the Club, see you there

Blessings

Patsy

Os anos 50 foram anos em que muitos estrangeiros gravitaram à volta do Hot, entre eles algumas mulheres.

Patsy Parnham é um nome frequente na correspondência de Luiz Villas-Boas, guardada no Núcleo Museológico do Hot Clube. Não se sabe muito sobre esta cantora, a não ser que estava em Portugal no Verão de 1955 e era fácil encontrá-la no Clube até Dezembro desse ano. As suas cartas mencionam as noites de *jam*, os irmãos Mayer e Sangareau e a grande amizade que a ligava a Luiz Villas-Boas. Sabe-se que casou com Colin Beaton, outro músico inglês, pianista, que esteve em Portugal na mesma época, de quem também existem fotografias, cartas e bilhetes. O Trio de Colin Beaton, com Patsy Parnham na voz, tocou no Festival de Música Moderna de 1955. Felizmente para o Hot, o Luiz Villas-Boas guardava tudo.


4.º Festival de Música de Jazz

Supervisado pelo Hot Clube de Portugal com o patrocínio do Rádio Clube Portugués

CINEMA CONDES

Segunda-feira, 25 de Julho de 1955, às 18 horas

Documentários Musicais

Quarteto do Hot Club

Conjunto de Mário Simões

HELDER MARTINS

Trio de Colin Beaton

Com o contrabaixista Venezuelano Salvador Sotelo e a vocalista inglesa Patsy Parnham

Bilhetes à venda: Hot Clube de Portugal - Rua de Alegria, 39
Bilhetistas do Cinema Condes
A. B. E. P. dos Restauradores

PREÇOS DE CINEMA

(PARA MAIORES DE 18 ANOS)