



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Simão Ribeiro de Sá Mota

“GUITARRA COM GENTE DENTRO”:

PARA UMA REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE AS PRÁTICAS
COLABORATIVAS DE CARLOS PAREDES – O CASO DE
INVENÇÕES LIVRES

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor José Oliveira Martins, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2023

FACULDADE DE LETRAS

“GUITARRA COM GENTE DENTRO”: PARA UMA REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE AS PRÁTICAS COLABORATIVAS DE CARLOS PAREDES – O CASO DE *INVENÇÕES LIVRES*

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	“Guitarra com gente dentro”
Subtítulo	Para uma reflexão crítica sobre as práticas colaborativas de Carlos Paredes – o caso de Invenções Livres
Autor/a	Simão Ribeiro de Sá Mota
Orientador/a(s)	José António Oliveira Martins
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Doutor Alfonso Benetti Júnior
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	
Especialidade/Ramo	
Data da defesa	31-10-2023
Classificação	17 valores

Agradecimentos

Um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. José Oliveira Martins, pela amizade, pela frescura de pensamento, sabedoria e paciência.

Um agradecimento à minha família, aos meus amigos e amigas de sempre. À família Portugal, Tiago José, Francisco Zagalo e Jorge Serra. À Luisa Amaro pelos ensinamentos e pela amizade serena. A António Victorino d’Almeida e Tozé Brito pela disponibilidade e contributos.

RESUMO

“Guitarra com gente dentro”

O percurso musical de Carlos Paredes está pontuado por uma série de colaborações artísticas. Embora a prática guitarrística de Paredes seja frequentemente associada a um repertório autoral de cariz solístico e singular, pretende-se aqui compreender melhor o significado das relações artísticas, sociais e afetivas na formação complexa da sua dimensão colaborativa. Este trabalho considera o percurso colaborativo de Paredes atendendo às relações artísticas e interconectadas que vai desenvolvendo enquanto aprendiz, intérprete e compositor. A sua atuação como compositor-intérprete (guitarrista), caracterizada por uma grande coerência musical, resulta também de uma forte relação física e tecnicamente criativa com o instrumento, desenvolvida tanto na sua formação instrumental e musical (essencialmente com seu pai, Artur Paredes) como no contacto com outras influências musicais. Com efeito, grande parte da carreira de Carlos Paredes foi desenvolvida acompanhando e atuando com outros músicos. Os seus primeiros registos discográficos são precisamente a acompanhar Artur Paredes e a voz de Augusto Camacho Vieira, e somente aos 37 anos grava o seu primeiro trabalho a solo. Esta dissertação considera o modo como Paredes participa no processo criativo de outros músicos e compositores, nalguns casos como intérprete, noutros como intérprete-compositor.

Em 1986, Carlos Paredes grava um disco de improvisações com António Victorino d’Almeida. O presente trabalho focaliza-se neste registo discográfico, analisando o modo como Carlos Paredes interage musicalmente com outro impulso musical, criativo e improvisado, e que frequentemente desenvolve uma linguagem musical distante da sua. Considero de que forma a formação de Paredes, assente nomeadamente nas técnicas de transmissão oral e a sua relação física com o instrumento, influencia a forma como desenvolve, ou não, um diálogo musical com Victorino d’Almeida. Considero que tanto nesta como noutras colaborações, especialmente já fase de grande maturação artística de Paredes, há uma tensão produtiva entre o impulso relacional com outra personalidade musical e a estruturação do seu discurso musical caracterizado pela coerência da sua voz composicional e pelos recursos da sua fisicalidade guitarrística. Podemos interpretar a proposta artística desta colaboração musical entre Paredes e Victorino d’Almeida como poli-discursiva, em que a intencionalidade colaborativa retém uma forte integralidade nas linguagens dos intervenientes, enquanto promove também uma experiência cultural híbrida.

Palavras-chave: Carlos Paredes, Colaborações Musicais, António Victorino d’Almeida, *Invenções Livres*, Guitarra Portuguesa.

ABSTRACT**“Guitarra com gente dentro”**

Carlos Paredes' musical journey is punctuated by a series of artistic collaborations. Although Paredes' guitar practice is often associated with an authorial repertoire of a soloistic and singular nature, the aim here is to better understand the meaning of artistic, social and affective relationships in the complex formation of his collaborative dimension. This work considers Paredes' collaborative path, taking into account the artistic and interconnected relationships he develops as an apprentice, performer and composer. His performance as a composer-performer (guitarist), characterized by great musical coherence, also results from a strong physical and technically creative relationship with the instrument, developed both in his instrumental and musical training (essentially with his father, Artur Paredes) and in contact with other musical influences. In fact, much of Carlos Paredes' career was developed accompanying and performing with other musicians. His first recordings are precisely accompanied by Artur Paredes and the voice of Augusto Camacho Vieira, and it was only at the age of 37 that he recorded his first solo work. This dissertation considers the way in which Paredes participates in the creative process of other musicians and composers, in some cases as an interpreter, in others as an interpreter-composer.

In 1986, Carlos Paredes recorded an album of improvisations with António Victorino d'Almeida. The present work focuses on this record, analyzing the way in which Carlos Paredes interacts musically with another musical impulse, creative and improvisational, and which often develops a musical language far from his own. I consider how Paredes' training, based in particular on oral transmission techniques and his physical relationship with the instrument, influences the way he develops, or not, a musical dialogue with Victorino d'Almeida. I consider that both in this and in other collaborations, especially during Paredes' great artistic maturation phase, there is a productive tension between the relational impulse with another musical personality and the structuring of his musical discourse characterized by the coherence of his compositional voice and the resources of his guitarist physicality. We can interpret the artistic proposal of this musical collaboration between Paredes and Victorino d'Almeida as poly-discursive, in which the collaborative intentionality retains a strong integrality in the languages of the participants, while also promoting a hybrid cultural experience.

Keywords: Carlos Paredes, Musical collaborations, António Victorino d'Almeida, *Invenções Livres*, Portuguese Guitar

ÍNDICE

Introdução.....	6
1. A Coimbra de Artur Paredes – Uma leitura histórica do percurso de Carlos Paredes (da herança musical à sua autonomização enquanto compositor).....	8
2. Colaborações artísticas de Carlos Paredes	13
2.1. Interpretação-composição e autonomia-colaboração	19
2.2 <i>Invenções Livres</i> - Colaboração com António Victorino d’Almeida	24
2.3 - “Uma guitarra com gente dentro”	33
Conclusão	41
Bibliografia/Fontes consultadas	43
Anexos	45
Anexo - Cronologia Discográfica de Carlos Paredes	46
Anexo - Entrevista António Victorino d’Almeida	47
Anexo - Entrevista Luísa Amaro.....	54
Anexo - Excerto da entrevista a Tozé Brito	63

Introdução

Com este trabalho proponho fazer uma reflexão crítica sobre as práticas colaborativas do guitarrista Carlos Paredes. Considerando que a atividade ao longo da sua vida artística foi essencialmente dedicada à produção solística para a guitarra portuguesa, e vista como uma procura de elevação ao estatuto de instrumento de concerto, pretendo aqui refletir sobre a forma como a sua prática de compositor e intérprete é influenciada pelo contacto musical com outros atores culturais, ativos em vários domínios.

Organizo este trabalho em duas partes: a primeira contextualiza a herança musical de Carlos Paredes e a segunda propõe uma reflexão sobre a forma como Carlos Paredes explora relações colaborativas (quer como autor, quer como intérprete) com outros. Na primeira parte, apresento uma sùmula do percurso musical de Carlos Paredes, a sua formação, as metodologias de aprendizagem que contribuíram para a sua identidade musical. Ou seja, considero a esfera de influência de Artur Paredes, o modo de transmissão oral como principal técnica de ensino das ferramentas de composição e interpretação, assim como a influência de práticas e repertório musical popular enquanto ambiente natural da guitarra portuguesa.

Na segunda parte, faço uma reflexão sobre a forma como Carlos Paredes é chamado a participar com outros atores, assumindo um papel de intérprete e de compositor. Por um lado, considero a sua intervenção em trabalhos discográficos de outros artistas enquanto acompanhador (a maior parte deles cantores), e por outro, a sua participação em trabalhos discográficos enquanto compositor, interpretando temas de sua autoria.

Depois de estabelecer a distinção sobre estas suas colaborações musicais enquanto intérprete e enquanto compositor, tomo como objeto de análise o caso do disco *Invenções Livres*, usando este exemplo como paradigmático para pensar a colaboração artística e o diálogo de práticas performativas de Paredes com os outros, uma vez que se trata de um disco

inteiramente improvisado, no qual Paredes não define convenções de atuação, nem tão pouco está a tocar o seu repertório consolidado.

Quanto ao título desta dissertação, é uma referência direta a uma frase que Carlos Paredes utiliza num dos seus concertos. Reforço, com esta escolha, uma ideia de uma música com uma identidade muito própria, um conjunto de influências específicas e uma leitura da música de Carlos Paredes enquanto um corpo único e coerente.

Como metodologia de análise tomo como referência os trabalhos discográficos e as colaborações musicais em que Paredes participa que estão registadas em disco.

Para realizar este trabalho foram referências essenciais os trabalhos publicados sobre Carlos Paredes: biografia, relatos e textos reunidos sobre o seu percurso pessoal e musical. Foram também essenciais as conversas e as entrevistas realizadas a Luisa Amaro, António Victorino d’Almeida e Tozé Brito.

Para uma melhor compreensão dos diversos aspetos que envolvem a gravação do disco *Invenções Livres* e o âmbito das colaborações musicais de Paredes, incluo, em anexo, as transcrições das entrevistas realizadas a António Victorino d’Almeida, Luisa Amaro e Tozé Brito.

Com este trabalho pretendo, assim, uma reflexão sobre uma parte importante da obra de Carlos Paredes, a sua vertente colaborativa e uma análise sobre as tensões que se geram no seu discurso musical quando em contacto com outros artistas.

1. A Coimbra de Artur Paredes – Uma leitura histórica do percurso de Carlos Paredes (da herança musical à sua autonomização enquanto compositor)

Até inícios do século XX, a tradição guitarrística de Coimbra estava marcada por nomes como Anthero da Veiga,¹ José Dória, Manuel Mansilha e a produção musical, no final do século XIX,² estava associada a uma corrente estética do romantismo encabeçada por figuras como Augusto Hilário. A utilização da guitarra estava maioritariamente circunscrita ao acompanhamento de voz (quer no meio estudantil, quer no meio popular) e ao acompanhamento de grupos de música popular (integrada em conjuntos de grupos de corda, estudantinas e agrupamentos de música popular).³

Artur Paredes, que tinha também antecessores familiares com um percurso à guitarra (o seu tio Manuel Rodrigues Paredes e o seu pai Gonçalo Paredes), foi dos primeiros guitarristas a contribuir para uma ideia da guitarra enquanto instrumento solista, de concerto⁴.

Através da introdução de uma técnica de dedilhação apoiada, da modificação estrutural do instrumento, Artur Paredes inaugura um novo capítulo na guitarra⁵.

Para a construção de um corpus de música circunscrito sobretudo a uma tradição guitarrística de estilo de Coimbra, Artur Paredes contribuiu, nas primeiras décadas do século XX, com composições instrumentais, inaugurando um estilo de composição próprio e introduções para fados e temas cantados.⁶

¹ Lopes, R. (2010). *Anthero da Veiga: Republicano-Guitarrista-Diplomata*. Câmara Municipal, Coimbra.

² Castela, L. (2011). *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

³ *Músicos do Território Salatino 1880-1947*. (2012). Gráfica de Coimbra, Coimbra.

⁴ Castela, L. (2011). *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

⁵ O trabalho conjunto de Artur Paredes com Raúl Simões e Joaquim Grácio, (dois importantes construtores de cordofones da primeira metade do século XX), transformou a estrutura interior da guitarra, o seu tiro de corda, a sua forma, dimensões, tipologia de construção. O aumento do tiro de corda vibrante, a subida da largura das ilhargas, a própria forma e molde e as experiências com utilização de madeiras nobres para a construção da guitarra, alteraram profundamente um instrumento que era habitualmente utilizado para acompanhamento e fizeram dele um instrumento solista.

⁶ Correia, A. (2016). *Do Choupal até à Lapa... Para uma Etnografia do Constructo da Canção de Coimbra*. Edições Sílabo.

Influenciado por estas manifestações musicais, pelo advento da música gravada⁷, integrado num meio académico e numa geração de intérpretes e compositores, Artur Paredes opera, na guitarra, uma revolução musical e orgânica. Em 1931 muda-se com a família para Lisboa e, depois do prestígio alcançado pelas gravações para as editoras discográficas na década de 1920, Artur Paredes participa, a partir dos anos 40, em programas de rádio da Emissora Nacional⁸.

É a partir desta base familiar e musical que julgo que Carlos Paredes terá as suas primeiras influências. O conjunto musical em que é integrado é constituído por Arménio Silva (à viola) e o seu pai, Artur Paredes, como solista. As participações em concertos, espetáculos ao vivo, homenagens e celebrações académicas em Coimbra são as principais ocasiões em que este trio participa. O percurso musical de Carlos Paredes é feito até sensivelmente à década de 1960 como segundo guitarra, a acompanhar a música do pai.

A sua iniciação musical é, precisamente, integrando um conjunto musical e imediatamente em resposta-ligação à música de Artur Paredes. A obra do seu pai é a sua iniciação musical e a base de trabalho, enquanto ensino, enquanto método de aprendizagem. A própria dinâmica de evolução no instrumento começa, neste caso, pela função de acompanhamento, de segundo plano. A sua formação enquanto guitarrista e músico começa exatamente por uma relação de dependência. A dinâmica de transmissão oral e o mimetismo associado ao ensino de guitarra têm um papel importante. A lógica de aprendizagem baseia-se numa relação de dependência no sentido em que a reprodução imediata e a assimilação dos conhecimentos acontece no momento, sempre em função do solista. A relação que se estabelece é a de uma figura de referência (o solista), que lidera o conjunto. Num segundo plano estão tanto o segundo guitarra (neste caso Carlos Paredes), como a viola (Arménio Silva). Portanto,

⁷ Losa, L. (2014). *Machinas Fallantes A Música Gravada em Portugal no início do século XX*. Tinta da China.

⁸ Moreira, P. F. R. (2012). *Cantando espalharei por toda a parte: programação, produção musical e o "aportuguesamento" da "música ligeira" na Emissora nacional da Radiodifusão (1934-1949)*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova.

no caso de Carlos Paredes, o seu percurso terá começado não só numa relação de dependência, mas também de tensão:

*“Tinha seis anos quando ele me pôs a acompanhá-lo: isso ajudava-o a compor variações (...) Eu era terrivelmente mau acompanhador, tinha a minha própria maneira de sentir a música.”*⁹

A minha leitura é que esta tensão acompanha todo o percurso de Carlos Paredes. A dinâmica de performance de conjunto, de dois ou três instrumentos que se complementam e entram em diálogo é a sua base de trabalho. Este esquema é utilizado tanto como ferramenta de prática composicional, como de performance artística. Ou seja, Carlos Paredes tem a sua formação conduzida numa relação de diálogo, de conjunto e de dependência. O principal papel de Carlos Paredes (até à sua “emancipação”¹⁰) foi a de acompanhamento e uma posição de segundo plano. Esta relação cria uma tensão e conflito entre os elementos do grupo na sua relação direta de solista-acompanhador-colaborador. Paradoxalmente, como resultado desta dinâmica musical entre os diferentes elementos, Carlos Paredes desenvolve uma propensão para uma vertente solista. Uma pulsão para o plano individual embora sempre em relação de dependência de um conjunto. Mas esta relação de dependência, quer do ponto de vista do acompanhamento, quer do ponto de vista da composição, cria uma tensão musical. A Carlos Paredes, que em ensaios a acompanhar o pai sentia necessidade de impor a sua forma de tocar, era exigida a posição de segundo plano: *“Dizia: Estás a tolher-me! Irritava-se comigo, ralhava-me e às vezes zangávamo-nos”*¹¹.

Quanto a mim, é um ponto fundamental, no que diz respeito às dinâmicas de aprendizagem, balanço e interpretação das técnicas de guitarra. Esta relação de aprendizagem, performance e prática musical ligada à guitarra são de uma grande tensão. Primeiro, porque se

⁹ Pacheco, F. A. (1988, 12 a 18 fevereiro). *O Filho do rei Artur*, Retrato Falado, O Jornal.

¹⁰ Tome-se como referência a primeira gravação a solo em 1962: Carlos Paredes, *Alvorada* (1962).

¹¹ Pacheco, F. A. (1988, 12 a 18 fevereiro). *O Filho do rei Artur*, Retrato Falado, O Jornal.

trata de uma relação de dependência, depois porque é uma relação assimétrica e porque se trata de uma aprendizagem feita num plano colaborativo. Depois, porque molda a forma como Paredes estabelece o diálogo musical e a forma como lida musicalmente com os outros. No fundo, segue o posicionamento do solista e assume uma posição de liderança, procurando o domínio dentro do conjunto.

Entendo a música de Artur Paredes como a principal “escola” de guitarra de Carlos Paredes. A aprendizagem dos acordes, formas de compor e interpretar deram-se pelo “método” transmitido em ensaio e concerto de forma relativamente “indireta”. Deste ponto de vista não considero que Carlos Paredes tenha tido “aulas” no sentido lato, com Artur Paredes. Mas, precisamente de acordo com a transmissão oral, assimilou as técnicas e os recursos técnicos do pai. O seu contacto com a música de Coimbra é regular¹², maioritariamente nos anos 50 e 60. Rodeado de uma geração de figuras de referência no campo da música de Coimbra, desde o seu pai, Artur Paredes, assim como Edmundo de Bettencourt¹³, Afonso de Sousa¹⁴, Arménio Silva¹⁵, Carlos Paredes cresce num meio musical marcado por estas influências musicais e toda uma geração ligada ao meio coimbrão.

Considero que a relação de Carlos Paredes com a obra do pai tem uma aspeto e valor formativos, (sobretudo tendo em conta que Carlos Paredes percorre a sua infância, juventude e início de vida adulta a interpretar e acompanhar a obra do pai). A relação com os motivos musicais, formas de compor, balanço e dinâmica de interpretação são transmitidos dentro da lógica de transmissão oral e mimetismo do instrumento popular. As referências sonoras, estéticas e interpretativas para Carlos Paredes são fundamentalmente as indicações que recebe de Artur

¹² Entrevista Fernando Alvim, RTP, 2011

¹³ Edmundo Bettencourt (1899-1973) foi poeta da Presença e uma das principais referências do canto em Coimbra na década de 1920.

¹⁴ Afonso de Sousa (1906-1993) foi advogado e guitarrista de referência na década de 1920, acompanhou Artur Paredes enquanto segundo guitarra.

¹⁵ Arménio Silva foi músico e radialista. Acompanhou Artur Paredes à viola desde a década de 1940.

Paredes, quer diretamente em ensaios, quer pela composição e pela obra que acompanha e conhece profundamente.

Não é certo com que idade Carlos Paredes terá começado a compor. No entanto, as primeiras referências surgem relativamente cedo (12, 14 anos).¹⁶ O mais provável é que Carlos Paredes tenha composto os seus primeiros temas durante a sua juventude e início de vida adulta, o que creio que reflete a imagem de um resultado musical que é o corolário da tensão entre formação-aprendizagem e a necessidade de compor, de se emancipar, assumindo o papel de solista. A posição de dependência e a relação difícil de Carlos com Artur Paredes¹⁷ explicam, em parte, esta fase inicial do seu percurso. O posicionamento musical de Artur Paredes e o vínculo que estabelece com o filho adiaram o processo de emancipação de Carlos Paredes.

A análise que proponho é que as dependências de Carlos Paredes, no plano colaborativo, explicam e enquadram o seu posicionamento musical e a sua postura em relação à sua música e à música dos outros. Paradoxalmente, o facto de Carlos Paredes ter assimilado a sua técnica expressiva e as ferramentas musicas de performance e composição integrando um conjunto, (num papel de acompanhador e tomando um lugar de segundo plano - tendo Artur Paredes como solista e referência), fazem com que a sua pulsão para assumir uma posição de liderança, de solista, seja o percurso natural quando se autonomiza e decide liderar o seu próprio percurso musical.

No fundo, considero que todo o seu percurso musical está marcado por estas tensões. Desde a sua fase de formação se percebe que se trata de um percurso musical recheado de sobreposições, diálogos e colaborações com outros, criando tensões e conflitos musicais aos quais Paredes vai respondendo ou quer como acompanhador, quer como compositor e solista.

¹⁶ Fonseca, O. (2000). *Carlos Paredes - A Guitarra de Um Povo*. Mundo da Canção

¹⁷ Santos, P. S. (2021). *O Amigo Paredes*. Althum

2. Colaborações artísticas de Carlos Paredes

Considero importante distinguir a qualidade colaborativa no percurso de Carlos Paredes. Apesar de ter ganho estatuto de um dos atores que contribui para a elevação da guitarra à categoria de instrumento de concerto a solo, uma parte considerável do seu percurso foi como acompanhador e não como solista.

Para uma leitura desta qualidade colaborativa na obra de Carlos Paredes, distingo duas vertentes. Por um lado, o repertório solístico, por outro, colaborativo.

O repertório solístico corresponde, desde logo, a uma obra musical estabelecida, consolidada, que resulta do envolvimento exclusivo de Paredes e da sua lógica composicional intrínseca. Resulta do seu processo criativo, do seu domínio técnico, da sua capacidade criativa. Este corpo de música é o que considero o resultado mais puro e imediato da criatividade e da identidade musical de Paredes. O repertório solista traduz a influência mais direta do ambiente musical que serviu de base para a sua formação e o estabelecimento da sua identidade enquanto compositor. Há uma coerência e uma sequência lógicas no repertório solístico de Paredes.

Quanto ao repertório colaborativo, consiste nos contactos, nas participações e nos cruzamentos que Paredes vai estabelecendo ao longo do seu percurso. Trata-se de um conjunto de música separado, que Paredes compõe ou interpreta em colaboração com outros atores. Noto que, na maior parte dos casos, as suas participações acontecem por convite e não por iniciativa de Paredes (o que, por si, contribui para uma leitura autónoma do seu percurso musical). O facto de Paredes não ser o promotor destas colaborações reflete a sua forma de se posicionar em relação à sua obra. Analisando o percurso musical e a carreira de Paredes, noto que as colaborações musicais de Paredes resultam, na maior parte dos casos, de uma ligação pessoal, de um convite de um amigo ou de uma editora. Penso que há uma certa independência e um espaço que Paredes preserva ao longo do seu percurso.

Do meu ponto de vista, a vertente colaborativa, embora seja o resultado de um convite, é tomada por Paredes como um continuar da sua obra, mas por vezes em confronto com um espaço “estrangeiro”, gerada por esta tensão entre o repertório solista e o colaborativo. A linguagem de Paredes é exatamente a mesma, fiel e coerente, mas em confronto com esse seu espaço “pessoal” que é o seu repertório solista.

A pulsão para assumir uma posição de domínio cria uma tensão no plano colaborativo. No fundo, a minha leitura é que Carlos Paredes se confronta musicalmente com desafios às convenções musicais que ele próprio criou. O paradoxo que se cria, quando Paredes forma a sua personalidade pelo mimetizar da postura do pai, reflete-se na sua postura musical, quando em diálogo com outros. Considero que existe um confronto entre a ideia de um Paredes que toca a sua música e que toca a música dos outros.

Quando, no início da sua atividade musical, Carlos Paredes (sempre numa relação de dependência), começa a trabalhar com o seu pai os temas instrumentais que gravam em disco, os acompanhamentos da sua guitarra rompem com a tradição coimbrã de acompanhamento simples, de apenas acordes rasgados. A capacidade técnica e interpretativa de Carlos Paredes sobressai especialmente no acompanhamento de temas como *Variações em Mi Menor*¹⁸ e no arranjo que faz para segunda guitarra no tema *Passatempo*¹⁹.

Esta colaboração de Carlos Paredes com o pai reflete o ambiente musical e os esquemas e lógicas de acompanhamento que fazem parte da sua formação. Julgo que este registo discográfico traduz a sua fase de aprendizagem.

Quando Paredes é convidado a colaborar com Camacho Vieira, inaugura uma forma diferente de acompanhamento de Canção de Coimbra. A dinâmica de acompanhamento, com um papel mais evidente da guitarra e com técnica de dedilhação de mão direita mais complexa

¹⁸ Carlos Paredes acompanha um trecho da melodia principal com um padrão harmónico em duas cordas, executando uma segunda voz para a melodia principal.

¹⁹ A guitarra acompanha toda a segunda metade da peça em rápidos harpejos que percorrem grande parte da escala da guitarra.

são as marcas fundamentais desta sua colaboração. A complexidade dos arranjos, da melodia da introduções e separadores presentes neste disco são um ponto de viragem no acompanhamento da Canção de Coimbra.²⁰ Não creio que deixe de ser um confronto musical no sentido em que Paredes está a acompanhar uma voz e não instrumento e continua dependente de um solista que, mais uma vez, o “domina”. E julgo que Paredes resolve essa tensão que representa acompanhar um tema a outro solista, embora tendo pouco “espaço” musical para poder sobressair e impor a sua lógica musical.

Uns anos mais tarde, já depois de ter lançado o seu primeiro trabalho a solo, Carlos Paredes é convidado por Luiz Goes a fazer os arranjos para três temas. Do meu ponto de vista, Paredes sublinha as suas capacidades técnicas com um arranjo de acompanhamento completamente inédito e rompe com as convenções de guitarra de acompanhamento até então. Com exceção da introdução, o arranjo de guitarra que compõe para *Balada do Mar* é sobretudo um cromatismo e creio que eventualmente reclama algumas semelhanças com o “Voo do Moscardo” de Korsakov. Penso que os arranjos de Paredes neste disco sublinham a sua capacidade técnica enquanto guitarrista e acompanhador²¹ e ao mesmo tempo uma enorme capacidade criativa de tornar a sua presença dominante sem que seja o ator principal. Noto, mais uma vez, que estas colaborações com Luiz Goes e Augusto Camacho Vieira são temas em que Paredes participa a acompanhar uma voz. É um registo diferente, (uma vez que até aí

²⁰ No final de cada verso cantado, Paredes responde em fraseado com a guitarra à melodia do cantor, modificando assim a forma “tradicional” do acompanhamento da voz em Coimbra. No tema “A Luz do Teu Olhar”, Carlos Paredes compõe uma introdução e acompanha todo o tema com um padrão melódico numa espécie de harpejo em duas cordas. Esta técnica é a mesma que tinha utilizado para fazer uma segunda voz no acompanhamento de um trecho nas “Variações em Mi menor” de Artur Paredes. O separador das duas quadras segue a mesma dedilhação. O acompanhamento do terceiro verso é feito ritmicamente em simultâneo com as notas da melodia do cantor, para ser retomado o acompanhamento clássico em rasgado, na repetição.

²¹ Um primeiro tema “No Calvário” em que Paredes marca vincadamente a música com o seu arranjo de acompanhamento. O soneto, forma poética lançada no género pela geração da década de 1920, recuperada por Luiz Goes nos anos 50, é neste caso intercalado por desenvolvimentos harmónicos que são suportados pela guitarra. Neste tema, Carlos Paredes estabelece uma linha dominante, através de intensos rasgados à guitarra, que marcam o ambiente dramático do poema e permite que os versos seguintes sejam cantados. O papel da guitarra, a pontuar os intervalos dos versos é a presença mais marcante.

No tema “Canção da Infância”, Paredes compõe uma introdução em dedilhação cruzada e opta por ficar em silêncio durante praticamente todo o poema, que é acompanhado exclusivamente à viola. Apenas no último verso retoma o acompanhamento recuperando a mesma forma da introdução.

Paredes tinha trabalhado musicalmente com guitarra e temas instrumentais), mas não deixa de se estabelecer uma relação de dependência e de confronto musical. É um espaço musical que lhe é relativamente familiar, embora Paredes demonstre a sua identidade nos espaços onde lhe é permitido, (nas introduções e separadores). Com isto pretendo dizer que se trata de uma relação de dependência, em que Paredes está num papel de acompanhador e que aproveita para marcar “terreno” nos espaços musicais em que toca a solo.

Depois desta colaboração com Luiz Goes segue-se um período na carreira em que Carlos Paredes teve uma intensa atividade musical, participando em concertos e gravou também dois dos seus discos: *Guitarra Portuguesa* e *Movimento Perpétuo*.

Uns anos mais tarde, é convidado por Adriano Correia de Oliveira, com quem partilhou muitas vezes o palco no período do PREC,²² a participar no disco *Que Nunca Mais*²³. A participação de Paredes neste disco é um continuar da sua linguagem, sempre com o seu registo próprio e julgo representar simbolicamente um período em que os dois músicos estiveram ligados (quer por razões políticas, quer por questões de amizade). A lógica musical de Paredes permanece intacta: é chamado a participar na música de outros como acompanhador, mas tende a tomar um posicionamento dominante nos tempos e espaços que lhe são propostos.

A minha leitura é a de que nestas colaborações musicais de Carlos Paredes, há um desafio ou um confronto com as suas convenções musicais ou com os seus padrões de referência. Isto porque Paredes, na medida em que controla apenas os arranjos ou as melodias que cria para acompanhar, não tem controlo total sobre a matéria que está a interpretar, nem

²² Letria, J. J. (2013). *E Tudo Era Possível*. Clube de Autor

²³ Neste disco Carlos Paredes participa num tema com arranjo de Fausto (*Tejo que levas as águas*) e compõe um arranjo para o tema *Recado a Helena*. A introdução é feita pela guitarra que rasga com alguma violência acordes enunciando a harmonia que a voz vai interpretar. Nos primeiros versos, a guitarra é o único instrumento que acompanha a voz de Adriano num registo em tom menor, com dramatismo e um ambiente escuro. Paredes acompanha a voz de Adriano sem um compasso exageradamente marcado, com alguma liberdade. Nos versos seguintes a voz passa a ser acompanhada, em tom maior, por viola até haver novamente uma passagem para a guitarra, regressando ao registo inicial. A participação da guitarra neste tema é, no fundo o registo poético próprio, em tom menor, que vai sendo alterado pelo surgimento do acompanhamento de viola, em tom maior, num registo que contrasta com o da guitarra.

domina o resultado musical. Está, nestes casos, a acompanhar uma voz e, por isso, dependente de um solista, tem tendência a evidenciar o papel da guitarra nos espaços “livres”. É uma constante tentativa de domínio em função das referências que lhe são propostas. Isto, nos casos em que a colaboração de Paredes se estabelece com voz. No caso de uma colaboração com outros instrumentos, a relação é também de tensão, mas creio que Paredes tende a “resolvê-la” impondo a sua música ou a sua lógica e passa ao papel de solista e não de acompanhador.

Noto, por outro lado, que quando Paredes grava em disco os seus temas com Charlie Haden, embora esteja a ser acompanhado de forma diferente e por um instrumento diferente está a interpretar a sua música e por isso o resultado imediato, do ponto de vista colaborativo, é o domínio total do espaço musical. Os temas que gravou neste disco já tinham sido todos gravados em edições anteriores, mas com acompanhamento de viola²⁴. Não considero que não esteja a reagir musicalmente a essa diferença, mas não creio que esteja necessariamente em diálogo, uma vez que está a interpretar obra própria, já “estabelecida” e que não sofreu alterações estruturais. Já nos casos em que Paredes improvisa com Charlie Haden, a música é necessariamente diferente. Em primeiro lugar porque se liberta da sua música já estruturada, que está gravada, registada e que tomou uma forma estabelecida. Depois porque está a “compor” em direto e em simultâneo. Defendo que é sobretudo no campo da improvisação que Carlos Paredes se revela como músico e demonstra as suas aprendizagens, as suas capacidades técnicas, mas não apenas capacidades de reação a um determinado ambiente musical, ou de percorrer uma escala em determinado tom ou modo. E creio ser neste campo, de improviso em diálogo, que Paredes demonstra a sua personalidade musical, a sua segurança técnica e a sua

²⁴ Paredes grava um disco com Charlie Haden (*Dialogues*). O primeiro encontro entre os dois músicos deu-se em Lisboa em 1971, a propósito do Festival de Jazz em Cascais onde Charlie Haden participou. Depois de uma sessão de improviso entre os dois, no HotClube em Lisboa, Charlie Haden decide convidar Carlos Paredes para gravar. O alinhamento do disco é composto por seis temas de Carlos Paredes, dois de Artur Paredes e um tema de Charlie Haden (*Song for Che*), em que Paredes participa num improviso que termina o tema). Os dois momentos de improvisação presentes neste disco são precisamente em “Song for Che” e no tema Verdes Anos (que corresponde à versão adaptada de “Despertar”, que termina também com um improviso entre os dois músicos).

herança de tradição guitarrística. O improviso de Carlos Paredes é necessariamente diferente entre diálogo musical quando acompanhado e quando a solo. No caso de Haden, noto que Paredes improvisa sobre uma estrutura rítmica que tem como referência uma harmonia que os dois músicos conhecem, que não é totalmente nova para Paredes e que não apresenta “surpresas” de tonalidade, de ritmos ou mudanças inesperadas de compassos. Nos casos em que Paredes improvisa com Charlie Haden a conclusão a que chego é de que a sua tendência, uma vez que já não está subordinado ao papel de acompanhador, é adotar a postura de solista e tomar as “rédeas” do percurso musical, definindo as regras e impondo a sua guitarra.

Com estes exemplos anteriores proponho uma leitura da vertente colaborativa de Carlos Paredes como uma música que está intrinsecamente ligada à vertente solista.

O repertório colaborativo são maioritariamente convites a que Paredes responde com a sua linguagem sempre numa tensão que resulta da sua identidade enquanto colaborador de um outro solista. Julgo que existe como que um desconforto quando Paredes interpreta ou toca temas que não lhe pertencem nem fazem parte do seu repertório solista. Ao mesmo tempo, os arranjos que compõe e a música que “empresta” a outros atores é de tal forma vincadamente identitária que lhe continua a pertencer. E Paredes adota naturalmente a postura de solista quando tem espaço para isso.

2.1. Interpretação-composição e autonomia-colaboração

A análise e a leitura da música de Carlos Paredes são de uma grande complexidade, no sentido em que se torna difícil distinguir o homem da obra e o compositor do intérprete. Proponho uma discussão sobre a dualidade interpretação-composição em Carlos Paredes.

Não me é propriamente fácil (senão impossível) distinguir o intérprete do compositor em Carlos Paredes. A componente performativa na sua música tem um papel tão relevante, que se me torna difícil fazer essa distinção. A diferença entre a performance de um Paredes compositor e um Paredes intérprete é difícil de estabelecer. Existem vários aspetos que dificultam essa distinção: o facto de Paredes reciclar temas seus, ter uma identidade musical tão vincada que torna a música que “empresta” aos outros em música que lhe pertence, o aspeto performativo ser tão importante na definição das linhas condutoras da sua construção musical e o conflito que existe entre a identidade solista com a identidade colaborativa, (cujo resultado creio ser normalmente uma mistura dessas identidades).

Em relação ao primeiro ponto existem vários exemplos em que Paredes reutiliza a sua própria música e aproveita frases ou segmentos para estabilizar uma música que possa ter surgido numa colaboração no seu repertório solista. Noto, por exemplo, o caso do tema *Valsa Diabólica*, do disco *Canções para Titi*, em que Carlos Paredes apresenta uma introdução com um fraseado rápido e com uma melodia que o próprio tinha utilizado na introdução de *Quando os Sinos Dobram*²⁵. Ou mesmo no caso do disco *Meu País*²⁶. A segunda metade do disco consiste numa série de reciclagens e de adaptações da própria música de Carlos Paredes. Nesta espécie de autocitação, admito a possibilidade de uma construção do tema em função da

²⁵ Gravado em 1958 com Augusto Camacho Vieira.

²⁶ Paredes utiliza a melodia do tema *Romance n.º2*, registado em 1967 no disco *Guitarra Portuguesa. A Trova do Amor Lusitana* corresponde a *Raiz* gravado por Paredes em 1962. *A Trova do Emigrante* serve-se da melodia do tema *Romance n.º1*, registado no disco *Guitarra Portuguesa* em 1967. *O Render dos Heróis* corresponde ao tema *Pantomima* registado em 1967. *Sobre um Mote de Camões* corresponde à melodia de *Mudar de Vida*, um tema que surgirá gravado em disco no ano seguinte no seu álbum *Movimento Perpétuo*. O tema *Louvor à Vida* corresponde a um excerto adaptado de *Despertar*, registado em 1962.

melodia e não do poema. Nestes arranjos a música era pré-existente e foi depois adaptada aos poemas.

Defendo que este aspeto permite uma leitura da obra e da identidade musical como um todo, numa constante evolução e adaptação. Ao mesmo tempo, a mistura que existe as duas identidades (solista e colaborativa) faz com que o processo de transformação e de passagem de temas surgidos numa colaboração sejam naturalmente apresentados e enquadrados no seu repertório solista. Por este motivo se torna difícil a distinção entre estes dois pontos.

Acresce a isto o facto de o fator performance ser de tal forma importante em Paredes que se torna indissociável do seu resultado artístico e da sua obra. A sua identidade musical enquanto compositor está também assente na sua relação física com o instrumento. A minha análise é de que a lógica de coordenação técnica da dedilhação de mão direita, os desenhos de mão esquerda, o tipo de harpejos, a relação musical entre cordas, a organização da escala e o tipo de som de cada corda têm toda a influência num guitarrista e compositor como Carlos Paredes.

Defendo ainda que a tensão que existe quando Paredes está a colaborar musicalmente com outros é, em parte, provocada pela forma como lida com a dinâmica do conjunto, mas também pela sua imposição musical enquanto compositor.

Recordo que o seu percurso musical começa como acompanhador. Por influência do pai, a sua afirmação enquanto solista dá-se relativamente tarde, pelo que todo o percurso musical se dá praticamente sempre em diálogo ou em dependência de outros. A sua fase de formação, sobretudo a acompanhar o pai, molda a sua forma de tocar, de reagir e até de compor. A autoridade e a exigência que Artur Paredes teve sobre Carlos Paredes, contribuíram para a construção de referências estilísticas e significados de uma linguagem muito própria.

Julgo que a identidade musical de Carlos Paredes é, deste ponto de vista, forte, estabelecida desde a sua juventude. Se por um lado, Paredes tem a sua linguagem musical

assente na lógica intrínseca da guitarra, nos próprios movimentos, no aspeto físico e até morfológico do instrumento, por outro, as suas influências musicais estão ligadas a uma tradição musical popular. Creio que o binómio compositor-intérprete em Carlos Paredes está relacionado com este aspeto. A sua lógica de guitarra, com as idiossincrasias, o seu mundo de música, as suas referências, fazem com que a sua música tenha um quadro, um glossário e uma codificação própria. Se na música de pendor popular, (da tradição em que se insere) há um aspeto de simplicidade assente maioritariamente em harmonias simples, cujas sequências quase se “adivinham”, há também uma liberdade musical que permite ao compositor “improvisar” sobre uma espécie de tela pré-definida. Este é o que julgo ser um quadro de referência para a escola que Carlos Paredes teve como orientação.

A formação guitarrística de Carlos Paredes está umbilicalmente ligada à música do seu pai. Mas nem por isso a sua linguagem será menos autónoma. Até mesmo pelo contrário. Talvez, até por isso, Carlos Paredes tenha uma forma de interpretar segura e quase “ortodoxa”, dentro da sua própria musicalidade.

Embora herdeiro de uma filosofia de guitarra do seu pai, sobretudo no que diz respeito aos balanços e aos aspetos técnicos de dedilhação e tipo de som produzidos, Carlos Paredes conseguiu, nas suas composições, criar uma identidade musical absolutamente única, baseada numa linguagem muito própria e num código absolutamente associado e dependente do seu instrumento.

Não descuro o facto de, ao longo do seu percurso, Paredes ter tido vários acompanhadores. Ao longo do seu percurso musical Paredes tomou como escolha ser acompanhado por uma viola de acompanhamento.

Numa primeira fase (sensivelmente entre a década de 1930 e o ano de 1960) tocou integrado na formação do seu pai, Artur Paredes e o viola Arménio Silva. Numa segunda fase, a partir de 1960 convida Fernando Alvim para o acompanhar. Esta é a parceria musical de

Paredes que há de durar mais tempo e constitui o período de “auge” e em que Paredes grava uma parte importante do seu repertório. Numa última fase é acompanhado por Luisa Amaro (entre 1984 e 1993). É de registar que a mudança entre violas corresponde a diferentes períodos e fases da obra de Carlos Paredes. Existem, evidentemente, algumas diferenças na forma de acompanhamento e na forma de trabalho musical entre eles²⁷. Por esta lógica defendo assim a viola de acompanhamento como uma influência musical na música de Paredes absolutamente natural.

Proponho, então, pensar nos casos em que Paredes constrói os arranjos para música já existente, como nos exemplos citados (sobretudo a partir dos anos 70). Naturalmente, o teor que confere à música que lhe é apresentada é o da sua linguagem de guitarra. Nos casos de temas como “Recado a Helena”, “Tejo que Levas as Águas”, em que a música não é da sua autoria, a minha leitura é de que o registo de guitarra é de total coerência com a sua identidade guitarrística até então. Os tipos de melodias de introdução, os acordes rasgados, as técnicas de acompanhamento, a forma de enunciar a frase musical, os glissandos e os rubatos são inteiramente coerentes com a sua forma de tocar. Não digo com isto, que se trata de uma não-evolução ou de uma forma repetitiva de tocar, antes o contrário. Trata-se de uma união absoluta com a sua identidade e com a sua gramática musical. Tanto num caso, como noutro, Paredes é “chamado” a músicas que, não sendo suas, passam a ter uma nova identidade com a sua guitarra. Defendo que daí vem a força da lógica de uma guitarra enquanto léxico próprio, enquanto linguagem autónoma. A sua forma de tocar faz com que se “aproprie” musicalmente dos temas que não são seus, adaptando-lhes a sua forma de interpretar e impondo a sua “métrica”, o seu balaço e a sua respiração. A forma como Paredes organiza música de outros, pelo acompanhamento em dedilhação cruzada, chega até a alterar o balanço, o ritmo e o tempo originais para uma linguagem que lhe é familiar e própria.²⁸

²⁷ Anexo – Entrevista a Luisa Amaro.

²⁸ Tome-se como exemplo o tema *Era Ainda Pequeninina*, do disco *Meu País*.

Quando a composição musical é de Carlos Paredes, quando pertence ao seu repertório solista, a sua identidade está assumida com a mesma lógica. Inclusivamente mais acentuada em casos como, por exemplo, a segunda metade do disco “Meu País”, em que as melodias e os poemas foram adaptados à sua própria música. Ou seja, a música que tinha gravado e composto, nalguns casos mais de dez anos antes, foram a base de trabalho para o novo resultado musical de ligação com os poemas. Existe, portanto, uma contaminação entre o seu repertório solista e o colaborativo.

Quanto a mim, existe nesta lógica musical de Paredes, um espaço musical que ele controla (repertório solista) e outro que ele adapta (colaborativo). Nos discos de música improvisada com os poetas José Carlos Ary dos Santos e Manuel Alegre, Paredes está a tocar a solo, a reagir a uma voz e não tem propriamente uma melodia, mas uma entoação, um ritmo, uma toada. A música de Paredes está em diálogo com um poema, uma linguagem também musical, mas não propriamente melódica ou harmónica. Não obstante haver um elemento de improvisação, Paredes improvisa com um poema recitado e não cantado. Os temas gravados, embora tenham alguma condição de improviso, são minimamente “pré-definidos”, por uma preparação, numa espécie de “improviso preparado”. Não se trata de músicos que estabelecem diálogo com a guitarra, nem vice-versa, mas sim de poetas que recitam a palavra e para quem Paredes toca a sua música. Neste sentido creio que Paredes não disputa o lugar de solista musical, mas sim disputa, em tensão, a posição principal com a voz dos poetas (uma vez que os acompanha). O resultado musical apresentado por Paredes não é necessariamente o de um diálogo, mas antes o de uma improvisação, uma exploração guitarrística, dentro da sua identidade, da sua forma de interpretar e organizar a música. Mesmo tendo em conta este aspeto de liberdade criativa que a improvisação tem na música de Carlos Paredes, quando se vê confrontado com uma linguagem, um som, um instrumento diferente, a guitarra continua inscrita dentro de determinados referenciais.

Neste sentido, considero que Paredes tem alguma dificuldade em estabelecer verdadeiros diálogos, sobretudo quando a música não está diretamente relacionada com a sua lógica musical. A forma como Paredes integra os seus conhecimentos técnicos e expressivos, não se traduzem numa “resposta” ou “pergunta” musicais, mas sim no continuar de uma expressão estética própria.

Noto que a solidez da sua identidade, a segurança da sua raiz dentro da sua tradição de guitarra não são impedimentos para que o diálogo se estabeleça. Antes pelo contrário: as capacidades técnicas e os recursos de que dispõe, principalmente no domínio de escalas, técnicas de contraponto e exposição/conhecimento de outras influências musicais, são mais do que suficientes para responder ao nível das suas colaborações musicais.

É especialmente no campo da improvisação que faço uma leitura diferente sobre a música de Carlos Paredes. Se me é possível analisar e refletir sobre a sua forma de tocar e compor quando está a improvisar sobre uma “base”, torna-se ainda mais quando esse improviso acontece de forma absolutamente livre.

2.2 Invenções Livres - Colaboração com António Victorino d’Almeida

Uma das razões pela qual este registo permite analisar e iluminar facetas do percurso colaborativo de Carlos Paredes é justamente porque se trata de um registo totalmente improvisado, em que não há qualquer convenção e não está a interpretar repertório previamente estabelecido. Este é um registo paradigmático nesse sentido. Por um lado, porque Paredes está num campo musical absolutamente liberto, não tem qualquer limitação. Depois porque não está a interpretar repertório solista seu. E é neste campo e com estas condições que proponho analisar a postura musical e a vertente colaborativa de Carlos Paredes no seu estado mais paradigmático.

Noto mais uma vez que se trata de uma colaboração a que Carlos Paredes responde e não surgiu de sua iniciativa. Embora junte dois músicos que se conheciam para gravar um disco, replicando o exercício que já tinham feito em espetáculos ao vivo, surge num contexto e numa fase específico do percurso de Carlos Paredes. Depois do 25 de abril de 1974, Carlos Paredes teve uma intensa atividade musical, participando em diversos comícios políticos e associativos, espetáculos e sessões de esclarecimento essencialmente nos primeiros anos. Ao longo das suas viagens pelo país, cruzou-se várias vezes com alguns dos nomes relevantes da cena musical portuguesa, que nesses anos partilhavam os mesmos palcos. Entre eles Adriano Correia de Oliveira a José Afonso, Fausto, Sérgio Godinho e José Mário Branco.

Num desses espetáculos, Paredes cruza-se com António Victorino d’Almeida, que também nessa altura frequentava os mesmos circuitos a dar concertos e a participar em espetáculos. Numa ocasião em que estiveram presentes os dois, partilharam o palco e tocaram a duo. Os laços de amizade estabeleceram-se e os dois músicos ficaram ligados também afetivamente desde então.

A partir de então, os encontros nos mesmos palcos serviam de pretexto para uma improvisação e passou a ser relativamente frequente que os dois improvisassem juntos. Cada um dos músicos fazia a sua participação musical, tocando e interpretando os seus temas e no final juntavam-se em palco para improvisar.

Uns anos mais tarde, Victorino d’Almeida convida Paredes para participar numa série de concertos com Erika Pluhar pela Europa. A cantora, que se tinha interessado pelo Fado e pela música portuguesa, organizou uma série de concertos com Victorino d’Almeida, que foi quem decidiu convidar Paredes a participar. Numa primeira parte, Pluhar e d’Almeida apresentavam os seus temas, que Paredes acompanhava. Num segundo momento, Paredes

tocava o seu repertório²⁹. Já no final da década de 1970, por ocasião da sua estadia em Viena, enquanto adido cultural, Victorino d’Almeida produz um disco de Erika Pluhar e decide convidar uma série de artistas para participar (tanto na qualidade de executantes, como de compositores). É Carlos Paredes que, mais uma vez, decide convidar. O contacto entre os dois músicos é cada vez mais frequente a partir destes encontros.

Julgo que há um dado importante a considerar relativamente ao percurso de Carlos Paredes. Na década de 1980, Paredes muda de editora (saindo da EMI - Valentim de Carvalho, onde estivera longos anos) e assina contrato com a Polygram. Esta ligação a uma nova editora resulta, em parte, de incompatibilidades pessoais e do convite feito por Tozé Brito, músico, produtor. Noto também que a partir da década de 1980 António Pinho passou a ser agente de Carlos Paredes, que até então geria a sua própria carreira.

Já depois de um contrato assinado por cinco anos, com a obrigação de gravar dois álbuns para a Polygram, em 1983, sem o seu conhecimento, é gravado o disco “Concerto de Frankfurt”, uma atuação ao vivo na ópera de Frankfurt. Tozé Brito, principal ligação entre a editora e o músico, decidiu que gravar o disco ao vivo, sem o conhecimento de Paredes, era forma de contornar o impasse a que tinham chegado³⁰. A exigência técnica e as sucessivas recusas de Paredes em gravar tinham ocupado várias idas a estúdio para tentar gravar temas originais, mas sem quaisquer resultados. Em 1986, surge então a ideia de convidar os dois músicos e recriar os encontros, que até então tinham ocorrido nos vários espetáculos ao vivo. Por um lado, do ponto de vista editorial, tratava-se de dois músicos e duas personalidades conhecidas do público, sobretudo pela amizade e pela admiração mútua que os unia. Por outro, o mote do

²⁹ Anexo – Entrevista António Victorino d’Almeida.

³⁰ Anexo - Entrevista a Tozé Brito.

disco e a facilidade de recriar o encontro, para uma gravação improvisada, sem preparação ou composição prévia, permitiam tornar o projeto exequível a curto prazo.

Os improvisos entre Paredes e Victorino d’Almeida “resultavam” em público, nos espetáculos em que participavam, numa comunhão entre dois amigos que a assistência sabia reconhecer. O encontro de dois músicos de reconhecida capacidade e inspiração e o encontro aparentemente inesperado de duas linguagens e instrumentos de mundos tão diferentes como a guitarra e o piano tinham um impacto significativo nos espetáculos ao vivo. Numa entrevista que juntou os dois músicos para falar sobre o disco, Carlos Paredes reflete sobre os concertos que deu em conjunto com Victorino de Almeida:

*“Nos espetáculos o público reage com amizade e interesse às execuções do António Victorino d’Almeida e às minhas. Tem sido um público de amigos pessoais, quase. O público não vai aos nossos espetáculos só para apreciar o que fazem os artistas, mas sim para colaborar com o seu entusiasmo, o seu calor.”*³¹

Se nos espetáculos ao vivo a dinâmica de improvisação entre Paredes e Victorino d’Almeida era feita sem escolha prévia de harmonias ou sequências, a improvisação em disco pretendia seguir a mesma filosofia.

António Victorino d’Almeida regista precisamente esta metodologia na contracapa do disco: *“(…) Carlos Paredes e eu não nos sujeitámos a qualquer espécie de esquema harmónico, rítmico ou formal previamente estabelecido, mas a ideia condutora das invenções que – em total liberdade – produzimos, consubstancia-se no diálogo, na atenção na busca conjunta de uma verdade musical capaz de se sobrepor à mera exploração das vozes dos instrumentos ou à originalidade da sua fusão.”*

³¹ Govern. J. (1986, 03 novembro). *Paredes e Victorino d’Almeida: o Mestre e o Maestro*. Jornal de Letras.

Embora os músicos tenham deixado claro que a gravação e o improviso foram feitos absolutamente sem “rede”, sem qualquer tipo de combinação, Tozé Brito recorda que na altura de gravação ficou definido o ponto de partida:

“pelo menos houve tentativas de chegar a acordo entre determinados...tinha que ser, senão então... era a improvisação total, completa e completamente sem regras.

Mas não foi? Houve alguma coisa combinada?

Houve, houve. Houve ensaio em que eles “combinavam”: a base do tema é esta, nasce nesta melodia... só que rapidamente isso se transformava num improviso livre, como diz o título e cada um improvisava como queria e intenção do disco era realmente essa.”³²

Segundo os músicos³³, a gravação foi feita numa improvisação totalmente livre. Segundo Tozé Brito ficou definido apenas o ponto de partida. Os inícios de ambos os “Improvisos”, em que está dividido o disco, começam pela guitarra de Paredes, pelo que pelo menos essa pode ter sido uma das hipóteses de início que tenham ficado assentes.

Defendo que este é provavelmente o registo ideal para se tomar como exemplo. Primeiro, porque se trata de uma gravação em estúdio, com condições sonoras de grande qualidade, de um ambiente favorável e de uma pessoa com quem Paredes estava familiarizado. Segundo, porque se trata de uma música improvisada, aparentemente sem qualquer tipo de pré arranjo ou combinação entre os dois intervenientes, mesmo que Paredes já conhecesse relativamente bem o espírito musical de Victorino d’Almeida e já tivessem tocado juntos antes. Depois, porque este é um registo em que Paredes não está a tocar peças suas, não está a interpretar um arranjo seu, nem de outros, não está a interpretar obra de outros compositores, mas sim a improvisar e a compor in loco e em direto.

³² Anexo – Entrevista a Tozé Brito

³³ Quer pelo texto da contracapa escrito por Carlos Paredes e António Victorino D’Almeida, quer pela entrevista de Victorino D’Almeida em anexo, a improvisação foi feita sem qualquer acordo prévio.

O processo de gravação do disco parece ter sido relativamente tranquilo para ambos os músicos. Noto o facto de José Manuel Fortes, o técnico de som, (nome histórico na gravação em Portugal), ter tido também o seu papel numa certa escolha “editorial” que foi feita em relação ao disco. A decisão de Fortes, enquanto produtor do disco, de manter o resultado final, só terá sido assumida com o objetivo de manter o disco num registo de improvisação totalmente livre e não editada.

Segundo António Victorino d’Almeida³⁴, a sessão de estúdio decorreu com alguma tranquilidade, mas a disposição física dos dois intervenientes não seria exatamente a ideal, uma vez que o posicionamento dos microfones fez com que não tivessem contacto visual. Segundo d’Almeida, Paredes gravou numa cabine isolada e ele numa sala com o piano. Tozé Brito recorda, no entanto, uma situação diferente³⁵. Os músicos terão estado em contacto, ao lado um do outro, na mesma sala.

De qualquer das formas, as escolhas feitas para este disco foram relativamente claras na “preparação” da gravação: improvisação total, livre e sem qualquer tipo de limitação em relação a tom, tempo, duração da gravação ou sequências harmónicas.

Carlos Paredes reflete sobre esta metodologia: *“A única regra é que tínhamos de fazer gramaticalmente do ponto de vista musical, um entendimento. Como é que eu hei-de dizer? A música tem também a sua gramática. As frases musicais fazem-se entender através de uma coordenação gramatical. Desde que estejamos dentro disso... tanto eu como o António Victorino d’Almeida encontrámos a maneira de nos fazer entender.”*³⁶

Considero que neste disco a guitarra de Paredes é confrontada com os seguintes desafios: reagir musicalmente ao inesperado, ao que lhe é pouco familiar e a um instrumento

³⁴ Anexo – Entrevista a António Victorino D’Almeida.

³⁵ Anexo – Entrevista a Tozé Brito.

³⁶ Govern. J. (1986, 03 novembro). *Paredes e Victorino d’Almeida: o Mestre e o Maestro*. Jornal de Letras.

que não lhe é próximo (quer do ponto de vista de sonoridade, quer de escola estilística). No disco, Paredes assume o conceito de recriação dos concertos ao vivo e de enveredar por uma improvisação livre e espontânea com o piano de Victorino d’Almeida. Considero que é portanto, neste registo que a vertente colaborativa e a vertente solista de Paredes estão exponenciadas ao máximo. Há, portanto, uma possibilidade de Paredes reagir musicalmente em colaboração com o piano, mas com a vantagem de poder compor ao mesmo tempo, havendo uma espécie de contaminação das duas vertentes.

O conceito de improvisação na obra de Carlos Paredes tem um duplo sentido e significado. Tem que ver com a escola, a formação e a tradição de improvisação de guitarra no âmbito da transmissão oral. É também muitas vezes um recurso que Paredes utiliza como estímulo criativo e ao qual reage como motor das suas técnicas de composição³⁷.

O próprio Carlos Paredes tem uma visão dialética sobre a improvisação que ocorre neste disco: *“Bem, pode começar-se a improvisar como faz um funcionário a quem pagam tanto para fazer tantas folhas, eu poria a sua pergunta de outra maneira: se é possível duas pessoas encontrarem-se e começarem a conversar? Claro, o disco é quase como uma conversa entre dois músicos através dos seus instrumentos. Um pode dizer poucas coisas, o outro mais, um pode ter um fraseado que revela uma formação mais elaborada, o outro pode não ter, mas de qualquer maneira há sempre a possibilidade de conversar.”*³⁸

Ora, tendo em conta as próprias palavras de Paredes, será possível classificar *Invenções Livres*, como um verdadeiro diálogo, uma verdadeira colaboração? Em primeiro lugar, a

³⁷ Anexo - Entrevista a Luisa Amaro: ” (...) O que é que o Fernando Alvim fazia? Muitas vezes, sei que ele se sentava ao lado do Carlos Paredes e começava a fazer aqueles acordes, até para ir aquecendo as mãos, e ia fazendo aqueles acordes que ele sabia... E o Carlos Paredes, que teve sempre aquela facilidade fantástica em improvisar, ia trabalhando sobre aqueles acordes. E isso ajudou-o muito, porque depois ele pegava num gravador e rapidamente começava a gravar as coisas que ia fazendo, os improvisos que ia fazendo, e depois trabalhava os improvisos e muitas vezes saíam dali músicas.”

³⁸ Fragoso. I. e Govern. J. (1986, 03 novembro). *Paredes e Victorino d’Almeida: o Mestre e o Maestro*. Jornal de Letras.

diferença de linguagens, mesmo estando em confronto, não resulta necessariamente em diálogo. Proponho, assim, discutir esta relação de pergunta-resposta ou de colaboração musical entre a guitarra e o piano.

As frases melódicas que são enunciadas não são totalmente correspondidas por Paredes, mas por Victorino d’Almeida. Os ambientes de uma certa “harmonia” que são lançados, não são correspondidos por nenhum dos lados, mas antes imediatamente quebrados com tensão, sem que daí se resolva o “motivo” /mote anterior.

Noto que, se Paredes tem tendência a estabilizar a sua participação dentro de linhas harmónicas estáveis, Victorino d’Almeida tende a utilizar recursos harmónicos que representam menor “estabilidade”, por vezes de um certo atonalismo³⁹. O piano de Victorino d’Almeida recorrentemente “foge” à harmonia que Paredes vai lançando com as suas melodias. Às melodias que Paredes lança numa única corda, Victorino d’Almeida tem tendência para responder com acordes sonantes, mudando o ambiente por completo. Victorino d’Almeida repete uma frase que Paredes lança e vice-versa. Noto que as dissonâncias que são apresentadas ou introduzidas por um, não são normalmente correspondidas pelo outro.

A questão rítmica é, quanto a mim, um ponto de ligação entre os dois neste disco. Dos poucos momentos em que me parece haver sincronia é precisamente quando o andamento em que tocam é o mesmo e há uma correspondência rítmica. Não obstante, as respostas rítmicas que cada um vai “lançando” acabam na maior parte dos casos simplesmente como passagem para outro “desencontro” rítmico.

A minha leitura é que Paredes tem uma tendência para repetir os recursos técnicos, através de um baixo descendente (bordão), e uma melodia executada na segunda ordem de

³⁹ Barreto, J. L. (1986, 03 novembro). *Carlos Paredes e Victorino d’Almeida: música portuguesa de fusão*. *Jornal de Letras*.

cordas. Este é um recurso técnico a que vai recorrendo com alguma frequência. Há apenas um apontamento em que Paredes foge da sua lógica habitual de guitarra⁴⁰, quando em “Improviso 2” toca as cordas soltas da guitarra e depois toca as cordas atrás do cavalete, produzindo um efeito do som dos harmónicos da guitarra bastante agudos.

Julgo que há, no entanto, um aspeto interessante a ter em conta relativamente ao posicionamento de Paredes neste disco. Parece ter uma tendência para “dirigir” o caminho musical, no sentido de mudar o sentido da frase, antes de a “esgotar”. Além disto, é Paredes quem inicia praticamente cada um dos segmentos depois dos silêncios. A minha análise é de que se trata, mais uma vez, de uma reação de Paredes a uma tensão entre dois solistas que tentam assumir o domínio musical. Os dois Improvisos, em que está dividido o disco, começam ambos com a guitarra de Paredes e terminam de forma semelhante, com um acorde bastante violento que os dois executam em simultâneo.

No segmento final do segundo improviso parece-me haver alguma confluência relativamente às harmonias em que assentam. Victorino d’Almeida começa um novo excerto do Improviso2, (é das poucas sequências em que, o piano, indo ao encontro de uma linguagem harmónica mais estável, Paredes tem terreno para poder entrar em “jogo” e desenvolve a sua lógica de guitarra).

Estes motivos e as frases que a guitarra enuncia, são acompanhadas ao piano e Victorino d’Almeida acaba por utilizá-los como forma de terminar o improviso. O ritmo do acompanhamento vai aumentando, a melodia que Paredes executa é também tocada pelo piano e o improviso termina com uma descida abrupta do piano para o silêncio final.

A minha leitura sobre este registo como um todo, é de que a relação musical que estabelece entre os dois é dificilmente um diálogo. As formas que a música vai tomando são

⁴⁰ Ao minuto 35:40.

constantemente interrompidas. Não quero com isto dizer que ao longo destes dois improvisos não existam pontos de contacto. No entanto, creio ser difícil classificá-los como diálogo, uma vez que Paredes adota uma postura musical mais ortodoxa e navega por territórios mais próximos da sua música e do seu ambiente musical. O esforço para ir de encontro a um terreno comum parece-me vir de António Victorino d’Almeida. Há, quanto a mim, uma tensão em Paredes que tem que ver com uma posição e uma relação de domínio da estrutura e do exercício musical. A sua lógica guitarrística e a forma está formatado do ponto de vista performático, fazem com que a música que faz, num conjunto ou integrado numa formação musical, reflita constantemente a sua aprendizagem e os mecanismos de composição musical.

2.3 - “Uma guitarra com gente dentro”

Há uma frase a que Carlos Paredes recorre em algumas entrevistas e até mesmo alguns concertos⁴¹ para descrever a sua música, que ilustra bem a forma como olhava, tanto para a sua música, como para a filosofia de construção da sua obra: “Uma guitarra com gente dentro”. Julgo que talvez esta expressão ajude a enquadrar esta dificuldade em dialogar com uma outra música que não seja sua. Por um lado, uma música repleta de influências exteriores, mas que Paredes vai filtrando, num caminho que percorre com absoluta consciência e coerência. Por outro, uma identidade musical absolutamente estabelecida. Isto no sentido em que, a qualquer momento, Paredes está absolutamente seguro não só das suas capacidades técnicas, como dos alicerces da sua música, que assentam principalmente na tradição musical e nos ensinamentos que recebeu dentro do contexto familiar. Em relação a este aspeto, Carlos Paredes expressa-se da seguinte forma:

⁴¹ Esta expressão foi utilizada por Carlos Paredes no Concerto no Auditório Nacional Carlos Alberto no Porto em 1984 e foi utilizada como título de uma coletânea de temas seus, lançada pela Universal em 2002.

“(…) *as pessoas da música popular portuguesa normalmente não sabem música, mas no fundo também têm uma forma; sabem música, mas de uma maneira diferente daqueles que a leem na partitura. Quer dizer, o próprio mecanismo de assimilação da música que nós temos naturalmente funciona de maneira a criar uma forma de entendimento da música. Esta só não tem pauta, mas tem o resto.*”⁴²

Dentro deste sistema musical, defendo que Paredes tem normalmente mais capacidade de se movimentar dentro do seu “campo” de música, dentro da sua escola e da sua formação. A forma como Paredes se expressa musicalmente depende absolutamente de uma vertente física e orgânica com a guitarra. Se por um lado, utiliza os recursos de dedilhação de mão direita que estão relativamente estabelecidos e estabilizados nesta fase da sua obra, por outro, expressa as suas ideias musicais dentro de um campo musical relativamente “fechado”. Isto é, a sua ligação com a guitarra é de tal modo parte da sua identidade musical, que se trata, neste caso, de uma guitarra que toca o seu mundo de música, ao qual os outros se adaptam.

Não quero com isto dizer que Paredes não esteja a reagir, que seja limitado musicalmente e não queira seguir as “deixas” que lhe são dadas. Quero antes dizer que se trata de uma identidade, de tal forma vincada, que lhe seria quase antinatural desprender-se dela para tocar outra música que não a sua. Esta dinâmica em Paredes faz com que esta colaboração musical no domínio da improvisação seja fundamentalmente uma influência a que Paredes reage com a sua realidade, mas à qual dificilmente se expõe. Trata-se de uma tensão colaborativa à qual Paredes responde com as metodologias que assimilou.

Além disto, defendo que as formas de composição e as estruturas que Paredes costuma preferir para as suas composições, resultam de uma lógica guitarrística e não propriamente

⁴² Fragoso. I. e Govern. J. (1986, 03 novembro). *Paredes e Victorino d’Almeida: o Mestre e o Maestro*. Jornal de Letras.

abstrata, ou seja, o ímpeto criativo de Paredes é o resultado de uma dinâmica de tentativa e erro que decorre da experimentação de uma determinada ideia. Noto que a ideia de composição musical em Paredes é relativamente mais forte do que a de diálogo, uma vez que Carlos Paredes viaja e percorre uma ideia original dentro do seu “mundo” e não no mundo musical dos outros. A tradição de guitarra que Carlos Paredes herda de seu pai não depende nem recorre quer a notação escrita, quer a uma noção de composição que é concebida de forma abstrata. Penso que decorre, isso sim, de um processo criativo que explora uma ideia ou que, precisamente por influência de um determinado motivo musical, se explora na guitarra.

No caso de Paredes e, concretamente deste disco, a ligação musical a Victorino d’Almeida estabelece um diálogo relativamente semelhante ao que ocorre nos temas improvisados com Charlie Haden em “Dialogues”. Trata-se de uma linguagem substancialmente diferente, uma sonoridade diferente e Paredes tende a “obrigar” o seu interlocutor a deslocar-se até si, até à sua música, ao seu registo. No caso em que a música é totalmente improvisada, este aspeto torna-se relativamente mais evidente.

Em *Invenções Livres*, num segmento de música em “Improviso 1”⁴³, é possível reconhecer a linha melódica de “Desenho de uma melodia”, peça musical que Carlos Paredes há de apresentar em disco dois anos depois, como motivo de uma peça em homenagem a Amadeo de Sousa Cardoso⁴⁴.

Se por um lado, considero que este aspeto contribui para uma noção multidisciplinar da obra de Paredes, em que se cruzam várias influências, permite, por outro, uma noção de continuidade da sua obra, numa espécie de desenrolar contínuo, como se de uma única e extensa música se tratasse. No fundo, a música de Paredes tem coerência interna de tal ordem que nos

⁴³ Minuto 11:30 até 12:15.

⁴⁴ Num programa da RTP em 1988, Carlos Paredes explica que compôs o tema inspirado numa fotografia do espólio do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, em que Amadeo de Sousa-Cardoso ‘é retratado a tocar uma guitarra.

obriga a olhar para a sua obra como se se tratasse sempre da mesma composição que Paredes está constantemente a recriar, embora sempre com resultados diferentes. Há também a noção de uma transposição em Paredes entre a sua identidade do repertório solista e colaborativo.

A minha leitura é de que este aspeto dá maior sustentação ao facto de, ao longo da improvisação com o piano de Victorino d’Almeida, Paredes estar dentro do seu mundo musical, dentro da sua lógica de guitarra, de onde lhe vão surgindo motivos que não são o resultado musical de um diálogo com o piano, mas consigo próprio.

Defendo que o conceito de invenção livre verifica-se na guitarra de Paredes dentro da sua lógica de guitarra, mas não pelo facto de estar a tocar com Victorino d’Almeida. Paredes toma a dianteira, decide musicalmente de acordo com a sua lógica interna e “obriga” o piano a uma adaptação.

António Victorino d’Almeida reconhece que existe uma diferença de linguagens neste disco e que era um desafio tentar entrar no mundo musical de Paredes:

"Ele quando tocava a música dos outros não era... No meu caso com ele... ambos...além da amizade pessoal que tínhamos um com o outro... (...) eu sentia no disco... sentia se ele ia para essa estrada eu ia também para essa estrada..."⁴⁵

Assim compreendo que ao longo do disco, com exceção dos últimos compassos de “Improviso 2” (momento em que Victorino d’Almeida se aproxima mais das harmonias e sequências que se enquadram na lógica de Paredes), Paredes esteja no seu mundo musical e Victorino d’Almeida esteja a tentar entrar nesse mundo.

A expressão “guitarra com gente dentro”, que Paredes utiliza para tentar enquadrar a sua música, traduz, quanto a mim, o esforço de coerência musical que Paredes mantém ao longo do seu percurso, mas permite também uma perspetiva diferente sobre a sua obra. A forma como

⁴⁵ Anexo- Entrevista António Victorino D’Almeida.

Paredes classifica a sua música, como a organiza, a enquadra dentro de determinados ambientes, as motivações a que recorre, as inspirações externas e até os nomes que dá às peças, são o resultado da sua lógica interna.

Para pensar a forma como Carlos Paredes compõe, interpreta e entra em contacto com os outros, tenho em conta sobretudo o seu período de formação e a sua lógica de performance enquanto condicionantes da sua expressão musical.

No fundo, ao longo do seu percurso, as colaborações musicais em que Carlos Paredes participa, são o resultado de um ambiente musical que lhe é próximo e que “controla”. Na vertente colaborativa, Paredes, embora limitado aos arranjos, expressa-se criativamente com a sua linguagem, sem haver propriamente cedências (veja-se por exemplo as introduções e os arranjos para os temas gravados com Camacho Vieira, Luiz Goes e Adriano Correia de Oliveira). Estes são ambientes musicais que lhe são familiares, com os quais está familiarizado, quer por serem próximos da sua linguagem, quer por fazerem parte da sua formação enquanto guitarrista. Estes temas estão também integrados numa lógica e numa linguagem musical que lhe são próximas. Não houve, portanto, uma fuga ou um desalinhar de percurso e Carlos Paredes mantém essa lógica até ao fim da obra.

Nos casos em que Paredes participa enquanto compositor, a sua linguagem é a sua expressão máxima, una e coerente com a sua filosofia musical. O elemento musical é totalmente controlado por ele, enquanto autor, numa linguagem que resulta apenas do seu processo individual e dos seus mecanismos de trabalho. Noto, por exemplo, os temas compostos por Paredes para o disco de Cecília de Melo (em que há uma reciclagem da própria obra), o disco com Manuel Alegre e Ary dos Santos (em que Paredes improvisa à guitarra), ou mesmo o tema com Carlos do Carmo (de que Paredes é autor da música). No caso de Charlie Haden, com a

exceção de dois improvisos, Paredes interpreta temas do seu pai e de sua autoria e é acompanhado pelo contrabaixo.

Nestes casos, em que Carlos Paredes é autor da música, a linguagem é unicamente controlada por si. A expressividade, a melodia e todos os elementos composicionais são o resultado da sua relação com o instrumento e resultam das influências internas. Não estão por isso sujeitas, nem resultam de qualquer outra influência.

Por estes motivos, considero que a sua idiossincrasia e identidade são tão significativas que, tem uma grande dificuldade em estabelecer diálogos fora do seu campo imediato de atuação. Os elementos que Paredes não controla (ou que fogem musicalmente da sua linguagem) são, por norma, aqueles em que opta pelo silêncio (como nos arranjos dos temas de Adriano) ou nos quais prefere não participar. Assim, os temas em que Paredes participa são criações suas, com motivo e arranjo feitos por si e sobre os quais tem total controlo e liberdade.

Há, quanto a mim um reflexo de preservação do repertório solista, que Paredes exerce ao longo do seu percurso. Mas existe também um domínio colaborativo em que Paredes recupera alguns pontos de contacto e permite uma mistura entre as duas vertentes. Considero, no entanto, que este mecanismo acontece por reação a uma tensão a que Paredes reage por contacto com um ator que lhe é exterior, ou uma influência exterior.

Existe na obra de Carlos Paredes uma componente de continuidade, de coerência musical. Há no último disco ⁴⁶de composições de Paredes um “fechar de ciclo”, onde se conseguem fazer algumas correspondências do ponto de vista musical com a primeiros registos nos anos 50. Noto por exemplo, a primeira melodia do tema “Valsa Diabólica” corresponde exatamente à introdução que Paredes grava em 1958 para acompanhar Camacho Vieira em

⁴⁶ *Canção para Titi*, editado em 1993.

“Quando os Sinos Dobram”. Há, portanto, um reaproveitamento da sua própria obra, mas que, enquadrada neste novo trecho musical, ganha outro sentido, outra coerência e autonomia.

Este aspeto de quase autocitação, de uma reciclagem permanente e de uma lógica de composição autónoma, resultante dos processos criativos individuais, justificam esta minha abordagem à obra Paredes enquanto compositor absolutamente coerente, com uma identidade musical fixa.

Num outro exemplo, noto a sua colaboração musical com os Madredeus. Existe uma junção de temas seus, que se transformam uns nos outros (“Mudar de Vida” e “Canto de Embalar”), como se de um único tema se tratasse. E novamente a autocitação, no sentido em que Paredes aproveita e reaproveita melodias, motivos e temas musicais que são seus para criar outros temas.

Estes são os pontos fundamentais que me levam a perspetivar as colaborações musicais de Carlos Paredes como uma vertente que se entrecruza com o seu repertório solista. Neste sentido, Paredes compõe ao longo do seu percurso uma única música: a sua. Considero que o resultado musical que Paredes produz nas colaborações musicais resultam em grande parte dessa sua música. Assim, noto que as participações e as colaborações de Carlos Paredes são profundamente influenciadas pela sua formação, pela forma como organiza a sua obra, pela sua relação física com o próprio instrumento, pela sua performance, pelo ambiente musical e pelo tipo de música que está a tocar.

Este conceito de “guitarra com gente dentro”, que proponho como mote para uma leitura do posicionamento de Carlos Paredes quando em colaboração com outros compositores, está assente no conjunto de influências como a performance musical, o aspeto interpretativo de Paredes e o seu repertório solístico e colaborativo.

A minha leitura é de que a difícil distinção entre os binómios compositor-intérprete e solista-colaborativo são enquadrados por este conceito de uma guitarra que tem a sua formação numa base performativa de conjunto, que e que quando em contacto com outros, Paredes reflete essas tensões musicais e resolve esse “confronto” refletindo os mecanismos e as técnicas/ferramentas musicais que fazem parte da sua identidade enquanto performer e compositor.

Conclusão

Partindo do mote a que me propus nesta reflexão, que incide na vertente colaborativa da obra de Carlos Paredes, proponho algumas conclusões.

Ao longo de toda a sua carreira, Carlos Paredes teve várias participações musicais com outros artistas e compositores. O seu percurso musical está pontuado por uma série de colaborações artísticas, quer como intérprete, quer como compositor.

A perspetiva diferente com que é possível abordar e refletir sobre a obra de Paredes, deve ser feita tendo em conta o seu contexto de formação, o ambiente musical em que se insere, a forma como participa ou entra em contacto com outros artistas e compositores.

A forma como Paredes entra em contacto musical com os outros resulta, em primeiro lugar, da sua lógica interna e da sua forma de tocar, da sua relação física com o instrumento. Resulta da aprendizagem técnica e estilística que recebeu de Artur Paredes e de toda a escola que está assente numa linguagem de transmissão oral.

Por outro lado, resulta também do seu posicionamento, enquanto compositor e enquanto interprete.

Existe ao longo da sua obra uma tensão colaborativa que resulta do facto de quando Paredes entra em contacto musical com os outros enfrenta desafios às suas convenções musicais. A sua resposta natural, assente nas aprendizagens tradicionais de guitarra, é a de impor a sua lógica musical, ocupando o “espaço” livre. No caso do disco *Invenções Livres*, que Paredes grava em 1986 com António Victorino d’Almeida, a sua participação à guitarra não foge a esta mesma lógica. A improvisação foi livre, apesar dos testemunhos contraditórios (Tozé Brito recorda de uma forma e os músicos de outra - tendo deixado isso por escrito na contracapa do disco). A forma como os dois músicos se posicionam neste disco revela alguns pormenores

principalmente relativamente a Carlos Paredes. A guitarra tem dificuldade em corresponder as frases do piano. Paredes tem tendência a tomar as “rédeas” e a conduzir a música para o seu lado. A linguagem de Paredes mantém-se relativamente “fechada”, mas coerente.

Apesar de tudo, existem alguns excertos onde é possível verificar algumas consonâncias relativamente a questões rítmicas. No final do último improviso, existe também uma certa aproximação que é provocada por Victorino d’Almeida. Demonstra-se assim que Paredes se mantém firme e posicionado no seu campo, na sua estética, na sua linguagem e é Victorino d’Almeida quem tenta entrar em diálogo.

A coerência e integridade da obra são de tal forma significativas que Paredes desenvolve, ao longo da sua obra, uma série de reinvenções, adaptações e recria-a constantemente. Quer seja, por um lado, com adaptações de poemas às suas músicas quer, por outro, com junções, colagens e até mesmo autocitações. Existe, portanto, uma transformação da identidade solista e colaborativa. E em Carlos Paredes torna-se difícil, senão impossível, fazer a distinção entre o intérprete e o compositor.

Concluo que a coerência do discurso musical de Paredes se mantém ao longo do seu percurso, sem que Paredes abdique da sua linguagem. A vertente colaborativa da obra de Carlos Paredes está profundamente influenciada pela sua forma de tocar e depende substancialmente do seu posicionamento.

Estes aspetos permitem olhar a sua obra sob uma perspetiva diferente e aprofundar o conhecimento sobre um dos grandes nomes da música portuguesa do século XX.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

- Barreto, J. L. (1986, 03 novembro). *Carlos Paredes e Victorino d’Almeida: música portuguesa de fusão*. Jornal de Letras.
- Cabral, P. C. (1999). *A Guitarra Portuguesa*. Ediclube.
- Castela, L. (2011). *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Castelo-Branco. (2010). S. S. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (volume 1-A a C)*. Temas e Debates.
- Castelo-Branco. (2010). S. S. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (volume 2-C-L)*. Temas e Debates.
- Castelo-Branco. (2010). S. S. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (volume 3-L/P)*. Temas e Debates.
- Castelo-Branco. (2010). S. S. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (volume 4-P -Z)*. Temas e Debates.
- Correia, A.(2016). *Do Choupal até à Lapa...Para uma Etnografia do Constructo da Canção de Coimbra*. Edições Sílabo.
- Correia, A. R. (2007). *“Fogueiras do São João, o que elas vieram dar...” : um estudo etnomusicológico das fogueiras em Coimbra*. Câmara Municipal de Coimbra. Coimbra.
- *Fernando Alvim*. (2011). Bairro Alto, Produção: Wiborg F. Realização: Santos H. RTP1.[Entrevista a Fernando Alvim]
- Fonseca, O. (2000). *Carlos Paredes - A Guitarra de Um Povo*. Mundo da Canção
- Fragoso, I. e Govern. J. (1986, 03 novembro). *Paredes e Victorino d’Almeida: o Mestre e o Maestro*. Jornal de Letras.
- Letria, J. J. (2013). *E Tudo Era Possível*. Clube de Autor
- Lopes, R. (2010). *Anthero da Veiga: Republicano-Guitarrista-Diplomata*. Câmara Municipal, Coimbra.

- Losa, L. (2014). *Machinas Fallantes A Música Gravada em Portugal no início do século XX. Tinta da China.*
- Moreira, P. F. R. (2012). *Cantando espalharei por toda a parte: programação, produção musical e o "aportuguesamento" da "música ligeira" na Emissora nacional da Radiodifusão (1934-1949). Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova.*
- *Movimentos perpétuos – Textos para Carlos Paredes.* (2003). Editora Oficina do Livro.
- *Músicos do Território Salatina 1880-1947.* (2012). Gráfica de Coimbra, Coimbra.
- Nunes, A. M. (2002). *Flávio Rodrigues da Silva (Fragmentos para uma Guitarra)*, Edições Minerva Coimbra.
- Pacheco, F. A. (1988, 12 a 18 fevereiro). *O Filho do rei Artur, Retrato Falado*, O Jornal.
- Santos, P. S. (2021). *O Amigo Paredes.* Althum.
- Soares, P. (1997). *Método de Guitarra Portuguesa, Bases para a Guitarra de Coimbra.*
- Soares, P. (2007). *Método de Guitarra Portuguesa - O Domínio dos Acordes.*
- Sousa, A. (1986). *O Canto e a Guitarra na Década de Ouro da Academia de Coimbra (1920-1930).* 2ªed.
- Tavares, J. F. e Rebelo, F. (2014). *Poética da Canção de Coimbra, Sua Especificidade e Autonomia no Contexto Histórico da Poesia Portuguesa.* Instituto Piaget.
- Teles, V. (2003). *Carlos do Carmo do fado e do mundo.* Garrido Editores.

Fontes Áudio:

- *Carlos Paredes - O Mundo Segundo Carlos Paredes – Integral – 1958-1993* Lisboa: EMI Valentim de Carvalho, 2002. 8 CD-ROM
- *Movimentos perpétuos – Textos para Carlos Paredes.* (2003). *Carlos Paredes ao vivo - Teatro Carlos Alberto* 1984. Editora Oficina do Livro. (2003). 1 CD-ROM

ANEXOS

Anexo - Cronologia Discográfica de Carlos Paredes

- 1957 – Colaboração com Artur Paredes (EP *Artur Paredes*)
- 1958 - Colaborações com Augusto Camacho Vieira (EP *Fado de Coimbra*)
- 1961 - Colaboração com Artur Paredes (EP *Artur Paredes*)
- 1962 – EP *Carlos Paredes*
- 1967 – LP *Guitarra Portuguesa*
- 1967 - Colaboração com Luiz Goes (LP *Coimbra de Ontem e de Hoje*)
- 1969 - Colaborações com José Carlos Ary Dos Santos (LP *Espiral Op. 70*)
- 1970 - Colaboração com Cecília de Melo (LP *Meu País*)
- 1971 – LP *Movimento Perpétuo*
- 1974 - Colaboração com Manuel Alegre (LP *É Preciso um País*)
- 1975 - Colaboração com Adriano Correia de Oliveira (LP *Que Nunca Mais*)
- 1977 – LP *Meister der portugiesischen Gitare*
- 1982 – Colaboração com Erika Pluhar (LP *Über Leben*)
- 1983 – LP *Concerto de Frankfurt*
- 1983 - Colaboração com Carlos do Carmo (LP *Um Homem no País*)
- 1986 - Colaboração com António Victorino d'Almeida (LP *Invenções Livres*)
- 1988 -LP *Espelho De Sons*
- 1989 – LP *Asas Sobre o Mundo*
- 1990 - Colaboração com Charlie Haden (LP *Dialogues*)
- 1992 – Colaboração com Madredeus (LP *Lisboa - Concerto Gravado Ao Vivo No Coliseu Dos Recreios Em Lisboa*)
- 1993 – CD *Canções Para Titi*
- 1996 – CD *Na Corrente*

Anexo - Entrevista António Victorino d’Almeida

(maio de 2023)

Começava por lhe perguntar, tendo em conta que já lhe expliquei o âmbito desta entrevista, como é que foi o seu primeiro encontro com o Carlos Paredes, ou seja, quando é que ouviu falar da música de Carlos Paredes pela primeira vez?

Pois... isso é uma resposta que eu dificilmente lhe posso dar, porque eu não me lembro exatamente quando é que foi que eu a certa altura comecei a ouvir falar de um tal Carlos Paredes, que tocava especialmente bem guitarra, de quem as pessoas diziam que não é um guitarrista de fado, ainda que os guitarristas de fado toquem muito bem, mas pronto... não era um guitarrista de fado, nem penso que el fosse devidamente capaz de acompanhar... ai de quem... por exemplo a fadista que fosse cantar com ele, nunca iria a tempo.

Ele apesar de tudo, ainda chegou a gravar uns temas com o Carlos do Carmo, num estilo...

Pois, não há nenhum disco, que eu saiba, havia amizade pessoal, mas o Paredes realmente não era para..., portanto rigorosamente só sei que eu era muito novo. Eu teria talvez 19, 20, 21 anos quando comecei a ouvir falar no Carlos Paredes e foi mais ou menos por essa altura, já eu estava em Viena, eu fui para Viena com vinte e poucos.

E, portanto, tem mais ou menos memória de quando se terão encontrado?

Em 61, 62... duvido que tenha sido mais tarde.

Nessa altura o Maestro vinha cá com alguma frequência?

Vinha cá, claro.

Conheceu-o nalgum contexto em especial? Tinham amigos em comum?

Não me lembro. Desculpe, mas sinceramente não me lembro como é que eu cheguei ao conhecimento com o Carlos Paredes. Mas sei que assim desses nomes ligados à guitarra, via Fado ou não, o Paredes foi o primeiro. Só mais tarde é que eu conheci o Carlos do Carmo, de quem fui grande amigo, a própria Amália, também a conheci muito mais tarde, o Carlos Paredes conheci-o desde muito novo.

Que impressões e que tinha do Carlos paredes, da música dele?

Musicalmente era um homem genial. E como dizer... musicalmente era um solitário. Que abria uma única exceção na vida chamado o Alvim. Foi também um homem muito notável.

Também o conheceu bem?

Conheci. Era um excelente músico, mas era um homem que, digamos assim, pelo menos quando tocava com o Paredes, ele estava ali ao serviço de um génio. Que ele considerava com tal e com razão. Isso aí era um homem... e que tinha um problema de espinha, não virava a cabeça. Olhava sempre de lado. Ele não falhava um baixo

Era seguro...

Não era o problema de ser seguro, era o problema de o conseguir acompanhar. O Carlos Paredes acertava quando queria... quando lhe dava... não era enganar-se...

Há muito a questão da respiração dele ter um balanço muito característico

A respiração, liberdade a 100 por cento, era a anarquia no bom sentido, não é? E só o Alvim é que conseguia e conseguiu acompanhá-lo. Outras pessoas, fizeram o seu melhor, não é? Mas nunca conseguiram apanhar porque com outros guitarristas havia sempre este fenómeno, que os outros andavam sempre um pouco adiantados (risos), porquê? Porque à segunda vez o Paredes não fazia igual. Portanto, o Alvim sofria de fraca mobilidade, mas tinha aquele instinto, e fazer com que... daí resulta que a expressividade do Carlos Paredes... expressividade, liberdade de expressão musical do Carlos Paredes não existia com mais ninguém. Por melhor que fossem as intenções e até as qualidades, mas com mais ninguém.

Musicalmente o Carlos Paredes terá várias fases, ou podemos pensar dessa forma. É curioso que a partir do momento em que ele sai daquela alçada do pai, do Artur Paredes, de Coimbra, à falta de termo melhor, mais tradicional, mais clássico, começa musicalmente a seguir por outros caminhos... algumas coisas que o Alvim vai sugerindo, alguns acordes diferentes, com outras características...

Não sei se é assim... se foi o Alvim que o auxiliou nesse aspeto. Porque nunca o ouvi a dizer-lhe nada... agora o Alvim era realmente uma companhia de seguros (risos) verdadeiramente uma companhia de seguros que o Paredes tinha... aquilo não falhava. E, portanto, eu acho que ao falar no Paredes, é de uma inexplicável injustiça não se falar em Alvim. O Paredes sem Alvim... tive uma experiência eu fui... eu vivi 27 anos em Viena, e sou mais vienense que lisboeta, sou português, mas de resto Lisboa... nasci aqui, mas pronto fui-me embora, é uma cidade que me diz pouco... quer dizer... é verdade, estaria a mentir se dissesse que me sinto em casa. Sinto-me em casa em Moledo... agora cidade é em Viena..., mas entre outras coisas eu trabalhei com uma grande amiga minha que ainda é viva, tem 84 anos e ainda faz concertos... e bem! um a grande atriz de teatro, mas que ... começou a escrever... escrever não que ela nunca soube escrever música, mas a fazer textos para o chamado wiennerlied, e o wiennerlied é a coisa mais parecida com o fado que se possa imaginar, digamos assim. O fado não se parece com nada... com o wiennerlied, talvez... há semelhanças... a liberdade rítmica total... não se saber música (e ainda bem que não)... (risos)

Há um a lógica própria...

É porque, se soubessem estavam a resfriar-se... e a certa altura eu e um guitarrista búlgaro, de guitarra clássica, mas de jazz, não só, mas também de jazz, começámos os dois a interessar-nos pelo wiennerlied, pela canção vienense, pelos irmãos Hamel, que foi famoso., ainda antes da família Strauss, mais ou menos ao mesmo tempo, mas antes ainda, e começámos a escrever música para essa atriz, a Erika Pluhar, com a qual nos os dois, o Marinoff e eu, fizemos 300 e tal concertos. E eu com ela acho que chegámos aos 700. Basicamente concertos dela que eram muito bons, mas isto é para dizer que ela convidou-me quando nos conhecemos, para eu dirigir ainda que ao piano, o grupo que ia fazer uma tournée dela na Alemanha com base no wiennerlied. E se eu queria trazer alguém... e eu pensei...o Paredes! “Ó Paredes! venha daí, a Viena!”

Tem ideia em que altura terá sido?

Talvez há uns 50 anos, deixe-me ver... até posso dizer... esta ida do Paredes deve ter sido em 76. Foi em 76. “Ó amigo, está bem”. E integramos o Paredes no grupo. Tinha vários instrumentos e tal... Que se veio a verificar que eram totalmente inúteis, mas para aquilo que era necessário... o Paredes vinha para o palco conosco e fizemos concertos na ópera de Frankfurt, na ópera de Hamburgo, em Berlim, coisas assim do género e durante o concerto as pessoas perguntariam umas às outras... o que é que está ali a fazer aquele sujeito? O Paredes

era uma figura que estava assim, ainda que tivesse microfone, mas ele não dava uma para a caixa... os outros sim, mas eu já sabia que isso ia acontecer, mas eu tinha uma na manga.

Mas porque e que diz que sabia que ia acontecer?

Porque experimentámos e vimos... sempre que isso ia acontecer... que o Paredes não ia nunca entrar ali..., portanto estava ali um fulano com um instrumento esquisito, ninguém conhecia, e do qual não se ouvia nada. Estava ali... A meio da primeira parte, apresentávamos “o guitarrista português Carlos Paredes!”, um solo. Nós fizemos talvez uns 15 concertos nessa tournée, como lhe digo salas fantásticas, a Erika tinha e tem um prestígio ... não houve um só concerto em que quando o Paredes acabou, as duas mil pessoas (que era assim ao nível de 2000 pessoas), como uma mola levantavam-se às palmas, era ele sozinho. Sozinho ele era um génio. E não era um génio par tocar com mais ninguém, exceto o Alvim. Se o Alvim estivesse lá com ele, tocavam os dois sim senhor... agora aliás a Erika conheceu o Paredes cá, quando veio fazer filme comigo e aí é que ela conheceu o Paredes. Com o Alvim, mas enfim... ela convidou-o para estar ele e no grupo... era o um zero absoluto.

É curioso que diga isso... sei que chegaram a fazer algumas participações no coliseu dos recreios...

Acontece que eu o Paredes acabámos por fazer quase como uma... não era sempre, mas fizemos um disco... que eu acho que devia ter um quarto de hora, bem montado, não é? Mas que, por respeito por nós os dois, acho que deve ter aqueles 45 minutos ou que tem. Que são irregulares, porque nós nem sequer nos víamos! Estávamos em quartos separados, ele estava numa sala, e eu estava noutra sala, tínhamos apenas auscultadores. Mas de facto com o 25 de abril, começámos a trabalhar, a fazer juntos improvisações e a improvisação permite, realmente, liberdades que a música escrita não permite, não é? Portanto, eu conhecia o Carlos Paredes e ele conhecia-me a mim e, portanto, o Paredes não era indicado para tocar acompanhado por ninguém exceto pelo Alvim e por mim (risos).

Mas quando diz que é a partir de certa altura foram espetáculos que foram acontecendo de forma mais regular...

No 25 de abril faziam-se muitos espetáculos

A ideia de fazer o disco que replicasse a vossa colaboração foi...

Primeiro fizemos muitos... não eram concertos. Eram participações em sessões de canto livre, aquelas coisas do 25 de abril... em que entrava tudo e mais alguma coisa... até a Maria João Pires chegou a tocar em coisas acho eu!...a Olga Pratz, a opus ensemble, entravam todo juntamente com fadistas, rockeiros, jazzistas

Mas estava a dizer que essa vossa tournée em 76...

Nessa tournée ainda não sabia que era capaz de tocar junto com o Carlos Paredes, foi aí que percebi que não valia a pena tentar..., mas a seguir só começámos a experimentar os dois sozinhos, guitarra e piano. Ali era um grupo de 10 pessoas e uma cantora, aí não... agora nós pegávamos a improvisar! Eu já sabia mais ou menos por onde é que a ideia a que ele iria parar... ele sabia também...

A ideia de gravar o disco foi sua?

Não, a ideia foi do José Manuel Fortes.

Ele sugeriu-lhe a si?

E nós aceitámos sem discutir porque tínhamos já tanta experiência de fazer improvisações juntos, que...

Mas, portanto, a premissa do disco terá sido... gravar, só...

Gravar para ver o que é que dá.

Sem qualquer tipo de... nada combinado?

Nada, nada. Nada. Nada. Vamos a ver o que é que dá, se fizermos aqui aquilo que fazemos nos palcos aí das sessões de manifestação política... em que entrávamos.

Portanto, replicando a atividade toda que tinham tido logo a seguir ao 25 de abril?

Exatamente. E assim foi, até ao Paredes adoecer.

Qual era a sua sensação antes de gravar o disco? Estava seguro? Estava a dizer que conhecia relativamente bem a forma de ele tocar, e sabia que ele conhecia a sua...

Nessa altura já conhecia e tínhamos feito essas participações em sessões de canto livre, e ..., portanto, aí eu acho que nós fomos com uma certa confiança.

Foi?

Que eu me lembre, não fomos com a ideia de que, se calhar vimos aqui para a Senhora da Asneira, não. Nós sabíamos que, em princípio iria sair. Porque, o disco... se eu fizer a análise do disco, ele é irregular, formalmente.

Pois.

Porque provavelmente, às vezes vamos para sítios em que não talvez... era para ir. E tal. Eu acho que aquilo, condensado, dava uma obra..., mas eu acho que... é assim.

Portanto, a escolha editorial, digamos assim, foi deixar como está? Não houve edição, ...?

O Fortes foi ele que. Vamos deixar correr, e nos concordamos.

E tem ideia de que sugeriu o título *Invenções Livres*?

Olhe que não sei.

Ok, era por curiosidade, para saber...

Olhe que não sei. Mas acho...

Acha que é verdadeiramente um disco feito de invenções livres?

De invenções livres! De dois tipos que nem se viam, porque estávamos separados, por vidro, eram bancos a frente, de modo que, nem sequer...

Tem ideia de qual foi a apreciação que Carlos Paredes fez do disco?

Foi mais ou menos a minha, também. Ele dizia “isto ficaria mais coeso se cortássemos... mas para quê cortar?”

Ele decidiu...

Decidiu também. Foi tri-lateralmente, porque o Fortes também tinha uma palavra a dizer. Porque aquilo foi feito em dois takes. O disco inteiro foi apenas em dois takes. Parámos uma vez, acho que foi por motivos técnicos. De resto, nunca se parou.

E qual foi a crítica da altura?

Foi boa.

Foi? Em relação ao disco?

Foi. Essa eu lembro-me que foi boa.

-Tem ideia de alguém, ...de alguma figura de referência?

Não. Quer dizer, nessa altura já começava a desaparecer... e faz muita falta, a crítica. Não há crítica. Hoje em dia não há crítica. E faz muita falta. Mesmo os críticos burros. Mesmo esses fazem falta. (Risos) Pronto. Depois tirava-se a diagonal. É muito importante haver crítica. Em meu entender, crítica de televisão, crítica de cinema, crítica de música, crítica de literatura. Tem que haver! A crítica faz parte da cultura. E dizer mal dos críticos também faz parte da cultura.

É saudável, pois claro.

São uns burros, não sabem fazer mais nada, só fazem aquilo... mas é bom que haja crítica.

Eu hoje ia fazer esta pergunta, mas já sei, pelo que falámos há pouco... Não voltou a ouvir o disco, desde então? Ou...?

Agora, há muitos anos que não ouço.

Eu gostava de lhe...

Mas tenho em casa. Na altura fizemos a nossa crítica. Eu, e ele, e... isto aqui, não valia a pena, ou ir à frente, ou ir atrás,

Entretanto, queria perguntar-lhe como é que classifica este disco, ou onde é que enquadra este disco, na sua obra?

Não enquadro na obra, porque as improvisações eu não as enquadro na obra.

Pois.

Senão, eu teria uma obra imensa. Muito maior.

Certo.

Já vou em alguns 200, imagine agora.

Mas tem algum registo dentro deste disco, há alguma ideia musical que lhe tenha surgido partindo disto? Pegou nalguma ideia musical que lhe tenha saído na altura?

Não, tenho praticamente a certeza que não voltei a pegar em nada.

O disco é de 86 e há dois ou 3 momentos em que se reconhecem ideias musicais do Paredes em que ele experimenta coisas... passados 12 anos ele vai gravar em disco, completamente reformulado. Também aconteceu consigo?

Não, que eu me lembre não. Usar alguma coisa. A improvisação é uma... quando se é pianista e se está a ocar uma música que está escrita, nossa ou de outros, não interessa... quem manda é a cabeça. E a cabeça dá ordens aos dedos, não é? Na improvisação quem manda são os dedos. Até podemos estar a pensar, mas não há alguma coisa que manda.

É uma liberdade total...

Liberdade total, há dias tive uma... já encontrei ao longo da vida alguns improvisadores com quem...o brasileiro Luís... uma branca... não me lembro do apelido... mora cá e..com quem eu improvisei muitas vezes e... porreiro. Um outro brasileiro que eu Paulo Álvares, que é professor de música contemporânea em Darmstadt, em Colónia e também fizemos até... temos isso gravado e devia estar em disco. Até pode estar...

Improviso...

Sim, foi uma hora e meia a dois pianos improvisando. E recentemente com o Mário Laginha, fizemos no Porto agora há um mês ou dois, eu já tinha feito assim umas coisas em manifestações, em coisas em frente ao Parlamento, o ministro da educação... E de repente surgiu a ideia de fazermos um concerto os dois. Um concerto no coliseu. E ele dizia: “Vamos encontrar-nos para conversarmos um bocadinho sobre aquilo?” ... “Ah! se quiseres faz favor”. E fomos a uma firma de pianos que tinha vários pianos, e então o Mário: “Então o que e que tu achas que nós ...?”. “Ó Mário vou dizer-te... só há uma coisa que eu tenho a certeza, em relação ao que vai acontecer, isso e tenho a certeza... quando acabar o concerto nós vamos estar muito contentes, mas vamos dizer um para o outro: mas no ensaio foi melhor!” (risos) e ele disse: “Tens toda a razão, não ensaiamos nada” e então ficou assente: não! Não sabemos se íamos começar em forte, piano... inclusivamente quando foi para fazer o ensaio de som, era no coliseu do porto, microfones e tal... ele olhou para mim, (eu estava no outro piano) e disse “Opah! Agora temos mesmo que tentar qualquer coisa...” e eu comecei a tocar a Canoa e foi sobre a canoa. Ensaio de som, portanto... para não haver nada.

Foi assim com o Paredes?

Era o mesmo! Foi assim. Nunca ensaiámos nada, não sabíamos se começar em forte, piano, rápido, lento.

Passados uns anos mesmo depois da morte do Carlos Paredes já chegou a compor para guitarra portuguesa, Hugo Vasco Reis, faz concertos com o Caldeira Cabral, Ricardo Rocha... o seu piano continua, com a sua imaginação, a dar música para a guitarra, como é que se adapta, quais são os desafios principais, porque são linguagens muito diferentes...

Para guitarra escrevi já várias coisas. O Ricardo Rocha tocou, que eu tenho gravado em vídeo, por exemplo. Há uma tocata que está em disco, que é ele com uma pianista austríaca. Eu pessoalmente, com ele, acho que nunca toquei. Com o Ricardo. Para o filme dos capitães de Abril sinceramente não sei se quem toca piano numa das coisas que há se sou eu, se o Afonso Malão, mas de qualquer forma... o Ricardo tocava com uma pianista austríaca genial, absolutamente espantosa que infelizmente não está entre nós, foi para a Áustria, trataram-na tão mal cá.... Coisa horrorosa..., mas que... o Ricardo sabe música.... Tocava piano também... mas...

O Carlos Paredes sabia música?

Sabia, mas... quer dizer nunca se serviram da música que sabem para nada... em termos de escrita.

Para fazer aquela música tem que saber?

O Ricardo escreve peças...

E o Carlos Paredes?

O Carlos Paredes... sim, mas o Paredes ainda é menos pensado em termos... muito de... música escrita. Ele sabia música e tinha conhecimentos musicais, ouvia muita música, ouvia... toda a música: Stravinsky, música francesa, agora não misturava as coisas... assim como também ouvia fados, mas aí da fadista que cantasse com ele! (risos) Ele quando tocava a música dos outros não era o Carlos Paredes. No meu caso com ele... ambos...além da amizade pessoal que tínhamos um com o outro... ele dizia:” eu não toco com elas, era o que faltava... “(risos) mas além da amizade, da admiração, havia um enorme respeito mútuo, pela nossa forma de estar na música e quer dizer... eu sentia no disco... sentia se ele ia para essa estrada eu ia também para essa estrada... de repente virava à esquerda e eu virava. Mas era uma coisa assim de respeito mútuo e uma grande admiração... que era um músico extraordinário. Porque também havia o próprio... pregar partidas no bom sentido: (vou agora ver como é que ele vai reagir a isto). O que é um risco, porque se o outro reagisse mal podia ser..., mas isso faz parte... e vice-versa!

Anexo - Entrevista Luísa Amaro

(maio de 2023)

Eu começava por perguntar, a Luísa começou a tocar com o Carlos Paredes em 1984, certo?

Sim, 84.

Quando começou a tocar com o Carlos Paredes, como funcionava, ou como é que a Luísa acompanhou o processo de composição do Carlos Paredes? Tem mais ou menos ideia, quando começou a tocar com ele, como é que funcionava essa parte?

Funcionava com a maior das naturalidades, na medida em que eu, era muito novinha, portanto, tinha aquela inconsciência de quando se tem 20 e poucos anos, e estava a lidar com uma pessoa genial, generosa e tranquila. Portanto, o que é que eu quero dizer com isto, quero dizer que eu com a minha boa vontade dos meus 20 e poucos anos, ao saber um bocadinho de música, porque vinha do Conservatório, também tinha por trás uma série de anos de acompanhar músicas, e a saber aqueles acordes todos, numa altura em que nós cantávamos os dois e acompanhávamos à viola. Portanto, havia uma base de acordes e o ouvido estava treinado para isso, que me permitia acompanhar bem na viola o que fosse preciso fazer. Mas o Carlos Paredes, isto depois, ao longo dos anos, fui concretizando este pensamento, e acho que não está errado... O Carlos Paredes quando começa a tocar comigo, vamos agora pôr as coisas assim para simplificar, ele queria, no fundo, ser acompanhado por uma pessoa que não tivesse, vamos lá, entre aspas, vícios, de estilos, não é? E nessa medida, eu era uma pessoa altamente neutra, eu sabia fazer os acordes como sabia, e mais, tinha aquela disponibilidade de aprender os acordes que ele queria que eu fizesse. E isso é muito importante, pois ele poderia ter ido buscar outras pessoas, até pessoas que o acompanhassem de Coimbra, ou mesmo da guitarra de Lisboa... mas ele não quis nada disso, ele queria ser acompanhado por alguém que fosse fazendo tudo aquilo que ele podia ensinar, não é? Porque um profissional já está ensinado. Portanto, ou um profissional, tem o feitio do Carlos Paredes, e tudo mais... seria difícil estar a dar indicações de como é que havia de fazer. Portanto, comigo não, eu aprendia naturalmente, e depois aprendia exatamente... e respeitava nota a nota, não é letra a letra, mas é nota a nota, o que ele queria que eu fizesse, portanto, toda aquela base, aquele baixo contínuo que ele foi fazendo, era muito simples, como eu às vezes até era acusada, entre aspas, de fazer. Mas o meu objetivo era fazer exatamente o que o Carlos Paredes queria, para se sentir bem, visto ser ele o solista. Portanto, havia uma relação de paz e de tranquilidade nesta situação de que um ensina e o outro aprende. E portanto, foi-me fácil aprender todas as músicas do Carlos Paredes, foi fácil. Talvez por esta ingenuidade ou esta forma de estar na minha vida por ser tão novinha. Eu fui aprendendo tudo o que era necessário fazer e para ele também era tranquilo e pacífico estar a passar-me os acordes que ele achava que ficava melhor em cada música. Portanto, foi-se estabelecendo esta cumplicidade, e esta aprendizagem, muito sólida porque vem de origem, não é, vem de raiz... E isso foi uma mais-valia para mim, não é, ao longo destes anos...

A Luísa lembra-se se havia algum ritual de... eu sei que tinham ensaios sempre com muita frequência, não é? Mas tinha algum ritual? Ou seja, havia sempre espaço para trabalhar temas novos? Como é que surgiam as ideias?

Isso era diferente, por exemplo, eu sei que com o Fernando Alvim, e isso foi fundamental para o Carlos Paredes... O Fernando Alvim, era um especialista, como o Carlos Paredes dizia e não só, porque era um especialista em bossa nova, dizia o Carlos Paredes. Mas o Carlos Paredes, o Fernando Alvim tinha uma tradição, um trabalho de fundo de muitos anos, não é? Portanto, ele dedicava-se aos acordes e estudava muito os acordes, porque ele na verdade tinha um especial interesse pelo bossa nova, portanto o Fernando Alvim era um homem, um acompanhador por excelência. O que é que o Fernando Alvim fazia? Muitas vezes, sei que ele se sentava ao lado do Carlos Paredes e começava a fazer aqueles acordes, até para ir aquecendo as mãos, e ia fazendo aqueles acordes que ele sabia... E o Carlos Paredes, que teve sempre aquela facilidade fantástica em improvisar, ia trabalhando sobre aqueles acordes. E isso ajudou-o muito, porque depois ele pegava num gravador e rapidamente começava a gravar as coisas que ia fazendo, os improvisos que ia fazendo, e depois trabalhava os improvisos e muitas vezes saíam dali músicas. Graças aquele trabalho que ele tinha com o Fernando Alvim. Um bocado porque o Fernando Alvim precisava de aquecer as mãos e o Carlos Paredes tinha assim um momento de concentração e ia trabalhando nisso. E por vezes tinham músicas muito boas. Comigo, isso já não era feito da mesma maneira. O Carlos Paredes sentava-se, e quando era para aprender, porque, claro, eu aprendi do zero, não é, os acompanhamentos... ele só me dizia assim, olha vamos lá então começar, eu vou começar aqui a tocar, vou-te dar uma ideia do que é que eu quero.... Pronto, eu ia fazendo, ele ia corrigindo os acordes... Isto era na fase em que eu aprendia a acompanhar aquilo que já estava feito. Tudo aquilo que não estava ainda feito, o Carlos Paredes muitas vezes sentava-se, ou andava pela casa, cantarolava, começava com uma ideia.... Aí, o trabalho do Alvim foi fundamental, não é? Mas comigo já era diferente, ele ouvia uma melodia que gostava, desenvolvia, sentava-se a improvisar sobre ela, começava a assentar sobre a melodia, e depois dizia-me, olha vamos lá que eu tenho aqui uma melodia nova já praticamente feita, e agora queria que tu me comesse a acompanhar. E, pronto, a partir daí ele já sabia o que tinha na cabeça, para fazer, e eu fazia. Reproduzia quase de uma forma sagrada aquilo que ele pretendia, não é? E portanto, era esse ritual. Muitas vezes, comigo, o trabalho vinha como resultado de ele estar, por exemplo, a improvisar. Sentava-se a improvisar, sentava-se a tocar. Pura e simplesmente só isso, e por vezes, dizia-me assim, esta melodia parece-me bonita, o que é que tu achas? E eu dizia que não (risos)... tinha melodias fantásticas! Portanto, a partir daí, ele desenvolvia o tema e depois eu começava a acompanhar. Começava a aprender...

Mas, portanto, essa parte da improvisação, o Carlos Paredes tinha uma facilidade enorme em improvisar...

Sim, sim, sim, enorme.

Mas ele fazia já isso nos espetáculos ao vivo?

Depois também fazia isso nos espetáculos ao vivo. Uma coisa, nos espetáculos ao vivo, ele fazia-o baseado em imagens que ele escolhia antecipadamente, e ele passava-as em slides. Na altura era em slides. Ou fotografias, ou mesmo fotografias, mas claro, porque ele projetava. Então, escolhia umas 3 ou 4 peças, também dependia do sítio onde estava, se fosse na Alemanha, tentava escolher por exemplo, pintores alemães... se estivesse na Finlândia, como foi o caso na Finlândia, ele improvisou sobre esculturas de vidro de um grande escultor finlandês, o Tim Sarpaneda, que morreu, olhe, por volta da altura que o Carlos Paredes estava doente, que adoeceu. E o Sarpaneda deu-lhe uma série de ideias e o Carlos Paredes improvisou sobre peças do Tim Sarpaneda. Se fosse a África, tentaria improvisar sobre, olhe, Malangatana... Portanto, ele tentava ligar-se à cultura do país onde se encontrava. Como tinha aquela enorme facilidade em improvisar, conseguia rapidamente criar momentos... especiais,

com cor, com dinâmica, com timbre, quase. E depois, por vezes, a partir daí, ele fazia músicas, vinha para casa, normalmente, ele pedia-me para gravar os improvisos, e depois vinha para casa, ou aproveitava ou não aproveitava e começava a trabalhar as músicas novas. Tendo em conta que o Carlos Paredes era um extraordinário melodista. Ele construía melodias muito bonitas. Talvez porquê? Porque também as cantava, ele ia interiorizando aquilo que ia fazendo. Portanto, depois passava aquilo que ia cantar e tal, e depois rapidamente as passava para guitarra. Tinha um domínio absoluto na harmonia. Ele fazia rapidamente uma composição nova.

Mas o Carlos Paredes improvisava sozinho ou...?

Sozinho, sozinho, sozinho. Quando era comigo, claro, eram momentos de Carlos Paredes com imagem. Ou então, digamos assim, Carlos Paredes, imagem e a pessoa que tinha seguido as fotografias. Ele sabia da existência, portanto, antecipadamente, quando ele foi para África, ele já conhecia o Malangatana, portanto, escolheu uma série de obras. Com o Malangatana, fez uma escolha mais direta, se ele concordava ou não com aquela peça, quadro, pintura... O Malangatana dizia que sim ou que não, pronto, e a partir daí rapidamente o Carlos Paredes também se aproveitava. Mas era só ele, o público e aquilo que ele escolhia para poder improvisar.

Em 1986, 2 anos depois da Luísa ter começado a tocar com o Carlos Paredes, surge esta gravação do *Invenções Livres*. A Luísa sabe como é que se deu este encontro com o António Victorino d’Almeida?

Sim, sim. O António Victorino d’Almeida era um amigo de longa data do Carlos Paredes, já o tinha convidado para ir à Áustria... eles já se conheciam há mesmo muito tempo, sendo que o Victorino d’Almeida é mais velho que o Carlos Paredes. Ele dizia muitas vezes, este rapaz é talentoso... rapaz! (risos). E o Carlos Paredes, irá fazer agora, faria agora, daqui a pouco tempo, em 2025, faria 100 anos, portanto, há aqui uma diferença entre o Carlos Paredes e o Victorino d’Almeida. Mas eles eram muito amigos. E havia essa cumplicidade. Então, o que acontecia, que eu assisti, muitas muitas vezes, era eles serem convidados para espetáculos, naquela altura, do Diário, o Diário fazia sempre, quando era o seu aniversário, fazia sempre um grande espetáculo, que normalmente era no Coliseu, e convidava o Carlos Paredes, que tocava, convidava o António Victorino d’Almeida, que tocava e que conversava, e depois havia sempre um momento em que pediam aos dois para tocarem juntos. E o Victorino d’Almeida improvisava, e o Carlos Paredes tocava. Que normalmente era o momento apoteótico, para quem se lembra, não é, daqueles espetáculos do Diário, normalmente acho que até era em janeiro, tenho ideia. E então, eles os dois improvisavam o tempo que os deixassem. Portanto, eles podiam ficar ali o tempo todo, o resto da noite. Mas não, normalmente, ou um outro, terminava, dava um acorde de sinal, e terminava, mas eram momentos em que cada um improvisava, cada um com o seu instrumento, havia ligações que eu acredito que a maior parte das pessoas não compreendesse. Mas eles transmitiam uma tal energia que as pessoas adoravam. Ou seja, este “empolgamento” de momentos que passavam juntos, deles, que talvez a maior parte das pessoas não se lembrasse depois, mas que ficava na memória como uma energia muito forte. E isso fez com que em determinada altura, se pusesse a questão e se criasse o desafio, porque não, gravarem um disco juntos? Porque não gravar um disco juntos? E foi isso que eles em determinada altura, com a Polygram, o Tozé Brito, se não me engano, fizeram. Foi passar, no fundo, sem dificuldade nenhuma, foi passar para estúdio, sentarem-se e tocarem aquilo que, no fundo, faziam com o público. Era improvisar. Podia correr bem, claro ao vivo... com o público podia correr de uma maneira, podia correr, depois o momento desaparecia, não é, dissipava-se... ficava apenas na recordação das pessoas. Em estúdio já ficou muito daquilo

que no fundo era um trabalho, como é que eu vou dizer, fragmentado. Muito fragmentado. Muito curioso, porque havia um certo atonalismo, digamos assim, era uma maneira muito diferente de pensar a guitarra, sobretudo a guitarra, que o Carlos Paredes se atirava com frases... às vezes muito bonitas, depois cortadas pelo Victorino d’Almeida, que entrava com aquela robustez do piano..., portanto, era um trabalho no fundo, de quê, de improviso e sensibilidades, digamos assim. De improviso e de sensibilidades. Podia correr de uma maneira, determinado Carlos Paredes podia fazer glissandos, podia fazer rubatos., podia fazer tudo isso e o que a guitarra lhe pedia no momento... E depois iam tentando dialogar, sendo que o diálogo, na minha modesta opinião, o diálogo, não era um diálogo perfeito, não é, porque cada um trazia a sua impetuosidade, para a gravação. E depois foi assim, quer dizer, eles sentaram-se, olá Paredes, bom dia, então vamos lá começar, quer dizer, ia por ali fora... até que alguém os parasse (risos). Ou eles tivessem a noção, que tinham que parar...

E a Luísa tem ideia com que impressão é que o Carlos Paredes ficou do disco?

O Carlos Paredes ficou... vou-lhe dizer assim, o Carlos Paredes ficou entusiasmado por ter feito aquele trabalho. Porque não era um trabalho que ele pudesse fazer com outra pessoa qualquer. O Victorino d’Almeida permitia-lhe ia por caminhos totalmente desconhecidos e às cegas. E, portanto, como ele podia criar uma não harmonia (risos), uma não melodia, esse lado mais fragmentado, e totalmente livre. Coisa que se fizesse um trabalho, vamos supor, com o Paulo Brandão, com o Chaínho, já não seria a mesma coisa, que já o obrigaria a uma determinada, a regras, não é? E essa liberdade, o Carlos Paredes, nesse aspeto saiu de lá contente. Com um pouco aquela noção que a muita gente não iria compreender o que é que eles tinham estado a fazer... Porque era tudo muito árido, para a mentalidade da altura, em que o experimentalismo estava muito no início, no inconsciente e no consciente do público. Nós íamos assistir aos espetáculos de música contemporânea e era, via-se muito poucas pessoas a assistir, naquele tempo era uma música muito esquisita, e, portanto, aquilo que o Victorino d’Almeida e o Carlos Paredes estavam a fazer era quase experimentalismo, e o Carlos Paredes pensou, bem, faço este trabalho com o Victorino d’Almeida, fica o registo, mas isto não vai vender nada, dizia o Carlos Paredes. Não via vender nada. Mas ficou sobretudo, para ele, aquela satisfação de estar a tocar com um amigo. E isso era sempre, já quando o Carlos Paredes fez o trabalho com o Charlie Haden, que a gente criticou, porque aquilo não era isto, não era aquilo, e tal. Mas, para o Carlos Paredes, era o encontro de amigos, e isso é que contava, acima de tudo.

A Luísa lembra-se qual foi a crítica na altura, quando saiu o disco?

Por acaso, não me recordo mesmo. Eu não me recordo mesmo. Acho que as pessoas ficaram, como é que eu lhe vou dizer, também não havia a mesma forma de divulgar como há hoje, não é? Portanto, eu acho que no público ficou assim um ponto de interrogação, o que também não havia muito problema, porque se era do Carlos Paredes com o Victorino d’Almeida, era bom de certeza. Para o público em geral, não me lembro da crítica que foi feita. Com toda a franqueza. Foi que o Carlos Paredes ficou com este temor de que fosse um disco que não tivesse muitas vendas, porque as pessoas não iam entender. Mas deixou um bocadinho depois, largou esse tempo de maturação, largou. Largou, porque ele depois começou a fazer outras coisas, mas, vamos lá: para a carreira do Carlos Paredes, não, não... o que é que eu quero dizer... não é não adiantou muito... não foi assim um marco muito, muito importante. O que foi importante foi perceber as possibilidades que a guitarra podia ser tocada de outra maneira. Tocada de outra maneira, portanto, já mais dentro da área do experimentalismo, da música que não é melodia, que são tudo células fragmentadas, não é? E isso eram abordagens que nunca tinham sido feitas, e que o Victorino d’Almeida por aí o pôde ajudar não é... pôde abrir as janelas, digamos assim,

ou as portas para um outro respirar da guitarra. Também só com ele, Victorino, é que isso seria possível.

A Luísa sabe se eles depois voltaram a tocar?

Continuaram, eles depois tocaram, e continuaram a fazer por mais um tempo estes improvisos, sim, sim. Eles depois fizeram, porque depois ao vivo, isto resultava muito bem. Isto ao vivo resultava muito bem. Porque era, as pessoas podiam não entender nada do que estavam a ouvir, mas o que eles entendiam era a energia dos dois. E que era poderosíssima, não é... E isso enchia e bastava serem os homens que eram, Carlos Paredes e Victorino d’Almeida, aquilo enchia. Normalmente, o que eles depois faziam era dar ao público aquilo que o público queria. Quer dizer, era o Carlos Paredes a tocar as músicas dele e o Victorino d’Almeida também a tocar e a explicar outras coisas do seu trabalho. Portanto, eles conciliavam uma coisa mais próxima daquilo que o público podia entender, com depois aqueles desvarios (risos). Que fazia parte daquele espírito de aventura dos dois, não é?

Deixe-me só voltar um bocadinho atrás, desculpe, que é... A Luísa estava ali a falar no Tozé Brito, a ideia terá surgido por parte de quem? A ideia de gravar o disco...

Tenho ideia que foi o Tozé Brito. Do Tozé Brito e do António Pinho, que era a pessoa que tratava do repertório nacional, na Polygram. E o Carlos Paredes, depois de ter feito o disco de Frankfurt, não estava a fazer mais nada. Bem, o Carlos Paredes tinha uma grande atividade de concertos. Mesmo muito grande! E, portanto, ele acabava por se estar a focar em outro trabalho. E por isso, o Tozé Brito queria muito que o Carlos Paredes fizesse um novo disco, queria muito que o Carlos Paredes fizesse um novo disco. E então, surgiu essa ideia, que era uma forma também, de o pôr em estúdio. E fazer um trabalho novo. E surgiu isto, e estavam os dois muito trabalhados, não é? Por muitos espetáculos em conjunto. E por isso foi fácil ir para estúdio. De outra forma, talvez o Carlos Paredes não o tivesse feito, se não fosse com o Victorino d’Almeida, mesmo. Um trabalho assim de experimentalismo. Também uma pessoa em que ele confiava. E a unidade deste trabalho, mais até que uma linguagem dispersa e... como é que eu poderei pôr isto, desligava, não é? Não era um trabalho todo, com uma linha condutora, era ausência da linha condutora. Era mais, poder estar um amigo, a desenvolver momentos de linguagem nova.

A Luísa... o Carlos Paredes, ouvia os discos? Ouvia os seus próprios discos?

Não, não, (risos) desligava logo. Ele fazia o trabalho e já não queria ouvir mais. Não queria mesmo. Vamos pôr... ele teve que fazer algum projeto. Ele tinha ainda um spot para a televisão, para a divulgação do trabalho, não é, e eu achei muita graça porque o técnico de imagem tinha dito ao Carlos Paredes, então, nós vamos fazer umas filmagens com o Victorino d’Almeida, e depois fazemos umas imagens consigo, a tocar. Pronto, ouvia-se o Victorino d’Almeida de fundo, e passava-se para o Carlos Paredes. E disse ao Carlos Paredes, se não se importa, toque sempre no mesmo sítio. Porque não conseguia gravar as imagens, tal era a rapidez da mão, (risos) no braço da guitarra. Mas pronto, isto é assim um episódio que eu me lembro, que toda a gente se riu. O que era mais fácil gravar o piano, as imagens das mãos do piano. Mas a guitarra, é muito mais pequena, não dava aso, estragava qualquer imagem, a velocidade que o rapaz tinha que andar a filmar as mãos. Mas pronto, era essa a energia que passava do trabalho.

E o Carlos Paredes tinha... Ou seja, o Carlos Paredes ouvia muitos discos de jazz, não? Ou muitos discos de improvisações? Eu pergunto isto, para tentar perceber, se realmente a formação dele, era também muito eclética, não é? Tinha um gosto...

Era, mas isso era nato. Não, o Carlos Paredes ouvia muita música. Ele era muito amigo do Charlie Haden, tudo foram pessoas que o ajudaram e talvez o tenham motivado, digamos assim, motivado, também para o improviso. Mas o improviso estava na sua forma, também, de ser. No fundo, era não estar atracado tanto à tradição e à obrigação de tocar aquilo que era obrigatório tocar. Mas ele ouvia, sobretudo, ele ouvia muita música. Sobretudo, ele conhecia muito de música. E depois, tendo em si essa capacidade nata, que só os génios têm, de improvisar com muita facilidade. Agarrar num instrumento, e tudo fazer sentido, ajudava, não é, ajudava. Tinha um conhecimento profundo de harmonia, mas um conhecimento mesmo, como eu costumo dizer, de dentro para fora. Portanto, não era nada muito mais do que... os estudos sobre a harmonia, foi tudo o que ele foi interiorizando pela vida fora. Depois, com o virtuosismo e com isto que faz os génios, não é, o improviso estava lá. Era nato. Mas claro, ajudava, ele ouvia muita música, ouvia muita música de jazz. Conhecia-os, não é? Conhecia grandes músicos de jazz. Quando estava com eles, improvisava logo, quer dizer, era tudo no presente, não é... tudo o que estava, ao longo dos anos, interiorizado e pensado, não é, estruturado, depois era só pôr cá para fora. Quer dizer, era só, entre aspas (risos). Era só, para quem sabe como é difícil. Mas era só, pegar na guitarra e tudo brotava.

Sabe se ele depois, se o Carlos Paredes usou alguma coisa que tenha saído nesse disco, para fazer músicas que ele tenha composto depois?

Não, não. No caso daquele disco, não. Poderá... eu tive agora aqui a ouvir o disco, e francamente não... quer dizer, tenho uma ideia geral, mas não. Muito provavelmente, ele levou melodias dele para o disco com o Victorino d’Almeida. Quer dizer, levar uma linha melódica, não é, ou até meia dúzia de compassos de uma linha melódica, de uma música dele, que depois, o Victorino d’Almeida, por exemplo, ouvia e desenvolvia. Depois, quando desenvolvia, já transformava. E o Carlos Paredes, ia a seguir, não é? Pegava também naquilo já com uma outra linguagem. Portanto, ele podia ter um Carlos Paredes...e depois desenvolvê-lo para que caminho fosse.

Como é que a Luísa situa este disco na obra do Carlos Paredes?

Eu punha mais como, digamos assim, era quase como o desamarrar das suas obrigações, entre aspas, musicais (risos). Era o libertar. Não tinha regras, não tinha imposições, não tinha nada. Nem melódicas nem harmónicas. Portanto, era mesmo o libertar. Que ele expôs aos poucos nos seus espetáculos ao vivo, e ali o fez com um amigo. Portanto, dar aso aquilo que ele achava que podia fazer, reestruturado, digamos assim, de todo o resto.

Eu agora... peço desculpa, diga, diga...

Não, não, é isso... um bocado o reestruturado do convencional, não é... da sua forma de tocar, de tocarem a guitarra, de tocar a guitarra. Abrir novos caminhos! E depois, também, uma forma fácil de resolver aquilo que ele não estava a conseguir, que era fazer músicas novas. E está tudo mais fragmentado, mas também era tudo fácil. E ele estava feliz, porque estava a conseguir resolver, o tocar guitarra, ser livre, fazer o que lhe apetecia, sem ter que estar subjugado às suas músicas, não é, que era o que as pessoas queriam ouvir. E pronto, acho que foi talvez o momento de desatar as amarras da guitarra.

A Luísa, que conheceu muito bem o Carlos Paredes, não é, e que tocou com ele durante muito tempo, consegue encontrar alguma, como é que eu posso dizer, consegue encontrar alguma justificação ou alguma forma... no fundo, o Carlos Paredes como é... espere aí... (risos) deixe-me pensar como é que eu vou fazer esta pergunta... como é que a Luísa avalia

a forma de diálogo, diálogo entre aspas, diálogo musical, do Carlos Paredes? A Luísa conheceu-o de perto., não é, e assistiu a estes momentos, e... como é que...

Mas com o Victorino?

Sim, sim e não só, talvez também com o Charlie Haden, mesmo com os Madredeus...

Sim. Os Madredeus era um bocadinho diferente, porque ele teria sido convidado dos Madredeus, e, portanto, também se cingiu muito aquilo que os Madredeus pretendiam, não é, e eles queriam o Carlos Paredes e as músicas do Carlos Paredes. Eles ali queriam o Carlos Paredes como ele era a tocar... Depois, o Carlos Paredes no *Navio*, perguntou se poderia improvisar, sim, e pôde improvisar, teve ali uma base de um baixo contínuo muito bonito, e pôde improvisar, mas eles queriam o Carlos Paredes com as músicas que ele já tinha, e que as pessoas conheciam. Sem grandes alterações. A Teresa cantou o *Canto de Embalar*, mas limitou-se a isso, não é, limitou-se a isso. No resto do... tanto no Charlie Haden, como no Victorino d'Almeida, era mesmo um improviso da libertação. Era não lhe pedirem para fazer, “ai faça assim, que eu quero é fazer isto”... Não! Deixavam... “Carlos Paredes, toque que nós seguimos”. E o Carlos Paredes feliz, porque podia estar perto. Estar perto primeiro, dos amigos. Isso era fundamental para ele. Ele não iria improvisar para uma pessoa de quem não fosse amigo. Em quem confiasse. Portanto, os trabalhos de improviso do Carlos Paredes com o Charlie Haden ou com o Victorino d'Almeida, eram também um reflexo da profunda amizade que ele tinha por estas pessoas, e portanto, confiava nelas. Era como um menino grande que fosse para o palco, e estava ali de alma e coração a tocar, para eles. De olhos fechados. E então, deixava-se levar pela emoção do tempo que eles lhe traziam, ou com o contrabaixo, no caso de Charlie Haden, ou com o piano no caso do Victorino d'Almeida. Deixava de se preocupar com... havia uma responsabilidade muito grande, como é lógico, não é, de um músico como o Carlos Paredes, quando se apresentava em palco e tinha que tocar as suas peças. Portanto, via-se a responsabilidade do tocar bem, não se enganar... Mas isso, eu dizia-lhe que isso era natural, e ele olhava para mim e dizia que não é nada natural (risos). Que ele tinha sempre esses nervos quando entrava em palco. Quando ia fazer um trabalho de improviso, era o que fosse. Era o que fosse. Que para ele era uma liberdade, era o respirar fundo e dizer, bom vou para o palco, e vou estar a tocar com liberdade.

Se me deixar só, agora, basicamente, é só... No fundo, o que eu estou a achar, é que, desta colaboração musical do Carlos Paredes, e a forma como ele tem o tal diálogo musical com todas as pessoas com quem toca, é muito curioso, porque, tirando as tais exceções, por exemplo, no caso dos Madredeus, no caso, por exemplo das coisas que ele gravou com o Charlie Haden, em que as músicas eram dele, não é? Tirando esses casos, em que aí, pronto, ele está, é o autor a interpretar a própria música, é diferente, as próprias composições. Mas, tirando esses casos, é curioso que o Carlos Paredes, quando está em diálogo com outros músicos, ele no fundo, quase que muito mais facilmente, até pela própria lógica da própria guitarra, e da tal improvisação, do domínio que ele tinha do instrumento e da própria forma como se toca a própria guitarra, que a Luísa também sabe... é curioso que ele, no fundo, os outros, ele tem uma personalidade musical tão forte, que os outros não têm hipótese, senão seguir essa musicalidade.

É verdade.

E essa lógica está sempre muito presente.

Sim, sim, sim, sim. É muito forte, é como disse. É muito forte, é muito forte. E é a força daquelas músicas, não é, e a força dele compositor, e acaba tudo por ficar, quer dizer, o que o Carlos há é liberdade, mas os outros ficam presos a ele.

É isso, é isso.

O único que não o fez, e que não resultou. Não resultou muito... O público adorou, mas não resultou, olhe foi com o Paco de Lucía. O Paco de Lucía. O Carlos Paredes tocou com o Paco de Lucía, em Portugal e a coisa não resultou...

Mas foi improvisado?

Foi. Eles tentaram improvisar, o Carlos Paredes queria improvisar à maneira que fazia com esse entendimento que tinha, por exemplo, com o Victorino d’Almeida, e o Paco de Lucía estava preso ao flamenco. Ou seja, toda a forma de dizer, não é, e de tocar o flamenco. Portanto, ele não conseguiu entrar naquele, vá, naquele atonalismo do Carlos Paredes. E o público adorou. Mas aí está. Eram dois grandes músicos, não é, dois génios. Mas eu ali senti que não tinha havido essa ligação. Não se conseguiu conjugar a guitarra com o flamenco. O Carlos Paredes queria ir para o atonalismo e o Paco de Lucía não. Não foi capaz... não foi capaz não, não, porque... porque era no momento, era no momento. Aquilo era quando subiam ao palco. E daí, a graça do Victorino d’Almeida, entrar logo naquilo que Carlos Paredes fazia, portanto ele também compreendia bem a guitarra, compreendia a pessoa que estava a tocar a guitarra. O Charlie Haden a mesma coisa. O Paco de Lucía já não foi, já não se conseguiu a mesma coisa. Porque não conseguiu, como disse, não conseguiu entrar no Carlos Paredes, nas coisas do Carlos Paredes. Estava muito mais preso a essa linguagem marcante do flamenco. Então, a coisa não resultou da mesma maneira.

Lembra-se em que ano é que foi esse concerto com o Paco de Lucía?

Não. Eu posso ver, eu posso ver nos registos....

Mas foi um concerto ao vivo em que estava... estava previsto que fossem tocar um e outro, ou foi por acaso?

Não, estava previsto, foi tudo organizado para que tocassem um e depois tocava o outro, e depois tocavam os dois. E tocou um, tocou o outro, e depois quando tocaram os dois, não, eu para mim, quer dizer, o público estava, acho que gostou bastante, por encontram sempre motivos de interessantes, quer dizer, encontra-se sempre ali estilos, não é, e desafios musicais interessantes. Mas, eu que sabia do que Carlos Paredes era capaz, eu que sei, também sabia o que o Paco de Lucía era capaz, fiquei com pena de ver que eles não tinham conseguido esse, essa ligação...

A Luísa tocou nesse espetáculo com o Carlos Paredes?

Toquei, toquei e até teve imensa graça, que depois em palco, estava, e isso é que eu tenho pena, porque não tenho fotografias, estava o Carlos Paredes, eu estava a acompanhar o Carlos Paredes, o Paco de Lucía tinha-me dado 2 ou 3 acordes absolutamente simples para eu poder fazer. Portanto, eu estava tranquila, e estava também um dos músicos do Paco de Lucía. Portanto, estou eu, vê-se nas fotografias, a acompanhar o Paco de Lucía e o Carlos Paredes (risos). Fantástico! Maravilhoso! Mas eu não tenho essas fotografias... Mesmo que tenham sido só dois ou três acordes! Mas depois, nunca, foi pena, nunca consegui ficar com essas fotografias. Mas aí está, eles fizeram um bocadinho..., mas não dava para muito. Não dava para muito...

Sabe se esse espetáculo terá sido gravado?

Mesmo que tivesse sido, não ficou... Eu por acaso não me lembro qual foi o ano. Eu posso-lhe ver isso, o ano em que toquei com o Paco de Lucía. Mas até eles fizeram o concerto no Casino

da Póvoa. Fizeram um concerto lá em cima. Esse foi o concerto. Fizeram o concerto no Casino da Póvoa, e depois, pronto, cada um seguiu o seu caminho. Embora fossem amigos...

Mas foi mais do que um? Foi mais do que um concerto?

Foi um. Foi um concerto. Eles queriam que o Carlos Paredes fizesse em Lisboa, mas o Carlos Paredes não quis. O Carlos Paredes não quis. O Carlos Paredes, aquela maneira de ser do Carlos Paredes, que disse, sabe, ele tinha razão, ele sabia que o público do Paco de Lucía... O Paco de Lucía era um lutador quando ia para palco, e o Carlos Paredes não era lutador. Portanto, o Carlos Paredes disse não, nós vamos entrar em palco e o público vai pedir competição. E pode-se dizer o que se disser, eles, o público vai pedir uma competição. E o Carlos Paredes disse, eu não vou competir com o Paco de Lucía. Porque era a posição dele, não é... é melhor nem sequer fazermos, porque sei que vamos entrar em competição, e eu não quero entrar em competição com ninguém. Portanto, ele recusou o concerto. Sabe e era inevitável. Toda a gente, o empresário do Carlos Paredes, isso deve ter sido, olhe, esse concerto deve ter sido em 1990/91, vá, 92 no máximo. Porque o António Pinho era o empresário dele. E estava toda a gente a pedir que o Carlos Paredes fizesse esse concerto no Coliseu e ele disse não, não faço, porque eu não quero entrar, isto forçosamente vai entrar em competição. Faz parte da natureza do Paco e faz parte da natureza do seu público. E eu não quero. Então, recusou. Achou que perdia também, quer dizer, que ia ser uma coisa muito violenta, não é, e ele disse, eu não quero entrar em competição com o Paco de Lucía, Deus me livre, não é? Ele diria naquele espírito, com que ia com o Victorino d'Almeida, e que iria com o Charlie Haden, que era tudo... mas seriam coisas diferentes, não é. E o Carlos Paredes disse não, não, não, que isso vai ser tremendo, não pode ser, não pode ser, rapidamente se vai transformar quase numa luta, numa luta de boxe (risos) a brincar. E ele disse não, nem por sombras, então fez uma coisa mais recatada, mais simples, lá em cima no Casino da Póvoa e pronto, e depois ficou por ali. Embora eles ficassem sempre amigos e tudo mais, mas não tinha... está a ver, tinha a ver com as energias. Embora fossem muito amigos, mas tinha a ver com as energias, e o Carlos Paredes, não, não, nada disso, dizia ele.

Anexo 1 - Excerto da entrevista a Tozé Brito

(maio de 2023)

Começava por lhe perguntar quando é que foi a primeira vez que conheceu o Carlos Paredes?

Foi ainda na Polygram, portanto estamos a falar do início dos 80, na altura em que o Carlos Paredes acabou, terminou contrato com Valentim de Carvalho, ele gravou durante muitos anos com a Valentim de carvalho, que foi editora dele nos primeiros trabalhos. E por uma questão de incompatibilidade pessoal com as pessoas que estavam, na altura, à frente da Valentim de Carvalho, eu estava na Polygram e na altura senti oportunidade e percebi que era o momento certo para o tentar contratar. Sendo, o Carlos Paredes, um músico genial, como era uma referência na nossa música e, portanto, para nós, era uma mais-valia e um prazer enorme tê-lo connosco. Contratámos o Carlos na Polygram, falei... (eu na condição de diretor de AR e vice-presidente da companhia no início dos anos 80, falei eu com ele), não me recordo exatamente em que ano, mas lembro-me perfeitamente dessa conversa. De termos conversado muito sobre aquilo que o Carlos pretendia, que no fundo... o Carlos era uma pessoa muito afável, muito terna, muito simpática..., mas em termos profissionais era complicado... porque tinha um tremendo receio de gravar fosse o que fosse. O Carlos tinha essa noção, correta de alguma forma, (que a maior parte dos músicos também tem, mas não levam a esse extremo) ... a noção, no fundo, de que as coisas que se gravam, ficam gravadas para sempre, portanto uma atuação ao vivo é uma coisa que passa, pode correr melhor ou pior, quem lá está é testemunha disso, mas depois a coisa acaba ali. E o Carlos era uma pessoa muito diferente porque não tinha problema nenhum, (tudo o que era espetáculos, atuações ao vivo, ele ia a todas e era uma pessoa com um coração enorme). E muitas vezes ia para cima de um palco quase sem condições, sem ser pago para isso, por questões etimológicas, convicção política e convicção pessoal e isso tinha a ver com o enorme coração que o Carlos tinha, como ser humano. Quando se tratava de gravar, era uma chatice, era complicado realmente, porque ele tinha aquela perceção, um pouco obsessiva, de que aquilo que se gravava ficava para sempre. E então, ele fugia das gravações. Quer dizer, eu contratei o Carlos, chegámos a acordo, fizemos um contrato (creio que por cinco anos na altura), para gravar dois álbuns, e já estávamos há algum tempo... (ainda não vamos falar no álbum com o Victorino d’Almeida, nem com o Charlie Haden que vem mais tarde)... já estávamos há algum tempo a tentar metê-lo em estúdio e o Carlos fintava-me... sempre que eu marcava estúdio... estou a lembrar-me destas histórias e está a dar-me vontade de rir, porque ele era genial, uma pessoa incrível, de uma doçura e de uma delicadeza e de uma educação incríveis. Chegava a estúdio, ia para a cabine, eu ficava do lado de cá, na cabine de gravação com o técnico de gravação que era o José Fortes (que foi o técnico de gravação por excelência, que o Carlos adorava... era com ele que ele queria gravar sempre, etc.). E de cada vez que íamos para estúdio ele chegava lá e ao fim de 5, 10, 15 minutos, ele tratava toda a gente por “Ó amigo”, era assim que ele me tratava, nunca me tratava pelo meu nome, dizia-me: “Ó amigo, isto hoje não estou nos meus dias, isto não está a sair, as cordas estão velhas, tenho que mudar as cordas, estão sempre a desafinar, a unha partiu...”. Havia sempre qualquer coisa que não estava bem e, na verdade, a gente ia para estúdio e saía de estúdio sem nada feito de definitivo, até porque depois ele tinha que aprovar. Era uma questão de honra: nunca íamos lançar uma coisa que ele não aprovasse. Portanto, eu nunca consegui, nos primeiros tempos gravar o Carlos, porque o Carlos ia para estúdio, fazíamos umas tentativas, marcávamos estúdio para duas ou três noites a ver se saía alguma coisa e nunca saía nada. Porque ele a meio parava de tocar uma peça e dizia: “Ei! Enganei-me!” e a gente ouvia e dizia “Ó Carlos, mas isto está perfeito” e ele

dizia logo “Não, não! A nota está mal pisada, há aqui um barulho...”. Ele era de uma exigência absolutamente extrema quando se tratava de gravações... Em termos histórico, para se perceber como e que chegámos quase aos improvisos finais... a primeira gravação que eu consegui fazer com ele foi na ópera de Frankfurt ao vivo...

O Tozé fez parte dessa equipa?

Sim, eu estava na equipa que foi para Frankfurt no mesmo avião, com o José Fortes escondido lá atrás. Porque nós íamos no avião, ele, o Alvim (que era quem tocava viola com ele), o diretor geral da companhia, eu como diretor de AR. Porque, se o Carlos percebesse que nós íamos gravar aquele espetáculo, ele não ia deixar que fosse gravado e ia fazer tudo para tentar boicotar a gravação, não o espetáculo, como é evidente. Lembro-me dessa história como se fosse hoje... Nós chegamos lá, causamos... com que o Carlos chegasse um bocadinho mais tarde ao ensaio, meia hora mais tarde, que era o tempo que o José Fortes demorava a posicionar os microfones nos sítios corretos, para se posicionar cá atrás na cabine de som, onde ele ia gravar. Pronto. Por exemplo quem está de frente para o palco, a cadeira da direita era a do Carlos Paredes e a da esquerda era a do Alvim e assim foi... eles ensaiaram e o Carlos sem saber que estava lá o José Fortes. O ensaio foi perfeito, fomos jantar e tal... A sala cheia, completamente a abarrotar e o Carlos Paredes em vez de se sentar na cadeira dele, sentou-se na cadeira que era do Alvim, (que passou por trás dele e foi para a outra cadeira). O José Fortes em pânico, porque teve que mudar toda a equalização dos microfones e tinha toda a gravação preparada para uma guitarra portuguesa de uma forma e a guitarra clássica de outra. Para mudar aquilo tudo em segundos, enquanto o Carlos agradecia as palmas e dizia boa noite... e realmente nota-se na gravação, que a princípio... (depois aquilo foi equilibrado o mais possível em estúdio), o som está longe de ser o ideal, só depois de uns minutos depois de eles estarem a tocar já nas cadeiras onde estavam. O espetáculo correu muito bem, chegámos a Lisboa com o disco gravado, demorámos muito tempo, como é evidente, a corrigir algumas falhas de som, coisas que se corrigem em estúdio, ruídos... O Carlos tinha uma coisa que é muito típica dos discos dele, que se tu fores ouvir...

A respiração...

Exato. Ele tinha aquele problema, porque ele dobrava-se em cima da guitarra portuguesa e estava a tocar e a respiração entrava pelo microfone de uma forma muito forte. Essas coisas atenuam-se um pouco porque são frequências que nós conseguimos anular em estúdio. O disco foi tratado, a gravação foi tratada e um dia eu pedi-lhe que ele viesse ter connosco à Polygram: “Ó Carlos venha ter comigo que eu preciso de umas horas para falar consigo...”. “Mas o que é que se passa?”, “Não, não é nada de especial, tenho boas notícias para lhe dar.” Quando eu lhe disse: “Ó Carlos nós vamos ouvir aqui uma fita”, pus-lhe a fita sem lhe dizer o que era e ele imediatamente deve ter percebido o que era porque ouvia as palmas... e ele disse: “Mas isto é o espetáculo na ópera de Frankfurt!”. “Pois é, gravámos”, “Como? Quem gravou?”, “O José Fortes”. Se fosse o José Fortes, para ele era já uma garantia e ele ficava mais sossegado. “Ó amigo, isto não pode ser... eu vou ouvir isto tudo, não pode ser! Vocês não me podem fazer uma coisa destas”. “Ó Carlos, nós estamos há dois anos para gravar um disco contigo e não consigo gravar nada, tive que fazer assim, era a única maneira de gravar um disco contigo. Leva para casa, ouve tudo com muita atenção e depois diz-me. É evidente que a gente não edita nada sem tu estares de acordo com isto. Mas diz-me se está bom ou se está mau”. Curiosamente, uns dias depois, ele veio ter comigo e disse: “Olhe ó Tozé”, “Ó amigo”, (que ele não tratava assim), “Isto está ótimo, pode sair, está perfeito”, porque lá está... ele não tinha estado debaixo daquela tensão, daquele nervosismo, de ter que gravar sabendo que estava a gravar e a coisa correu lindamente.

Depois partimos para um segundo disco, passados uns anos...eu nem sei se o disco com o Victorino d’Almeida não é anterior... que é o... Nas Asas...

Não será o *Espelho de Sons*?

O *Espelho de Sons*! Exatamente, que já tem os temas da TAP também.

Sim, Nas Asas da Saudade e Asas Sobre o Mundo.

Pois são esses os nomes dos temas... é o *Espelho de Sons*, não sei se cronologicamente é...

É de 1987, o *Invenções Livres* é de 86.

É antes, pronto... então vamos ao *Invenções Livres*.

Antes de irmos ao disco... o Carlos Paredes tinha agente ou agenciamento próprio? Como é que funcionava essa parte?

Não. Era ele que tratava de tudo. Aliás, nessa fase já era a Luisa Amaro, com quem começa a ter uma relação, que depois o vem a acompanhar nas gravações e em muitos, muitos, muitos espetáculos. E as coisas eram tratadas em casa dele e era a Luisa que tratava das coisas obviamente, porque ele era um artista, um músico, um criador, não tinha paciência para estar sentado a um telefone a discutir cachets, ou fosse o que fosse. Portanto, eu acho que a Luisa foi muito importante na vida dele, não só depois como companheira de palco, de música, mas primeiro como companheira de vida e que lhe tratava das coisas dele com muito cuidado. Já era uma pessoa muito atenta às questões contratuais, que ele tinha que tratar. Portanto a Luisa tem, aí, um papel muito importante. Entretanto o disco com o Victorino d’Almeida... O Victorino d’Almeida tinha uma admiração enorme pelo Paredes e o Paredes também tinha uma admiração grande pelo Victorino d’Almeida. Mas eram dois génios... e juntar dois génios em estúdio era muito complicado e foi complicado, não foi nada fácil.

Quando diz que foi complicado é por alguma razão em específico?

Não, complicado porque o método de gravação... o disco, não é por acaso que se chama *Invenções Livres*, que são improvisos que foram combinados entre os dois, mas quem teve sempre que se adaptar foi sempre o Victorino d’Almeida ao Carlos Paredes. Tal como mais tarde, no disco com o Charlie Haden... Foi de tal forma que eu lembro-me perfeitamente do Charlie Haden dizer:” Ó Carlos toque, que eu vou atrás.” E esse disco foi gravado assim. O com o Victorino d’Almeida não. Eu estive com eles em estúdio e o Charlie Haden, que é um músico absolutamente genial a um nível planetário, não é? É um contrabaixista brutal, percebeu que o Paredes era uma fera indomável, quer dizer... não havia maneira de dizer: “Ó Paredes, tu vais tocar com este andamento e com estas notas assim...”. Ele começava e depois ia por ali fora, como a alma lhe dizia para ir, ele punha a alma a funcionar e a partir dali, era quase impossível segurá-lo. Portanto a forma de tocar com o Carlos, era muito de seguir o Carlos. Era o que fazia já o Alvim, foi o que fez depois a Luisa Amaro, e qualquer pessoa que tocasse com ele, que dividisse um disco com ele tinha que se adaptar à maneira dele tocar e não o contrário. Ou seja, nunca seria o Carlos, (nem foi o Carlos), a ir atrás do Victorino D’Almeida, nem do Charlie Haden. O Haden, que era um músico habituíssimo ao Oscar Peterson, sabe-se lá de quem mais, não é? Tocou com os grandes músicos de jazz do mundo inteiro, pois ok... quando percebeu o que era o Paredes, a força da natureza que era o Paredes a tocar: “Ó Carlos, você vai e eu vou atrás de si”. Ele tinha técnica suficiente para isso, como tinha o Victorino d’Almeida. As coisas com o António foram... claro que eles tentaram ensaiar. No fundo, o disco acaba por se chamar *Invenções Livres* dada a quase impossibilidade de haver ali um

estudo metódico daquilo que se ia executar em estúdio, porque as coisas começavam de uma determinada forma e nunca saíam iguais. O Carlos, de cada vez que improvisava, improvisava... um improviso é um improviso. Mas fugia completamente à linha melódica, em termos harmónicos e em termos rítmicos, fugia completamente até em termos de timbre àquilo que estava “combinado”. Quem estava a tocar com ele tinha que se adaptar a isso ou parava. O Victorino d’Almeida sendo também um virtuoso... estávamos ali perante dois músicos geniais, na verdade. O Victorino d’Almeida tinha mais facilidade do que o Carlos, porque o Carlos... a força interior que tinha o que tocava, ele abraçava a guitarra, só de olhar para ele, nós percebíamos que não havia nada a fazer e era completamente incontrollável, a gente não sabia o que ia sair dali. E o António Victorino d’Almeida percebeu isso também, por isso o disco se chama *Invenções Livres*, porque eles tinham de partir de um... obviamente a música não era atonal, tinham que partir de um tom, não é? Acertavam no tom dominante em que iam tocar e a partir dali seguiam... O Carlos sempre à frente, claro, e houve momentos em que o António Victorino d’Almeida tocou sozinho e aí fez o que quis. Mas quando estavam a tocar juntos e o tema arrancava, e iam... tinha que haver sempre uma empatia musical, e o Carlos ia sempre à frente e o António seguia-o de uma forma também genial. E, portanto, esse disco é um disco de improvisações livres, como o título não existia quando eles entraram para estúdio e, portanto, nasce depois.

Tem ideia de quem terá chegado a esse título?

Eu creio que veio do António Victorino d’Almeida. Não me lembro de sermos nós, na editora, a definir o título. O Paredes não era muito um homem de se preocupar com títulos... não é porque não fosse capaz, mas não ligava muito a isso. Nós às vezes até perguntávamos:” Ó Carlos, como é que se vai chamar essa peça?” e ele lá inventava uns títulos ou chamava “variações em ré menor”, ou qualquer coisa. O Carlos nunca teve muito esse..., portanto a estrutura de canção, não é? Não existe muito na música de Carlos Paredes. É uma música muito mais livre e muito mais próxima da improvisação até jazzística, do que propriamente da estrutura clássica da canção ou da música.

O Tozé esteve em estúdio aquando da gravação?

Sempre em estúdio com ele. Estive em Frankfurt, estive com o António Victorino d’Almeida, estive depois no *Espelho de Sons*, que é um disco que tem uma história absolutamente genial, quer dizer... que eu já te conto... e depois estive com o Charlie Haden também, que foram os discos que quando eu estive na Polygram que ele gravou, (que conseguimos gravar com ele).

No caso do disco com o António Victorino d’Almeida, lembra-se qual era disposição em estúdio?

Estavam apenas os dois dentro de estúdio. Olhando lá para dentro, eu estou a ver o piano ao fundo do lado esquerdo, o António ao piano, e o Carlos, quem está de frente para a janela do estúdio, o piano à esquerda e o Carlos à direita. E a comunicação nem sequer era muita. Porque o António, nesse aspeto é muito mais metódico, como é evidente, até porque vem de uma escola muito mais clássica, não é? E, portanto, tinha essa escola... e houve tentativas de chegar a acordo entre determinados...tinha que ser, senão então... era a improvisação total, completa e completamente sem regras.

Mas não foi? Houve alguma coisa combinada?

Houve, houve. Houve ensaio em que eles “combinavam”: a base do tema é esta, nasce nesta melodia... só que rapidamente isso se transformava num improviso livre, como diz o título e

cada um improvisava como queria e intenção do disco era realmente essa. Não estávamos a gravar um disco de peças musicais... canção, para mim é um termo complicado, tem que ter letra e tem que ter voz... para mim o conceito passa por uma peça cantada. Mas pronto... uma peça musical! As peças que o Carlos escreveu desde os *Verdes Anos* até às últimas, são todas geniais, algumas reproduzíveis, digamos assim, quase... Os *Verdes Anos* é uma delas. Há outros músicos que conseguem tocar os *Verdes Anos*, não como o Carlos, mas andam lá perto.

Há outras coisas que o Carlos fez que são completamente irreproduzíveis. Saiu naquela altura, as pessoas podem estar dias a estudar aquilo, a tentar fazer igual, mas só se for assim, até porque para pôr aquilo será muito complicado. De qualquer forma o *Invenções Livres* é capaz de ser o disco ainda mais livre. Porque o disco com o Charlie Haden é um disco em que o Carlos vai à frente a tocar temas seus, da sua autoria, do seu repertório e o Charlie Haden a adaptar-se fundamentalmente ao andamento do Carlos. Porque nunca foi um andamento certo. O Carlos nunca foi uma pessoa para entrar a tantos beats por minuto e a sair nos mesmos beats por minutos. Ele podia acelerar, desacelerar, tudo podia acontecer... dependia muito da alma, do sentimento com que ele estava a tocar a peça e isso interferia muitas vezes na velocidade com que ele tocava.

O Tozé estava a dizer que esta forma de tocar do Carlos Paredes em comparação com a do António Victorino d’Almeida, houve momentos em que o piano teve que ceder à guitarra e ao que o Paredes estava a fazer. Acha que este disco é feito de invenções livres? Acha que é feito de música do Paredes com o Victorino a acompanhar? Com música do Piano que o Paredes acompanha?

Não, não. Nasce, como eu disse, de pequenas estruturas melódicas que eles combinaram entre si e também harmónicas e, a partir desse momento, ninguém sabia, nem eu sabia quando é que eles iam disparar, no sentido de começar a improvisar e seguir o seu caminho. Ou seja, tanto podiam ser uns segundos apenas de conjuntura musical e sintonia entre os dois, como podia ser um minuto. A partir de determinada altura cada um disparava na sua direção. A intenção era mesmo essa, sendo que quando era preciso alguém agarrar alguém, era sempre o António a agarrar o Carlos e nunca o contrário. Quando era preciso voltar ao tema inicial ou tocarem juntos, nunca foi o Carlos a ter de se preocupar com esse exercício, foi sempre o António. E o disco é muito bem conseguido, dentro desta ótica. Quem não acompanhou ou não os conhece pessoalmente, pode até não perceber como é que a coisa se deu. Deu-se muito na base do virtuosismo dos dois, mas também muito na base da capacidade do António Victorino d’Almeida em perceber qual o caminho que o Paredes ia seguir, o andamento que o Paredes ia dar à obra e depois seguia-o. Nestas coisas há sempre um que vai à frente e outro que o segue. E foi sempre o António a tentar adaptar-se ao andamento e aos improvisos do Paredes, nunca o contrário.

Lembra-se qual foi a apreciação que o Carlos Paredes fez do disco, na altura?

Lembro—me do Carlos, sinceramente, pela admiração que tinha pelo António, ter ficado muito contente por ter gravado. Para ele, digamos, era também uma questão de orgulho e honra, ter gravado um disco com o António Victorino d’Almeida, que era, e é, um grande nome da música portuguesa. Felizmente ainda cá está entre nós e continua a ser genial, em muitos aspetos é um dos nossos grandes músicos, não tenho a menor dúvida em dizê-lo. Também tive a honra de trabalhar com ele, não só com o Paredes, também a solo ele gravou para nós. E conheço bem o António e sei que ele é um músico absolutamente genial. Para o Carlos foi um orgulho, uma honra, mas rapidamente desligava dos discos que fazia. Até por uma questão de não sofrer. Aquilo que eu percebi, quando conheci o Carlos melhor, e fui conhecendo cada vez melhor. Não éramos amigos, próximos porque eu nunca fui... (porque acaso até fui a casa dele meia

dúzia de vezes, mas foi para tratar de trabalhos, não é?). Nunca fui num papel social de amizade ir lá jantar a casa porque me convidaram ou vice-versa. Estive em casa dele, já com a Luisa Amaro, mas sempre com a perspectiva de falarmos de trabalho... já te vou contar uma história que, para mim, é enigmática e conta o que é o Paredes, como músico, os receios que ele tinha e como os ultrapassava. Porque, quando era preciso, da mesma forma que era receoso nas gravações, ao mesmo tempo quando se atirava para elas não parava, não é? Eu lembro-me perfeitamente de uma coisa que ele fazia. Nós começámos por gravar a opera de Frankfurt e rapidamente desligou, não dava grande importância se o disco estava a vender bem, se não estava. Há muitos artistas que se preocupam extremamente com isso. O Carlos do Carmo. Nosso grande amigo, grande amigo do Carlos Paredes também nosso companheiro na Polygram, para quem eu também tive o prazer e a honra de escrever algumas canções, alguns fados. O Carlos do Carmo ouvia os discos que tinha gravado até à exaustão para perceber o que é que podia melhorar, corrigir, quando cantasse a canção no futuro. O Carlos Paredes nunca. Gravava, saiu, está bom, saiu e não queria saber se estava a vender, não ia pensar se o disco estava a vender, se não, já estava a pensar no que vinha depois. Na altura era uma coisa muito importante para ele, mas depois do disco estar cá fora ele desligava.

O disco para a Polygram foi um sucesso?

Repara... dentro do género de que estamos a falar porque estamos a falar de improvisação, pura e dura e de uma forma... um duo improvável, pino e guitarra portuguesa, não me lembro de mais nenhum disco que tenha sido gravado só com estes dois instrumentos... piano, guitarra portuguesa e outros instrumentos há muitos, agora só guitarra portuguesa e piano não conheço mais nenhum. E, portanto, era um disco muito diferente daquilo que o mercado consumia habitualmente. O que estava aqui em jogo eram dois grandes nomes, que por si só, tinham públicos. Este era um disco que nunca daria prejuízo, de forma nenhuma, até porque foi gravado muito rapidamente, não foi um disco para estarmos semanas a gravar em estúdio. Foi gravado em poucos dias, com a vantagem de ter sido com dois nomes grandes da música portuguesa, cada um deles com uma legião de fãs por trás. O Paredes tinha os seus fãs, o António Victorino d'Almeida tinha os seus. E isso à partida, garantia-nos vendas suficientes, não estamos a falar de vendas para entrar nos tops de venda, de maneira nenhuma, porque não é um disco que entra nos tops de vendas, quando se está a bater com música pop e música rock, música ligeira, no fundo, chamemos-lhe assim, sem desprimor nenhum para a música pop e música rock, que eu fiz toda a minha vida, mas é música ligeira, quando comparada com outras músicas, (sobretudo com este tipo de estética).

Portanto o disco correu bem, vendemos bem, ficámos felicíssimos. Não me lembro do número de cópias que vendemos, mas era um disco que nunca daria prejuízo à partida. E, muito mais do que isso, não é por acaso que estamos aqui os dois a falar disto... é um documento que fica para sempre, que é importante na música portuguesa.

Como é que enquadra este disco na música portuguesa?

Enquadro como um disco único, ponto número um. Depois um disco que junta, como já disse, dois músicos geniais, que não tem parentes na guitarra portuguesa, não tem absolutamente ninguém que se aproxime, quanto a mim... é a minha opinião. O António Victorino d'Almeida também não terá muita gente que se aproxime dele. Houve outros bons pianistas em Portugal, desde o Mário Laginha, o Bernardo Sasseti ao Burmester, há vários pianistas, mas o António tem outra história, outro passado e tem outro peso na música portuguesa. Portanto nomes como estes, a gravarem um disco é um documento único. E basta isto para que seja um disco icónico, que nunca vai passar. É um marco, é um momento único e um documento único na música portuguesa.

Qual foi a crítica da altura?

Foi excelente. A crítica tinha uma grande dificuldade para não dizer impossibilidade, de poder julgar negativamente um disco do Carlos. E do Carlos Paredes com o António Victorino d’Almeida ainda mais. Porque a genialidade dele era de tal ordem que... quem eram os críticos... quem éramos nós, editores, para criticar fosse o que fosse que ele fizesse? Não era possível. Mesmo às vezes... e aconteceu-me... quando não estava de acordo com ele, como editor, eu achar eu havia coisas que estavam perfeitas para sair e ele dizer: “Ó amigo Tozé, isto não pode sair assim! Não está bom.” E eu dizer: “Ó Carlos isto está ótimo, por amor de Deus, isto está perfeito!”. “Não está, ouça aqui, aqui, aqui”. Ele ouvia coisas que ninguém ouvia. E muitas vezes não estava de acordo com ele. Mas havia uma coisa que eu tive sempre que respeitar e sempre o fiz, (não só com ele, mas com toda a gente com quem trabalhei: quando o artista não estava contente com o trabalho e me diz: “Não, eu não gosto disto, não quero que isto saia”, não saía. Por muito que às vezes, a gente tivesse gastado dinheiro com isso. Mas não dava para ir contra a vontade do artista, nunca. E, portanto, houve coisas que nós gravámos com o Carlos e que ficaram na gaveta, nunca serão editadas, porque ele assim o pediu. Na verdade, nem sei se essas fitas ainda existem ou não, eu já há muitos anos que saí da Universal, porque a Polygram depois tornou-se Universal, onde eu fui presidente de 2000 a 2008. Mas estou fora da Universal há 15 anos, não sei se as fitas existem ou não, mas há coisas que estão proibidas de ser editadas, pela vontade do artista, do compositor, do próprio Carlos. E longe de qualquer um de nós, por muito que isso possa ter interesse comercial, editar uma coisa que o artista, em vida, pediu para não editar, era o que faltava, está fora de questão.

(...)

O Carlos era este homem... era um génio, absolutamente um génio, musicalmente um génio, mas uma pessoa muito insegura em alguns aspetos, sempre muito humilde, dizendo sempre que não, “Não o meu pai é que tocava bem, o meu pai é que era, eu ao pé dele não sou nada”. E nós sabíamos que o pai tinha sido genial, que o Artur Paredes também é um génio da guitarra de Coimbra, mais ainda ligado à tradição coimbrã que o Carlos. Mas tudo o que o Carlos aprendeu foi com o pai, nós não temos dúvida nenhuma. Aliás, segundo se consta, segundo se diz, (eu nunca falei muito com ele, porque achei que não seria motivo de grande conversa), mas parece que o pai era extremamente exigente com ele e quase que lhe puxava as orelhas, porque dizia que ele tocava mal e que tinha que aprender mais e não sei quê... Eu penso que o Carlos teve sempre, em relação ao pai, uma subserviência, quase... “O meu pai é que era bom, ele é que era genial”. Quando o Carlos, quanto a mim, acabou por ser muito superior ao pai, o pai era um melodista fantástico, escreveu coisas lindíssimas, mas nunca com o poder inventivo e criativo do Carlos. Eu acho que o Carlos foi melhor que o pai, sem dúvida nenhuma, embora ele sempre dizendo que não até ao fim da vida.