An abstract graphic consisting of several overlapping, translucent pink ribbons that cross and swirl across the dark background, creating a sense of movement and depth.

ESEG

investigação

Homenagem a Cameira Serra

ESEG INVESTIGAÇÃO

**Revista Científica
da
Escola Superior de Educação da Guarda**

N.º 7 | Julho | 2008

Título: ESEG Investigação

Revista Científica da Escola Superior de Educação da Guarda

Edição Especial Homenagem a Carneira Serra

Coordenação Editorial: Joaquim Manuel Fernandes Brigas

Coordenador Científico: Joaquim Manuel Fernandes Brigas

Comissão Científica: Professores Coordenadores e Doutores da ESEG

Coordenação Gráfica: Maria de Fátima Bartolomeu da Cruz Gonçalves

Edição: Escola Superior de Educação da Guarda

Capa: Humberto Pinto

Nota Biográfica: Isabel Augusto

Tipografia: Marques & Pereira (Guarda)

Depósito Legal: 220917/04

ISSN: 1646-1193

Tiragem: 2000 exemplares

1ª Edição: Julho | 2008

Escola Superior de Educação da Guarda

Av. Dr. Francisco Sá Carneiro, n.º 50 * 6300-559 Guarda * Telefone: 271 220 135 * Fax: 271 222 325 * www.ese.ipg.pt

Os artigos são da responsabilidade dos respectivos autores e são apresentados exactamente como foram entregues na redacção.

Reservados todos os direitos. Esta publicação, não pode ser reproduzida ou transmitida, no todo ou em parte, por qualquer processo, electrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou outros, sem autorização do Editor.

Os artigos que compõem este número da *ESEG-Investigação* constituem uma merecida homenagem da Escola Superior de Educação da Guarda ao Doutor Mário Cameira Serra, pela sua longa carreira profissional, em grande medida dedicada a esta escola.

Uma instituição é sempre o reflexo das pessoas que a compõem, por isso esta homenagem é um tributo não só pelo seu vasto *curriculum*, mas também pela marca indelével que, como docente, investigador e, acima de tudo, como Homem deixa na memória dos que com ele compartilharam e ainda partilham experiências e saberes.

Como docente são poucas as palavras para distinguir a forma exemplar como transmitiu aos discentes os seus preceitos; como dirigiu o Departamento de Ciências do Desporto e Educação Física; como presidiu aos órgãos de gestão, nomeadamente ao Conselho Científico e à Assembleia de Representantes; como colaborou na coordenação científico-pedagógica de vários projectos da escola.

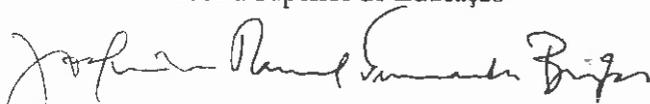
Como investigador realça-se a constante pesquisa para não deixar morrer as tradições beirãs e transmiti-las às novas gerações, figurando no grupo dos ilustres especialistas do distrito, do país e até internacionalmente, na área da antropologia do lúdico.

Afável no trato, respeitador no relacionamento com os colegas, alunos e funcionários, o Doutor Cameira Serra sempre se destacou pela sua capacidade de ouvir.

Com esta edição, fruto da estima, do afecto e da admiração de antigos alunos,

colegas e amigos, a ESEG presta uma justíssima homenagem ao Doutor Mário Cameira Serra.

Director da Escola Superior de Educação



Joaquim Manuel Fernandes Brigas

Homenagem ao mestre e investigador

Na vida há coisas que se fazem com grande prazer. É um sentimento de gosto que sinto ao fazer a apresentação do professor Doutor Cameira Serra, e dar o testemunho que me pedem.

Tendo limitação de espaço focarei somente aspectos mais salientes sobre o mestre e a pessoa. Como mestre, o Prof. Cameira Serra deu testemunho destas características. É, antes de mais, o sábio, com um saber profundo, alargado. É um saber que é saborear, como a palavra diz. Um saber que é vivência interior a irradiar para o mundo que rodeia. Esta transmissão faz-se propondo conteúdos, abrindo caminhos, indicando tarefas, rasgando horizontes. A sua acção educativa valoriza a interpelação dos discípulos com uma inesgotável expressividade e encantamento. Subindo, todos convergem.

Deste modo o mestre, mais do que transmitir o sabido, procura formar o pensamento pela reflexão, pela estruturação dos modos de ver e de estar, pela descoberta do novo e do desconhecido, pela confiança e esperança, pela valorização do outro.

Esta procura de estruturantes formas de pensar leva o mestre a dinamizar as pessoas e as suas circunstâncias. O verdadeiro professor desfaz barreiras, quebra isolamentos, recusa ignorâncias.

Por todas estas razões, o Prof. Cameira Serra não partiu, continua presente no Departamento que dirigiu e que continua com grande vitalidade. Continua na realização dos seus antigos alunos.

Mas o mestre vale sobretudo pela vida que vive e que se mostra responsável, criativa e dialogante.

A responsabilidade revela-se no modo como dirigiu outros docentes, na forma

sábia com que presidiu ao Conselho Científico, na verdade das suas proposições científicas. Juntemos a tudo isto o seu espírito criativo, numa constante procura do novo, do desconhecido.

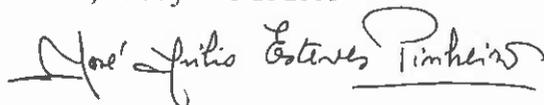
O Prof. Cameira Serra é um homem da abertura, da modernidade. Uma outra característica é a sua capacidade de dialogar com outros saberes, outras visões. Há nele a alteridade, esta capacidade de ir para os outros, sabendo escutar e receber.

Tudo isto exigia que a pessoa estivesse presente, numa atitude existencial transfigurante, numa permanente ligação ao mundo.

Sendo simples era profundo, sendo dialogante era amante do silêncio, sendo imaginativo conservava a força da terra.

Afinal, agora noto que ao escrever este breve testemunho não sou eu, mas a voz de muitos colegas e amigos que lhe desejam as melhores felicidades.

Guarda, 26 de Junho de 2008

A handwritten signature in black ink, reading "José Júlio Esteves Pinheiro". The signature is written in a cursive style with a horizontal line underneath the name.

Júlio Pinheiro

“Rhythm and Changes”: o Jazz em Portugal, um estudo de caso - proposta de um modelo teórico para reflexão e análise de fenómenos socioculturais

Hélder Bruno de Jesus Redes Martins

Introdução

O artigo que agora se apresenta é a adaptação da comunicação apresentada no Congresso «Sons & Saberes» realizado no Centro de Estudos de Jazz (CEJ) da Universidade de Aveiro, no dia 2 de Abril de 2008.

Agora intitulado “*Rhythm and Changes*”: o Jazz em Portugal, um estudo de caso - proposta de um modelo teórico para reflexão e análise de fenómenos socioculturais – este artigo apresenta os resultados da investigação e da reflexão que tenho vindo a desenvolver nos últimos 5 anos, no âmbito da Etnomusicologia e dos Estudos Políticos e Culturais, tendo como Estudo de Caso o fenómeno do Jazz em Portugal para a análise, não só da História do Jazz em Portugal, como também para concluir acerca da relação entre o Estado-Novo (1933 – 1974) – o Poder Político –, a Música, a Cultura e a Sociedade em Portugal, até ao final do 3.º quartel do século XX, aproximadamente. De uma forma geral, este artigo constitui a súmula das conclusões que tenho vindo a apresentar, nomeadamente no livro *Jazz em Portugal: 1920-1956* (Almedina, 2006), em comunicações e artigos, em Portugal e no estrangeiro.

Nas linhas que se seguem pretendo demonstrar, em síntese, as conclusões a que tenho chegado relativamente:

- à definição dos processos de recepção e disseminação do Jazz em Portugal;
- à relação do Jazz com comportamentos político-sociais; e

- à evolução social, cultural e política em Portugal, no século XX.

Ao longo do artigo exponho o modelo teórico que tenho vindo a desenvolver para a análise de fenómenos socioculturais e alguns conceitos que resultam da reflexão em torno do tema.

O Jazz iniciou a sua presença em Portugal durante a década de 20 (do séc. XX) envolto em controvérsia. Com a instituição do Estado-Novo (1933 -1974) – Regime totalitarista de inspiração fascista – a organização territorial, cultural e social foi influenciada pela «Política do Espírito», assim designada por António Ferro (1895 – 1956). A «Política do Espírito» pragmatizou uma ideia de portugalidade assente nos paradigmas do ruralismo e das tradições do folclore português; uma política de enquadramento funcional das artes e dos artistas que pretendia implementar a sua elaboração imagética da identidade portuguesa, «da alma portuguesa».

Se no início da década de 20 (do séc. XX) Portugal era um país de instabilidades e anacronismos acentuados, com a instituição do Estado-Novo e das suas políticas, através do Aparelho por si criado, o distanciamento face aos novos paradigmas emergentes na Europa desenvolvida foi o resultado mais visível.

Desta forma, num contexto aparentemente oposto e hostil à importação de comportamentos expressivos provenientes de culturas cosmopolitas que não se enquadravam na axiologia nacional, particularmente e principalmente a partir da instituição do Estado-Novo, como se processou a afirmação do Jazz no panorama cultural Português? Como reagiu o Poder Político face à emergência em Portugal de um comportamento expressivo (o Jazz) que não se enquadrava na axiologia que o Estado-Novo tinha em implementação? Terão surgido movimentos e comportamentos sociais associados ao Jazz? Que fenómenos sociais, culturais e políticos terão sido gerados? A esta e a outras questões tentarei dar resposta neste artigo.

1 - A hegemonia dos EUA e a emergência do Jazz na Europa

Para se compreender a recepção e disseminação do Jazz em Portugal é necessário contextualizar com a realidade Europeia e a sua relação com a influência política, económica e cultural dos EUA. De facto, no final da I Grande Guerra (1914 – 1918), os EUA emergiram como um novo modelo de organização social, política, económica e cultural. Para a Europa, destruída e deprimida (depois da I Grande Guerra), os EUA surgiram como o farol da esperança, como um exemplo de democracia, liberdade, justiça e prosperidade.

Como resultado, o «estilo de vida americano» (*«The American way of life»*) criou um novo modelo para uma certa elite cultural e o Jazz (designada à época «Hot Music») foi o seu símbolo, tal como Scott Fitzgerald já afirmara no seu livro intitulado “Contos da Era do Jazz” (1922). Como afirma James Collier:

“By the end of World War I white Americans had discovered a new life-style. (...) These new cultural and social trends were accompanied by a rapidly rising interest in Blacks, and especially in black entertainment. American Blacks were seen (...) as liberated, expressive people who typified the new ideal, and whose arts, music, and folkways could be looked to as guideposts to a better future” (Collier, 2000: 584).

O desenvolvimento industrial, económico e social dos EUA, associado ao crescimento das emissoras de rádio e às indústrias discográfica, do fonógrafo (da indústria musical em geral) e do cinema, aumentaram o seu potencial de influência, através de sistemas de difusão e promoção de uma hegemonia que se afirmava pela primeira vez na história e que remetia para segundo plano de influência a Europa. O Jazz, o símbolo do novo paradigma da modernidade, foi disseminado por toda a Europa. Como afirma Nicholson:

“Jazz went global from its very beginning because its birth coincided with the rise of America's industrial and commercial pre-eminence. (...) Europe, drained after the Great War, eagerly copied the latest American fads – cocktails, bobbed hair, the Charleston, the Fox Trot and Quickstep – as signs of a new life” (Nicholson, 2005: 168-169).

Há vários exemplos que comprovam a rápida exportação/importação do Jazz para/pela Europa. Em 1919, a *Original Dixieland Jazz Band*¹ (ODJB) e a orquestra de Will Marion Cook², *Southern Syncopated Orchestra* (SSO) onde Sidney Bechet³ tocava clarinete, estiveram presentes em Londres. Segundo a musicóloga Catherine Parsonage estes dois concertos são um importante marco para a recepção e disseminação do Jazz em Inglaterra (Parsonage, 2003). O concerto da SSO em Londres e a genialidade de Sidney Bechet ficaram registados na imprensa diária londrina pelo histórico maestro Ernest Ansermet⁴:

1 - *Original Dixieland Jazz Band* – banda de New Orleans que, em 1917, foi a primeira a fazer um disco de Jazz. Foi também a primeira a ter um grande reconhecimento público, sendo frequentemente conhecida pelas iniciais O.D.J.B. A banda era composta por cinco músicos que tinham tocado anteriormente com as bandas de Papa Jack Laine. Os músicos da O.D.J.B., com especial ênfase para Nick La Rocca, auto-intitulavam-se como os “Criadores do Jazz”.

2 - *Will Marion Cook* – norte-americano, compositor e violinista. (1869-1944). Cook foi aluno de Antonin Dvorák e actuou para o rei Jorge V. A sua carreira como solista foi bastante curta, no entanto, em 1890 ele tornou-se director de uma orquestra de câmara que efectuou uma digressão pela costa leste dos E.U.A. Preparou “*Scenes from the Opera of Uncle Tom’s Cabin*” para espectáculo. Produziu bastantes musicais de sucesso. Mais conhecido pelas suas canções, Cook utilizou elementos do imaginário *Folk* de um modo original. Mais tarde, produziu alguns concertos e organizou

inúmeros grupos corais, tanto em Nova Iorque como em Washington, D.C. Criou a *New York Syncopated Orchestra* com a qual realizou uma digressão pelos EUA, em 1918, e depois por Inglaterra, em 1919 com a *Southern Syncopated Orchestra*. Deste espectáculo fizeram parte: o director assistente Will Tyers, o clarinetista Jazz Sidney Bechet, Abbie Mitchell, e Tom Fletcher, entre outros.

3 - *Sidney Bechet* – norte-americano, compositor, saxofonista e clarinetista Jazz, nasceu a 14 de Maio de 1897 em New Orleans e faleceu a 14 de Maio de 1959 em Paris. Desde muito novo Bechet dominava qualquer instrumento musical que encontrasse. Como primeira opção adoptou o clarinete e permaneceu um dos melhores clarinetistas Jazz durante décadas. Contudo, foi sobretudo reconhecido como o mestre do saxofone soprano e foi, provavelmente, o primeiro saxofonista Jazz a merecer destaque.

4 - *Ernest Ansermet* – maestro suíço que nasceu em Vevey, Suíça, a 11 de Novembro de 1883, e faleceu em Genebra, a 20 de Fevereiro de 1969. Estudou, entre outros grandes mestres, com F. Bloch. Em 1911, tornou-se maestro da Kursall de Montreux. A partir de 1915 foi maestro do Ballet Russo de Diaghilev com o qual fez variadíssimas digressões. Entre 1924 e 1927 foi maestro da Orquestra Sinfónica de Buenos Aires. Fundou *L’Orchestre de la Suisse Romande* na qual se manteve maestro até 1966. Exímio intérprete de deste compositor. Para além da sua carreira como maestro, redigiu alguns artigos entre os quais aquele que se julga ser, na Europa, o primeiro artigo de opinião acerca de um músico de Jazz (Sidney Bechet, quando este actuou em Londres em 1919).

“(..) There is in the Southern Syncopated Orchestra an extraordinary clarinet virtuoso, who is, so it seems, the first of his race to have composed perfectly formed blues on the clarinet. I’ve heard two of them (...). Extremely difficult, they are equally admirable for their richness of invention, force of accent, and daring in novelty and the unexpected. (...) with a brusque and pitiless ending like that of Bach’s second Brandenburg Concerto. I wish to set down the name of this artist of genius; as for myself, I shall never forget it, it is Sydney Bechet” (Ansermet in Chilton, 1996, p. 40).

Este é um testemunho que, segundo John Chilton:

“marked the first occasion on which jazz performance was seriously and skilfully reviewed in print” (Chilton, 1996: 39).

Para Ansermet, a SSO possuía um excelente clarinetista:

“I wish to set down the name of this artist of genius; as for myself, I shall never forget it, it is Sydney Bechet” (Ansermet in Chilton, 1996: 40).

Este artigo de Ansermet, insigne maestro da música erudita ocidental, permite concluir que alguns sectores eruditos reconheciam nesta nova linguagem estético-musical um estatuto que a promovia a uma forma de arte musical séria, com as suas técnicas, os seus recursos, as suas regras e musicalidade peculiares.

Em 1921, França já detinha as suas próprias Jazz-bands. Uma delas incluía Georges Auric⁵, Darius Milhaud⁶, Jean Cocteau⁷, Francis Poulenc⁸ e Arthur

5 - **Georges Auric** – compositor erudito francês, nascido em Lodève, Hérault, Languedoc-Roussillon, França, a 15 de Fevereiro de 1899 e falecido a 23 de Julho de 1983 em Paris. Aos 15 anos tinha já publicado as suas primeiras

obras. Estudou no Conservatório de Paris e no *Schola Cantorum*. Era o elemento mais novo do «Grupo dos Seis». Para além do trabalho desenvolvido como compositor, tendo chegado a compor para o Ballet Diaghilev, fez parte de uma formação de Jazz (constituída por outros membros do famoso «Grupo dos Seis») e foi administrador-geral da Ópera de Paris e da *Opera Comique*.

6 - **Darius Milhaud** – compositor e pianista francês nascido a 4 de Setembro de 1892 em Aix-en-Provence e falecido a 22 de Junho de 1974, em Genebra. Milhaud estudou no Conservatório de Paris, instituição para a qual ingressa em 1909, com Gédalge, Widor e d'Indy. Entre 1917 e 1919 foi membro do corpo diplomático francês no Rio de Janeiro, Brasil. Foi no Brasil que conheceu Claudel – poeta e diplomata. Deste conhecimento surge uma colaboração profissional: Claudel viria a redigir alguns libretos para várias óperas de Milhaud. Ao regressar a Paris, em 1919, tornou-se conhecido por pertencer ao famoso «*Les Six*» - o grupo dos seis – cujas influências de Satie e Cocteau estavam verdadeiramente assumidas nas composições e produções artísticas dos membros do «Grupo dos Seis». Fixou-se nos E.U.A. em 1940. Lecionou no Mills College, Oakland, Califórnia, até 1971, e nos cursos de verão em Aspen, Colorado. Entre 1947 e 1971 também ensinou no Conservatório de Paris. A partir do final dos anos 20, Milhaud vê-se obrigado a usar uma cadeira de rodas devido ao reumático. Apesar da sua saúde precária foi um compositor extremamente produtivo. A característica predominante na sua música é a utilização do politonalismo. Milhaud foi também influenciado pelo Jazz e foi um dos seus mais importantes promotores. Para além de artigos na imprensa, algumas das suas obras revelam a influência da música Jazz.

7 - **Jean Cocteau** – Jean Maurice Eugène Cocteau, francês, nasceu em Maisons-Lafitte, a 5 de Julho de 1889 e faleceu em Milly-la-Forêt, a 11 de Outubro de 1963. Foi cineasta, actor, encenador e autor de teatro. Jean Cocteau foi um dos mais talentosos artistas do século XX. Além de director de cena, foi poeta, escritor, pintor, dramaturgo, cenógrafo, actor e escultor. Cocteau começou a escrever aos 10 anos e aos 16 começou a publicar a sua poesia. A sua principal obra poética é *Clair-obscur*, de 1954. Actuou activamente em diversos movimentos artísticos, nomeadamente no conhecido *Les Six*. Foi eleito membro da Academia Francesa em 1955. É considerado um dos mais importantes cineastas de todos os tempos.

8 - **Francis Jean Marcel Poulenc** – compositor e pianista francês, membro do «Grupo dos Seis». Nasceu a 7 de Janeiro de 1899 em Paris e, na mesma cidade, faleceu a 30 de Janeiro de 1963. Aprendeu piano com a sua mãe e aos 7 anos começou a compor. Aos 15 anos inicia o estudo de composição com Ricardo Viñes. Viñes, apercebendo-se do talento e da vontade de Poulenc em se tornar compositor, incentiva-o e apresenta-o a Satie, a Casella e a Auric. Através da obra *Rapsodie Nègre*, apresentada em 1917, Poulenc alcança a notoriedade e o reconhecimento do público. Por sentir que os seus conhecimentos ainda eram insuficientes, estuda harmonia com Koechlin, de 1920 a 1923. Poulenc, por recomendação de Stravinski, trabalhou com Diaghulev para o qual compôs a música para o bailado “*Les Biches*”. Nesta obra o compositor expressa a frágil sofisticação da década de 20, uma profunda compreensão da música Jazz e o lirismo romântico que se tornou cada vez mais presente na sua produção. Compôs concertos para vários instrumentos e formações, música de câmara, obras corais, música sacra, peças para piano, canções, ballets, óperas e obras orquestrais.

Honegger” (membros do famoso grupo de artistas intelectuais «Les Six»¹⁰ - Os Seis). Em 1923, Milhaud redigiu um artigo para o *Courrier Musical* onde afirma que o Jazz chegou a França por volta de 1918 e explica a importância e o impacto deste concerto para os músicos parisienses.

Durante os anos 20 o Jazz foi difundido por todo o mundo:

“(…) *the so called globalization of the music through recordings [and concerts of African-american and White-american Jazz musicians], meant that as each “style” of Jazz emerged in America, it could be heard months later being imitated by local musicians in London, Paris and Rome*” (Nicholson, 2005: 170).

2 - Jazz em Portugal: proposta de um modelo teórico de análise sociocultural

Para a compreensão do fenómeno do Jazz em Portugal elaborei uma metodologia de análise que, julgo, possibilita clarificar e sistematizar as diferentes fases, processos, intervenientes, factos e comportamentos sociais e, simultaneamente, analisar a evolução política e cultural do país no séc. XX.

A metodologia de análise parte do conceito dos 4 Factores Sociológicos: *Oikos* (οἶκος) – termo grego que significa «casa» e que adopto para definir aqui os conceitos de «Espaço», por um lado, e, por outro lado, de «Lugar», conceitos

9 - Arthur Honegger – Compositor suíço, nasceu em Le Havre a 10 de Março de 1892 e faleceu a 27 de Novembro de 1955 em Paris. Grande parte da sua vida foi passada em Paris. Estudou no Conservatório de Zurique (1909 – 1911) e no Conservatório de Paris (a partir de 1911). Foi um dos membros do «Grupo dos Seis». A partir de 1924 aproxima-se do neo-romantismo com influências da música barroca, devido à sua admiração pela música de J. S. Bach.

10 - Les Six – em 1920, o crítico Henri Collet escolheu seis nomes de jovens intelectuais parisienses, principalmente compositores, e chamou-lhes *Les Six*. Assim ficou baptizado o famoso «Grupo dos Seis». Deste grupo faziam

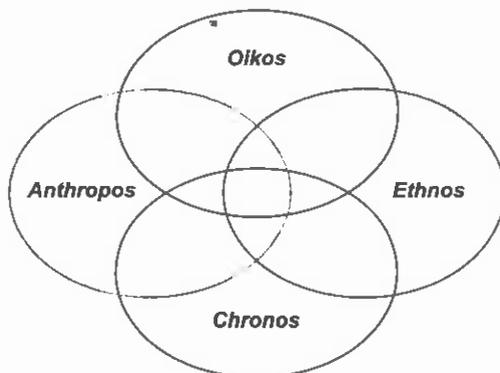
parte Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Germaine Tailleferre (1892-1983). Além destes, outros também tomaram parte, como Erik Satie e Jean Wiéner.

distintos, mas que interagem, conforme demonstrarei de seguida; *Anthropos* (*ανθρωπος*) – que significa «homem», indivíduo, ao qual recorro para definir o conceito de «Heróis»; *Ethnos* (*ΕΘΝΟΣ*) – grupo, associação, comunidade; e, por último, *Chronos* (*Χρόνος*) – palavra grega que significa «tempo» e que aqui utilizo para analisar os factos e as suas datas, relacionando-os com os factores referidos anteriormente.

Tabela 1 - Factores Sociológicos e Adaptação dos Conceitos (Martins, 2008c)

| Factores Sociológicos | Conceitos Adoptados |
|--------------------------------------|---------------------|
| <i>Oikos</i> (οίκος) | «Espaço» |
| <i>Oikos e Ethnos</i> (ΕΘΝΟΣ) | «Lugar» |
| <i>Ethnos e Anthropos</i> (ανθρωπος) | «Heróis» |
| <i>Chronos</i> (Χρόνος) | «Fases» |

Gráfico 1 – Relação, Influência e Idiosincrasia dos Factores Sociológicos (Martins, 2008c)



Desta forma, julgo importante ter em consideração os factores apresentados anteriormente, e a respectiva adaptação, para o estudo, análise e reflexão e conclusão acerca de fenómenos socioculturais, como é o caso do que apresento neste artigo. Os movimentos e os comportamentos sociais são condicionados pelos factores sociológicos que interagem, influenciam e, de uma forma idiossincrática despoletam, consoante as condicionantes ou conjunturas/ contextos particulares de cada um deles, independentemente, fenómenos distintos, particulares, que só poderão ser compreendidos à luz de uma leitura global e exaustiva, tanto quanto possível, dos referidos factores.

2.1 - Oikos: Definindo «Espaço»

Neste artigo o conceito de «Espaço» é entendido de acordo com o sistema geo-político-social. No início dos anos 20, Portugal era um país que defino como «bipolar», onde existiam dois universos socioculturais distintos: um universo constituído por uma elite cosmopolita existente em Lisboa e Porto, e o outro marcadamente rural, conservador e tradicionalista, que não só existia na província como também em Lisboa e Porto (Agostinho, 2002). O subdesenvolvimento industrial, a instabilidade política e a crise geral que assolava o país nesse tempo comprometeram o seu progresso. Apesar desta realidade, os jornais da época relatam uma forte actividade turística em Lisboa, influenciada pelo ressurgimento económico de outros países europeus. O turismo trouxe a Lisboa indivíduos de diferentes nacionalidades europeias. Simultaneamente, uma certa elite económica portuguesa visitava outros países europeus, principalmente Inglaterra e França. Através desta actividade turística, os portugueses contactaram com os novos paradigmas da modernidade. Por outro lado, o movimento internacional que se vivia em Lisboa trouxe-lhe um certo cosmopolitismo que promoveu a emergência dos “comportamentos da moda”, onde a música e a dança estavam representados.

Neste contexto, Lisboa e Porto eram centros onde alguns músicos de Jazz estrangeiros e espectáculos de revista negros foram recebidos e apreciados, como foi o caso de Sidney Bechet, Claude Hopkins¹¹, Henry Butler¹² e outros.

Depois de 1933, com a instauração do Estado-Novo, Portugal manteve a sua bipolarização, desta vez enfatizada e pragmatizada pelas políticas implementadas para a definição e enquadramento dos dois distintos universos: o rural e o urbano, a «cultura de massas» e a «alta cultura»:

“Popular – dirigido à grande massa populacional, que se caracterizava por um conjunto de símbolos nacionais inspirados na cultura tradicional rural; pela institucionalização do folclore como prática performativa; pela realização de concursos a nível nacional que fomentassem o ruralismo e o tradicionalismo e através da criação de corporações (Federação Nacional para a Alegria no Trabalho – FNAT –, as Casas do Povo que dinamizam actividades inspiradas nas tradições rurais, expandem-se grupos de cantares, ranchos folclóricos, marchas populares, etc.) (...) Erudito – dirigido a uma *élite* restrita, financeiramente poderosa, culturalmente enriquecida e, na sua maioria, afecta ao Regime. A estes estavam reservadas as noites do São Carlos e os programas de música erudita transmitidos pela EN e mais tarde, já na década de 50, pela RTP, os bailados da companhia *Verde Gaio* (coreografias inspiradas também pelos valores rurais e tradicionais da portugalidade). Além disto, pelo poder financeiro que detinha, este grupo

11 - **Claude Hopkins** – Claude Driskett Hopkins (1903-1984) foi um pianista americano de *Jazz Stride* e director de orquestra. Nos anos 20 percorreu a Europa como director musical de, entre outros, Josephine Baker. Depois de voltar aos Estados Unidos, ingressou na banda de Charlie Skeete, em 1930. A banda durou dez anos mas nunca se tornou muito popular. De 1944 a 1947, Hopkins liderou uma segunda banda, passando a trabalhar depois com pequenos grupos até ao fim da sua carreira.

12 - **Henry Butler** – pianista *Jazz*, nasceu por volta de 1950 em New Orleans, Louisiana, E.U.A.. Ficou conhecido por possuir uma capacidade e técnica prodigiosas para tocar vários estilos de música. É considerado um representante da sua geração relativamente à linhagem única de pianistas lendários de New Orleans. Gravou com diversas editoras incluindo *Impulse Records*, *Windham Hill* e *Basin Street Records*.

social tinha o privilégio de aceder a todos os sectores culturais: literatura, rádio, espectáculos, exposições, concertos, turismo, etc., que constituíam todo um conjunto de possibilidades que lhe permitia demarcar-se das massas populares e definir o seu *satus quo*” (Martins, 2006: 111 e 112).

As políticas culturais – a «Política do Espírito» - encorajaram um forte processo de «folclorização»¹³ inspirada na chamada «alma portuguesa» com o objectivo de eliminar todas as influências externas nas culturas expressivas nacionais. O Estado-Novo criou um Aparelho de Estado através do qual a ideologização dos portugueses, de ambos os universos, era uma das suas principais missões, principalmente dirigido às massas. Conforme afirma Castelo-Branco e Branco:

“Ao institucionalizar a prática folclórica, [o Estado] impulsiona e oficializa o discurso ruralista, modelado nas tradições recuperadas pela história (as datas, as figuras, os monumentos) e no folclore (a memória, os artefactos, as gentes) (...). À institucionalização do folclore segue-se a disseminação da sua prática. A proliferação dos ranchos folclóricos e de outros engrossa o movimento folclórico. (...) o folclore teve um papel importante na mobilização das populações rurais, por meio do enquadramento assegurado por organizações vocacionadas para o lazer de massas” (Castelo-Branco e Branco, 2003: 9).

Educação, Artes e Cultura em geral, estavam agora integradas num sistema político que as remetia para um papel funcional dos objectivos do Estado-Novo e do seu projecto político.

“Estruturar e arbitrar autoritariamente os equilíbrios fundamentais entre *élites* políticas e interesses dominantes (...) marca o essencial da natureza peculiar do Estado-Novo (...) o modernismo estético posto ao serviço de um nacionalismo passadista, católico, conservador e ruralizante” (Rosas, 1992: 17).

13 - Folclorização é “(...) o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos da cultura popular, em regra, rural” (Castelo-Branco e Branco, 2003: 8).

Nesta axiologia, os comportamentos expressivos exteriores, como o Jazz, eram hostilizados e, portanto, de difícil penetração e afirmação no panorama cultural português dominado pelo Estado-Novo.

2.2 - Oikos e Ethnos: definindo «Lugar»

O conceito de «Lugar» refere-se aos contextos da actividade jazzística em Portugal nos dois universos descritos anteriormente: nos centros cosmopolitas (Lisboa e Porto) e no interior do país. Durante os anos 20 o Jazz foi recebido com entusiasmo pelos músicos de ambos os universos que interpretavam música popular. A rádio, o turismo, a emigração, os discos, o cinema e alguns concertos por músicos de Jazz dos EUA em Lisboa durante os anos 20, contribuíram para este processo. Todavia, na imprensa da época, podemos encontrar dois grupos de opinião em relação ao Jazz: um sector conservador que não aprovava o Jazz, definindo-o como “uma música barulhenta, primitiva e selvagem”; e um segundo grupo de opinião que se referia ao Jazz como “símbolo da modernidade, música de liberdade, alegria e esperança”. Dentro deste segundo grupo, havia ainda aqueles que definiam as Jazz-bands portuguesas como “tristes, enfadonhas e maus exemplos de Jazz-bands” (Martins, 2006).

Para melhor entender a recepção do Jazz em Portugal, é importante clarificar o conceito de Jazz que utilizo neste artigo. A dificuldade de definir a música Jazz, tal como é apresentado por Andrew Clark (2000), levou-me a estabelecer dois critérios básicos para a definição do conceito de Jazz nesta apresentação:

- a apropriação do termo «Jazz», pelos músicos portugueses e público em geral para designar uma formação que tenta reproduzir o Jazz proveniente dos EUA e da Europa;
- e a apropriação dos recursos, vocabulário, técnicas e instrumentário do Jazz dos EUA e da Europa pelos músicos portugueses.

Algumas casas, como clubes nocturnos, restaurantes e casinos (em Lisboa e no Porto) emergiram como lugares de performance para estas Jazz-bands nacionais, que tentavam reproduzir o Jazz proveniente dos EUA e da Europa para acompanhar as danças da moda (*Charleston, One-Step, Fox Trot, Shimmy*). Formações como “Maxim’s Jazz”, “Orquestra António Melo”, “Orchestra Jazz”, (em Lisboa) e “Orquestra Torta”, “Orquestra Júlio Pimenta”, “Orquestra Fernando Carriedo”, (no Porto) são alguns exemplos que comprovam uma certa actividade Jazzística em Portugal durante os anos 20 e 30.

Contudo, depois dos anos 20, as Jazz-bands apareceram um pouco por todo o país e também nas zonas rurais. Estas Jazz-bands do interior eram contratadas para abrilhantar os arraiais populares e ficaram conhecidas por «Jazzes». O repertório dos Jazzes era bastante abrangente: podiam tocar Tangos, Valsas, alguns temas populares Portugueses e dos EUA, inspirados pelos recursos, técnica e vocabulário musicais «genuínos» do Jazz (interpretação sincopada, *swingada*, possivelmente recorrendo à improvisação colectiva, contraponto, passagens cromáticas, escalas pentatónicas, entre outras). Algumas partituras de Jazz foram usadas por estes Jazzes, para além de utilizarem os discos e a rádio para transcreverem os temas da moda. No âmbito da minha investigação acerca deste fenómeno dos Jazzes, encontrei alguns exemplos em vários municípios da Região Centro e Centro Norte de Portugal. Formações como “Perús Jazz-band”, “Miúdos Jazz-band”, “Lúcifer Jazz-band”, “Os Católicos”, “Os Futuristas”, “Liberdade Jazz”, são apenas alguns exemplos.

Com a instauração da ditadura do Estado-Novo (1933 -1974), o Regime criou uma imagem da «Identidade Portuguesa», da «Portugalidade», na qual os ideais e os valores tradicionalistas, conservadores, ruralistas e católicos, conforme referi anteriormente, constituíram os principais pilares de sustentação da «Política do Espírito».

Através do desencorajamento de importação de comportamentos expressivos externos, o Regime procedeu a uma espécie de «portugalização»

desses comportamentos expressivos, nos quais se inseria o Jazz. Este processo pode ser compreendido através da utilização de temas tradicionais portugueses interpretados segundo os recursos da música Jazz dos EUA. Alguns exemplos são: “*Fado Maria Alice – one step*”, “*Esperteza Saloia – corridinho*, Maxim Jazz” (Martins, 2006: 81) ou “Não brinque comigo” interpretado pela *Orquestra Central Jazz*, entre outros exemplos que tenho vindo a coleccionar.

Para enquadrar o que exponho de seguida, volto a referir a definição e a divisão promovida pelo Estado: a «Cultura Popular», para as massas, e a «Alta Cultura», direccionada às elites. A bipolaridade que existia antes da instauração do Estado-Novo é, com a sua consolidação, pragmatizada pelo próprio sistema político. Contudo, em ambos os universos a ideia da «portugalidade» seria o mote inspirador. Se a «Cultura Popular» deveria ser construída a partir do enquadramento do folclore e das suas práticas performativas, definida por Salwa Castelo-Branco e Freitas Branco (2003) por Folclorização, a «Alta Cultura» deveria igualmente seguir os princípios e os valores da «portugalidade» inscritos na «Política do Espírito».

Com este forte dispositivo de propaganda, de doutrinação e inculcação ideológica, os Jazzes – as Jazz-bands dos meios rurais – gradualmente passaram a estar enquadrados na axiologia defendida pelo Regime. Em 1946, algumas sociedades das áreas rurais, como Sociedades ou Bandas Filarmónicas, intercederam perante o governo no sentido de lhes ser concedido um subsídio para a fundação de uma Jazz-band. Em resposta, o Sub-secretário das Corporações escreve:

“(...) não deve a Junta estimular iniciativas que contrariem a verdadeira cultura popular (...) – cultura que o próprio povo cria, ou seja o folclore (...). Não se afigura que através dos barulhos exóticos, extraídos de instrumentos também exóticos, se possa aperfeiçoar a mentalidade do povo das nossas aldeias” (1946, Sub-secretário das Corporações in Melo, 2001).

Como consequência, algumas das Jazz-bands já existentes criaram Bandas Filarmónicas dentro das quais se constituíram algumas Jazz-bands. A partir dos anos 50 a maioria destas formações foi absorvida pelas Sociedades ou Bandas Filarmónicas ou passaram a designar-se «Grupos de Baile» e a interpretar música ligeira, de dança.

2.3 - Ethnos e Antrhopos: definindo «Heróis»

A «Política do Espírito» alcançou os seus objectivos na maioria da população portuguesa. Porém, em Lisboa, um grupo de cidadãos liderado por Luiz Villas-Boas (1924 – 1999) iniciou um processo de promoção e difusão do Jazz em Portugal.

Em Novembro de 1945, Luiz Villas-Boas (LVB) iniciou a transmissão da primeira rubrica radiofónica regular inteiramente dedicada ao Jazz, primeiro a partir da Emissora Nacional (EN) e poucos meses depois dos estúdios do Rádio Clube Português (RCP). Esta transferência para outra emissora foi motivada por razões políticas.

“A Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), inaugurada em 1935 e cuja organização definitiva se concluiu em 1940, estabeleceu-se no quadro de ideias da «Política do Espírito». António Ferro, no discurso de 12 de Junho de 1941, aquando da sua tomada de posse como director da EN, afirma que a rádio constitui o mais poderoso meio de propaganda. A rádio tinha incumbida a missão da «educação cívica, moral e artística» do povo português, seria «uma fortaleza do Estado». Quanto ao público que detestaria as emissões de «a boa música de concerto» ou aquelas que abordariam temas como a pátria ou o Estado-Novo, António Ferro questiona: «Que consideração nos pode merecer este público? Não foi precisamente para o combater que se fez a revolução? (...) Não! Escravidão, sujeição à mediocridade, nunca». Em 1942, foram criados o Gabinete de Estudos Musicais da EN, que tinha as funções de recolher, estudar, preservar e transmitir

as obras de música antiga portuguesa e auxiliar regularmente os compositores nacionais; a Orquestra Sinfónica Nacional, que teria temporadas regulares de concertos no Teatro Nacional de São Carlos; a Orquestra Típica Portuguesa, o Coro Popular e o Coro Feminino” (Martins, 2006: 111).

As reformas na filosofia de programação implantadas na EN eram o reflexo cultural do país, dividido nos dois universos antagónicos, na bipolarização sociocultural. O Jazz não tinha enquadramento na programação da EN. A relação entre o «Poder» da Música e o Poder Político foi, em todas as civilizações, uma relação de ambiguidade, de antagonismo, numa espécie de «*amor vs ódio*». O Poder recorre à Música para inculcar valores, endoutrinar, ideologizar, e os sectores opostos utilizam a Música como «arma» de luta. A este respeito apresento como exemplo o próprio Estado-Novo, em que o «nacional cançonetismo» se gloriava com os cantores de intervenção.

“No congresso da União Nacional (UN), realizado em Braga em 1956, tal como se constata nas actas, (...) houve situações de confronto entre música e política, equacionado em termos de defesa dos valores nacionais considerados ameaçados por produções musicais vindas do estrangeiro (*jazz, rock'n'roll, música pop, etc.*). Confirma-se, desta forma, que o Estado Novo não via com agrado a difusão do *Jazz* em Portugal” (Martins, 2006: 118).

Apesar do contexto desfavorável, Luiz Villas-Boas, (LVB) já depois de estar a transmitir a sua rubrica do RCP, iniciou simultaneamente uma coluna regular sobre Jazz na imprensa escrita, na revista semanal *Rádio Mundial* (propriedade do jornal *O Século*) onde abordou diversos temas relacionados com Jazz (a sua genealogia, a sua história, os seus músicos e discos) e promoveu um conjunto de eventos jazzísticos em Lisboa.

O primeiro grande acontecimento organizado por este grupo liderado por LVB foi a *Jam-session*¹⁴ que teve lugar no Salão de Chá do Café Chave D'Ouro, a 6/02/1948, na qual participaram Pops Whiteman, Tom Kelling, Tavares Bello, Art Carneiro, Mário Simões e outros músicos portugueses.

Desde o final de 1945 que o grupo redigia os estatutos para a fundação de um clube de Jazz, um processo que demorou mais de 4 anos até ser reconhecido e homologado oficialmente.

LVB e companheiros não desistiram. A 19 de Março de 1948, LVB assina a sua Ficha de Proposta de Sócio do HCP. Devido ao facto, o HCP considera esta a data oficial de fundação do Clube. Depois de várias insistências e contactos, cartas e pedidos de parecer, LVB e companheiros conseguiram a homologação do Hot Club de Portugal (HCP) pelo Governador Civil de Lisboa, a 16 de Março de 1950.

A institucionalização do HCP proporcionou a organização de variadíssimos eventos que culminaram com o primeiro grande concerto de Jazz em Portugal, a 1 de Outubro de 1956, com a orquestra de Count Basie¹⁵ e o cantor Joe Williams¹⁶.

14 - *Jam-sessions* – acto musical em que os músicos se juntam e tocam espontaneamente, sem uma preparação extensa ou qualquer tipo de regra pré-estabelecida. Neste contexto específico a origem do termo *jam* remonta aos anos 20. Esta palavra pode referir-se, num sentido mais lato, a uma parte de uma performance musical que surge da inspiração do momento ou da improvisação desenvolvida. A atmosfera que se vivia em Nova Iorque relativamente ao *Jazz* durante a Segunda Guerra Mundial, ficou famosa pelas suas *Jam-sessions* (sessões de improvisação) pela noite dentro. Estas constituíram um profícuo ponto de encontro entre artistas já estabelecidos como Ben Webster e Lester Young e jovens músicos de *Jazz* que viriam a tornar-se expoentes do movimento *Be-bop* como Thelonious Monk, Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

15 - **Count Basie** – William “Count” Basie, pianista, organista e director de orquestra, nasceu a 21 de Agosto de 1904. Faleceu, vítima de cancro do pâncreas, a 26 de Abril de 1984 em Hollywood, Florida (E.U.A.), com 79 anos de idade. Iniciou os estudos de piano com a sua mãe. Tal como outros músicos, Basie actuou no circuito *vaudeville*. Em 1924 iniciou a sua carreira como solista e acompanhador de cantores de *Blues*. Numa destas digressões visitou Kansas City, onde se encontrou com muitos músicos de *Jazz*. Em 1928, fixou-se em Kansas City, tendo trabalhado aqui com algumas formações. A partir desta altura começa a auto-intitular-se de “Count”. Cria a sua orquestra em 1934, mas retorna para a orquestra de Moten. Depois da morte deste, em 1935, a orquestra tentou, em vão, manter-se. Basie deu forma a uma nova orquestra, na qual integrou alunos de Moten. No final de 1936, Basie leva a sua orquestra para Chicago. Nesta cidade, em Outubro de 1936, realiza

O sucesso deste concerto foi arrebatador, tal como se constata na imprensa da época, e proporcionou o início de uma nova fase para o Jazz em Portugal. A institucionalização do HCP e as suas actividades em prol da promoção e difusão do Jazz são um testemunho do que denomino como um movimento social de resistência implícita face às políticas culturais do Estado-Novo. Tal como afirma Daniel Melo:

“De facto, as colectividades independentes representaram um pólo fundamental de oposição ao modelo oficial devido à sua capacidade de gerar alternativas culturais de alcance político” (Melo, 2001).

Esta resistência implícita tornou-se resistência explícita durante o 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais, realizado em 1971. Charlie Haden, contrabaixista, músico assumidamente comunista, que acompanhava Ornette Coleman (um importante músico do *Free Jazz*), dedicou “Song for Che” aos movimentos de libertação das antigas colónias portuguesas. A multidão apoiou entusiasticamente e alguns movimentos de esquerda, previamente preparados e aproveitando a coincidência, colocaram faixas e distribuíram panfletos com

as suas primeiras gravações. John Hammond descreveu mais tarde esta sessão de estúdio como “a única sessão perfeita, completamente perfeita”. No final de 1936, a orquestra fixa-se em Nova Iorque onde permaneceu até 1950. Basie era um director de orquestra altamente bem sucedido que podia contratar os maiores nomes do *Jazz* dos anos 30 e 40, tais como: Buck Clayton, Herschel Evans, Lester Young e outros. Podia também contratar brilhantes orquestradores que souberam explorar as potencialidades individuais e colectivas da sua orquestra. Eddie Durham e Jimmy Mundy foram dois dos seus orquestradores. A *Era das Big Bands* estava no seu auge. A sua orquestra, em 1952, era constituída por 16 músicos e Basie dirigiu-a até sua morte. Esta formação acompanhou diversos cantores, entre os quais Joe Williams que se apresentou com a orquestra de Count Basie no concerto em Portugal. Colaborou com Ella Fitzgerald, Quincy Jones e Frank Sinatra.

16 · Joe Williams – norte-americano, cantor de *Jazz*, nasceu a 12 de Dezembro de 1918, em Cordele, Geórgia (E.U.A.), e faleceu a 29 de Março de 1999 em Las Vegas, Nevada (E.U.A.). Cresceu na parte sul de Chicago rodeado por *Jazz*, *Blues* e música *Gospel*. Em 1943 foi contratado pela orquestra de Lionel Hampton. Esteve em digressão com Hampton durante vários anos mas foi como cantor da Orquestra de Count Basie que atingiu uma proeminência a nível nacional em 1954. O seu maior sucesso foi “*Everyday I have the Blues*”. Depois de deixar a banda de Basie continuou uma carreira de sucesso trabalhando com o seu próprio grupo de *Jazz*.

frases e palavras de ordem contra o Regime. As forças policiais e a polícia política intervieram. No entanto, João Braga, o famoso fadista que estava na organização do festival, conseguiu impedir as forças policiais de invadirem o recinto por temer que sucedesse um confronto entre o público e as forças policiais, o que poderia ter consequências graves. A polícia esperou pelo final do concerto, deteve Haden e extraditou-o.



Conforme se constata a partir do Gráfico 2, através de comportamentos e movimentos sociais foi possível iniciar um processo que trouxe o Jazz para o panorama cultural português. Estes comportamentos e movimentos sociais associados ao Jazz, neste estudo de caso, configuraram-se como formas de resistência, uma vez que a axiologia do Estado-Novo não enquadrava o Jazz e outros comportamentos expressivos exteriores aos valores, tradições e cultura da «alma portuguesa». Desde 1945, pelo movimento liderado por Luiz Villas-Boas que seguiu escrupulosamente as determinações e orientações legais do paradigma vigente, que o Jazz vinha a conquistar o seu enquadramento no panorama cultural português. Este tipo de resistência caracterizo como «implícita» pela sua forma e conteúdo: os indivíduos que integravam este movimento resistiam contra um

sistema que lhes impingia um conjunto de ofertas culturais com as quais não se identificavam, hostilizando o Jazz. Todavia, de uma forma politicamente correcta, estava implícita uma forma de resistência.

Depois da afirmação do Jazz no panorama cultural português, e devido a um conjunto de factores associados ao Jazz na década de 60 (como a liberdade, a luta pela igualdade de direitos nos EUA, o surgimento de movimentos de emancipação de africano-americanos, como o *Black Power* e a autodeterminação dos povos, que encontrou em Portugal um forte apoio relativamente às, então, colónias portuguesas), em 1971, no primeiro grande acontecimento internacional que colocava a população portuguesa em contacto com os grandes ícones do Jazz do séc. XX – o 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais –, pela acção determinante de Charlie Haden, como referi anteriormente, o Jazz associa-se a comportamentos e movimentos sociais de resistência, desta feita, explícita.

Conclusão

Para concluir, considero o fenómeno do Jazz em Portugal dividido em quatro fases:

«**Recepção**» – (compreendida entre as décadas de 1920 e 1930) na qual se verifica o aparecimento das Jazz-bands nacionais – os “Jazzes” – que tentavam reproduzir a imagem do Jazz e os seus recursos musicais exportados dos EUA e da Europa;

«**Desencorajamento**» – (entre 1933 e 1945) – que começa com o estabelecimento da ditadura do Estado-Novo, em 1933, marcada pela “Política do Espírito” e pelas políticas de Folclorização e de «Portugalização» da Música e de outros comportamentos expressivos;

«**Emergência**» – (compreendida entre 1945 e 1956) que se caracteriza pelo processo de resistência implícita às políticas culturais da ditadura do Estado-

Novo. Através de determinadas iniciativas e investimentos individuais e colectivos, através do grupo de sócios que designo como «o Grupo da Casa Sangareau» (Martins, 2006: 145), o Jazz conseguiu desenvolver um papel importante dentro deste contexto e a afirmação do Hot Club de Portugal é o sinal mais evidente;

«**Afirmação**» – (entre 1956 e 1971) na qual o Jazz conquistou finalmente o seu espaço e lugar no panorama cultural em Portugal. O concerto de Count Basie, em 1956, é, na minha perspectiva, um marco simbólico. Depois de devidamente afirmado, consequência do movimento de resistência implícita, todo este processo culmina no 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais, em 1971, onde estiveram 12.000 pessoas no primeiro concerto, quando se associam ao Jazz movimentos e comportamentos sociais de resistência explícita.



Como pretendi demonstrar, o Jazz chegou a Portugal por um processo de migração entre os EUA e a Europa e foi recebido por um país pobre, marcadamente rural, conservador, mas com focos sociais de cosmopolitismo que lhe conferem uma característica bipolar. O Jazz foi adoptado por alguns grupos de música conhecidos como Jazzes, tanto nos centros urbanos como nas zonas rurais. Através dos Jazzes, a música de Jazz conseguiu penetrar em

diferentes locais de diversão: nos clubes nocturnos, nos teatros, nos restaurantes, nos casinos e nos jardins públicos das cidades; e nas zonas rurais, nos eventos populares, nas festas privadas, nos teatros e nas estâncias termais.

Com o Estado-Novo foi criado um novo enquadramento para a música de Jazz: passa a ser rejeitado e desencorajado. Em ambos os casos, antes e durante o a ditadura, o Jazz em Portugal teve os seus próprios heróis: Os individuais e nominativos, oriundos de uma burguesia urbana, particularmente de Lisboa, que adquiriram uma posição muito relevante dentro da história da música e da cultura portuguesas (Luiz Villas Boas, Augusto Mayer, Art Carneiro, Tavares Belo, Carlos Menezes, Manuel Jorge Veloso, José Magalhães, Jorge Costa Pinto, José Duarte, Raul Calado, Count Basie, Charlie Haden, entre outros), e os heróis anónimos, aqueles das zonas rurais, sem nome, sem nenhuma memória mas com um papel igualmente importante na disseminação desta nova música por todo o país.

O Jazz em Portugal é, de facto, um espelho da organização e da evolução política, cultural e social do país e da sua história recente.

Bibliografia

- BENOIT, Francine (02/10/1956), “Orquestra de «jazz» de Count Basie”, in *Diário de Lisboa, secção Vida Musical*.
- BERLINER, Paul (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago Studies in Ethnomusicology Series, Chicago: University of Chicago Press.
- BARROS, Júlia Leitão de (1990), *Os Night Clubs de Lisboa nos Anos 20*. Lisboa: Lúçifer Editores.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge de Freitas (2003), *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta Editora.
- CHILTON, John (1996). *Sidney Bechet – The Wizard of Jazz*, s.l.: Da Capo Press, 1ª Ed.
- CLARK, Andrew (ed.) (2000). *Riffs and Choruses*, New York: Continuum.
- COLLIER, James Lincoln (2000), “Jazz”, in *The New Grove Dictionary of Jazz* (Barry Kernfeld – ed.), pp. 580 a 606, New York: St. Martin’s Press.

FARINHA, Luís, (1998), "Portugal, Março de 1933 - o Plebiscito constitucional" in revista *História*, n.º 1, Ano XX (nova série), pp. 57 a 63. Lisboa: Publicultura, SA.

GIOIA, Ted (1998), *The History of Jazz*, USA, Oxford University Press.

KERNFIELD, Barry (ed.) (2000). *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press.

MARTINS, Hélder Bruno (2006), *Jazz em Portugal (1920 – 1956)*, Coimbra: Almedina.

MARTINS, Hélder Bruno (2008a), "Jazz e comportamentos sociais em Portugal durante o Estado-Novo - processos de resistência", Comunicação apresentada no *Congresso da Sociedade de Etnomusicologia*, a 7 de Março de 2008, no Conservatório Superior de Música de Salamanca, em Espanha (no prelo).

MARTINS, Hélder Bruno (2008b), "Jazz in Portugal: space, place and heroes during dictatorship regime", Comunicação apresentada na *Leeds International Jazz Conference* a 15 de Março de 2008, no *Leeds College of Music*, em Leeds, Inglaterra (no prelo).

MARTINS, Hélder Bruno (2008c), "Música, Sociedade e Poder. As Bandas Filarmónicas e a Música Popular em Portugal - o caso do Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense", Comunicação apresentada nas *I.ª Jornadas de História Local de Pampilhosa da Serra - Sete Séculos de História*, a 11 de Abril de 2008, em Pampilhosa da Serra (no prelo).

MARTINS, Hélder Bruno (2008d), "«Rhythm and Changes»: reflexão e análise sobre o Jazz em Portugal", Comunicação apresentada no Congresso «Sons&Saberes» realizado no Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro, a 2 de Abril.

MARTINS, Hélder Bruno (2008d), *Música e Política: apresentação de um modelo teórico para a definição de estratégias políticas de desenvolvimento*, Comunicação apresentada em Moimenta da Beira, a 10 de Maio de 2008.

MARTINS, Hélder Bruno (2008e), "MÚSICA – Linguagem Universal ou Níveis de Percepção?", *Magazine de Artes de Coimbra e Afins*, n.º 2 (Junho – Agosto), pp 54 a 59, Coimbra: ArteàParte.

MELO, Daniel (2001), *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

MONSON, Ingrid (1996), *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago: University of Chicago Press.

MONSON, Ingrid (2004), *The Other Side of Nowhere: Jazz Improvisation, and Communities in Dialogue*, Chicago: University of Chicago Press.

NICHOLSON, Stuart (2005). *Is Jazz Dead? (or has moved to a new adress)*. New York and London: Routledge – Taylor & Francis Group.

OLIVEIRA, César de (1992), “A Evolução Política” in *Nova História de Portugal, Portugal e o Estado-Novo, Vol. XII* (Coord. de Fernando Rosas), pp. 21 a 85. Lisboa: Editorial Presença, 1.ª Edição.

PARSONAGE, Catherine (Oct 2003). *Popular Music*, “A critical reassessment of the reception of early jazz in Britain”, Volume 22, Issue 03, pp 315-336, Published online by Cambridge University Press

PORTER, Lewis (1997), *Jazz: A Century of Change*, New York: Schirmer Books.

RAMOS DO Ó, Jorge (1999), *Os anos de Ferro, O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949, ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.

RAMOS DO Ó, Jorge (1992) “Salazarismo e Cultura” in *Nova História de Portugal, Vol. XII - Portugal e o Estado-Novo (1930-1960)*, (coord. de Fernando Rosas), pp. 391 a 454. Lisboa: Editorial Presença, 1.ª Edição.

ROBERTSON, Roland (1995). “Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. in M. Featherstone, S. Lash & R. Robertson (Eds.), *Global modernities. From modernism to hypermodernism and beyond*. London: Sage, 25–44.

ROSAS, Fenando e BRANDÃO DE BRITO, J. M. (1996) *Dicionário de História do Estado Novo*, Bertrand Editora.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (1992), *Nova História de Portugal, Vol. XII - Portugal e o Estado-Novo (1930-1960)* – Coord. de Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1.ª Edição.

VILLAS-BOAS, Luiz (1946), “Jazz”, in *Rádio Mundial – O Século*, p. 20.