

Mistérios e maravilhas: O rock sinfónico/progressivo em Portugal na década de 1970

Ricardo Andrade

INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
ricardomiguelandrade@gmail.com

Resumo

Na segunda metade da década de 1960, a expansão internacional do pop-rock foi fulcral na instituição de novos valores associados a uma emergente cultura juvenil. Estes valores foram espelhados na configuração de um novo conjunto de repertórios, sendo este mediaticamente caracterizado enquanto englobado num recém-constituído universo do «rock». Se o processo de consolidação desta categoria já pressupunha uma aproximação ao sistema valorativo usualmente associado ao universo da música erudita, sendo a distinção entre música «rock» e música «pop» assente numa suposta «profundidade» que permitiria a legitimação da primeira enquanto «forma de arte», é na senda da sua segmentação em novas variantes que esta aproximação seria aprofundada. Esta segmentação proporcionou, sobretudo em Inglaterra, a configuração de uma nova categoria denominada *progressive rock*, com alguns músicos a inspirarem-se em aspectos e valores conotados com o campo de tradição musical erudita ocidental. Em Portugal, a apresentação de nova música pop era prática regular de inúmeros conjuntos de baile durante a década de 1960. Contudo, é a partir do início da década de 1970 que começam a surgir os primeiros sinais de identificação, por parte de alguns músicos portugueses, com um rock que se pretende «sinfónico», materializada na configuração de novo repertório. Este artigo pretende abordar os casos de grupos e artistas como Petrus Castrus, Ephedra, Psico, José Cid, Perspectiva e Tantra enquanto exemplos desta tendência, explorando também as relações entre os próprios e a indústria fonográfica, assim como a sua importância na instituição do concerto rock enquanto tipologia de espectáculo no país.

Palavras-chave

Pop-rock; Rock progressivo; Rock sinfónico; Conjuntos; Indústria fonográfica.

Abstract

In the second half of the 1960s, the international expansion of pop-rock was essential in shaping the development of new values related to an emergent youth culture. These values were reflected in the new repertoire, associated in terms of the media with the recently created world of 'rock'. While the process of consolidation of this category implies a movement towards the kind of appreciation usually associated with the classical world, the distinction between rock and pop music depending on a supposed 'profundity' that allows the legitimation of the first as 'form of art', it is in the process of segmentation into new variants that this movement would be deepened. This segmentation, especially in England, enabled the establishment of a new category called progressive rock, with some musicians searching

for inspiration among particular aspects of the Western classical tradition. In Portugal, the performance of new pop music was a regular practice among dance groups during the 1960s. However, it was only at the beginning of the 1970s that some Portuguese musicians began to show the first signs of identification with rock that aimed to be 'symphonic', apparent in the configuration of the new repertoire. This paper discusses the particular cases of groups and artists such as Petrus Castrus, Ephedra, Psico, José Cid, Perspectiva and Tantra, as examples of this particular trend, also exploring the relations between them and the music industry, as well as their importance in the establishment of the rock concert as a performance typology in Portugal.

Keywords

Pop-rock; Progressive rock; Symphonic rock; Groups; Music industry.

ESTE ARTIGO TEM COMO PROPÓSITO abordar a apropriação e a prática do rock sinfónico/progressivo enquanto tendência musical em Portugal durante a década de 1970, explorando a sua emergência local, adaptações e características.¹ O estudo deste domínio musical parte de trabalho prévio realizado por um grupo interdisciplinar de investigadores no âmbito da elaboração da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, publicada em 2010. Esta enciclopédia, resultado de mais de dez anos de trabalho, desbravou o caminho para o estudo de diversos domínios de actividade musical em Portugal, até então praticamente ignorados pela academia, entre eles o universo do pop-rock. A minha pesquisa teve como intuito aprofundar esse trabalho inicial, dada a escassa bibliografia de carácter científico (e, mais especificamente, musicológico) sobre o rock em Portugal. O meu trabalho pretendeu também compreender os processos de consolidação de vários estilos e tendências no âmbito do pop-rock em Portugal, entre a década de 60 e o início da década de 80.

A primeira questão que abordo consiste em perceber se, em Portugal na década de 70, os músicos conceptualizavam o rock progressivo (*progressive rock*) como uma categoria distinta, mesmo recorrendo a outras designações para a denominar. Tento também perceber como era compreendida e efetuada a prática desta tendência musical, quais seriam as suas características estilísticas, valores associados, assim como as razões que impeliam os músicos a enveredar por este tipo de repertório. Adicionalmente, tento compreender qual o papel das editoras fonográficas na gravação e publicação de fonogramas dos grupos protagonistas desta tendência musical no país, isto

¹ As conclusões expressas resultam da pesquisa levada a cabo no âmbito da minha tese de mestrado em etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa, intitulada «Os cânticos mágicos dos peregrinos do som»: *O rock «sinfónico/progressivo» na senda da autonomização dos estilos do rock em Portugal na década de 70*, a qual contou com a orientação da Prof.ª Dr.ª Salwa Castelo-Branco.

é, se haveria algum tipo de política editorial especificamente referente ao rock progressivo feito em Portugal. Procuo também perceber se (e de que forma) a incorporação deste repertório por grupos portugueses acompanhou ou potenciou uma mudança na configuração dos eventos performativos em Portugal, vocacionados para a apresentação de grupos pop-rock.

Para tal, entrevistei vários dos protagonistas do rock progressivo no país, cruzando as suas opiniões e discursos actuais com os que foram publicados em fontes jornalísticas do período. Obtive acesso a diversas entrevistas a alguns destes protagonistas, levadas a cabo por outros colegas investigadores. Compilei também uma extensa discografia de música gravada e publicada em Portugal enquadrada nesta tendência. Foram seleccionados músicos e repertórios evidentes na fonografia publicada e de expressa referência nos periódicos jornalísticos da especialidade (actuais e do período). Posteriormente, através de entrevistas exploratórias aos intervenientes, foram também considerados outros grupos e artistas considerados relevantes em Portugal, na década de 1970.

O universo do pop-rock em Portugal em finais da década de 1960

A música pop anglo-americana da década de 60 encontrou numerosos adeptos em Portugal, particularmente entre os jovens estudantes. O acesso a estes novos repertórios era predominantemente efectuado através da importação de discos estrangeiros, audição de programas e estações de rádio dedicadas à emissão desta música, e compra de prensagens discográficas locais. Vários intervenientes consultados mencionam o importante papel que diversas estações de rádio estrangeiras não licenciadas (rádios «pirata»), como a Radio Caroline e a Radio Luxembourg, desempenharam na disseminação internacional de uma «música moderna», ou «música ié-ié», constituída por «ritmos modernos», designações estas usualmente associadas a grupos formados por violas eléctricas e bateria, de que são exemplos os grupos ingleses The Shadows, The Beatles e The Rolling Stones. Estes grupos foram influentes na constituição de novos conjuntos em Portugal. Vários jovens agruparam-se em «conjuntos» musicais que emulavam a configuração, os repertórios e sonoridades destes novos grupos. Conjuntos como Ekos, Quinteto Académico, Espaciais, entre outros, incorporavam no seu repertório versões de música pop anglófona, centrando a sua actividade no acompanhamento musical de bailes de estudantes, bailes em sociedades recreativas, arraiais e outros eventos festivos. Era rara a apresentação de repertório original nestes contextos, e ainda mais raras (ou inexistentes) as apresentações em formato de concerto. A proximidade geográfica entre Portugal e o Reino Unido, relativamente à distância oceânica que separa a Europa do continente norte-americano, e a relação empresarial de representatividade mútua entre a Valentim de Carvalho – a principal editora fonográfica em Portugal do período – e editoras inglesas

como a EMI e a Decca, contribuíram fortemente para o predomínio do pop-rock inglês relativamente ao norte-americano em Portugal. Este predomínio reflectia-se nos discos que chegavam ao país, através de importação ou prensagem local, na música difundida através de diversos programas de rádio (destacando-se o *Em Órbita* do Rádio Club Português, ou a *23ª Hora* da Rádio Renascença), ou no próprio repertório interpretado pelos conjuntos locais.

Estes «novos ritmos» eram frequentemente qualificados, por vários músicos e jornalistas, enquanto «alternativa» estética «viável» ao domínio da «música ligeira», também pejorativamente designada de «nacional-cançonetismo», expressão referente a algumas práticas inicialmente associadas ao sistema de produção musical da Emissora Nacional e que, durante os anos 60 e nos primeiros anos da década de 70 (nos anos antecedentes à Revolução de Abril), tiveram forte representação televisiva proporcionada pelos vários Festivais da Canção da RTP² e Eurovisão (CÉSAR - TILLY - CIDRA 2010). Vários membros dos conjuntos de música pop-rock do período caracterizam algum deste repertório e respectivos intérpretes enquanto veículos de promoção e perpetuação de um certo «marasmo cultural», conotando-o com o que entendiam ser os valores morais e éticos promovidos pelo próprio Estado Novo, nome do regime político corporativista e autoritário português instituído em 1933. Segundo vários músicos entrevistados, estes valores alheariam o público de uma participação mais activa na vida política nacional, num período marcado pela guerra colonial, forte repressão ideológica, altos níveis de pobreza, analfabetismo e fluxos intensos de emigração. Esta ideia seria partilhada por músicos associados a outros géneros e estilos musicais, sobretudo aqueles conotados com o movimento da Canção de Protesto³ (José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, e.o.), alguns dos quais residentes em França neste período (José Mário Branco, Luís Cília, e.o.). Segundo a opinião de vários músicos integrantes de conjuntos pop das décadas de 60 e 70, o regime salazarista dificultava o acesso a uma cultura que Pedro Castro, membro do grupo Petrus Castrus, designa como «mais universalista» (entrevista a P. CASTRO 2011) e democrática, estando esta intimamente ligada aos valores da então designada «contracultura» norte-americana e inglesa (e movimentos cívicos adjacentes), da qual a música pop era parte integrante (MACAN 1997; DAUFOUY - SARTON 1972).

² Concurso anual televisivo emitido pela RTP, iniciado em 1964, inspirado no modelo do Festival da Canção de San Remo (Itália), a partir do qual são seleccionadas as canções que representam o país no Festival Eurovisão da Canção, organizado e emitido pela União Europeia de Radiodifusão.

³ Uma das expressões empregues no país para categorizar o domínio da canção politizada de contestação ao regime do Estado Novo e, posteriormente, de intervenção política e social enquadrada na edificação do Portugal democrático, em voga entre as décadas de 60 e 70.

A consolidação do conceito de «rock» e a emergência do *progressive rock* no contexto britânico

Vários músicos entrevistados assinalam que, em finais da década de 60, ocorreu uma transformação estilística e valorativa no âmbito da música popular anglófona que terá sido espelhada na reconfiguração do repertório interpretado por alguns conjuntos em Portugal. Carlos Barata, membro do conjunto Os Inkas (que mais tarde mudou o nome para Filarmónica Fraude), sediado em Tomar, no centro do país, afirma que é neste período que começa a ter noção da constituição de um universo musical ao qual músicos e críticos associam à categoria «rock», categoria esta que se consolidaria em oposição a uma ideia de «pop» (entrevista a C. BARATA 2011). Para Barata, o «pop» era qualificado como mais «leve» e, conseqüentemente, como uma música «menos séria». Se, por um lado, o rock (e seus respectivos estilos) estaria socialmente associado a ideias de «seriedade» e «compromisso social», fulcrais para o processo de legitimação destas práticas musicais enquanto «forma de arte», esta imagem entraria em contraste com a conotação de uma música «pop» de orientação tida como «mais comercial», mais associada à dança e, simultaneamente, a uma ideia pejorativa de «entretenimento» (MIDDLETON 2001). Musicalmente, a construção desta ideia de rock foi caracterizada de diversas formas, muitas vezes complementares. Por um lado, foi marcante a crescente ênfase na intensidade dinâmica da bateria e no aumento da distorção e volume da viola eléctrica, proporcionadas pelas recentes inovações nas tecnologias de amplificação e de processamento de efeitos, constituindo-se também o *riff* de viola eléctrica enquanto elemento melódico/temático central à construção de uma grande parte do repertório deste universo musical (como no caso de grupos como os Cream, Ten Years After, The Jimi Hendrix Experience ou Led Zeppelin). Por outro lado, esta ideia passava também pelo diversificar e expandir temporal das estruturas musicais, – cuja gravação só seria possível no formato LP, e não no formato *single* – assim como dos aspectos harmónicos, melódicos, rítmicos e tímbricos do repertório, existindo, cada vez mais, um afastamento por parte dos músicos do formato canção,⁴ assim como, uma maior valorização da capacidade virtuosística dos instrumentistas (MACAN 1997). A diferenciação estabelecida entre estas categorias, apropriadas e incorporadas no discurso de alguns músicos em Portugal, terá sido adoptada a partir da leitura de periódicos predominantemente ingleses, entre os quais o *Melody Maker* e o *New Musical Express*. António José «Tozé» Brito,⁵ membro dos conjuntos Pop Five Music Incorporated e Quarteto 1111, ambos protagonistas do universo do rock e seus respectivos estilos em Portugal, nos anos 60 e 70, também sublinha a

⁴ Sobretudo no que toca à estrutura verso-refrão e à duração média de grande parte do repertório do universo da *popular music* anglófona do período.

⁵ Ao longo deste artigo, é dada preferência ao uso de nomes artísticos dos intervenientes mencionados.

emergente distinção entre o pop e o rock, caracterizando este último como um género musical em que a forma como as violas eléctricas eram tocadas, o carácter tímbrico do instrumento quando processado com efeito de distorção harmónica, e a maior intensidade dinâmica da percussão na bateria, induziram à constituição de uma nova categoria musical (entrevista a T. BRITO 2009). O baterista Vítor Mamede, que também integrou o Quarteto 1111, assim como o conjunto Chinchilas, refere como fundamentais nesta inovação o repertório do grupo inglês The Kinks, assim como o trabalho do grupo The Beatles no período do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) (entrevista a V. MAMEDE 2011). Este disco foi especialmente influente na promoção e popularização de uma ideia de música pop-rock «para pensadores», segundo as palavras de António Garcez, membro integrante de diversos grupos da região do Porto ao longo da década de 70 (Pentágono, Psico, Arte & Ofício, entre outros), onde a técnica de estúdio era elemento central na configuração do novo repertório do grupo (entrevista a A. GARCEZ 2010). O LP *Sgt. Pepper's* foi parcialmente assente num conjunto de ideias gerais que permitiriam concebê-lo enquanto unidade conceptual, aspecto que induz vários autores a classificá-lo como um dos primeiros discos a aproximar-se da ideia do *concept album*, um LP com um tema unificador (MOORE 1997; MACAN 1997). O *concept album* seria um modelo empregue por vários grupos pop e rock nos anos subsequentes e foi parcialmente responsável pela popularização do próprio formato LP na edição dos novos estilos do rock (DURANT 1985). *Sgt. Pepper's* é também caracterizado por uma forte tendência de experimentação em estúdio, pelo recurso a elementos tímbricos, até então pouco usuais no âmbito da música pop-rock, e pela estrutura invulgar de algumas das canções que o constituíam (MOORE 1997). Vítor Mamede sublinha a importância destes mesmos aspectos, afirmando que o próprio não teria grande interesse no repertório prévio dos The Beatles, associando-o a «miúdas histéricas aos gritos», aspecto regular nos concertos dos mesmos, e que contribuiu para um, cada vez maior, enfoque do grupo no trabalho de estúdio, abandonando as actuações ao vivo. Pedro Castro, que ouviu o LP através de um amigo que o comprou em Londres antes de existir uma edição local em Portugal, considera que o disco terá sido tão fulcral quanto «o Einstein descobrir a teoria da relatividade» (entr. CASTRO, P. 2011). É neste momento que começa a ser usual, tanto no âmbito da imprensa musical, como no seio das indústrias discográfica e radiofónica, o recurso às expressões *progressive rock*, *progressive pop*, entre outras, enquanto formas de designar esta nova música «para pensadores», sobretudo no contexto britânico (FRITH 1983; HOLM-HUDSON 2008; MACAN 1997). Inicialmente, estas expressões teriam uma acepção algo mais abrangente do que a que passariam a ter alguns anos mais tarde (PIRENNE 2005). Para além de constituir a designação de um novo formato de rádio FM norte-americano, caracterizado pela difusão integral de LPs dos novos grupos rock, a expressão *progressive rock* teria acepção

similar à da ideia de «rock» enquanto categoria autónoma de uma noção pejorativa de «pop», sendo o termo *progressive* geralmente empregue enquanto adjetivo para distinguir esta nova música do pop-rock pré-psicadelismo (MACAN 1997, 26; MOORE 1993, 67; HOLM-HUDSON 2002; PIRENNE 2005). Contudo, a partir de 1969-70, a expressão começa a ser utilizada pela crítica inglesa e pelo público com um maior grau de especificidade, sobretudo na classificação estilística dos repertórios de novos grupos ingleses, entre os quais os grupos Yes, King Crimson, Gentle Giant, e Pink Floyd, sendo o *progressive rock* concebido enquanto categoria distinta dos restantes estilos do rock (tais como o *hard rock*, o *folk-rock*, e.o.), resultado do processo de segmentação do mercado discográfico, o qual também se espelhou no fenómeno de uma crescente segmentação dos diversos estilos do rock (TSCHMUCK 2006). Estes grupos, ainda que imensamente variados musicalmente, distinguem-se dos restantes através de um recurso mais explícito (e não necessariamente simultâneo) a elementos como a emulação ou inspiração em géneros, formas, técnicas composicionais e valores que vários músicos e críticos consideravam ser provenientes ou reminiscentes dos universos da música erudita e do jazz, ou seja, das práticas musicais socialmente conotadas no contexto anglófono com ideais de «alta cultura» (a expressão *art rock* era, inclusive, regularmente empregue enquanto sinónimo de *progressive rock*) (MACAN 1997; COVACH 1997; SPICER 2008; MARTIN 1998; STUMP 1997; JOSEPHSON 1992). É também usualmente atribuído um maior relevo a diversos instrumentos de tecla (o piano, o órgão Hammond, entre outros), alguns deles novidade tecnológica na altura (como o *mellotron* e sintetizadores vários, com destaque para o *minimoog*) (MACAN 1997; SPICER 2008). Esta tendência geral de expansão da forma musical e da incorporação de elementos «sinfónicos» (associados à sonoridade da orquestra sinfónica) constitui, segundo Allan Moore, a materialização de uma tentativa de instituição deste repertório enquanto «arte», ou seja, a construção de um projecto estético de demarcação destes novos grupos relativamente aos restantes grupos pop, conotados como tendo um carácter meramente «comercial» (MOORE 1997). John Covach especifica como elemento distintivo do rock progressivo a pretensão dos músicos à constituição de um novo repertório «clássico», elaborado por um «autor» (ainda que muitas vezes colectivo), perfeitamente identificado, e apresentado em disco, que escaparia à forma da canção pop (COVACH 1997). Segundo muitos dos protagonistas desta tendência, a sua fruição deveria ser similar à do contexto sócio-comunicativo da música erudita, da música de «arte» – ideologicamente conotada com o exercitar do «pensamento» do ouvinte, aspecto este que se reflectia na crença de que este novo repertório poderia figurar igualmente entre os cânones da música «clássica», sendo o rock progressivo uma música que deveria ser fruída no contexto de concerto, ou de audição privada de fonogramas (COVACH 1997, 3; STUMP 1997).

Os grupos Quarteto 1111 e Pop Five Music Incorporated

Apesar de alguns músicos portugueses acompanharem estas tendências musicais à distância, a realidade portuguesa era substancialmente diferente da britânica. A diferenciação entre variações estilísticas dentro do universo do rock não ocorreu de forma imediata em Portugal. Como foi referido, a actividade dos conjuntos de violas eléctricas passava, substancialmente, pela apresentação em bailes e festas escolares, sendo o repertório dos mesmos predominantemente constituído por versões de canções enquadradas em diversas tipologias de repertório para dança. Para além de versões de música pop anglófona popularizada através da rádio e da indústria fonográfica, era frequente a interpretação de géneros musicais de dança (valsas, tangos, sambas, boleros), sendo ainda rara a apresentação de composições originais, e ainda mais rara a gravação e edição de discos por parte destes conjuntos. Mário Martins, um dos responsáveis pela selecção de artistas e repertório para gravação, desde 1966, da editora Valentim de Carvalho, corrobora esta ideia, afirmando, contudo, que algumas «apostas» da editora na gravação de repertório rock se ficaram a dever, principalmente, aos baixos custos de gravação destes grupos, pois estes eram, na sua maioria, «auto-suficientes», isto é, não necessitavam de trabalho musical adicional, como arranjos e orquestrações. «A política editorial», segundo Mário Martins, «era gravar discos que se vendessem», política esta que incidia maioritariamente na publicação de géneros locais, como o fado, o «folclore», a «música ligeira», entre outros (entrevista a M. MARTINS 2011). Como a empresa também publicava fonogramas de grupos rock estrangeiros, a gravação de grupos portugueses do mesmo domínio musical não se justificava. Citando Martins: «o rock, quem gostava, comprava os originais».

Uma das importantes excepções a este panorama foi o caso do Quarteto 1111, fundado em 1967, em Cascais, após a incorporação do vocalista e teclista José Cid na última formação do Conjunto Mistério, e cuja configuração instrumental era inspirada no conjunto The Shadows. A entrada de José Cid, compositor profícuo, fomentou a criação de canções originais que deram origem ao primeiro EP do grupo, publicado pela Valentim de Carvalho, ainda no ano de 1967. A canção que dá o título ao disco, *A lenda de el-rei D. Sebastião*, destacou-se por ser uma das primeiras canções de um conjunto português a ser emitida no programa *Em Órbita*, do Rádio Clube Português, programa fulcral na divulgação da nova música pop-rock internacional de finais da década de 60. A canção, de andamento moderado (aproximadamente 90 pulsações por minuto), é caracterizada pela referência lírica ao mito sebastianista, por uma melodia de carácter marcadamente modal acompanhada por uma viola Eko de doze cordas e pelo recurso a um instrumento de tipo cítara, intitulado por José Cid como «psalmofone», elementos que induzem a evocação de um carácter «arcaico» ou «medievalista». Segundo António Tilly e João Carlos

Callixto, estas características afastam este repertório dos estilos de dança da música pop-rock em voga na década de 60, aproximando-se aos novos estilos do rock (TILLY - CALLIXTO 2010). Outro conjunto fundado no mesmo ano na cidade do Porto, intitulado Pop Five Music Incorporated, destacou-se pela interpretação ao vivo e em disco de canções dos protagonistas da nova música rock editada em Inglaterra, tais como os Procol Harum, King Crimson, Blood, Sweat & Tears, Pink Floyd, Moody Blues, Jimi Hendrix, entre outros. O acesso a esta nova música – muita da qual ainda não se encontrava publicada em Portugal – foi lhes possibilitado pelo agente do grupo Fernando Matos, empresário que se deslocava frequentemente ao Reino Unido. Numa entrevista publicada em Janeiro de 1970, no periódico *Mundo da Canção*, Luís Vareta, baixista do grupo, qualifica o repertório interpretado pelo Pop Five como sendo o «mais progressivo» dos conjuntos portugueses, complementando que estes sempre evitaram a «música *bubble-gun* [sic]», e que era seu objectivo enquadrarem as linhas estilísticas do grupo «nas correntes mais adiantadas da música pop mundial» (s.a., 1970). Outro aspecto distintivo do Pop Five Music Incorporated consistiu na adaptação de repertório erudito com recurso ao instrumentário eléctrico característico dos grupos de pop-rock, tendência de final dos anos 60 protagonizada por vários grupos, entre os quais o grupo Procol Harum em Inglaterra,⁶ o grupo The Doors nos Estados Unidos e, mais tarde, por grupos como os Emerson, Lake & Palmer, Yes, entre outros. Esta tendência reflectiu-se na inclusão de um arranjo do *Adagio* de T. Albinoni / R. Giazotto no segundo EP do grupo (1969), assim como, do coral *Jesus bleibet meine Freude* (*Jesus, Alegria dos Homens*), inserido na cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147) de J. S. Bach, gravado pelo grupo no seu primeiro LP (*A peça*, 1969). Com a entrada de Miguel Graça Moura no grupo, este passou a assumir a direcção musical na escrita de arranjos e na composição de originais, arranjos estes que já incluíam a utilização de novos teclados como o *mellotron* e o sintetizador *minimoog* (o qual inspiraria, em 1972, o nome do projecto seguinte de Graça Moura, intitulado Smoog). Moura, juntamente com José Cid, foi um dos precursores no recurso a estes instrumentos em Portugal (TILLY - ALMEIDA 2010).

Rock «sinfónico» e rock «progressivo»: Acepções

É nos inícios da década de 70 que começa a surgir em Portugal, no discurso dos músicos e do jornalismo musical, uma noção mais específica de um novo tipo de rock influenciado pelo universo da música erudita. Para Pedro Castro, esta nova variante é marcada por um pendor «mais erudito»,

⁶ O grupo alcançou o primeiro lugar do *top* britânico de *singles* com *A Whiter Shade of Pale* em 1967, canção que evoca em órgão *Hammond* a chamada *Aria na corda Sol*, provinda da *Suite Orquestral n.º 3, em Ré Maior*, BWV 1068, de J. S. Bach (SCOTT-IRVINE 2012).

na qual o virtuosismo e a complexidade estrutural são características fundamentais na constituição desta tendência (entr. CASTRO, P. 2011). A imprensa portuguesa do período, emulando os discursos de periódicos ingleses, acompanha a emergência desta tendência musical, à qual atribui as designações *progressive pop*, *progressive music*, *progressive rock*, entre outras. Num artigo intitulado *História e limites da música popular* (1972), Jorge Lima Barreto e Fernando Semedo referem que a «*progressive-pop*» – enquanto «pop erudita» – «ascende no panorama artístico do fim dos anos 60», e que seria protagonizada por nomes como o teclista Keith Emerson (membro dos grupos The Nice e, posteriormente, Emerson, Lake & Palmer) ou pelo grupo *Pink Floyd* (BARRETO - SEMEDO 1972). Esta noção de um pop-rock «erudito» seria igualmente expressa por Sérgio Fernandes no seu artigo *Euro-Rock 2 – Pink Floyd e o resto* (1972), em que, numa secção intitulada *Os novos eruditos*, escreve sobre uma crescente tendência de conjugação entre o rock e a música erudita (sobretudo o repertório barroco, o oitocentista e o contemporâneo de «vanguarda»), destacando igualmente o protagonismo de Keith Emerson neste processo, e de grupos como King Crimson, Genesis, Van der Graaf Generator, Yes e Pink Floyd, todos grupos ingleses (FERNANDES 1972). A proveniência comum de muitos dos protagonistas do rock progressivo encontra-se reflectida na designação genérica «nova escola inglesa» (ou seja, pós-Beatles), empregue em vários artigos jornalísticos do período em referência a esta nova tendência musical.

Todos os músicos entrevistados detectaram a consolidação desta tendência, estabelecendo distinções entre este tipo de repertório e os restantes. No entanto, nem todos afirmam terem empregue qualquer tipo de nomenclatura referente a uma categoria distinta como «música progressiva» ou «rock progressivo». Jorge Pinheiro, percussionista do grupo Ephedra, considera que, quanto à caracterização do repertório do seu grupo – o qual ele afirma ser constituído por «peças, e não canções» –, não teria, na altura, «qualquer consciência que era rock progressivo», complementando «que aquilo, na altura, era diferente [...] havia um rock base [...] e depois houve alguém que acrescentou qualquer coisa, e diversificou». Segundo o próprio, esta diversificação assentava predominantemente em evitar a composição de canções de duração comum (entrevista a J. PINHEIRO 2011). Contudo, a expressão «rock progressivo» seria empregue por vários músicos e críticos portugueses enquanto sinónima de uma outra expressão bastante mais comum no país, «rock sinfónico». Aqui, o termo «sinfónico» surge frequentemente no discurso de vários músicos enquanto sinónimo de uma ideia genérica de «erudito» ou «clássico», qualidade esta que se encontraria reflectida numa sonoridade de reminiscência sinfónica (através do predominante recurso aos novos instrumentos de tecla, que poderiam simular uma sonoridade aproximada da orquestra, como é o caso do *mellotron*), e/ou no aspecto estrutural das composições, sendo o termo também reminescente, segundo alguns músicos, de uma noção genérica de peça de longa duração, dividida

em várias secções, como se de uma sinfonia se tratasse. Em Portugal, foram vários os grupos que ao longo da década de 70 emularam estas características, tanto na interpretação de versões, como na composição de originais. Quando inquiridos acerca dos grupos que eles consideravam como tendo adoptado as características do rock sinfónico/progressivo no âmbito do seu repertório, a maioria dos grupos mencionados são transversais a várias das respostas dos entrevistados, ainda que estes sublinhem igualmente a existência de alguma variação estilística entre os mesmos. Durante os primeiros anos da década, o rock sinfónico/progressivo em Portugal teve como precursores grupos como Petrus Castrus, Ephedra, Psico e, depois deste período, torna-se marcante a actividade de grupos/artistas como Beatnicks, Perspectiva, José Cid e, sobretudo, o grupo Tantra, constituindo estes últimos dois os casos de maior impacto mediático. Numa entrada do seu blog, intitulada *Filhos do povo do sul* (2008),⁷ Jorge Pinheiro realça a tendência de vários destes grupos em usar expressões de origem ou influência greco-romana, indiana ou árabe enquanto novidade no período. Esta tendência, comum a vários grupos rock ingleses e americanos, reflectia um certo fascínio característico do psicadelismo e da cultura *hippie* por aspectos mitológicos (empregues enquanto recurso na valorização de um passado «arcaico», distante, cujos valores se terão «perdido» no tempo), por géneros literários como a fantasia (por exemplo, *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien),⁸ a ficção científica (nas obras de Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, entre outros), e por filosofias místicas/espirituais/religiosas do «Oriente» (o hinduísmo, o budismo, entre outros) (MACAN 1997). Estes aspectos seriam igualmente adoptados e explorados, tanto no âmbito discursivo, como no âmbito musical de vários músicos em Portugal, durante as décadas de 60 e 70.

Petrus Castrus: Gravação para edição fonográfica

Um dos grupos precursores desta tendência em Portugal, o grupo Petrus Castrus, formado em 1967 pelos irmãos Pedro e José Castro, centrou primordialmente a sua actividade na gravação para publicação fonográfica (Pedro Castro, vocalista, baixista e guitarrista do grupo, chega mesmo a qualificar os Petrus Castrus enquanto «grupo de estúdio») (entr. CASTRO, P. 2011). A canção *Marasmo*, publicada no primeiro EP do grupo em 1971, inclui desde logo diversos elementos característicos de um rock sinfónico/progressivo marcado por influências do universo da música clássica, tanto na sua estrutura multi-seccional, significativo recurso a instrumentos de tecla (piano

⁷ Ver <<http://expressodalinha.blogspot.pt/2008/07/filhos-do-povo-do-sul-x.html>> (acedido em 12 de Janeiro de 2011).

⁸ O nome da personagem principal da obra – Frodo – seria adoptado por Manuel Cardoso enquanto nome artístico pouco antes do primeiro término de actividade dos Tantra, e no seu trabalho a solo.

e órgão) e, sobretudo, na presença de uma secção conclusiva interpretada ao cravo pelo teclista Rui Reis, secção esta que remete para elementos estilísticos do período barroco, quer na sonoridade do instrumento, quer nas suas características harmónicas e melódicas. Esta tendência é corroborada pelo texto impresso na contracapa de uma das prensagens do EP, assinado por «Isidrus da Ulissipe», no qual se refere que o grupo seria influenciado «pelos saxões Emerson, Lake & Palmer, Moody Blues, Pink Floyd e Beatles». Na canção, o som do cravo e uma gravação de ondas do mar surgem sobrepostas. O recurso a estas ondas converge com a temática abordada na letra, a qual pretendia caricaturar um regime que os músicos viam como «fechado», responsável pelo perpetuar de um certo *marasmo* cultural e social que qualificavam como opressor e alienante. Na letra, a dimensão imagética do «aquático», representada pela alusão a um promontório que se encontra «afogado no mar», e onde «não naufragam navios», reforçava o sublinhar desta ideia de inércia social expressa pelos músicos. Depois da revolução de 25 de Abril de 1974, esta mesma tendência «sinfónica» e de crítica social foi aprofundada pelos músicos no contexto da gravação de um LP, intitulado *Ascensão e queda*, já com outra formação. Publicado em 1978, este teve um carácter marcadamente conceptual, conceito este que incidia na dimensão cíclica do poder enquanto tema, e na transformação da figura do «libertador» das classes oprimidas em «opressor». Esta transformação constituía uma alegoria referente à forma como Pedro e José Castro qualificavam a tentativa da esquerda revolucionária em ocupar o poder governativo em Portugal durante o período do Processo Revolucionário em Curso. A história de *Ascensão e queda* é dividida em seis partes gerais, as quais correspondem ao número de faixas do álbum (*A chegada, A revolta, Ascensão, declínio e ruptura, Indecisão e demência, Queda*), sendo cada uma delas constituída por diversas secções também denominadas no folheto do disco. A estrutura do disco, juntamente com as suas respectivas características musicais, demonstram uma clara aproximação do grupo às convenções estilísticas do LP de rock sinfónico/progressivo, confirmada pelos próprios intervenientes. O delinear e denominar de múltiplas secções (ou andamentos) distintas dentro de uma canção (ou de uma «peça») era prática corrente nos trabalhos dos grupos que a protagonizaram em Inglaterra, cuja influência, tal como já foi referido, era verbalmente expressa pelos músicos e presente no processo composicional. O folheto de *Ascensão e queda* inclui ainda didascálias acerca do enquadramento narrativo de cada secção (tal como na faixa *Supper's Ready* ou no disco *The Lamb Lies Down On Broadway* do grupo Genesis), aspecto que reflecte a vontade do grupo em – nas palavras de Pedro Castro – construir uma obra assente «num conceito de opereta, uma coisa brutalmente singular, com uma história do princípio ao fim, totalmente delineada» (entr. CASTRO, P. 2011).

Ephedra: Apresentação ao vivo de repertório original

Se o caso do grupo Petrus Castrus é caracterizado pela quase exclusiva actividade para gravação de originais, o grupo Ephedra, formado por volta de 1970, diferenciou-se pela apresentação ao vivo quase exclusiva de repertório original, inteiramente instrumental até meados da década de 1970, sem qualquer trabalho discográfico.⁹ A formação original do Ephedra parte da iniciativa de alguns membros do grupo de teatro do liceu de Oeiras, aspecto esse que se reflectiu em algumas apresentações do grupo. Este começa desde logo por se afastar do modelo tradicional dos conjuntos pop, compondo e interpretando ao vivo, até meados da década, repertório original que, segundo Jorge Pinheiro, percussionista do grupo, foi influenciado pelos estilos mais improvisativos de grupos como King Crimson, Soft Machine, Pink Floyd, entre outros. Numa entrevista no *Diário de Lisboa* em 1972, o grupo demonstra promover desde cedo a instituição do concerto rock enquanto modelo de performance, promoção esta que assentava na crença de que este seria o ambiente propício à apresentação «com unidade e uma certa coesão» de uma música que era qualificada como uma «necessidade quase mística», não intercalando esta prática com a apresentação de versões de êxitos populares característica de outros contextos (LETRIA 1972). Esta necessidade de «unidade e coesão» residia desde logo na própria concepção do repertório, dada a sua duração média e respectiva estrutura, constituída por diversos andamentos e temas. Várias das peças do grupo (como *Sodoma & Gomorra*) assentavam numa conceptualização próxima à da música programática, ou seja, partiam de uma narrativa extramusical enquanto base composicional. Segundo o site oficial do grupo, estas seriam escritas «à semelhança das peças clássicas».¹⁰ Contudo, a escassa divulgação de repertório similar ao do grupo nos principais meios de comunicação e a inexistente divulgação da música do *Ephedra*, dada a ausência de gravações publicadas comercialmente (e a falta de interesse das editoras discográficas), dificultaram a aceitação do grupo por parte do público em diversos contextos de apresentação ao vivo (entr. PINHEIRO 2011).

⁹ Excepto mais recentemente, numa edição de autor (*Ephedra*, 2008), que inclui gravações recentes de temas compostos pelo grupo durante a década de 70.

¹⁰ Ver <<http://ephedraband.com/pt/biography>> (acedido em 10 de Janeiro de 2011).

Psico: Da apresentação de versões do rock progressivo britânico à composição de originais

Outro nome importante na disseminação desta tendência, em Portugal, foi o grupo portuense Psico, o qual, com uma nova formação integrante de antigos membros do grupo Pentágono, a partir de 1973, passa a interpretar repertórios de alguns dos protagonistas do rock progressivo inglês (Yes, King Crimson, Gentle Giant, entre outros). Esta decisão estética, verbalmente expressa pelo vocalista e guitarrista Tony Moura em entrevistas realizadas no período, é acompanhada pelo discurso de valorização assente no carácter virtuosístico do rock sinfónico/progressivo, e por uma necessidade veiculada de validação desta tendência através da sua suposta aproximação ao universo valorativo da «alta cultura», sobretudo na transposição do modelo sócio-comunicativo do concerto de música erudita para os contextos de apresentação ao vivo de música rock. Numa entrevista realizada ao grupo, intitulada *Psico – Na senda dos «Yes»*, publicada a 15 de Março de 1974, no periódico *Musicalíssimo*, Moura sublinha a importância de modificar o repertório característico do universo do baile, pretendendo «levar para os sítios onde se dança o melhor que se faz de música rock progressiva», interpretando versões «copiadas» – nas palavras do grupo – dos Yes, King Crimson ou Gentle Giant, considerando que o grupo passou desde então a enveredar numa tendência de valorização de «conhecimentos musicais e técnicos» supostamente intrínsecos a um repertório que ele caracteriza como «música válida», que apela a um tipo de público emergente que seria cada vez mais familiar com a mesma, e que iria aos bailes «para ouvir e não para bailar» (s.a., 1974). Um dos aspectos distintivos do Psico consistiu na habilidade do grupo em reproduzir de forma substancialmente fiel, no contexto de apresentação ao vivo, a sonoridade das gravações «originais» em disco dos grupos ingleses. Este aspecto tornou-os conhecidos no panorama nacional de grupos rock, contribuindo para o preenchimento de um vazio marcado pela quase ausência de concertos dos principais grupos internacionais de rock sinfónico/progressivo (salvo algumas importantes excepções, entre elas os concertos dos Procol Harum em 1973 e os dos Genesis em 1975). Sérgio Castro (ex-Síntese e ex-Rocka), membro que substituiu José «Zé» Martins na viola-baixo, ainda no ano de 1974, considera que é precisamente neste momento – cerca de meados da década de 70 – que ocorre uma forte transformação dos bailes de finalistas para a inclusão de apresentações próximas do modelo do concerto rock, com um público cada vez mais receptivo à apresentação de composições para «audição atenta», mesmo que estas ainda não tivessem sido publicadas em disco, ou expostas através da rádio:

[...] começou a haver uma transformação nas festas de finalistas, principalmente em determinadas terras, em que se assistia cada vez mais a que o baile de finalistas não era tal coisa. O que é que

acontecia no baile de finalistas? O pessoal já ia ouvir. E em alguns, o que acontecia era que convidavam o Psico para fazer concerto (entrevista a S. CASTRO 2011).

Enquanto que a norma na configuração das apresentações passava pelo acompanhamento integral da festa, as quais se podiam arrastar durante várias horas, é em meados da década de 70 que começa a ser cada vez mais comum a intercalação de um grupo, usualmente protagonista do evento, que apresenta o seu repertório com base no modelo do concerto rock, entre um ou dois conjuntos que apresentam música para baile. Enquanto que Carlos Barata refere que, em 1971, com os grupos Ogiva ou o Kama-Sutra, a usualidade da apresentação de grupos rock em bailes passava por «estar seis horas, sete horas [a tocar] tirando os intervalos [...] começavam às dez da noite e acabavam às cinco da manhã [...] durante uma noite, era normal» (entr. BARATA 2011); Sérgio Castro aponta que, em 1974/5:

[...] o Psico em vez de tocar duas ou três vezes, como era hábito, tocava uma vez seguida [...] ou quanto muito, tocava duas com um intervalo no meio, até para não ter que mover equipamento. O que eles [a organização da festa] faziam, é que tinham uma banda de baile, que abria a festas às dez da noite, e à meia-noite começava o Psico [...] depois a banda que tinha tocado primeiro, voltava a tocar até às quatro da manhã, até acabar o baile (entr. CASTRO, S. 2011).

Tony Moura confirma esta transformação: «cada festa de finalistas em que fazíamos era um concerto. As pessoas já nem dançavam, nem conseguiam dançar, ficavam a ver» (entrevista a T. MOURA 2006).

Contudo, apesar do grupo declarar a intenção de começar a desenvolver a composição de originais em inglês (língua que, segundo José Martins, «encaixa melhor numa partitura de música como a nossa», – ainda que o repertório não seja escrito em partitura – complementando Moura com a opinião de que a língua portuguesa «é muito áspera») (s.a., 1974), Tony Moura expressou algum receio em apresentar originais desconhecidos por parte do público. Tal receio deve-se à sua experiência prévia de gravação com Os Espaciais, um conjunto pop-rock da década de 60 (do qual proviriam os próprios Psico), que sofreu com a falta de exposição mediática de música pop-rock gravada e publicada em Portugal. Contudo, o Psico decide também enveredar pela composição de originais a partir de 1976, com a entrada de dois membros previamente integrantes de uma das

formações do grupo Tempo:¹¹ Gino Guerreiro (ex-Kama-Sutra) para a viola-baixo, e José Carlos Almeida para os instrumentos de tecla (em substituição de «Litas» Garrido). Tony Moura considera que este momento corresponde a uma segunda fase do grupo, na qual decidem começar a criar repertório exclusivamente baseado nas características «do rock sinfónico dos Yes, dos Genesis» (MOURA 2006), cantado em inglês. Tanto Álvaro Marques como Tony Moura consideram que a entrada de José Carlos Almeida – teclista com formação em piano no Conservatório Nacional – foi fundamental nesta mudança de direcção, com este a conseguir convencer o «líder» Tony Moura a enveredar no sentido da apresentação de originais, dos quais seria o próprio José Carlos Almeida o principal compositor (entrevista a A. MARQUES 2006; entr. MOURA 2006).

Em 1977, o grupo realiza no Teatro Sá da Bandeira dois espectáculos em homenagem a Gino Guerreiro, entretanto falecido em Dezembro de 1976, intitulados *Epitáfio Sinfónico* e cuja composição do mesmo nome deu origem a uma adaptação registada no lado-b da única edição discográfica do grupo, o single *Al's / Epitáfio*, inteiramente instrumental, editado em 1978 pela Alvorada / Rádio Triunfo. Este disco foi visto pelo grupo como uma excepção relativamente ao que Álvaro Marques, baterista do grupo, caracteriza como «falta de disponibilidade», por parte das editoras, em gravar grupos de «bailes de finalistas» enquadrados no âmbito dos estilos do pop-rock (entr. MARQUES 2006). Tal como no caso do Ephedra, Kama-Sutra e, já neste período, o caso do Tantra, a realização destes dois espectáculos incluiu também o recurso a alguma elaboração cénica.

Onde quando como porquê cantamos pessoas vivas enquanto exemplo da vertente rock sinfónica na obra de José Cid

Neste mesmo período, em 1977, numa entrevista ao periódico *Música & Som*, José Cid especifica terem existido duas vertentes distintas no seu trabalho (tanto a solo, como com os grupos que integrou), diferenciadas entre uma tendência mais «experimental», próxima das tipologias musicais do rock, presente no trabalho do Quarteto 1111 (e que começara com *A lenda d'el-rei D. Sebastião*), e uma tipologia mais «comercial» (PAIS 1977). A vertente do repertório caracterizado como «experimental» do trabalho de Cid incidiria, sobretudo a partir de 1974 – e de forma assumida – nas características musicais de um rock «sinfónico», classificado por Cid enquanto «rock evoluído [...] que caminha para a música clássica» (*Idem*), espelhado predominantemente em três edições: o segundo (e último) LP do Quarteto 1111, *Onde quando como porquê cantamos*

¹¹ O grupo Tempo, apesar de ser constituído por músicos da zona de Lisboa, tais como Zé da Cadela ou Zé Nabo, estaria radicado no Porto desde 1974.

peessoas vivas: Obra-ensaio de José Cid (1975), o EP *Vida (Sons do quotidiano)* (1977), gravado com a formação do grupo Cid, Scarpa, Carrapa e Nabo, e o LP *10000 Anos depois entre Vénus e Marte* (1978). Apesar destes discos terem vendido poucos exemplares na altura da sua publicação, são ainda hoje considerados marcos importantes, por parte de vários críticos e fãs, da história do pop-rock do país, com Cid a dedicar exclusivamente alguns dos seus últimos concertos ao seu repertório «sinfónico». De particular interesse é *Onde quando como porquê cantamos pessoas vivas: Obra-ensaio de José Cid*,¹² gravado entre Abril e Maio de 1974, cuja temática foi inicialmente inspirada num poema de José Jorge Letria,¹³ intitulado *É por aqui que se começa*, publicado em 1973 no livro *A arte de armar* (LETRIA 1973). Sofrendo ligeiras adaptações, este poema, recontextualizado no fervor do espírito de transição democrática proporcionado pela revolução de Abril, contemporânea à gravação do disco, serviu de base para a letra das secções introdutórias e conclusivas do disco (*Cantamos pessoas vivas*), com José Cid a escrever os poemas que deram nome às restantes partes do álbum (*Quando, Onde, Porquê e Como*), assim como toda a componente musical. O disco, que seria apenas editado em Janeiro de 1975 pela Valentim de Carvalho, contou, para além de José Cid na voz e teclados, com a participação de Mike Sergeant na viola eléctrica, acústica e viola-baixo, António Moniz Pereira na segunda viola e Vítor Mamede na bateria. Este é considerado por Cid como uma «obra-ensaio» sobre o 25 de Abril de 1974, ao ser totalmente composta por ele, caracterizando musicalmente o disco enquanto enquadrado nos moldes do «rock sinfónico de tendência muito acústica».¹⁴ De facto, o disco é composto apenas por uma peça longa, sem interrupções, de carácter cíclico, cujas secções são unidas pela temática partilhada, aspecto em voga no âmbito do rock progressivo inglês, espelhado na composição de peças com várias secções que ocupavam integralmente o lado de um LP (*Close to the Edge, Supper's Ready, Lizard*), ou, tal como neste caso, toda a duração do suporte (*Thick as a Brick*, 1972, do grupo Jethro Tull). Instrumentalmente, a peça é caracterizada por um forte predomínio da sonoridade do *mellotron* (através do recurso a fitas de *strings, flutes e cello*), instrumento usual nos grupos ingleses de rock progressivo, e que estaria presente (de variadas formas) em quase todos os momentos da peça, contribuindo para a associação com o universo «sinfónico» estabelecida por Cid. É de sublinhar a alternância entre secções timbricamente assentes num predomínio do som das cordas do *mellotron*, e entre secções protagonizadas pelo uso de violas acústicas com cordas de aço, aspecto que contribui para a «tendência acústica» mencionada por Cid. A alternância dinâmica

¹² Inicialmente, seria apenas intitulado *Cantamos pessoas vivas*.

¹³ Para além de poeta e jornalista, Letria foi um dos protagonistas do movimento da Canção de Protesto/Intervenção em Portugal, sendo, à altura, membro do Partido Comunista Português.

¹⁴ Observação incluída no folheto da reedição em CD de 2008.

provocada pelo contraste entre uma sonoridade «mais orquestral» e entre uma sonoridade mais «acústica» constituiu um elemento comum no trabalho de diversos grupos conotados com o universo do rock «progressivo» (como em *Epitaph*, do grupo King Crimson, ou *And You and I*, do grupo Yes) (MACAN 1997).¹⁵

O grupo Perspectiva: Uma outra concepção «sinfónica» na composição de repertório rock

O tema da revolução e da transformação política marcaria também o trabalho do Perspectiva, outro grupo de rock sinfónico, provindo do Barreiro. Após alguns primeiros anos de actividade enquanto grupo de baile desde 1972, é a partir da entrada de António Pinheiro da Silva (viola solo, flauta e voz) que este começa a enveredar pela apresentação de repertório original, especificamente cantado em português, o que provoca uma cisão entre os membros do grupo.¹⁶ Um dos aspectos que influenciou esta mudança no repertório do Perspectiva consiste na transformação já sublinhada no contexto dos bailes de finalistas, os quais passaram a enquadrar apresentações de grupos sob o modelo do concerto rock. O próprio Pinheiro da Silva qualifica essa transformação enquanto fenómeno de carácter «sociológico», acrescentando que:

[...] começou a haver uma grande transformação, as pessoas já não utilizavam aquilo essencialmente para dançar, mas para ouvirem. Ou seja, era a altura dos solos longos, e de todo um conjunto de factores que levavam a haver uma certa atracção por esse tipo de atitude perante a música, a ouvir a música, na realidade. E então, as pessoas deixavam de dançar, e daí, da parte do próprio grupo, que transformou o baile em concerto [...] (entrevista a A. SILVA 2011).

¹⁵ Partindo dos casos *The Musical Box* e *Supper's Ready*, do grupo inglês Genesis, enquanto exemplos composicionais assentes neste contraste tímbrico e dinâmico, Edward Macan é da opinião que esta alternância assenta, usualmente, em dois opostos civilizacionais dialécticos, um incidindo sobre uma dimensão «meditativa» e «pastoral», com a viola acústica a ocupar o lugar de destaque, normalmente com andamento mais lento relativamente a secções com maior ênfase na bateria e nos instrumentos eléctricos, os quais ele conota com ideias de «futurismo» e «progresso tecnológico», uma alternância que reforça o carácter multifacetado do repertório enquadrado neste estilo (MACAN, 1997). Ainda que estas associações de sentido possam não ser partilhadas por Cid e sejam inexistentes no discurso do músico, é de notar que as secções *Quando* e *Porquê*, marcadamente «acústicas», antecedem e sucedem, respectivamente, a secção central da peça *Onde*. Esta encontra-se dividida entre o final do lado-a e início do lado-b do disco, e constitui a única secção da peça com alteração significativa de andamento relativamente às restantes, com forte ênfase na bateria e na construção frásica da viola eléctrica solo com distorção de Mike Sergeant, espelhando-se assim a alternância musical dinâmica expressa por Macan.

¹⁶ Tal como aconteceu no grupo Psico, antes deste começar a apresentar originais, com António Garcez e Sérgio Castro a darem origem ao Arte & Ofício após saírem do grupo.

Se os músicos denotam esta transformação por parte da postura da audiência no contexto destes eventos, o tipo de repertório apresentado pelos mesmos contribuiu ainda mais para o fomentar deste modelo comportamental. O repertório original do grupo foi desde logo concebido com base nos moldes de um rock descrito pelos músicos como «sinfónico», marcado pelas influências dos grupos Pink Floyd, Gentle Giant e, neste caso, principalmente pelo trabalho de grupos como Moody Blues (em *Days of Future Passed*, de 1967) e Deep Purple (em *Concerto for Group and Orchestra*, de 1969), assim como pela passagem de Pinheiro da Silva pelo Conservatório, constituindo ambos os aspectos razões expressas pelo músico para a consolidação desta tendência. Contudo, o grupo não incluía nas suas apresentações ao vivo a dimensão da sonoridade «sinfónica» das cordas, dado que não possuía nenhum instrumento capaz de emular essa sonoridade (como o *mellotron*), por falta de meios financeiros. Ainda assim, Tó Pinheiro da Silva, em colaboração com José Manuel Pereira (viola-ritmo e voz), começou desde logo a criar arranjos escritos em partitura para cordas e sopros, com a perspectiva destes serem empregues num hipotético contexto de gravação para edição fonográfica. A concepção sinfónica do processo de composição era um aspecto visto pelos músicos enquanto fulcral na constituição de repertório. Numa entrevista realizada ao grupo, editada em Dezembro de 1978, no periódico *Música & Som*, Pinheiro da Silva afirma que «quando se propõe um tema, há já uma ideia orquestral, de acentuação de certas frases por detrás» (FERREIRA 1978). Noutra entrevista, publicada em Maio/Junho de 1978, do periódico *Rock em Portugal*, José Manuel Pereira é da opinião de que «não consigo ver o perspectiva sem a fusão da orquestra nos seus discos. As composições dão mesmo para isso. Têm que ter apoio orquestral» (DUARTE 1978a). Pinheiro da Silva complementa: «é por necessidade de composição [...] na *Quinta parte do mundo* [título de uma peça do grupo], a orquestra tem uma actuação tão importante como o grupo». Na mesma entrevista, os músicos afirmam que o processo de composição musical assentava predominantemente em poesia pré-existente, maioritariamente escrita por um dos principais colaboradores do grupo, o poeta José Beiramar. As letras eram também caracterizadas pelos músicos enquanto «humanistas», aspecto que assentava no teor socialmente interventivo da poesia de Beiramar. A escolha destes poemas enquanto ponto de partida para a composição residia na ideologia marcadamente interventiva do grupo, cujo meio social – a cidade do Barreiro – é caracterizado pelos músicos como tendo sido fortemente politizado no período. Tal como no Quarteto 1111 e no Petrus Castrus, cantar em português numa altura em que era pouco usual associar-se o repertório rock à língua oficial do país constituía um desafio, com Pinheiro da Silva a realçar que tanto antes do 25 de Abril como no período pós-revolucionário, era intenção do grupo efectivar e clarificar a comunicação de ideias entre músicos e audiência, primeiro sob uma postura marcadamente anti-regime e, posteriormente, sob uma perspectiva interventiva de reabilitação da

imagem do país. Apesar do grupo ter entrado em contacto com várias editoras (sendo uma delas a Valentim de Carvalho, a qual, através de Mário Martins, não se mostrou interessada no trabalho deste), a oportunidade de gravação só surge em 1976, através do contacto entre os membros do Perspectiva e Nuno Rodrigues e António Pinho do grupo Banda do Casaco, por ocasião da Feira Anual de São Mateus, na cidade de Viseu (cuja programação incluía a actuação de Sérgio e Madi acompanhados pelo próprio Perspectiva). Rodrigues e Pinho, que trabalhavam enquanto produtores para a editora Imavox, e que estavam em Viseu por ocasião da primeira actuação ao vivo da Banda do Casaco (da qual o próprio António Pinheiro da Silva viria a fazer parte), são convidados a comparecer num evento subsequente no Cine-Teatro da Encarnação, o qual terá constituído a primeira apresentação do Perspectiva integralmente composta por repertório original cantado em português. Esta ocasião proporcionou o convite, por parte dos produtores, para a gravação de um disco, o qual conduziu à edição, durante a Primavera de 1977, do single «*Lá fora*» *A cidade / Os homens da minha terra*, ambas as canções com letras de José Beiramar. O disco, que contou com a produção de Rodrigues e Pinho, e com a participação de vários instrumentistas de corda da então Orquestra Sinfónica da Rádiodifusão Portuguesa (ex-Emissora Nacional), foi gravado nos estúdios da Rádio Triunfo, com José Fortes enquanto técnico de som. Todos os arranjos (cordas e trompa, aqui interpretada por Adácio Pestana) foram escritos por António Pinheiro de Silva e José Manuel Pereira. Pinheiro da Silva, que mais tarde (a partir do início da década de 80) trabalharia enquanto técnico de som, descreve o processo de gravação do primeiro *single* do grupo enquanto «custoso», dadas as discrepâncias entre a concepção sonora resultante dos ensaios, a qual tentavam emular, condicionada pelas características acústicas da sala de ensaios, e o resultado da justaposição de pistas gravadas com vários instrumentos. As canções do primeiro e de um segundo *single*, *Rei posto rei morto / O oitavo sorriso* (1977), foram apresentadas num concerto do grupo no Convento do Carmo, que teve emissão radiofónica, e que contou com o acompanhamento da Orquestra da RDP no Verão de 1977. A vontade de desenvolver esta tipologia de apresentação e configuração musical é transposta para a concepção, entre 1976 e 1977, de uma peça de longa duração – um concerto em cinco partes (*Norte, Sul, Este, Oeste, Quinta parte do mundo*) para grupo rock e orquestra (cordas, madeiras e metais) – intitulada *A quinta parte do mundo*, com o fim deste ser registado e publicado em formato LP. Contudo – e apesar desta ter sido várias vezes apresentada ao vivo, e dos arranjos orquestrais terem sido integralmente escritos em partitura – a gravação nunca se viria a realizar, consequência da falência da editora Imavox, e por falta de interesse das restantes editoras.

O Tantra enquanto culminar do rock sinfónico/progressivo em Portugal

O Tantra foi o grupo que espelhou de forma mais extensa as características de uma visão plenamente definida de um modelo internacional de grupo de rock sinfónico/progressivo na sua actividade, através da elaboração, gravação e edição de repertório em formato LP enquadrado neste âmbito musical, e através da forte componente cénica do espectáculo ao vivo logo desde as primeiras apresentações, tanto em contextos de festas escolares como noutros eventos, sempre sob o modelo do concerto rock. Este grupo foi formado em meados da década de 70 a partir da colaboração entre os músicos Manuel Cardoso (viola eléctrica e voz) e Armando Gama (teclados e voz). A sua popularidade permitiu-lhes a organização do primeiro concerto de um grupo português no Coliseu dos Recreios em Lisboa, evento que constituiu um marco na instituição generalizada desse modelo em Portugal. A actividade do grupo e as características das suas actuações foram amplamente realçadas por alguma crítica enquanto exemplo mais próximo, em Portugal, de grupos como os Genesis e Yes, ainda que a sua popularidade coincida com o declínio comercial internacional do rock progressivo, paralelo à emergência dos estilos do *punk* e da *new wave* (e à adjacente aposta das principais editoras internacionais na edição desta nova música). Em Portugal, apesar da referência ocasional em vários periódicos relativamente ao suposto declínio e «esgotamento de possibilidades» do rock sinfónico,¹⁷ é entre 1977 e 1980 que o grupo Tantra alcança maior grau de popularidade em todo o país. Estes aspectos tornaram o Tantra precursor do fenómeno nacional do *boom* do rock português de 1980, o primeiro momento de forte sucesso comercial de música rock cantada em português, gravada e publicada em Portugal. O grupo foi desde logo concebido enquanto enquadrado no âmbito de um rock «sinfónico» e «progressivo», tendência estilística que Manuel Cardoso caracteriza desde logo enquanto «escola» assente na junção entre elementos do universo da música erudita e do rock. A este respeito, Cardoso afirma que ele, juntamente com os restantes músicos identificados com esta tendência, tentavam:

[...] levar a estrutura clássica algo mais além, juntando-a ao rock, a estruturas rock, e exagerando onde era de exagerar. Às vezes prolongando onde era de prolongar, num ritmo mais frenético, porque era rock [...] (entrevista a M. CARDOSO 2010).

¹⁷ O radialista António Sérgio, um dos principais responsáveis pela divulgação da música *punk* em Portugal, aponta, num artigo intitulado *1º ano do tumulto*, editado em Janeiro de 1978 no periódico *Música & Som*, o ano de 1977 enquanto «momento final» do rock «sinfónico»: «o rock 'sinfónico' está acabado [...] a exploração ordinária e desavergonhada da tecnologia instrumental não vai mais conseguir esconder a incompetência, a cobardia e a mediocridade» (SÉRGIO, 1978).

Esta ideia de «sinfónico», para Cardoso, assentava sobretudo na estrutura das composições, assim como na apresentação e desenvolvimento temático ao longo de várias secções constituintes de peças de longa duração (com estas a ultrapassar usualmente os dez minutos). Manuel Cardoso manifesta desde cedo interesse pelos universos da literatura ocultista, literatura de carácter místico-espiritual – vertente esta que é usualmente remetida para várias filosofias de índole religiosa provenientes de culturas do «Oriente» –, literatura fantástica, entre outros. Estes interesses, partilhados com alguns dos principais protagonistas do rock psicadélico e progressivo inglês, encontrar-se-iam em virtualmente todas as edições do Tantra, tanto através do recurso a instrumentário cuja proveniência remete para um certo fascínio pelo orientalismo (como o sitar indiano no LP *Holocausto*, de 1978), pela evocação de cenários de cariz fantástico espelhados nas letras, nas capas e encenação do espectáculo ao vivo, assim como pela aderência expressa, tanto em entrevistas, como em dedicatórias nos discos – sobretudo por parte de Manuel Cardoso e de Tozé Almeida – à doutrina espiritual de Guru Maharaj Ji.

Após o contacto entre Mário Martins, produtor discográfico da Valentim de Carvalho, e Armando Gama e Manuel Cardoso, o qual proporcionou a entrega de uma maquete do grupo, Martins revelou-se interessado em apostar no mesmo. Apesar de o produtor expressar que considerava inviável a aposta na gravação e edição de discos enquadrados nos estilos do rock durante este período, Martins refere que, ao mesmo tempo, lhe parecia «lógico» despende algum dinheiro no «acompanhar do processo de evolução da música», através da edição de algum repertório que, ainda assim, convergisse com o seu próprio sentido estético. Martins refere que:

[...] não sei o que é que me soava [o grupo Tantra], soava-me bem. Gostei do que ouvi. [...] Era a música do Armando Gama que me levava. Eu não tinha outra razão que não fosse eu ter gostado do que ouvi, porque comigo não havia essa coisa [de identificação com uma categoria musical] (entr. MARTINS 2011).

Contudo, apesar da intenção inicial do Tantra consistir na gravação de um LP constituído por peças de longa duração enquadradas nas características do rock sinfónico, Martins propõe a gravação de um *single* – *Novos tempos / Alquimia da luz* (1976) – com repertório original, mas dentro de padrões estéticos que o próprio considerava viáveis comercialmente, a fim de facilitar a promoção do nome do grupo nos meios de comunicação, sobretudo na rádio, de forma a viabilizar o investimento na gravação e edição futura do LP. Cardoso conota as características do repertório inserido no *single* com uma atitude de «ultra-compromisso [por parte do grupo], era foleirice» (entrevista a M. CARDOSO 2004), espelhando a canção editada no lado-a do *single*, *Novos tempos*, composta por Armando Gama, de forma evidente, essa aproximação a um modelo pop mais

«convencional», incidindo a faixa no formato canção com verso e refrão. Cardoso complementa: «para gravarmos um LP, tínhamos que gravar aquilo [...] nunca foi representativo de nada». Apesar do grupo ter actuado previamente à gravação do *single*, no contexto do Festival Rock da Amadora em Junho de 1976, as apresentações do Tantra só se tornariam regulares a partir da entrada de António José «Tozé» Almeida, em Novembro do mesmo ano, e do início da colaboração entre o grupo e o agente António José.¹⁸ Cardoso considera que é só com a entrada de Tozé Almeida, músico que tinha frequentado o curso de percussão no Conservatório Nacional, e que já tinha colaborado musicalmente com José Carlos Almeida, então teclista do Psico, que se inicia «verdadeiramente» a actividade do Tantra enquanto grupo, dada a sua destreza técnica, assim como a forte intervenção de Almeida enquanto compositor, juntamente com Cardoso, de grande parte do repertório editado até 1981, ano do primeiro término do grupo. O carácter quase inédito em Portugal da configuração das apresentações do grupo, o qual incluía sistema de luzes, máquina de fumos, explosões, e onde a componente dramática constituía um factor de relevo,¹⁹ juntamente com a notória discrepância entre as características musicais do grupo e as dos restantes, contribuiu para a popularidade das suas apresentações, cuja «qualidade» é referida em diversos periódicos do período, e por vários entrevistados contactados no âmbito da minha investigação.²⁰

A publicidade mediática proporcionada pelo esforço do grupo, assim como a entrega de uma nova maquete a Mário Martins, a qual já incluía a bateria de Tozé Almeida, convenceu o produtor a apostar na gravação de um LP. Este novo disco, intitulado *Mistérios e maravilhas*, já plenamente assente nas características do rock sinfónico, foi gravado nos estúdios da editora em Paço d'Arcos, com Hugo Ribeiro enquanto produtor, entre Setembro e Outubro de 1977, e editado no final deste mesmo ano. Este LP é caracterizado por Manuel Cardoso como sendo um *concept album*, ainda que a consideração deste «conceito» não assentasse sobre nenhuma narrativa linear, ou sobre uma dramatização clara com várias personagens, tal como acontece em *Ascensão e queda* do Petrus Castrus. Ele é genericamente descrito por Cardoso enquanto incidente sobre a temática da «luz», proporcionada pelo explorar temático, nas letras do próprio (presentes nas únicas duas composições

¹⁸ O mesmo agente dos grupos Beatnicks e Perspectiva, contactado por intermédio de Ramiro Martins (Beatnicks), amigo de Manuel Cardoso.

¹⁹ Através do recurso, por parte de Cardoso, a máscaras relacionadas com a temática das peças.

²⁰ Sérgio Castro refere-se às apresentações do Tantra enquanto «espectaculares», com um «*show* cénico muito cuidado e muito curioso» (entr. CASTRO, S., 2011); António Garcez afirma que apesar da existência de uma suposta «rivalidade» entre o Arte & Ofício e o Tantra – dois dos principais grupos de rock no período – a qualidade do espectáculo e a concepção musical era merecedora do respeito do cantor (entr. GARCEZ, 2010). Manuel Cardoso complementa: «quando a gente começava a tocar, ficava tudo assim [faz expressão boquiaberta] [...] aquilo era tão fora [...] que os gajos ficavam colados ao chão. [...] Depois percebiam que as pessoas ficavam todas «assim», e voltavam a chamar-nos [...] mas depois já avisavam a banda de baile [antecedente e/ou subsequente] de que ia tocar mais horas [...]» (entr. CARDOSO, 2010).

cantadas, *À beira do fim* e *Partir sempre*, que respectivamente iniciam e encerram o disco), de imagética vagamente assente numa certa ideia de libertação espiritual através da «recusa da ilusão», da ultrapassagem de «obstáculos» inerentes ao indivíduo e à sociedade em que este se enquadra, os quais inibiriam este processo, que se encontram descritos em *À beira do fim*,²¹ e que inspiraram a composição de peças instrumentais como *Máquina da felicidade*. Os moldes formais de *À beira do fim* espelham o conceito de «sinfónico» expresso por Cardoso, o qual seria assente numa estrutura composta pela «introdução, o desenvolvimento dos temas, inserção de [novos] temas, regresso ao tema principal, e final» (entr. CARDOSO 2010). A introdução da composição é constituída por uma gravação do som do vento e de um sitar, seguindo-se imediatamente uma sequência harmónica tocada pela viola eléctrica e pelo sintetizador *synthorchestra*, processada com efeito de *flanger*, que constitui a base harmónica da primeira secção (I - VII - VI - V - IV - III - I, com ré menor enquanto tonalidade). Aos 04:19 minutos, encontramos uma nova secção, marcada pela substancial aceleração do andamento e alteração do instrumentário (introdução de um cravo), mudança de centro tonal (para a dominante da tonalidade anterior), e nova melodia. Esta secção é seguida de um retorno à base harmónica da primeira, para efeitos de intervenção solística do sintetizador, marcada por diversas mudanças de andamento. Ainda sobre a mesma base harmónica, encontramos uma secção de transição com viola acústica para a reexposição da secção inicial, dobrada pela viola eléctrica e acompanhada pelo sintetizador. A reexposição, que ocorre a partir dos 08:48 minutos, é introduzida com o som de um piano, acrescida da voz de Manuel Cardoso, pretendendo-se instalar um certo ar de solenidade convergente com a temática expressa na letra, de carácter apocalíptico-futurista e inspirada pela história de *Soylent Green*, culminando no solo final de viola eléctrica, acompanhado dos restantes instrumentos.

A capa, criada por Manuel Monteiro e empregue enquanto cenário de fundo das apresentações do grupo, também reflecte a tendência expressa por Cardoso do enquadrar da tipologia musical e valorativa do grupo no universo do rock sinfónico, ao retratar – num estilo muito próximo da estética visual de Roger Dean (e sobretudo da capa por este desenhada para o LP *Relayer* do grupo Yes, de 1974) – um ambiente lúgubre, com uma ponte quebrada que ligaria uma ravina com uma cascata de água num dos lados, ambiente este que contrasta – tal como na temática expressa por Cardoso – com a «luz» de uma estrela a brilhar no horizonte.

²¹ A letra de *À beira do fim* é inspirada no filme *Soylent Green* (1973) (cujo título em português é homónimo ao título da peça), que conta com Charlton Heston enquanto protagonista. Neste filme é retratada uma sociedade futurista que sofre de altas taxas de criminalidade, sobrepopulação e fome, aspectos que conduzem ao extremo racionamento dos alimentos, revelando-se no final da história que estes seriam constituídos à base de seres humanos.

A popularidade das actuações viabilizou o sucesso comercial do LP, e a organização – até então inédita – de um concerto protagonizado por um grupo português no Coliseu dos Recreios em Lisboa, a 14 de Abril de 1978, com a primeira parte preenchida por Rui Siqueira. Alguns conflitos pessoais com Manuel Cardoso levaram Armando Gama a sair do grupo durante o início de 1978, sendo este temporariamente substituído por Pedro Mestre nos teclados e, posteriormente, por Pedro Luís. Para além de Pedro Mestre, a nova formação do Tantra incluía Tony Moura na viola eléctrica e voz. Por ocasião do concerto, Moura era ainda membro do Psico (o qual termina as suas actividades no Verão do mesmo ano), apresentando-se com os dois grupos em simultâneo, durante alguns meses. O contacto com o grupo efectuou-se através de Tozé Almeida, após Moura se ter deslocado para Lisboa no sentido de prosseguir estudos no Instituto Superior Técnico. Tony Moura considera que as configurações musicais e apresentacionais do Tantra constituíam um factor de prestígio relativamente ao panorama musical do país neste período:

[...] aquilo que eu esperava que o Psico fosse aconteceu no Tantra. [...] [No Psico] eu era o líder da banda. [...] [No Tantra] eu fui convidado. Mas foi uma experiência que eu nunca mais vou esquecer [...] porque nós trabalhávamos muito, muito mesmo, e a banda preocupava-se com não só a parte instrumental, a parte vocal, mas com a parte cénica da questão. Todos os concertos eram preparados ao pormenor, com os recursos que nós tínhamos [...] com os efeitos especiais, a qualidade de som [...] nós fazíamos autenticamente como os Genesis. Fazíamos cenas [...] foi uma experiência incrível, muito boa mesmo. Foi das melhores experiências que eu tive a nível musical até hoje (entr. MOURA 2006).

A organização desta apresentação no Coliseu dos Recreios foi da responsabilidade do grupo. Apesar desta constituir um risco financeiro, a decisão para avançar com este evento foi influenciada, segundo Manuel Cardoso, pela crescente popularidade do grupo nos *media* e no aumento do número de contratações para actuações em todo o país: «onde tocássemos, esgotávamos a sala. Tocávamos em Coimbra, esgotávamos a sala. E decidimos fazer o Coliseu, porque sabíamos que éramos capazes de esgotar a sala. E esgotámos os dois anos seguidos» (entr. CARDOSO 2010). O concerto foi considerado um sucesso, tanto pela imprensa, como pelo grupo (a sala contou com lotação esgotada, entre 4000 a 4500 pessoas), o que proporcionou a realização de um outro concerto no mesmo local no ano seguinte. Este sucesso levou a que vários críticos considerassem o evento enquanto prova da viabilidade da organização de concertos exclusivamente preenchidos por músicos portugueses. Na reportagem intitulada *Tantra – Os mistérios e maravilhas do rock em Portugal*, publicada no periódico *Música & Som*, a 15 de Maio de 1978, o autor Carlos Jorge considera que «os hábitos antigos, agora com tendência para acabarem, de que os grupos portugueses não constituem motivo para espectáculo devem a partir deste concerto estar

inevitavelmente enterrados» (JORGE 1978). António Duarte, na reportagem intitulada *The Tantra Show – Uma vitória para o rock em Portugal!*, considerou que o concerto, juntamente com a realização do festival do periódico *Música & Som*, «representa o início de uma nova era de concertos em Portugal» (DUARTE 1978b).

O sucesso do grupo viabilizou a gravação de um segundo LP, *Holocausto*, já com Pedro Luís enquanto teclista, também editado pela Valentim de Carvalho em Dezembro de 1978, mas desta vez gravado nos estúdios da Arnaldo Trindade, sob a produção de Nuno Rodrigues e com Moreno Pinto enquanto técnico de som. A decisão de enveredar pela gravação neste estúdio foi motivada pelas potencialidades permitidas pelo gravador de dezasseis pistas, aspecto que proporcionou a incorporação de um conjunto de elementos sonoros até então inexistentes em qualquer gravação do grupo. O novo disco, apesar de se enquadrar na mesma linha estilística de *Mistérios e maravilhas*, incorporou já a utilização de *mellotron*, harpa, coros (realizados por membros do Coro Gulbenkian), percussões várias, diversos sintetizadores (*ARP Odyssey*, *Minimoog*, *Polymoog*, *Moog Taurus*), oboé, entre outros. Tal como no LP anterior, a capa (desta vez da autoria de Manuel Dias), assim como as temáticas, voltam a incidir sobre imagens e aspectos de índole fantástica e mística, com Manuel Cardoso a afirmar que com *Holocausto*, o grupo pretendia veicular uma mensagem genérica de carácter escatológico/apocalíptico, querendo:

[...] chamar à atenção [...] de que estávamos a caminhar em direcção a um precipício, a repetir um passado. Depois do *Mistérios e maravilhas*, que era do lado da luz, nós estávamos a chamar à atenção de que havia um Holocausto previsível, mas que tínhamos saídas [...] (entrevista a M. CARDOSO 2011).

Estas «saídas» apontadas por Cardoso encontram-se nas composições *OM*, *Talismã* e *Ji*, todas elas partilhando aspectos temáticos de carácter místico, directamente relacionadas com o universo espiritual veiculado pelo grupo através da devoção à figura de Guru Maharaj Ji (a quem é dedicado o LP, e o título da última faixa).

Dado o sucesso do grupo no país, Manuel Cardoso decidiu enveredar pela tentativa de colocar o Tantra no mercado internacional. O músico, durante as suas viagens a Inglaterra, entra em contacto com algumas editoras sediadas em Londres, as quais lhe informam que, para conseguir entrar no mercado inglês e editar através de uma editora inglesa, deveria mudar as características do seu repertório, tendo em conta a popularidade da música *new wave* no período. Com vista à integração do grupo nos mercados inglês e alemão, este decide gravar um novo LP integralmente cantado em inglês, intitulado *Humanoid Flesh*, editado pela Valentim de Carvalho em 1981. O repertório incluído no disco era assumidamente mais simples em termos harmónicos, rítmicos e

estruturais comparativamente ao repertório até então característico do grupo. Segundo Manuel Cardoso:

[...] o que é que fizemos? Simplificámos as estruturas. Mantivemos a qualidade de harmonia, de melodia [...] mas com estruturas simplificadas. O que é que definia a *new wave*? Era uma estrutura muito simples, pop (entr. CARDOSO 2011).

Esta tentativa de internacionalização passou também pela negociação com Peter Gabriel a fim do grupo realizar a primeira parte dos seus concertos durante a sua *tournee* europeia – a qual incluiu um espectáculo no Pavilhão do Dramático de Cascais, a 6 de Outubro de 1980. Esta tentativa não encontrou correspondência, tendo Gabriel escolhido o grupo escocês Simple Minds para o efeito. Contudo, a conseqüente falta de interesse por parte das editoras estrangeiras, assim como o desinteresse pelo repertório do grupo por parte da rádio e da imprensa em Portugal, ao incluir letras em inglês num período coincidente com a popularização mediática do rock cantado em português (protagonizado por artistas e grupos como Rui Veloso, UHF, Taxi, e.o.), provocou algum mau estar no seio do grupo, o qual culminou na decisão dos seus membros de darem como terminadas as actividades do Tantra após a participação deste no espectáculo no Estádio de Alvalade, a 23 de Maio de 1981, organizado pelo programa radiofónico *Febre de Sábado de Manhã*, da Rádio Comercial.

Conclusões

A concepção de uma tendência musical designada como «rock sinfónico» ou «rock progressivo» no âmbito da actividade de alguns grupos, ou o empregar de características associadas mais tarde pelos próprios a essas denominações, constituiu uma das vertentes da instituição do rock enquanto variante musical definida no espectro de repertórios interpretados por diversos músicos em Portugal. Esta assentava num conjunto de aspectos nem sempre empregues de modo simultâneo: o recurso a uma sonoridade «orquestral» ou «sinfónica», a crescente tendência para a composição de «peças» de duração extensa com várias secções, usualmente concebidas com base numa unidade temática que servia de elemento agregador da composição, a alternância entre secções contrastantes a nível rítmico/tímbrico ou de andamento, assim como a valorização do «tecnicismo» ou «virtuosismo» instrumental. Como se observa, estes eram usualmente associados pelos músicos, em termos ideológicos e discursivos, a um universo de práticas e valores que eles concebiam como característicos do campo de tradição musical erudita (ou, por extensão, do jazz), ou seja, a práticas musicais enquadradas no âmbito de uma suposta «alta cultura». A incorporação de elementos

musicais tidos como característicos dessa tradição no âmbito do rock, mesmo no caso de músicos que não enveredaram pela aprendizagem formal de conservatório, constituiu uma forma de legitimação social da sua respectiva prática. A pretensa «seriedade» desta vertente musical encontrou-se também intimamente ligada ao modelo do concerto rock, cuja configuração poderia albergar repertório concebido como mais «solene» e propício a uma audição mais «cuidada», a qual não seria possível no contexto de uma performance para acompanhamento de dança.

Os valores inerentes à prática deste repertório – assim como os do rock em geral – foram fundamentais na instituição do próprio concerto rock enquanto modelo performativo em todo o país, passando pela incorporação das características do mesmo no âmbito dos bailes e festas, generalizando-se esta tendência a partir de meados da década de 70. Esta generalização antecipou a apresentação em nome próprio de grupos portugueses em recintos vários, a qual culminaria com a constituição de eventos como o concerto do grupo Tantra no Coliseu de Lisboa em 1978. Esta transformação foi também marcada por uma transição das características do repertório incluído nas actuações, com alguns grupos a enveredarem progressivamente pela apresentação de originais assentes nas características dos vários estilos do rock, com menor enfoque na interpretação de versões dos principais protagonistas internacionais do género e na incorporação de repertório especificamente interpretado para efeitos de dança. Contudo, a categoria de rock «sinfónico» ou «progressivo» seria apenas usualmente empregue enquanto referente a determinado tipo de repertório por parte de músicos e públicos, não sendo aparente, em Portugal, qualquer aposta editorial especificamente dedicada à promoção e edição desta tendência ao longo da década de 70. A própria edição de repertório rock, em geral, era vista como excepcional por parte dos músicos e das editoras, tal como foi referido ao longo deste artigo, tendência que só seria invertida a partir da mudança de gerência da editora Valentim de Carvalho, a partir de finais da década, a qual contribuiu para o surgimento do fenómeno do *boom* do rock português, materializado num grau de impacto comercial inédito dos protagonistas deste domínio no país. Ainda assim, é notória a configuração de uma tendência assente na valorização do registo fonográfico enquanto «obra», onde não só a componente musical, muitas vezes baseada num conceito unificador das composições, mas também os aspectos gráficos da capa, sobretudo na edição em LP, passaram a constituir elementos em voga a partir deste período. Aspectos como as referências culturais ao universo de valores *hippie* de finais da década de 60, as tendências religiosas providas do «Oriente», a literatura de índole mística, fantástica e de ficção-científica (por exemplo, em *Mistérios e maravilhas* ou *Holocausto*), assim como as próprias mudanças proporcionadas pelo 25 de Abril de 1974 (em *Ascensão & queda* e *Onde quando como porquê cantamos pessoas vivas*, entre outros) constituíram temas e conceitos basilares à configuração de algumas obras fonográficas. Apesar de muitos destes grupos não terem tido a possibilidade de gravar para

publicação, o conjunto de valores já referidos inerentes à constituição de uma ideia de rock sinfónico/progressivo foi fulcral na promoção e instituição desta tendência. O enveredar pela composição e apresentação de versões e originais de rock sinfónico/progressivo também resultou, em vários dos casos, de uma vontade de diferenciação social dos músicos relativamente ao que concebiam como característico do panorama musical em Portugal. Esta distinção também assentava numa vontade de aproximação a elementos que os músicos concebiam como próprios do universo anglo-americano, os quais encaravam como mais «evoluídos», e que tentaram emular tanto nas configurações do repertório, como nas actuações e nos ideais promovidos. Apesar de, como foi referido, esta tendência musical sofrer de um decréscimo de popularidade internacional em finais da década, aspecto que influenciou a decisão de vários dos grupos protagonistas deste estilo em Portugal de enveredar pela composição de repertório baseado nos novos estilos da *new wave*, o rock sinfónico/progressivo, juntamente com a *heavy music* (e, subsequentemente, o *heavy metal*), constituiu um dos primeiros exemplos de variação estilística do rock de final das décadas de 60 e inícios de 70, a qual, como se demonstrou, foi adoptada de forma consciente em Portugal.

Referências bibliográficas

- BARRETO, Jorge e Fernando SEMEDO (1972), «A História e limites da música popular», *A memória do elefante*, Janeiro/Fevereiro
- CÉSAR, António João, António TILLY e Rui CIDRA (2010), «Festival RTP da Canção (FRTPC)», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), vol. 4
- COVACH, John (1997), «Progressive Rock, ‘Close to the Edge’, and the Boundaries of Style», in *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, editado por John & Boone, M. Graeme M. (New York, Oxford University Press)
- DAUFOUY, Philippe e Jean-Pierre SARTON (1972), *Pop Music/Rock* (Paris, Editions Champ Libre)
- DUARTE, António (1978a), «Perspectiva - Editora precisa-se para gravar um LP!», *Rock em Portugal*, 4/Maio-Junho
- DUARTE, António (1978b), «The Tantra Show – Uma vitória para o rock em Portugal!», *Rock em Portugal*, 5/Julho
- DURANT, Alan (1985), «Rock Revolution or Time-No-Changes: Visions of Change and Continuity in Rock Music», *Popular Music*, 5
- FERNANDES, Sérgio (1972), «Euro-Rock 2 - Pink Floyd e o resto», *Musicalíssimo*, 6/Dezembro
- FERREIRA, Pedro (1978), «Grupo ‘rock’ Perspectiva – ‘Ganhamos pouco mas rimos muito’», *Música & Som*, 42/Dezembro
- FRITH, Simon (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock ‘n’ Roll* (London, Constable)
- HOLM-HUDSON, Kevin (2002), «Introduction», in *Progressive Rock Reconsidered*, editado por Kevin Holm-Hudson (New York - London, Routledge)
- HOLM-HUDSON, Kevin (2008), *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway* (Aldershot - Burlington, Ashgate)

- JORGE, Carlos (1978), «Tantra – Os mistérios e maravilhas do rock feito em Portugal», *Música & Som*, 31/Maio
- JOSEPHSON, Nors (1992), «Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock», *Musical Quarterly*, 76
- LETRIA, José Jorge (1972), «Ephedra - O ritual do som», *Diário de Lisboa*, 8 de Fevereiro
- LETRIA, José Jorge (1973), *A arte de armar* (Porto, Paisagem Editora)
- MACAN, Edward (1997), *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (New York, Oxford University Press)
- MARTIN, Bill (1998), *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978* (Chicago - La Salle, Illinois, Open Court)
- MIDDLETON, Richard (2001), «Rock», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell (London, Macmillan)
- MOORE, Allan F. (1993), *Rock: The Primary Text* (Buckingham, Open University Press)
- MOORE, Allan F. (1997), *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (London College of Music, Thames Valley University, Cambridge University Press)
- PAIS, António Amaral (1977), «Breve viagem pelo espaço CIDeral», *Música & Som*, 8/19 de Maio
- PIRENNE, Christophe (2005), *Le rock progressif anglais (1967-1977)* (Paris, Honoré Champion)
- s.a. (1970), «Pop Five Music Incorporated – Anti-entrevistado e entremirado», *Mundo da Canção*, 2/Janeiro
- s.a. (1974), «Psico - Na senda dos Yes», *Musicalíssimo*, 72/Março
- SÉRGIO, António (1978), «1º ano do tumulto», *Música & Som*, Janeiro
- SCOTT-IRVINE, Henry (2012), *Procol Harum: The Ghosts of a Whiter Shade of Pale* (London, Omnibus Press)
- SPICER, Mark (2008), «Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis», in *Expression in Pop-Rock Music*, editado por Walter Everett (New York - London, Routledge)
- STUMP, Paul (1998), *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock* (London, Quartet Books)
- TILLY, António e Miguel ALMEIDA (2010), «Miguel da Graça Moura», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), vol. 1
- TILLY, António e João Carlos CALLIXTO (2010), «Quarteto 1111», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), vol. 4
- TSCHMUCK, Peter (2006), *Creativity and Innovation in the Music Industry* (Dordrecht, Springer)

Entrevistas

- ALMEIDA, José Carlos (2012), Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 2 de Fevereiro (Lisboa)
- BARATA, Carlos (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 31 de Maio (Oeiras)
- BRITO, António José «Tozé» (2009) Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Marco Freitas a 25 de Maio (Lisboa)
- CARDOSO, Manuel (2004), Entrevista realizada por António Tilly a 18 de Agosto (Lisboa)
- CARDOSO, Manuel (2010), Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 1 de Dezembro (Lisboa)
- CARDOSO, Manuel (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Abril (Lisboa)
- CASTRO, Pedro (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 12 de Março (Lisboa)
- CASTRO, Sérgio (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Abril (Lisboa)
- GARCEZ, António (2010), Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 14 de Novembro (Belém)

- MAMEDE, Vítor (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 24 de Março (Sintra)
- MARQUES, Álvaro (2006), Entrevista realizada por Miguel Almeida a 6 de Fevereiro (Tomar)
- MARTINS, Mário (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro (Lisboa)
- MOURA, Miguel Graça (2011), Entrevista realizada via e-mail por Ricardo Andrade em Janeiro
- MOURA, Tony (2006), Entrevista realizada por Miguel Almeida a 28 de Fevereiro (Carvoeiro)
- PINHEIRO, Jorge (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 3 de Janeiro (Oeiras)
- SILVA, António Pinheiro da (2011), Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 9 de Fevereiro (Oeiras)

Discografia

- «Lá fora» a cidade / Os homens da minha terra (Single): Perspectiva (Imavox, 1976)
- 10000 Anos depois entre Vénus e Marte (LP): José Cid (Orfeu/Arnaldo Trindade, 1978)
- A lenda de el-rei D. Sebastião (EP): Quarteto 1111 (Columbia (EMI)/Valentim de Carvalho, 1967)
- A peça (LP): Pop Five Music Incorporated (Orfeu/Arnaldo Trindade, 1969)
- Al's / Epitáfio (Single): Psico (Alvorada/Rádio Triunfo, 1978)
- Ascensão e queda (LP): Petrus Castrus (Decca/Valentim de Carvalho, 1978)
- Ephedra: Ephedra (edição de autor, 2008)
- Holocausto (LP): Tantra (EMI/Valentim de Carvalho, 1978)
- Humanoid Flesh (LP): Tantra (EMI/Valentim de Carvalho, 1981)
- Marasmo (EP): Petrus Castrus (Decca/Valentim de Carvalho, 1971)
- Mistérios e maravilhas (LP): Tantra (EMI/Valentim de Carvalho, 1977)
- Novos tempos / Alquimia da luz (Single): Tantra (EMI/Valentim de Carvalho, 1976)
- Ob-la-di Ob-la-da (EP): Pop Five Music Incorporated (Orfeu/Arnaldo Trindade, 1969)
- Onde quando como porquê cantamos pessoas vivas: Obra-ensaio de José Cid: Quarteto 1111 (Decca/Valentim de Carvalho, 1975)
- Rei posto rei morto / O oitavo sorriso (Single): Perspectiva (Imavox, 1976)
- Vida (Sons do quotidiano) (EP): José Cid (Decca/Valentim de Carvalho, 1977)

Ricardo Andrade é investigador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança. Licenciou-se em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e completou o mestrado em Ciências Musicais – variante de Etnomusicologia – na mesma instituição. Encontra-se neste momento a investigar, no âmbito da sua dissertação de doutoramento, o «boom» do rock em Portugal no início da década de 1980.

Recebido em | *Received* 30/06/2015
Aceite em | *Accepted* 18/09/2015

