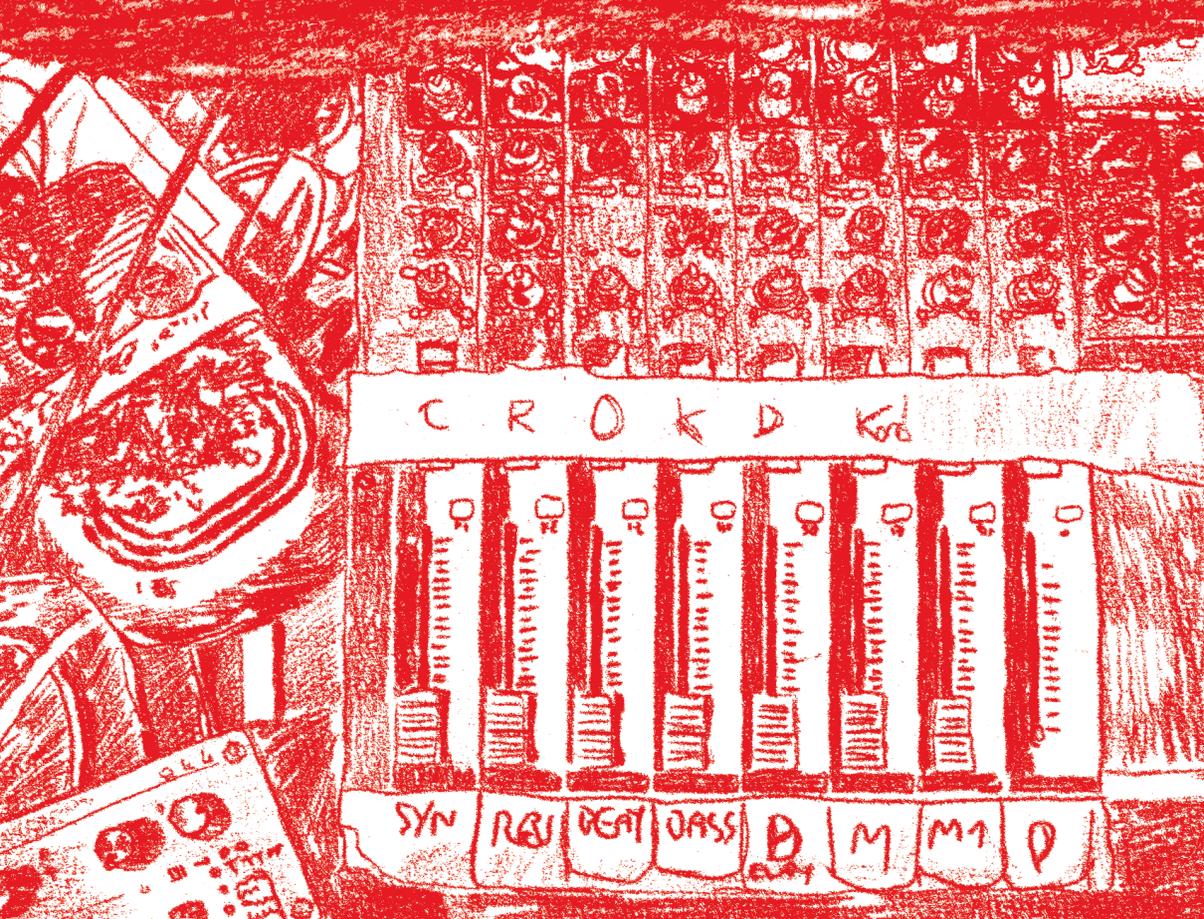
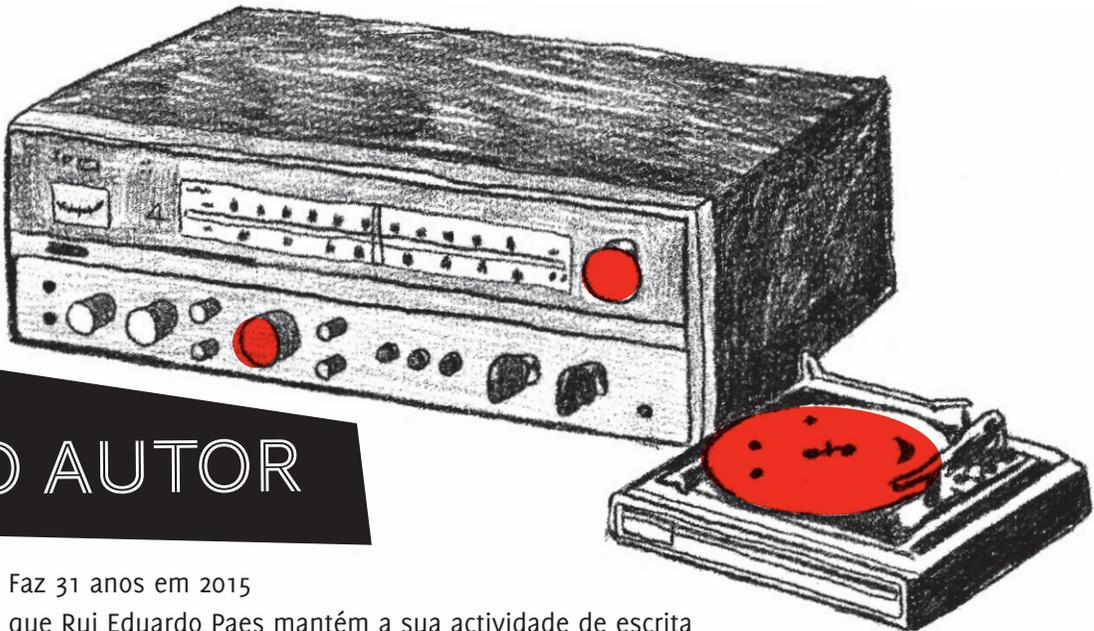


BESTIÁRIO ILUSTRÍSSIMO

RUI EDUARDO PAES

II





O AUTOR

Faz 31 anos em 2015

que Rui Eduardo Paes mantém a sua actividade de escrita sobre música, espalhada por várias publicações (*Diário De Lisboa, Diário Popular, Diário De Notícias, Independente, Expresso, JL, Blitz, Monitor, etc.*) E por oito livros (este incluído, que como são dois num só volume faz a conta somar nove). Na Chili Com Carne saíram antes *Bestiário Ilustríssimo* e '*A*' *Maiúsculo com Círculo à Volta*. É o editor da revista online *jazz.pt* e um dos autores do blogue Bitaites. Colabora com a editora discográfica Clean Feed e com a Culturgest e é o curador do ciclo de concertos Jazz no Parque (Fundação de Serralves) e do Festival de Jazz e Música Improvisada da Parede. Pertenceu à direcção do serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian e foi assessor de imprensa do Teatro Nacional D. Maria II. Tem três filhos, mas nunca plantou uma árvore.

O LIVRO

Este livro é um dois-em-um, e daí as duas capas em vez do clássico capa-contracapa. Ou seja, são dois livros siameses que o leitor tem entre mãos. Dois livros gémeos, portanto, mas gémeos diferentes. O primeiro (*Bestiário Ilustríssimo II*, continuação do primeiro volume publicado em 2012) é mais demorado de consultar; o segundo (*Bala*) é de leitura rápida. Seguem exactamente a mesma lógica (são ambos uma espécie de “anti-enciclopédias”, ou melhor, enciclopédias que recusaram o formalismo implicado), têm o mesmo tema unificador, o tempo, e são estruturados do mesmo modo, com 50 entradas cada. Com a particularidade de a 50ª parte de *Bestiário Ilustríssimo II* ser o livro *Bala*, assim como que uma espécie de anão/tumor lovecraftiano nascido da omoplata do outro. Digamos, para simplificar, que *Bala* é o “mini me” de *Bestiário Ilustríssimo II*. Porquê esta organização? Apenas porque sim. Coisas do livre-arbítrio.



P R E F Á C I O

MARCO SCARASSATTI

No final de 2003 desembarquei em Lisboa. Debaixo do braço fitas de vídeo, algumas gravações, trilhas sonoras, composições e uma dissertação de mestrado que eu havia escrito alguns anos antes. O destino delas seria presentear um crítico e ensaísta português, nascido em Moçambique, que me fora muito bem recomendado, mas eu pouco sabia dele.

Marcamos um encontro na pastelaria Casa Brasileira. Cheguei ao local antes do combinado, observei cada um que entrou neste lugar para tentar adivinhar quem ele seria. Depois de 15 minutos, um sujeito barbado, com andar cadenciado, sereno e também com um olhar de procura, chegou. Fui até ele e me apresentei. Ele prontamente me disse: Muito prazer, eu sou o Rui.

A conversa se estendeu e a cada intervenção dele eu me tornava mais ávido por informações de um universo que, até então, apenas tangenciava. E ele demonstrava, além de uma generosa disposição à conversa, um profícuo conhecimento e evidente encantamento com as poéticas libertárias no campo da música do século XX em diante. Fiquei instigado a adentrar ainda mais nesse universo.

Ao final do encontro fui presenteado com um dos seus livros, *Stravinski Morreu*, obra ensaística que me acompanha como uma das referências de como se pode estabelecer uma política de escrita sobre música, uma partilha de formas analíticas, historicizadas, contextualizadoras dos regimes estéticos, éticos e poéticos do fazer musical.

Pois bem, após 10 anos, recebo lisonjeado o convite para escrever o prefácio deste anunciado *Bestiário Ilustríssimo II / Bala*. Nessa década que nos separa do primeiro encontro na Brasileira muita água rolou nestes dois países costeiros, separados pelo Atlântico. Daqui, ao longe, continuei a acompanhar sua produção, principalmente pela *jazz.pt*. E mais recente, a leitura do *Bestiário Ilustríssimo* e também do *'A' Maiúsculo com Círculo à Volta* mostrou-me um REP ainda mais engajado e cortante. Aliás, são mais dois livros aos quais devo recorrer por mais dez anos. Imperdíveis.



TEMPUS FUGIT

A música começou por ser comunitária, «uma actividade instintiva do todo de uma comunidade», como a vê Chris Cutler, o teórico do movimento Rock in Opposition, em *Necessity and Choice in Musical Forms: Concerning Musical and Technical Means and Political Needs*, texto publicado na *RêR Quaterly* em finais da década de 1980.

Ritual, mágica, tinha um carácter colectivo e global, incluindo em si a dança, o drama e a poesia, tal como no princípio dos tempos era uma só a terra firme no planeta, uma só a aldeia dos homens e uma só a tribo (segundo o relato de Blaise Cendrars em *Anthologie nègre*, a sua compilação das lendas e fábulas da mitologia do continente-mãe, África). E assim como a diferenciação social separou estas práticas em várias “artes”, condição resultante do desaparecimento do seu vínculo ritualista primordial, também na música surgiram distinções, consoante os grupos étnicos se foram demarcando quando os continentes começaram a sua deriva pelo mar.

O “*folk mode*” definido por Cutler foi a primeira expressão desta mudança na natureza da música, surgindo como a memória biológica da humanidade – «som e memória do som», escreveu o ex-Henry Cow –, ou seja, enquanto manifestação de uma perda, e designadamente da perda dessa antiga unidade vivida nas sociedades sem Estado e sem divisão do trabalho que foram as do nosso passado remoto.

Transmitida de pais para filhos, a tradição musical popular dá conta, paradoxalmente, do esquecimento das origens e do desenraizamento sofrido pelas populações desde que o tempo se transformou em História. A memória, mesmo a oral, tem sempre essa contraparte: o esquecimento. E o que classificamos como “popular” é já uma indicação do fim da velha igualdade comunalista, o comunismo primitivo de Engels.

Ora, o contrário do popular é apontado por Chris Cutler como o “*classical mode*”. Corresponde à disseminação da escrita, à palavra impressa de Gutemberg e ao surgimento da notação musical durante o declínio do feudalismo e a



No trabalho dos Kristoff K. Roll há poucas “citações” musicais / instrumentais. A exploração sonora faz-se, sobretudo, no domínio dos ruídos, das vozes faladas. Nesse sentido, eles são “mediadores”. Designadamente, mediadores dos ruídos e dos ouvidos, mediadores das palavras de gente que não se exprime habitualmente fora do seu círculo social e que, graças à projecção acústica, sobe ao palco, coloca-se à boca de cena e actua.

«É este soçobrar da escuta e dos seus complexos que nos fascina. Sentimo-nos próximos dos militantes zapatistas cujas lutas nas comunidades indígenas são, na realidade, uma avaliação sensata da internacionalização dos combates, pois estão ligadas a outras como numa rede – correspondem em França à dos “*sen papiers*”, à defesa das conquistas sociais, à luta pelas 35 horas semanais de trabalho... Agindo entre a vigilância, a consciência crítica e a inconsciência colectiva desfazemos certos esquemas históricos demasiado repetitivos e associamos outros mecanismos menos resistentes. A nossa escuta oscila entre o local, o quotidiano e o distante, o que é já o início de uma reflexão», explicam-me.

A arte sonora dos Kristoff K. Roll é, essencialmente, um jogo de memória – antes de *Le petit bruit...* ser colocado em CD, estes dois músicos regressaram aos mesmos sons captados em África durante sete anos de concertos, em múltiplas

variações que lidaram necessariamente com a sua memória visual e emocional. Emocional, pois, e ainda que os neurocientistas jurem que as emoções não têm memória...

Nas notas escritas para uma compilação de homenagem a Chris Marker, Atau Tanaka referiu que aquele cineasta experimental «é um escultor da memória – ele faz com que nos recordemos de coisas que não vivemos e que nos lembremos de lugares onde nunca estivemos». A música e o cinema têm uma equivalência, são artes do tempo, e não terá sido uma coincidência que os K.K.R. tivessem integrado a colecção *Cinéma Pour l'Oreille*, da editora Metamkine...

É um facto que a música lida, precisamente, com recordações e lembranças; recordações interiores à própria música, mas também vindas de fora. Quando a música concreta utiliza sons da realidade, manipula as memórias das paisagens sonoras e dos objectos quotidianos que ouvimos, questionando a nossa habituação a esses sons. «Os sons que tocamos não são todos abstractos. Temos até alguma afinidade pelos que reenviam para outra coisa que não apenas o próprio sonoro: a fonte, mesmo que imaginária, o sentido, o testemunho... Ora, isto pode resultar numa certa teatralidade, sobretudo se lhe juntamos procedimentos culturais de récita», pensam ainda Rieussec e Camps.

Em *Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets* (1997) fizeram mesmo uma *mise en temps* do visual pelo sonoro, e de um questionamento dos objectos produtores de som (rádio, telefone...) e dos sons assim produzidos. Esse fresco político questionava os espaços de percepção, verificava como o sentido pode variar consoante o aparelho que o difunde, do atendedor telefónico aos altifalantes. As variações 3 e 4 de *Le petit bruit...* são claros exemplos desse teatro sonoro, com aparições visuais trabalhadas como emanações do mundo dos sons.

O interessante no conceito de memória dos Kristoff K. Roll é o facto de se tratar de uma memória-invenção, memória em reconstituição processual, mantida no próprio fluxo da reaplicação transformada e transformadora dos seus vectores. É esta a essência de um posicionamento radical na exacta acepção do termo, enraizado na terra, mas totalmente implicado na geração de novos frutos. Nada que ver, pois, com o pretensão “extremismo” de músicos que justificam a sua postura com ataques à recuperabilidade de quem achou por bem modificar o sistema a partir de dentro, em vez de escolher uma acção à distância – isto, além do mais, quando se sabe que o sistema capitalista tem a capacidade de tudo recuperar, e inclusive aquilo que parece contradizê-lo.

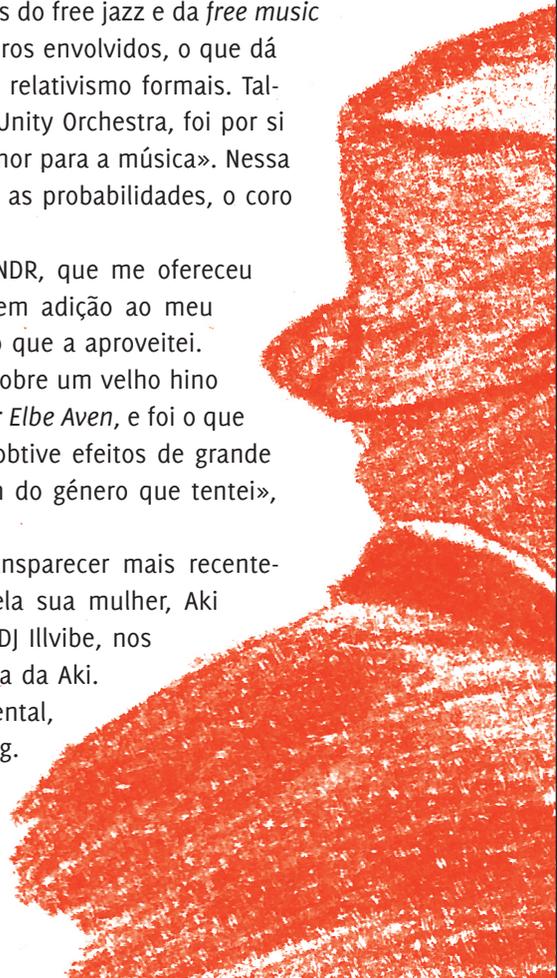
mais ou menos ditatorial e de uma hierarquia com chefes de naipes (o formato de orquestra sinfónica) a outra em que já se considera possível prescindir de direcção. Seja como for, o próprio exemplo de Schlippenbach é contraditório, pois se a Globe Unity dispensa a sua actuação como “maestro”, já a Berlin Contemporary Jazz Orchestra, que também dinamiza, é bem mais convencional nos procedimentos.

O comentário: «É evidente que não é fácil para um grande colectivo improvisar sem partitura ou alguma informação estrutural. A Globe Unity pode fazê-lo, mas a verdade é que tem uma história. Tem 50 anos de existência e passou por diferentes modelos de composição e de improvisação conjunta. Já a Berlin Contemporary Jazz Orchestra é um caso distinto, pois destina-se a executar peças escritas por compositores de jazz, dado que também me interessa este tipo de investimento. Quanto mais músicos estão presentes mais difícil se torna envolvê-los em situações de improvisação livre, e isto se se pretende criar música e não apenas ruído. O mais importante, de qualquer modo, é a escolha dos músicos certos para o fazer.»

Daqui decorre que os princípios libertários do free jazz e da *free music* podem depender do número de agentes sonoros envolvidos, o que dá ao propósito uma imagem de instabilidade e relativismo formais. Talvez por isso, o disco *Hamburg '74*, da Globe Unity Orchestra, foi por si intencionado como uma «contribuição do humor para a música». Nessa obra gravada ao vivo incluiu-se, contra todas as probabilidades, o coro de ópera da NDR-Radio.

«*Hamburg '74* foi uma encomenda da NDR, que me ofereceu a possibilidade de utilizar o coro da rádio em adição ao meu grupo. Era uma oportunidade única e é óbvio que a aproveitei. Pediram-me que nesse projecto trabalhasse sobre um velho hino da cidade de Hamburgo, *Stadt-Hamburg in der Elbe Aven*, e foi o que fiz. Pervertendo certos elementos do texto, obtive efeitos de grande comicidade, mas essa foi a única abordagem do género que tentei», recorda.

Esse carácter “subversivo” voltou a transparecer mais recentemente com *Lok 03* (2005), acompanhado pela sua mulher, Aki Takase, no segundo piano, e pelo seu filho, DJ Illvibe, nos gira-discos. «Isso foi o resultado de uma ideia da Aki. Planeou-se como uma incursão experimental, aproveitando as contribuições ao nível do Djing. O que DJ Illvibe tem de especial é o facto de não recorrer a manipulações de computa-



dor, tocando apenas em tempo real, como se utilizasse um instrumento de percussão, e até criando estruturas melódicas. Não pretendi ser subversivo – para mim era apenas uma experiência, mas acabou por resultar bem e por isso teve continuidade.»

Podemos então afirmar que Schlipenbach considera a sua música “experimental”? Sim, mas não no sentido usual do termo: «*Hamburg '74* não foi uma experiência e sim uma exceção, devido ao coro. *Lok 03* foi, de facto, experimental logo desde o começo, porque se tratava de testar as possibilidades de utilizar um DJ. De modo geral, a música que faço resulta mais da experiência, da minha experiência em muitos anos de dedicação, do que de experimentalismo.»

O certo é que *Monk's Casino* não é um álbum “experimentalista”. As interpretações da música de Monk são, regra geral, bastante respeitosas do seu espírito original, não havendo sequer grandes transposições para a realidade musical dos nossos dias.



Por outro lado, é também certo que o clarinete baixo tem surgido frequentemente no free jazz desde o período áureo deste subgênero nas décadas de 1960 e 1970. Jason Stein vem na sequência dessa linhagem, mas também não corresponde aos seus parâmetros mais comuns. Por exemplo,



no álbum *A Calculus of Loss* (2008), entra por algum experimentalismo que ultrapassa as fronteiras do jazz, muito especialmente no tema “Caroline and Sam”.

Essa particularidade é assim entendida pelo próprio: «O “free jazz” é uma referência histórica e um rótulo mais vago do que se julga, ajudando a identificar um âmbito musical de que é muito difícil falar. É uma música explicitamente relacionada com o jazz convencional, na medida em que lida criativamente com toda uma série de aspectos da tradição deste idioma. Essa tradição proporciona ao músico de jazz criativo diferentes fundações estilísticas sobre as quais pode construir algo, seja por adição ou desconstrução. Aliás, o uso desses alicerces de uma forma original está no coração do músico de free jazz. Por exemplo, o jazz tem um formato de tema e variação. O tema composto é tocado e depois improvisa-se. Esta é uma moldura muito velha e básica que continua a ser utilizada pelo tal de free jazz, dado que a estratégia tema-e-variações tem

certas conveniências. Outro factor da tradição jazz no free é o papel da chamada secção rítmica, e também esse está presente na minha reapropriação do jazz.»

Neste ponto igualmente, óbvio se torna que Stein faz questão de não se distanciar demasiado da matriz de origem, o que só pode ser entendido como uma condicionante cultural que é, em última análise, muito americana. Mesmo quando se refere à “livre-improvisação” o jazz não está longe do seu pensamento, ao contrário do que faria um improvisador europeu. «Em alguma da minha música experimento outros parâmetros, conjugando composições que potenciem a improvisação, mas que, ao mesmo tempo, tenham materiais específicos que me permitam puxar e empurrar. De facto, “Caroline and Sam” deriva menos de um enquadramento jazz e isso porque a parte escrita foi desenhada de modo a sobressair enquanto a peça se desenvolve, em vez de ser anunciada no início e usada como base para improvisar», esclarece.

Esse e demais distanciamentos do modelo jazzístico operados por Stein resultam, directa ou indirectamente, do seu interesse por outra tradição musical, aquele que dirige para a música erudita e que está em particular evidência na sua participação no projecto Wrack, de Kyle Bruckmann, mais virado para a chamada *new music* (o ramo norte-americano da música sinfónica e de câmara do século XX e deste há pouco iniciado) do que propriamente para o jazz...

«Venho de um *background* pós-bop em termos de educação e treino, mas atraem-me determinados elementos da clássica contemporânea. A improvisação livre e a música contemporânea parecem feitas para se polinizarem mutuamente. Admiro compositores da primeira geração da electrónica como Milton Babbitt, Karlheinz Stockhausen, Morton Subotnick e Pauline Oliveros, e o que me fascina neles é conceberem peças autocontidas que, a meu ver, partilham o vocabulário com a música improvisada. Diferencia-os o facto de o mundo sonoro que imaginam ter saído de uma só cabeça, e não de várias em conjunto, como no jazz. São mais completos, não contribuem apenas com uma parte do todo, e isso interessa-me.»

São hoje muitos, no entanto, os músicos com tal duplicidade, mas também neste aspecto Jason Stein não coincide com a norma. Antes de se ter estreado no jazz tocava blues e rock: «Sim, os blues constituem uma fatia enorme da minha personalidade musical. Acho mesmo que é a energia dos blues que está presente no meu entendimento do jazz e na minha prática da improvisação. Não se trata de uma relação formulaica ou técnica, mas de um *feeling*, da sensação de estar solto. Já não toco blues, mas continuo sempre a ouvir os grandes *bluesmen*.»

volvendo e para compreender o mundo um pouco melhor. Os meus escritos foram-se acumulando e estou contente por ter documentado esses processos de pensamento.»

Os seus textos sobre a estética M-Base acompanharam o período em que colaborou com Steve Coleman, entre 1995 e 2001, ou seja, já depois da vigência daquele “movimento”. Passados 15 anos, ganhou um distanciamento relativamente às suas temáticas, o que lhe ajudou a perceber que as acções de Coleman, Graham Haynes, Cassandra Wilson, Greg Osby, Gery Allen e outros nos anos 1980, as experimentações realizadas em termos de ritmo, forma, espaço, melodia, harmonia e instrumentação, devem ser contextualizadas nessa época, pois foi então que fizeram todo o sentido, ou melhor, que foram necessárias.

Ainda assim, algo lhe ficou do ideário M-Base, designadamente quanto a um cavalo de batalha deste: a confluência das várias expressões da musicalidade afro-americana. Além de, com o piano, Vijay Iyer tocar um jazz que tudo deve ao património deste instrumento, com a electrónica os seus interesses abarcam o hip-hop, a música de dança e o techno. Mas não só: enquanto compositor, tem assinado ainda obras de câmara e orquestrais no seguimento da tradição clássica europeia.

Comenta-me a propósito aquele que é apontado como um dos mais importantes baluartes do actual jazz nova-iorquino: «Foi a combinação da abertura a muitas influências, ocidentais ou não, o trabalho duro e o rigor ao nível do detalhe que deram ao M-Base o seu carácter, mais do que quaisquer noções musicais específicas. Foi isso que mais me influenciou e que é uma referência para muitos, estabelecendo um *standard* que eu e outros colegas nos esforçamos por manter.»

É este posicionamento, de resto, que faz com que Iyer seja tanto respeitado pelos amantes do *mainstream* como pelos seguidores das vanguardas do jazz e até da *new music*. Num artigo que publicou em 2010 na revista *JazzTimes* sobre Thelonious Monk, a sua maior referência pianística e composicional, chama a atenção para o facto de aquela figura cimeira do bebop ter sido um experimentalista. Mais: um exemplo para todos quantos pretendem imaginar um futuro para o jazz que não seja a mera reprodução do que já se fez no passado.

«Monk e outras personalidades da história desta música eram inovadoras no seu tempo. Ora, isso determinou que fossem, ou marginalizadas, ou aceites pelos motivos errados. Na altura, as pessoas achavam Thelonious Monk demasiado dissonante e difícil, mas o certo é que ele conseguiu manter uma carreira, em parte devido à popularidade que, apesar de tudo, con-



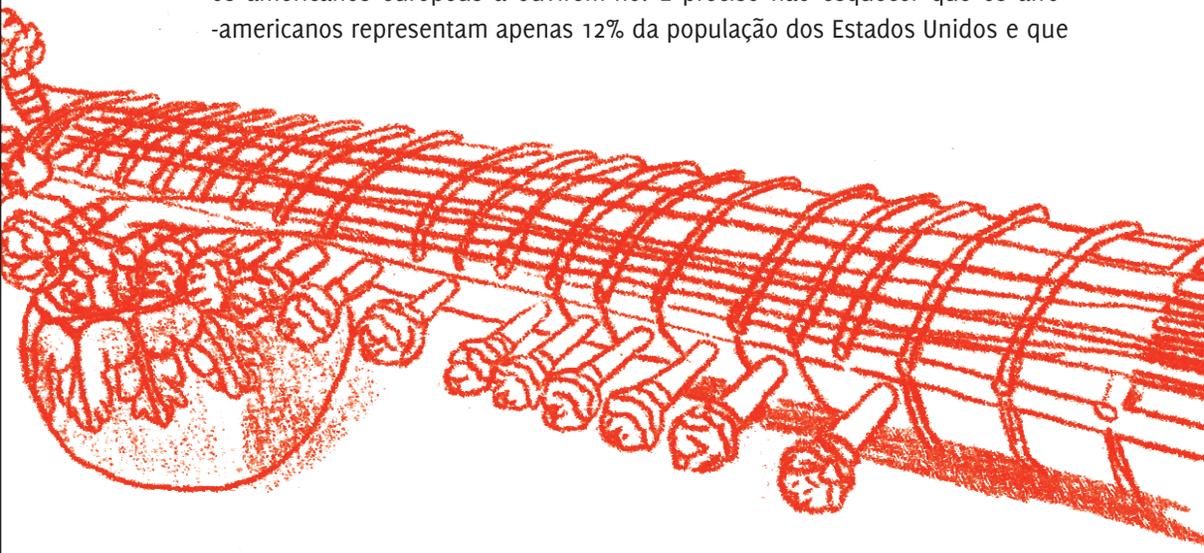
quistou, mas também porque teve patronos como Alfred Lion, George Wein e a “Baronesa”. Os valores representados pela sua obra continuam a ser muito especiais e raros. Aliás, vai-se dizendo com ironia que Monk nunca poderia ganhar hoje a Thelonious Monk Jazz Piano Competition», elucida.

Em outro texto, *Uncertainty Principles (All About Jazz, 2008)*, assinala Vijay Iyer que são numerosos os casos de músicos de jazz que também se movimentam em outros idiomas musicais. Nem por isso relativiza a identidade desta linguagem que incorporou elementos de outras e influenciou muitas das demais. «Para mim, o termo “jazz” representa a história de indivíduos heróicos que se arriscaram e abriram caminhos onde nada existia. O jazz não é um estilo de música, mas uma história: a de uma comunidade oprimida dos subúrbios da América que sonhou o impossível, criou algo contra todas as probabilidades e mudou o mundo», refere.

Para todos os efeitos, desde as suas origens que o jazz é um híbrido: «Não nos esqueçamos da *Spanish Tinge* de Jelly Roll Morton, da colaboração de Charlie Parker com Chano Pozo e do seu interesse por Varèse, bem como dos encontros de Coltrane com Ravi Shankar que influenciaram as versões que fez de *My Favorite Things* e ainda das cumplicidades de Ornette Coleman com Buckminster Fuller – tudo coisas que aconteceram entre 100 e 50 anos atrás.»

Filho de imigrantes indianos nos EUA, Vijay Iyer vem procurando inscrever no jazz as perspectivas muito próprias que partilha com outras figuras de origem asiática, como por exemplo Rudresh Mahantthappa e Jason Kao Hwang. Uma difícil batalha, para mais numa conjuntura em que este género musical parece ter deixado de estar identificado com a comunidade afro-americana que o fez nascer.

«A verdade é que, em proporção, continuam a ser mais os negros do que os americanos europeus a ouvirem-no. É preciso não esquecer que os afro-americanos representam apenas 12% da população dos Estados Unidos e que



de disparar materiais numa incessante corrente de eventos, surpreende que tenham conseguido comunicar tão acertadamente.

Violinista de formação, natural será, por sua vez, que Beatrix-Ward Fernandez utilize o theremin – um dos mais antigos instrumentos electrónicos, patenteado pelo russo Léon Theremin em 1928 – como se fosse um violino, mas o que era inevitável acontece em *View From the East*: por vezes, o que aqui vem quase parece a banda sonora de um filme *vintage* de ficção científica.

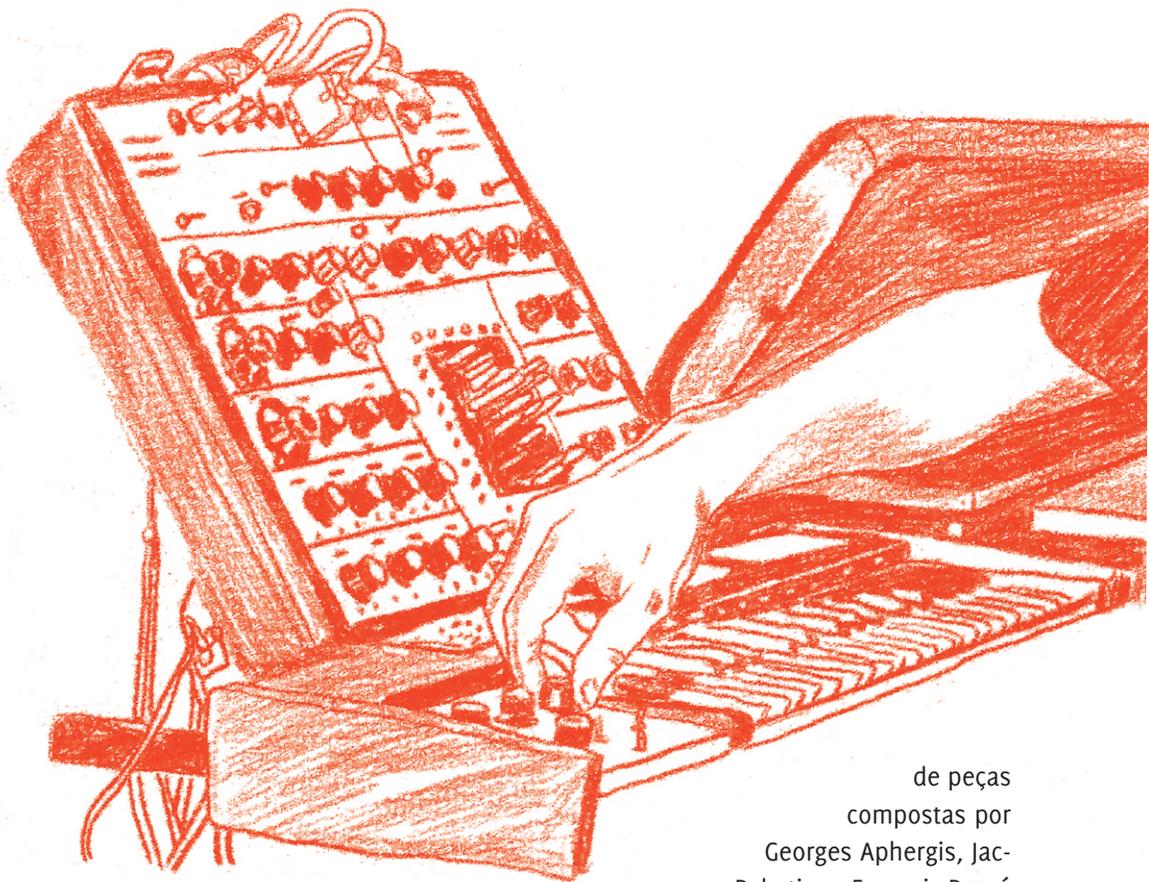
Parece assaz invulgar que a passagem da música erudita para a improvisada (ou a semi-improvisada do free jazz, em colaborações com Paul Dunmall) por parte de Fernandez se tenha realizado com um eterofone, mas não menos digno de nota é o facto de o percussionista Charlie Collins, que a acompanha, contar na sua biografia como improvisador e músico de *avant-jazz* (ao lado de Sonny Simmons) com um interregno de dedicação ao rock industrial mais negro, tendo sido membro do grupo Clock DVA.

Não é todos os dias que encontramos alguém com referências musicais simultâneas em Claude Debussy e Leroy Jenkins (Fernandez), ou que tenha do trabalho textural uma perspectiva tão virada para a manutenção de atmosferas (Collins). Sem ser magnífico, este disco tem a virtude de aproveitar até ao limite os poucos meios existentes – Beatrix engendrou mesmo novas técnicas para o theremin – e de dramatizar o diálogo entre electrónica e percussão, assim permitindo que seja muito mais do que um jogo de reacções imediatas ou de perguntas e respostas.

Já que falo em teatralização musical, encontramos um bom exemplo disso mesmo em *Double-Peine*. Ambos complementando o seu labor acústico (em harpa e clarinetes, respectivamente, com as suas vozes a ocuparem muitas vezes o primeiro plano) com maquinaria vária, os franceses Hélène Breschand e Sylvain Kassap apresentam-nos uma colecção de *sketches* muito breves, cada um com uma fórmula sonora que muito rapidamente é “resolvida”.

Embora a prática da improvisação implique que haja duração no tempo, o que aqui temos vai no sentido contrário, encapsulando os desenvolvimentos naquilo que lhes é mais essencial. Preferia outro fôlego, mas os resultados são intrigantes. Poucas vezes ouvimos a sonoridade natural dos instrumentos principais de Breschand e Kassap, mas, mesmo quando tal acontece, o que com eles fazem é envolvido / interferido pela electrónica, regra geral de modo inteligente.

Antes deste registo, houve um espectáculo encenado e cenografado, *Scènes de Manège*, que se distinguiu pelo facto de acrescentar interpretações



de peças
compostas por
Georges Apheris, Jac-
ques Rebotier e François Rossé

(Breschand é também uma prestigiada intérprete de música erudita). Se esta vertente não está incluída no álbum, o certo é que as opções miniaturais realizadas tomam uma feição composicional. Difícil é perceber se houve uma pré-estruturação, se algum trabalho de pós-produção foi realizado ou se tudo surgiu espontaneamente, e os dois intervenientes parecem fazer questão em deixar essa dúvida.

Adiante... Ray Brassier é um filósofo interessado pela música, em especial a improvisada, e Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama e Mattin são músicos improvisadores com preocupações filosóficas. É o primeiro problema apresentado por *Idioms and Idiots*: Brassier entendeu que não podia participar no concerto aqui documentado enquanto filósofo, ou seja, alguém que por meio da palavra disserta performativamente sobre a situação, pelo que participa com uma guitarra (que assume não saber tocar) e, como é óbvio (mas não admitido), os restantes elementos não estão propriamente a filosofar enquanto tocam.

Assim, no CD temos a parte musical, e no *booklet* um extenso texto filosófico – se havia o propósito de juntar os dois âmbitos, ei-los separados e

que se está perante a criação de música não-instrumental. Não é esse, de todo, o caso dos gira-discos, mas Lanz, conhecido sobretudo como Sudden Infant e pelas suas prestações nos colectivos pós-industriais Schimpfluch, Catholic Boys in Heavy Leather, Evil Moisture e Small Cruel Party, é conhecido por fazer com o *turntablism* o que faz com todos os seus outros recursos: ruído, perspectivado enquanto descarga ritual e via de transcendentalização.

O seu trabalho com Wolfarth continua os que teve com outras personalidades do *avant-jazz* e da improvisação absoluta como Peter Kowald e Charlotte Hug, mas a particularidade do jogo percussivo daquele outro membro do projecto permite-lhe uma incidência nos pormenores que não lhe é habitual e de que se sai muito bem.

Pelo seu lado, se os instrumentos principais de Andreas Trobollowitsch e Johannes Trondle são, respectivamente, as guitarras e o violoncelo, a quantidade de *gadgets* a que lançam mão é imensa. A música que constroem é de contrastes, jogando estática com timbre, ruído branco com tons definidos, minuciosos concretismos com as frases em *stream of consciousness* que são de regra na música improvisada dita “europeia”.

Nisso não são propriamente originais, mas o disco de estreia do duo, (*Also Known As*) *Acker Velvet*, tem a seu favor uma frescura que deriva, precisamente, de alguma “ingenuidade”. Comparado ao que faz o constituído por Luigi Archetti e Bo Wiget, também, respectivamente, guitarrista e violoncelista, é mais cru e tem arestas mais toscas e irregulares, abordagem essa que está nos antípodas da limpidez clínica encontrada nas combinações electroacústicas com computador. O que é sempre uma boa notícia, pelo facto de quebrar com a actual tendência para o hegemonismo do MacIntosh.

Trobollowitsch e Trondle têm um passado no jazz propriamente dito (o primeiro) e na música erudita (o segundo), e esse circunstancialismo pressente-se no *drive* e na aparentemente líquida sequencialidade das construções realizadas. Por aqui se prova que uma improvisação sustentada na parasitagem sonora pode perfeitamente ter o “sangue quente” da velha improvisação sem *jacks* nem tomadas...

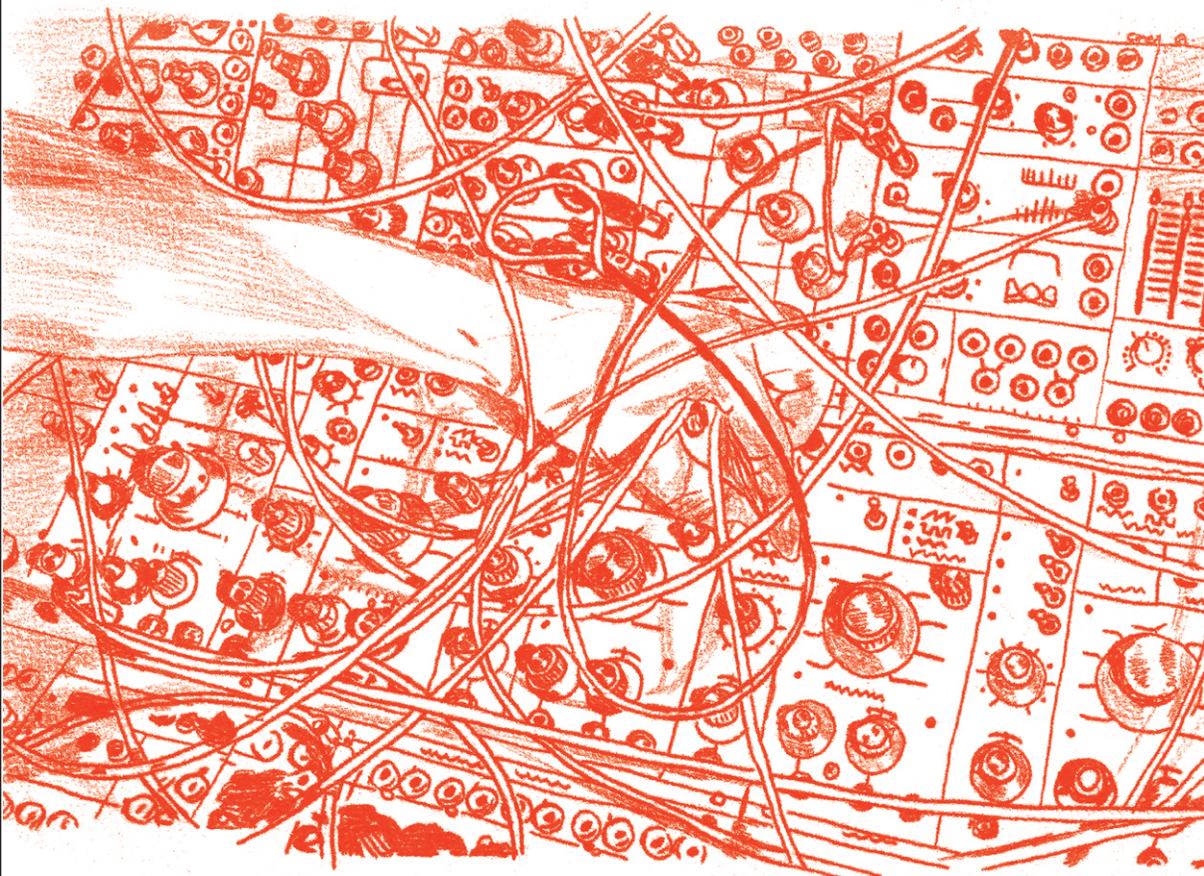
À excepção de uma inesperada – e não muito bem-sucedida – incursão da cantora de Tuva pela música de dança, o nome de Sainkho Namchylak tem sido identificado com práticas que incidem sobre a exploração integralista das capacidades dos velhos instrumentos – e isto tomando a própria voz como um instrumento. Decorrente de uma passagem pela China em 2008, a sua “ópera do chá” destoa desse rumo de várias décadas.

Namchylak tem consigo o chinês Li Chin Sung, que deste lado do mundo reconhecemos como Dickson Dee, DJ Dee, PNF ou Khoomi Sound Machine. John Zorn reparou nele e incluiu-o no catálogo da editora americana Tzadik.

Neste disco de edição britânica (na etiqueta do russo expatriado Leo Feigin), Dee aproveita da melhor maneira o facto de não pertencer a qualquer corrente da electrónica. Ora lhe ouvimos uma rítmica saltitante, ora *soundscaapes*, ora registos de campo com significação especificamente chinesa, improvisando sem nunca soar a “música improvisada”.

Também em termos de utensílios Sung é um desalinhado: em *Tea Opera* usa sinusoidais, gira-discos, computador e outra parafernália cuja escolha é ditada apenas pelas situações musicais que deseja explorar. Resultam uma delícia as interacções do canto bifónico de Sainkho Namchylak com o *noise* das máquinas ou com as agitações urbanas de Hong Kong e Taiwan. O desarmante, mesmo, é que esta música tem uma dimensão cerimonial e uma atmosfera de mistério que, apesar dos meios contemporâneos utilizados, nos remete para um passado perdido no tempo, aquele em que o chá era talvez, no Oriente, o mais importante mediador de regulação social.

Com este rasto se entrou na segunda década do século XXI, esperando-se que todas estas coordenadas ora sedimentem ora conduzam a outros desfechos, e que as tendências percebidas se confirmem ou sejam desviadas. A ouvir vamos o que acontece, na certeza porém de que estamos longe da emergência do homem biónico...



NÃO LHES DÊEM SOOPA

O que pensar de um colectivo de artistas sonoros e *intermedia* que se designam a si mesmos como «agentes fantasma» ou «cosmonautas mortos em órbita» e aquilo que fazem como «ficção científica doméstica», «cultura tradicional fabricada», «mapeamento de territórios invisíveis» e «animismo radiomagnético»?

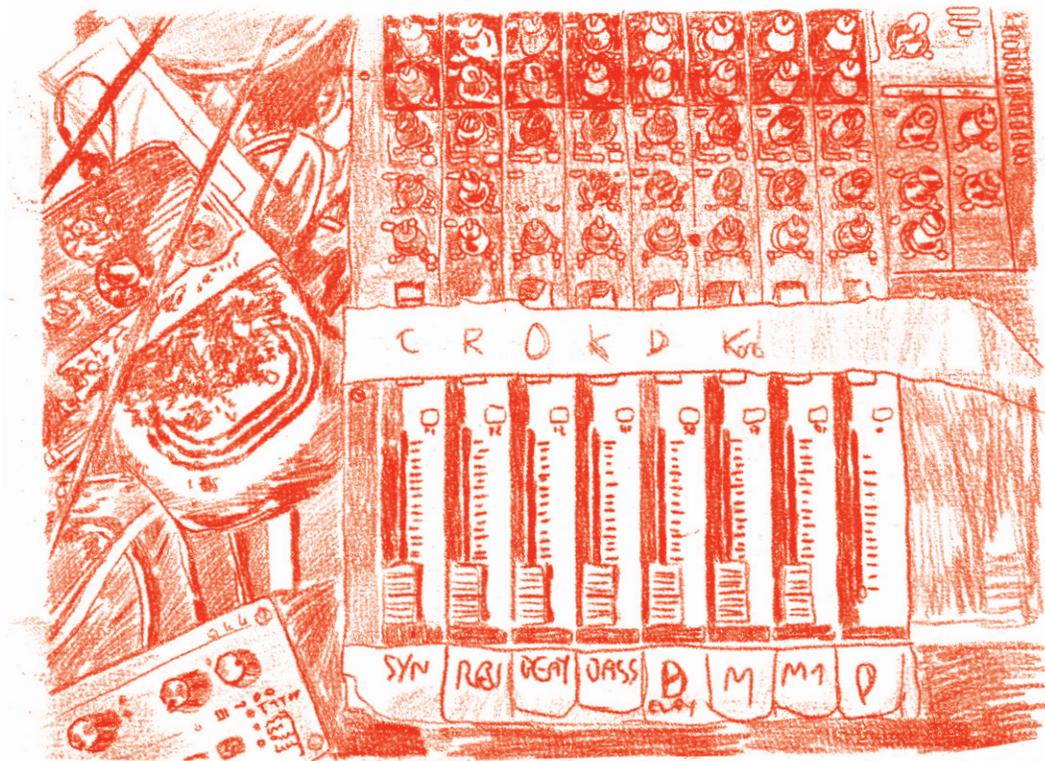
Talvez que vivem num universo paralelo a este em que consultamos os extractos de conta do multibanco para verificar se é possível pagar o IVA e em que atiramos o cinzeiro à televisão para calar as mentiras do primeiro-ministro? A resposta só pode ser dupla: sim e não.

Sim, porque os mentores do Soopa agem no mundo à parte da contra-cultura, agora que o chamado *underground* renasceu das cinzas em que se tinha convertido após as fissuras abertas nos idos anos 1960, por de novo vivermos uma planetária crise económica, social, ética e de princípios e conceitos, provocada pelo actual estágio de evolução de um capitalismo que teima em não se deixar morrer apesar de já cheirar como Zappa dizia que o jazz cheirava.

E não porque, afinal, lida com o aprofundamento de questões que nos são vitais enquanto seres humanos, escavando mais fundo nas nossas consciências e na nossa psique.

O colectivo Soopa nasceu no Porto há mais de uma década e tem-se constituído como uma «proteifórmica e multicéfala plataforma artística de dimensão internacional» que é, em simultâneo, também uma incubadora de criadores e pensadores, um laboratório sonoro, visual e performativo, um programador de eventos e uma editora discográfica.

Os seus principais responsáveis, Jonathan Uliel Saldanha, Filipe Silva, Benjamin Brejon, Cláudia Martinho e Dayana Lucas, deram forma a toda uma «cosmologia» musical (a terminologia é deles) em que encontramos projectos como HHY & The Macumbas, Mécanosphère, United Scum Soundclash, Herzbeat Hotel, Besta Bode e Beast Box, entre vários outros de que mais adiante se falará.



A par e passo, e porque hoje só faz sentido reflectir e actuar globalmente, lançando pontes a associações artísticas congéneres em outros centros nevrálgicos, como a americana Radon, e a músicos / artistas como Kenneth Anger, Raz Mesinai (Badawi), Steve MacKay (The Stooges), Mark Stewart (The Pop Group, The Mafia), Nyko Esterle (Ripit), Scott Nyggerer, Massimo Pupillo (Zu), Arrington de Dionyso, Marcelo Aguirre, Damo Suzuki (Can) e Eugene Chadbourne, para só referir uns quantos.

É todo um movimento que vem contaminando a cena cultural portuense, portuguesa, europeia e mundial, ignorando fronteiras geográficas e até especificidades culturais. Neste âmbito, verifica-se também um atravessamento das várias tipologias da música dos nossos dias e até da história da música – não só a actividade Soopa é oblíqua aos géneros e estilos como cada projecto se propõe como um híbrido.

As combinatórias podem variar, mas de alguma forma estão presentes o death metal, o punk, o free jazz, a improvisação dita “não-idiomática”, a electrónica de pesquisa, o hip-hop, o dub, a música erudita contemporânea e aquilo que é apresentado como uma “reconfiguração” das tradições do Oriente.

Alguns factores se repetem no quadro conceptual dos agrupamentos Soopa, com destaque para o ocultismo, traduzido em práticas ritualistas e

STONER ROCK: GUIA PRÁTICO PARA JANADOS

A condição *stoner* do revivalismo rock que estamos a viver é nada mais, nada menos do que uma teatralização dos “estados alterados de consciência” que fundamentaram os pensamentos de Timothy Leary e Terence McKenna, um por alturas do Flower Power, o outro na continuação, pelos anos 1980 e 1990 dentro, desse visionarismo psiconáutico. Pois as teses de ambos estão novamente a ser lidas por músicos e amantes da música, não chegando como explicação as presentes necessidades de escapismo, quando o primeiro presidente negro dos Estados Unidos é uma amarga desilusão, a democracia russa não passa de uma farsa e, em Portugal, o ultraliberalismo se apresenta com rosto social-democrata.

O que é que Leary escreveu de importante para o rock mais interessante que se está a tocar hoje? Coisas como esta: que os Beatles da fase LSD eram mutantes, «protótipos dos agentes evolucionários enviados por Deus e abençoados com o poder misterioso de fundar uma nova espécie humana, uma raça jovem de homens livres e sorridentes». Pois é isso que se continua a desejar...

O “movimento” em questão tem sido referido também com outros nomes, entre eles se destacando o de “desert rock”, porque o seu berço está no Sul da Califórnia e, mais exactamente, no deserto californiano – o tal que tanto “bateu” nas cabeças de Jim Morrison e Jerry Garcia. A variedade das designações (correm também os rótulos “acid rock”, “space rock”, “jam rock” e “freak rock”) dever-se-á ao facto de esta cena não ser monolítica: tanto as suas referências como os ingredientes utilizados são múltiplos.

Estão eles nos blues eléctricos, na tradição do hard rock, no metal (sobretudo as vertentes doom e death), no punk e em alguns casos até nas desbundas do krautrock e na sofisticação do rock progressivo. A abordagem é assumidamente *retro*, e no entanto nunca o psicadelismo foi tão longe na sua época como nos dias que correm – escrevo nas vésperas da primeira actuação em Portugal do grupo Dead Meadow, um dos melhores exemplos

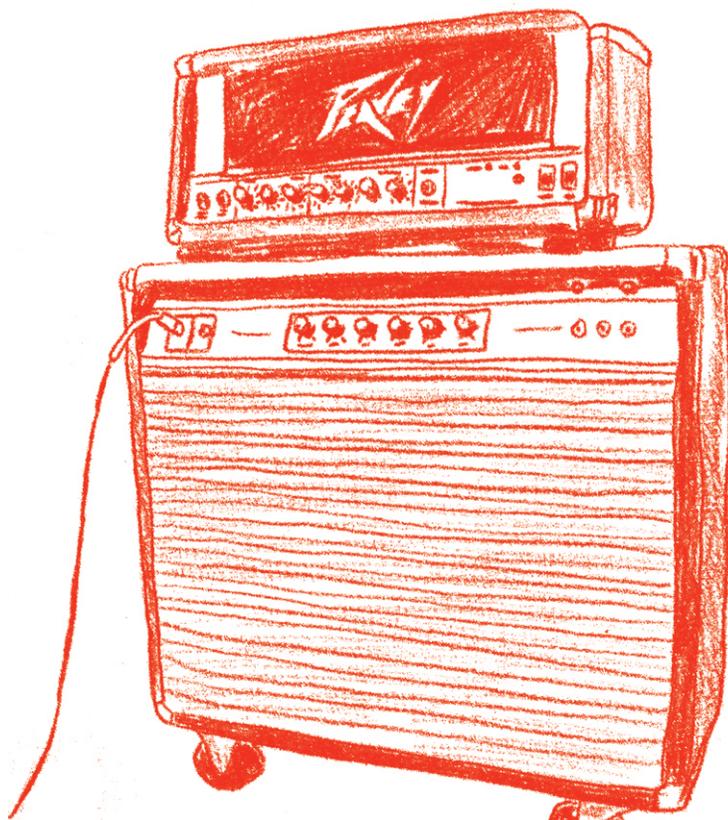
da qualidade acrescentada que a criatividade *psych* está a ter neste começo de século.

Normal é, portanto, que reconheçamos nos temas que vão saindo da forja *stoner* coisas que nos remetem para Hawkwind, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Cream, Blue Cheer, Grand Funk Railroad, Grateful Dead, Stooges, Black Sabbath ou Pink Floyd.

Só que já não é só isso, mas outra coisa... Tão válida por si mesma que até bandas que influenciaram a tendência, como Melvins e Butthole Surfers, acabaram por ser de alguma maneira por ela influenciadas. Esses e outros que não cabem no espaço *stoner rock*, mas têm grandes equivalências, como acontece com os japoneses Acid Mothers Temple e Ghost.

Se as mocas e as boas e más *trips* começaram por se fazer sentir, na década de 1990, sob o sol da Califórnia, o certo é que esta tendência ganzada do rock depressa se internacionalizou, pelo que encontramos a “filosofia do deserto” em paragens tão distantes quanto o Reino Unido, a Suécia, a Austrália e... Portugal, personificada por formações como Black Bombaim e Sunflare.

Propõe-se, assim, este capítulo ser um guia prático para conhecer a riquíssima realidade do *stoner / desert rock*, com a apresentação de alguns dos seus mais interessantes grupos. Façam o favor de seguir a minha voz, que está aqui muito fumo...



ORANGE GOBLIN

Voltamos a este lado do Atlântico e ao Reino Unido, onde desde 1995 o agrupamento de Ben Ward vem (vinha?) colando o psicadelismo com o doom. Nos últimos anos, «circunstâncias imprevistas» não especificadas levaram ao sucessivo adiamento de um novo disco e de novas *tournées*, mas houve CD e concertos em 2012. *A Eulogy for the Damned* marcou a definitiva ruptura com a estética stoner e foi lançado no mesmo dia de Fevereiro (14) em que os Black Sabbath editaram o seu primeiro álbum. Um afirmativo texto no *site* da banda anunciou que agora os Orange Goblin têm mais que ver com heavy metal do que com «*red-eye boogie*» e «*flapping flares*». É pena...

QUEENS OF THE STONE AGE

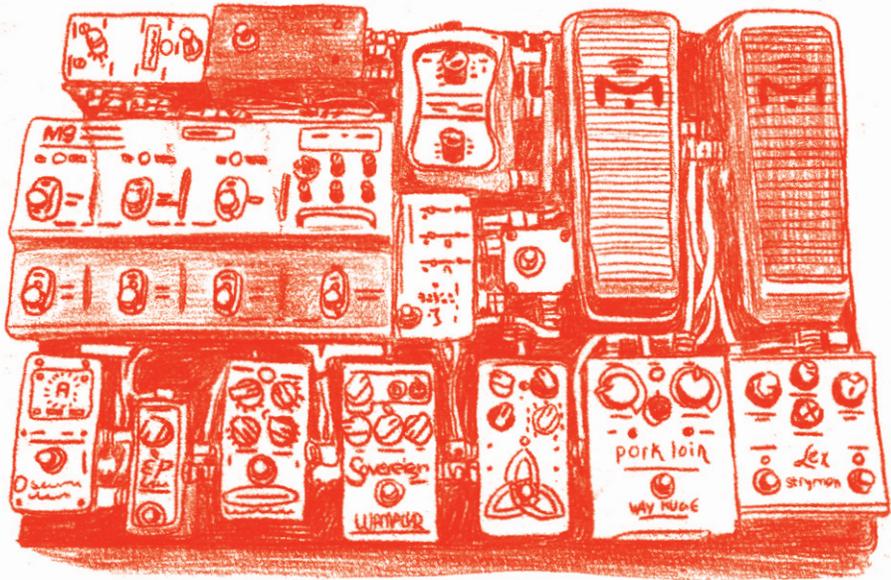
Nenhum outro grupo do stoner / desert tock foi alguma vez tão popular quanto os Queens of the Stone Age. Até no programa de gastronomia de Anthony Bourdain para os canais de viagens e turismo, *No Reservations*, eles têm aparecido... São de Palm Desert e andam nisto desde 1997, com Josh Homme na liderança. Tocam rock riffado com base nos blues e no seu percurso têm feito de tudo um pouco, desde música acústica *freak* a um *trance* abstracto e experimental. Pelo caminho conseguiram a colaboração de Billy Gibbons, dos ZZ Top, e de Mark Lanegan, da banda grunge Screaming Trees. Um dos seus temas, “Feel Good Hit of the Summer”, foi contestado pela rede americana de distribuição Wal-Mart, que acusou a banda de promover o consumo de drogas e ameaçou retirar o álbum em que estava incluído, *Rated R*, dos escaparates.

ROTOR

Não há muito sol durante o ano em Berlim, mas os Rotor sabem aproveitar bem as nexas entre as nuvens. São um grupo exclusivamente instrumental, como os nossos Black Bombaim, e não podiam ser mais psicadélicos e “fora de moda”. O pezinho salta-lhes entre o pedal de distorção e o pedal *wah-wah*, chegando a ter um delicioso sabor *jazzy*.

SAMSARA BLUES EXPERIMENT

Estes passados “fluem” mesmo (“*samsara*” quer dizer «fluir eternamente») e nada mostram da suposta rigidez da alma germânica – também são de Berlim. Misturam blues com *ragas* indianos e andam sempre pelas alturas de Marte. Têm algo de Can e Faust, como estes soariam se estivessem numa sala de ensaios da Bay Area.



SPINDRIFT

Com berço em Newark, no Delaware, em 1992, mas transplantado para Los Angeles, eis mais uns conspiradores do ressurgimento psicadélico, com influências que passam por Hawkwind e The Doors. A alma do grupo é Kirkpatrick Thomas, conhecido também como actor – é o protagonista da longa-metragem *The Legend of God's Son*, o mesmo título de um dos discos que editou. Kirkpatrick tem uma fixação pela mitologia do Farwest, tal como foi congeminada pelo cinema e muito particularmente pelos filmes *spaghetti*, o que explica muito do som *old school* dos Spindrift. Em versão *camp*, como cowboys reunidos à volta de uma fogueira. Alguns instrumentos menos usuais têm sido utilizados pelo colectivo, como uma guitarra baixo e barítono de duplo braço, uma *lapsteel* e flautas índias, configurando-lhe um estilo mais *folky*. Em 2011, os Spindrift lançaram um álbum com versões próprias de bandas sonoras dos clássicos de Bolywood, ficção científica e *exploitation*, com a música a condizer.

SPIRITUAL BEGGARS

Volto à Suécia. É a partir daí, e mais concretamente em Halmstad, que desde 1993 operam os Spiritual Beggars de Michael Amott, o mesmo da banda de death metal Carcass. Há algo de metaleiro no grupo, como não podia deixar de ser, mas a linha seguida é a do hard rock da década de 1970. Tem voz nova desde 2010, a de Apollo Papathanasio, que por vezes se assemelha a David Coverdale, embora a música nos remeta para os Black Sabbath do início. Ainda que com a soma de um órgão Hammond, assim introduzindo um pouco da ambiência *prog*...

O SAXOFONE MULTIDIMENSIONAL

Ulrich Krieger toca todas as variantes da família do saxofone, do soprano ao contrabaixo, e está profundamente envolvido na criação de música electroacústica. Utiliza frequentemente as novas tecnologias para interpretar a obra de terceiros e a sua própria ou para improvisar livremente. Entre uma rigorosa composição de Luciano Berio e o free rock dos Text of Light, a sua banda com Lee Ranaldo (ex-Sonic Youth), Alan Licht, DJ Olive e Tim Barnes, Krieger advoga que há uma ligação: são ambas expressões musicais do nosso tempo. Baseia-se, aliás, nessa ideia a sua visão do futuro: que cada um de nós se torne num ser multidimensional, tal como propôs Herbert Marcuse, o mais libertário dos pensadores marxistas.

«Já não sinto a necessidade de escrever música para mim mesmo que antes sentia. Costumava incluir pelo menos uma peça original nos programas em que tocava outros compositores, como por exemplo John Cage, Phill Niblock, Terry Riley, James Tenney e Giacinto Scelsi, mas hoje é raro fazê-lo. Prefiro compor para que outros interpretem a minha música, como fiz com o KontraTrio, ou simplesmente improvisar em situações de colaboração directa que permitam trocas espontâneas», explica sobre a sua maneira de estar na música.

O curioso é que Krieger utiliza nas situações de improvisação precisamente os mesmos materiais que introduziria numa partitura destinada à sua própria execução: «Dou às obras que destino aos meus saxofones o nome de “peças de compositor/*performer*” e estas são, necessariamente, diferentes das que escrevo para outros instrumentistas. Aliás, algumas vezes nem estão formalmente escritas, consistindo apenas em indicações soltas que se vão desenvolvendo e acrescentando de concerto para concerto. Compor para mim só tinha, e tem, interesse enquanto *work-in-progress*.»

Quando calha essas peças tomarem uma forma definitiva, deixam de lhe interessar e passa-as a outros músicos, que não necessariamente saxofonistas.



É o caso de *Book of Sins*, adaptada para guitarra e electrónica, e *Azrael 1*, para violoncelo e electrónica.

Mas mais do que se definir por ser, em simultâneo, intérprete, compositor e improvisador, com todas as *nuanças* (glissandos, para utilizar um termo musical) que tal acarreta, Ulrich Krieger caracteriza-se por uma dupla identidade musical que alguns poderão considerar paradoxal: se, por um lado, evidencia uma natureza artística experimental, tem, por outro, um enorme fascínio pela cultura pop. Para ele nada há de estranho nisso:

«Sempre houve uma forte corrente experimental na pop, se bem que, quando falo em pop, me refira ao rock e à música electrónica de dança e não propriamente ao cançonetismo comercial. Cresci tanto a ouvir a chamada “*new music*” como o rock and roll e nunca considerei que tivessem uma diferença qualitativa. Para mim são apenas linguagens musicais diferentes.»

E continua, em conversa com o autor deste texto: «Quando tinha 16 anos de idade, um dia de audições de discos, para mim, podia ir das peças para piano de Schoenberg até Velvet Underground, ou de Stockhausen aos Bauhaus de Peter Murphy. O projecto Text of Light e a minha parceria com Thomas Köner estão no meu âmbito pop. Porquê? Certamente que se trata de experimentalismo e vanguarda ou o que quiseres chamar, mas nada têm que ver com o meu lado “clássico”. Trata-se de metal, de rock industrial, de *club music*, de ambientalismo electrónico.»

«Por que é que me interessa também esta actividade? Porque não suporto

muito orgânica. Estudei em Gronigen com muitos talentosos estudantes de várias origens e interessei-me pelas formas musicais dos seus países, o que resultou em gravações com a minha Katarchestra, que entretanto deixou de existir, e com o Acropolis. Não tenho trabalhado muito, ultimamente, com músicas folclóricas, mas incluo uma canção tradicional eslovena no meu repertório a solo. Sinto-me muito ligada a ela; conheço a letra e compreendo a emoção», sustenta.

A escrita, e inclusive encomendas de música contemporânea, ocupa uma boa parte da agenda de Kaja, que não concorda com a opinião professada por Gavin Bryars, compositor vindo de um passado na improvisação, de que a música composta é necessariamente mais complexa do que a improvisada. «Podem ambas ser complexas ou simples. A improvisação contém um muito particular parâmetro de individualismo e, com frequência, uma variedade de tempos e *grooves* pessoais que são bastante complexos. Na composição é possível conseguir texturas intrincadas, formas irregulares e uma vasta paleta de cores... O que, de qualquer modo, também é atingível improvisando. Tanto compor como improvisar são difíceis de fazer bem.»

Evidente se torna que a teclista não tem preferência por nenhuma das situações. Igualmente indiferente é-lhe a dicotomia *mainstream* / vanguarda em vigor no campo do jazz. «Conheci artistas tão inspiradores de ambas as cenas que é impossível ignorar seja quem for. Aliás, prefiro desafiar-me a mim mesma com diferentes, e por vezes até desconfortáveis, situações, pois isso ajuda-me a entender como quero tocar», argumenta.

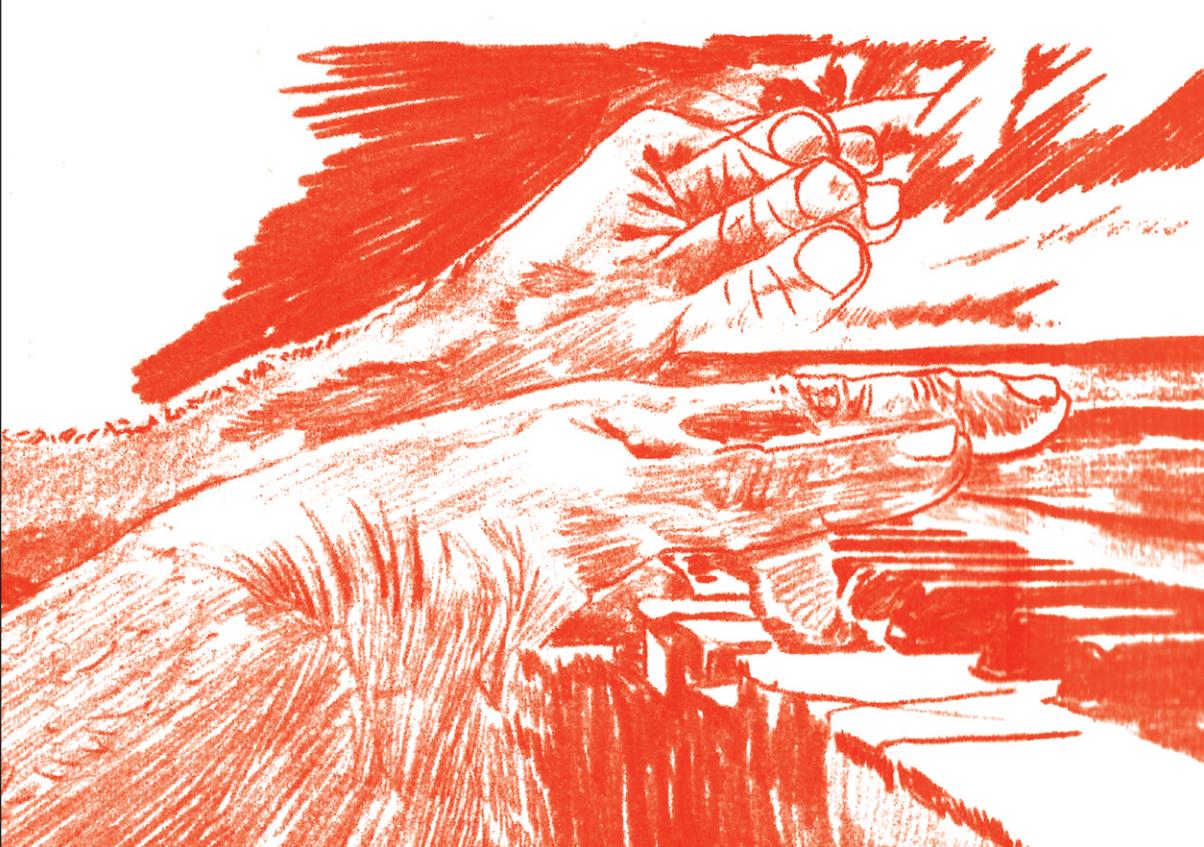
O que quer dizer que não acredita num “jazz verdadeiro”: «Não há duas pessoas que concordem com o que quer dizer exactamente “jazz”, seja referindo-se àquilo que existe ou àquilo que acham que deveria existir. Não me preocupa que digam que a minha música não é jazz, assim como não faço questão que a rotulem como tal. Ainda assim, é certo que venho da tradição do jazz, pois na maior parte da minha vida ouvi música que foi concebida na América por negros em ambientes duros e em clubes. Tenho, no entanto, consciência de que cresci na Europa branca, e designadamente numa aldeia de 500 habitantes da Eslovénia, com florestas a rodearem a minha casa. Essas influências contraditórias determinam as minhas escolhas estéticas.»

A fórmula do solo absoluto é uma novidade no percurso de Kaja Drakler, e surge como um investimento que a sua habitual dedicação a *big bands* e orquestras (Metropole Orchestra, Orquestra Filarmónica Eslovena, European Movement Jazz Orchestra e outras) não fazia prever. Foi, aliás, nesse enquadramento que encontrou outro dos seus mestres, Vince Mendoza, que considera um «orquestrador muito prático e eficiente» e com quem bastante

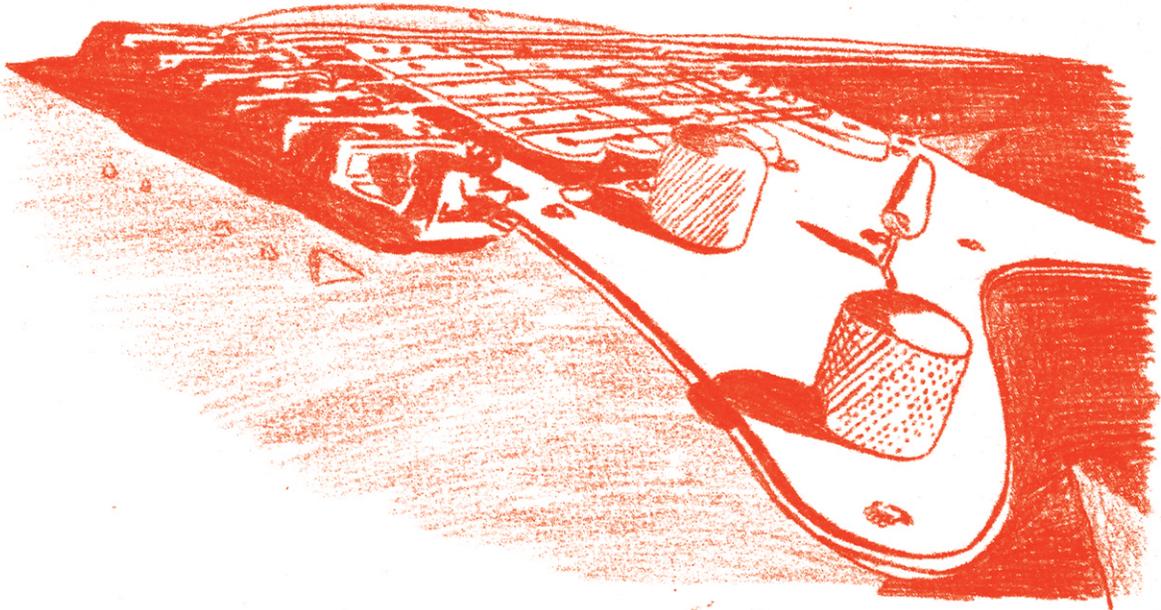
aprendeu. Curiosamente, não considera que a opção seja tão distinta assim...

«É diferente ao nível performativo, evidentemente, até por ser mais exigente, mas não o é tanto em termos de preparação e composição. A ideia de tocar a solo não veio de mim, mas de Bogdan Benigar, que com Pedro Costa, da Clean Feed, organiza e programa o Festival de Jazz de Ljubljana. Ambos acreditaram e confiaram em mim, do que resultou o meu álbum a solo gravado naquele evento. Estou-lhes muito agradecida pela experiência, pois fiquei mais ciente de como quero que a minha música soe e ajudou-me a escolher a direcção para onde pretendo ir», afirma.

Entretanto, continua com os seus projectos colectivos, designadamente o já referido Acropolis Quintet e a BadBooshBand. O primeiro surgiu como um quarteto com George Dumitriu, Goran Krmac e Kristijan Krajnan na altura em que Draksler estudava em Groningen, na Holanda. Depois, entrou a cantora Sanem Kalfa, Mattia Magatelli substituiu Krmac e o grupo começou a adaptar melodias turcas. «Agora estamos de novo a tocar originais meus e de outros membros da banda. O que nos torna especiais é funcionarmos como uma família. Partilhámos casa em múltiplas ocasiões e todos gostamos de cozinhar e de discutir receitas. Tocamos juntos há muito tempo, pelo que tudo o que fazemos acontece naturalmente», fico a saber.



TOCAR JOGANDO, JOGAR TOCANDO



O irregular duo de guitarras de Manuel Mota e Noel Akchoté tem simultaneamente um carácter de novidade, dado o muito tempo que passa entre cada concerto, e a vantagem de já estar entrosado. À data destes parágrafos, além de se terem apresentado em Lisboa, o português e o francês fizeram uma digressão de cinco concertos na Polónia e tocaram juntos, em trio com Margarida Garcia, no festival Musique Action, de Vandoeuvre. Outros encontros se proporcionaram: Akchoté julga que já vão pela dezena os realizados nos 12 últimos intensos anos de actividades desenvolvidas por ambos.

Além das actuações ao vivo, mantêm um contacto regular desde 1999: descobriram-se mutuamente por partilharem um semelhante interesse pela história do seu comum instrumento e pela exploração de novas vias expressivas, a nível técnico muito especialmente, mas também estético. Aliás, assumem-se inteiramente como *guitar freaks*.

Diz Mota: «O Noel é um músico e uma pessoa por quem nutro uma grande admiração. O meu trabalho enriquece-se sempre que o oiço tocar. A música que ele faz é ele próprio, é transparente. Toca o que quer nas alturas e nos contextos em que quer, e isso inspira-me.»

Foi o falecido Derek Bailey, o patriarca da inovação guitarrística, quem falou a Akchoté de Manuel Mota, indicando-o como um exemplo de criatividade inconformista. Desde então, o autor dos dois volumes de *Sonny* (2003 e 2004), a sua homenagem a Sonny Sharrock, e de inesperadas versões de temas de Leonard Cohen e Kylie Minogue ficou de ouvido atento ao que lhe chegasse de Portugal...

«O processo levou o seu tempo e os seus rumos até nos conhecermos pessoalmente. Fiquei a gostar do Manuel pela sua abordagem, pela sua força, pela sua honestidade. E também gosto dele por um motivo ainda maior: pela coerência, um valor que prezo muito. Ele terraplanou o seu próprio caminho e mantém-se fiel a este, constituindo um exemplo para os outros.»

Dadas as personalidades musicais em presença, as experiências vividas conjuntamente não se traduzem numa *performance* segura e com desfechos predefinidos. «Cada concerto é mais uma página, ou um capítulo, que se vira num historial de colaborações que tem assinalado o ponto em que nos encontramos em cada momento. Enquanto músico e enquanto ouvinte prefiro sempre o “aqui e agora”, aquilo que ainda não sei, aquilo de que não estou à espera, e com o Manuel passa-se o mesmo. Improvisamos, mas nem por isso o que fazemos está dentro do género “música improvisada”, que anda muito longe do que improvisar verdadeiramente implica», afirma Akchoté.

Os dois guitarristas não estabelecem seja o que for, havendo até o compromisso de não fazerem combinações prévias. Para o palco levam somente um pacto implícito «de união e responsabilidade repartida», para utilizar palavras de Mota. Implícito, escrevi acima, porque nem sequer isso está falado entre os dois. Tocam o mesmo instrumento, nas suas versões eléctrica e acústica, e têm a mesma atitude de revisão e descoberta face à música: uma tal proximidade dispensa à partida outras delimitações que não as que lhes surgem espontaneamente, e essas têm a particularidade de, em vez de serem limitativas, os abrirem a tudo o que possa interessá-los.

«Os nossos parâmetros são a guitarra no seu todo, as suas histórias, os seus usos. Nada está excluído. Aliás, acredito que a guitarra é o mais autêntico de todos os instrumentos», aponta Noel Akchoté. «Um bom exemplo das trocas possibilitadas entre nós é o facto de o Manuel me ter levado a reabrir a pasta do meu arquivo referente a Eric Clapton, que eu deixei arrumada demasiado tempo. Por sua vez, julgo que o converti ao meu herói pessoal, o

A SÍNDROME DE ISRAEL

Foi uma surpresa (e ainda por cima particularmente agradável) ouvir o Trespass Trio na companhia de uma figura tão essencial para a história da improvisação com matriz jazz quanto foi, e continua a ser, Joe McPhee. Esse encontro histórico aconteceu em 2012 com uma vinda a Coimbra e a Lisboa...

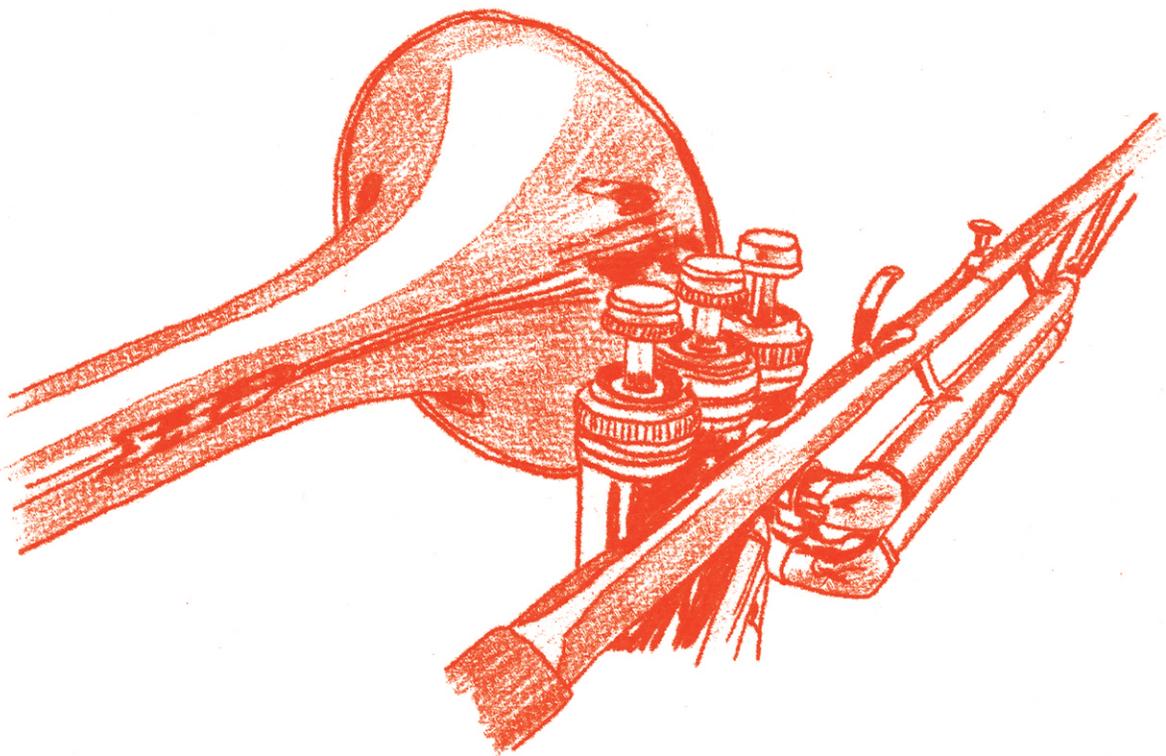
Ou talvez não fosse tão surpreendente assim, pois este cruzar de caminhos mais cedo ou mais tarde teria de ocorrer. Afinal, tanto o trompetista e saxofonista norte-americano como os elementos do grupo sueco, Martin Küchen, Per Zanussi e Raymond Strid, partilham uma semelhante atitude na sua relação com o jazz: adoptam as suas coordenadas, mas afastam-se destas, sem hesitações, sempre que a criatividade os convoca a outros deslances.

Os três músicos nórdicos seguem o exemplo de McPhee em *Nation Time*, LP dos tempos do *black power* (mais exactamente: 1971) em que reconhecemos o balanceamento do funk, e nos envoltórios do seu convidado com a música electroacústica de Pauline Oliveros e com o noise da anarquista Nihilist Spasm Band. «O que fazemos é jazz, sem dúvida, dado o instrumental tradicional, dadas as nossas experiências passadas nessa área e muito mais, mas ao mesmo tempo... não é jazz. Será jazz do deserto? Jazz dos lagos da Suécia? Não sei, mas sei que por vezes tocamos free bop, uma mistura de free jazz e bebop. Fui suficientemente claro? Espero que não», afirma Küchen, rindo-se.

O trio de saxofone, contrabaixo e bateria tem a sua origem no hard bop e em Sonny Rollins, tendo-se tornado um modelo na subsequente *new thing*. A própria escolha deste formato liga o Trespass Trio a tal linhagem – a de Joe McPhee, precisamente –, mas o certo é que esta é tão confirmada quanto desmentida.

Não da mesma forma que caracteriza o outro grande projecto de Martin Küchen, Angles, no qual nos deparamos com influências africanas, especialmente as que apreendeu numa frutuosa estadia na Guiné-Conakry. O esclare-

cimento: «As últimas peças que compus para o Trespass Trio inspiram-se no folclore sueco e no canto da Argélia, apenas surgindo vagos ritmos de África. Podem igualmente ouvir-se uns ecos do Leste europeu. As duas formações são complementares. Há fragmentos de melodia que surgem em qualquer contexto em que eu esteja. Nem sempre, mas é frequente. E o que improviso é o que é e aquilo que sou, independentemente das situações.» Aliás, cada vez mais assim se passa com este homem para quem tocar é tão urgente quanto... fazer a revolução.



Se Küchen se tem dividido entre a prática do jazz e uma dedicação desalinhada em termos idiomáticos, e se até recentemente aplicava as suas técnicas extensivas para o manejo dos saxofones (sobretudo o alto e o barítono, mas também o soprano e o tenor) nas suas incursões pelos territórios da improvisação livre e exploratória (caso do álbum *Homo Sacer*, de 2007), a verdade é que os seus procedimentos e o seu vocabulário estão a tornar-se unitários. «Até há pouco não tinha encontrado um lugar para as “extensões” nas músicas do Trespass Trio e dos Angles, mas isso está a mudar», esclarece.

EM MODO GUERRA

A Zeitkratzer toca frequentemente muito alto e em modo guerra, ou seja, com atitude de afrontamento e confrontação. Tem uma demanda: provar que há não uma, mas diversas músicas contemporâneas, e que todas podem, literalmente, tocar-nos os corpos à medida que nos mexem com as mentes. É uma orquestra de câmara, mas com a particularidade de acoplar microfones de contacto aos instrumentos. E tanto interpreta Berio e Cage como imediatamente a seguir uma *cover* da banda de death metal Deicide, uma composição *queer* de Terre Thaemlitz ou o difamado *Metal Machine Music* de Lou Reed.

O mentor da Zeitkratzer tem no piano a sua outra função no projecto, mas é raro usar o teclado do instrumento. As cordas do interior interessam-lhe mais. Reinhold Friedl é um dos mais importantes músicos disso a que hoje se chama experimentalismo, mas não se trata propriamente de um cultor da marginália. A Zeitkratzer promove-se como se fosse uma banda pop, o que ainda vem irritar mais aqueles que consideram que não se pode misturar a estocástica de Xenakis com a *club music*, coisa que este *ensemble* único faz da forma mais descomplexada.

«Sim, praticamos uma estética de provocação, mas não é porque tensionemos que seja assim. Simplesmente, os músicos envolvidos não têm um entendimento “normal” do que fazem. E claro que a cena estalinista da música de arte reage nervosamente a isto, pois está a perder o monopólio da chamada “música contemporânea” e a ver contestada a ideia de que não pode haver uma abordagem não-académica. Não pretendemos vender a música experimental como se fosse pop ou folk – apenas queremos divertir-nos a tocar», adianta-me Friedl.

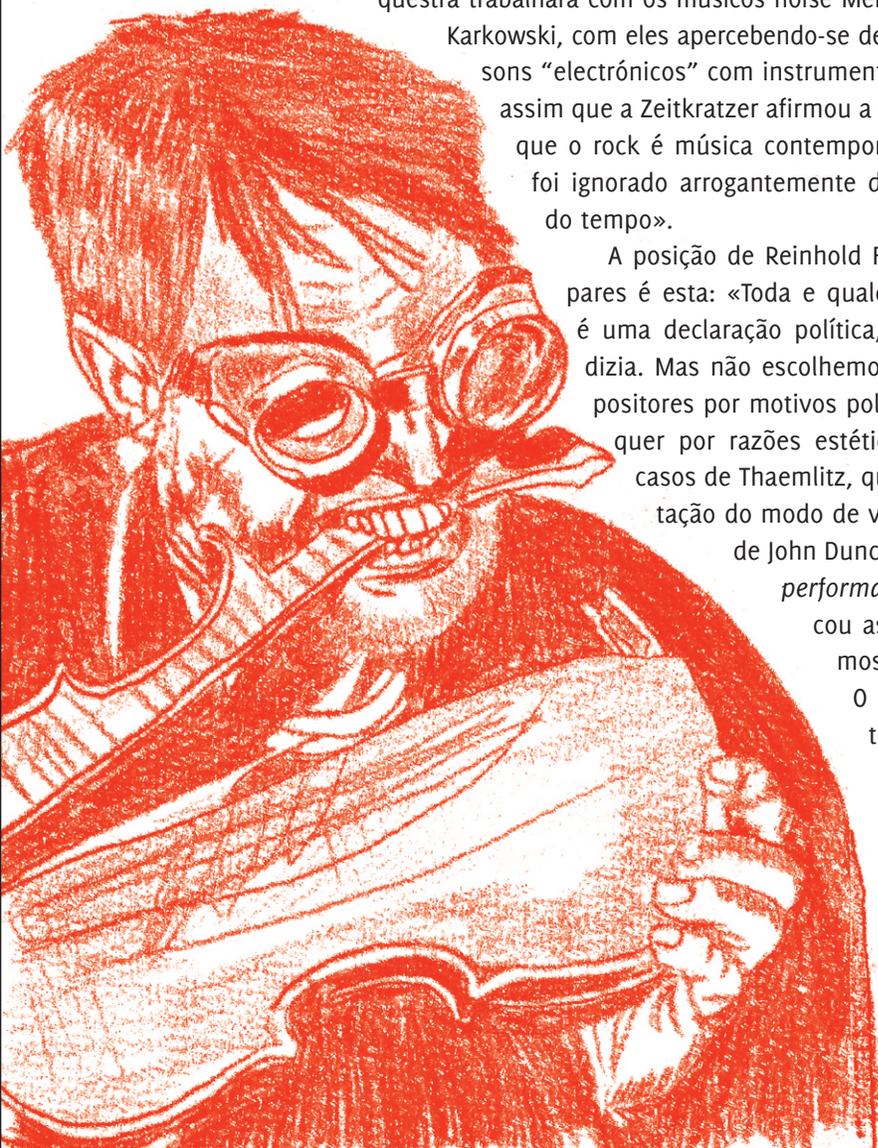
Por isso é que a Zeitkratzer costuma ironizar essa instituição germânica que é o “concerto no parque” com *happenings* não anunciados nos jardins públicos. «São até mais instalações do que propriamente concertos. Não montamos palco e os músicos espalham-se pelo espaço, tocando enquanto

caminham. Acontecem coisas por todo o lado e quem ouve é quem já lá se encontrava: velhos turcos sentados nos bancos, famílias com crianças que nada sabem sobre experimentalismos. E acabam por gostar do que ouvem.»

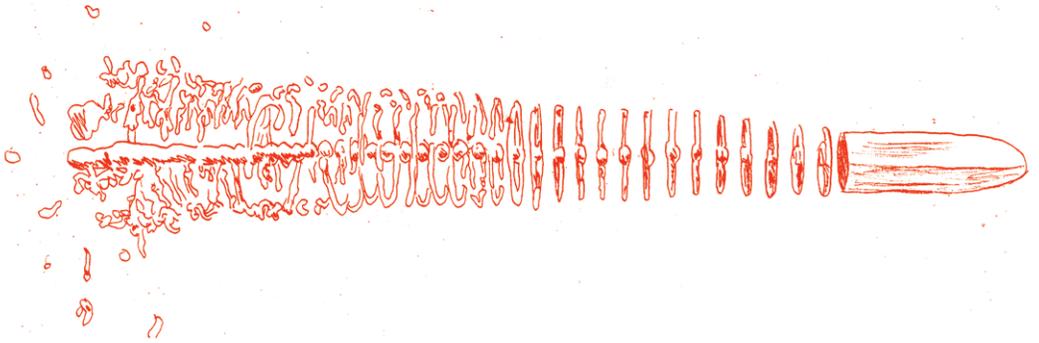
Reinhold Friedl diz que o fazem por espírito de missão: «Estamos fartos da cultura *fast-food* deste *métier* em que se toca como se estivéssemos num escritório ou numa fábrica, a picar o ponto, sempre com mudanças de repertório e sempre numa lógica de *world première*. Interpretamos e reinterpretemos as mesmas peças, na esperança de as tocarmos cada vez melhor, ainda que sem qualquer fetichismo relativamente à partitura.»

Uma dessas peças é a já mencionada *Metal Machine Music* (1975). Só foi possível pegar neste exercício à volta do *feedback* porque antes a orquestra trabalhara com os músicos noise Merzbow e Zbigniew Karkowski, com eles apercebendo-se de que podia tocar sons “electrónicos” com instrumentos acústicos. Foi assim que a Zeitkratzer afirmou a sua convicção de que o rock é música contemporânea, «algo que foi ignorado arrogantemente durante demasiado tempo».

A posição de Reinhold Friedl e dos seus pares é esta: «Toda e qualquer boa música é uma declaração política, como já Platão dizia. Mas não escolhemos obras ou compositores por motivos políticos, e nem sequer por razões estéticas. Mesmo nos casos de Thaemlitz, que luta pela aceitação do modo de vida transexual, e de John Duncan, que nas suas *performances* tanto chocou as pessoas por as mostrar ao espelho. O que queremos é tocar música de qualidade e muita dela foi criada no campo experimental nestas últimas décadas.





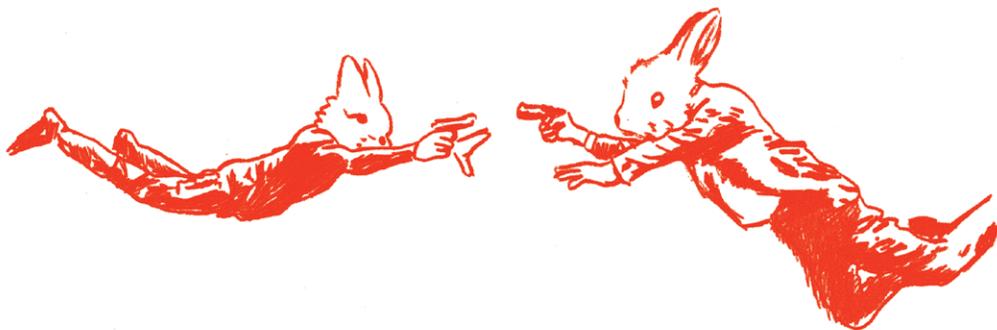


com ilustrações
de DAVID de CAMPOS



colecção
THISCOveryCCchannel

estava atrasada face à própria possibilidade de emissão de som, transforma-o num trabalho de historicização. É jornalismo enquanto história. O que se segue são, pois, como que disparos congelados em pleno ar...

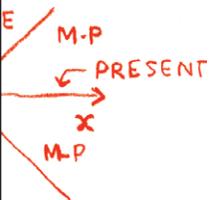


UM AMERICANO EM MARROCOS

I

Foi ele quem cunhou os procedimentos de *cut-up* literário e artístico que viriam a ser celebrizados por William S. Burroughs e foi este norte-americano, também, quem inventou a *dream machine*, um dispositivo alucinogénio que pretendia substituir a ingestão de ácidos, difíceis de encontrar por terras marroquinas. Não menos importante, foi Brion Gysin o ocidental que primeiro descobriu a música de transe da aldeia de Jajouka e a deu a ouvir a Brian Jones, o fundador dos Rolling Stones que uma década mais tarde a recolheu e apresentou em disco. E a Ornette Coleman, tendo este último, aliás, convidado o clã Attar a tocar consigo em estúdio e nalguns palcos dos States e europeus.

Gysin foi poeta, romancista, pintor, escultor e músico (oiçam-se as suas pesquisas sonoras no interior de uma piscina vazia em *The Pool K III*, CD editado em 1998). Conotado com a Beat Generation, foi amigo de Paul Bowles, Allen Ginsberg e Burroughs e como estes era um apaixonado pelo Norte de África, onde – atraído pela qualidade do haxixe e pela muito particular “amizade masculina” norte-africana – viveu longos anos. Gysin abriu em 1954 um bar-restaurante em Tânger, o *1001 Nights*, com um propósito algo egoísta. Não serviu mais do que o seu desejo de aí ouvir, todas as noites (enquanto durou – o estabelecimento fechou uns meses depois), a música tradicional de Marrocos, para o efeito contratando instrumentistas e cantores locais.



O primeiro CD de *One Night @ the 1001*, igualmente lançado em 1998, é, precisamente, uma selecção das gravações que fez então. No segundo, subtítulado *Dilaloo*, ouvimo-lo a dizer os seus próprios textos (os registos datam de 1956), com um acompanhamento electrónico póstumo de Ramuntcho Matta.

Este criou um programa algorítmico de computador baseado no acaso e na permutação, factores que eram caros ao já desaparecido artista. Que, aliás, entendia o acima referido *cut-up*, fosse na sua versão de papel de jornal e de livro ou na de fita magnética, sempre com a tesoura e a cola ao lado, como uma forma de organizar a espontaneidade e o acidente. A simplicidade dos meios era para ele não um constrangimento, mas uma vantagem. Disse Brion Gysin numa entrevista: «A pobreza torna-nos mais inventivos, é mais divertida e preserva-nos a ingenuidade.» Afinal, a *dream machine* não é outra coisa senão um estroboscópio.

A propósito, ainda, de *Dilaloo*, saliente-se que este poema resulta das suas impressões pessoais de uma cerimónia de iniciação a que foi sujeito em Jajouka, o que demonstra bem o apreço que a elite dos músicos autóctones tinha por ele. Desconhece-se é o que esses bons muçulmanos acharam das reiteradas alusões à masturbação ouvidas ao longo dos versos (se é que delas chegaram a aperceber-se) ou da passagem em que afirma «I am Allah / I made you». Se fosse hoje, talvez tivesse de enfrentar uma *fatwa*.

A MÁQUINA DE BUDA

II

A Buddha Machine do duo FM3 tornou-se muito rapidamente num fetiche da electrónica experimental. E tanto assim que Robert Henke lhe dedicou em 2006 todo um álbum, o seu *Layering Buddha*. Pegou nos nove *loops* da caixinha de música *made in China*, converteu-os (para captar sinais até 48 kHz), filtrou-os e tratou-os, com muita síntese granular pelo meio, e a partir deles construiu os temas que ouvimos no disco.

São autênticas peças de escultura sonora que Henke designou simplesmente como “Layers”, numerando-as, e que consistem, regra geral, na exposição de detalhes que não eram audíveis nos originais. O resultado tem um inesperado carácter orgânico, tendo em consideração que se trata de música por computador, o que poderá explicar-se pela condição *lo-fi* das fontes utilizadas. Se umas vezes parece estarmos a ouvir uma chusma de insectos, noutras as construções edificadas aproximam-se do... sinfónico. Os procedimentos não foram muito diferentes dos utilizados por Henke em *Signal to Noise* (2004), este baseado em sons do sintetizador Yamaha SY77 FM, mas o produto final é ainda mais interessante.

soou tão pouco rock como nesta recriação das suas composições. Uma coisa é certa, no entanto: o Delta Saxophone Quartet soube reproduzir aqui a abordagem psicadélica que caracterizou a melhor faceta dos Soft Machine.

Numa altura em que o psicadelismo musical é uma prática retomada, e levada até a desfechos não explorados na década em que despontou, a de 1960, a pertinência desse facto é óbvia. Só é pena que não se tenha resistido a imitar a voz de Robert Wyatt, e exactamente na mesma canção (ainda “Outrageous Moon”) em que uma sanfona electrificada substitui de modo deveras interessante a sonoridade retirada por Mike Ratledge ao seu Hammond.

ALGORITMOS, MEIAS E SAPATOS



Quem estudou um pouco de matemática e percebe de computadores sabe que diferentes algoritmos podem realizar a mesma tarefa de várias maneiras, com *performances* necessariamente distintas para a completar. A esse propósito, encontramos na Wikipedia um exemplo curioso: «Um algoritmo pode especificar que você calce primeiro as meias e os sapatos antes de vestir as calças, enquanto outro especifica que você deve primeiro vestir as calças e só depois calçar as meias e os sapatos. Fica claro que o primeiro algoritmo é mais difícil de executar do que o segundo.»

A divertida alusão tem um pressuposto, o de que um algoritmo não é apenas executável com uma máquina. Afinal, trata-se do nome que se dá a um conjunto de processos determinados por um cálculo, processos e cálculo esses que podem ser desempenhados por um indivíduo com os seus próprios meios físicos e mentais. Para todos os efeitos, o ser humano ainda é a máquina mais complexa que existe, e também a mais espontânea nas execuções a que se propõe.

Ora, o núcleo de trabalho algorítmico na área da música e do audiovisual designado por @c tem a particularidade de combinar algoritmos humanos e algoritmos informáticos nas suas actuações. O que quer dizer que a sua arte electrónica não é “auto-erótica” (nesse aspecto estando bem longe dos conceitos aplicados por Markus Popp no projecto Oval) e sim um sucedâneo da excelente imagem de William Burroughs em *Naked Lunch*: nesta, a personagem-escriptor estimula o ânus de uma máquina de escrever mutante com uma mão que antes mergulhara em veneno para baratas.

Ouvimos a encenação da disfuncionalidade digital que é, por exemplo, *Study* (2006) e essa referência performativa vem-nos inevitavelmente à memória. Aliás, lá está a máquina de escrever de Burroughs a manifestar-se rui-

dosamente na faixa 6... Os algoritmos utilizados ao longo das peças deste CD do duo constituído por Miguel Carvalhais e Pedro Tudela e respectivos *laptops* (cada um deles com mais capacidade do que o computador que levou os americanos à Lua) preferem, na maior parte dos casos, calçar primeiro as meias e os sapatos e só depois as calças.

Levam mais tempo a consegui-lo, mas é na dificuldade, e na ultrapassagem desta, que está a mais-valia dos seus conseguimentos. *Travail accompli.*



OS PRIMEIROS

VII

Não, o que *Thirty Years of Service...* (2006) nos traz não é uma compilação dos (na altura) 30 anos de existência do grupo punk experimental Smegma, mas uma seleção de registos dos concertos realizados para assinalar essa efeméride, com o saxofonista Steve Mackay como convidado especial (lembrem-se de “L.A. Blues”, a faixa free-noise-jazz-rock *avant la lettre* de *Fun House* (1970), obra-prima dos Stooges de Iggy Pop?).

Curiosamente, foi preciso que os Smegma tocassem com os Wolf Eyes para que se reparasse que eles já há muito tempo fazem o que agora estes últimos nos estão a oferecer. Com a ironia de, graças à inclusão de Mackay (que



O primeiro acabaria mesmo por abandonar o projecto para se dedicar exclusivamente à improvisação – hoje, integra os 4 Walls, no qual encontramos dois consagrados da cena britânica, Phil Minton e Vervan Weston. Não se ficaram por aí: já nos anos 00, descobriram a música da Etiópia e não só passam temporadas nesse recanto especialmente desprivilegiado do continente africano, como trazem alguns dos seus melhores músicos à Europa e mantêm uma etiqueta, a Terp, que os publica.

É o caso do saxofonista septuagenário Getatchew Mekurya, com o seu jazz inspirado nos tradicionais cantos de guerra etíopes e um estilo muito próprio, o shellele, totalmente alheio ao afrobeat nigeriano, praticamente o único exemplo que tínhamos de um jazz feito em África com os sons de África.

A estreia na Holanda deste mestre ignorado do tenor foi com a Instant Composers Pool de Misha Mengelberg, orquestra com a qual a família Ex tem profundos vínculos. *Moa Anbessa* (2006) é fruto do trabalho conjunto de Mekurya com The Ex e um quinteto de convidados vindo, sobretudo, da música improvisada, com destaque para Xavier Charles, Joos Buis e Cor Fuhler. Trata-se de um belíssimo disco, com uma frescura e um grau de novidade nada habituais...

Um híbrido de rock enérgico (o baixista Colin McLean, dos Dog Faced Hermans, reforça esta vertente) e jazz orquestral (com um naipe de sopros ágil e possante) construído a partir de melodias e ritmos africanos, o que mais surpreende nesta edição não é propriamente a fusão de géneros musicais, mas os solos alienígenas de Getatchew – as suas técnicas de *vibrato* e o tipo de fraseio que constrói não têm igual. É como se o músico de Addis Abeba tivesse reinventado não só o jazz como o próprio saxofone. Só assim não chega a ser porque o que faz vem de uma tradição que sempre coexistiu com aquela sem disso o mundo se aperceber.

É certo que o pessoal The Ex “descobriu” e lançou no Primeiro Mundo músicos africanos de outras proveniências, como Djibril Diabate, do Mali, e os Konono nº 1, do Congo, mas a sua obsessão pela Etiópia incidiu igualmente sobre Mohammed “Jimmy” Mohammed. O álbum *Takkabel!* foi publicado pouco antes da morte do cantor invisual no fim de 2006, vítima de uma pneumonia, e se nenhum elemento do grupo toca no CD, lá estão Bennink à bateria em algumas canções e o baixista Massimo Pupillo, da banda italiana de jazz-metal-funk Zu, cúmplice dos The Ex.

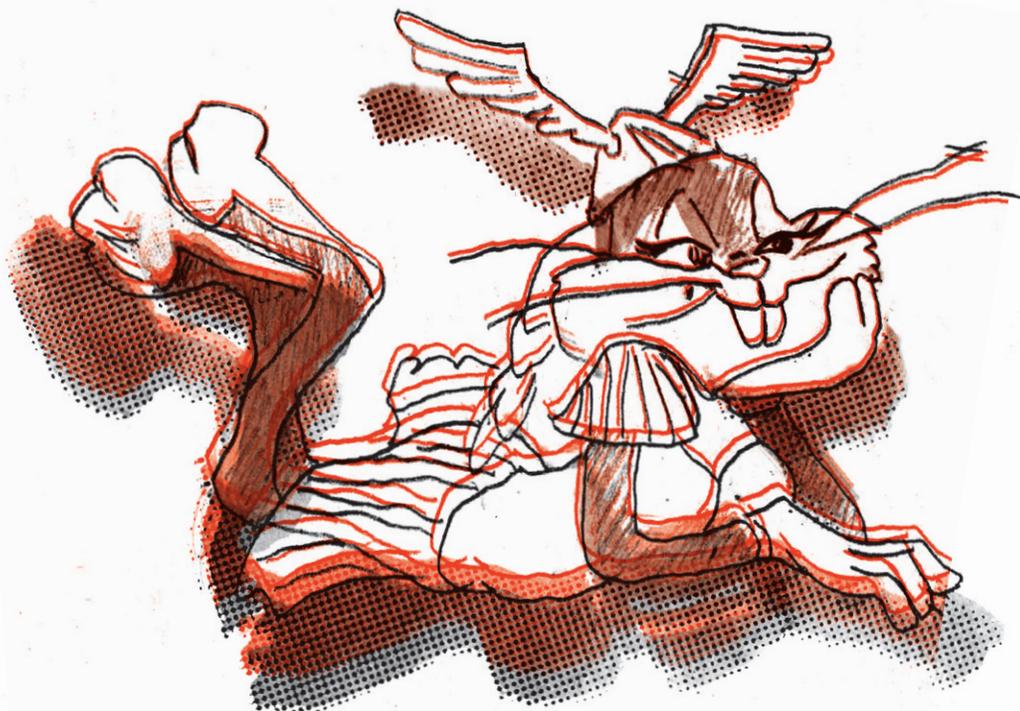
É um disco cativante de tão estranho, e fiel à tradição vocal islâmica (reparem nos paralelismos com o paquistanês Nusrat Fateh Ali Khan, que

chegou a colaborar com Jan Garbarek), apesar de o seu protagonista ter nascido numa nação de profundas convicções judaicas e cristãs. “Jimmy” utiliza o falsete como registo, e quanto ao acompanhamento instrumental são de assinalar os préstimos de Mesele Asmamaw – o mesmo que mais recentemente gravou *Baro 101* (2012) com dois membros dos *free jazzers / free rockers* The Thing, Mats Gustafsson e Paal Nilssen-Live – no krar eléctrico, uma lira de seis cordas, e de Mekurya no sax, factores de ligação do produto final às origens etíopes. Em estreita ligação com os contributos universalistas dos intervenientes europeus.

Quem poderia imaginar que o punk do país dos diques conduziria a esta nova forma de pan-africanismo?

LOONEY TUNES

XVI

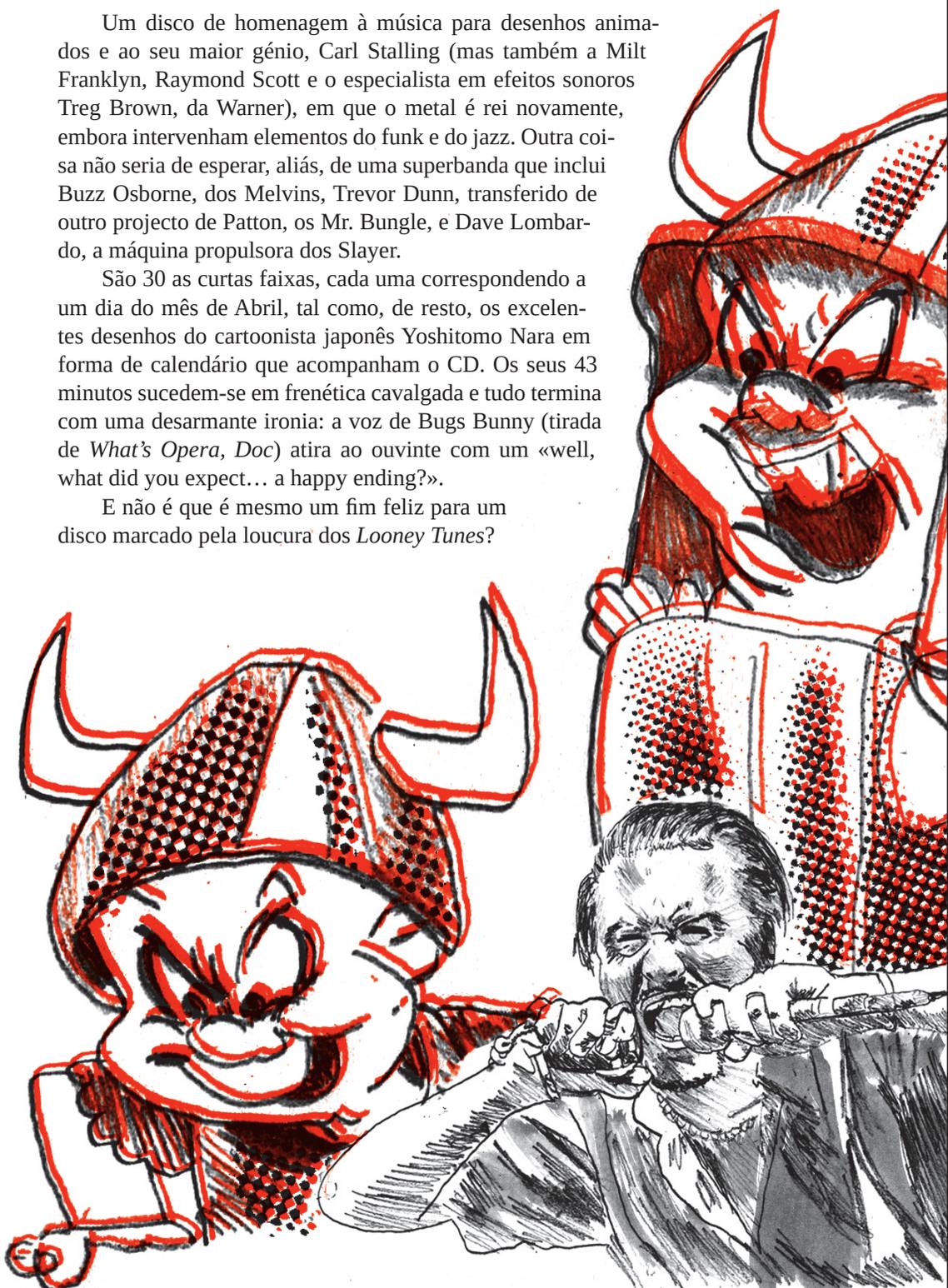


«They’ve done it again», diria o detective de *Quem Tramou Roger Rabbit?*. Depois de *Fantômas*, com o seu universo de ficção científica, depois de *Director’s Cut*, um disco sobre a paixão cinéfila, e depois de *Delirium Cordia*, a melhor banda sonora que um pesadelo poderia ter, os Fantômas de Mike Patton, o ex-Faith No More que John Zorn arrastou para outros atrevimentos, voltaram à carga com *Suspended Animation* (2005).

Um disco de homenagem à música para desenhos animados e ao seu maior génio, Carl Stalling (mas também a Milt Franklyn, Raymond Scott e o especialista em efeitos sonoros Treg Brown, da Warner), em que o metal é rei novamente, embora intervenham elementos do funk e do jazz. Outra coisa não seria de esperar, aliás, de uma superbanda que inclui Buzz Osborne, dos Melvins, Trevor Dunn, transferido de outro projecto de Patton, os Mr. Bungle, e Dave Lombardo, a máquina propulsora dos Slayer.

São 30 as curtas faixas, cada uma correspondendo a um dia do mês de Abril, tal como, de resto, os excelentes desenhos do cartoonista japonês Yoshitomo Nara em forma de calendário que acompanham o CD. Os seus 43 minutos sucedem-se em frenética cavalgada e tudo termina com uma desarmante ironia: a voz de Bugs Bunny (tirada de *What's Opera, Doc*) atira ao ouvinte com um «well, what did you expect... a happy ending?».

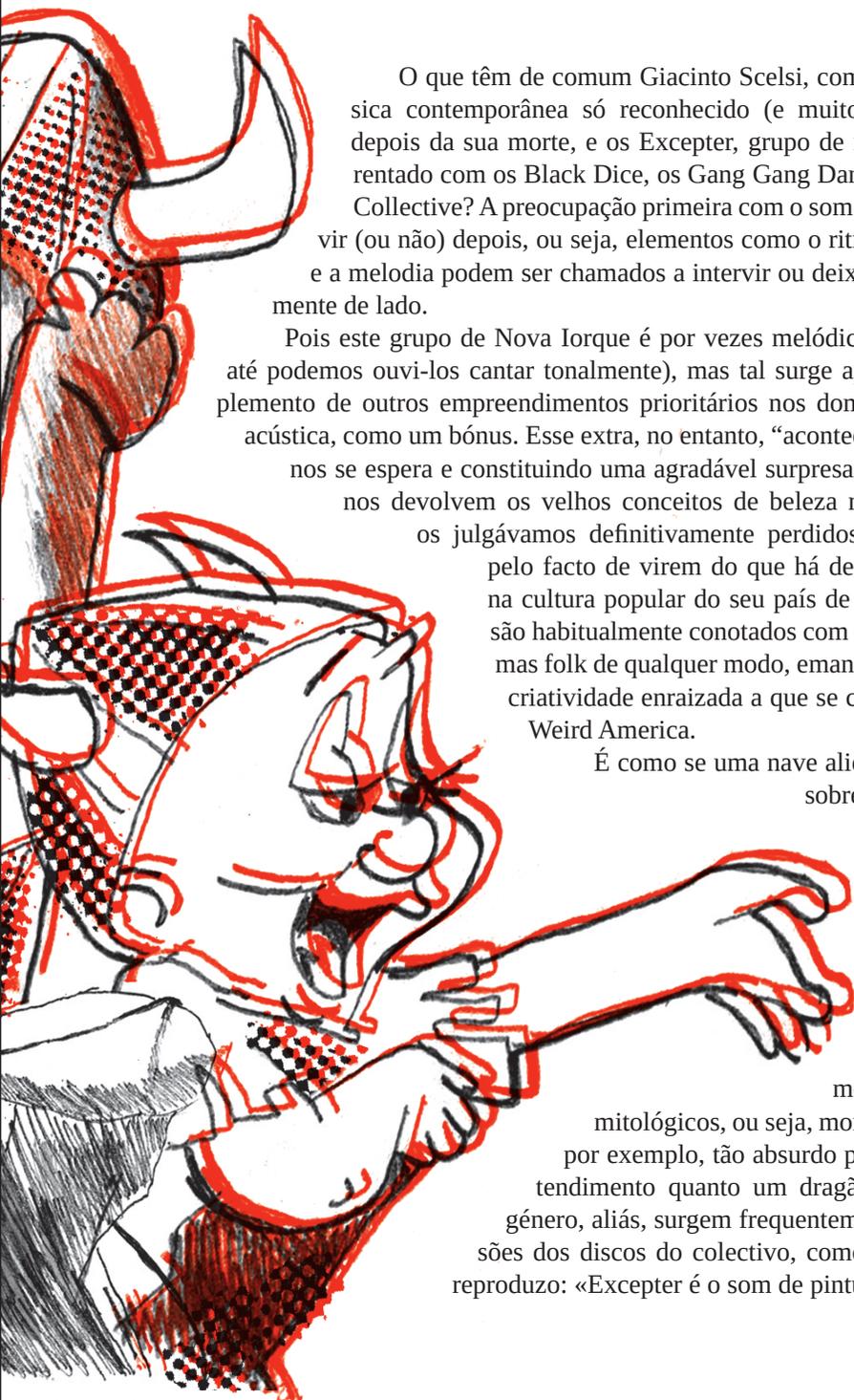
E não é que é mesmo um fim feliz para um disco marcado pela loucura dos *Looney Tunes*?



O que têm de comum Giacinto Scelsi, compositor de música contemporânea só reconhecido (e muito parcialmente) depois da sua morte, e os Excepter, grupo de noise-rock aparentado com os Black Dice, os Gang Gang Dance e os Animal Collective? A preocupação primeira com o som. A música pode vir (ou não) depois, ou seja, elementos como o ritmo, a harmonia e a melodia podem ser chamados a intervir ou deixados completamente de lado.

Pois este grupo de Nova Iorque é por vezes melódico (em ocasiões até podemos ouvi-los cantar tonalmente), mas tal surge apenas em complemento de outros empreendimentos prioritários nos domínios da física acústica, como um bónus. Esse extra, no entanto, “acontece” quando menos se espera e constituindo uma agradável surpresa, não só porque nos devolvem os velhos conceitos de beleza na arte, quando os julgávamos definitivamente perdidos, mas também pelo facto de virem do que há de mais profundo na cultura popular do seu país de origem – aliás, são habitualmente conotados com o estranho folk, mas folk de qualquer modo, emanado do caldo de criatividade enraizada a que se chamou de New Weird America.

É como se uma nave alienígena parasse sobre a cidade para descarregar animais terrestres que já se encontravam extintos, mas que recordamos como entes mitológicos, ou seja, monstros – o dodo, por exemplo, tão absurdo para o nosso entendimento quanto um dragão. Imagens do género, aliás, surgem frequentemente nas recensões dos discos do colectivo, como esta que aqui reproduzo: «Excepter é o som de pinturas rupestres





Tem, no entanto, a particularidade de juntar músicos americanos do jazz propriamente dito – destaques para o pianista Craig Taborn, o trompetista Corey Wilkes e o baterista Toni Tabbal – com figuras de relevo da música improvisada britânica ou que gira à volta desta – a saber, todo o Evan Parker Trio, o próprio saxofonista mais Barry Guy (contrabaixo) e Paul Lytton (bateria), o flautista Neil Metcalfe, o violinista Phill Wachsmann e o violoncelista de origem brasileira Marcio Mattos, entre outros.

O que se ouve nesta gravação ao vivo no Muffathalle de Munique é um estranho, mas muito agradável, híbrido dos três modos de abordagem associados. Tem sonoridade “clássica”, o *drive* do jazz e a sedução do caos própria da chamada “música não-idiomática”, combinando de modos nunca óbvios a interpretação de partituras e a criação espontânea. Mitchell deu mesmo um nome a este tipo de procedimento: «scored improvisation». Reparem, por exemplo, como Taborn contrapõe um piano estruturante ao *free flowing* das palhetas e das cordas, parecendo uma ilha segura em meio ao mar revolto. Ou como Varèse, Webern e Ligeti se associam a Ellington e a Mingus, lembrando Zappa por momentos.

É, pois, de contrastes que vive esta música. Não com o propósito de conciliar diferenças e oposições, mas simplesmente de fazer coexistir os elementos colocados em acção, explorando não só os possíveis pontos em comum, como a própria conflitualidade assim provocada. O que resulta tem dimensão épica, aqui ou ali salpicada de lirismo, nunca parecendo forçada ou presumida. Aliás, essa é uma vantagem do Roscoe Mitchell “erudito” em relação a algum do mais recente Anthony Braxton: mesmo as suas incursões mais complexas e abstractas têm um surpreendente carácter de naturalidade.

Este longo disco pode, por vezes, tirar-nos o tapete debaixo dos pés, mas o que ouvimos segue a racionalidade do possível. Atentamos nestes sons e nestas formas e não podemos deixar de pensar que estavam já no ar, à espera que alguém fizesse algo com eles.

PSICADELISMOS FREE

XXXVIII

O círculo já há muito que se ia desenhando, mas eis que encontra a outra ponta e está prestes a fechar-se. Se o free jazz histórico poucas vezes se cruzou com o psicadelismo seu contemporâneo (o mais *freak* dos saxofonistas nesse tempo, Charles Lloyd, não era propriamente um músico da *new thing*), o certo é que os seus desenvolvimentos actuais encontraram pelo caminho as adopções da tradição psicadélica por parte do rock e do folk mais experimentais dos nossos dias. Veja-se o caso, por exemplo, de Chris Corsano, que frequenta as duas áreas e sempre que pode combina-as.

Pois a entretanto desaparecida editora portuguesa Ruby Red, associada ao grupo free rock Loosers, lançou o primeiro álbum de um projecto precisamente de “free jazz psicadélico”. Harmonize Most High se chama, e resulta da parceria conceptual e prática dos multi-instrumentistas Daniel Carter, pelo lado do jazz *open form*, e Robert Ryan, pelo do *acid folk*, também conhecido pelas suas tatuagens e como artista plástico – é ele, aliás, o autor da capa de *Babylon* (2008).

Se a base sonora dos *hippies* Amon Düül era fornecida pela percussão, nos *neo-hippies* Harmonize Most High são as cordas que a providenciam: guitarras várias, setar, saz, bouzouki, tamboura, dulcimer, banjo e viola são dedilhados ou tocados com arco ao longo das faixas, criando um tapete exótico e rico em texturas, regra geral pontilhístico e prendendo a atenção do ouvinte à pequenez dos pormenores. E como não podia deixar de ser quando se visa a manipulação dos estados de percepção e consciência, também há por aqui os característicos lençóis contínuos de som que são os *drones*, a cargo de harmoniuns indianos ou do ocidental órgão.

É por cima ou pelo meio que Carter intervém com os saxofones, o clari

lico, pois pertence à mente», identificando nas nossas potenciadas faculdades mentais a expansão sensorial e analítica trazida pelo psicadelismo, mas nem isso evitou que caísse na armadilha animista, centrando as suas reflexões no cogumelo *Stropharia cubensis*. Dizia ele que este é um simbiote de origem extraterrestre que chega à Terra por meio da dispersão galáctica dos seus esporos, com o exclusivo propósito de servir a humanidade.

O cogumelo encerra um espírito e é este, e não a mente, que constitui no seu entender a chave para o anunciado trans-humanismo futurista. Assim, McKenna está, como o stoner rock, do lado da droga (isto é, da *techné*), enquanto o psicadelismo (ou *a psyché*) lida directamente com o cérebro, ou o mesmo é dizer, com o imenso campo de possibilidades que este encerra.

Pesquisadores das operações sinápticas como Charles Baudelaire, Aldous Huxley, Walter Benjamin e os já aludidos Antonin Artaud, Ernst Jünger e Timothy Leary foram igualmente ambíguos sobre os «arquipélagos que estão para além dos mares navegáveis» (segundo Albert Hoffmann, o inventor do *Lysergsäurediethylamid*). Entre a fruição providenciadora de elementos que caibam na «esfera estética» (ainda Hoffmann, muito influenciado pelas interpretações de Jünger) e a que não é criativamente dirigida, a dos *junkies*, todos eles salientaram as virtudes da primeira e os perigos da segunda, mas todos eles também se deixaram fascinar pelo factor instrumental, a substância dopante. Mesmo quando, como no caso de Benjamin com o haxixe, ficaram frustrados com a sua busca de desvelamento.

Situado habitualmente nos domínios do stoner rock, em minha opinião o projecto Black Bombaim tem a mais-valia, isso sim, de ser uma feliz manifestação psicadélica. A esse nível, justifica-se plenamente o título *Titans* (2012), pois trata-se de um feito a que poucos chegaram. A música do



trio – neste álbum com uma série de convidados especiais que parecem ter sido escolhidos pelo que representam, como Steve MacKay, da banda proto-punk Stooges, e Adolfo Luxúria Canibal, dos roqueiros arty Mão Morta – fala-nos da viagem, não do combustível utilizado para a realizar.

Este é um âmbito, de resto, a que nunca somos conduzidos durante a audição dos quatro longos temas: simplesmente, não interessa se estas explorações psíquicas foram propiciadas por mescalina, álcool, noz-moscada ou uma grande dose de inventividade e delírio operada pelos normais químicos do organismo. O que importa é o percurso imaginante feito pelos músicos e depois por quem ouve.



prophet

Terence McKenna believes we have lost contact with

nature and are on the brink of ecological destruction if we don't re-establish the link. And he claims the only way to do it is through psychedelic drugs and shamanism...

"Prophet" - Terence McKenna believes we have lost contact with nature and are on the brink of ecological destruction if we don't re-establish the link. And he claims the only way to do it is through psychedelic drugs and shamanism...

...the link between the human mind and the natural world is broken. We are losing touch with our roots, with the earth, with the sun, with the moon, with the stars, with the wind, with the rain, with the fire, with the water, with the earth, with the sky, with the universe, with everything.

...the only way to re-establish the link is through the use of psychedelic drugs and shamanism. These practices allow us to transcend our ordinary state of consciousness and to experience the world in a new and profound way. They allow us to see the world as it really is, as a vast and interconnected web of life and energy. They allow us to feel the pulse of the universe and to understand our place within it.

...the only way to re-establish the link is through the use of psychedelic drugs and shamanism. These practices allow us to transcend our ordinary state of consciousness and to experience the world in a new and profound way. They allow us to see the world as it really is, as a vast and interconnected web of life and energy. They allow us to feel the pulse of the universe and to understand our place within it.

Escreveu Benoît Goetz, no seu desafio a constituir-se uma “filosofia da droga”, que pela experiência psicadélica o espírito torna-se mais claro, mais evidente, processando-se como que uma «revelação espiritual». Na sua perspectiva, esta é, no entanto, «uma revelação sem revelação», pois a psique não é susceptível de se apresentar como tal, mas apenas como «uma abertura pela qual o sujeito se dissipa e evapora». A alucinação tem como condição a perda do eu, a dissolução, a experimentação do vazio.

É verdade, mas este pensador não tira todas as ilações devidas desta constatação. O psicadelismo não é aquilo que Goetz afirma ser – o acto psicadélico não está no

estado alucinogénio, mas na sua encenação. Só a arte (a música, no caso vertente) é psicadélica, e é isso o que os Black Bombaim magnificamente nos oferecem.

BALA

Rui Eduardo Paes

