

Iconografia Musical

Temas Portugueses

Volume IV | TOMO II

Luzia Aurora Rocha | Luís Correia de Sousa | Ana Carina Dias
(Eds.)



Iconografia Musical – Temas Portugueses

TÍTULO Iconografia Musical – Temas Portugueses

COLECCÃO Iconografia Musical

VOLUME IV

EDITORES Luzia Aurora Rocha, Luís Correia de Sousa, Ana Carina Dias

AUTORES Ana Ester Tavares, Ângela Flores Baltazar, Beatriz Carvalho, Luís Carlos S. Branco, Luísa Correia Castilho, Luzia Aurora Rocha, Maria Fernandes, Nicola Bizzo, Nuno Prates, Ricardo Filipe Vilares

CAPA Cartaz de concerto da Orquestra Sinfónica Juvenil, Fotografia de Ângela Flores Baltazar

ISBN 978-989-33-0342-9

Lisboa, Maio de 2020

Este livro teve apoio do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/EAT/00693/2020. /

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.o do D.L. n.o 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.o 57/2017, de 19 de julho - DL 57/2016/ CP1453/CT0086

ÍNDICE

TOMO I

	Nota dos Editores	Pág. 5
00	Resumos Abstracts	Pág. 6
01	Arte Sacra	Pág. 17
	«O calis mais rico» de Arouca e o anúncio da Transubstanciação pela corte celestial Ricardo Filipe Vilares	
	Ordem de Cristo, arte e devoção: a Iconografia Musical nos painéis da Igreja Matriz de Monforte da Beira Luísa Correia Castilho	
02	Mitologia	Pág. 43
	<i>Via Actéon na caça tão austero</i> , ou a presença da trompa na representação do mito ovidiano de Diana e Actéon no Barroco português Luzia Aurora Rocha	
03	Caricatura e Sátira Política	Pág. 55
	Política e caricatura musical: a indemnização do caminho-de-ferro de Lourenço Marques em <i>A Paródia</i> Maria Fernandes	
04	Músicos Amadores	Pág. 66
	José Relvas tocando violino: um olhar de José Malhoa Nuno Prates	

ÍNDICE

TOMO II

- 05** **Tradições Populares** Pág. 83
- Quem toca carrilhão não vai na procissão: representações de iconografia musical numa das pinturas de género de Augusto Roquemont
Ana Ester Tavares
- 06** **Pop & Rock Nacional e Internacional** Pág. 99
- António Variações para lá do ícone: um criador culto, experimentalista e complexo
Luís Carlos S. Branco
- Queen LP and Single in Portugal: Variations of Iconography
Nicola Bizzo
- 07** **Cartaz e Publicidade** Pág. 127
- Reflexos sociológicos em abordagens iconográficas: os cartazes de 2001 a 2018 para o concerto anual da Orquestra Sinfónica Juvenil
Ângela Flores Baltazar
- 08** **Arte Urbana** Pág. 139
- Arte Urbana e Iconografia Musical - o caso das ruas de Lisboa
Beatriz Carvalho
Luzia Aurora Rocha
- 09** **Autores** Pág. 151



05

Tradições Populares

Quem toca carrilhão não vai na procissão: representações de iconografia musical numa das pinturas de género de Augusto Roquemont

À Doutora Luzia Rocha os meus sinceros agradecimentos pelo apoio e disponibilidade, assim como aos meus colegas e amigos Ricardo Vilares e Zuelma Chaves.

Introdução

No final do século XVIII e início do século XIX, assiste-se a uma alteração no panorama estético e artístico europeu, representada por duas expressões ou movimentos: o Neoclassicismo e o Romantismo (Markl 1986, 54). Esta mudança paradigmática procura soluções contrastantes com o vocabulário ornamental do Rococó, enquanto vai absorvendo e traduzindo a nova conjuntura política e social que se vai desenhando na Europa, muitas vezes tumultuosa. Em Portugal, viveu-se o conturbado período de transferência da corte para o Brasil (1808-1820), as Revoluções Liberais (1820-1834), a extinção das ordens religiosas (em 1834, consequência da vitória dos Liberais), uma crise colonial (a questão do Mapa Cor-de-Rosa, levando ao ultimato britânico de 1890) e outras convulsões políticas que conduziram ao fim da Monarquia e à implantação da República em 1910 [1]. É no contexto da primeira metade do século XIX que Augusto Roquemont, pintor suíço e autor de “Procissão”, obra em estudo neste artigo, se irá instalar, de forma algo improvável, no norte de Portugal. Augusto Roquemont nasceu em Genebra a 2 de junho de 1804, filho do príncipe e general Frederico Augusto de Hesse Darmstadt, envolvido no cenário político português, na facção Miguelista (Pamplona 1988, 92). Entre 1818 e 1828, Augusto Roquemont esteve em Itália, estudando arte, percorrendo as cidades de Roma, Veneza, Bolonha e Florença, até que em 1828 chega a Portugal, por indicação do seu pai, onde irá residir até à sua morte em 24 de Janeiro de 1852 (Mourato 2008, 23). Vive inicialmente em Guimarães, sob a proteção do Visconde da Azenha, e através dos contactos desta família, rapidamente começa a

movimentar-se pelos círculos mais endinheirados da sociedade portuguesa. Entre 1828 e 1832, Roquemont desloca-se pelo país, pintando retratos de alguns elementos da nobreza portuguesa [2]; aceita um trabalho de levantamento topográfico para a Companhia Geral da Agricultura e das Vinhas do Alto Douro (1830), e é nomeado Diretor da Aula de Desenho da Academia Real da Marinha e Comércio na cidade do Porto em 1832, cargo que exerceu apenas entre abril e julho desse mesmo ano, visto que se retirou para Guimarães quando os liberais chegaram a Mindelo, tendo lá permanecido até 1839, data em que se mudou para o Porto. O Porto recebe bem a obra de Roquemont, assim como também o meio artístico lisboeta; as encomendas aumentam e a crítica menciona-o elogiosamente, inclusivamente Almeida Garrett, após a exposição de quatro retratos e duas pinturas de género na segunda trienal da Academia de Belas-Artes, em 1843. Segundo Paulo Pereira (2014, 86), “Roquemont seria dos primeiros a passar para a tela cenas de costumes com tratamento cuidadoso do ponto de vista plástico, (...) constituindo retratos de uma sociedade campestre e rural que começava a interessar Almeida Garrett e os primeiros românticos.” Tanto na trienal da Academia Portuense de Belas-Artes de 1848, como na de 1851, Roquemont granjeou igualmente grandes aplausos, sendo que os jovens pintores portugueses viram nas suas obras uma alternativa temática e estética, influenciando assim toda uma geração artística emergente, dos quais se destacam alguns dos seus alunos: António José de Sousa Azevedo, João António Correia, Caetano Moreira da Costa Lima, José Alberto Nunes, João de Almeida Santos e Francisco José Resende – este último um discípulo e amigo próximo de Roquemont (Ferreira-Alves, 2008). Augusto Roquemont veio

Ana Ester Tavares

a falecer inesperadamente antes dos 50 anos, no auge da sua carreira e reputação, deixando um imenso vazio na arte e nos seus colegas e alunos, sendo recordado com particular saudade por Francisco José Resende, que se desenhou ajoelhado ante a campa de Roquemont (Vitorino 1922, 37). Seguindo o caminho apontado por Roquemont na temática dos costumes populares, José-Augusto França acrescenta ainda os pintores Leonel Marques Pereira, António Álvares Teixeira (“o Vizela”), António José Patrício e José Rodrigues (França 1992, 33).

A pintura de género, ou de costumes, ia desta forma ocupando paulatinamente o lugar outrora reservado à pintura de História, reorientando a hierarquização antes estabelecida. Mais do que os heróis do passado, queriam-se nas telas os heróis do presente, a História narrada pelos homens que a viviam e experienciavam, ainda que para tal se sacrificasse um pouco da realidade por uma idealização da mesma. Num ambiente cada vez mais industrializado e urbano, o “camponês” é tido como símbolo de contacto com a natureza, de trabalho árduo e honesto, aspirando-se à sua autenticidade e apreciando suas tradições e práticas seculares e religiosas [3].

1. O legado histórico e religioso de Guimarães na pintura de Roquemont

Do ponto de vista urbanístico, sabe-se que a origem de Guimarães data do longínquo século X, desenvolvendo-se a partir de dois núcleos geradores: o Mosteiro de São Mamede e o Castelo, mandados edificar pela condessa Mumadona Dias, que “era no século X a dama mais poderosa do noroeste peninsular” (Serrão 2001, 64). O burgo foi-se desenvolvendo e crescendo em importância, especialmente a partir do século XI, aquando da instalação de D. Henrique de Borgonha e D. Teresa de Leão, detentores do condado portugalense e onde mais tarde o seu filho D. Afonso Henriques consolidará a sua autoridade (Oliveira 2011, 12-21). Durante a Idade Média, o Santuário de Santa

Maria de Guimarães tornou-se um centro religioso de peregrinação de grande importância e afluência, só ultrapassado por Santiago de Compostela. Com o passar do tempo, a protetora Santa Maria de Guimarães designar-se-á Nossa Senhora da Oliveira, padroeira de Guimarães, ainda hoje presente na pedra de armas da cidade. Durante o século XVI, destaca-se a presença de vários construtores e mestres biscainhos em Guimarães devido a um impulso na atividade construtiva da vila, de que são exemplos a remodelação e ampliação do hospital da Confraria do Serviço de Santa Maria, a renovação interior da Colegiada, a fundação do Convento de Santa Clara e a Capela de Nossa Senhora da Madre de Deus, extra-muros, fundada por indicação testamentária do cónego Gonçalo Anes, cerca de 1540.

Na década de 30 de oitocentos, altura em que Augusto Roquemont conheceu Guimarães, a ainda vila vimaranense (só em 1853 seria elevada a cidade) contava com cerca de 8.500 habitantes que viviam essencialmente das indústrias de curtumes, dos têxteis e da agricultura, pelo que era uma população maioritariamente rural, zelosa dos seus costumes e rituais, como Roquemont plasmou em tela por diversas vezes para além da “Procissão” – “Cena de Aldeia (Chafariz de Guimarães)”, “A Colegiada de Guimarães” e “Varanda de Frei Jerónimo” (Morais 2017, 833 e seguintes). Guimarães foi sempre um porto de abrigo para Roquemont, e um filão de inspiração para o seu exercício artístico caracterizado pelo “detalhe do desenho, correção de perspectiva, variedade e harmonia de colorido e sobretudo num aturado estudo da iluminação, derramando sobre os segundos planos uma claridade ofuscante que realça os pormenores mais afastados e proporciona jogos magníficos de claro-escuro.” (Mourato 2010, 31).

2. Procissão

A procissão [4] é uma atividade coletiva e comunitária de tradição milenar, observável em



Figura 1 – Augusto Roquemont (1804-1852), *Procissão* (1832-39), óleo sobre tela, 36 x 47 cm 994 Pin MNSR [5]

diversas culturas e contextos políticos e religiosos pré-cristãos, consolidada na população cristianizada e de múltiplas devoções da Península Ibérica no século XIV (devoções essas estabilizadas na sequência das medidas contrarreformistas de Trento) e mantida até ao mundo contemporâneo, regulada no II Concílio do Vaticano (1962-1965).

O título desta obra de Roquemont é autoexplicativo: representa uma procissão em Guimarães, em honra da Virgem e dos Santos, mas há questões que se levantam quanto à identificação da procissão propriamente dita: no catálogo coletivo online dos museus portugueses tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural, MatrizNet, refere-se como lugar de “Procissão” S. Pedro de Azurém, Guimarães, partindo do princípio que é a Igreja da Nossa Senhora da Madre de Deus o ponto de partida da procissão representada, celebrada ainda atualmente no segundo domingo depois do

domingo de Páscoa [6]. Por sua vez, Veiga de Oliveira (Oliveira 2000, 92) localiza “Procissão” não em Azurém mas na freguesia de S. Torcato, Guimarães, sendo assim representada na pintura a procissão de S. Torcato (que a partir do final do século XIX adquiriu ainda maior importância devido à construção do novo santuário). Nesta perspetiva, a procissão decorre não durante o Tempo Pascal, mas sim durante o Tempo Comum em julho, altura de “festa” por excelência, e celebração da Virgem e dos Santos. Aquando da análise do programa iconográfico da obra, serão apresentados mais pormenores que permitirão refletir sobre ambas as possibilidades.

Independentemente da localização exata da procissão, verifica-se que parte de uma igreja e desce pela encosta coleante, sendo participada e observada pela população em disposições e coloridos diversos. Alguns elementos destacam-se por um especial envolvimento na procissão,

Ana Ester Tavares

como os músicos, o sacerdote, os portadores de andores, de cruzeiros processionais e de estandartes. Possivelmente o artista terá presenciado uma destas procissões nos anos em que viveu em Guimarães ou nas visitas intermitentes à vila.

Atualmente esta obra integra a exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR) no Porto, com o número de inventário 994 Pin MNSR, tendo pertencido a Joseph James Forrester, comitente habitual de Augusto Roquemont, e posteriormente a Maria Helena de Brederode Woodhouse Passos. Foi adquirida pelo MNSR através do Fundo João Chagas, permanecendo no depósito do Museu entre 1948 e 1952.

3. Análise formal e programa iconográfico

“Procissão” é uma obra de pintura a óleo sobre tela, de dimensões médias, 360 mm x 470 mm, pouco maior que uma folha A3. Do ponto de vista composicional, pode dividir-se a obra em dois planos, traçando uma linha média horizontal pela linha do muro do mirante: o plano inferior, mais próximo do espectador e o superior, mais luminoso. A luz provém do canto superior direito (é perceptível pela observação do jogo de luz e sombra nos panejamentos das figuras, nas folhas das árvores e nos andores, por exemplo), sugerindo alguma carga simbólica [7], visto que é precisamente no canto superior direito que está a igreja, templo de Deus [8]. Já a parte inferior da composição pode ter mais sombra devido à existência de uma elevação da montanha ou devido à presença de vegetação abundante; aqui observa-se também os efeitos da luz filtrada pelas folhas. Uma das cores bastante presentes na paleta cromática da obra é o branco, cor das Virgens e Confessores.

Esta obra tem um programa iconográfico extenso, cujos elementos se podem organizar em subgrupos de iconografia religiosa e de iconografia musical, se bem que possam existir

elementos que pertençam a ambas as categorias. Relativamente aos elementos de iconografia religiosa, serão analisados de cima para baixo, começando por referir-se a igreja presente no canto superior direito da composição e de onde parte a procissão (fig. 1 e 4). Considere-se a hipótese de esta igreja ser a Igreja de Nossa Senhora da Madre de Deus, conforme descrição no MatrizNet. Sobre esta capela e como já referido, sabe-se que foi fundada pelo cônego Gonçalo Anes, cerca 1540, por indicação testamentária. Na pintura podem observar-se umas escadas de acesso ao exo-nártex que por sua vez tem uma cobertura de três águas e colunata (um elemento classicizante que acompanha as principais tendências da arquitetura portuguesa do século XVI, embora numa abordagem vernacular). Do lado direito do portal observa-se uma torre sineira. Comparando com uma fotografia atual da Igreja de Nossa Senhora da Madre de Deus em S. Pedro de Azurém (ver fig. 2), verifica-se que o exo-nártex é muito semelhante ao de “Procissão”, mas que a torre sineira está do lado esquerdo do portal e não do lado direito, como Roquemont nos apresenta. Por outro lado, considerando a possibilidade apontada por Veiga de Oliveira, de esta ser a Igreja de S. Torcato, também designada Igreja Velha de S. Torcato ou Igreja Matriz de S. Torcato e comparando a pintura com uma fotografia atual (ver fig. 3), verificam-se de imediato elementos comuns. A Igreja de S. Torcato possui a torre sineira do lado direito, como em “Procissão” e é uma construção românica do século X, resultante de várias fases construtivas; o tom dos materiais (pedra e alvenaria) é também mais próximo da que Roquemont evidencia, visto que se enquadra no tom local de muitos outros edifícios. A capela representada aparenta ser de pequenas dimensões, de planta longitudinal, sem transepto, possuindo poucos e pequenos vãos parietais e cobertura de duas águas [9].

Ana Ester Tavares



Figura 2 – Igreja de Nossa Senhora da Madre de Deus, freguesia de S. Pedro de Azurém, Guimarães [10].



Figura 3 – Igreja Velha de S. Torcato, freguesia de S. Torcato, Guimarães [11].

Não é possível explicar com certeza os motivos que levaram o artista a pintar a torre sineira do lado direito e não do lado esquerdo, se a representação for a da Igreja da Nossa Senhora da Madre de Deus de Azurém, ou a incluir um exo-nártex onde possivelmente não existiria, no caso de a representação ser a Igreja de S. Torcato, mas não é a primeira vez que a presença de alguns elementos arquitetónicos em obras suas levantam algumas questões. Na pintura

“Cena da Aldeia (Chafariz de Guimarães)”, Roquemont pinta uma torre junto ao chafariz que tem levantado muitas dúvidas quanto à sua existência coeva com o artista, não tendo sido excluída a hipótese de haver alguma liberdade criativa por parte do pintor, ou inclusivamente uma “intenção de representação patrimonial (dentro do melhor espírito romântico)” (Morais 2017, 848-867). Independentemente dos seus motivos, ao apresentar a torre sineira do lado direito, mais próxima do observador, Roquemont permite uma visualização clara de todos os elementos arquitetónicos essenciais e definidores de uma igreja e a sua articulação, emoldurando-os na paisagem e no colorido processional.



Figura 4 – Capela (pormenor de A Procissão, de A. Roquemont

O andar de Nossa Senhora da Oliveira (ver fig. 1 e 5), padroeira de Guimarães, apresenta a iconografia da *Theotokos*, Madre de Deus, em que a Virgem traz o Menino ao colo (Réau, 1996, 59). A Virgem apresenta-se coroada, de vestes brancas e douradas e face serena. Este é o ponto focal de toda a composição não só pela temática ou importância do ícone para a comunidade, mas também pela luminosidade magnética, apoiada no facto de se encontrar numa linha vertical a aproximadamente 2/3 da largura total, segundo



Figura 5 - Imagem do andor de Nossa Senhora da Oliveira. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 6 - Forquilha de andor, na mão de um portador de andor de Nossa Senhora da Oliveira. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 7 - Gestos devocionais: mãos juntas, gesto de prece, oração. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 8 - Gestos devocionais: mãos em gestos de oração, sinal da cruz. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 9 - Sacerdote. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 10 - Imagem do andor de S. Dâmaso ou S. Torcato. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 11 - Cruz processional. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.

Ana Ester Tavares

as regras da proporção áurea, conferindo simetria e equilíbrio. O andor é carregado por quatro portadores masculinos vestindo opas brancas sobre trajes comuns; a forquilha com vara que alguns levam numa das mãos (ver fig. 6) permite apoiar ou elevar o andor quando necessário. É à sua passagem que se observam os gestos devocionais dos fiéis, constatando-se uma série de figuras ajoelhadas em contemplação, exibindo gestos de oração e súplica com as duas mãos juntas e fazendo o sinal da cruz (ver fig. 7 e 8). Do lado esquerdo do andor está o sacerdote (ver fig. 9), facilmente identificável pelo lugar de destaque que ocupa e também pelos paramentos (sobrepeliz e estola branca com apontamentos de dourado, barrete e sotaina pretos [12]). Na sua mão é possível ver-se um objeto que parece ser um pequeno livro – talvez seja um processonário (livro de orações usado nas procissões). Um pouco mais abaixo está o altar de S. Dâmaso, segundo a descrição do MatrizNet, (ver fig. 10), um santo de grande importância na comunidade devido ao facto de haver teorias de que teria ligações familiares à Lusitânia [13]. S. Dâmaso é apresentado com insígnias episcopais, mitra e báculo, realizando o gesto de bênção com a mão direita. No caso de ser a representação de S. Torcato e não de S. Dâmaso, como sugere Veiga de Oliveira, a iconografia episcopal ainda faria sentido, visto que São Torcato foi um bispo. À semelhança da Virgem no andor anterior, as cores predominantes são o branco e o dourado. Junto a este observam-se algumas cruces processionais (nove, no total, distribuídas pela composição), em contraponto com os estandartes coloridos [14]. A sua representação é simples, sendo que não são observáveis quaisquer técnicas de filigrana, cinzelagem ou repuxado, embora as extremidades das cruces aparentem ser flordelizadas (ver fig. 11). Apresentam pé e cano e são transportadas por homens vestidos com opas vermelhas sobre trajes comuns (ver fig. 1). Quanto aos elementos de iconografia musical,

verifica-se a existência de cinco instrumentos de percussão (quatro bímembranofones e um idiofone) e respetivas baquetas, dois cordofones friccionados e respetivos arcos, e dois aerofones (madeiras), organizados em três núcleos bem definidos. A existência de instrumentos musicais em eventos religiosos de diversas apresentações e ritos é uma constante que remonta às civilizações antigas, e que não é objeto de exploração neste artigo [15]. Em Portugal, os rituais religiosos são contextos essenciais para o desenvolvimento da música tradicional, com as particularidades que um país pequeno com uma grande diáspora pode apresentar. Verifica-se um espectro vastíssimo de expressões e nuances regionais no que respeita a instrumentação e práticas performativas, que se entrecruzam com práticas ibéricas e europeias (Castelo-Branco 2001, 14). Um pouco por todo o país, assiste-se a “festas” e romarias em honra da Virgem Maria e dos Santos, que entre vários momentos incluem uma procissão, à semelhança do que Roquemont procurou representar na sua obra. A música marca o andamento dos passos e o carácter do evento e os instrumentos musicais solenizam o cerimonial, que pode ser, ou não, acompanhado por cânticos.

O primeiro núcleo iconográfico musical está no plano inferior da composição, junto da população, sendo constituído pelos quatro “tambores” [16], designação popular genérica para membranofones. Entre eles, destaca-se logo o maior, um bombo (palavra onomatopeica para designar um membranofone de membrana dupla de 50 a 80 cm de diâmetro), seguro verticalmente, logo seguido de dois tambores percutidos ou de um tambor e de uma caixa, suspensos horizontalmente. Este conjunto instrumental é conhecido como os “Zés-Pereiras” [17], que podem ainda incluir uma gaita-de-foles e um clarinete. No entanto, Veiga de Oliveira (Oliveira 2000, 84) afirma que estes grupos nem sempre são de instrumentação fixa, dando como exemplo Guimarães, onde há

Ana Ester Tavares

grupos de “Zés- -Pereiras” que tocam desacompanhados de outros instrumentos. No caso de “Procissão”, os “Zés-Pereiras” vão na dianteira, anunciando o início do cortejo de forma rítmica e sonora, como provavelmente já teriam feito na “alvorada”, de manhã cedo, lembrando o acontecimento (ver fig. 10). Atrás destes três instrumentos, observa-se um quarto, pousado no chão. Não deixa de ser intrigante a narrativa pictórica sugerida pela representação de um homem com um tambor danificado aos seus pés, bebendo vinho servido a partir de um cântaro pela mulher ao seu lado. O vinho é um elemento ambíguo (Lafuente 2010, 104): por um lado, usado em contexto religioso, nomeadamente no momento eucarístico da transubstanciação, é símbolo do sangue de Cristo; por outro, usado em contexto secular, como parece ser o caso, pode ser associado a celebrações e comportamentos excessivos ou desregrados. Este apontamento, que seria mais rapidamente associado a uma procissão dionisíaca do que a uma procissão cristã, pode ser simplesmente a antecipação do arraial que seguiria a procissão. Não obstante, há registos de outras obras em que os tambores, danificados ou não, são usados como mesas, quer de jogo quer de copos [18]. A expressão e postura corporal do portador da cruz processional sugere algum desagrado pelo comportamento do homem que está a beber vinho à passagem da procissão, como que desaprovando esse comportamento [19]. Veiga de Oliveira acrescenta ainda que os “Zés-Pereiras” minhotos têm um carácter marcadamente cerimonial, “figurando agora exclusivamente em certas solenidades públicas, pequenas ou grandes, dantes mesmo em procissões e hoje em cortejos e desfiles pelas ruas, peditórios (por exemplo nos Reis), romarias, feiras e mais acontecimentos congéneres, que têm lugar em cidades, vilas ou aldeias” (Oliveira 2000, 82). Na pintura observa-se que os “Zés-Pereiras” trajam uma camisa branca e um lenço atado à cintura e um barrete –

este traje era identificativo do grupo instrumental [20], sendo que Roquemont teve o cuidado de atender a esse pormenor. A baqueta do bombo é de madeira, de cabeça larga, revestida a couro, algodão ou cortiça, tal como se pode observar na fig. 13, e produz um som profundo, visto que o bombo não tem bordões e mediante a percussão da maceta as membranas vibram livremente. As baquetas dos tambores são de madeira e “seguram-se de modo firme e solto com o polegar por cima e com o indicador e médio por baixo, e batem ambas alternada e combinadamente segundo grande variedade de ritmos” (Oliveira 2000, 255). Veja-se a fig. 14, em que Roquemont representa exatamente a forma de segurar a baqueta. O segundo grupo iconográfico musical encontra-se no plano superior da composição, junto ao sacerdote, imediatamente atrás do andor de Nossa Senhora da Oliveira, sendo constituído por dois aerofones e por dois cordofones friccionados. Quanto aos aerofones, observa-se um instrumento que aparenta ser de palheta simples, possivelmente um clarinete (embora não se possa descartar a possibilidade de ser um oboé, visto que não há detalhes suficientes da embocadura), e um instrumento de aresta, a flauta travessa, de tradição pastoril, também denominada “grileira” (ver fig. 16). Simbolicamente, os instrumentos de sopro estão associados ao espírito humano, visto que estão diretamente dependentes do “sopro”, do qual depende a vida (Lafuente 2010, 221). Ambos estão corretamente representados quanto à posição performativa das mãos e quanto ao formato do corpo dos instrumentos – o aerofone de palheta apresenta um diâmetro cilíndrico e cónico na parte inferior, e a flauta aparenta um corpo cilíndrico uniforme. Por vezes, tanto o clarinete como a flauta acompanham os “Zés-Pereiras” em cerimónias importantes (Oliveira 2000, 86), mas em “Procissão” parecem estar mais relacionados com os cordofones que lhes estão mais próximos. Os cordofones friccionados da fig. 17



Figura 12 - Grupo de "Zés-Pereiras". Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.

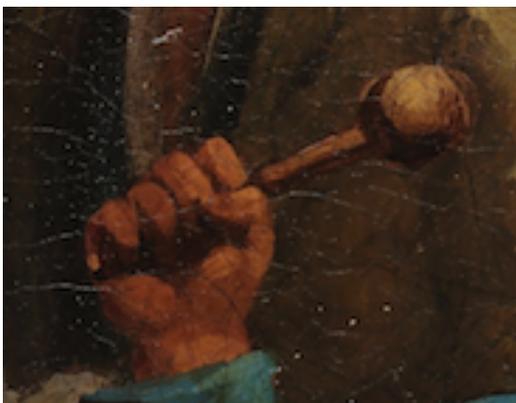


Figura 13 - Maceta do Bombo.
Pormenor de *Procissão*, de A.
Roquemont.



Figura 14 - Baqueta de tambor.
Pormenor de *Procissão*, de A.
Roquemont.



Figura 15 - Idiofone - Sino da capela. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 16 - Aerofones de madeira: clarinete e flauta travessa. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.



Figura 17 - Dois cordofones friccionados: rabecas com arco. Pormenor de *Procissão*, de A. Roquemont.

Ana Ester Tavares

serão provavelmente rabecas, “violinos populares”, devido ao seu formato e à insinuação da curvatura pronunciada do arco. Embora tradicionalmente sejam mais associadas a música de dança como as “rusgas” e as “chulas” (havendo inclusivamente a “rabeca chuleira”, uma rabeca de menores dimensões usada em música festiva), existe um costume minhoto de acompanhamento do sacerdote no compasso pascal por rabecas e flautas (Oliveira 2000, 83).

Por fim, o terceiro núcleo iconográfico musical é constituído pelo sino da torre da igreja (ver fig. 15), que integra a família dos idiofones de vasilha percutida com um badalo (Michels 2003, 31). O sino pode ser também enquadrado no subgrupo de iconografia religiosa, devido ao lugar onde está suspenso e à sua simbologia, que transcende meramente as suas funções enquanto instrumento musical.

Etimologicamente, a palavra “signum” (latim) significa sinal ou signo, aludindo imediatamente às suas funções na comunidade: regula as horas e os trabalhos do dia, anuncia acontecimentos relevantes como procissões, nascimentos, casamentos, mortes, ataques ou incêndios, por exemplo, e possui propriedades apotropaicas e esconjuratórias [21], quer através do som quer através das inscrições nele contidas (Gonçalves, Diogo, Duarte e Santos 2017, 4).

Em “Procissão”, outros dos elementos iconográficos fundamentais são os trajes femininos e masculinos, que caracterizam o acontecimento e a região na qual ele decorre. Citando Madalena Braz, “Há formas de vestir especiais e, muito especialmente, há formas de parecer de festa e de trabalho. Significam uma forma material de acentuar e exprimir o ritual do quotidiano e o ritual em que toda a comunidade se faz engalantar e se ornamenta em dias eleitos pela mesma comunidade.” (Braz 2008, 359) Ainda sobre este assunto, em Portugal existem essencialmente cinco tipos de variações nos trajes tradicionais: “os têxteis monocromáticos, os riscados e os axadrezados, os lavrados e os

estampados”, sendo que no interior são predominantemente monocromáticos e no litoral são listrados e estampados (Braz 2008, 371). Nesta obra de Roquemont, podemos observar as características acima mencionadas, sendo as cores dos trajes branco, vermelho, ocre, castanho, azul e preto, lisos – “Cerimónias religiosas (especialmente procissões), mercado ou feira, repicar de sinos, baile e cantorias, refeições colectivas emprestavam o colorido típico habitual.” (Braz 2008, 361). Os trajes femininos são constituídos por saia, avental, blusa, colete e lenço atado no pescoço e xaile; os trajes masculinos incluem calça, colete, camisa, casaca, faixa, lenço, barrete ou chapéu. A mulher ao lado do sacerdote e mulher no mirante trajam de forma diferenciada, possivelmente um traje e casaca de mordoma [22], embora aparentem de classes sociais distintas (compare-se o chapéu e os pormenores dos fios de ouro da mulher ao lado do sacerdote com a simplicidade do lenço atado ao pescoço da mulher sentada no mirante). As sombrinhas são outros elementos incluídos no traje que adicionam colorido e movimento à composição.

Conclusão

Embora tenha chegado a Portugal já na idade adulta, Augusto Roquemont foi um marco na Pintura portuguesa oitocentista, fazendo emergir tradições rurais, representando camponeses e os seus quotidianos nas vilas e aldeias, como “(...) só um espírito bem integrado nos costumes nacionais seria capaz de produzir.” (Vitorino 1922, 34). Deixou discípulos que procuraram manter vivo o seu legado e cujas obras ocupam hoje as exposições permanentes de alguns dos mais conceituados museus portugueses.

Através da atenção ao pormenor e de uma execução cuidada que caracteriza o seu autor, e num contraponto entre o sacro e o profano, “Procissão”, permite-nos reconstituir algumas tradições religiosas e etnográficas associadas a

Ana Ester Tavares

práticas performativas musicais da época e perceber quais os instrumentos musicais mais frequentes nestas situações no contexto vimaranense do século XIX.

*Tocam os sinos da torre da igreja,
Há rosmaninho e alecrim pelo chão.
Na nossa aldeia que Deus a proteja!
Vai passando a procissão.
(António Lopes Ribeiro 1908-1995)*

NOTAS DE RODAPÉ

[1] Sobre estes assuntos veja-se Serrão, Joaquim Veríssimo. 2002. *História de Portugal, Vol. VII, VIII e IX*. Lisboa: Verbo.

[2] Segundo José-Augusto França, Augusto Roquemont foi “o retratista por excelência da nobreza nortenha”. (França 1992, 29)

[3] “No entanto, este camponês não é um reflexo da «verdade». Ele é uma imagem construída, dado que o pintor de Género busca o «homem genérico», o tipo e não o indivíduo. Nestas obras, onde o realismo é mais formal que conceptual, os artistas não eram atraídos pela vontade de captar a realidade em que viviam, mas de compor cenas curiosas, interessantes, ou mesmo chocantes, com um vocabulário técnico realista, facilmente entendido pelo público, permitindo a sua distração.” (Saldanha 2008, 127).

[4] Define assim “procissão” o Dicionário de História Religiosa de Portugal: “Uma procissão é uma forma pública mais ou menos solene, de louvor, súplica, penitência ou agradecimento, dirigida a Deus diretamente através de Cristo, ou indiretamente através da Virgem Maria ou dos santos.” (Azevedo 2001, 67)

[5] Direitos autorais: fotografia de Carlos Monteiro, 1996 - Direção-Geral do Património Cultural\Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC\ADF). Acedido no Catálogo coletivo online dos museus portugueses tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural, MatrizNet, <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=304081> em novembro de 2019.

[6] Sobre a dualidade do tempo sagrado e profano, consultar Eliade, Mircea. 2002. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil.: “O homem religioso conhece duas sortes de tempo: profano e sagrado. Uma duração evanescente – e uma sequência de eternidades, recuperáveis periodicamente durante as festas que constituem o calendário sagrado. O Tempo litúrgico do calendário desenrola-se em círculo fechado: é o

Tempo cósmico do Ano, santificado pelas obras dos Deuses.” (Eliade 2002, 116)

[7] Sobre o tratamento da luz nas obras de Roquemont: “Mas a luz, que nas suas academias realça as belezas da anatomia e nos seus retratos proporciona finíssimas modelações dos volumes e texturas, poderá, no caso das cenas de género, ultrapassar os propósitos de índole plástica. Surgindo intimamente relacionada com cerimónias e ritos religiosos ela incorpora, na sua intensidade mágica, o forte simbolismo cristão que a associa a Deus, à vida e à felicidade. Na verdade, a luz que toca estes homens e mulheres, muito mais que inundá-los de belos efeitos de sombras, ou acariciá-los benignamente, parece conduzi-los directamente à felicidade dos simples”. (Mourato 2008, 31)

[8] Confirmar I João 1:5: “Deus é luz, e não há nele trevas nenhuma.”

[9] Para mais detalhes sobre a Igreja de S. Torcato, consultar a página de internet do Património Cultural da Direção-Geral do Património Cultural disponível em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70162/> e também a página do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA), disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=760

[10] Imagem obtida do GoogleMaps, da Rua dos Mártires, Guimarães; disponível em <https://www.google.pt/maps/@41.458164,-8.2834835,3a,75y,9.58h,96.42t/data=!3m6!1e1!3m4!1sQvBwk3UnEw8zjewozFUhg!2e0!7i16384!8i8192>

[11] Imagem da Capela de S. Torcato disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Capela_de_S%C3%A3o_Torcato#/media/Ficheiro:Capela_de_S%C3%A3o_Torcato.jpg

[12] “O clero deve cuidar da sua apresentação (...). Daí a constante preocupação nas determinações eclesiais com as formas de paramentação, privilegiando-se o uso de sobrepelizes sob as simples estolas. (...) Procura-se dignificar a procissão com o uso dos paramentos mais ricos e ostensivos.” (Azevedo 2001, 68)

[13] Sobre o Papa Dâmaso I (305-384), conferir Walsh, Michael. 2006. *Dicionário de Papas*. Lisboa: Edições 70 e Eco, Umberto. 2010. *Idade Média – Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Lisboa: D. Quixote.

[14] “O costume do arranjo festivo das ruas por onde passa a procissão vinha neste sentido de tempos muito antigos e perdeu até muito tarde.” (Azevedo 2001, 68)

[15] Sobre esta temática consultar, por exemplo Sadie, Stanley (ed.). 2001. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

[16] Sobre a simbologia dos instrumentos de percussão, veja-se (Lafuente 2010, 464): “Los tambores desempeñan

Ana Ester Tavares

un papel importante en la comunicación y en la ceremonia. Como instrumentos rituales, se les atribuyen con frecuencia poderes mágicos. Pueblos primitivos y altas civilizaciones comparten las mismas ideas respecto a la naturaleza de la música. (...) El sonido tiene un papel preponderante en los mitos de la creación. Los tambores, junto con las flautas o las palmas, son transmisores de las voces creadoras.”

[17] Sobre este conjunto instrumental tradicional, veja-se o projeto “A música portuguesa a gostar dela própria” (AMPAGDP), da responsabilidade de Tiago Pereira; no sítio da internet da AMPAGDP existem vários registos de atuais “Zés-Pereiras” do concelho de Guimarães: Grupo de Bombos “Arrebimba o Malho” (bombos):

http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/videos/arrebimba-o-malho/?sft_regiao=minho&sft_distrito=braga&sft_concelho=guimaraes, Grupo de Zés Pereira “Os Divertidos”

(membranofones, clarinete, gaita-de-foles):

http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/videos/zes-pereiras-os-divertidos/?sft_regiao=minho&sft_distrito=braga&sft_concelho=guimaraes

[18] Para aprofundar o tema dos tambores usados como mesa, consultar Rocha, Luzia. 2012. *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FCSH Universidade Nova de Lisboa.

[19] Sobre a variedade de atitudes e intenções dos participantes na procissão: “Nestes se incluem os que estão manifestando o pagamento de uma promessa; os que a pagam durante o próprio decorrer da procissão; aqueles que aí foram para a festa, a romaria, mais do que para a sua santificação; e os que vêm vir até si, até ao campo envolvente do santuário, a razão de ser da peregrinação.” (Azevedo 2001, 71)

[20] “Os gaiteiros e Zés-pereiras minhotos usam uma farpela característica — simples calça, colete e casaco branco, faixa vermelha à cinta, carapuço de fantasia ou boné forrado de pano da mesma cor, com qualquer borla.” (Oliveira 2000, 86).

[21] Sobre exemplos de aplicações apotropaicas dos sinos, veja-se Rámon, Andrés. 2009. *Diccionario de instrumentos musicales de la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, p. 83-87.

[22] “traje da mordoma do Minho. Deverá salientar-se esta utilização do negro e mais raramente do azul-escuro em sua substituição. Esta tonalidade tornou-se cor de «circunstância» para cerimónias religiosas e para a indumentária eclesial, posteriormente ao Concílio de Trento e à consequente influência dos Jesuítas” (Braz 2008, 374)

BIBLIOGRAFIA

Azevedo, Carlos Moreira (dir). 2001. *Dicionário de História Religiosa de Portugal, Vol. 4*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Brito, Manuel Carlos de. 2001. “Portugal, Republic of”. In Sadie, Stanley (ed.). 2001. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22157>

Ferreira-Alves, Natália Marinho (coord.). 2008. *Dicionário de artistas e artífices do norte de Portugal*. Porto: CEPESE.

FRANÇA, José-Augusto. 1992. *A arte portuguesa de oitocentos*. Coleção Biblioteca Breve, Volume 28. Lisboa: Ministério da Educação / Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

Gonçalves, Ana Patrícia, Diogo, Andréa, Duarte, Joana, Santos, Marisa. 2017. “Tradição Sineira: entre o tangível e o intangível”. Revista *MEMORIAMEDIA Review 2. Art.2. 2017 IELT NOVA FCSH*. <https://review.memoriamedia.net/index.php/home-5>

Lafuente, Isabel Trinidad. 2010. *Tesouro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias*. Madrid: Ministerio da Cultura.

Markl, Dagoberto. 1986. *História da Arte em Portugal, Vol. 10*. Lisboa: Publicações Alfa.

Michels, Ulrich. 2003. *Altas da Música Vol. 1*. Lisboa: Gradiva

Morais, Ana Paula Bandeira. 2017. “Guimarães urbano do século XIX a partir de três quadros de Roquemont”. In *Arte, Cultura e Património do Romantismo – Actas do 1º colóquio “Saudade Perpétua”*, editado por Francisco Queiroz, 823-877. Porto: CEPESE.

Mourato, António. 2008. “Augusto Roquemont, retratista e pintor de costumes populares”. In *Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa*, editado por Natália Marinho Ferreira-Alves. Porto: CEPESE.

Oliveira, António José de. 2011. *Clientelas e Artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 2000. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia

Ana Ester Tavares

Pamplona, Fernando. 1988. *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Vol. V. Porto: Livraria Civilização Editora.

Pereira, Paulo. 2014. *Decifrar a Arte em Portugal Vol. 5 – Oitocentos*. Lisboa: Círculo de Leitores.

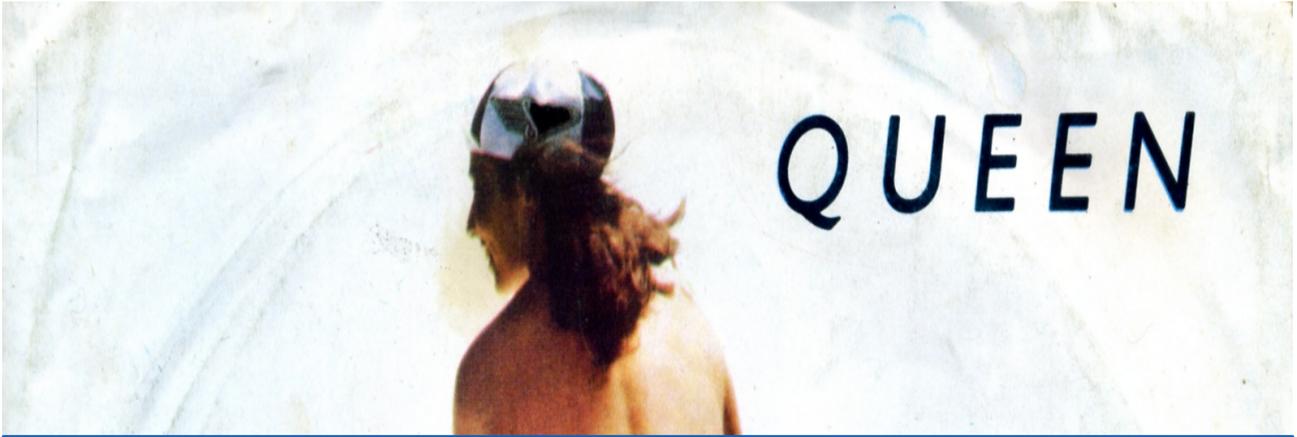
Réau, Louis. 1996. *Iconografia del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Saldanha, Nuno. 2008. “Arte popular, arte erudita e multiculturalidade – influências, confluências e transculturalidade na arte portuguesa”. In *Portugal: percursos de interculturalidade, Raízes e Estruturas Volume III*, editado por Lages, Mário Ferreira e Matos, Artur Teodoro, 106-154. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Serrão, Joaquim Veríssimo. 2001. *História de Portugal, Vol. I*. Lisboa: Verbo.

Teixeira, Madalena Braz. 2008. “O traje regional português e o folclore”. In *Portugal: percursos de interculturalidade, Raízes e Estruturas Volume I*, editado por Lages, Mário Ferreira e Matos, Artur Teodoro, 354-406. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Vitorino, Pedro. 1922. “Mestre e discípulo: A. Roquemont e F. Resende”. *Revista de Guimarães*, 32 (1) jan.-mar. 1922, p. 34-41.



06

Pop & Rock Nacional e Internacional



António Variações para lá do ícone: um criador culto, experimentalista e complexo

O autor agradece às seguintes pessoas o seu contributo e disponibilidade para esta investigação: Fernando Heitor, Jaime Ribeiro, Júlio Isidro, Luís Carlos Amaro, Pedro Ayres Magalhães e Teresa Couto Pinto.

1. Uma relação flutuante e ambígua do público português com António Variações

Numa entrevista, em 2018, a autora da biografia sobre António Variações, Manuela Gonzaga, disse que ele: “Foi uma paixão coletiva, de Portugal inteiro” (*apud* Horta 2018). Vários factos, no entanto, parecem desmentir esta opinião. Por exemplo, no início de junho de 1982, na sequência do lançamento do seu *maxi* debutante, Variações atuou na Feira Popular, fazendo a primeira parte dos UHF. Dado o seu aspeto exuberante e a sua voz aguda, foi apupado e apedrejado por uma parte considerável do público (Branco 2018, 403). Apesar de moderar a sua forma de vestir quando ia à sua terra natal, Fiscal, em Amares, o cantor não se eximiu de ser criticado. O seu irmão mais novo, Carolino Ribeiro, relembra que se sentia mal perante a indumentária de António: “Não é uma questão de vergonha, mas saber que toda a gente o criticava, deixava-me incomodado” (*apud* S/A 2006). A relação dos meios intelectuais com ele também não foi pacífica. O músico Pedro Caldeira Cabral, em 1984, afirmou: “Na minha opinião, ele nunca chegou a nascer em relação à música (...) Os problemas principais talvez sejam a superficialidade de todo o seu trabalho, e aquela necessidade de afirmação pelo absurdo” (Carmo 1984, 20). Mais recentemente, em 2018, o jornalista e escritor Paulo Moura respondeu a um inquérito do seguinte modo:

Um exemplo de elegância?

Bach.

Um exemplo de fealdade?

António Variações. (*apud* S/A 2018, 128)

Por sua vez, o grande público foi sempre assaz flutuante em relação ao cantor. Ter-lhe-á achado graça e originalidade aquando da sua primeira aparição no *Passeio dos Alegres*, em 1981. Aderiu a “Estou Além” e identificou-se com os versos “Só estou bem aonde não estou”, mas não apreciou a versão de “Povo que Lavas no Rio”, contida no mesmo disco. Ficou deslumbrado com algumas das canções de *Anjo da Guarda*, de 1983. Cantou-as a plenos pulmões e comprou avidamente esse LP. No entanto, em 1984, no pós-morte, votou-o ao esquecimento. Sobre *Dar & Receber*, o seu produtor, Pedro Ayres Magalhães, assegura que: “Não podemos comparar a popularidade e o *airplay* do *Anjo da Guarda* com o do *Dar & Receber*. E a “Canção de Engate” tocou muito, mas foi na versão dos Delfins, não a do Variações.” (*apud* Branco 2018, 503-504). Lenta e progressivamente, o público português tem voltado a aderir à figura e à obra do cantor. Assim, em 1997, foi lançada uma coletânea com grande sucesso comercial, intitulada *O Melhor de António Variações*. Mas foi, sobretudo, a partir do novo século que a relação do país com a figura do cantautor conheceu um certo grau de normalização. Sinal disso são as muitas homenagens feitas. Também têm sido encenadas peças sobre o cantor e estreou, em 19 de agosto de 2019, um *biopic* cinematográfico sobre ele, intitulado *Variações*, que teve um assinalável êxito junto do grande público. Numa entrevista de 2017, Júlio Isidro ponderou o seguinte:

Ele não foi bem aceite. Não vale a pena dizer que foi, porque não foi. Também não foi isso que me preocupou. E foi ele que ganhou depois o público, mas aí o papel já não foi meu. (...). Os portugueses têm uma grande tendência para reagirem, são reacionários, nesse sentido, de reagirem à mudança ou à originalidade (...). Eu acho que ele nunca deixou de ser excêntrico e as pessoas nunca deixaram de achar que ele era excêntrico. Começaram é a fazer uma coisa; é que as pessoas repetem refrães, o povo repete refrães. (*apud* Branco 2018, 481).

2. Alguns equívocos em relação a Variações

Paralelamente a esta relação esquiva do público com o cantor, foram-se criando algumas ideias erradas a seu respeito. Por exemplo, julga-se que a única profissão que Variações teve foi a de barbeiro, o que não é verdade. Ele teve diversas profissões, entre elas, foi, durante algum tempo, empregado de escritório, numa cooperativa, onde estava encarregue da contabilidade (Gonzaga 2006, 84 et. seq.) De modo similar, supõe-se que ele tinha apenas a instrução primária. No entanto, há testemunhos em sentido contrário, pelo que esta questão não está devidamente esclarecida. O seu irmão Luiz afirma que Variações concluiu o 5.º ano comercial, estudando à noite na Voz do Operário (*apud* Gonzaga 2006, 82-83). Acrescente-se que, enquanto soldado, o cantor tirou a especialidade de escriturário, e depois frequentou a Escola de Cabos, em Braga, onde se tornou Operador Criptógrafo, a 15 de abril de 1967 (Gonzaga 2006, 100).

Outra conceção errónea acerca do cantautor é a de que o lugar mais importante para ele era a sua terra natal, Pilar, freguesia de Fiscal, conselho de Amares, distrito de Braga. De facto, ele nunca renegou as suas origens rurais e estimava muito o seu lugar de origem, mas era um homem essencialmente cidadão e cosmopolita. O seu irmão Jaime Ribeiro afiança: “O meu irmão adorava Lisboa. Lisboa era a menina dos olhos dele.” (*apud* Gonzaga 2006, 68). O próprio cantor afirmou: “Lisboa está depois da minha mãe, e de Amália.” (*apud* Duarte 1983, 4). E, sobre a sua Braga natal, sem hesitações, disse: “É uma cidade de passagem” (*apud* Duarte 1983, 4)

Definiu Nova Iorque, para onde viajava amiúde, assim: “É o pescoço esticado, o espírito incendiado, os olhos vivos e brilhantes. É o meu segundo mundo” (*apud* Duarte 1983, 4). Sobre Amesterdão, onde viveu em 1974, o seu amigo, o ator e encenador Fernando Heitor, disse: “Sei que na Holanda ele experimentou a vida que não

era a vida que se vivia em Portugal, e isso foi um grande abanão nele. E, de certo modo, não o transformou porque ele já era assim, mas abriu-lhe muitas janelas.” (*apud* Branco 2018, 477)

Outro tópico que deve ser dilucidado é a ideia de que ele seria desafinado. Júlio Isidro afirmou: “porque há muitas coisas em que ele está, para não ir mais longe, semitonado” (*apud* Branco 2018, 484). Vítor Rua, o guitarrista que trabalhou com ele em *Anjo da Guarda*, relata: “De repente estamos a ver uma pessoa exoticamente vestida (...) a fazer melodias e a desafinar” (*apud* Gonzaga 2006, 246-245). No entanto, em nenhuma das gravações de Variações, incluindo as sua maquetes pessoais, algumas incluídas na compilação discográfica *A História de António Variações: Entre Braga e Nova Iorque* (Variações 2006), o ouvimos cantar desafinado. Há, aliás, opiniões diferentes. Nuno Galopim, o crítico musical que transcreveu as cassetes inéditas do acervo sonoro de Variações, referiu: “As gravações, algumas, são muito deficientes, mas a voz dele é uma coisa espantosa. Mesmo a cantar sozinho *a cappella*, não sai fora do tom” (*apud* Gonzaga 2006, 319). Também o experiente engenheiro de som, Pedro Vasconcelos, que fez parte da equipa técnica que gravou *Anjo da Guarda*, assevera: “O António tinha afinação” (*apud* Rocha 1996, 22.30 m.).

3. Alguns aspetos geracionais

Outro dos equívocos é achar que algumas das suas características mais marcantes, como a extravagância ou o seu gosto por viajar, eram apenas fruto da excentricidade do cantor, quando, na verdade, eram características geracionais, das quais ele terá sido, sem dúvida, o epítome, mas não o único a praticá-las [1]. Tal como Variações, por exemplo, Rui Reininho, vocalista dos GNR, viveu em Londres, em Camden, no início dos anos 70, e retrata-a assim:

Começo a ouvir falar Inglês à minha volta e pensei que tinha finalmente chegado à fonte. Uma cidade

completamente *pop*, cheia de cor. Comecei a contactar com as comunidades do *squating* de Camden Town, onde andava mais, por causa da música neoexperimental, pelos sítios onde surgiu o Brian Eno e aquela gente mais *trendy*, o Soho, Piccadelly Line. Dois anos depois da primeira visita, estava à porta do Hammersmith, onde ia tocar o David Bowie. Não tinha dinheiro para o bilhete, mas estava ali para ver todos aqueles Ziggy Stardust, toda aquela *beautiful people* de cabelo cor de laranja, centenas e centenas de pessoas, estava lá só para observar aquilo. (apud Torres 2016, 32) [2].

Por seu turno, Adolfo Lúxuria Canibal, o advogado e vocalista dos Mão Morta, viajou, por diversas vezes, para Amesterdão: “Amesterdão parecia uma daquelas cidades de ficção científica, uma daquelas comunidades intergalácticas de divertimentos onde tudo é possível e onde tudo parece um grande circo com um toque medieval” (Canibal 2016, 67).

Também o uso de roupa não convencional fazia parte integrante da afirmação diferenciadora da juventude e da *movida* lisboeta dos anos 80, às quais Variações pertencia. A exuberância era uma forma de autoafirmação diferenciadora da geração artística do pós 25 de Abril.

Rui Pregal da Cunha, vocalista dos Heróis do Mar, misturava elementos *punk*, como coleiras e pulseiras de aço, com roupa clássica, típica do vestuário usado séculos atrás, como casacos à século XVIII. Se Variações chegou a andar de cajado na mão pela Avenida da Liberdade, Pregal da Cunha foi visto a passear com uma espada. (Abreu 2016). Por seu turno, Zé Leonel, o primeiro vocalista dos Xutos & Pontapés e depois dos Ex-Votos, para além de usar um alfinete espetado na mão, tinha por hábito vir para a rua vestido com “um pijama lindo, azul-bebé brilhante com um friso branco, com aquelas coisinhas estilo dos cortinados na gola e de botas da tropa” (apud Ferrão 1991, 87). Ana Salazar, que estava, por essa altura, a começar a sua carreira de estilista, recorda:

Os anos 80 foram os anos de as pessoas estarem sempre em pose. Sobretudo estes núcleos de pessoas ligadas à música, às artes, à moda. As pessoas começaram a assumir-se com mais facilidade e até faziam gala em ser diferentes.

realmente, não só para mim, mas como dizem os meus amigos críticos de arte, pintores, escultores, etc., uma época de ouro. (...). Uma vez apareceu o António Variações praticamente despido, mas com ligaduras atadas ao corpo, pintado de vermelho como se fosse sangue. (apud Marques 2017, 31)

4. Facetas menos conhecidas de Variações: o seu lado intelectual e experimentalista

Debrucemo-nos, neste ponto, sobre alguns aspetos menos conhecidos acerca do cantor, que nos ajudam a aquilatar melhor a sua veia criadora e os mundos culturais que a enformam. Ele era um leitor muito interessado de poesia portuguesa. O seu primeiro contacto terá sido com os poetas que Amália cantava: Camões, Pedro Homem de Mello, Alexandre O’Neill, Ary dos Santos, Manuel Alegre, etc. O ator e encenador, com quem conviveu na década de 70, Fernando Heitor conta que, devido ao interesse que ele demonstrava, lhe emprestou várias obras desses poetas:

(...) lembro-me que ele lia muita poesia portuguesa e que me pediu alguns livros emprestados. (...) lembro-me de eu lhe ter dado obras do David Mourão Ferreira e do O’Neill, um bocadinho por via da Amália. Mas isso ele também lá estava a chegar sozinho, a descobrir a poesia. Eu não tive, aliás, nenhuma importância nisso, a não ser a importância que os amigos têm para os amigos. (apud Branco 2018, 475)

O interesse de Variações pela poesia aprofundou-se nos anos seguintes. Em entrevista, a junho de 1983, ele disse: “Há quem me aconselhe a cantar poetas, e eu gosto muito de poesia”; coisa que veio efetivamente a fazer no trabalho seguinte, *Dar & Receber*, ao musicar um poema de Fernando Pessoa (apud Pedrosa 1983, 92). Ele estava a par da obra de Fernando Pessoa. [3]. O seu irmão Jaime Ribeiro disse que viu obras de Pessoa na casa de Variações (apud Branco 2018, 525). Variações era também um leitor assíduo de jornais e revistas. Recortava e guardava os artigos que mais lhe interessavam. Lia o *Sete* e o *JL*, mas também revistas

Luís Carlos S. Branco

relacionadas com a televisão e o mundo do espetáculo como a *TV-Top*, a *Mais*, dirigida por Carlos Cruz, e a *Crónica Feminina*, que ele colecionava. No seu acervo material, que está ao cuidado do seu irmão Jaime Ribeiro, encontrei vários artigos recortados; entre eles, alguns sobre o fado e as suas origens, no *JL*. (Branco 2018a, 30-31). Era também um apaixonado por cinema. Chegou mesmo a participar no filme *O Bobo*, de José Álvaro Morais, que o seu amigo Fernando Heitor protagonizou. [4] Variações colecionava enormes cartazes de filmes, muitos deles pintados à mão, e apreciava o cinema clássico e a sua estética. Note-se que o único desacordo que o cantor teve com Luís Carlos Amaro, músico da futura A Jovem Guarda, que tocou com ele durante algum tempo, foi acerca de Marilyn Monroe. Variações apreciava-a, e deveria gostar dos atores e filmes norte-americanos dos anos 50 e 60:

Havia alguma iconografia que para ele fazia sentido: coisas como a Marilyn ou o Marlon Brando. Aliás, a única vez que eu tenho memória de ter tido uma “discussão” com ele foi em relação à Marilyn. Lembro-me de ter comentado que não achava a Marilyn uma grande atriz e ele ter ficado chocado com o meu comentário. E disse que ela era fantástica. Ele tinha essas referências do cinema clássico. (apud Branco 2018, 492)

Variações era igualmente um espectador regular de teatro, quer popular, quer erudito. A sua irmã Lurdes recorda que, numa das vezes em que veio visitá-lo a Lisboa, ele a levou a ver uma peça de Teatro de Revista, protagonizada por Ivone Silva. (Gonzaga, 2006, 72). Fernando Heitor, que também foi com ele assistir a algumas, tece as seguintes considerações:

A revista era muito importante. Era um teatro de resistência. Aquilo era muito engraçado. Havia duas sessões e a segunda sessão nunca começava antes das duas da manhã e acabava aí pelas seis ou sete da manhã. As figuras eram a Ivone Silva, a Aida Baptista, o José Viana, etc. Eu fui com o António a várias peças de revista. (apud Branco 2018, 472)

O cantautor estava também perfeitamente a par das propostas vanguardistas do teatro português dessa altura. Companhias como a Cornucópia ou a Comuna, da qual fez parte o seu amigo Fernando Heitor, estavam a dar os seus primeiros passos em Portugal. Variações assistiu, em 1972, à primeira peça do Teatro da Comuna, *Para onde is?*, inspirada em peças de Gil Vicente, e, mais tarde, em 1974, à primeira peça encenada por Ricardo Pais, depois de este ter terminado o seu curso de encenação em Londres, intitulada *As Cuecas da Vida Heroica da Burguesia* (Branco 2018, 472). Este seu interesse pelo cinema e pelo teatro refletia-se nas conversas que tinha com Fernando Heitor: “Ele gostava muito da arte de representar. (...). Falámos muito sobre isso. Eu estava na Escola Superior de Teatro e Cinema e fazia muitos exercícios, por exemplo, de respiração e isso interessava-lhe. Ele, por outro lado, andava a aprender ioga e ensinava-me a mim as formas de respirar do ioga” (apud Branco 2018, 473-475).



Figura 1 – António Variações e Fernando Heitor n’*O Bobo*. Foto gentilmente cedida por Fernando Heitor

Variações era muito eclético nas suas preferências musicais. Teresa Couto Pinto, a sua segunda *manager*, diz que: “O António gostava de tudo, desde o pimba até ao *punk rock*. Ele tanto gostava do Vasco Rafael, que era um cantor pimba da época, que cantava um fado popular, como gostava do David Bowie.” (*apud* Branco 2018, 495). O cantor era um espetador entusiasmado de concertos, quer de artistas portugueses, como os Heróis do Mar, de quem, aliás, gostava bastante, quer de artistas estrangeiros, como foi o caso da *neopunk* alemã Nina Hagen, a que, entre tantos outros, assistiu. David Bowie, a par de Amália Rodrigues, era uma figura tutelar para ele. Partilhava com o artista britânico uma série de pressupostos estéticos, incluindo, não só a importância da indumentária e a estética *glam* e *camp*, bem como o gosto pelo colecionismo e a utilização das entrevistas como um material de teor ensaístico, complementar às suas obras musicais. Sobre o cantor britânico, Variações teceu o seguinte comentário encomiástico: “David Bowie é uma das figuras do século. Uma fonte de inspiração para mim.” (*apud* Duarte, 1983, 4). Claro que todo este seu interesse pela cultura e pelas artes se refletia depois na qualidade polissémica do seu próprio trabalho musical. Foi alguém que, desde a primeira hora, procurou personalizar a sua obra e encontrar uma voz autoral própria. No início da sua carreira, entre 1972 e 1980, quando se apresentava como António Autor-Intérprete [5] o seu trabalho tinha uma vertente performista e experimentalista muito acentuada. Sobre essa fase inicial do cantautor, Fernando Heitor testemunha:

No Trumps. (...) onde ele começou a aparecer a cantar. E depois também no Rock Rendez Vous. Ele tinha umas canções muito bonitas, enormes com 7 e 9 minutos, cantadas em português. Era muito diferente das coisas que ele gravou. Eram coisas muito mais experimentais. Eram canções muito longas. Ele tinha um lado experimentalista. (*apud* Branco 2018, 474)

Por seu turno, Pedro Ayres Magalhães, que o terá

visto atuar em 1979 e 1980, descreve-o assim:

Os concertos dele eram como se fossem um *happening*. Era como se fosse uma instalação cultural, uma *happening-pop*. Aquilo veio do final dos anos sessenta, setenta. Ele figurava como *performer*, como performista. (...) A Laurie Anderson é um exemplo do que ele gostava de fazer; essa linha norte-americana do sujeito bizarro, do chocante, como também o David Byrne nos Talking Heads. É o *crooner*. E o António gostava de fazer isso; de se vestir de certa maneira, de chocar, o humor, a provocação de teor sexual, a questão do género, enfim, tudo isso era a bagagem dele... a alegria, o *disco*, ele gostava imenso de dançar. (...) Queria ser um *deleter*. Mudava de onda, de ideias, todas as semanas. Fazia um fato para um espetáculo, ia tocar a outro sítio e fazia outro, e a música também acompanhava essas mudanças. (*apud* Branco 2018, 500-501).

5. O contexto histórico-sociológico da questão da identidade portuguesa em António Variações

Outra questão que, para se entender, requer um enquadramento é a questão da identidade portuguesa. Invocar a frase “entre Nova Iorque e a Sé de Braga” de modo anacrónico, não só não é exato, como poderá levar a conclusões inexatas. Antes de mais, assinale-se que esta problemática surgiu tarde no percurso artístico de Variações. Somente ao publicar o seu primeiro trabalho é que ele começou a propalar a ideia de que a sua obra devia mais ao fado e ao folclore do que propriamente ao *rock*:

Gosto muito de *Rock* mas acho que não tem nada a ver com a nossa cultura. Defendo a primazia para a música realmente nossa e gostaria de me ver incluído no grupo dos que a difundem e aperfeiçoam. (...). Se assim for – e parece-me que talvez seja – é bom sintoma. É sinal de que as pessoas estão a ficar com um gosto mais apurado – porque o caminho da verdade e da afirmação do que é nosso torna-se sempre preferível à importação gratuita do mau-gosto estrangeiro. (S/A 1982, VIII)

Saliente-se, no entanto, que nas fases anteriores do seu percurso, tal questão, tanto quanto pude apurar, não aparece. De 1972 a 1981, ele passou por diversas correntes estético-musicais onde essa questão não se colocou. Ora, se nos

reportarmos à fase imediatamente anterior à publicação do seu primeiro trabalho, no seguimento da sua participação no *Passeio dos Alegres*, em 3 de maio de 1981, e da sua passagem pelo programa de rádio *Meia de Rock*, em 20 de dezembro do mesmo ano, tal temática não parece estar presente nas suas preocupações. Leia-se o que disse Luís Carlos Amaro, músico que acompanhou o cantor na ida ao programa da Rádio Renascença já referido, e que fazia parte do grupo, que incluía também Vasco Amaro e Sérgio, que dava, por essa altura, corpo às canções do cantor:

– **Ele alguma vez vos falou daquela questão do “Entre Nova Iorque e a Sé de Braga”, ou seja, alguma vez falou do seu gosto mais popular e fadístico?**

– Que eu me lembre não. As nossas conversas eram mais sobre as bandas que quer ele, quer nós gostávamos. Lembro-me de ele uma vez ter falado da Amália e deu para perceber a forma como ele a venerava. Mas de resto, é como digo, falávamos da música moderna que todos gostávamos. Não me lembro de referências ao Minho, por exemplo. (*apud* Branco 2018, 491)

O baixista Luís Carlos Amaro relata, assim, o primeiro encontro com Variações:

Falámos com ele e houve uma uniformidade de interesses. Ou seja, os nossos gostos musicais convergiam. Ele e nós gostávamos dos Roxy Music, dos Velvet Underground, dos Joy Division, enfim, as coisas que estavam a aparecer naquela altura e também algumas referências dos anos 70. Gostávamos das mesmas ondas musicais, havia uma partilha de interesses. (*apud* Branco 2018, 488)

Foi só a partir do lançamento da sua marcante versão do fado amaliano “Povo que Lavas no Rio” que Variações surgiu com um discurso ligado às questões identitárias portuguesas. No seu segundo trabalho, deu mais consistência a essas ideias ao incorporar os adágios populares nas suas canções originais [6], e ao acrescentar alguns elementos musicais com referências à música folclórica. Porém, ele não foi o único a propor este género de fusão: tal fazia parte de temáticas que, por razões que explicitarei a seguir, eram comuns a uma série de

artistas. Quando surgiu o *boom* do rock português, em 1980, surgiram duas correntes de pensamento opostas. Uma achava que era perfeitamente legítimo e natural que os jovens músicos seguissem os modelos musicais anglo-saxónicos. Nesta podemos, talvez, incluir os Táxi, os UHF, os Jafumenga, o Grupo de Baile, etc. E outra, que era ferozmente contra isso, e que pugnava pela inclusão de elementos portugueses na música moderna portuguesa, caso dos Heróis do Mar, dos Sétima Legião, dos Trovante, e, claro, do próprio Variações.

Havia, por isso, muitos músicos a propagarem ideais semelhantes às dele. Os Salada de Frutas, de “Se Cá nevasse fazia-se cá Ski”, diziam que o “Rock deve defender a cultura Portuguesa (...) Interessa-nos somar na nossa música sons não importados, que tenham a ver com a nossa terra. É bom que se utilizem instrumentos portugueses” (*apud* S/A 1981, 18-19). Os Heróis do Mar postulavam o mesmo. Ana da Silva, que vivia em Londres, e fez parte duma importante banda do pós-punk inglês, as Raincoats, afirmou que os músicos portugueses: “deveriam esquecer a palavra *rock* e fazer música como lhes desse na cabeça. Devem explorar a música de uma maneira diferente e não fazer os Spandau Ballet ou os Joy Division à portuguesa” (Duarte 1982, 2). [7] Existia também uma plêiade de críticos musicais, como Rui Monteiro e Belino Costa, que apoiavam esta visão fusionista. Entre eles, destacava-se o jovem Miguel Esteves Cardoso, apoiante, desde a primeira hora, de Variações. Aquando dos ataques de que o cantor foi alvo pela sua polémica releitura musical de “Povo que Lavas no Rio”, o articulista publicou um veemente artigo em sua defesa:

António Variações é uma das primeiras vitórias do *pop* português contra o *Rock* português. (...) É a dignidade e respeitosa vassalagem à grande canção de Amália, que recia com ternura e alma, num recado corajoso e urgentíssimo à nossa música popular. Porque António Variações é uma injeção cavalari de originalidade na veia cava do macaco de imitação que soltaram da jaula para que fizesse «yé-yé». (...) Que ele varie e avarie durante o

tempo que ele quiser e nós precisarmos! (Cardoso 1982, 37) [8]

Tal como o cantor, Miguel Esteves Cardoso era um acérrimo defensor de Amália, por essa altura, caída um pouco em desgraça, sobretudo, em alguns setores intelectuais afetos à esquerda:

Há algo que une os Specials, Bruce Springsteen, Lou Reed, os Pretenders, Peter Gabriel e Amália Rodrigues (...) a Amália tem um parentesco igual com o Rock e com o Fado, naquilo que ambos os géneros têm de essencial e precioso: a sensação de nudez, o desrespeito pela ortodoxia, a carga imediata de raiva ou furor. (Cardoso 1980, 73-75) [9]

Aquando da feitura do seu *maxi-single*, dada que a gravação da sua versão de “Povo que Lavas no Rio” não estava a resultar, Variações mostrou a Ricardo Camacho, um dos produtores do disco em questão, um recorte de jornal com um artigo da autoria de Miguel Esteves Cardoso, onde este fazia comparações estéticas aproximativas entre os Joy Division e Amália Rodrigues, postulando a união do fado e do pós-*punk*. O cantor disse ao produtor que queria que a sua versão de “Povo que Lavas No Rio” soasse desse modo. Veja-se então o que o articulista escreveu sobre o canto do cisne da banda de Manchester, e como releva nele características normalmente associadas ao fado, como a tristeza, a melancolia e a presença do trágico:

Closer é um trabalho vigorosamente diferente daquilo a que costumamos chamar Rock. Para já, é um álbum desvergonhadamente triste. Se a tristeza paga dívidas com um Leonard Cohen ou uma Amália Rodrigues, no *Rock* não dá nem para alpista. (...) Os Joy Division são impecavelmente trágicos – desde os textos resignados e suavemente desiludidos, até à «morrinha» da sua música. Quase que poderíamos dizer - doem... *Closer* é limpidamente belo – tem a transparência silenciosa da solidão (...) é o momento em que nos damos fé duma tristeza insolúvel, e da futilidade de a combater. (...) O fascínio dos Joy Division é, então, a observação duma emoção melancólica, pouco espetacular, mas genuína. Mesmo nas faixas mais enérgicas (e, mais feias) nunca deixa de sussurrar e de se fazer sentir. (sublinhado meu) (Cardoso 1980a, 107-109)

6 – Reflexões finais

As indústrias musicais da cultura *pop* dirigem-se a um público amplo, necessariamente heterogéneo, com visões e experiências do mundo diversas. Com vista a obter mais visibilidade e, em consequência mais dividendos, as obras, muitas vezes complexas e de difícil legibilidade semiótica, de determinados artistas são, por isso, apresentadas pelas grandes editoras, em estreita ligação com uma vasta rede mediática, perante o grande público, através de imagens simples e redutoras, rapidamente disseminadas e fixadas. Assim se criam os ícones *pop-rock*.

António Variações, por essas razões e também por ter surgido num contexto muito específico da história portuguesa, foi alvo dessa simplificação, eivada de equívocos e mal-entendidos, entre eles o anacronismo e a mitificação. Ora, o que eu pretendi, neste artigo, foi problematizá-lo e demonstrar que algumas questões relacionadas com ele, como a questão identitária, a exuberância ou o suposto amor coletivo transversal do público, podem ser vistas a uma outra luz, necessariamente aberta ao dialogismo com outras visões igualmente não redutoras do imenso e polifacetado artista que Variações é.

NOTAS DE RODAPÉ

[1] Relembre-se que o *inter-rail*, uma viagem de comboio pouco dispendiosa por toda a Europa, era prática comum para a geração do pós 25 de abril e que as viagens de avião começaram, também por essa altura, a normalizar-se.

[2] Brian Eno fez parte dos Roxy Music e, depois, tornou-se um dos mais famosos e requisitados produtores musicais. Produziu alguns dos trabalhos mais arrojados de, por exemplo, David Bowie, Talking Heads e U2. Recentemente, aceitou produzir o disco *Altar* da banda portuguesa The Gift. Praticava aquilo que designa por um método aleatório de criação musical, e leva os artistas a experimentarem métodos criativos inabituais. É também um reconhecido artista plástico. Aconselho vivamente a consulta do *facebook* e *instagram* deste produtor. O Ziggy Stardust, a que Reininho faz referência, era uma personagem andrógina criada por Bowie.

[3] Sobre a questão pessoana, Pedro Ayres Magalhães, um dos produtores do último disco de Variações, explicita: “O Fernando Pessoa era logo ligado ao Estado Novo. (...) era um programa intelectual discutível porque só tinha editado a *Mensagem*, que era um livro patriótico, e o opúsculo dele sobre o Sidónio Pais. Por isso, era alguém ligado ao antigo regime. Mas note, o Fernando Pessoa era para nós uma das nossas referências, digamos assim, revolucionárias, especialmente a *Mensagem*, mas também outras coisas que ele escreveu. E nós debatíamos isso entre nós nos Heróis do Mar. (...) Por isso, quando o Variações se virou para mim e disse “Musiquei um poema do Fernando Pessoa”, para mim, que maravilha!” (citado por Branco 2018, 505)

[4] O filme foi rodado em 1978, mas só foi estreado em 1987, portanto, o cantor já não o viu. A sua voz foi dobrada pelo próprio realizador. A sua participação foi sugerida por Fernando Heitor, que nos dá o seguinte testemunho: “O filme relata uma companhia de teatro da qual a minha personagem é diretor e que quer pôr em cena *O Bobo*, só que há problemas económicos, etc. E o António aparece para me cortar o cabelo para a personagem, o bobo. (...) E lembro-me que quando o António me foi cortar o cabelo, a indicação que o realizador lhe deu foi esta: “Fala do que quiseres”. E o António, enquanto me cortava o cabelo, esteve a falar-me da Jane Fonda e da Brigitte Bardot e uma série de disparates, e eu com uma imensa vontade de rir do que ele dizia, e ele sempre sem se desmanchar.” (citado por Branco 2018, 40-41). A participação do cantor acontece aos 17 m. e o filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJabAtzXB8s>

[5] Note-se que só com a publicação do seu primeiro disco, em 1982, é que António Variações se apresentou, de facto, enquanto tal. Por exemplo, quando participou, em 1981, no *Passeio dos Alegres*, o nome do seu grupo era António e Variações, sendo Variações a designação do grupo que o acompanhava. Antes, porém, apresentou-se, muitas vezes, como António Autor Intérprete, ou simplesmente António.

[6] Alguns autores como Arnaldo Saraiva, Tomás Lourenço e João Manuel Ribeiro têm estudado a recriação literária dos adágios populares. Na verdade, devido ao teor desconstrutivo que lhes imprime, o tratamento que Variações dá a estas formas literárias populares enquadra-se nas categorias propostas pelos autores mencionados: anti-provérbios, provérbios do avesso e improvérbios.

[7] Assinale-se que os músicos que trabalharam com Variações partilhavam esta visão: a Salada de Frutas, a Banda do Casaco e os Sétima Legião, no primeiro trabalho; os GNR e Trovante no LP estreado; e os Heróis do Mar no derradeiro.

[8] É estranho que, em 2019, Miguel Esteves Cardoso afirme o contrário do que escreveu em 1982: “Falo como alguém que é incapaz de ouvir António Variações sem

gritar. Uma heresia, eu sei. Ele também não podia comigo” (Cardoso 2019).

[9] Para Miguel Esteves Cardoso faz todo o sentido comparar o grupo de Reggae e Ska, os Specials, com o fado de Amália. Mas nós podemos e devemos interrogarmo-nos se, de facto, assim é, e de que modo.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Rui Miguel. 2016. “Heróis do Mar: uma lenda por contar”. *Blitz*, 16 de janeiro. Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/2016-01-16-Herois-do-Mar-uma-lenda-por-contar~>

Branco, Luís Carlos S. 2018. “António Antes de Variações: O Percorso Inicial do Cantor”. Tese de Mestrado em Estudos Portugueses. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

----- 2018a. Anexo n.º 4 a “António Antes de Variações: O Percorso Inicial do Cantor”. Tese de Mestrado em Estudos Portugueses. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Canibal, Adolfo Luxúria (seleção e prólogo). 2016. *Revista de Imprensa: os Mão Morta na Narrativa Mediática (1985-2015)*. Coletânea de textos de imprensa. Lisboa: Abysmo, p. 67.

Cardoso, Miguel Esteves. 1980. “A mal e a bem: Amália e bem ... o Ska”. In *Escrítica Pop: Um quarto da Quarta Década do rock: 1980-1982*. Lisboa: Assírio & Alvim: 73-75. [O Jornal, 22 de agosto].

----- 1980a. “Joy Division, a divisão e a visão da tristeza”. In *Escrítica Pop: Um quarto da Quarta Década do rock: 1980-1982*. Lisboa: Assírio & Alvim: 107-109. [O Jornal, 11 de novembro].

----- 1982. “Para realmente Variar: António”. *O Jornal*, n.º 380, de 4 a 9 de junho: 37.

----- 2019. “Viva Conan Osiris”. *Público*, 21 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/02/21/culturaipilon/cronica/viva-conan-osiris-miguel-esteves-cardoso-1862914>

Carmo, Nuno Infante do. 1984. “Conversa com gira-discos: Pedro Caldeira Cabral”. *Música & Som*, nº. 97, novembro: 20.

Duarte, António. 1982. “Ana da Silva: portuguesa dá cartas

Luís Carlos S. Branco

no rock britânico: «Músicos portugueses devem esquecer a palavra rock». *Sete*, n.º 187, de 6 a 12 de janeiro: 2.

Duarte, Pedro. 1983. “Cantor, barbeiro, «anjo da guarda»; António Variações: o dever da diferença”. *Sete*, 30 de março: 4.

Ferrão, Ana Cristina. 1991. *Conta-me Histórias: Xutos & Pontapés*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Gonzaga, Manuela. 2006. *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*. Lisboa: Âncora Editora.

Horta, Bruno. 2018. “Manuela Gonzaga: «Era impossível não amar António Variações».” *Observador*, 12 de junho. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/manuela-gonzaga-era-impossivel-nao-amar-antonio-variacoes/>

Marques, Rui Oliveira Marques. 2017. *T: Histórias da Noite Gay de Lisboa*. Lisboa: Alêtheia Editores/Ideia-Fixa.

Pedrosa, Inês. 1983. “Cantor e barbeiro: Variações sobre um António”. *O Jornal*, n.º. 432, 2 de junho. In *Muda de Vida: As Letras de António Variações*: 91-95.

S/A. 1981. “Grupo explica receita: Salada de Rock com fruta Portuguesa”. *Sete*, n.º 184, de 16 a 21 de dezembro:18-19.

S/A. 1982. “António Variações: É preciso fugir à monotonia”. *O Tempo*, 17 de junho: VIII.

S/A. 2006. “Uma ave rara no paraíso”. *Correio da Manhã, Domingo*, 16 de abril. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/uma-ave-rara-no-paraiso>

S/A. 2018. “Sindicância: Paulo Moura”. *Ler*, verão, n.º 150: 128.

Torres, Hugo. 2016. *GNR: Onde nem a Beladona Cresce*. Porto: Porto Editora.

Filmografia

Rocha, Maria João (1996). *Variações*. Documentário biográfico

Queen Vinyl Singles in Portugal: The Variations of Iconography

Introduction

The Queen discography in Portugal includes not less than 27 different records in the 7" vinyl format. And at least 2 records from Angola must be added to this list, therefore the variety is quite complex especially regarding the years between 1973 and 1980, when unique picture sleeve covers were published in these countries only. The Angola editions were pressed until 1975, year in which the country gained the independence from Portugal. Not all the singles from Queen discography have been published in Portugal, but for all the known editions a short description will focus on the picture sleeve details giving the details of each edition, including the catalogue number. Track list in Portuguese and Angolan editions are always identical to the UK pressing.

In the first part of Queen discography, it must be remarked that each country used to have and releases a unique picture sleeve edition for the songs that were intended to be published as singles; so a lot of different picture sleeves (each with its own different layout) can be found for a single song. All Queen singles in Portugal have been published under EMI label as it happened in UK.

Another detail that can be tracked is the evolution of the Queen logo during the years: the different variations appear in the picture sleeves and they help to identify immediately the exact period of the discography analysed; the look and the style of the members go in the same direction.

Some of these items are really difficult to find nowadays, so they are very sought after by worldwide collectors. Especially the singles from Portugal and Angola, due to the fact they had – at least in the first years – unique picture sleeves

and that they were pressed in very small quantities. Therefore, this analysis will focus on the 7" format, showing the peculiarity of each edition and showing them in chronological order. For each Portuguese or Angolan pressings, the picture sleeve will be compared to the standard UK edition in order to underline differences and similarities, and this will show why the Portuguese market is so important in an iconographic point of view.

All images of the picture sleeves used in this article are taken from the site www.queenvinyls.com.

1. The analysis of the 7" Picture sleeves

The first Queen single ever published, *Keep Yourself Alive*, is one of the rarest Portuguese picture sleeves (**Figure 1**) and its peculiarity is given by the fact that it has a photographic picture sleeve, whilst the original UK edition (**Figure 2**) was published in a standard EMI red sleeve. That happened because it was the band first release, but the Portuguese offices decided anyway to give the new artist a great opportunity using a picture taken at Freddie Mercury's flat in London.

Again, for the *Seven Seas Of Rhye* single, Portugal used a picture sleeve (**Figure 3**) and the UK edition used a standard EMI sleeve (**Figure 4**). The picture used in this case was taken from the inner sleeve of the LP "QUEEN II", album in which the song originally appeared. The first edition of the Queen logo is here printed in a big format and it already shows its regality and pompousness.

The Angolan edition for this single has the same sleeve of the Portuguese edition: only the back is different for the details regarding the factory where the single was actually pressed.



Figure 1 *Keep Yourself Alive / Son and Daughter* – EMI 006-94681 PORTUGAL (1973)



Figure 2 *Keep Yourself Alive / Son and Daughter* – EMI 2036 UK (1973) ~ No PS



Figure 3 *Seven Seas Of Rhye / See What A Fool I've Been* – EMI 8E 006-95 241 PORTUGAL (1974)



Figura 4 *Seven Seas Of Rhye / See What A Fool I've Been* – EMI 2121 UK (1974) ~ No PS

Nicola Bizzo

The single *Killer Queen*, taken from the LP “SHEER HEART ATTACK”, was published in several countries of the world. In UK the original edition was again a standard red EMI sleeve (**Figure 6**), whilst in Portugal the same picture of the first single *Keep Yourself Alive* was used but with a “cut and copy” graphic montage in order to make it look different from the original artwork (**Figure 5**). In order to promote the single on the front sleeve it is stated that the song was in the first position in the charts in London, and this means that the Portuguese edition was printed later than the UK one. Again, the Angolan edition had the same sleeve of the Portuguese edition, and in the back, there were minor differences. Both editions share the same catalogue number as it always happens in Angola. The picture sleeve for *Now I’m Here* (**Figure 7**) features a monochromatic picture taken during a live show and it is one of the best single cover from Portugal thanks to this peculiarity, since picture was unpublished. The standard UK edition is very simple and without a picture sleeve (**Figure 8**). With *Bohemian Rhapsody* even in UK the record company decided to use a picture sleeve for the first time in Queen discography (**Figure 10**), and the inspiration was a studio picture. In Portugal the choice was more ambitious, since a caricature was used to promote the single (**Figure 9**). For the following single *Somebody To Love*, published in 1976, in Portugal the picture sleeve (**Figure 11**) used the same picture of some years before for *Seven Seas Of Rhye* but this time in full colours and adding some writings for the title and the group name, using a unique and unpublished logo. The UK single sleeve (**Figure 12**) is totally different, since we have this time a caricature and the name of the group doesn’t even appear at least in this edition, whereas other countries have it. From the single *Queen’s first E.P.* on published in 1977 (**Figure 14**), UK and Portuguese edition are almost identical and differ only for some tiny details, especially writings added in the Portuguese edition (**Figure**

13). *Queen’s first E.P.* is one of these early examples, in which the Portuguese edition adds to the original layout (a picture taken during a live show) the albums from which the songs are taken, and a big stamp to commemorate the 100 years since the phonograph was invented.

The same rule is then applied again in the *We Are The Champions* single: the robot taken from the cover of the LP “NEWS OF THE WORLD” is inspired from the standard UK edition (**Figure 16**) and the details of the album are added (**Figure 15**). The original drawings for the LP and the single are from the American artist Frank Kelly Freas and they were first used in a comic book from 1953 (*Astounding Science Fiction*): Queen found this kind of graphic very interesting and so they contacted the artist to redraw and adapt the science fiction subject for their album. The crowd escaping from the robot is the theme chosen for the picture sleeve of *Spread Your Wings* from 1977: the image appears in the inner sleeve of the “NEWS OF THE WORLD” LP. For the very first time the UK (**Figure 18**) and Portuguese (**Figure 17**) editions are identical in every detail. The following single, *Bicycle Race*, published in 1978, has a picture with a girl on the cover and this image recalls the songs’ titles of both sides. The pants on the girl’s image are added on the sleeve layout since she was originally naked, and this would have created some censorship problems. The editions for UK (**Figure 20**) and Portugal (**Figure 19**) markets are identical. Again, for the *Don’t Stop Me Now* single the two editions (**Figure 21** and **Figure 22**) share the same picture sleeve, an image taken during a live show from the “Live Killers” tour. The only difference can be found in the type of paper used, since the Portuguese one is thinner. The single *Crazy Little Thing Called Love*, identical to the UK edition (**Figure 24**), has been published in two versions (**Figure 23**). The only difference amongst them is the colour of the word “Live” on the back referred to the b side, probably due to a different printing factory. The change of



Figure 5 - *Killer Queen / Flick of The Wrist* - EMI 8E 006-96060 MG - Portugal (1974)

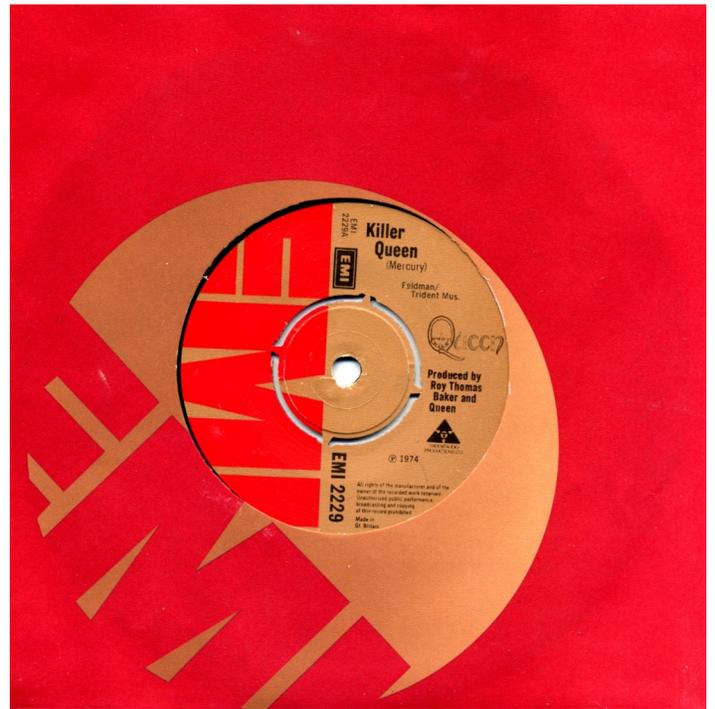


Figure 6 *Killer Queen / Flick of The Wrist* - EMI 8E 006-96060 MG - Portugal (1974)

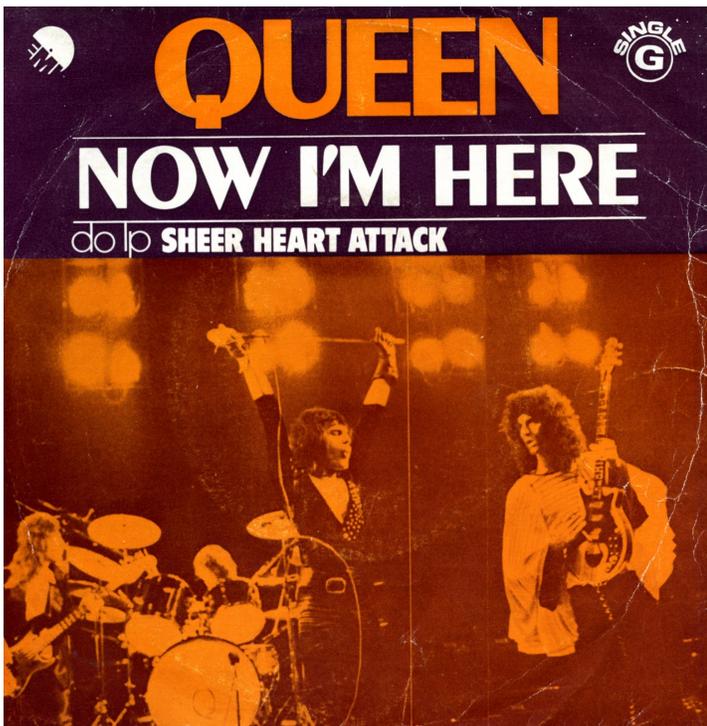


Figure 7 *Now I'm Here / Lily Of The Valley* – EMI 8E-006 96255 PORTUGAL (1974)



Figura 8 *Now I'm Here / Lily Of The Valley* – EMI 2256 UK (1974) ~ No PS



Figure 9 - *Bohemian Rhapsody / I'm In Love With My Car* – EMI 8E 006-97140 PORTUGAL (1975)



Figure 10 *Bohemian Rhapsody / I'm In Love With My Car* – EMI 2375 UK (1975)

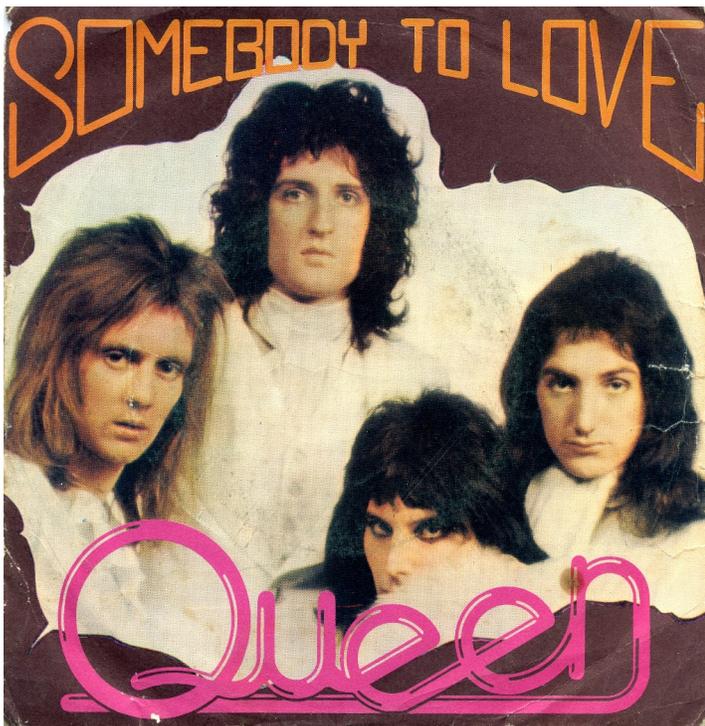


Figure 11 *Somebody To Love / White Man* – EMI 8E 006-98428 PORTUGAL (1976)



Figure 12 *Somebody To Love / White Man* – EMI 2565 UK (1976)



Figure 13 - *Good Old Fashioned Lover Boy / Death On Two Legs / Tenement Funster / White Queen* – EMI 8E 016-99082 PORTUGAL (1977) ~ Also known as “Queen first E.P.”



Figure 14 *Good Old Fashioned Lover Boy / Death On Two Legs / Tenement Funster / White Queen* – EMI 2623 UK (1977) ~ Also known as “Queen first E.P.”

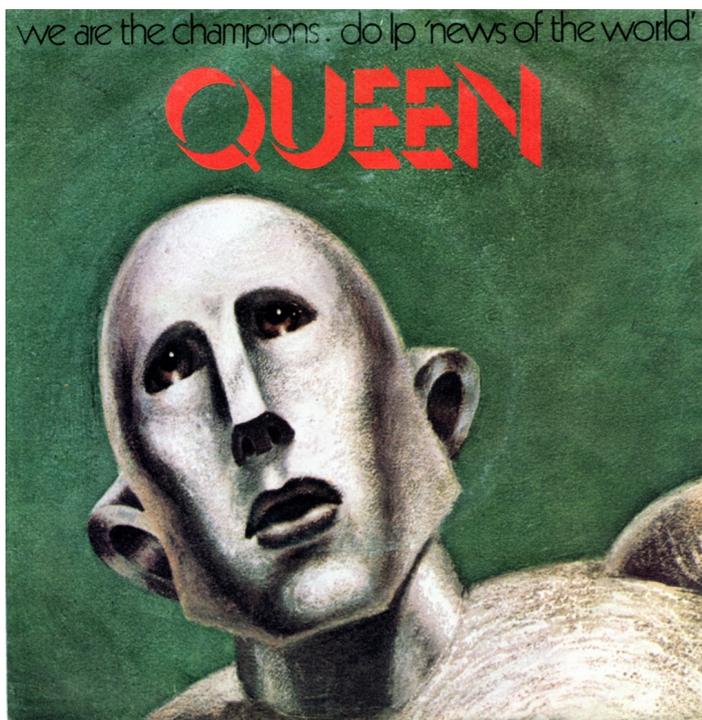


Figure 15 *We Are The Champions / We Will Rock You* – EMI 8E 006-60045 PORTUGAL (1977)



Figura 16 *We Are The Champions / We Will Rock You* – EMI 2708 UK (1977)

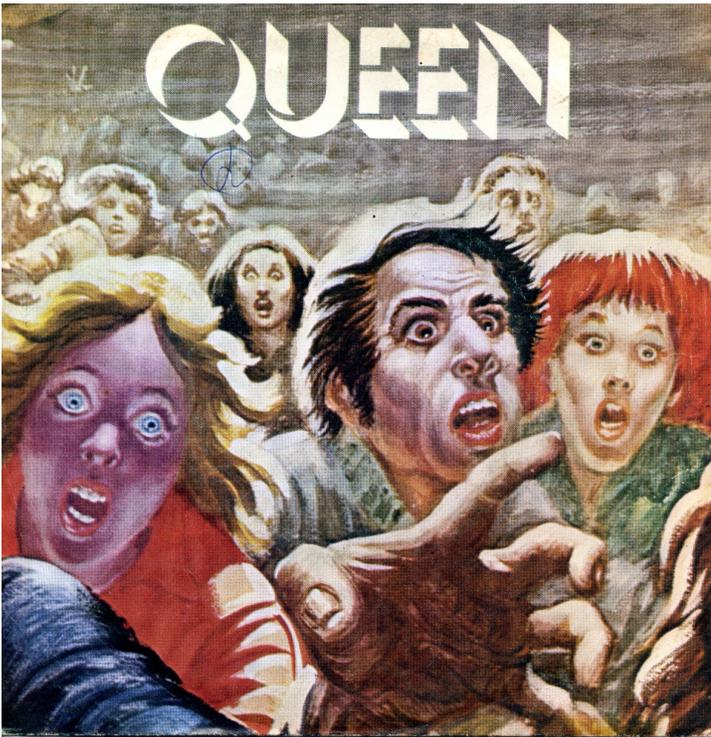


Figure 17 - *Spread Your Wings / Sheer Heart Attack* – EMI 8E006-60476 PORTUGAL (1977)

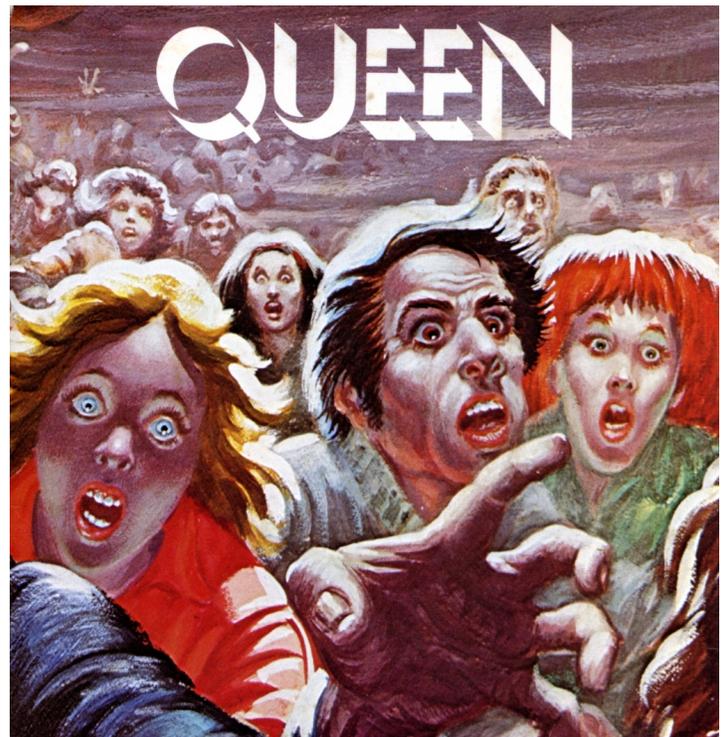


Figure 18 *Spread Your Wings / Sheer Heart Attack* – EMI 2757 UK (1977)



Figure 19 *Bicycle Race / Fat Bottomed Girls* – EMI 8E 006-61846 PORTUGAL (1978)

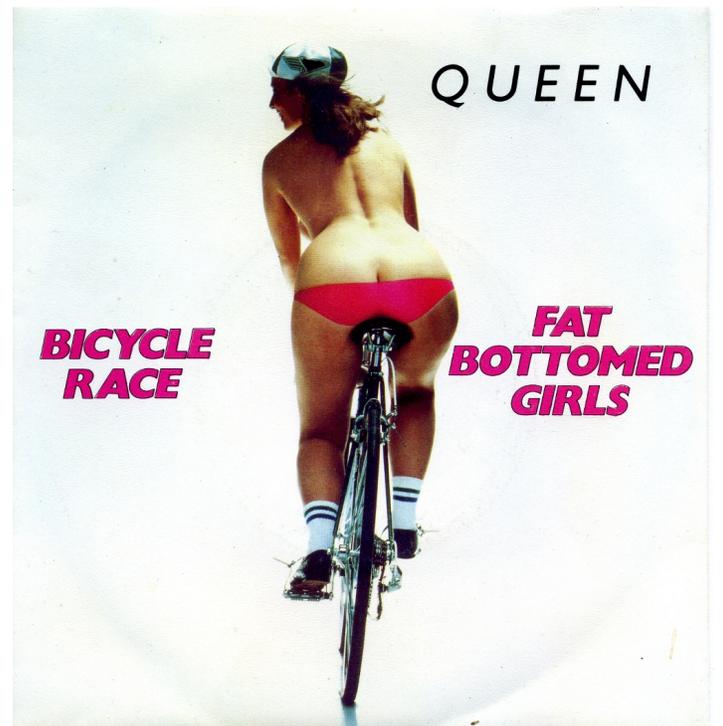


Figura 20 *Bicycle Race / Fat Bottomed Girls* – EMI 2870 UK (1978)

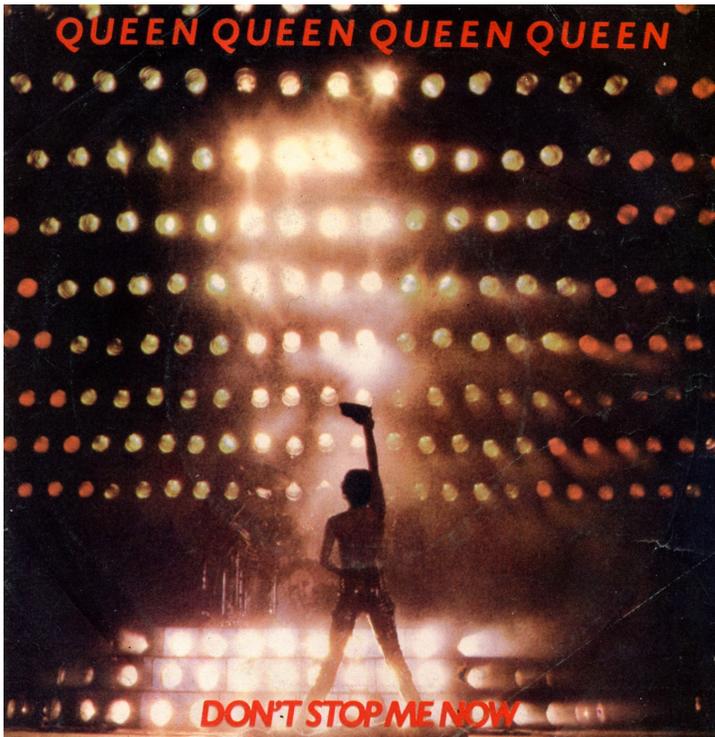


Figure 21 - *Don't Stop Me Now / In Only Seven Days* – EMI 8E 006 62276 PORTUGAL (1978)

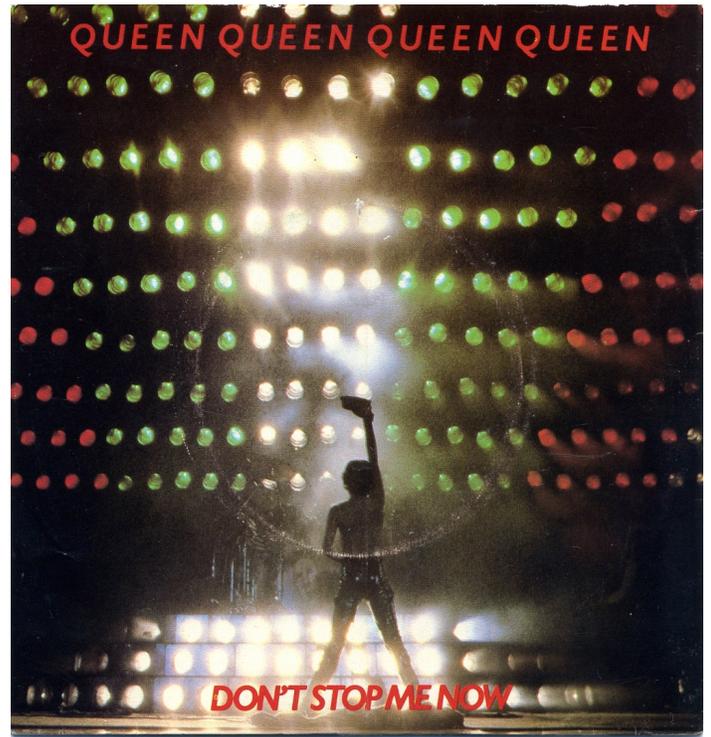


Figure 22 *Don't Stop Me Now / In Only Seven Days* – EMI 2910 UK (1978)



Figure 23 *Crazy Little Thing Called Love / We Will Rock You (live)* – EMI 8E 006-63317 PORTUGAL (1979) ~ Back with "Live" in red



Figura 24 *Crazy Little Thing Called Love / We Will Rock You (live)* – EMI 5001 UK (1979)

Nicola Bizzo

style of the group (hairstyle and clothes) denotes both a new musical language with less studio overdubs and a fashion update after the glam influences of the previous years.

In 1980 the single *Save Me* has been published using a studio picture for the sleeves of both countries. The Portugal edition (**Figure 25**) differs from the standard UK (**Figure 26**) because the paper used was thinner and textured. The new Queen logo appears on the top in yellow.

The Portuguese picture sleeve for *Another One Bites The Dust* (**Figure 27**) is very interesting for several reasons: first of all its layout is totally different from the UK edition (**Figure 28**), and the only point in common is the name of the group printed with the same font. Therefore, the picture sleeve has some interesting elements: the position of the four group components recalls a similar concept used in Portugal in the same year by the ABBA with the song *The Winner Takes It All* (**Figure 29**). But whilst the ABBA sleeve reflects order and symmetry (like group identity and audience target), the Queen one recalls more irreverence and freedom. And there is more: each Queen component holds a sleeve in his hand with another member of the group pictured. This internal recursion recalls the famous PINK FLOYD sleeve for the LP “UMMAGUMMA” published in 1969 (**Figure 30**). The original image for the Queen picture sleeve – but without the recursion element – can be found on the inner sleeve of “THE GAME” LP. The *Play The Game* single has the same picture sleeves both in Portugal (**Figure 31**) and UK (**Figure 32**) and it is taken from a studio session. The new look of the Queen members is clearly showed, and this recalls the new musical context with the use of the synthesizer from this album on. For the “Flash Gordon” original soundtrack Queen published the song *Flash* in 1980. The simple layout is identical in UK (**Figure 34**) and Portugal (**Figure 33**) and in many other countries where the lilac-blue colour is predominant. In

Japanese and US editions yellow is instead the main colour and that recalls the original layout of the LP from which the songs are taken. A simple and plain black layout is used to promote the *Under Pressure* single in 1981, in collaboration with David Bowie. The UK (**Figure 36**) and Portugal editions (**Figure 35**) have the same picture sleeve and track list. It is one of the simpler picture sleeves in Queen discography. Two naked bodies are on the front cover of the single *Body Language* published in 1982. This cover has been censored in some countries, but Portugal (**Figure 37**) and UK (**Figure 38**) share the same concept. It is important to underline that the title of the song is missing, since the picture sleeve itself becomes the title with its clear sexual message. The arrows on the bodies of the models will be used again later in Freddie Mercury’s clothes during live shows. From 1984 on, with the publication of the *Radio Ga Ga* single, the record company EMI decided that almost all countries in the world should use the same picture sleeve in order to save money and to give a coherent image of the group. In this example Portugal (**Figure 39**) and UK (**Figure 40**) share the same picture sleeve with a picture of the band from a studio session with a new logo. The *I Want To Break Free* single was published in UK and USA in several editions (**Figure 42**), one picture sleeve for each member of the group with the images taken from “THE WORKS” LP. But in Portugal (**Figure 41**) only Roger Taylor version was used, probably because in that years he was the most famous member in that country or in order to have less complexity in the market. The video for the song *It’s A Hard Life* was a baroque masterpiece: the cover for the single captures this “operatic-style” feeling in an essential picture where it’s possible to examine all the details of the pompous costumes. The single’s cover features an unusual “skull and bones”-themed guitar too. The Portuguese edition (**Figure 43**) is identical to the UK one (**Figure 44**) in every detail.



Figure 25 - *Save Me / Let Me Entertain You (live)* – EMI 11C 006-63566 PORTUGAL (1980)



Figure 26 *Save Me / Let Me Entertain You (live)* - EMI 5022 UK (1980)



Figure 27 *Another One Bites The Dust / Dragon Attack* – EMI 11C 006-64060 PORTUGAL (1980)

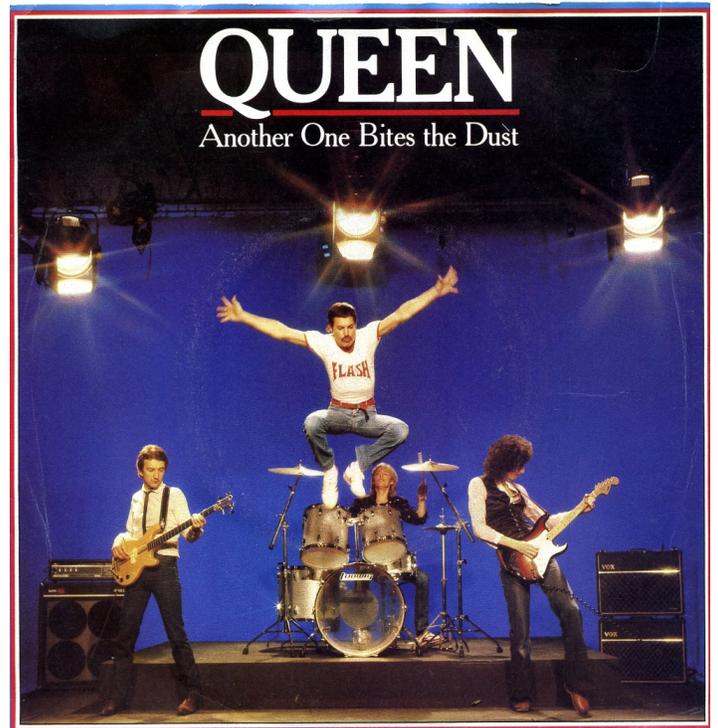


Figura 28 *Another One Bites The Dust / Dragon Attack* – EMI 5102 UK (1980)



Figure 29 - ABBA *The Winner Takes It All* / Elaine – POLYDOR 2001981 PORTUGAL (1980)



Figure 30 PINK FLOYD - *Ummagumma* UK (1969)



Figure 31 *Play The Game* / *A Human Body* – EMI 11C 006 63890 PORTUGAL (1980)

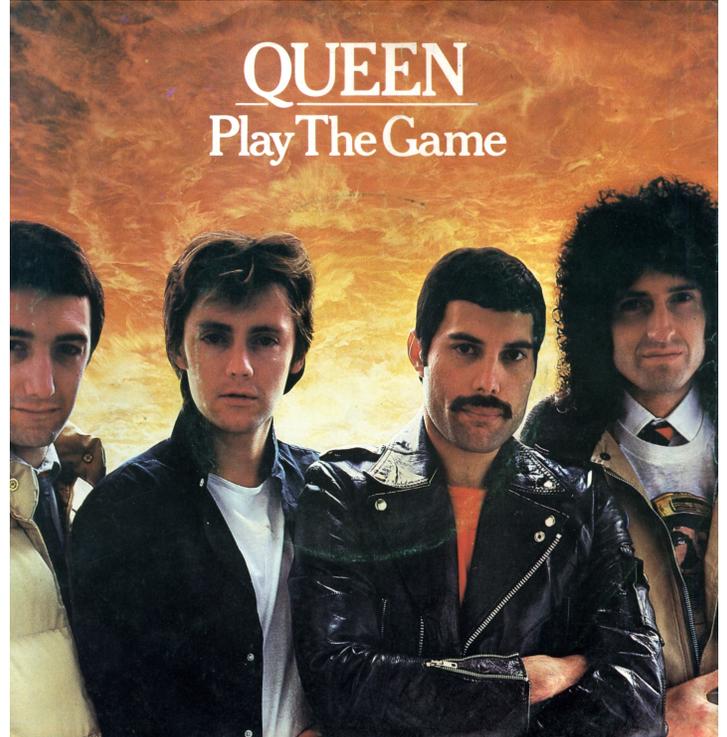


Figura 32 *Play The Game* / *A Human Body* – EMI 5076 UK (1980)



Figure 33 - *Flash / Football Fight* – EMI 11C 008 64205 PORTUGAL (1980) ~ Code on vinyl label 11C 006 64205



Figure 34 *Flash / Football Fight* – EMI 5126 UK (1980)

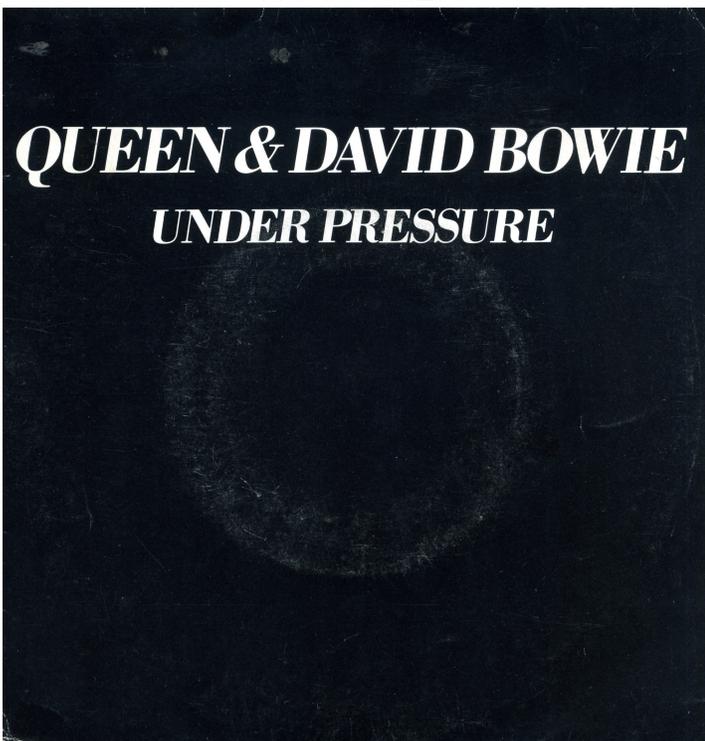


Figure 35 *Under Pressure / Soul Brother* – EMI 11C 008-64626 PORTUGAL (1981)

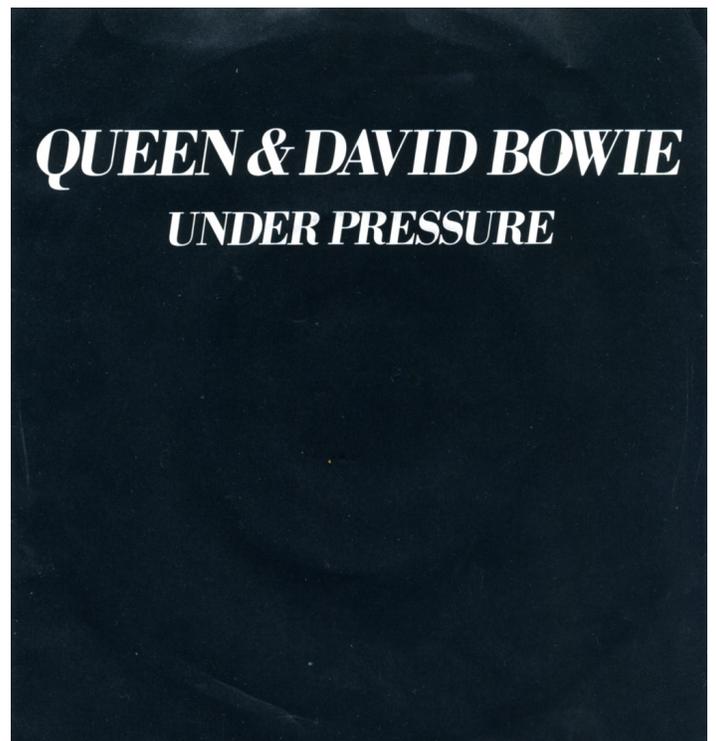


Figura 36 *Under Pressure / Soul Brother* – EMI 5250 UK (1981)

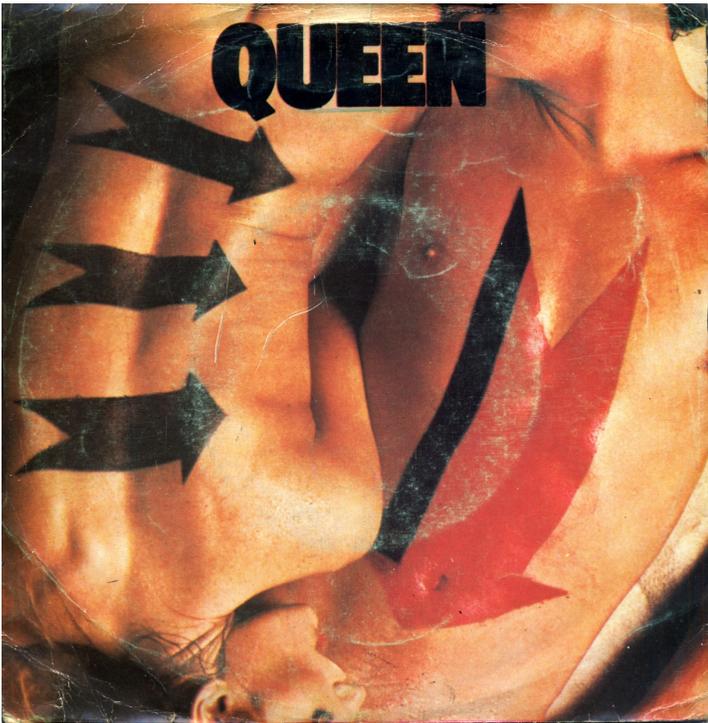


Figure 37 - *Body Language / Life Is Real* – EMI
11C 008-064788 PORTUGAL (1982)

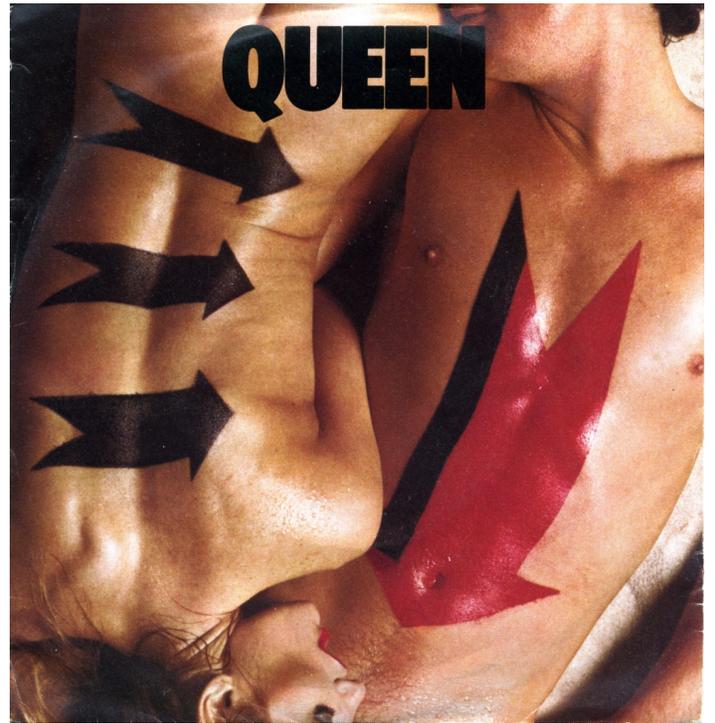


Figure 38 *Body Language / Life Is Real* – EMI
5293 UK (1982)

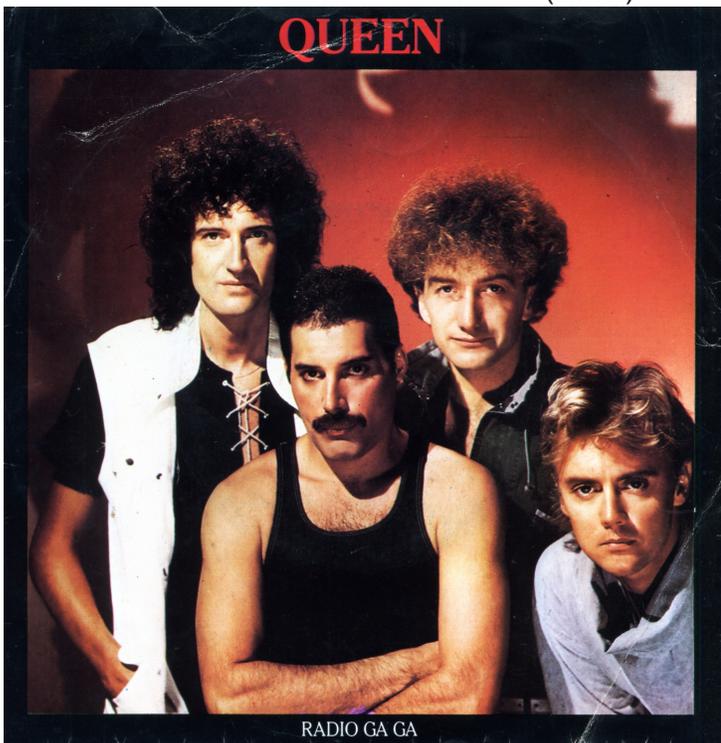


Figure 39 *Radio Ga Ga / I Go Crazy* – EMI
1655327 PORTUGAL (1984)

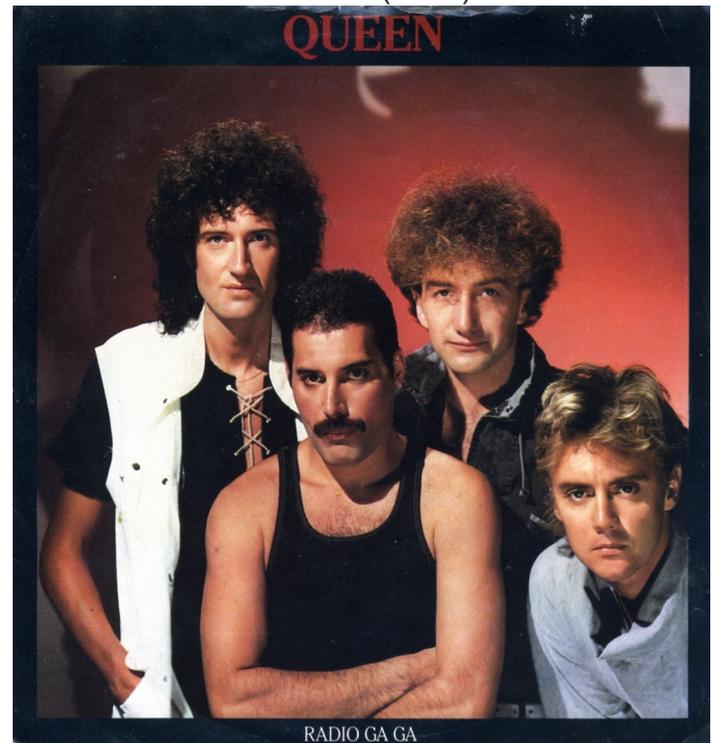


Figura 40 *Radio Ga Ga / I Go Crazy* – EMI
QUEEN1 UK (1984)

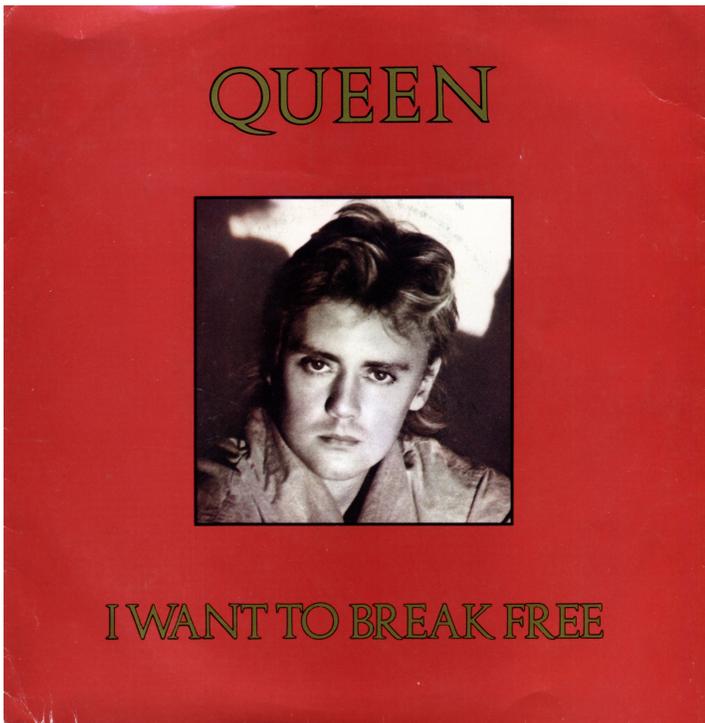


Figure 41 - *I Want To Break Free / Machines (or 'Back To Humans')* – EMI 2001177 PORTUGAL (1984) ~ Roger on cover. Gold letters

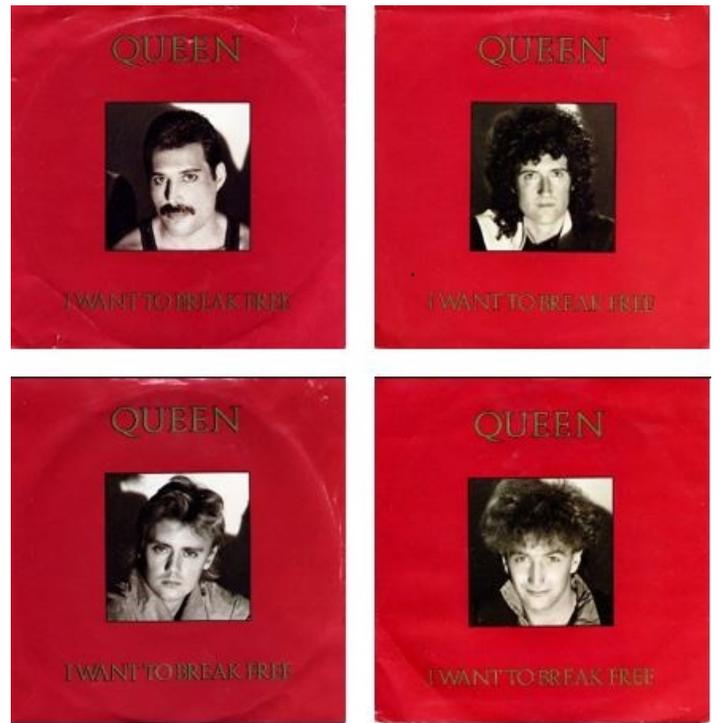


Figure 42 *I Want To Break Free / Machines (or 'Back To Humans')* – EMI QUEEN2 UK (1984) ~ Freddie, Brian, Roger and John on cover. Gold letters



Figure 43 *It's A Hard Life / Is this The World We Created...?* – EMI 2002157 PORTUGAL (1984)

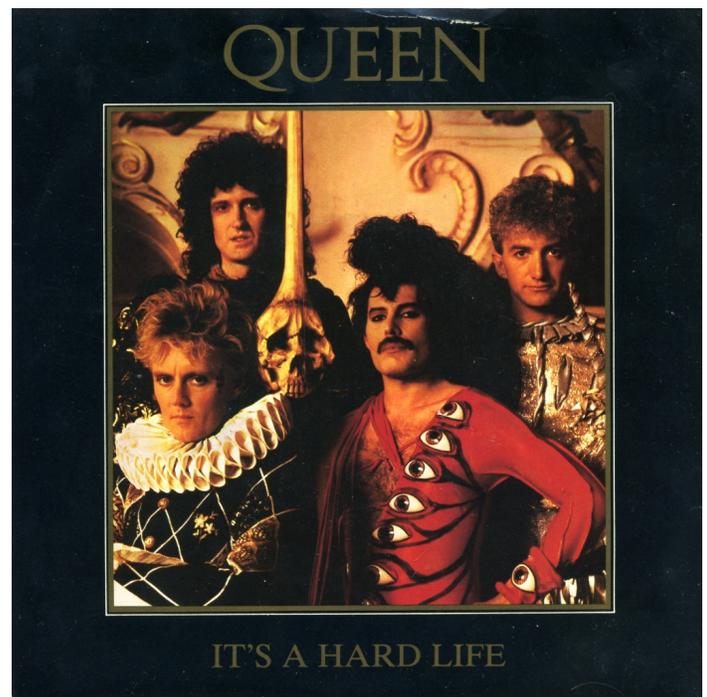


Figura 44 *It's A Hard Life / Is this The World We Created...?* – EMI QUEEN3 UK (1984)



Figure 45 - *Thank God It's Christmas / Man On The Prowl / Keep Passing The Open Windows* – EMI 2004347 PORTUGAL (1984)



Figure 46 *Thank God It's Christmas / Man On The Prowl / Keep Passing The Open Windows* – EMI QUEEN5 UK (1984)



Figure 47 *One Vision / Blurred Vision* – EMI 2008867 PORTUGAL (1985)



Figura 48 *One Vision / Blurred Vision* – EMI QUEEN6 UK (1985)

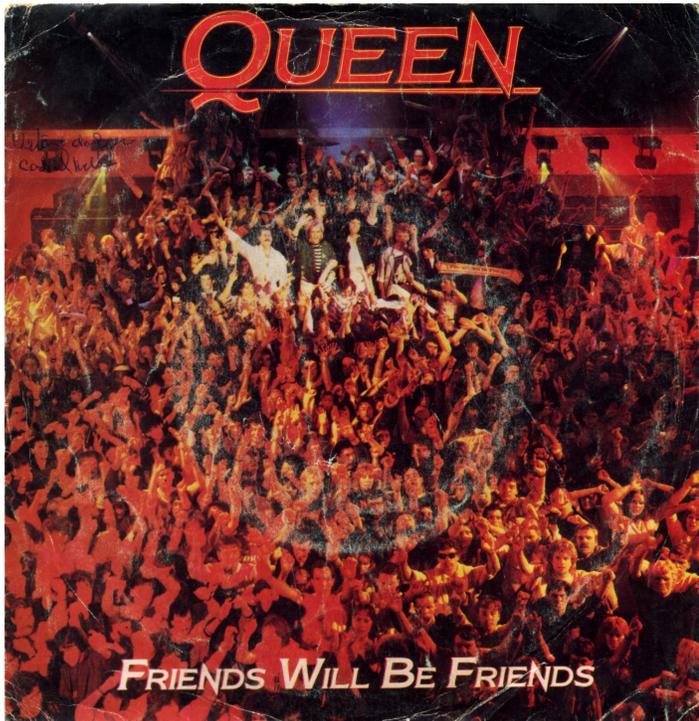


Figure 49 - *Friends Will Be Friends / Seven Seas Of Rhye* – EMI 2013087 PORTUGAL (1986)

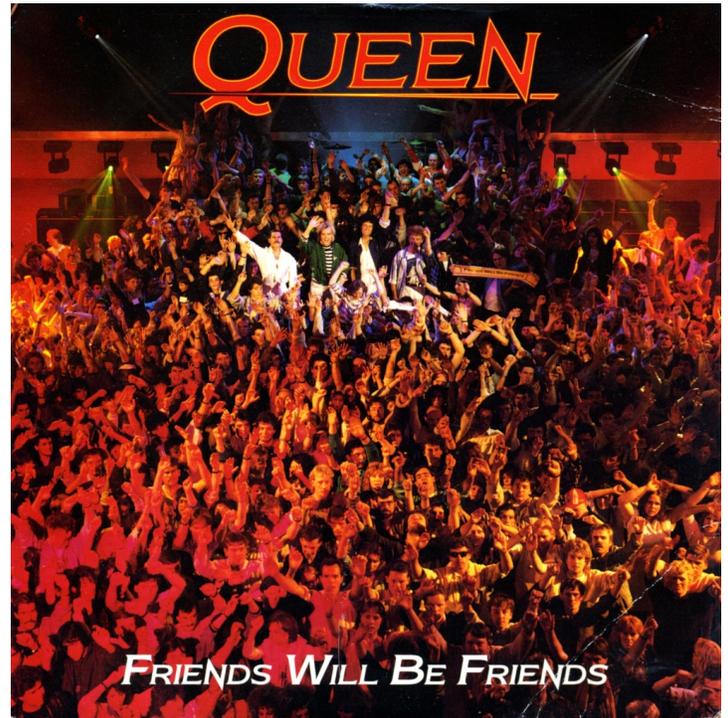


Figure 50 *Friends will be Friends/ Seven Seas of Rhye* – EMI QUEEN 8 UK (1986)



Figure 51 *A Kind Of Magic / A Dozen Red Roses For My Darling* – EMI 2011167 PORTUGAL (1986)



Figura 52 *A Kind of Magic / A Dozen Red Roses For My Darling* – EMI QUEEN7 UK (1986)



Figure 53 - *I Want It All / Hang On In There* – PARLOPHONE 2033607 PORTUGAL (1989)



Figure 54 *I Want It All / Hang On In There* – PARLOPHONE QUEEN10 UK (1989)



Figure 55 *Breakthru / Stealin'* – PARLOPHONE 2034217 PORTUGAL (1989)

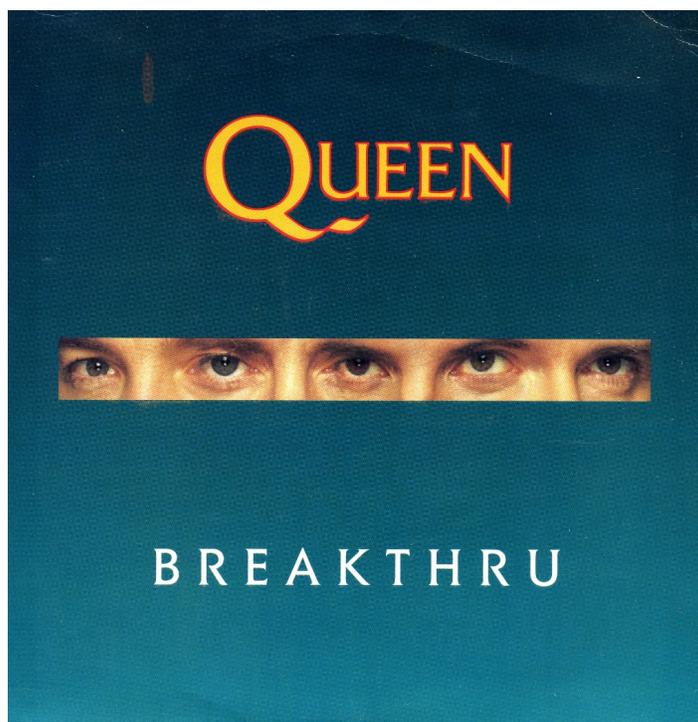


Figura 56 *Breakthru / Stealin'* – PARLOPHONE QUEEN11 UK (1989)

Nicola Bizzo

Thank God It's Christmas is a song written by guitarist May and drummer Taylor. Released on 26 November 1984, the picture sleeve shows a picture collage from the 1984 tour. The UK edition (**Figure 46**) was used as model for all the other releases including Portugal (**Figure 45**).

The single *One Vision* features a picture sleeve cover where the members of the band are photographed during the photo session for the Live Aid concert in 1985. Portuguese edition (**Figure 47**) is once again identical to the UK standard edition (**Figure 48**). The Queen logo is printed in red at the top of the picture cover.

A picture taken during the *Friends Will Be Friends* video shoot is used for the picture sleeve of the vinyl cover. The UK edition (**Figure 50**) was used as a standard layout model for all other editions including the Portuguese one (**Figure 49**). The Queen logo changes again and this version will be used until 1989, when it will be redesigned for "THE MIRACLE" LP.

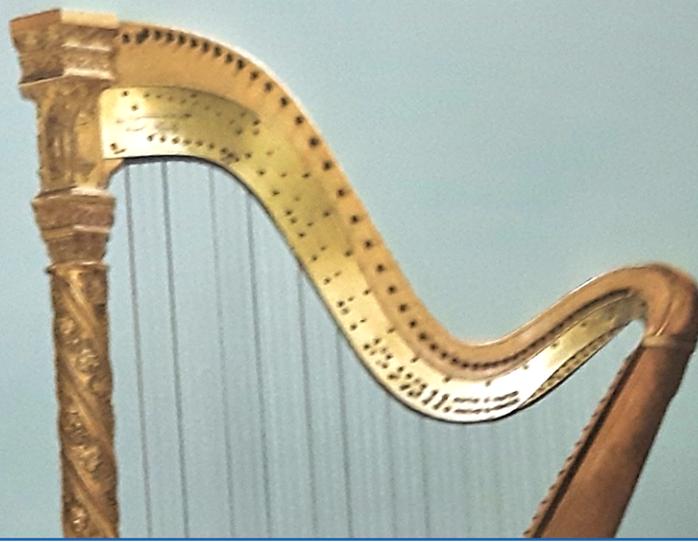
The second original soundtrack written by Queen was for the movie "Highlander" in 1986. The cover of the single *A Kind Of Magic* portrays the main character of the movie, the villain Kurgan, played by Clancy Brown. The Portuguese edition (**Figure 51**) is – as the other worldwide editions (but in France there is a variation with actor Christopher Lambert) – identical to the UK one (**Figure 52**).

I Want It All, a single published in 1989 and taken from the LP "THE MIRACLE", has a simple picture cover with all the members of the group dressed in black on a white background: the image recalls the rediscovered cooperation and inspiration inside the group. The new Queen logo appears on the top. Portugal edition (**Figure 53**) is identical to the UK one (**Figure 54**).

The *Breakthru* single features on the cover the details of the eyes taken directly from the album "THE MIRACLE". The standard UK cover (**Figure 56**) has been the model for the Portuguese edition too (**Figure 55**). This has been the last 7" vinyl single published in Portugal, since no songs

were chosen for this format for the following album "INNUENDO" in 1991. This was determined by the rise of the CD as a new format and the consequent abandonment of vinyl as a means of sound diffusion and promotion.

The several singles published in Portugal (and Angola) are really important, as it has been shown, from an iconographic point of view since these picture sleeves were not only intended as a marketing tool, but they were first of all conceived following different approaches: some of these were artistic and some of them shaped from other media (as videoclip), but always original.



07

Cartaz e Publicidade

ORQUESTRA SINFÓNICA JUVENIL
**VENHA VER COMO ESTÃO
CRESCIDOS.**

17ª Gala de Ópera da Universidade de Lisboa - Aula Magna - 2 de Dezembro de 2017 às 21h30

Reflexos sociológicos em abordagens iconográficas: os cartazes de 2001 a 2018 para o concerto anual da Orquestra Sinfónica Juvenil [1]

1. Estado da Arte

A Orquestra Sinfónica Juvenil não tem visto o seu percurso retratado além das notas aos programas dos concertos que foi realizando, onde por vezes podemos encontrar alguma contextualização da sua história. Pela parca documentação neste sentido e na sequência da comemoração dos seus 40 anos de existência, em 2014 a orquestra decidiu publicar um livro por conta própria, redigido por Pedro Russo Moreira, selecção iconográfica de Bernardo Rodrigo e titulado por Herberto Helder – *Só música ao mesmo tempo nos instrumentos todos*. Nele podemos observar parte da sua história, assim como pequenos excertos de pareceres de várias personalidades, citações de imprensa, fotografias e dois anexos: um que corresponde à primeira constituição da orquestra, e outro com todos os instrumentistas e solistas que por si passaram até 2013. Embora seja muito sucinto e não tenha sido elaborado num contexto académico, articulou com clareza com os dados que fui recolhendo do arquivo da orquestra. Os cartazes aqui em análise aparecem representados neste livro, salvo os que são posteriores a 2014 devido ao ano da sua publicação. Esta referência não é acompanhada de qualquer comentário aos mesmos, mas surge na sequência de uma clara coerência das pretensões e percurso histórico desta instituição, com a comunicação que esta pretende assegurar com o seu público, como veremos posteriormente.

A minha primeira abordagem à Orquestra Sinfónica Juvenil consistiu numa construção do percurso dos primeiros anos de actividade desta instituição através dos programas de sala de todos os concertos que a orquestra realizou desde a sua fundação em 1973 a 1986. Estes contêm informação como: local, data, constituição da orquestra,

solistas, maestro, contexto histórico, filiações, etc., que me permitiu observar a sua actividade e articulá-la com o testemunho de Vítor Mota – membro fundador e ainda actual director da orquestra – assim como com a informação que consta no livro acima mencionado. Desta pesquisa resultou numa comunicação que foi apresentada no 8º Seminário de Música, Teoria Crítica e Comunicação no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Esta informação mostrou-se imprescindível para a elaboração deste documento, pela sua grande capacidade de contextualização histórica desta instituição, e sobretudo por expor as pretensões da sua actividade que se espelham na sua abordagem social comunicativa. Após uma pesquisa intensiva, a documentação relativamente ao tratamento de cartazes de concertos desta índole mostrou-se insuficiente por se focar sobretudo na sua função publicitária, assim como a bibliografia de iconografia musical por não reflectir acerca da abordagem de uma instituição musical através de uma linguagem visual.

2. Metodologia

Deste modo, foi necessário que a recolha bibliográfica para a elaboração deste artigo permitisse, numa primeira instância, encontrar os métodos e os conceitos mais adequados para esta análise tendo em conta o estado da arte. Partindo de uma documentação geral, comecei por consultar bibliografia de sociologia da comunicação, para contextualizar as várias conformações de comunicação que estão presentes neste objecto de estudo, e de que forma é que certos símbolos e linguagens podem definir, à priori, um público alvo. Destaco *Human Communication* (Tobbs, Moss 1987), que me permitiu compreender de que forma é que certos símbolos podem contribuir para o nível de

Ângela Flores Baltazar

distância de comunicação social. *Sociologia da Comunicação* (Esteves 2011) viu-se central neste estudo, sobretudo o capítulo VIII, que trata o carácter simbólico dos públicos, para entender de que forma é que uma comunicação pública pode estar dirigida a um certo grupo social. Estas ferramentas acerca da proximidade social entre produtor e consumidor serviram essencialmente para consolidar noções acerca do capital simbólico e da sua função numa hierarquia social abordado por Bourdieu. Deste modo, foram essenciais textos como *A economia das trocas simbólicas* de Bourdieu (2007) que estruturam esta análise pelos paralelismos que são possíveis encontrar entre a produção de cultura erudita, e as marcas de distinção ou diferenciação presentes nestes cartazes.

Em relação ao objecto de estudo em si, comecei naturalmente por recolher e digitalizar todos os cartazes editados de 2001 a 2018 para o concerto da Orquestra Sinfónica Juvenil que acontece anualmente em Novembro/Dezembro na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa. Incluí na sua catalogação descrições e observações quanto à sua informação visual, o que permitiu rapidamente concluir que existia uma linguagem transversal entre eles. Essa particular abordagem que efetuavam ao seu público fizeram-me levantar uma série de questões que estruturaram esta análise, e que já se viam presentes nos programas de sala dos concertos da primeira década da orquestra. Procurei assim entender de que forma se caracteriza a sua linguagem visual, qual o seu público alvo e como estes elementos se relacionam entre si. Que símbolos nos podem indicar um público alvo e o grupo social em que este se insere, assim como a linguagem verbal pode contribuir para caracterizar uma comunicação visual. As figuras de compositores considerados canónicos são também um elemento que marca a sua presença, e nesse sentido mostrou-se igualmente essencial entender o seu valor enquanto capital simbólico.

3. O percurso histórico da Orquestra Sinfónica Juvenil na construção de uma linguagem comunicativa

A linguagem comunicativa desta orquestra foi construída através dos objectivos enquanto instituição que a orquestra foi definindo sobre si mesma ao longo dos seus anos de existência. É por isso necessário contextualizá-la historicamente para um melhor entendimento do que aqui se trata. A Orquestra Sinfónica Juvenil foi uma iniciativa da parte de Alberto Nunes, então director da Academia de Santa Cecília, com o intuito de reagrupar os estudantes de música, para que estes continuassem a ter uma actividade musical num horário não lectivo. Em 1973 não existia qualquer agrupamento orquestral juvenil em Portugal, sendo este projecto totalmente inovador para a época. A OSJ tornou possível a aproximação destes jovens a uma prática que poderia ser a que teriam no futuro enquanto músicos profissionais, para que a sua actividade musical não se cingisse ao plano curricular. De facto, ao nos depararmos com os instrumentistas que passaram por esta orquestra, facilmente reconhecemos uma panóplia de nomes que hoje estruturam as orquestras portuguesas. A Orquestra Sinfónica Juvenil foi um catalisador essencial para que uma série de jovens instrumentistas quisessem seguir profissionalmente a aprendizagem do seu instrumento. Desde a sua formação, esta definiu assim linhas de um carácter pedagógico e direccionado para a juventude.

Depois da revolução de 1974, a orquestra inicia um período de significativa instabilidade na sua condição de organização estatal, e por não ter sido inserida no Fundo de Apoio a Organizações Juvenis. Esta organização tinha ficado com o que competia ao antigo Ministério da Educação Nacional, mas entendeu que as funções da OSJ não se coadunavam com as suas pretensões. No entanto, a orquestra nunca chega a cessar a sua actividade devido à persistência dos seus jovens

Ângela Flores Baltazar

elementos que, pela sua força de vontade, não destituíram a instituição mesmo quando esta se encontrava sem apoio financeiro. Manuel Ivo Cruz abandona o seu cargo depois desta ruptura política e a OSJ constitui uma comissão directiva embora funcione sem personalidade jurídica até 1976. Um dos elementos constituintes dessa direcção foi Vítor Mota, então violetista na OSJ e Assistente de Programas Musicais da Emissora Nacional (posterior RDP), o que permitiu que esta instituição acolhesse a orquestra que passou a beneficiar, cito, “do arquivo de música escrita da rádio, da divulgação radiofónica e da gravação de concertos, o que permitiu à orquestra ganhar visibilidade e afirmar-se no panorama musical português” (Moreira, 2014). Pelos ensaios nunca terem cessado, a orquestra teve a possibilidade de cumprir dois concertos em Dezembro desse mesmo ano, onde estrearam, inclusivamente, algumas obras no seu repertório. Os seus constituintes não estavam fixados em convicções políticas, embora estivessem inicialmente associados a instituições estatais no período de ditadura. O desejo de continuar em actividade apesar de todas as adversidades aparece expressa nos programas de sala, onde admitem uma grande instabilidade da orquestra que se encontra sem apoios financeiros. Apesar das dificuldades, esta nova realidade permitiu que a comissão directiva já referida, comesse a vincar seus objectivos à parte das antigas obrigações estatais. Podemos vê-los expressos no programa de 27.11.75 no Colégio Sagrado Coração de Maria em Lisboa:

“A Orquestra Sinfónica Juvenil foi fundada há cerca de dois anos. É constituída por jovens instrumentistas provenientes de Escolas de Música oficiais e particulares, Bandas das Forças Armadas e Bandas Civis. A orquestra destina-se à valorização artística dos seus elementos. É também seu objectivo proporcionar aos jovens compositores e interpretes, a divulgação das suas obras e a sua apresentação como solistas. Procura a OSJ dar prioridade à realização de concertos na província, em locais menos beneficiados por manifestações musicais. Assim, além de concertos efectuados em Lisboa, Porto e

Coimbra, actuou em Beja, Castelo de Vide, Samora Correia, etc. Apesar do reconhecimento oficial desta orquestra, manifestado pelo auxílio que lhe vem sendo (ultimamente) dado pelo Ministério da Educação e Investigação Científica através dos seus organismos de apoio a actividades juvenis, e da Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, a orquestra tem subsistido graças à boa vontade dos seus elementos.”

Nesta manifestação constata-se o grande foco da orquestra na juventude, trançando o seu apoio tanto aos seus constituintes como a jovens compositores. É importante notar que a própria comissão directiva era agora constituída por elementos da orquestra, que naturalmente se identificavam com o que se podia definir como juvenil. Este facto era totalmente espelhado na sua abordagem comunicativa, e definiu desde aí os seus moldes que podemos observar ainda nos dias de hoje. Por conseguinte, a mensagem comunicativa empregada pela orquestra alargou o seu público alvo às camadas mais jovens, caracterizada pela utilização de coloquialidades como “este concerto é para ti, não faltes!”. A *figura 1* trata-se de um programa de concerto de 04.07.1975 que foi elaborado pela própria orquestra numa máquina de escrever devido à falta de meios. É um exemplo que prova a continuidade de um tipo de linguagem comunicativa que vamos encontrar posteriormente nos cartazes aqui em análise. Nele é possível observar representações visuais através de um *lettering* que constitui uma tentativa de tornar o seu conteúdo estético mais apelativo, e que destaca “Orquestra Sinfónica Juvenil” e “Entrada Livre” .

Na citação acima referida, é definido igualmente a pretensão da orquestra de servir como meio de divulgação musical e descentralização cultural, que vai igualmente ao encontro de uma linguagem acessível. O carácter pedagógico da orquestra passa a abranger não só os seus constituintes, mas também o seu público. Citando Vítor Mota:

Ângela Flores Baltazar

“A OSJ já fez concertos em aldeias, geralmente nas igrejas, para uma população que não só nunca viu uma orquestra sinfónica como provavelmente nunca viu um violino. Estou a lembrar-me da localidade de Torredeita que pertence ao concelho de Viseu, onde a orquestra durante vários anos foi fazer concertos regularmente (...). O público era essencialmente constituído por pessoas que trabalhavam no campo que assistiam a concertos sinfónicos pela primeira vez. (...) confrontar as pessoas com outras realidades é sempre importante, e tenho a certeza que são experiências absolutamente marcantes para aquelas pessoas que beneficiam e valorizam de alguma maneira.” (Moreira 2014)

DIA 4/7 (SEXTA-FEIRA), PELAS 21,30 HORAS
NA AULA MAGNA DA REITORIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

ORQUESTRA SINFÓNICA JUVENIL

50 JOVENS MÚSICOS

tocam obras de

BACH
MOZART
BEETHOVEN
SHUBERT

O Concerto é para ti. NÃO FALTES!

Entrada Livre

Figura 1 Programa de Sala de 04.07.1975

É importante referir que estes concertos são na sua totalidade de entrada livre e, na sua grande maioria, financiados por câmaras municipais, o que frisa o seu carácter de acessibilidade. Desde a sua formação até aos dias de hoje é notável o número de concertos feitos em regiões fora da

Grande Lisboa, que se superiorizam notavelmente em número aos que acontecem na capital.

"Apoiar os jovens, divulgar a música erudita e descentralizar os concertos" (Moreira, 2014) é o mote transversal a todo o percurso desta orquestra que começou a encontrar a sua estabilidade no início dos anos 80. Aumentam substancialmente as estreias dentro do repertório, assim como a apresentação solística dos seus elementos, fazendo diversificar cada vez mais o programa de concerto para concerto. O reconhecimento da orquestra fez naturalmente ampliar a sua presença em Lisboa nas suas salas de maior renome como o Teatro Nacional São Carlos ou o Teatro Municipal São Luiz, mas a orquestra tentou nunca descorar da sua presença nas zonas mais periféricas no país. Todos os objetivos até agora referidos tornam-se cada vez mais vinculados pelo aumento de meios para os fins. A maior ruptura artística desta década será, naturalmente, a tomada da batuta por parte do professor e maestro Christopher Bochmann, que ainda hoje podemos assistir a dirigir esta orquestra. Bochmann preocupa-se especialmente em colmatar certas lacunas no repertório e define novas linhas na dinâmica da orquestra que perspetivam a actividade que esta pratica ainda nos dias de hoje. A intenção de apoiar novos compositores começa a ser executada e são efectuadas encomendas com alguma frequência, tornando as estreias de nova música uma prática que acontece pelo menos uma vez por ano. É igualmente adicionado ao repertório música portuguesa de diversas épocas, assim como outros compositores da segunda metade do século XX e obras do próprio maestro. O restante repertório continua a ser constituído por peças de compositores que são facilmente identificáveis, e normalmente correspondem a um certo cânone que é recorrente em concertos desta índole. Ao apontar este facto, convém ter em conta que esta insistência em obras ditas “canónicas” pode ter uma função ou carácter

Ângela Flores Baltazar

pedagógico tanto para quem as toca, como para quem as ouve, uma vez que, tal como referi, uma das grandes pretensões da OSJ é a de divulgar a música dita “erudita”. Também se pode constatar a formação estratégica das obras apresentadas nos concertos, que oferecem ao seu público as peças cuja audição poderá não ser tão fácil, com outras que se convencionam que agradam ou que são mais identificáveis, o que reforça o seu carácter pedagógico. É muito recorrente as obras de compositores portugueses estarem acompanhadas com outras de compositores afamados de carácter semelhante para frisar o seu valor musical. Quanto à música dita “contemporânea”, é muito frequente nos concertos da OSJ ser introduzida com a abertura de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, uma vez que esta apresenta dissonâncias não resolvidas dentro de um contexto tonal, que ajudam posteriormente o ouvinte a entender a música atonal, pantonal ou de outra linguagem musical que possa prosseguir. Deste modo, o ouvinte estará mais perto de entender esta música, enquanto que noutro contexto talvez rejeitasse por sentir que está fora das suas capacidades de entendimento. Bourdieu aponta esta acção como uma falácia da recorrente associação de cultura ao conhecimento.

Além dos abundantes concertos que a OSJ efectua em Lisboa e noutros locais mais periféricos do país, apresenta-se com frequência na Aula Magna da Reitoria da Grande Universidade de Lisboa desde o ano de 1975, mas foi a partir de 2001 que estabeleceu uma presença sistemática anual sob o formato de uma gala de ópera. Estes concertos são sempre de entrada livre e para um grande público, e o seu reportório é mais específico que os seus restantes concertos. Os compositores que encontramos com mais frequência nestes concertos são Verdi, Mozart e Wagner, o que seria totalmente espectável tratando-se de uma gala de ópera. Deste modo, estes concertos não

se caracterizam pela integração de obras que se possam considerar mais inéditas como vimos anteriormente, mas constituem também uma via de divulgação musical, apresentando um reportório acessível para um público bastante diversificado, uma vez que reúne familiares e conhecidos de instrumentistas, e convidados relacionados com as instituições que apoiam a orquestra. Ademais, é um concerto totalmente aberto e de entrada livre, que recebe qualquer pessoa que queira assistir, contando assim frequentemente com uma sala cheia de lotação de 1584 lugares.

4. Os cartazes da Orquestra Sinfónica Juvenil e a sua abordagem social/comunicativa

Embora o formato destes concertos na Aula Magna não transpareça tão eficazmente o trabalho dos demais concertos que a OSJ realiza ao longo do ano, é importante que os cartazes reforcem a sua identidade. Ao contrário da maioria dos restantes concertos, onde o cartaz é elaborado pela instituição que recebe, o cartaz da gala de ópera anual na Aula Magna está a cargo da própria orquestra. São, deste modo, os que mais transparecem a abordagem da OSJ ao seu público através de uma linguagem comunicativa visual. Tratam-se de 27 cartazes [2] que correspondem a estes concertos anuais de 2001 a 2018, que têm o intuito de reunir público num concerto que comemora a actividade da orquestra.

Observando-os de uma forma mais generalizada, é possível dividi-los em duas categorias: os que utilizam símbolos de crescimento humano e os que utilizam símbolos associados à juventude. Nesta última, existe ainda uma subcategoria que corresponde aos cartazes que utilizam figuras de compositores.

Estes cartazes aparecem no seguimento da linguagem que, como observamos anteriormente, se baseia na ideia de "apoiar os jovens, divulgar a música erudita e descentralizar os concertos" (Moreira 2014). Essa

Ângela Flores Baltazar

descentralização acaba por não ser apenas geográfica mas também social, ao destituir a música “erudita” da exclusividade de carácter elitista a que normalmente se associa, através da iconografia que utilizam para representar a sua identidade. Como vimos anteriormente, a comissão que dirigia a orquestra desde 1974 era constituída por jovens elementos desta, que se relacionavam directamente com o que caracteriza o conceito de juventude. Não obstante, Vítor Mota manteve uma coerência deste carácter juvenil e, como resultado, pouco se foi alterando a linguagem comunicativa ao longo dos anos da OSJ. É assim possível constatar que estes cartazes de concertos entre 2001 e 2018 apresentam uma abordagem que vem na sequência de uma linguagem comunicativa transversal a todo o período de existência desta orquestra. A linguagem pode ser, num contexto social, um dispositivo de afastamento ou proximidade que reforça as relações hierárquicas de grupos sociais. Diferentes grupos sociais podem deter diferentes linguagens que caracterizam automaticamente quem lhe pertence (MacQuail 1984, 68-69). Na sociedade ocidental industrializada, a música dita “clássica” é um capital simbólico associado à cultura que se define como legítima ou dominante e, segundo Bourdieu, a classe dominante detém o poder de definir a legitimidade da cultura para que assim seja reforçada a estrutura social hierárquica. (Allen, Anderson 1994). A comunicação presente nos cartazes em estudo, caracteriza-se pela utilização de símbolos que se podem remeter à proximidade, em contraste com o afastamento característico da cultura erudita. A própria música dos concertos em questão pode caracterizar-se por erudita, definição que adquire pelo seu carácter de afastamento do público, numa produção que não pretende atrair o maior número de indivíduos, mas sim um grupo mais restrito que corresponde ao seu gosto estético. A cultura erudita é, deste modo, “fechada” nas suas próprias normas que são

reconhecidas numa relação de circularidade entre produtores e consumidores, que estabelecem a sua legitimidade e se afastam do restante público, sobrevivendo desta forma sem obedecer a uma concorrência (Bourdieu 2007, 103-117). Deste modo, esta proximidade quebra o afastamento espectável da cultura erudita. Mostra-nos a possibilidade de esta estar associada à juventude, e a símbolos que a assinalam, quebrando convenções relacionadas com a música “erudita” que mantêm uma hierarquia social simbólica. É através da proximidade da linguagem que estes cartazes logram descentralizar o gosto musical entre grupos sociais.

..] Orquestra Sinfónica Juvenil [e..

CONCERTO DE FIM DE ANO

10 de Dezembro de 2005, 21h30, Aula Magna

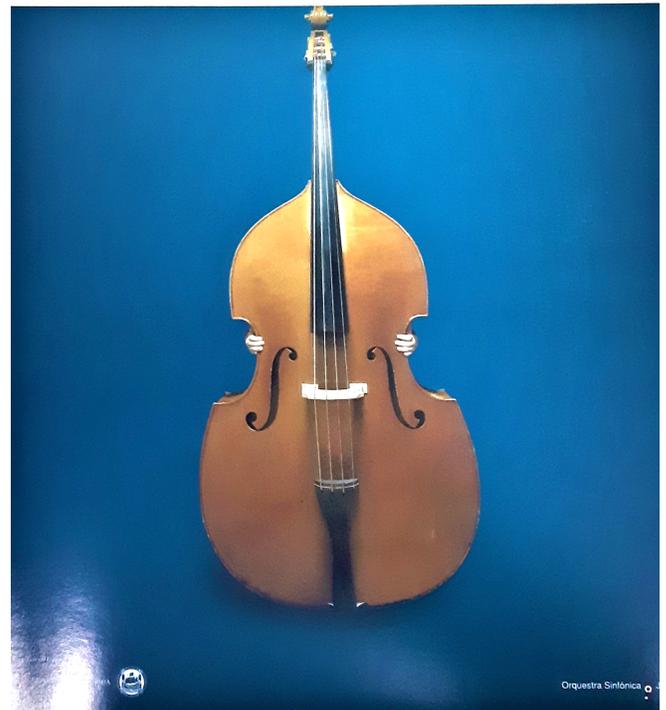


Figura 2 Cartaz de 2005: pequenas mãos de criança revelam-se por detrás de um contrabaixo

Ângela Flores Baltazar



Figura 3 Cartaz de 2017: “Venham ver como estão crescidos.”

Os cartazes que se caracterizam por utilizar símbolos de crescimento humano apresentam-se em menor número e correspondem aos cartazes de 2001, 2005 e 2017. O primeiro é de todos eles o mais simples e o que menos simbolismos utiliza, onde podemos observar apenas as letras “JR” como que abreviando a palavra “júnior”, com uma colcheia que substitui o “J” em questão. Ainda assim, podemos constatar que transmite a mensagem que cruza a juventude com a música “erudita”, expandindo o seu conceito a certas faixas etárias menores. Acaba por conferir, desta forma, alguma legitimidade aos jovens músicos desta orquestra, atribuindo-lhes a maturidade necessária para executar

música “erudita”. Os cartazes de 2005 e 2017 são ainda mais evidentes nestas mensagens. No de 2005, podemos observar uma pequena cabeça de uma criança que se omite quase por completo por de trás de um piano. O piano é muitas vezes utilizado como símbolo da grandiosidade da música “erudita” enquanto capital simbólico e, sobretudo, de toda a estrutura social que contribui para que assim o seja. Como expõe Weber em *The Rational and Social Foundations of Music* (1958), o piano é um objecto que muitas vezes representa a burguesia, e a sua posse está associada a uma classe social alta, mesmo que actue meramente enquanto aparato estético. Na iconografia em questão, as suas dimensões sugerem uma entidade aparentemente invicta, mas que a criança parece dominar. Existe uma segunda versão deste cartaz que apresenta uma criança escondida por de trás de um contrabaixo que podemos observar na *figura 2*. No cartaz de 2017, na *figura 3*, observa-se novamente esta mensagem, onde um pequeno banco de criança se encontra perante uma grande harpa. A harpa serve aqui os mesmos propósitos do supramencionado piano enquanto que o banco faz a vez da criança. Acrescenta-se a este caso a frase “Venha ver como estão crescidos!”, que infere ao expectador o papel de testemunha do crescimento dos jovens elementos da orquestra. Por conseguinte, aqui a música “erudita” assume-se enquanto escola e local de crescimento, dissociando-se do seu estatuto de distribuição de poder no meio social. Os restantes cartazes correspondem à segunda categoria que utiliza símbolos que estão associados à juventude e constituem a maioria do objecto de estudo. O cartaz de 2002 apresenta um violino com autocolantes que contêm mensagens como “peace”, “dead skull” ou “happy devil”. Neste caso, podem os observar um desafio directo ao carácter erudito, aqui representado pelo violino, sobrepondo símbolos que facilmente associaríamos a outros géneros

Ângela Flores Baltazar



Figura 4 Cartaz de 2007: “Let’s Play Classical Music”

musicais como o *rock* ou o *metal*, que por norma constituem uma proximidade maior com o seu público. Na verdade, este pode não ser exclusivamente um símbolo de juventude, e qualquer indivíduo de qualquer faixa etária pode rapidamente identificar-se com estas imagens que, ademais, caracterizam-se por responder a público mais generalizado.

Na *figura 4* podemos ainda observar um violino que com um comando de consola de vídeo jogos com a mensagem “Let’s play classical music!”, que associa acessibilidade e a diversão de jogar um jogo com a acção de tocar e ouvir música “clássica”. Deste modo, estas mensagens visuais quebram a circularidade das relações de produção e consumo por admiração mútua que caracterizam a produção de cultura erudita,

desafiando certas normas que a sustentam. Noutros cartazes que servem igualmente estes propósitos, podemos observar outros elementos visuais como uma tenda de campismo, uma prancha de surf ou dois jovens a pedir boleia, onde instrumentos, nomeadamente de corda friccionada, marcam sua presença de forma a concretizar o cruzamento destas ideias de *lifestyle* com a cultura erudita. Estes cartazes transparecem a possibilidade de associarmos ouvintes e praticantes de música “erudita” a outras actividades menos restritas, aferindo uma certa realidade e, mais uma vez, proximidade a um público que pode ver-se identificado nestas práticas que não associaria a uma cultura erudita. Existe assim uma correlação directa entre essa identificação e os instrumentos de corda friccionada, que permite ao espectador constatar que dentro do seu grupo social também é possível existir esta ponte, desconstruindo a distância ou a distinção forçada da classe dominante para manter uma hierarquia simbólica (Allen, Anderson 1994). Citando *Bourdieu’s Theory on Consumer Taste Formation* (Allen, Anderson 1994), “Indeed, Bourdieu argues that cultural hegemony is maintained by the dominant because the middle and working classes mistake the arbitrary and socially structured judgements of these classes for choices that require special cultural knowledge”, e esta mensagem visual colmata assim esta recorrente falácia, ao associar elementos que o público identifica com o seu cotidiano, com uma cultura que julgava inteligível, abrindo a possibilidade de alargamento das suas práticas culturais para além do que seria espectável pelos seus antecedentes. As referências a outros géneros musicais são aqui um recurso recorrente.

No cartaz de 2013 e 2015 respectivamente, observa-se um gesto – *mano cornuda*, que é frequentemente associado ao género musical *metal*, e uma cara que grita e que reproduz uma iconografia do álbum *The Wall* da banda de *Pink floyd*, que nos sugerem que a música erudita

Ângela Flores Baltazar

pode estar no seu grau de tangibilidade, e que podem até ter certas semelhanças. Segundo Bourdieu, as marcas de distinção encontram dificuldade ao reclamar a sua legitimidade, por dependerem de um círculo de aprovação entre quem define tais normas (Bourdieu 2007). Torna-se por isso importante que a linguagem comunicativa da OSJ continue a apoiar-se em cânones, de forma a corresponder a certas normatividades enquanto rompe outras.

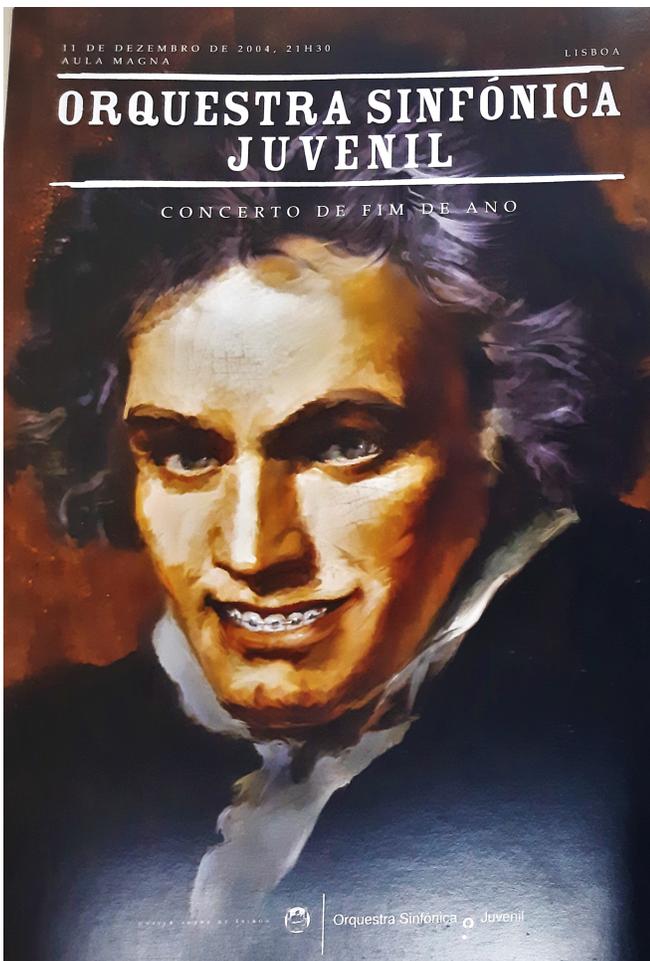


Figura 5 Cartaz de 2004: Beethoven com um aparelho de correcção dentária.

Neste contexto, as figuras de compositores que vemos representadas nos cartazes tendem a inserir-se neste carácter de reconhecimento fácil, e são eles Beethoven, Mozart, Verdi e Wagner – por ordem de ocorrências. No entanto,

persistem os símbolos juvenis e associados a outros géneros musicais que observamos anteriormente.

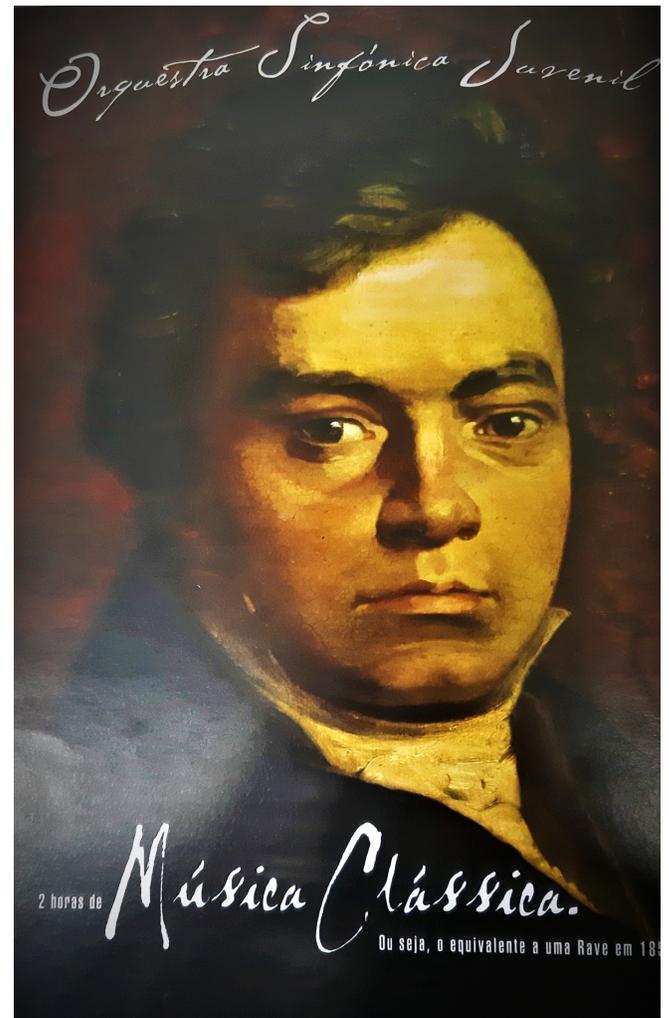


Figura 6 Cartaz de 2003: “2 horas de música clássica, ou seja, o equivalente a uma rave em 1850.”

Mais uma vez temos uma representação invicta da música “erudita”, nas quais se sobrepõem símbolos que são passíveis à identificação de um número maior de indivíduos que julgava não poder participar neste tipo de cultura. Nesta instância, podemos ainda observar cartazes como o de 2004 (figura 5), que contém a figura de Beethoven a utilizar um aparelho de correcção dental, ou como o de 2014 que apresenta o Mozart a utilizar *headfones*. Nesta subcategoria que utiliza este tipo de figuras,

Ângela Flores Baltazar

podemos ainda ver associados uma linguagem verbal de carácter coloquial que pressupõe uma proximidade social com o público (Tubbs, Moss 1987, 146). Tomo como exemplo as três versões do cartaz de 2003, onde observamos as seguintes frases em cada um deles: “Sex, Drugs and Classical Music”, “Os temas que explodiram nos anos 90. 1790” e “2 horas de música clássica, ou seja, o equivalente a uma rave em 1850” (*figura 6*). Nesta comunicação verbal, existe uma associação da música a acções e linguagens que associamos, não só a outros géneros musicais, mas à cultura que lhe está inerente. O primeiro destes exemplos trata-se de uma adaptação da frase “sex, drugs, and rock and roll”, popularizada através de um *single* homónimo de Ian Dury, e transfere experiências como sexo e uso de drogas à ambiência que compõe a cultura erudita, opondo-se ao seu carácter conservador. Na versão quem contem a frase “2 horas de música clássica, ou seja, o equivalente a uma rave em 1850”, presente na *figura 6*, existe novamente essa associação com a prática de *rave*, isto é, de uma festa que se poderia prolongar até madrugada onde a música está presente. Quem frequenta este tipo de ambientes, torna-se passível à identificação destas mensagens, atingindo um público que por norma não se revê no conservadorismo associado à música “erudita”. Ao afastar-se do grupo competitivo em que se inserem através das suas diferenças, esta iconografia encontra uma certa autonomia que só é possível devido à pertinência dessas distinções, caso contrário sofrem o risco de desvalorização. Citando: “os princípios de diferenciação mais apropriados para serem reconhecidos como pertinentes na esfera cultural - ou seja, a serem legitimados por um campo que tende a rejeitar toda e qualquer definição externa da sua função -, são aqueles que exprimem de modo mais acabado a especificidade da prática intelectual ou artística, ou melhor, de um tipo determinado desta prática” (Bourdieu 2007).

Desta forma, os presentes cartazes apoiam-se em certos símbolos que correspondem às normatividades canónicas expectáveis na música “erudita”. Ainda assim, a maior particularidade desta orquestra que torna possível estas distinções é o seu carácter juvenil. A comunicação que a OSJ estabelece com o seu público apoia-se no conceito e nos símbolos que se podem associar à juventude de modo a legitimar as suas contra-normatividades, acabando por atingir igualmente público de várias idades que se identificam com os esses *lifestyles*. Em resultado, é quebrada uma hierarquia simbólica ao aproximar o *habitus* da audição de música “erudita” a outros grupos sociais que a consideravam inteligível devido aos seus precedentes, tornando esta prática possível também para quem não se sentia capacitado para tal. Esta hierarquia é frágil e mantém-se através desta falácia da intangibilidade, que estes cartazes tendem a romper através da sua iconografia.

Ângela Flores Baltazar

NOTAS DE RODAPÉ

[1] A autora não subscreve o “Acordo Ortográfico” de 1990 sendo o presente texto redigido com a anterior grafia.

[2] Os cartazes correspondentes aos anos 2003, 2005 e 2018 apresentam várias variações do mesmo, embora sejam muito semelhantes e mantenham uma coerência na sua mensagem entre cada um dos anos.

BIBLIOGRAFIA

Allen, Douglas E., and Paul F. Anderson. "Bourdieu's Theory on Consumer Taste Formation." Edited by Chris T. Allen and Deborah Roedder John. In *Advances in Consumer Research - Consumption and Social Stratification: Bourdieu's Distinction*, 70-74. Vol. 21. Provo: Association for Consumer Research, 1994.

Baltazar, Ângela Flores. “ ‘Apoiar os jovens, divulgar a música erudita e descentralizar os concertos’ - O papel dinamizador da orquestra sinfónica juvenil nos seus primeiros anos de actividade.” *Comunicação No 8º Seminário De Música, Teoria Crítica E Comunicação - CESEM*, June 8, 2019.

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

Esteves, João Pissarra. "Comunicação pública: sobre o carácter simbólico dos públicos." In *Sociologia Da Comunicação*, 145-64. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

MacQuail, Denis. *Aspects of Modern Sociology: Communication*. New York: Longman, 1987.

Moreira, Pedro Russo. *Só música ao mesmo tempo nos instrumentos todos*. Lisboa: Círculo Musical Português, 2014.

Tubbs, Stewart L., and Sylvia Moss. "The Non-verbal Message." In *Human Communication*, 137-71. New York: Random House, 1987.

Weber, Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1958



08

Arte Urbana

Arte Urbana e Iconografia Musical: o caso das ruas de Lisboa [1]

1. Arte Urbana

O termo “arte urbana” é recente quando comparado com o antiquíssimo hábito de plasmar um símbolo ou desenho próprio numa parede, por forma a que este passe a fazer parte da esfera pública. É comum a associação imediata do termo “arte urbana” com o *graffiti*, uma reminiscência do vocábulo italiano *sgraffiare*. O termo *sgraffito* deriva do grego *Graphis* ou *Grafeion* (lat. *Graphium*) e refere-se a uma ponta fina (de metal, osso ou marfim) usada para escrever ou desenhar a seco. Em meados do século XIX – período coincidente com a descoberta de inscrições nos muros de Pompeia – apareceu pela primeira vez e de forma formal a palavra *graffiti*. Alguns arqueólogos, como Raffaele Garrucci [2], faziam questão de, já para formas de arte do período romano, marcar uma clara separação entre o *graffiti* e a “arte oficial” (Stahl 2009,6-7). Tal distinção conduziu à premissa de que a arte de parede que procede destes contextos raramente tem qualidade. Se por um lado, em 1933, Georges Brassai [3] definia o *graffiti* como *L’art batard des rues mal famées*, também questionava, por outro, a necessidade de autenticidade do *graffiti*, oferecendo, deste modo, um exemplo das primeiras aplicações do termo de “*L’art des rues*”, ou “arte de rua” (*street art*) (Stahl 2009,7). Esta arte “bastarda” sempre assumiu um carácter, de certo modo, rebelde, que não se encontra nem nos museus, igrejas, conventos, ou galerias de arte. Contudo, conseguiu captar a curiosidade do observador dado o seu carácter vincutivo, irreverente, provocador, confrontador, lutador e pouco subserviente de cânones estéticos em voga. Indica-nos Stahl:

“(…) el Street Art está presente em el ámbito público, al cual toda la gente tiene acceso. Lo primero que transmiten los artistas con sus cuadros es el simple hecho

de existir. Al mismo tiempo, trasladan sus propias inquietudes al lugar y lo ocupan con una concepción propia e individual. Todo ello inmediatamente genera conflictos de distinta índole, entre los que se encuentra la cuestión de la legitimidad (...). Y es que el Street Art no cuenta con la aprobación de la mayoría. Más bien traslada sus propios aportes al mundo, normalmente sin que le sea requerido (...)” (Stahl 2009,16-21)

2. Lisboa e a Arte Urbana: da transgressão à aceitação

A explosão da arte urbana em Lisboa resulta no aparecimento de uma série de murais, paredes de imóveis e objectos expostos ao longo da cidade que são pintados, esculpidos e trabalhados por variadíssimos artistas. Posterior à Revolução de 25 de Abril de 1974, este tipo de arte começa a ser importado para as ruas de Lisboa, numa expressão principalmente política e transgressora. O trespassar dos códigos de comportamento socialmente e legalmente estabelecidos leva a que esta forma de arte se converta em objecto de permanente debate. Muitas das reacções negativas prendem-se com uma alteração do espaço exterior público, que afecta a arquitectura primária, sem que se aporte maior qualidade estética. Progressivamente, as expressões artísticas urbanas, passaram a ser apreciadas e melhor aceites pelos habitantes da cidade de Lisboa, estrangeiros e até pelas estruturas políticas, como a Câmara Municipal de Lisboa que, em 2009, cria a GAU - Galeria de Arte Urbana. Também importa referir, ao nível empresarial, o Museu Efémoro [4], criado pela Leo Burnett para a Pampero, em Julho de 2008, que transformou as ruas do Bairro Alto num museu a céu aberto de maneira a mostrar o melhor da *street art* nacional e internacional [5]. Estes espaços oficiais coexistem com outras expressões artísticas não autorizadas, no centro

Luzia Aurora Rocha & Beatriz Carvalho

da capital e periferias, destacando-se no panorama nacional artistas como Bordalo II [6], Vihls [7] e Mr. Dheo [8]. Dada a sua efemeridade e vulnerabilidade por exposição a céu aberto, observa-se um rápido aparecimento de exposições deste tipo mas, de igual modo, a sua alteração, vandalismo ou desaparecimento. Este artigo visa contextualizar alguns exemplos de arte urbana com música, que imergiram na cidade de Lisboa a partir do pós-25 de Abril. Neste artigo analisam-se exemplos de obras de arte urbana com música das ruas de Lisboa, abordando-se aspectos iconográfico-musicais e questões que se prendem com a compreensão da sua preservação vs efemeridade, mutação e enquadramento e fusão (ou não) no tecido urbanístico.

3. “Elvis num contexto urbano” [9]

Proveniente de Ferreira do Alentejo e com formação académica na área das Artes Visuais, Hugo Lucas [10] espalha a sua imaginação pelas ruas de Lisboa. Desde muros, locais abandonados, veículos de transporte (como camiões), ecopontos de reciclagem, este artista plasma as suas obras nos locais mais inesperados. Esta obra está localizada na Rua Marquês Sá da Bandeira, precisamente, num ecoponto vidrão. São aqui apresentadas cinco caricaturas de Elvis Presley e uma de Marilyn Monroe. Apenas uma das caricaturas apresenta um instrumento musical (uma guitarra eléctrica) e outra e um gira-discos, os quais estão a ser manuseados pelo próprio artista. Surge outra pintura em que Elvis está dentro de um antigo carro descapotável dando a entender que está a guiá-lo. Esta alusão poderá estar ligada aos *videoclips* da época, que quase sempre tinham presente uma cena do protagonista a guiar um carro. É igualmente relevante, nesta parte da caricatura, a presença da onomatopeia “Piii” e de traços que nos dão a entender que o carro estava a andar com velocidade. Tal pode estar associado



Figura 1 Hugo Lucas. *Elvis em contexto urbano* (título atribuído), Lisboa



Figura 2 Hugo Lucas. *Elvis em contexto urbano* (título atribuído), Lisboa

Luzia Aurora Rocha & Beatriz Carvalho

à imagem de Marilyn Monroe, que aparece com uma cara um pouco constrangida, talvez pelo facto de a sua saía estar levantada [11], mas aqui por causa do vento causado pela passagem rápida do carro conduzido por Elvis. A presença de Marilyn Monroe deve-se possivelmente ao facto de a cantora, actriz e modelo ter sido apontada como amante de Elvis. É ainda factível o título de uma das suas grandes canções *Love me Tender* e ainda a palavra *Scratch* que aparece só de um lado da obra, podendo esta estar associada à música *Scratch my Back* deste cantor. Surge ainda a referência escrita ao nome do músico. Toda este aparato manifesta-se num contexto bastante urbano. É também caricatural tendo em conta que todas as vezes que Elvis Presley aparece retratado, está diferente. Por exemplo, coexiste uma face em que Elvis é pintado bastante mais gordo e consecutivamente com um aspecto mais velho do que as outras. Aqui, o artista possivelmente queria pintar a fase mais tardia da vida de Elvis, quando este estava fisicamente diferente de quando era jovem. É-nos apresentado assim uma espécie de “cronologia imagética” da vida do cantor. Outro aspecto interessante nesta obra é que, devido ao facto de o objecto que serviu de tela para esta pintura ser um vidro, sempre que este é esvaziado tem tendência a ser colocado de novo no chão com uma posição diferente da anterior. Deste modo, as pessoas que circulam por aquela rua várias vezes têm a oportunidade de observar esta criação em várias “actuações”.

Originalmente, cena do filme *O pecado mora ao lado* (1955), dirigido por Billy Wilder, onde o vestido cor de marfim de Marilyn Monroe é levantado quando esta passa por um respiradouro onde vem o vento originado pela passagem do metro.

4. Fado, Portugalidade e Amália Rodrigues: a metamorfose (ou mutilação?) de um mural

Alexander Ellis, embaixador britânico em Lisboa entre 2007 e 2010, escrevia a propósito do conceito de “Portugalidade” na sua coluna [12]

no jornal *Expresso*: “(...) Se bem entendo, Portugalidade representa o melhor de Portugal e dos Portugueses; uma abertura ao mundo, uma universalidade de correr o mundo e acolher o mundo; é um conceito de um Portugal que tem peso no mundo por causa da sua língua e da sua atitude, e até da diáspora que prospera em todos os continentes. Portugalidade é então uma forma de identidade, da qual a língua portuguesa constitui um pilar essencial. (...)”. É neste conceito que se enquadra o mural localizado na Travessa de Santo Antão em Lisboa. A primeira imagem apresentada, e também a mais antiga [13], contrasta com a segunda, bastante recente [14]. Lado a lado estas fotografias remontam para um perfeito antes e depois que, inicialmente, teve como objectivo homenagear a fadista portuguesa Amália Rodrigues (1920-1999) pelos dez anos após a sua morte. A obra (2009) foi idealizada, realizada e assinada pelos artistas de rua sediados Mr. Dheo [15], e Mosaik [16] (colaborador).

Do lado esquerdo do observador vemos retratadas labaredas de várias cores, das quais provém a frase “Sou do povo por condição”. Esta frase foi proferida pela própria fadista e citada por Fernando Dacosta (2017): “Sou do povo por condição, sem orgulho nem pena”. Contrasta com os tons quentes de vermelho, cor de fundo do mural, o busto da fadista, em tons de cinza e negro, que transmitem a melancolia, tristeza e saudade que pauta grande parte dos temas de fado, bem como a própria Amália. Junto ao nome da fadista, escrito em grandes letras, aparece de forma quase imperceptível a palavra “Nossa”, pois o tom de vermelho da palavra funde-se, praticamente, com o vermelho de fundo. O “Nossa” poderá ter várias leituras: Amália “nossa”, de Portugal, do Povo; Amália “nossa”, do nosso Fado; Amália “nossa”, do popular de rua, consequentemente, da própria arte urbana. No canto inferior direito, por baixo do retrato são observáveis a data de nascimento e morte da artista. Já a parte final deste mural é uma espécie de continuação do cabelo preto de Amália



Figura 3 – Mr. Dheo + Mosaik *Amália “nossa”* (título atribuído), Lisboa

Rodrigues, que provém da representação do seu busto. Aqui são desenhados motivos relacionados com Portugal e com a Portugalidade tais como o coração e flores usualmente representados no galo de Barcelos.

Volvidos quase dez anos sobre a primeira fotografia aqui apresentada, deparamo-nos com um cenário completamente diferente. Tudo desapareceu à do rosto de Amália Rodrigues, já com algum *graffiti* sobreposto, basicamente, assinaturas. Metamorfose, poder-se-ia dizer. Vandalismo, concluir-se-á. Da obra de arte inicial resta apenas uma triste sombra. Para além do mais uma espécie de quiosque de rua, que se encontra fechado, foi também ali colocado. Símbolo da efemeridade da arte urbana, este mural lisboeta desapareceu, quase todo na sua totalidade, mas não na sua

essência. Amália ainda vive neste cenário de rua.

5. O tributo da arte urbana à diva do Fado (...ainda Amália) [17]

Ainda referente à temática de “Amália” dentro da arte urbana de Lisboa, estuda-se aqui a obra assinada por Jef Aerosol [18], um *stencil* da fadista a tocar guitarra portuguesa, localizado na Travessa da Quebrada, no Bairro Alto, obra que foi colocado em roteiro do acima citado Museu Efémoro. A mesma obra aparece repetida noutras ruas; Rua da Oliveira (perto do Largo do Carmo, no Chiado), Beco dos Cortumes (em Alfama). O mesmo *stencil* foi reproduzido na Rue de l’Arbalète em Paris. Neste caso em particular é interessante a facilidade com que a obra de arte “migrou” para outras



Figura 4 – Mr. Dheo + Mosaik *Amália* “nossa” metamorfoseada e vandalizada, Lisboa

localizações, possivelmente pelo tipo de suporte utilizado. Esta obra é baseada em várias fotografias em que a fadista surge com a guitarra portuguesa, precisamente vestida de negro.



Figura 5 Jef Aerosol. *Amália*, Bairro Alto, Lisboa



Figura. 6 *Amália* [19]

O mesmo processo de inspiração fotográfica se aplica ao próximo exemplo, onde Amália Rodrigues surge numa parede com guitarra, desta vez eléctrica, com a inscrição “Fado Hero”. Este é um trocadilho com o famoso jogo “Guitar Hero” [20], que cativou infindáveis utilizadores

por todo o mundo, perceptível, não só pelo *slogan*, como também pela utilização do mesmo tipo de letra do logotipo do jogo. Novamente, a obra de arte urbana é baseada numa fotografia da fadista.



Figura. 7 *Amália*, arte urbana



Figura. 9 *Amália*, (fotografia) [22]

6. Curadoria informal, ou a arte urbana como unificadora de comunidades de bairro

Como exemplo final analisado neste artigo toma-se o mural “Fado Vadio”, localizado nas Escadinhas de São Cristóvão, no bairro da Mouraria. Ideia base do MASC - Movimento dos Amigos de São Cristóvão (organização informal de moradores), teve como autores um colectivo de artistas: Nuno Saraiva, Hugo Makarov, Mário Belém, Pedro Soares Neves, UAT e Vanessa Teodoro [23]. Este mural [24] conta com inúmeras referências ao género musical Fado [25], assim como a símbolos característicos de Lisboa e da tradição portuguesa, sobressaindo-se a alusão a elementos próprios dos bairros daquela zona. É possível analisá-lo episódio a episódio, ao longo da subida das escadinhas, em direção ao largo com o mesmo nome. A primeira alusão é ao fado *Povo que Lavas no Rio*, com



Figura. 8 *Guitar Hero* (logo) [21]

Luzia Aurora Rocha & Beatriz Carvalho

letra de Pedro Homem de Mello e música de Joaquim Campos, originalmente interpretado por Amália Rodrigues. Num jogo de descodificação que implica texto e imagem temos pintada água (rio) e um homem com um copo de vinho (povo), logo, o título (e primeiro verso do poema) *Povo que Lavas no Rio*. Segue-se a alusão ao segundo verso, com o texto “Talhas com o teu”, seguindo-se o desenho de um machado, logo o de uma cruz de madeira com as palavras “do meu” e o desenho de um caixão (“Povo que lavas no rio, que talhas com o teu machado as tábuas do meu caixão”).



Figura. 10 Colectivo de artistas. “Fado Vadio” (pormenor do “Povo que lavas no rio”), Lisboa

Seguidamente temos o retrato de São Cristóvão, o santo patrono dos viajantes, marinheiros e os barqueiros. Esta associação pode estar ligada ao facto de Lisboa ser uma cidade interligada com o mar e com rio. O Santo é apresentado com ar cansado carregando ao ombro uma criança, o Menino Jesus, que seria muito pesado - conforme a lenda, por carregar com Ele o peso do mundo - levando por isso, nas mãos, um globo terrestre (VALLE, 1969: 429-430). Segue-se uma cena de alcoviteiras. Estas, caracterizadas com roupa escura (viúvas), dedicam-se a “tricotar” segredando sobre a vida alheia. Posteriormente podemos olhar para dois

elementos relevantes: primeiramente, junto ao chão, é retratado um corvo, símbolo da cidade de Lisboa, manifestando-se no seu brasão [26]. Numa posição mais elevada (em relação ao corvo), ergue-se o retrato do fadista Fernando Maurício (1933 - 2003) retratado a preto e branco fazendo, assim, o contraste entre todo o cenário envolvente do casario e colinas de Lisboa. Surgem em torno do busto figuras musicais (quatro semicolcheias organizadas em pares), e também traços, símbolo de uma certa aura e luminosidade de um “rei” que se apresenta sem coroa. No próximo episódio, uma personagem masculina retratada a cantar o fado, segurando um microfone. Agarrada ao cantor temos uma mulher retratada a cores vivas, sobressaindo-se o vermelho. Esta figura feminina é Maria Severa, lenda do Fado e da Mouraria. Apresenta-se com trajes diminuídos, cigarro na boca, copo de vinho na mão, olhar sedutor e posição sensual. Junto à Severa temos uma sardinha (símbolo das festas populares de Lisboa), colocada em cima de um prato, sardinha esta aqui representada como símbolo fálico. Todos estes pormenores são alusivos à profissão da fadista Severa, a prostituição. É nesta zona que está pintado o título do mural, *Fado Vadio*, em fundo vermelho e no qual as palavras se dividem entre as cores branca e preta. A palavra *Fado* apresenta-se com uma grafia mais delicada e cuidada, enquanto que a palavra *vadio*, está escrita de uma forma mais rude. A partir daqui o mural apresenta outra dinâmica ao nível do segundo plano compositivo. Começamos a observar bastantes atributos referentes às festas de Lisboa, em honra de Santo António. As fitinhas com as bandeirolas (que agora nos servem também de fio condutor visual até ao final do mural), assim como as sardinhas e o barril de vinho, que caracterizam a tradição gastronómica, dão a entender outra perspetiva que são estas festas tão características e simbólicas do mês de Junho. A janela, parte integrante do edifício em si, foi aproveitada pelos artistas para retratar



Figura 11 – Colectivo de artistas, “Fado Vadio” (pormenor do mural), Lisboa

novamente uma possível “cena de coscuvilhice”. Assistimos a uma senhora idosa, que se encontra à janela olhando para o que está a acontecer na rua. Todo este episódio é retratado em tons de negro sobressaindo-se apenas o cabelo e o rosto, a branco. É notória a presença de dois músicos guitarristas. Estes, representam o duo instrumental mais comum que acompanha um fadista, guitarra portuguesa e a viola. Os instrumentos apresentados não estão reproduzidos fielmente conforme a realidade, já que não correspondem, por exemplo, ao número de cordas que cada guitarra apresenta. Aos pés do viola é possível observar a onomatopeia “LA LA LA” que invoca algo genericamente cantado por todos, geralmente usado ou quando um cantor se esquece da letra, ou quando o público não a sabe. Por trás

deles, em segundo plano, vemos a encosta com casario a o castelo de S. Jorge, altaneiro, no topo da colina. Debaixo de uma varanda do edifício, onde está pintada uma fadista à janela, vê-se a inscrição “Cheira bem” e “Cheira a LX”, que na realidade é uma frase só, título de um fado-canção *Cheira a Lisboa* (Carlos Dias/César Oliveira) popularizado por Anita Guerreiro [27]. A representação imediata de uma mesa de madeira com “pão e vinho sobre a mesa” faz alusão ao fado *Uma Casa Portuguesa* [28], popularizado por Amália Rodrigues: “Numa casa portuguesa fica bem, **pão e vinho sobre a mesa**”. É ainda relevante reparar que a mesa está sobre uma espécie de chão aos quadrinhos que podem estar associados à calçada típica portuguesa. Num canto inferior da composição, com casario em segundo

Luzia Aurora Rocha & Beatriz Carvalho

plano, emergem três personagens representantes da comunidade negra destes bairros. Um deles tem escrito na camisola “CACHUPA”. Comida típica de Cabo Verde, são vários os restaurantes que aí a servem, principalmente na Mouraria, pela mão de cozinheiras africanas, sendo muito procurada por alfacinhas e turistas. O mural termina com a representação do Padre Egdar Correia Clara, pároco local, figura famosa no bairro, pelo seu dinamismo. É importante observar que esta obra se enquadra no factor de obra de arte efémera, no sentido em que, sendo uma peça que foi concebida a céu aberto está disposta a ser observada/tocada/alterada por toda a comunidade sempre com o risco de ser transformada, danificada e/ou desaparecer por completo, como acontece na maior parte das obras de arte urbana. No caso específico em



Figura. 12 Colectivo de artistas. “Fado Vadio” (pormenor da degradação do mural) Lisboa

estudo, denota-se principalmente a sobreposição de apontamentos grafitados que surgem aleatoriamente espalhados pela composição. Denotam-se algumas falhas na pintura, pois a tinta escamou, pela acção do tempo e das intempéries e também pela mão do Homem.



Figura. 13 Colectivo de artistas. “Fado Vadio” (pormenor da degradação do mural) Lisboa

6. Conclusão

A excelente qualidade das obras de arte urbana das ruas de Lisboa pode ser constatada pelos exemplos escolhidos. Para alguns, esta é ainda uma forma de arte “bastarda”; para muitos, um caminho artístico aceite e a trilhar. Estas obras de arte, na sua maioria, bem acolhidas pelos lisboetas, fazem parte já de um roteiro turístico “não oficial”, mas bem conhecido por habitantes locais e visitantes estrangeiros.

Luzia Aurora Rocha & Beatriz Carvalho

É frequente encontrar transeuntes que as apreciam, com surpresa, e fotografam, com agrado. Obras de arte marcadas pelo peso da efemeridade (seja pela mão do Homem, seja pela acção do tempo), estas devem ser documentadas, estudadas e presencialmente usufruídas. A música revela-se um elemento fulcral nestes exemplos, seja pela temática do Fado, largamente explorada, seja por outras áreas da música estrangeira, como é o caso da obra “Elvis em contexto urbano”. Este estudo da iconografia musical na arte urbana portuguesa é uma primeira incursão pelo tema esperando-se outras e novas aproximações científicas.

NOTAS DE RODAPÉ

[1] As autoras não subscrevem o “Acordo Ortográfico” de 1990 sendo o presente texto redigido com a anterior grafia.
[2] Raffaele Garruci (1812-1885), nascido em Nápoles foi um célebre historiador de arte cristã e arqueólogo. Ingressou na Companhia de Jesus com 15 anos de idade tendo professado a 19 de Março de 1853 com 41 anos de idade.
[3] Georges Brassai (1899-1984) fotógrafo e ensaísta húngaro-francês.
[4] O conceito de arte efémera prende-se com objetos artísticos criados e materializados com consciência da brevidade do seu usufruto.
[5] Posteriormente, duas novas galerias nasceram em São Bento e nas Amoreiras, em Lisboa.
[6] De seu nome Artur Bordalo, é um artista que se assume como pintor, escultor, *graffiter* e soldador. É conhecido por transformar lixo em arte, espalhando instalações com grandes animais pelas paredes das cidades.
[7] Pseudónimo de Alexandre Manuel Dias Farto, conhecido particularmente pelos seus rostos esculpidos em paredes.
[8] Artista natural do Porto. Dedicar-se sobretudo a produções foto-realistas que, conjugadas com componentes gráficas, lhe conferem um estilo próprio em constante crescimento e desenvolvimento
[9] Título genérico atribuído pelas autoras.
[10] A obra contém a assinatura “FACEBOOK.COM HUGO LUCAS ILUSTRATIUM”.
[11] Originalmente, cena do filme *O pecado mora ao lado* (1955), dirigido por Billy Wilder, onde o vestido cor de marfim de Marilyn Monroe é levantado quando esta passa por um respiradouro onde vem o vento originado pela passagem do metro.

[12] “10 de Junho, Portugalidade e Portuguesismo” na coluna “Um bife mal passado”, jornal *Expresso*, 09-06-2009, <https://expresso.pt/blogues/Umbifemalpassado/10-de-junho-portugalidade-e-portuguesismo=f520167> [disponível para consulta a 26 de Agosto de 2019]

[13] Fotografia do ano de 2009, © Luzia Aurora Rocha

[14] Fotografia do ano de 2018, © Beatriz Carvalho

[15] Página oficial <http://www.mrdheo.com/>

[16] Página oficial

<http://www.grafikwalls.com/pt/mosaik.htm>

[17] Por motivos de limite textual desta publicação não serão analisadas importantes obras de arte urbana relacionadas com Amália Rodrigues, como é o caso das de Sérgio Odeith ou Vihls.

[18] Pseudónimo do artista francês Jean-François Perroit, nascido em Nantes a 17 de Janeiro de 1957, com destacado trabalho a *stencil*. Faz parte da primeira geração *street artists* que começaram a trabalhar nas ruas de França no início da década de 80. Página oficial: <https://www.jefaerosol.com/en/home-5-2/>

[19] Imagem retirada de

<https://www.antenalivre.pt/musica/unesco-inscreve-centenario-de-amalia-rodrigues-no-seu-calendario-de-comemoracoes/>

[20] Jogo desenvolvido pela Harmonix Music Systems para a RedOctane para a Playstation 2. O jogador pressiona os botões para controlar a sequência de notas musicais, transformando-se num “guitar hero” (ou herói da guitarra”, ou seja, numa estrela de rock.

[21]

https://pt.wikipedia.org/wiki/Guitar_Hero#/media/Ficheiro:Guitar_hero_logo.png

[22] Imagem retirada de:

https://www.pinterest.pt/pin/235102043024126202/?lp=t_rue

[23] Nuno Saraiva é ilustrador. Hugo Makarov é tatuador e faz incursões na arte urbana. Mário Belém é designer gráfico formado na escola de arte de Lisboa Ar.Co, trabalhando em várias empresas antes de se tonar *freelancer*. Pedro Soares Neves é designer urbano de formação académica multidisciplinar e pós-graduado na área do design e da arquitectura. Especializou-se em metodologias de participação e apropriação pictográfica informal e espontânea do espaço público. UAT, União Artistas do Trancão. Vanessa Teodoro é designer gráfica.

[24] Pintado em Fevereiro de 2012 num conjunto de paredes de um edifício antigo pertencente à Câmara Municipal de Lisboa (EPUL), este mural resulta de um processo de cooperação interessante: a referida Associação conseguiu o apoio da marca de tintas CIN, da Junta de Freguesia (que ofereceu latas de tinta em spray) e dos artistas, que colocaram mãos-à-obra numa empreitada de 24h consecutivas. In

Luzia Aurora Rocha & Beatriz Carvalho

<https://ionline.sapo.pt/artigo/453342/graffitar-paredes-como-quem-canta-o-fado?seccao=Mais> [disponível para consulta a 27/08/2019]

[25] O género musical retratado no mural – o Fado – é definido por Rui Vieira Nery, na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, como: “Género de canção popular urbana desenvolvido em Lisboa a partir do segundo terço do séc. XX. No período oitocentista a sua génese é em grande parte comum à canção de Coimbra, mas as duas tradições apresentavam já características estéticas e contextuais muito distintas na transição para o séc. XX e autonomizam-se por completo no decurso das duas décadas seguintes.” (Nery 2010, 433). Sobre as origens do Fado, indica também Rui Vieira Nery: “(...) As primeiras instâncias de uso da palavra «fado», aplicada explicitamente a um fenómeno musical, surgem-no nas descrições dos viajantes e ensaístas estrangeiros das primeiras décadas do séc. XIX (Balbi, Freycinet, Pohl, Schlichthorst, Weech) e referem-se a uma dança cantada de negros desenvolvida no Brasil colonial, dançada por pares num contexto popular de terreiro, envolvendo contacto físico ocasional entre os dançarinos, e aparentada com as demais danças afro-brasileiras dos finais do séc. XVIII, em particular com o lundum. (...) sendo de admitir que o fado, pelas suas associações no seu contexto de origem ao circuito dos negros escravos e libertos e ao das camadas mais baixas do proletariado urbano, se tenha naturalmente implantado, sobretudo, num primeiro momento, nos bairros lisboetas mais pobres (...)” (Nery 2010, 434).

[26] A lenda de São Vicente emerge num tempo em que a Península Ibérica estava à ordem dos mouros e deste modo, os muçulmanos ordenaram que todas as igrejas se convertessem em mesquitas. Os cristãos que se localizavam em Valência, sul de Espanha, conseguiram resgatar o corpo de São Vicente e trazê-lo para o Algarve, mas logo foram descobertos e os muçulmanos mandaram que o corpo do santo fosse enterrado. Anos mais tarde, quando D. Afonso Henriques soube do sucedido, preceituou que o corpo fosse desenterrado e trazido para Lisboa. O que aconteceu é que houve um bando de corvos que estiveram sempre presentes ajudando os homens a encontrarem o corpo de São Vicente. Dois desses corvos acompanharam sempre a viagem de translação do corpo até Lisboa. Assim, se explica a presença desta ave (dois corvos) no brasão da cidade.

[27] Fadista de seu nome Bebiana Guerreiro Rocha Cardinalli (1936-).

[28] De acordo com o jornal *Público* [<https://www.publico.pt/2017/09/21/culturaipsilon/opinia-o/uma-casa-portuguesa-sem-certezas-nenhumas-1785942>] o tema terá sido escrito num hotel cosmopolita de Moçambique.

Primeiramente terá sido difundida na rádio moçambicana

pela voz de uma cantora local, Sara Chaves, depois de a ter estreado num sarau em honra da embaixada do Colégio Militar, de visita a Moçambique. Depois gravou-a Maria João Tudella, num disco só com músicas de Artur Fonseca. Amália só a gravaria depois, por sugestão de João Maria Tudella, que lha mostrou e lhe sugeriu que a cantasse.

BIBLIOGRAFIA

Dacosta, Fernando. 2017. *Amália - a Ressurreição*. Lisboa: Casa das Letras.

D’Assunção, Vital, 17-07-2010
https://expresso.pt/blogues/bloguet_lifestyle/blogue_historias_giras_do_fado/o-dia-em-que-amalia-rodrigues-ia-sendo-presaf594295

Stahl, Johannes. 2009. *Street Art*. Königswinter: Tandem Verlag GmbH.

Nery, R. (2010). Fado. In Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Vol. 2, pp. 433-434). Lisboa: Círculo de Leitores.

Nomeikaite, Laima, “Street Art, Heritage and Embodiment”. In *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, edited by Pedro Soares Neves, 43-53. Lisbon: Authors and Editors

Valle, Carlos *Revista de Etnografia 26, Tradições Populares de Vila Nova de Gaia - Narrações Lendárias* Porto, Junta Distrital do Porto, 1969 , p.429-430

A close-up photograph of a heavily damaged and gilded Buddhist sculpture. The sculpture is made of a light-colored material, possibly stone or wood, and is covered in gold leaf. The surface is cracked and peeling, revealing the underlying material. A white rectangular overlay is positioned in the center of the image, containing the number '09' in a teal circle and the word 'Autores' in blue text. The background shows more of the sculpture, including a hand holding a small object and a circular medallion on the chest.

09

Autores

Ana Ester Tavares



Faculdade de Letras
Universidade do Porto

ana.ester.zevedo@gmail.com

Ana Ester Tavares (1984) é licenciada em Composição pela Universidade de Aveiro, na qual realizou também o Mestrado em Ensino – Composição. Atualmente, frequenta a Licenciatura em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Para além de exercer funções de docência em várias escolas do ensino artístico especializado desde 2012, compôs obras musicais para diferentes *ensembles*, com estreias nacionais e internacionais. Presentemente, encontra-se vinculada à Art’J – escola de artes performativas da Jobra Educação, onde desempenha funções de docência, orientação de Provas de Aptidão Profissional e também integrando a equipa da biblioteca escolar, como coordenadora adjunta.

Tem recebido orientação informal da Doutora Luzia Rocha (CESEM/NOVA FCSH), sendo o seu principal interesse de pesquisa a iconografia musical na pintura portuguesa do século XIX.

Ângela Flores Baltazar



CESEM - NOVA FCSH

angela**f**baltazar@gmail.com

Natural de Torres Vedras, concluiu o conservatório na Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues. Prosseguiu os seus estudos em violino a nível superior na Academia Nacional Superior de Orquestra, mas o seu elevado interesse por investigação musicológica fê-la mudar de rumo e ingressar em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas concluindo a licenciatura em 2018. Actualmente frequenta o mestrado em Ciências Musicais – Musicologia, e colabora como bolseira no grupo de Teoria, Crítica e Comunicação do CESEM.

Beatriz Carvalho

CESEM - NOVA FCSH

beapcarvalho@gmail.com



Beatriz Pereira Carvalho completou o 8º Grau no instrumento violino na Escola Profissional Artística do Alto Minho (ARTEAM), tendo sido membro da Orquestra Fundação Átrio da Música. Em Junho de 2019 concluiu a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. No ano lectivo 2018/2019 foi aceite como bolseira BIC (bolsa de iniciação científica) no Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM), integrando a Linha Temática de Iconografia Musical. Actualmente encontra-se a frequentar o Mestrado em Musicoterapia na Universidade de Barcelona.

Luís Carlos S. Branco



CLLC - Universidade de Aveiro

lcrsb@ua.pt

Luís Carlos S. Branco é doutorando em Estudos Culturais, no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e investigador em formação no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas. É mestre em Estudos Portugueses e licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas, ramo de Português-Inglês. A sua dissertação de mestrado focou-se na obra do cantautor António Variações e intitula-se *António Antes de Variações: O Percurso Inicial do Cantor*. Os seus interesses de investigação situam-se nos estudos comparatistas e interartísticos, nomeadamente nos Estudos de Cinema e nos Estudos de Música Pop-Rock (*Popular Music Studies*). Tem diversos artigos publicados e várias comunicações efetuadas nessas áreas. Interessa-se também pela articulação entre as Neurociências e as Humanidades. A nível de criação literária, foi selecionado para representar Portugal em certames literários internacionais.

Luísa Correia Castilho

IPCB

CESEM - NOVA FCSH

luisa.correia@ipcb.pt



Luísa Correia Castilho doutorou-se na Universidade de Évora com a dissertação intitulada: *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII* (Setembro de 2009). Possui o Mestrado em Ciências Musicais com uma dissertação sobre a música na Sé de Castelo Branco, uma Licenciatura em Ciências Musicais e o Curso Geral de Canto e Piano. Participou em congressos, cursos, seminários e jornadas, nacionais e internacionais, no âmbito da musicologia e da educação. Publicou artigos em revistas nacionais e internacionais. Atualmente é Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, investigadora integrada do CESEM e colaboradora do Age.comm. Faz parte dos grupos de trabalho “Música y Prensa”, “Música y Estudios Americanos” e “Música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista” da Sociedade Espanhola de Musicologia.

Luzia Aurora Rocha

CESEM - NOVA FCSH

luzia.rocha@fcsch.unl.pt



Luzia Aurora Rocha (1978-) é investigadora da NOVA FCSH / CESEM e Coordenadora da Linha Temática de Iconografia Musical. Em 2010 e 2015 publicou os livros *Ópera e Caricatura - o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. 1, 2) e *Cantate Dominum: Música e espiritualidade no azulejo barroco*. Em 2019, em co-autoria com Luís Correia de Sousa, *Imagens de Música no Palácio Fronteira*, publicado em três idiomas (português, francês e inglês). Apresenta o seu trabalho regularmente em várias conferências, em Portugal e no estrangeiro e tem publicados vários artigos em periódicos da especialidade, com arbitragem científica, incluindo periódicos indexados na *Web of Science* e *Scopus*. Actualmente, a sua pesquisa é dedicada à Iconografia Musical e Organologia nos séculos XVII a XXI.

Maria Fernandes

CESEM - NOVA FCSH

mariafernandes-25@hotmail.com

Maria Fernandes é, atualmente, aluna de mestrado em Gestão e Curadoria da Informação, com parceria entre duas faculdades da NOVA: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) e Information Management School (IMS). É bolsista técnica de investigação no projeto ID, “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)”. É licenciada e pós-graduada em Ciências Musicais pela NOVA-FCSH. Em 2018, recebeu o prémio “Association RIdIM Encouraging Award 2018” pela sua comunicação no 18th International Conference of Association RIdIM e, desde 2017, é vice-presidente da Da Capo Revista Musical Portuguesa.



Nicola Bizzo



CESEM - NOVA FCSH

wiz.eutropio@gmail.com

NICOLA BIZZO took a degree in History of Music at Università degli Studi di Torino (Italy) in 2003 and collaborates since then with the “Istituto per i beni musicali in Piemonte”, a musical association with many links and cooperation with Ridim. Music composer, his studies vary from classical iconographical fonts to contemporary popular music, including many new ways of communications as videoclip and album covers.

He collaborated in many conferences around the world as a Queen expert and is now member of the NOVA FCSH study group for the University of Lisbon. He is part of the IASPM (International Association for the Study of Popular Music) for which he wrote some articles and he is a member for the AISS (Italian Association for the Study of Semiotic). He published several papers in well-known international journals such as “Music in Art” and other books available in the Italian market. He created and developed with regular updates the site queenvinyls.com with the scan of hundreds of Queen related items.

Nuno Prates

Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

CESEM - NOVA FCSH

nuno.prates@cm-alpiarca.pt

nunooliveiraprates@sapo.pt



Nuno Prates nasceu em Alpiarça, em 1974, é Director e Conservador da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça desde 2011, pertencente aos quadros da Câmara Municipal de Alpiarça/Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Licenciado em História (Variante de Arqueologia) pela Universidade de Coimbra, frequentou ainda a Licenciatura em História da Arte, na mesma Universidade. Na Universidade de Évora obtém estudos pós-graduados em Museologia. Na Universidade Aberta, Lisboa obtém o Curso – Inventário do Património Cultural Imaterial. É ainda formador na área e domínio da Didáctica da História, pela Universidade do Minho. Mestrando em Gestão e Valorização do Património Cultural – especialidade Património Artístico e História da Arte. Professor de História, Investigador em História Local e Regional e Museólogo. Tem colaborado em algumas publicações no âmbito da sua área académica e profissional. Membro/Investigador do Centro de Investigação Professor Doutor Joaquim Veríssimo Serrão (Santarém). Foi agraciado com várias distinções, no âmbito da sua atividade profissional, nomeadamente: Prémio Melhor Projeto Público – Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça nos Prémios Turismo do Alentejo/Ribatejo 2015 e 2017 Entidade Regional de Turismo do Alentejo/Ribatejo (2016 e 2018); Medalha de Ouro da Associação Portuguesa dos Municípios com Centro Histórico (APMCH), pelo trabalho notável de recuperação do edifício e dos espaços envolventes da Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça (2016). É colaborador da NOVAFCSH/CESEM na área da Iconografia Musical

Ricardo Vilares

**Conservatório de Música
do Porto**

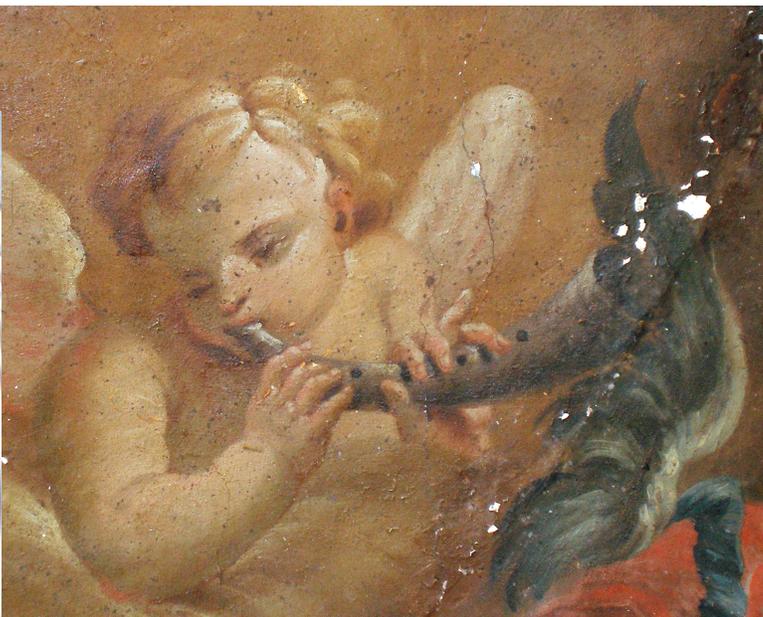
CESEM - NOVA FCSH

ricardovilares@gmail.com



Ricardo Vilares é licenciado em História e Teoria da Música, pela Universidade de Évora, e mestre em musicologia, pela Universidade de Aveiro, com a dissertação intitulada “*Um sagrado enlevo: Moreira de Sá e o culto da música de câmara no Porto*”. Atualmente, frequenta a licenciatura em História da Arte na Faculdade de Letras de Universidade do Porto.

Foi professor assistente convidado no Instituto Piaget Nordeste e na Universidade do Minho. Presentemente, é docente de História da Cultura e das Artes – História da Música no Conservatório de Música do Porto, Conservatório de Guimarães e Curso de Música Silva Monteiro. Tem, igualmente, desenvolvido uma atividade enquanto redator de notas de programas, curador e comentador de ciclos de recitais, entre os quais se destacam *Um recital e uma obra de arte, Serões Culturais – CMSM 75 anos depois, Os “Serões de Ernestina de Silva Monteiro”*, promovidos pela Câmara Municipal do Porto e CMSM. É actualmente colaborador do CESEM para a área da Iconografia Musical.



FIM

**Os editores da publicação agradecem a
colaboração aos autores do IV volume da colecção
Iconografia Musical do CESEM/NOVA FCSH**

Créditos fotográficos:

Imagem à esquerda, Palácio do Correio-Mor, Loures, Foto© Luzia Aurora Rocha

Imagem à direita, Igreja de Marvila, Lisboa, Foto© Luzia Aurora Rocha