

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Fusões de gêneros e estilos na produção musical
da banda **Som Imaginário**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música, Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Campinas, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M813f Moreira, Maria Beatriz Cyrino.
 Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda
Som Imaginário. / Maria Beatriz Cyrino Moreira. – Campinas,
SP: [s.n.], 2011.

 Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

 1. Anos 1970. 2. Contracultura. 3. Música popular – Brasil.
4. Ditadura e ditadores. 5. Rock. 6. Música - Fonografia.
I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Fusions of genres and styles in brazilian popular music: the
musical trajectory of the group "Som Imaginário

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Nineteen seventies

Counter culture

Popular music – Brazil

Dictatorship and dictators

Rock

Phonograph music

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

José Roberto Zan

Peter Dietrich

Data da Defesa: 17-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Maria Beatriz Cyrino Moreira - RA 034530 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Titular



Prof. Dr. Peter Dietrich
Titular

AGRADECIMENTOS

Não teria outro modo de iniciar meus agradecimentos senão dirigí-los primeiramente ao meu professor e grande mestre Prof.Dr. Rafael dos Santos responsável pela orientação sempre cuidadosa e atenta, pela paciência e dedicação que tem com tudo que se envolve. Não teria chegado até o fim de duas graduações e do mestrado sem seu constante apoio e dedicação.

Ao professor Dr. José Roberto Zan, que esteve presente em todos os momentos da pesquisa, cedendo-me uma parcela de sua “inesgotável sabedoria”, que, humildemente, ele sempre nega possuir.

À Unicamp e seus professores que me deram a oportunidade única de transitar por diferentes áreas de concentração da música, especialmente a Maria José Carrasqueira e Ney Carrasco, que são pessoas verdadeiramente “abertas” ao ensino e ao incentivo dos alunos.

A Fabio Augustinis, companheiro na vida e no caminho musical, pelas discussões, grande paciência, incentivo e carinho.

Aos músicos do Som Imaginário, especialmente a Tavito e Frederica, que cederam muito gentilmente entrevistas para este trabalho. Às palavras inteligentes e às mentes criativamente inquietas que possuem.

À FAPESP pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre agosto de 2009 a março de 2011.

Aos amigos do grupo de pesquisa da Unicamp, por terem dividido inquietações e angústias nos momentos mais difíceis da pesquisa. Especialmente à Luanda Piassa, Eloá Gonçalves, Thais Nicodemo e Adalcio Camilo Machado – amigos para todas as horas.

Aos meus familiares pela segurança, incentivo e amor. Principalmente a minha mãe Maria Ângela Cyrino Moreira, a quem dedico este trabalho e todos aqueles que vierem pela frente.

*“A estrela dita um novo tempo
e convoca pensadores a tecer novos pensamentos.
E convoca lutadores a novas batalhas.
Nada sabemos ainda. (...)”
Fredera – “A nova estrela”*

RESUMO

O Som Imaginário foi um grupo que surgiu no Brasil em 1969 com o intuito de acompanhar o músico Milton Nascimento em sua turnê realizada em 1970. A partir da reunião de diversos músicos vindos de formações diferentes e com influências distintas, criou uma obra musical cheia de hibridismos fruto também de um contexto social-político e cultural específico. Através da análise musical dos três discos do grupo, Som Imaginário (1970), Som Imaginário (1971) e Matança do Porco (1973), buscou-se observar os aspectos de forma, gêneros e estilos presentes na sonoridade do grupo, instrumentação utilizada, harmonia e letra, com o objetivo de relacionar as formas de expressão musical do grupo com o contexto cultural e político do Brasil no período em que atuou, a transição da década de 60 para os anos 70. Ao se construir a narrativa da trajetória do grupo, procurou-se também relacioná-la à crescente indústria fonográfica no Brasil e associar elementos da produção musical do grupo com os traços comportamentais e maneiras de pensar relacionadas à contracultura e à vigência do regime ditatorial militar na sua fase mais repressiva.

Palavras Chaves: Música popular brasileira, Som Imaginário, contracultura, ditadura, indústria fonográfica.

ABSTRACT

The Brazilian group "Som Imaginário" emerged in 1969 with the purpose of accompanying the musician Milton Nascimento in his tour of 1970. The group gathered different musicians from different music backgrounds and influences, and created a musical work full of hybridism as a result of the specific social, political and cultural context. Through the musical analysis of their three albums, Som Imaginário (1970), Som Imaginário (1971), this study tried to identify many musical aspects such as form, genres and styles present in the sonority of the group, instrumentation used, harmony and lyrics, in order to relate these forms of musical expression with the cultural and political context of Brazil in that period, the transition between the 60's and 70's. By developing the narrative trajectory of the group, we tried to relate it to the growing phonographic industry in Brazil and associate elements of the musical production of the group with behavioral traits and ways of thinking related to the counterculture and to the term of military dictatorship in its most repressive stage.

Key words: Brazilian popular music, Som Imaginário, counterculture, dictatorship, phonographic industry.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
ARTE E POLÍTICA NA DÉCADA DE 60	7
CONTRACULTURA	14
SÍNTESE	17
1 - HISTÓRIA – SOM IMAGINÁRIO	18
<i>Milton Nascimento e Ah...! O Som Imaginário!</i>	18
<i>O primeiro disco : “Som Imaginário” - 1970</i>	24
<i>Parcerias com outros artistas</i>	27
<i>O afastamento de Zé Rodrix</i>	30
<i>O segundo disco: “Som Imaginário” -1971</i>	32
<i>Som Imaginário e Clube da Esquina</i>	34
<i>Guinada musical e terceiro disco: Matança do Porco (1973)</i>	35
<i>A semelhança com o Rock Progressivo</i>	44
<i>Período pós-1973</i>	47
<i>Síntese: Indústria Fonográfica e o campo da música popular brasileira</i>	50
2 - E VAMOS À MÚSICA – QUESTÕES E DIÁLOGOS	53
<i>Ficha Técnica do primeiro disco</i>	54
<i>O caráter de experimentação</i>	55
<i>FORMA</i>	60
<i>Som Imaginário (1970) e Som Imaginário (1971) – Estruturas da canção</i>	60
<i>Formas de uma ou duas seções</i>	62
<i>Formas de três seções</i>	65
<i>Formas de quatro seções</i>	68
<i>Formas mais extensas</i>	70
<i>Matança do Porco (1973) – Estruturas da música instrumental</i>	74
<i>Síntese</i>	79
3 - GÊNEROS E ESTILOS NA MÚSICA DO SOM IMAGINÁRIO	81
<i>GÊNEROS E ESTILOS NOS DOIS PRIMEIROS ÁLBUNS</i>	83
<i>Milton Nascimento e o Clube da Esquina</i>	83
<i>A presença de gêneros da música brasileira - maracatu, ijexá, baião e toada</i>	88
<i>Influências da música estrangeira: pop, rock, funk e estilos derivados</i>	92
<i>Gêneros e estilos do Matança do Porco</i>	96
<i>Síntese</i>	100
4 - INSTRUMENTAÇÃO E SONORIDADE	102
<i>Instrumentos de teclado</i>	102
<i>Guitarra e Violão</i>	105
<i>Contrabaixo</i>	107
<i>Bateria e Percussão</i>	109
<i>Síntese</i>	111
5 - ANÁLISES HARMÔNICAS E CONSIDERAÇÕES SOBRE AS LETRAS.....	112

<i>Apresentação e Discussões sobre o material utilizado para as análises harmônicas.</i>	112
<i>PRIMEIRO DISCO: SOM IMAGINÁRIO (1970).</i>	120
As progressões de “Make Believe Waltz” e “Nepal” – influências dos Beatles ...	120
Principais aspectos da letra de “Nepal”	124
O modal de Milton em “Tema dos deuses” – Misturas Modais (maior/menor) sem intenção de afirmar um ou outro modo.	128
“Super God” – Modo frígio e eólio; terça de picardia	130
Principais características da letra de “Super God”	132
“Pantera” – O blues de protesto brasileiro	134
Principais características da letra de “Pantera”	135
“Morse” – <i>riffs</i> , pentatônicas e o conceito de “ <i>one chord change</i> ”	138
“Feira Moderna” – <i>riff</i> e movimentos plagais	142
“Hey Man” – <i>riffs</i> , progressão da pentatônica menor, modo maior e menor	145
“Sábado” : o <i>folk</i> brasileiro	147
Principais aspectos da letra de “Sábado”	148
“Poison” : lisergia e narrativa harmônica mais extensa; modo mixolídio e modo eólio	150
Principais Aspectos da letra “Poison”	151
<i>SEGUNDO DISCO: SOM IMAGINÁRIO (1971).</i>	156
“Cenouras” – power chords, pentatônica menor, trítono	156
Principais aspectos da letra “Cenouras”	158
“Ascenso” e “Uê” - baixo pedal, modos eólio e mixolídio, <i>riffs</i>	159
Principais características da letra de “Uê”	164
“Você tem que saber” – gradativa mudança da linguagem harmônica	165
Principais aspectos da Letra de “Você tem que saber”	167
“Gogó (o alívio rococó)” – Modalismo, narrativa harmônica mais extensa	168
Principais aspectos da letra de “Gogó (o alívio rococó)”	172
“Salvação pela macrobiótica” e “Xmas Blues” – progressões jazzísticas IIm7 – V7, baixo descendente cromático	175
Principais aspectos da letra de “Salvação pela macrobiótica”	177
“Nova Estrela” experimentação instrumental	180
<i>TERCEIRO DISCO – MATANÇA DO PORCO (1973).</i>	183
“Armina” – Harmonia triádica, IIm7 – V7, cadência plagal, modo dórico	184
“A3” – <i>Jazz Fusion</i> , harmonia quartal, modo dórico	186
“A número 2” – rearranjo de “A nova estrela”	188
“A matança do porco” – <i>shuttle</i> plagal, modo eólio, baixo pedal	190
“Mar Azul” – modo dórico, IIm7 – V7	192
“Bolero” – modalismo, progressão mixolídia	193
Vinhetas	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
BIBLIOGRAFIA	201
ANEXOS	211

INTRODUÇÃO

A produção musical do grupo Som Imaginário, que surgiu do cruzamento de idéias e signos musicais, traz na sua criação a marca dos conflitos gerados dentro deste campo privilegiado que é a MPB no final da década de 60. (NAPOLITANO, 2001:12) Conflitos gerados não somente pelas instituições presentes; a ditadura, o crescimento da indústria cultural e o engajamento político dos artistas, mas também pela própria natureza artística de cada músico que fez parte do Som Imaginário, tão distintas entre si. A postura musical e comportamental dos músicos do Som Imaginário representou uma reação frente ao intenso debate cultural que acontecia na época. Desta forma, espera-se analisar o Som Imaginário como um objeto complexo não apenas constituído pelos próprios artistas como criadores solitários, mas sim, pertencentes a um “campo de organização social, cultural e econômica.” (DIAS, 2000:12)

O Som Imaginário surgiu em um dos períodos mais efervescentes da música popular brasileira. Seus integrantes são frutos de uma geração que assistiu à entrada de informações musicais estrangeiras – desde a Bossa Nova, passando pelo iê-iê-iê dos anos 60 e culminando nos debates suscitados sobre os palcos dos festivais da canção, debates estes que ao mesmo tempo em que estimularam a criatividade dos artistas serviam de vitrine para a crescente indústria fonográfica testar seus produtos.

Incidados pelo clima político conturbado em que o país vivia desde 1964, os jovens procuravam se posicionar em relação às crises, fossem elas artísticas, políticas, sociais ou comportamentais. Com os integrantes do Som Imaginário a situação não se mostrou diferente: suas criações musicais revelam a maneira como eles administraram os embates entre os seus *backgrounds* artísticos individuais, influências musicais, aprendizados, preferências e os seus posicionamentos políticos diante da ditadura ou mesmo da indústria fonográfica, que cada vez mais profissionalizada exigia um comportamento também “profissional” de seus músicos.

Nas palavras de Marcos Napolitano, o período compreendido entre 1968 e 1972 é de experimentação e pesquisa dentro da música popular brasileira (NAPOLITANO In RISÉRIO, 2006: 125). Nele, a busca dos artistas era pelo nacional e cosmopolita, algo que fosse popular e ao mesmo tempo sofisticado, estando de acordo com a fase de crescimento

econômico e conseqüentemente modernização que o país atravessava. Ainda de acordo com o autor, os artistas da MPB estavam em torno de duas ações opostas: “resistir” e “cooptar” (NAPOLITANO, 2006:127). Vejo estes dois termos abrangerem uma série de ações políticas e sociais: “resistir” seria lutar contra a ditadura e assumir uma atitude de protesto através das canções, ao mesmo tempo em que também privilegiaria tudo que é nacional repudiando o que vem de fora; “cooptar” estaria ligado à assimilação destas informações musicais estrangeiras e ao mesmo tempo à aceitação das regras comerciais que as gravadoras exigiam dos músicos. Se o desejo era viver de música, do ponto de vista comercial, era necessário saber trabalhar dentro dos preceitos da indústria fonográfica. E era necessário também o artista perceber que esta “cooptação” acabaria influenciando em menor ou maior grau suas criações artísticas.

Como bem coloca Frederico Coelho, a relação entre política e cultura, que até 1962 formavam um “casal perfeito”, a partir de 1968, “*com a violência e o radicalismo crescente, se formavam outras bases para se pensar essa relação*”. Para analisar um fenômeno ocorrido neste período é necessário rever as “alianças estratégicas” as “mudanças nas lógicas das práticas” e as “representações socioculturais brasileiras”. (COELHO, 2010:39).

O grupo Som Imaginário, formado por Wagner Tiso (piano), Luiz Alves (contrabaixo), Robertinho Silva (bateria), Tavito (violão), Zé Rodrix (voz, percussão, órgão, flauta) e Frederica (voz e guitarra), após o sucesso da turnê com Milton Nascimento em 1970, obteve o aval de produtores como Milton Miranda e Mariozinho Rocha (ambos da gravadora Odeon) para gravar seus próprios discos. Pude perceber, após a análise dos depoimentos e das críticas da mídia sobre o grupo, que a relativa liberdade de ação dentro do estúdio proporcionou a eles a possibilidade de horas a fio de gravação, resultando em arranjos concebidos ao “calor da hora”. É deste tipo de processo de gravação que resulta o caráter de improvisação, criação coletiva e experimentação presentes em boa parte das composições dos dois primeiros discos do grupo.

O grupo gravou três LPs: Som Imaginário (1970), Som Imaginário (1971) e Matança do Porco (1973). No primeiro, a formação apresentada no parágrafo acima estava presente; o segundo não contou mais com Zé Rodrix e o terceiro foi gravado pelo quarteto Wagner Tiso, Robertinho, Tavito e Luiz Alves, sendo que Frederica, apesar de tocado em algumas faixas, não fazia mais parte “oficial” do grupo.

O início desta pesquisa aconteceu em meado de 2007: A paixão ainda jovem pelo *rock* fez despertar o interesse sobre os caminhos tortuosos da chegada do gênero no Brasil. Em busca de um objeto de pesquisa, deparei-me primeiramente com uma série de trabalhos já realizados sobre o tema que tratavam de manifestações influenciadas pelo *pop/rock* estrangeiro edificados na história da música popular brasileira como a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Foi então que passei a procurar alguma manifestação sonora que não estivesse diretamente ligada a estes dois assuntos, encontrando, por sugestão do Prof. Dr. José Roberto Zan, um objeto novo, pouco desconhecido e bastante instigante: os discos do Som Imaginário.

A iniciação científica tratou sobre o disco Matança do Porco, constantemente revisitado por críticos da música e considerado representante do *rock progressivo brasileiro*. Esta pesquisa buscou levantar aspectos que explicassem esta semelhança. Ao conhecer o restante do trabalho do Som Imaginário, anterior ao Matança do Porco, percebi que a comparação com o *rock* estrangeiro, como via única de pensamento, não funcionava para dar conta de um fenômeno musical tão híbrido, tanto quanto os ouvidos puderam captar. Foi necessário adentrar mais profundamente nas transformações sociais e históricas que aconteciam na música popular brasileira na década de 60 e 70, a fim de questionar até que ponto as escolhas musicais partiam apenas da vontade de “inovar” no campo musical, colocando mais uma “linha de combate” entre a MPB esquerdista e os tropicalistas; ou de “copiar” elementos vindos do estrangeiro. Como coloca o pesquisador Frederico Coelho, “*os artistas se rotulavam estrategicamente*” criando uma “*movimentação produtiva no âmbito da cultural e informação no país*”, sendo possível, a partir destes questionamentos “*circunscrever os espaços de atuação, as estratégias empregadas e as práticas que embasavam as representações dos integrantes dessa cultura*” (IDEM: 206) Coelho sublinha que “*era justamente a questão do novo e da experimentação que serviriam como estopim para as rupturas da segunda metade da década*”. (IDEM: 74)

Uma das questões que foram surgindo durante a pesquisa é referente à constante afirmação de que existiu um “vazio cultural” pós-68, ocasionado pelo exílio de muitos artistas, pela decadência dos festivais e pela entrada da música estrangeira no mercado fonográfico. Porém, estes anos foram decisivos para muitas carreiras artísticas da música popular brasileira ainda não exploradas nos estudos, como a de Milton Nascimento com o Som Imaginário, ou até mesmo, dos próprios integrantes do grupo, como Zé Rodrix (que

em 1972 entrará no mercado com seu *rock rural*), e Wagner Tiso, tido como um importante representante da música instrumental brasileira a partir da segunda metade dos anos 1970. A partir destas idéias centrais que as hipóteses desta dissertação foram construídas. A exposição dos resultados foi organizada nos seguintes capítulos: Na **Introdução**, procurei demonstrar um panorama geral do contexto pré-68, focando na situação política conturbada que o país atravessava, juntamente com a frente esquerdista que nascia na música popular, cujo representante campeão de citações é o CPC. Passei pelas muitas manifestações artísticas como cinema e TV, chegando a um breve comentário sobre a era dos festivais e a consequente explosão do Tropicalismo. Cheguei finalmente ao decreto do AI-5 em 1968, concomitante ao crescimento da economia brasileira que culminou no momento conhecido como “milagre econômico” do início dos 70, que impulsionou diversos setores, dentre os quais a indústria fonográfica. Foram utilizadas referências de estudos da sociologia e da história de autores como Marcelo Ridenti, Rita Morelli, Renato Ortiz e Marcos Napolitano. Após estes apontamentos, parti para uma breve descrição sobre a Contracultura no Brasil. Ressalto que utilizei alguns autores consagrados neste tema, como Heloísa Buarque de Hollanda e Antonio Risério, os quais são bastante debatidos e questionados por recentes estudos que se focam neste assunto. Portanto, é necessário advertir que, apesar da base sólida de informação, existe nestes autores, um consenso geral sobre “um espírito de época” sobre o qual precisamos ficar atentos, *“que torna homogênea uma produção cultural brasileira cujas clivagens e matizes eram das mais diversas e conflituosas”*. (IDEM: 21).

No **Capítulo 1** expus cronologicamente a trajetória do Som Imaginário; do seu surgimento até o final oficial em 1976. Contudo, o capítulo não se dedicou apenas a uma listagem biográfica. Procurei articular as informações sobre a história do grupo, obtidas em livros, jornais e entrevistas, com um espaço (campo) constituído por diversos elementos-chaves – focado principalmente na indústria fonográfica e nos seus meios de ação. O objetivo principal foi tentar esclarecer como foi possível, durante épocas tão turbulentas, a autonomia de expressão comportamental e artística do Som Imaginário.

No **Capítulo 2** iniciei as análises musicais. Durante a pesquisa me propus a transcrever e analisar todas as músicas dos três álbuns, visto a quantidade de elementos percebidos na escuta, reagindo à constante sensação de que não podia deixá-los escapar. Mesmo assim, ainda sinto a necessidade de dizer que, mesmo através dos dados obtidos

“graficamente” (por meio de códigos impressos em partituras e cifras) nunca é possível dar conta da amplitude de expressões que podem ser abstraídas das análises musicais, mesmo que o pesquisador tenha decodificado a maior parte das informações musicais no plano racional das explicações lógicas.

Pela quantidade de músicas analisadas, preferi dividir o Capítulo 2 em alguns subitens. Comecei então pela apresentação da **Ficha técnica** do primeiro disco, obtida através de cópia feita por Tavito. Demonstrei alguns traços da opção estética escolhida pelo grupo para apresentar o primeiro trabalho gravado. Passei em seguida a alguns comentários sobre o **caráter de experimentação** presente na produção musical do grupo, citado frequentemente por críticos e estudiosos que tentaram descrever o resultado da fusão de diversos elementos na música do Som Imaginário. Mostrei que as experimentações não ocorreram somente no Brasil naquele período mas também fizeram parte da criação de vários artistas do meio musical, em escala mundial. Este capítulo ainda contém discussões em relação à **Forma** das canções nos dois primeiros álbuns e da música instrumental no segundo. Apesar de tentar explicar alguns modelos formais e colocá-los à prova durante a análise, procurei enfatizar também os desvios que ocorreram nela. No caso dos dois primeiros álbuns tais desvios eram representados pelo número de seções aleatório, as quadraturas não tradicionais, os “prolongamentos de seções”, as introduções longas e as improvisações coletivas. Já no álbum Matança do Porco, destaco a contraposição destes elementos citados, como número programado de seções (Introdução, A, B, C) e as quadraturas de compassos pares (8, 12, 16, 32).

No **Capítulo 3**, foram abordados **gêneros e estilos** encontrados nos três discos. Foram mostrados os elementos que faziam referências claras a gêneros e estilos mais reconhecidos, tanto da música brasileira como do *pop/rock* estrangeiro.

No **Capítulo 4**, abordei a **instrumentação e a sonoridade** do grupo. Dividindo em pequenas seções dedicadas a cada instrumento/instrumentistas, pude demonstrar que o estilo de execução de cada músico era resultante da soma de seus *backgrounds* musicais com os equipamentos aos quais eles tinham acesso; estes últimos, por sua vez – condizentes com o período de desenvolvimento da tecnologia e dos estúdios de gravação no Brasil.

No último **Capítulo 5**, optei por unir as **análises harmônicas** e algumas considerações sobre as **letras das canções**. Sendo um dos principais focos desta pesquisa, a

análise harmônica das músicas do Som Imaginário possibilitou questionamentos no âmbito deste campo teórico, por tratar de uma música híbrida com fortes traços do *pop/rock* estrangeiro em suas estruturas. Desde o início da pesquisa o desafio foi lançado: encontrar um material de apoio que abrangesse este tipo de música, e discutisse, em níveis mais profundos, os procedimentos harmônicos utilizados pelo *pop/rock* e sedimentados o suficiente para influenciar outras produções musicais ao redor do mundo. Foi então que, entre inúmeros trabalhos de harmonia “tradicional” encontrei o livro de Philip Tagg, intitulado “*Everyday Tonality: towards of what most people hear*”, que aborda detalhadamente os usos típicos deste universo ainda pouco desenvolvido nas pesquisas acadêmicas do Brasil.

No que se refere às letras da música, as análises foram, em parte, bastante objetivas: relacionei temas e expressões com o contexto da contracultura e da ditadura no país, apontando alguns jogos de palavras e sentidos ocultos. Entretanto, é necessário atentar que a relação letra/música não foi abordada profundamente, ficando assim a trabalhos futuros, voltados para o estudo da linguagem, a tarefa de reaver os déficits deste quesito da pesquisa.

Arte e Política na década de 60

Os setores culturais reagiram aos impasses gerados pela condição política, social e econômica do Brasil durante os anos 60, especialmente pós-68. Os debates se refletiam na produção dos artistas e músicos, que se encontravam em meio a um ambiente que exigia posições e posturas políticas.

Em 1964, o Brasil assistiu ao aprofundamento da crise econômica e social. Entre os sinais que prenunciavam esta crise estava o aumento da insatisfação da classe média com o governo, que se mostrou incapaz de formular uma política autônoma e fornecer bases próprias para legitimar o Estado. O Estado, por sua vez, terá nas massas populares a base de sua legitimidade. O Nacionalismo aparece como uma ideologia comum a todas as classes sociais. A desagregação das alianças políticas dificultou as práticas populistas de manutenção das massas aumentando assim o risco de uma “revolução popular”, que logo seria impedida pelo golpe de estado do dia 1 de abril de 1964.

O golpe de 64, apoiado pela direita, causou um impacto na esquerda nacionalista do país, e desencadeou perseguições à políticos e à sindicalistas. Contudo, no âmbito cultural, a produção deste período, principalmente a de esquerda, não foi impedida de circular com relativa liberdade, no entanto, foi privada de seu acesso direto às classes populares.

A consciência política se tornou um assunto recorrente nos debates culturais. Os principais assuntos que surgiam nestes debates eram em torno do engajamento cultural e do questionamento do papel do artista como militante político. A partir deste período, a produção cultural de esquerda atuou como instrumento de politização das massas através de diversas frentes revolucionárias.

Impedida de atuar em espaços culturais e organizações abertas, a produção cultural ficou restrita a um circuito nitidamente integrado ao sistema, como os teatros, o cinema e os discos, reservada para um público composto principalmente por intelectuais e estudantes da classe média.¹

A arte política pré-64, foi representada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), grupo formado por intelectuais de esquerda juntamente com a União Nacional dos

¹ “A produção nacionalista passou a demonstrar muito mais um “espírito revolucionário” do que uma arte participante e ativa, formando cada vez mais um público consumidor de arte revolucionária que fazia parte do grande comércio de arte engajada para entretenimento.” (HOLLANDA, 1981:31)

Estudantes. Dentro dele, a arte assumia seu papel de conscientização das massas. O lema proposto em seu anteprojeto de 1962 era que “fora da arte política não há arte popular”. Na arte popular revolucionária a temática individual daria lugar a uma temática relacionada a problemas sociais, devendo o artista se exprimir dentro da sintaxe das massas, na tentativa de diminuir a diferença entre a intelectualidade e o povo. De certa maneira, esse projeto não deixava de adotar uma concepção paternalista, escondendo as diferenças de classes e homogeneizando as contradições e os interesses. Interessante notar que o movimento nacional – popular nas artes, se manifestou principalmente entre os jovens, que começaram a perceber quão poderosa era a ligação entre arte, política e ciência. É também deste setor da sociedade que surge o maior número de militantes de esquerda representados principalmente pelo movimento estudantil.

Após o fechamento do CPC pelos órgãos do regime militar, os espetáculos de arte, principalmente de música e teatro, foram representados por outros tipos de shows que circulavam dentro do circuito estudantil. Os shows de samba e bossa nova realizados no Teatro Paramount em São Paulo (em parceria com os centros acadêmicos de importantes universidades da cidade) são exemplos destes eventos, que eram capazes de reunir um grande número de participantes, ampliando significativamente o público da música popular brasileira, mantendo-a como um instrumento de politização e resposta a ditadura.

Outro espetáculo que representou os intensos debates do pós-golpe foi o “Opinião”, do final de 1964. O musical manteve a tradição popular – nacional, revivendo e questionando no palco uma interação entre classes que não acontecia mais na realidade: classe média intelectual representada por Nara Leão e o povo representado por Zé Kéti e João do Vale. Nas palavras de Ferreira Gullar:

“O conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal de classe média se identificaram, viram que aquilo era a expressão contrária à ditadura. (...) Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer nada, porque não podia fechar um espetáculo que era o sucesso do teatro na época.” (RIDENTI, 2000:16)

É a partir dele, que passa a existir um cuidado maior por parte dos criadores com a qualidade técnica das produções. Também é a partir deste espetáculo que o contato direto com o público passa a ser mais discutido no campo cultural. Sua repercussão de bilheteria foi “acusada” algumas vezes de se tornar muito comercial.

O cinema também foi vitrine da discussão da poética nacionalista-engajada através dos filmes do *Cinema Novo*, movimento que posteriormente foi considerado uma das artes que mais se aproximou do caráter popular de abordagem dos problemas sócio-culturais, encarado como a consciência nacional, é o espelho intelectual cultural, filosófico da nação.² O Cinema Novo abordou temas do resgate das raízes populares nacionais como a retratação do sertanejo, do migrante nordestino, da vida do povo favelado, da busca do passado indígena, dentre outros.³

Dentre os novos meios de comunicação, a TV desempenhou um papel bastante importante na produção cultural brasileira. As emissoras, ainda não inseridas completamente no processo de racionalização e reestruturação da indústria cultural, proporcionavam aos produtores ambientes de experimentação de novas linguagens, e acabaram se tornando ao passar dos anos, vitrine para muitos artistas da MPB. Nela, estéticas musicais variadas se apresentavam ampliando significativamente o público consumidor de música popular brasileira.

Mesmo a mistura se mostrando sutilmente mais perceptível, os gêneros musicais mais valorizados ainda eram aqueles caracterizados como “autênticos” e “folclóricos”. Os elementos retirados destes gêneros eram considerados materiais ideais de composição para que o artista pudesse atingir o povo. No campo da poética da MPB a expectativa era que os compositores passassem a escrever suas letras demonstrando certa técnica literária. Por conseguinte, a elite intelectual e universitária fez uso de artifícios poéticos como alegorias, fragmentos, intertextualidade e referências à tradição literária brasileira, assumindo uma dicção culta. Este foi o tipo de linguagem predominantemente consagrada dentro das competições musicais dos grandes festivais da TV, que se tornaram palco de discussões ideológicas e experimentações.

² Alguns outros exemplos de filme do Cinema Novo são: Terra em Transe de Glauber Rocha, O Bravo Guerreiro de Gustavo Dahl e O Desafio de Paulo César Sarraceni. (RIDENTI, 2000:91)

³ Na dramaturgia deste período se destacam o Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena de São Paulo.

A televisão e a indústria fonográfica foram responsáveis também pela transmissão das diversas tendências que aconteciam na música. Uma delas é a Jovem Guarda, que teve início no programa de mesmo nome veiculado pela TV Record a partir de 1965. Artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, aproveitavam-se da estética oriunda do *rock n´roll* do início dos anos 60, sintetizando o comportamento dos “jovens rebeldes” em um conjunto de valores: cabelos longos, roupas de couro, culto aos carros e as motos etc. O teor romântico e descompromissado das letras preocupava os artistas da MPB de protesto, que acreditavam haver muitos sinais de influência estrangeira na produção musical do movimento. A jovem guarda também usava instrumentos elétricos os quais não eram ainda bem vistos pelos artistas adeptos dos instrumentos “autênticos” da MPB, como o violão e a percussão.

A partir de 1967 os festivais são palcos para novas pesquisas musicais senão aquelas orientadas pelo ideário do nacional-popular. É neste ano que outra tendência ganha espaço na mídia através do III Festival de MPB da Record. Neste festival foram apresentadas as músicas “Alegria, Alegria”, de autoria de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, gerando polêmica e inquietude no público mais conservador, que se deparou com inovações tanto na música como na estrutura cênica da apresentação. A música “Alegria, Alegria” era uma marchinha acompanhada pelas guitarras elétricas do grupo *Beat Boys* e carregava consigo uma letra de temática urbano-industrial, construída por fragmentos. Esta linguagem poética composta de recortes, fragmentos da realidade e descontinuidade seria impregada em diversas canções tropicalistas. No aspecto cênico, os músicos se apresentaram de cabelos longos e roupas coloridas, numa atitude de recusa aos bons comportamentos. Pode-se dizer que esta apresentação deu início ao movimento Tropicalista.

Descontentes com os mitos nacionalistas e populistas e conscientes de que o projeto desenvolvimentista aplicado pelo regime militar submetia o Brasil às amarras dos países do primeiro mundo, a Tropicália procurou misturar elementos que configuravam o painel político cultural e econômico do Brasil de forma autocrítica. Foi a primeira linguagem vanguardista que colocou em questão a resistência ao processo de industrialização e urbanização, o combate ao capitalismo e a crítica da sociedade de consumo dentro da nova indústria cultural que se fortalecia.

Uma variedade de artistas de diversas áreas participaram deste movimento, mas foi a música popular que abrigou o maior número de representantes do movimento. Dentre eles estiveram nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duarte, Gal Costa, o grupo Os Mutantes, entre outros. Dentre os artistas de outras áreas participaram: Hélio Oiticica nas artes plásticas, Haroldo de Campos e Décio Pignatari na poesia e José Celso Martinez Corrêa no teatro. Cabe lembrar que o movimento concretista teve uma importante participação no tropicalismo, fornecendo informações teóricas e permitindo a seus atuantes pensar a produção artística a fim de situá-las dentro do processo cultural brasileiro. Desta forma, havia dentre os tropicalistas, a preocupação de atualizar a linguagem artística, incorporando elementos da modernidade tanto no plano da estética como no da filosofia. (RIDENTI, 2000:56). Estes artistas acreditavam na modernidade como uma situação marcada pelas contradições do arcaico e do moderno. Havia um impulso moderno futurista e ao mesmo tempo passadista, visto que nas obras artísticas existia a tentativa de reconstruir o Brasil e sua identidade levando em conta a instauração cada vez mais intensa da racionalidade capitalista no país, não deixando de lado a tentativa de “*superar o nacionalismo, o que implicava a um tempo negá-lo e incorporá-lo.*” (IDEM: 284)

O movimento tropicalista aconteceu no momento em que as informações dos movimentos culturais da Europa e dos Estados Unidos chegavam ao Brasil e eram incorporadas. Alguns exemplos destes elementos são a cultura hippie, o cinema de Godard e o grupo *The Beatles*. A articulação de elementos da tradição cultural brasileira com a apropriação de influências americanizadas (como a introdução da guitarra na MPB) são recorrentes nas canções tropicalistas.

Os tropicalistas sugeriram uma tomada de consciência, tendo como ponto de partida a falta de perspectiva no futuro da geração moderna, a descrença em relação a qualquer tomada de poder, seja ela burguesa ou de esquerda, e a crítica ao conceito de revolução marxista-lenista apoiado cada vez mais no autoritarismo. Por outro lado, valorizavam outros temas como a conscientização sobre o corpo, o erotismo e o comportamento, definindo principalmente um conjunto de subversão de valores. São estes elementos que começaram a penetrar nos canais do sistema nos anos seguintes ao tropicalismo, impulsionando a radicalização comportamental da juventude.

O tropicalismo teve seu fim no ano de 1968 quando a ditadura deu o seu passo em direção ao completo enrijecimento de toda e qualquer ação democrática, implementando o

AI-5 (Ato Institucional nº5). Dentre as medidas tomadas estavam, por exemplo, o impedimento da atuação do Congresso Nacional e das Assembléias Legislativas estaduais. Sendo assim, o governo teria o direito de “*casar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o hábeas corpus em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentro outras medidas autoritárias*”. (IDEM: 284) O número de mortes e assassinatos de intelectuais, políticos e estudantes aumentou no período de 1969-1971, e os grupos militantes, além de muitos deles terem sido desmantelados e proibidos de reagir, não dispunham mais de “*canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora*”. (IDEM: 47)

Com o AI-5, também chamado de segundo golpe, sabe-se que o Brasil mergulhava num estado de “falsa tranqüilidade”, onde a repressão era mascarada pelo clima de ufanismo e pelo “milagre brasileiro”. Este termo foi utilizado durante o governo Médici (1969-1974) para descrever a conseqüência das ações econômicas deste governo, a abertura do país ao capital estrangeiro e o “surto de progresso” que levava o Brasil aos maiores índices de crescimento e desenvolvimento econômico da América Latina. O aparente sucesso da economia brasileira fortalecia a classe média, que por sua vez, empolgada com as sobras econômicas, consumia bem mais. O aumento do consumo também fez com que a indústria cultural sofresse um boom: a televisão virou veículo de comportamentos e valores, os leilões de arte se tornaram negócios rentáveis, o teatro produzia mais e o cinema ganhava uma maturidade industrial. O estado criou um programa de apoio à cultura passando a financiar manifestações culturais de caráter nacional, cooptando artistas que até então estavam “parados”, adequando-os dentro das novas exigências do mercado. No plano cultural, o tema nacional - popular tornou-se um conceito estereotipado correspondente à prática política. Por sua vez, o produto cultural politicamente comprometido, mesmo com as mensagens recodificadas, se transformou em produto rentável para a indústria cultural, se integrando ao sistema.

O ano de 1968 também foi marcado pela segmentação no mercado musical, e pela especialização cada vez mais da indústria cultural, que passou a exigir inovações em períodos de tempo cada vez menores. (NAPOLITANO, 2001:230) A expansão dos meios de comunicação de massa e o a participação ativa da televisão como geradora de bens-

culturais, fez com que outro setor da indústria cultural, o setor fonográfico, também se tornasse significativo dentro da política de consumo adotada durante o regime militar.

Os números demonstram isso: o crescimento da indústria cultural durante os anos 70 foi de 15% a cada ano. De acordo com a pesquisadora Rita Morelli, o AI-5, em certa medida, impediu a expansão do mercado de discos brasileiros, abrindo a oportunidade para as multinacionais instaladas no país trazerem lançamentos estrangeiros para território nacional para fomentar o mercado crescente. (MORELLI, 1991:61)

Entretanto, Renato Ortiz, em seu estudo sobre a indústria cultural, aponta uma questão extremamente importante para não cairmos no senso-comum de que, havendo censura, não havia circulação de produtos culturais, portanto, menos circulação de idéias:

“Então ao mesmo tempo em que o Estado se define pela repressão ideológica, ele afirma a existência e impulsiona o crescimento destas indústrias de base culturais. Não se pode confundir, ao estudar este período brasileiro, a atuação da censura tópica com a dimensão estrutural do mercado de bens culturais”. (ORTIZ, 1988:115)

Vê-se então que é de extremo interesse por parte da ideologia governamental desenvolvimentista promover o crescimento e a expansão dos mercados de bens culturais para se afirmar. A esta proposta governamental burguesa e autoritária, Ridenti dá o nome de “modernização conservadora” justamente por ser “*associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores*”. (RIDENTI, 2000:50)

O setor fonográfico no período de 1965 a 1972 observa um crescimento de 400% em suas vendas de discos. Um dos fatores que justificam o crescimento da indústria fonográfica neste período se deve a mentalidade empresarial sendo desenvolvida e aprimorada. (IDEM: 56) Produtores e empresários se profissionalizam dentro do mercado, buscando sempre um viés para enquadrar seus artistas.

Outro fator apontado por Márcia Dias é a importante conquista do LP no início dos anos 70, substituindo os compactos simples e duplos comercializados até então. A produção de LPs otimizou a produção fonográfica e fez com que as instituições reduzissem

seus gastos, já que um LP poderia conter o material de seis compactos simples e três duplos. Os LPs proporcionavam aos artistas uma projeção maior, pois dispunham de um grande espaço de dados que poderiam ser armazenados, garantido às criações um status de “unidade”. Este status não estava presente nos compactos simples e duplos, pois o papel de “grande estrela da vez” era executado pelas canções, que solitariamente sempre tentavam garantir um lugar na lista dos grandes sucessos.

Contracultura

No plano cultural, pode-se dizer que é a partir de 68 que a presença da esquerda contracultural pôde ser mais claramente notada, se contrapondo aquela esquerda de tradição nacional-popular. As informações da contracultura, que já havia movimentado os debates ao redor do mundo (principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra), chegavam ao Brasil. É importante ressaltar que a mídia brasileira tentava bloquear parte destas informações, por isso surge em território brasileiro a chamada “imprensa marginal”. Os novos jornais que circulavam nesta categoria trabalhavam com um tipo de linguagem que levava em conta a impressão e a subjetividade, contrapondo o estilo objetivo e sóbrio dos jornais comuns.

Temos como exemplo o jornal “O Pasquim” fundado em 1969 por Sérgio Cabral, Jaguar e Tarso de Castro no Rio de Janeiro, seis meses após o governo decretar o Ato Institucional nº5 que intensificava a censura à imprensa. O jornal inovava através da informalidade na escrita, tendo como alvo a ditadura, a classe média e a imprensa oficial. É nele que a contracultura terá seu espaço, em especial na coluna *Underground* de Luiz Carlos Maciel. Outro exemplo é o Jornal Opinião, com a sessão *Tendência e Cultura*, que discute a relação dos intelectuais com o estado e critica a tendência nacionalista, ao mesmo tempo em que abre discussões sobre drogas, homossexualismo, loucura etc.

Como ao redor do mundo, a contracultura no Brasil também foi um movimento de contestação que se manifestou, sobretudo, dentre a juventude do país. A crítica da geração pós-tropicalista poderia não partir de temas claramente políticos, mas mesmo assim não deixou de ter uma atitude militante, pois seu principal alvo de ataque era o sistema. A diferença é que temas políticos começavam a ser substituídos por outros assuntos que colocavam à prova o tipo de sociedade estabelecida até então, como o uso das drogas, a

função do corpo, a psicanálise e o rock. A revolução social já não era o único foco de atenção já que os pensamentos se voltavam para a revolução comportamental.

O marxismo, por exemplo, passou a ser negado se vindo junto a uma participação política muito ávida, sendo considerado muitas vezes como uma opção “careta”. A partir do momento em que as antigas referências revolucionárias já não eram dignas de confiança da juventude, o estado de “loucura”, ou seja, a busca pelas experiências sensoriais passa a ser visto como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante do mundo moderno. (HOLLANDA, 1981:68-69)

Antônio Risério, em seu artigo sobre a contracultura no livro “Anos 70”, aponta esta divisão entre a esquerda e o movimento contracultural no final dos anos 60. Os “desbundados”, termo usado para aqueles que apresentavam um comportamento “out”, não desejavam mudar o regime político; queriam apenas viver “na paz” tendo em vista a construção de um “*modus*” de viver baseado nas experiências individuais do crescimento humano. Embora também exista uma “antiintelectualidade” nos “desbundados” daqueles anos, é importante ressaltar que muitos deles foram impelidos por leituras filosóficas de autores como Marcuse e Norman O. Brown. (RISÉRIO, 2006:25)

Esta geração pós-tropicalista se desdobrará em várias vertentes durante os anos 70. Além desta juventude que recebeu as informações contraculturais no final dos anos 60, apareceram também outros segmentos que tentavam se afastar do sistema atuando em circuitos alternativos; desviando-se tanto das ações ligadas à cultura oficial, como da produção engajada vendida pelas grandes empresas. Como já dito anteriormente a Música Popular Brasileira abriga boa parte do debate, da crítica e da atitude engajada. “*Partindo da premissa que depois da efervescência vanguardista a poesia teria se silenciado para viver sob a forma da música popular.*” (BRITO & HOLLANDA: 1974)

A conseqüência dos debates propostos pelos pós-tropicalistas traria à tona outro conceito contracultural: a produção marginal. A identificação desta juventude pós-tropicalista passa a não ser mais o povo e sim o sujeito “marginal”. Este sujeito é produto da realidade subterrânea dos centros urbanos brasileiros e da cena moderna constituída por fábricas, capital, mercado, hostilidade e progresso. Os representantes desta minoria eram, por exemplo, os homossexuais, pivetes e prostitutas, cidadãos que apresentavam em seu comportamento um “desvio da norma oficial”. Outro elemento importante vangloriado pelos contraculturalistas é a reverência aos cultos afro-brasileiros. Verifica-se então, o

motivo pelo qual o estado da Bahia foi o primeiro a ser considerado o paraíso oficial deste novo pensamento, sede da resistência cultural e instância pré-capitalista: lá existe a mescla do primitivo e moderno e a herança da negritude.⁴

A marginalidade não representa uma saída, mas uma maneira de violar o sistema e fugir da repressão imposta pela ditadura militar. O encontro entre jovens de cidade grande de classe média com a “marginalidade” era mediado pelo uso da droga, que no caso brasileiro era majoritariamente representada pela maconha.

Para exemplificar a “nova sensibilidade” que pairava nos ideais artísticos desta fase da contracultura, tomo como exemplo a poesia. As edições dos livros de poesia marginal eram vendidas pessoalmente pelos seus autores subvertendo os padrões tradicionais de edição e distribuição. O poeta participava de todo o processo de edição e criação do livro mantendo uma sintonia mais próxima tanto com a obra, carregada de afeto pessoal, quanto com o público leitor. No conteúdo desta poesia o artista imprime suas impressões diretas e imediatas da vida de poeta, revelando seu cotidiano e aprofundando a relação entre literatura e vida. Os poetas marginais não se referiam a sua obra como tal; o termo marginal vem justificado apenas pela condição alternativa de produção e distribuição do que pelo seu próprio conteúdo literal. Para estes poetas a idéia do futuro, do “dia que virá”, acaba perdendo o sentido. Assim, a poesia valorizava o “aqui e agora”, o instante, o momento. Cabe-se dizer então, que os assuntos que moviam os debates críticos contraculturais não eram mais vistos como transgressão e passaram a ser sentidos como curtição-realce. Como afirma Heloísa, a poesia marginal *“é a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de momentaneidade.”* (HOLLANDA, 1981:101) A crítica ao tecnicismo e às formas sérias do conhecimento mostram a descrença em relação à universidade e ao rigor técnico da linguagem. O caráter descompromissado do conteúdo representa outra forma de ver o mundo, resultante da descrença no sistema e de uma possível tomada de poder.

⁴ Os principais líderes tropicalistas são da Bahia: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Antonio Risério.

Síntese

Depois de traçado este panorama cultural do final dos anos 60 é necessário algumas considerações finais, para que possamos, após nos aprofundarmos na trajetória da banda, indicarmos possíveis caminhos para se compreender as escolhas estéticas e o trabalho musical do Som Imaginário.

Percebemos que o tema da revolução, presente a partir do ano de 64, se desdobrou em tipos e segmentos diferentes de pensamentos, e conseqüentemente, de fazeres artísticos, passando por todos os setores da vida: social, econômico e cultural, culminando na revolução pessoal da contracultura, que viria a ocorrer no final dos anos 60. As gerações pós-64 passaram a se relacionar de maneiras diferentes com a prática do discurso político e com as atitudes contestatórias, criticando os discursos reformistas e nacionalistas do Partido Comunista, desconfiando do seu sistema marxista de esquerda por perceber que ele não se desvencilhava da rigidez e do autoritarismo. Esta “nova esquerda” passará a conviver com a ambigüidade entre a afirmação de uma nacionalidade e a adaptação às novas condições de modernidade.

No final da década de 60 a MPB já era considerada uma instituição, e a indústria fonográfica passou a hegemonizar o processo de produção e circulação das canções. Contudo, dentro da instituição da MPB, elementos vindos de diversas tradições e estéticas se confluíam e se hierarquizavam, garantido ainda certa “independência” da sigla para com a indústria cultural. Neste sentido, ampliou-se o vocabulário musical e literário das canções, que valorizavam gêneros musicais nacionais, ao mesmo tempo em que assimilavam as influências vindas do *pop/rock* internacional. A mistura de gêneros e estilos musicais se fazia “*mais perceptível nos anos 70 (...), de forma mais sutil.*” (NAPOLITANO, 2001:105) A formatação da canção, do LP e da proposta artística de cada artista foi sistematizada dentro dos procedimentos técnicos dos grandes estúdios, do processo racionalizante das gravadoras e do senso de mercado dos produtores e diretores musicais.

Todos estes conceitos estão presentes nas obras artísticas durante a passagem dos anos 60 para 70. A semelhança entre estas correntes de pensamentos estava no fato de que todas elas se opunham ao regime militar e reagiam de forma particular diante da fase de desenvolvimento econômico capitalista que o país atravessava. A música do Som

Imaginário é um exemplo de uma produção artística híbrida, fruto das condições sociais, culturais e econômicas do Brasil.

1 - HISTÓRIA – SOM IMAGINÁRIO

Milton Nascimento e Ah....! O Som Imaginário!

A banda Som Imaginário foi formada no ano de 1969 através da reunião de músicos de diferentes origens e estilos: o trio de jazz formado por Wagner Tiso (piano), Luiz Alves (contrabaixo) e Robertinho Silva (bateria e percussão), e os “roqueiros” Zé Rodrix (órgão, vocal), Tavito (violão, vocal) e Fredera (guitarra, vocal), com objetivo de acompanhar Milton Nascimento em uma de suas turnês.⁵ É importante ressaltar que Wagner Tiso é o integrante da banda que havia tido mais contato com Milton Nascimento: tocou com ele em vários grupos musicais quando ambos ainda viviam em Minas Gerais, como por exemplo, o Berimbau Trio que executava *jazz* e *standards* americanos e o conjunto de baile *W’boys*, que interpretavam arranjos do Tamba trio, Tom Jobim, Ray Charles e até mesmo as rock-baladas da banda *The platters*.

Antes de falarmos do Som Imaginário, devemos compreender um pouco a posição na qual Milton Nascimento se encontrava em sua carreira quando precisou de um grupo acompanhante para seus shows.

Milton Nascimento teve sua primeira composição gravada em 1966 por Elis Regina; “Canção do Sal” foi escolhida pela cantora para fazer parte de seu disco Elis. O reconhecimento maior aconteceu aos 24 anos, após sua participação no II Festival Internacional da Canção de 1967, quando defendeu a música “Travessia”, causando boa impressão e uma grande mobilização no público que o assistia. (MELLO, 2003:235) Milton revelou no palco uma interpretação mais intimista, destoando dos padrões interpretativos mais expansivos consagrados nos festivais, como por exemplo, a própria interpretação de Elis Regina. Ao mesmo tempo, “Travessia” ia de encontro da estética

⁵ Ao longo deste trabalho utilizarei os nomes artísticos dos membros da banda: Wagner Tiso Veiga (Wagner Tiso), Luiz Carlos Carvalho Alves (Luiz Alves), Roberto Silva (Robertinho Silva), Luís Otávio de Mello Carvalho (Tavito), José Rodrigues Trindade (Zé Rodrix) e Frederico Mendonça de Oliveira (Frederyko ou Fredera). A função instrumental principal de cada integrante está entre parêntesis. Algumas vezes, se atribuía alguma outra função para cada membro. Ex: Zé Rodrix tocava percussão com frequência, Wagner Tiso participava dos coros, etc.

regionalista do público apreciador da MPB “nacional-popular”, pois o cantor se apresentava junto ao violão, instrumento considerado “nacional”, e resgatava as raízes populares ao interpretar uma canção ao estilo de uma toada mineira.

Em 1967, Milton Nascimento realizou alguns shows como no Teatro Rui Barbosa e gravou um LP com arranjos de Luís Eça. Em 1968, iniciou sua carreira no mercado internacional, sendo convidado pelo arranjador Eumir Deodato para gravar um LP nos Estados Unidos pela *A&M Records*. Com o álbum *Courage*, Milton se apresentou em festivais de *jazz* no México e nos Estados Unidos.

Em 1969 Milton retorna ao Brasil, lança seu LP *Milton Nascimento* pela Odeon, com a participação de Wagner Tiso e Robertinho Silva. Até este ano as experimentações e inovações da música de Milton ainda não tinham repercutido significativamente na crítica e nas vendas dos discos e muitos críticos ainda o consideravam como cantor de um único sucesso. (MARTINS, 2009:35)

É no ano seguinte que a primeira formação do Som Imaginário realiza a turnê junto a Milton Nascimento denominada *Milton Nascimento... Ah! E o Som Imaginário*. O show, planejado apenas para o Rio de Janeiro, também foi levado à Belo Horizonte e São Paulo. Desta turnê resultou a gravação do LP *Milton*, também com a participação do Som Imaginário, que incluía composições de Milton em parceria com compositores mineiros e futuros membros do Clube da Esquina como Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Lô Borges e Márcio Borges.

Estes primeiros LPs de Milton Nascimento foram lançados pela gravadora Odeon, que na época era coordenada por diretores como Adail Lessa e Milton Miranda. Este último também assinaria posteriormente a produção dos três álbuns do Som Imaginário. Em artigo publicado no jornal *O Estado do Paraná* o jornalista Aramis Millarch afirma que com Miranda a indústria fonográfica brasileira iniciava uma nova fase, pois o diretor artístico propiciava produções bem acabadas, álbuns de capa dupla valorizando o trabalho do produtor, trabalhando tanto na linha comercial (dentro das regras de marketing) como nas produções mais sofisticadas. Vide frase “Disco é cultura” colocada na contracapa de todo lançamento.⁶ Este selo recebido pelos LPs era resultado de uma lei de incentivos fiscais promulgada em 1967, possibilitando o abate de impostos em empresas que

⁶ *Miranda, o homem-disco* Aramis Milharch. - Estado do Paraná - Tablóide, p. 1-4. 05 de maio de 1976.

pagassem os direitos autorais de artistas nacionais. Desta forma, a produção fonográfica nacional era estimulada, compensando sua produção em contraposição aos custos mínimos que os lançamentos internacionais necessitavam para entrar no mercado. Esta estratégia visava a lógica de lucro da indústria fonográfica, que apesar de serem dominadas pelas grandes multinacionais precisavam estimular a produção local de canções. (NAPOLITANO, 2001:23)

De acordo com Zuza Homem de Mello, Milton Miranda depositava grande confiança na carreira de Milton permitindo que o artista gravasse o que quisesse, quando quisesse. Desta maneira, o autor afirma que o sucesso de vendas de Milton Nascimento “*demorou a acontecer, atingindo números satisfatórios apenas no ano de 1975 com o disco Minas*”. (MELLO, 2003:249)

Situando o surgimento do grupo Som Imaginário concomitantemente aos primeiros trabalhos de Milton Nascimento podemos perceber que o grupo se beneficiava deste ambiente de liberdade na criação musical, o que pôde dar aos seus trabalhos uma qualidade de experimentação.

Tavito conta que o nome Som Imaginário foi uma idéia do empresário José Mynssen, que também empresariava Milton Nascimento, que havia sido o grande responsável pela idéia de mostrar o cantor com uma “roupagem” pop, moderna e menos tradicionalista. Zé Rodrix, em entrevista dada ao site Museu da Pessoa, relata o acontecimento:

“Eu tenho que montar um conjunto para acompanhar o Milton Nascimento, eu já estou com o Teatro Opinião alugado, ele vai fazer um show no Teatro Opinião, vocês topam? Tem um cara aí que veio dos Estados Unidos, mas vai voltar e temos que aproveitar que ele está aí, que é o Laudir de Oliveira, ele está tocando e vai entrar naquela banda Chicago, e temos que aproveitar para ele ficar aqui, e o Milton mandou buscar o trio do Wagner.”⁷

⁷Entrevista de Zé Rodrix disponível em:
<http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=3727&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_GERAL>

Sabemos que a indústria fonográfica se encontrava em um período de desenvolvimento empresarial dentro do mercado e que produtores e empresários buscavam uma profissionalização cada vez maior. O empresário José Mynssen, atento ao que ocorria no mercado internacional fonográfico com o renascimento contracultural dos Beatles e o visual *Woodstock*, foi responsável pela imagem redefinida de Milton Nascimento na sua turnê *Milton Nascimento ah...! e o Som Imaginário*, tentando integrar o artista a um filão do mercado.

Resultado da empreitada: o show estreou na sexta feira da paixão de 1970, lotando o Teatro Opinião durante cinco meses seguidos.

*“A razão por qual ele (Milton Nascimento) ter chamado um trio de jazz pra tocar com ele porque a música dele era isso mesmo. Então, José Mynssen é que teve a idéia de fazer a música do Milton; tirar o smoking, deixar o “pichaim” crescer, entendeu, e assim nessa costela pop dos Beatles, entendeu, essa coisa, isso é uma idéia dele, não é uma idéia do Bituca.”*⁸

Nesta turnê, o grupo apresentava músicas como “Para Lennon e McCartney”, “Clube da Esquina”, “Durango Kid”, “A felicidade” e uma versão de “*With a little help from my friends*” dos Beatles: “Os arranjos eram diferentes do que se usava naquela época e deu muito certo. Lotávamos teatros com uma coisa nova, que todo mundo ia ver e falava bem”. (SILVA, 2009:60)

A primeira formação do grupo contava com músicos de diversas tendências. Frederá⁹, Tavito e Zé Rodrix eram influenciados pelo rock; Wagner Tiso, Luiz Alves e Robertinho Silva eram basicamente músicos de *jazz* e bossa nova. Nas apresentações ao vivo, o grupo contou também com a participação de Laudir de Oliveira, percussionista que logo deixou a banda em 1970 para partir em turnê nos Estados Unidos, atendendo ao convite de Sérgio Mendes, sendo substituído por Naná Vasconcelos.¹⁰

⁸ Entrevista com Tavito concedida para este trabalho. São Paulo.16/01/2010.

⁹ Frederá entrou no grupo para completar a formação na terceira temporada da turnê “Milton Nascimento e Ah... o Som Imaginário”.

¹⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Laudir+de+Oliveira&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art> Acessado em 03/05/2010.

O que se nota na reunião destes músicos é um conflito de elementos musicais diversos, visto a variedade de estilos e tendências dominadas por cada um. De acordo com Tavito em entrevista realizada para este trabalho:

“Tinha um roqueiro muito fervoroso (Fredera) e dois ecléticos, porque eu e o Zé somos ecléticos, e o Zé tinha uma personalidade muito forte, então isso que dava aquela amálgama sonora, entendeu, porque quando a gente tinha feito a primeira série do Som Imaginário, o primeiro disco do Som Imaginário, nele continha coisas que o próprio Milton, pegou pra ele, o Milton aproveitou essas idéias. Mas era uma bagunça, ninguém ensaiava ninguém fazia nada. E chegava era aquela confusão musical, cada um puxando pra um lado... e ficou um pop completamente diferente de tudo que tinha se feito.”

O grupo, desde sua primeira aparição nos palcos junto a Milton Nascimento, já demonstrava uma maneira de se apresentar que se aproximava das tendências comportamentais iniciadas pelos tropicalistas. Alguns figurinos, feitos por Ney Matogrosso que na época ainda não era famoso, fazia com que os músicos assumissem personagens diferentes; um se vestia de baiana, outro de smoking sem sapato, de padre, ou até mesmo como o personagem do famoso filme “Durango Kid”¹¹, roupa de carnaval, tirolês, pequeno príncipe, etc.

Uma exemplificação de como a crítica conservadora reagia às apresentações de Milton Nascimento junto ao grupo Som Imaginário consta na resenha da Revista Veja, do ano de 1970:

Milton Nascimento e o Som Imaginário – Teatro Opinião, Rio
– Cabelos eriçados, calças berrantes e grandes colares, entre a aparência de “black power” e de tropicalista, a nova travessia

¹¹ Durango Kid é um cowboy fictício do cinema e dos quadrinhos que surgiu pela primeira vez no faroeste de 1940 *O Cavaleiro de Durango* (The Durango Kid). O personagem rendeu 64 filmes do período de 1945 a 1952, interpretados pelo ator Charles Starrett. Ela foi relançada na televisão brasileira nos anos 1960 e obteve grande sucesso.

*de Milton Nascimento, deixado de lado sua antiga imagem de “compositor fiel às raízes do nosso cancionero” em busca de campos novos e igualmente férteis.*¹²

Percebe-se que existia a preocupação de determinar a nova fase de Milton Nascimento, já que o estilo do show em nada se parecia com sua apresentação no Festival Internacional da Canção de 67, onde o cantor teria causado boas impressões vestindo um smoking e surpreendendo a platéia com uma toada mineira, misturada com uma leve marcação de samba e um refrão acentuado por uma melodia de marcantes saltos ascendentes.

Em outra resenha da Revista Veja, datada de 13 de maio de 1970:

*Milton Nascimento e o Som Imaginário – Teatro Opinião, Rio – Longe da fase intimista inicial, próxima dos últimos lamentos da bossa-nova, um novo Milton Nascimento, roupas berrantes gesticulação agressiva, recria com raro brilho sucessos estrangeiros [...].*¹³

A capa do disco Milton de 1970, resultado da turnê bem sucedida junto ao Som Imaginário, também prenunciava seu novo estilo. Feita por Kélio Rodrigues, “*trazia um cantor em um desenho de contornos bem definidos e cores fortes que traduzia a nova guinada na trajetória do artista*”. (MARTINS, 2009:49)

Luiz Garcia define bem esta fase de Milton Nascimento:

“Um momento de experimentação e abertura (70-73) onde elementos do rock e do rock progressivo (influenciado pela música européia de concerto e particularmente visível nos trabalhos do Som

¹² *Milton Nascimento e o Som Imaginário*. Revista Veja nº67. Apontamentos de veja – seção espetáculos – Editora abril. 06 de maio de 1970

¹³ *Milton Nascimento e o Som Imaginário*. Revista Veja nº88. Apontamentos de veja – seção Espetáculos – Editora abril. 13 de maio de 1970

Imaginário) e de tradições musicais latino-americanas encontram-se com ousadias formais e a forte ênfase nas raízes culturais negras e ibéricas das tradições musicais presentes no interior de Minas.”
(GARCIA, 2001:1)

Por sua vez, alguns críticos musicais se voltaram contra a nova fase de Milton Nascimento, apontando e desqualificando toda e qualquer influência norte-americana e inglesa como “*arremedos do arremedo desses movimentos, que não passam de modismos para vender sempre mais, certos de que estão por dentro.*” (MARTINS, 2009:48)

Após o sucesso da turnê com Milton Nascimento, o grupo foi convidado pela Odeon a gravar seu próprio disco. O primeiro disco é constituído de faixas bem diferentes deixando a desejar um status de “unidade” que o LP poderia proporcionar. Uma hipótese de risco que também pode ser levantada é que o grupo ainda não tinha uma unidade ou uma “fórmula” nos termos mercadológicos, definida. Consequentemente, para agrupar o número suficiente de canções que pudessem ocupar todo o espaço disponível do LP, foram escolhidas duas além das músicas de autoria do grupo, músicas do musical “Miss apesar de tudo Brasil” (“Super God” e “Hey Man” compostas por Zé Rodrix e Tavito), uma canção de autoria dos mineiros Fernando Brant, Lô Borges e Beto Guedes (“Feira Moderna”), e uma composição feita para a trilha sonora do filme de Ruy Guerra “Os deuses e os mortos” de autoria de Milton Nascimento e Wagner Tiso (“Tema dos Deuses”).

O primeiro disco : “Som Imaginário” - 1970

O primeiro disco do grupo lançado pela Odeon em 1970, apresenta características relevantes da incursão do grupo no universo da música pop/rock. É um álbum de experimentações sonoras, onde fica marcado o “clima” de liberdade que sustentava toda a criação dos músicos. É também a época em que a banda “*quebrava contratos com a sociedade*”¹⁴, com a pretensão de fugir do senso comum. Neste disco, o Som Imaginário é formado por Wagner Tiso, Luiz Alves, Robertinho Silva, Tavito, Zé Rodrix e Frederica.

O disco possui 10 faixas compostas por parcerias entre os membros do Som Imaginário e músicos do Clube da Esquina. Zé Rodrix lidera o número de composições

¹⁴ Entrevista com Tavito concedida para este trabalho. São Paulo. 16/01/2010.

assinando 5 músicas: “Super God” e “Poison” de sua própria autoria; “Morse” com Tavito e Wagner Tiso, “Make Believe” com Mike Renzi e “Hey Man” com Tavito. Frederica é o segundo autor do maior número de composições: faz parceria com Fernando Brant em “Pantera” e assina sozinho as músicas “Sábado” e “Nepal”. As duas músicas restantes são “Feira Moderna”, de autoria do trio Fernando Brant, Lô Borges e Beto Guedes, “Tema dos deuses”, composta por Milton Nascimento. Esta última, faz parte da trilha sonora que Milton fez junto a Wagner Tiso para o filme de Ruy Guerra “Os deuses e os mortos”, situado dentro da estética do cinema novo. Além do registro no primeiro álbum do Som Imaginário, “Tema dos deuses” também foi gravada no LP de Milton Nascimento em Milagre dos peixes de 1973, reaparecendo na gravação ao vivo do mesmo álbum de 1974, ambas arranjadas por Radamés Gnattali e Paulo Moura. Sobre a participação de Milton e do Som Imaginário na trilha do filme, Wagner Tiso revela:

“Ruy já conhecia o Milton, assistira ao show com o Som Imaginário mais de uma vez e queria aquele som para a trilha sonora. Ele definia quando e onde entrava a música no filme, porque geralmente os diretores já têm essa noção e o músico dá sugestões. O Milton fazia os temas e eu os arranjos, com exceção da Matança do Porco, que compus para uma cena em que isso acontece mesmo. No resto do tempo, era o Milton cantando vocalizes (música sem letra), se acompanhando ao violão e o Som Imaginário como grupo de base.” (SILVA, 2009:71)

Este álbum foi o único que contou com a participação de Zé Rodrix, pois em 1971 o músico já havia se afastado da banda.¹⁵

Muito do que pude observar na concepção musical do álbum deve-se à contribuição musical de Zé Rodrix. Estas evidências estão presentes na quantidade de instrumentos e sons diversos que aparecem nas faixas. Zé Rodrix, como multi-instrumentista que era, tinha habilidade para incorporar diferentes sonoridades à banda, como por exemplo, o órgão, diferentes percussões e instrumentos de sopro como a flauta e a ocarina, que aparecem, por exemplo, na faixa “Nepal”. Outra característica pertinente aos arranjos das composições

¹⁵ Em 1971 Zé Rodrix venceu o Festival de Juiz de Fora com sua composição em parceria com Tavito “Casa no Campo”, immortalizada pela voz de Elis Regina, se tornando uma canção marco da geração setentista.

que mostram a influência de Zé Rodrix é a presença de coros e aberturas de vozes lembrando a sonoridade dos arranjos das canções dos Beatles. É importante destacar que o músico iniciou sua carreira no grupo Momento Quatro, quarteto vocal que atuou entre os anos de 1966 e 1968. Este quarteto acompanhou Edu Lobo, Marília Medalha e o Quarteto Novo na apresentação da música “Ponteio”, que levou o 1º lugar no III Festival de Música popular da TV Record.

Zé Rodrix também está presente nos vocais de quase todas as músicas deste primeiro disco, apresentando timbres e maneiras de cantar bastante particulares.

Sabe-se também que as músicas “Super God” e “Hey Man”, foram compostas especialmente para fazer parte de um musical baseado na peça de Maria Clara Machado “Miss Brasil” de nome “Miss apesar de tudo Brasil”. Sabe-se que foi encenado pela atriz Tânia Sher e que há indícios de ter sido censurado.

“E eu e Tavito começamos, claro, a compor algumas canções. A gente conseguiu recuperar algumas delas, duas canções que a gente fez e que o Som Imaginário gravou foram para um espetáculo do qual eu fiz a direção musical, que era uma peça da Maria Clara Machado chamada “Miss Brasil”, que foi montada como o nome de “Miss Apesar de Tudo Brasil”. Era uma daquelas montagens, como é que chama? desconstrucionistas, que estavam na moda. O Zé Celso tinha feito isso com “Roda Viva”, do Chico. E foi um diretor muito bom chamado Luiz Carlos Fuentes, que era um gordo genial, que fez essa montagem moderna, radical, digamos assim, tropicalista da peça da Maria Clara, que ficou ofendidíssima com aquilo. Ela tinha sido minha professora, eu tinha feito teatro com ela, e ela ficou ofendidíssima comigo: “Como é que você pode participar disso? Acho que só muito mais tarde que a gente foi se entender sobre essa questão. Eu e Tavito fizemos algumas canções muito bonitas para a peça – era um musical todo cantado e dançado, incipientemente como era na década de 70, ainda não havia capacitação profissional para se fazer musicais, mas a

gente tentava – e algumas músicas dessas estão gravadas no disco do Som Imaginário”.¹⁶

Portanto, pode-se dizer que o primeiro disco do grupo possui uma estética bastante voltada para as idéias musicais de Zé Rodrix.

Depois de sua saída do Som Imaginário, Zé Rodrix continuou seu trabalho ao lado dos compositores Sá e Guarabyra, montando o trio conhecido como Sá, Rodrigues e Guarabyra. Nas composições para este grupo, prevalece a mistura de vocais, guitarras, modas de viola, boleros e sobretudo a inspiração vinda do rock regional americano (*folk rock*). Esta mistura foi intitulada pelos próprios integrantes e denominada pela mídia com o rótulo de “rock rural”.

A gravação do primeiro álbum do grupo não encontrou dificuldades em ser realizada, visto que a turnê “Milton Nascimento ah...e o Som Imaginário” obteve grande repercussão nacional, incentivando a Odeon e seu então diretor musical Mariozinho Rocha.

Parcerias com outros artistas

Além de atuar ao lado de Milton Nascimento, o Som Imaginário também trabalhou com outros artistas. No ano de 1970, realizou uma participação no LP de Marcos Valle intitulado Marcos Valle (quarentão simpático)¹⁷, registrada na faixa 9 de nome “Suíte Imaginária”. A canção era dividida em quatro partes: “Canção”, “Corrente”, “Toada” e “Dança” também demonstrando a fusão de elementos musicais diversos na elaboração do arranjo: o uso de instrumentos de orquestra (clarinete, trompa), uso do cravo misturado ao som do órgão e piano, a acentuação e a harmonia lembrando a música *pop*, o uso da percussão e a experimentação de timbres diversos dos instrumentos. Em 1972, Zé Rodrix levou o grupo até o cantor Odair José, considerado até meados de 1970 um representante do *folk-contry* americano no Brasil, posteriormente identificado com o segmento brega no país. O Som Imaginário realizou uma participação em seu LP do ano de 1972 intitulado

¹⁶<http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=3727&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_CLUBE_ESQUINA&tipo=artistasAntes>
Entrevista de Zé Rodrix.

¹⁷ Marcos Valle. LP. *Marcos Valle (quarentão simpático)*. 1970. Emi-Odeon. Rio de Janeiro.

Assim sou eu, na música “Cristo quem é você”. No arranjo da canção é significativa a presença dos teclados de Zé Rodrix e da guitarra de Frederica.

O grupo também marcou a carreira de outro artista brasileiro: a cantora Gal Costa. De acordo com Wagner Tiso, em 1971, o Som Imaginário foi trabalhar com a artista no auge de sua fase psicodélica, quando dotada de uma aparência hippie, interpretava a canção “Vapor Barato”, uma espécie de hino da psicodelia composto por Jards Macalé e Wally Salomão. O grupo participou de sua turnê intitulada “Deixa Sangrar”. Alguns membros do grupo se simpatizavam até então com a tropicália, com o movimento hippie e com a descontração das apresentações daquele estilo.

*“Eles eram anarquistas, performáticos, o Frederica era a cabeça do grupo, ele era professor de filosofia na época, muito inteligente e o discurso era com ele, e tinha apresentações em que ele falava antes tudo meio contra o regime militar, porque não se podia falar nada, e por incrível que pareça todo o nosso trabalho coincidiu com a pior época brasileira do AI-5.”*¹⁸ (TEDESCO, 2000:167)

No período da carreira de Gal Costa correspondente ao período de 1969-1972, havia elementos que convergiam com as idéias da primeira formação do grupo Som Imaginários. No fim de 1969, após o exílio de seus companheiros baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cantora afirma que seus shows passaram a demonstrar uma atitude de resistência à ditadura. Sua performance no palco demonstrava sintonia com os valores da contracultura e da psicodelia. Seus vocais eram inspirados em *Janis Joplin*, uma mistura de gritos e gemidos, acompanhados pela guitarra de Lanny Gordin. Em 1971, Gal Costa, aos 26 anos, representava a mulher símbolo da contracultura. Aderiu à macrobiótica e realizava encontros numa área da praia de Ipanema que ficou conhecida como “dunas do barato” pelo alto consumo de maconha e LSD no local.¹⁹ Para exemplificar o ambiente contracultural do show temos novamente um trecho retirado de uma matéria publicada na

¹⁸ Entrevista com Nivaldo Ornelas.

¹⁹ *Desbunde music* – Ricardo Shott. Revista Bizz. 11/2006. Disponível em: <<http://galcostafatal.blogspot.com/2010/01/35-anos-do-fatal-desbunde-music-fonte.html>>

revista Veja, que reproduz através de sua pragmática leitura, as impressões deixadas pela turnê “Deixa Sangrar” de Gal Costa:

*O ambiente pop - Na estréia do "Deixa Sangrar", desde às 8 da noite, uma multidão de jovens, vestida e maquilada no melhor estilo hippie, comprimida-se na entrada do teatro, atrapalhando, inclusive, o trânsito. Com cinqüenta minutos de atraso - estava marcado para as 21:30 - , no melhor estilo pop, o Som Imaginário e Naná de tumbadora começam o show com curtos improvisos individuais sobre a melodia "With a little help of my friend".*²⁰

Durante esta pesquisa foi divulgado na internet um raro documento em vídeo no qual aparece o grupo Som Imaginário. Trata-se do programa *Ensaio – Gal Costa*, único registro filmado do Som Imaginário, realizado pela extinta TV Tupi no ano de 1970.²¹ O programa exhibe a cantora acompanhada pelo grupo durante sua fase psicodélica e pós-tropicalista, interpretando canções como “*The archaic lonely stars blue*” (Duda e Jards Macalé) e “*Love, Try and Die*” (Gal Costa – Jards Macalé – Lanny Gordin). O Som Imaginário ficou responsável pela abertura do programa com a música “Sábado” e pelo seu fechamento, com “Feira Moderna”. Dentre os detalhes da imagem preservada em branco e preto percebemos uma séria de *takes* em *close* dos integrantes do grupo, privando o telespectador de uma imagem total do palco e da performance do conjunto, seguindo a estética habitual do programa. Do pouco que se pode captar sobre o visual da banda, é possível notar os jovens músicos de cabelos compridos e estilos irreverentes. Frederica usa um lenço amarrado na cabeça enquanto Tavito veste um casaco de franjas em estilo *cowboy*. A música é tocada na metade do andamento da gravação original, enquanto a atuação dos músicos em palco revela timidez e pouca expressão corporal, fruto talvez de uma incipiente atuação performática *rockeira/pop*²² dos integrantes. Sobre a introdução da

²⁰ *Gal a musa pop*. Revista Veja nº124 – Seção Música – Editora abril. 20 de janeiro de 1971.

²¹ Os vídeos do programa podem ser encontrados através deste link:

<http://galcostafatal.blogspot.com/2010/01/1970-gal-participa-do-ensaio-na-tv.html>; acessado em 05/2009.

²² Me refiro a um tipo de “performance pop/rock” semelhante às do tropicalismo, onde música, happenings, figurinos extravagantes e encenação aconteciam nos palcos. Os Mutantes, como referência no universo pop/rock dos anos 60/70, exemplificam bem este tipo de atuação artística. Um trecho do jornal *Folha de São*

canção Zé Rodrix realiza um improviso de flauta, utilizando sua linguagem musical bluesística.

A obra do Som Imaginário, expressando a diversidade estilística de seus integrantes adeptos em maior ou menor grau com os valores contraculturais, com os símbolos do tropicalismo e com as influências do *rock n'roll*, nos deixa vestígios de como estes elementos se articularam dentro da criação. Esta relação com o tropicalismo vem a medir até que ponto são pragmáticas algumas afirmações propostas em pesquisas sobre o clube da esquina, sobre o fato de seus integrantes não verem com bons olhos o movimento tropicalista, criticando os “baianos” pelo uso de “acordes simples e encadeamento harmônicos óbvios.” Como coloca Márcio Borges em seu livro de memórias sobre o Clube da Esquina:

O fato é que, para uma mentalidade demasiado conservadora como a mineira mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical (...) do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de conseqüências mais imprevisíveis.
(BORGES, 1996:154)

O afastamento de Zé Rodrix

A reação de cada músico com o sucesso atingido pela turnê com Milton Nascimento foi diferente. Zé Rodrix seria o primeiro integrante a abandonar o grupo em 1971. Em entrevista publicada na Revista Música de 1977, Zé Rodrix relata:

“De repente eu me senti fora do mundo. E me perguntei: o que estou fazendo aqui? Desliguei o órgão, peguei a minha malinha de instrumentos, e, no meio do show, fui embora. Pedi minha demissão.

*Paulo, retirado do trabalho de Daniela Vieira dos Santos, descreve bem este tipo de performance: “No começo aparece Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo penteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar “Saudosismo”, sua nova música, toda nos moldes da bossa nova original, bem Tom Jobim, bem João Gilberto. Mas a música é para proclamar um “Chega de Saudade” e Caetano assanhar o cabelo e Os Mutantes entrarem em cena e começarem todos freneticamente, amalucadamente, a fazerem o “som livre”. No auge da improvisação, com guitarras, gritos e movimentos de quadris, Caetano diz que vieram mostrar o que estão fazendo e como estão fazendo”. (SANTOS, 2010:64 - trecho retirado do artigo *Baianos na TV: divino maravilhoso* – Folha de São Paulo. 30/10/1968.)*

*Parei com o Som Imaginário, porque não estava mais aguentando aquilo. Eu já estava me ressentindo do urbanismo total do trabalho do Som. O meu lado interiorano pedia outra coisa.”*²³

De certa forma, é possível associar este relato de Zé Rodrix ao estouro comercial do Som Imaginário e a cobrança proporcional do mercado para com o grupo. O Som Imaginário estava criando uma tendência inovadora cada vez mais explorada pela mídia e pela indústria fonográfica. Nas palavras de Marcos Napolitano, a MPB a partir do final dos anos 60 sofria o conflito entre uma “*perspectiva de realização comercial*” que “*cada vez mais se confundia com a busca de afirmação ideológica*”. (NAPOLITANO, 2001:116)

Zé Rodrix temia que o lado experimental e libertário do grupo se comprometesse, na medida em que fórmulas prontas de sucesso ditavam o que criar, como criar e como agir. Esta impressão negativa sobre o mercado fonográfico apareceria como assunto primordial nas posteriores entrevistas do músico a partir do final da década de 70²⁴, bem como na sua criação artística. O grupo, junto a Milton Nascimento, obteve uma repercussão bastante significativa entre o público brasileiro. Wagner Tiso afirma que: “*Milton e o Som Imaginário haviam se tornado astros da música; tínhamos públicos como os grupos de hoje. Nossos shows lotavam em todas as cidades em que nós apresentávamos e os locais eram cada vez maiores.*” (SILVA, 2009:62)

²³ *Eu, Zé Rodrix*. Maria Cecília e Humberto Brigatto Jr. In: Revista Música. Editora Imprima. Janeiro/1977. p. 18-23.

²⁴ Em entrevista para um site, Zé Rodrix coloca: “*Em 80 eu fui para RCA, onde fiz um compacto e um LP. Mas eu já estava muito desgastado com a minha carreira. Porque o mercado de música tinha se profissionalizado a um ponto onde começou a haver cada vez menos espaço para a criação e cada vez mais para as tais “fórmulas de sucesso”. Eu digo que a idéia de que um artista pra fazer sucesso tem que vender um milhão de cópias começa na essa época, de 76 pra cá, com a discoteca. Quando chegou em 80 essa idéia já tava bombando. Eu já estava desgastado com isso e com uma série de outras coisas.*” (<http://www.vagalume.com.br/especiais/entrevista-ze-rodrix.html#ixzz1aFuDUP31>. Acessado dia 15-05-2010). Em um segundo depoimento: “*As gravadoras antigamente experimentavam e ousavam mais do que hoje em dia. Era assim que funcionava: você tinha os artistas populares, que vendiam muito. Algo parecido com o pagode e o axé de hoje. O lucro com esse tipo de artista era repassado para outras produções, que não iriam vender muito, mas que encontrariam, em algum momento, seu público. A partir de 1981 esse modelo acabou e as gravadoras colocaram para fora quem não vendesse bastante. Por conta disso, hoje em dia, as experimentações são feitas no mercado independente.*” (<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/entrevista-com-ze-rodrix>). Acessado dia 15-05-2010.

O segundo disco: “Som Imaginário” -1971

O segundo LP do Som Imaginário foi lançado em 1971 também pela Odeon, e representa uma segunda fase do grupo, que tem agora como principal compositor o músico Frederica. Neste disco, Frederica assume os vocais no lugar de Zé Rodrix que já havia saído do grupo para dar continuidade na sua carreira com o trio Sá, Rodrix e Guarabyra. Wagner Tiso aparece como parceiro de composição ao lado de Frederica; o músico Chico Lessa também aparece junto ao letrista do Clube da Esquina Márcio Borges, para assinar algumas composições. O disco é composto de 8 canções. Frederica assume a composição de três delas sozinho: “Cenouras”, “Salvação pela macrobiótica” e “Xmas Blues”. Sua parceria com Wagner Tiso aparece em: “Gogó (o alívio rococó)” e “A nova estrela” esta última uma composição instrumental onde Frederica recita uma poesia, que foi censurada pela ditadura. Também aparece a parceria de Frederica com Fernando Brant (letrista do Clube da Esquina que já havia aparecido no primeiro álbum do grupo) na música “Ascenso”. As duas músicas restantes são parcerias de Chico Lessa e Márcio Borges, são elas: “Uê” e “Você tem que saber”. É neste álbum que o Som Imaginário define uma postura política mais clara, encabeçada principalmente por Frederica, que se encontrava bastante envolvido nas lutas contra a ditadura.

No ano de 1971 a banda ainda permanecia sob o rótulo de *pop/rock* experimental e a mídia enfatizava o aspecto “improvisador” do grupo, fazendo referência à forma como eles se apresentavam ao vivo e como gravavam em estúdio. Também presentes no jornal “Folha de São Paulo”, estão dois exemplos deste tipo de crítica:

“O Som Imaginário não ensaia antes de cada apresentação ou gravação. Os rapazes improvisam na hora: “Porque o importante não é tocar, é criar”.²⁵

“Geraldo Cunha, Léo Karam, Alaíde Costa e Antonio Carlos, conseguindo bom público todas as noites na CasaForte, Barão de Itapuí, 114. No domingo, Milton

²⁵ *Seção Shows*. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 20/01/1971.

Nascimento passou por lá com o Som Imaginário. Fizeram um bom show na base do improviso.”²⁶

Um segundo papel a ser destacado no grupo é o da guitarra de Frederica. O desenvolvimento de uma sonoridade deste instrumento, além de ser um dos objetivos citados pelo músico, demarcou grandes ápices nos arranjos das músicas dos discos do Som Imaginário. Importante lembrar que o instrumento era dotado de uma aura particularmente pejorativa dentre os setores de esquerda no Brasil, que o identificava como símbolo do imperialismo norte-americano (ZAN, 1997:198). Em depoimento retirado do livro de Bruno Martins, Márcio Borges relata que em Minas Gerais o instrumento causou uma grande curiosidade e teve aceitação para se desenvolver nas mãos de guitarristas como Chiquito Braga e Toninho Horta. (MARTINS, 2009:28) Estes guitarristas mineiros adotaram o instrumento a partir da influência do rock, mas são frutos de uma geração entusiasta da bossa nova onde o violão era a principal referência musical, representado por duas escolas: a de João Gilberto e Baden Powell. Como exemplo destas referências, um dos integrantes do Som Imaginário, Tavito, teve entre seus primeiros trabalhos profissionais a oportunidade de tocar ao lado de Vinícius de Moraes com apenas 19 anos, substituindo o violonista Baden Powell.

Frederica, por sua vez, teve seu contato com a guitarra e com o universo da música pop no grupo A Turma da Pilantragem, visto que sua formação musical até então era predominantemente formada pelo jazz e pela bossa nova. Porém, foi somente no Som Imaginário que o músico pode expandir seus conhecimentos sobre o gênero.²⁷

Observamos que, no segundo LP, a guitarra possui mais exemplos de exploração timbrística. Pode-se relacionar estas experimentações ao fato de que Frederica estava à frente da direção musical do álbum, tendo a oportunidade de agir com maior liberdade nas decisões musicais, somado ao fato de que o músico já contava com um equipamento um pouco mais sofisticado. A gravação do segundo LP também se beneficiou da mesma liberdade dentro do estúdio do primeiro, confirmada na nota encontrada no Caderno Ilustrada do jornal “Folha de São Paulo”, na seção “Shows”:

²⁶ *Seção Shows*. Arnaldo Laranjeira. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 23/04/1971.

²⁷ Ver mais sobre a sonoridade de Frederica no Capítulo 6, p. 116

"A Odeon vai deixar que Milton Nascimento, o Som Imaginário, Equipe Mercado, A tribo e o Conjunto Módulo 1.000 façam um elepê com plena liberdade. Nada comercial. Cada um vai produzir sua parte".²⁸

Som Imaginário e Clube da Esquina

Em 1972, a estética musical proposta pelo Som Imaginário influenciaria o trabalho do LP duplo Clube da Esquina. Podemos perceber, então, que o Som Imaginário “*bebendo muito do Milton*” nas palavras de Tavito, “*que era um sujeito absolutamente inovador*”, contribuiu para construir a sonoridade de um álbum obteve bastante representatividade na história da música popular brasileira.

O Clube da Esquina é um movimento que teve em Milton Nascimento seu porta-voz e nos discos Clube da Esquina (1972) e Clube da Esquina II (1978) sua síntese sonora. Sua origem remete aos encontros de artistas mineiros, principalmente músicos, entre as ruas Divinópolis e Paraisópolis no bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte, Minas Gerais. A estas reuniões deu-se o nome de “clube” fazendo uma alusão aos tradicionais clubes de Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX, que eram divididos em agremiações artísticas, esportivas, recreativas, cívicas, etc. (MARTINS, 2009:42-43) Músicos como Nelson Ângelo, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Fernando Brant, Toninho Horta, entre outros artistas que não só mineiros, fizeram parte da criação musical deste movimento. A complexidade criativa de Milton Nascimento, suas inovações harmônicas, a mistura de gêneros englobando a música barroca mineira, passando pela bossa nova, pelo jazz chegando até ao *rock n´roll* dos *Beatles* trazia à MPB uma concepção inovadora, livres de preconceitos, aberta à sonoridades experimentais, tanto na forma de canção como na música instrumental.

Uma frase de Caetano Veloso retirada do livro de Bruno Martins sintetiza bem a originalidade e a habilidade de Milton Nascimento²⁹ em misturar gêneros:

²⁸ *Seção Shows*. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 05/02/1971.

²⁹ Milton Nascimento como artista ícone do Clube da Esquina, ao longo de sua carreira nunca deixou de lado sua influência regional mineira. Mesmo que seus álbuns tenham sido postos dentro do gênero MPB pelo mercado fonográfico, Milton trouxe à sua música instrumentos e formações tipicamente mineiras, se aproveitando dos contrapontos da música da tradição católica e das raízes da música africana trazida pelos escravos àquela região.

“Milton sugeriu uma fusão que – partindo de premissas muito outras e de uma perspectiva brasileira – confluía com a fusion inaugurada por Miles Davis. Essa fusão brasileira desconcertou e apaixonou os próprios seguidores de fusion americana.” (MARTINS, 2009:35)

Esta interação entre os músicos e o clima de amizade entre os membros deste grupo transpareceu no procedimento de gravação do disco Clube da Esquina de 1972. O ritmo de trabalho dentro do estúdio de gravação não era “organizado” ou “pré-planejado” como mostra o depoimento de vários de seus integrantes. Os músicos podiam trocar de instrumentos, executando aqueles que não lhe eram de costume, garantido as sessões um ambiente de descontração e troca de informações. Este mesmo ambiente descontraído era encontrado nos ensaios e gravações do grupo Som Imaginário:

“A gente definia o repertório. Era um negócio tão fluído assim, sem responsabilidade nenhuma, que é até difícil de contar, porque parece mentira. A gente não tinha arranjo. Não escrevia arranjos. A gente sabia a música, mostrava a música no estúdio.”³⁰

Guinada musical e terceiro disco: Matança do Porco (1973)

A guinada musical do grupo ocorrida em 1973 deveu-se a diversos fatores. Desde o lançamento do último álbum em 1971 e do trabalho de grupo com a cantora Gal Costa, divergências musicais e pessoais levaram a um afastamento cada vez maior de seus integrantes. Nas palavras de Frederica, debates internos sobre o caminho musical do grupo começaram a surgir, levando até a discussões sobre as próprias formas de cada um de executar seu instrumento. As divergências de estilos dentro do grupo, que antes fora

³⁰ Entrevista com Tavito concedida para este trabalho. São Paulo. 16/01/2010.

estímulo para a criação inovadora e experimental, se tornavam neste momento, “empecilhos” estéticos para um possível “passo à frente”.³¹

Em 1972, Wagner Tiso passou um tempo na Europa, e neste mesmo ano, gravou junto a Robertinho Silva, Luiz Alves e Tavito o LP Clube da Esquina e o LP de estréia de Dory Caymmi. Robertinho e Luiz também realizam, no mesmo ano, trabalhos com Egberto Gismonti, Nelson Ângelo, Joyce e Marcos Valle.

Fredera, que no segundo álbum havia sido responsável pela direção musical e pela maioria das composições, fazendo com que o disco ganhasse maior teor político e contestador, a ponto de ter algumas letras censuradas pela ditadura, indica em entrevista, seu envolvimento com os grupos de militância política de esquerda. O trecho abaixo é um exemplo destes acontecimentos:

“Foi duro, este momento. Foi um dos momentos mais feios que eu vivi na vida. E aí eu tive que fugir do Rio de Janeiro, me esconder em Minas, dei uma casada pra lá.(...)Eu estava com outras preocupações, estava com guerrilheiro escondido em casa. Tinha que sair e não podia, por exemplo. Eu tinha que dar assistência. O cara tinha que comer. Está entendendo? Eu tinha que levar jornais, tinha que fazer isso. Ia a determinados lugares pra verificar, dar sinal, com o nome trocado. Eu era o Ivo. Meu codinome.”³²

Fredera também demonstra em depoimento o interesse por outras formas de arte (o músico também é escritor, jornalista, pintor e escultor) e pela luta em busca da criação de um sindicato dos músicos mais eficiente na década de 80. Estes são os “outros objetivos” citados por ele no depoimento abaixo:

“O meu problema, inclusive, de certa forma se deveu ao de que a música pra mim nunca foi uma prioridade total, porque eu também tinha outros interesses. Eu queria escrever, eu queria pintura, eu queria mil lances, outras

³¹ Entrevista com Fredera concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

³² Entrevista com Fredera concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

pesquisas. A música era uma atividade que foi uma atividade de frente, tanto é que a produção fala por ela. Mas eu tinha outros interesses. Inclusive eu tinha interesse em ingressar no pau, também, político, e peitar a ditadura. Outras pessoas fizeram isso. Quer dizer, havia outros músicos, naquela época, que tinham outros objetivos que não meramente tocar, vencer, enriquecer, e ganhar todas as mulheres do mundo.

Com o relativo afastamento de Fredera do Som Imaginário (digo relativo, pois apesar de não constar na ficha técnica do disco Matança do Porco Fredera foi convidado por Tiso para gravar as guitarras de algumas faixas e participar de alguns shows posteriores), Wagner Tiso assumiu a direção musical do grupo. Apesar das participações, Fredera afirma que em 73 já não se sentia mais “parte” do grupo e diz que acredita que seu comportamento político causava certo desconforto aos outros integrantes:

*“Eu já tinha sido expulso literalmente do Som Imaginário, porque o segundo disco apresentou um discurso político contundente e uma música mineira contundente, nova.”*³³

E sobre a participação em Matança do Porco, Fredera adiciona:

“Gravei. Eu fui chamado pra gravar porque o Wagner não conseguiu quem fizesse o que ele precisava de guitarra. Que tocasse distorcido, com um pensamento jazzístico, um pensamento dissonante, um pensamento pop, um pensamento de impacto pop. Ele tentou botar outro guitarrista, mas não acontecia nada. Só gravei aquilo lá e depois ele montou

³³ Entrevista com Fredera concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

*outro Som Imaginário, com Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, depois com Nelsinho Ângelo e Novelli.”*³⁴

Aparentemente, Wagner Tiso se beneficiou do fato de que o nome do grupo Som Imaginário já contava com uma posição dentro do mercado fonográfico. Tiso levou adiante a estética inovadora dos álbuns anteriores, adicionando outras idéias e influências ao intuito inicial.

A concepção do Matança do Porco foi toda idealizada por Wagner Tiso. É ele que assina todos os arranjos e composições do disco. Recentemente, em entrevista a um programa de TV, Wagner afirma que na época questionava se era possível permanecer sob o nome do grupo, já que todas as músicas e arranjos deste último projeto seriam de sua autoria:

*"O Matança do porco, foi assim: Será que eu posso, eu, embora seja Som Imaginário... são todas as músicas minhas todos os arranjos meus, com grandes orquestras? Falei: Acho que eu posso. Fiz o disco. O disco é conhecido até hoje."*³⁵

Em entrevista, Tiso diz que este disco buscou outras influências além do rock, outros ritmos, como o bolero e o samba.

"Era um som altamente experimental. A intenção era de experimentar novos caminhos, novas tendências, e tinha a mesma intenção de revolucionar que o Milton tinha, mais do que todos os outros elementos do Clube da Esquina."
(TEDESCO, 2000: 208)

³⁴ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

³⁵ Wagner Tiso em entrevista – O Som do vinil. Programa exibido em 2010 pelo Canal Brasil. Vídeo na internet pelo site:
<http://canalbrasil.globo.com/programa.php?n=osomdovinil&acao=prog&video=6622&idbanco=1304374>

O projeto pessoal de Wagner Tiso, não teria acontecido se não houvesse também o apoio e aceitação dos outros membros do Som Imaginário. Esta hipótese é atestada ao se analisar alguns depoimentos dos integrantes

“O Som Imaginário nasceu dessa coisa contrária: os contrários se encontrando, quer dizer, a explosão do Zé, o nervosismo de Frederica, a perfeição técnica do Wagner, a criatividade do Wagner, e a sinfonia que é o Wagner. Porque o Wagner é um sujeito sinfônico. Ele nunca foi roqueiro. Ele é uma pessoa sinfônica (...). O disco, ele é toda uma realização sinfônica que o Wagner sonhava. Os temas são estrelas e o Maestro é o Wagner”³⁶

Neste depoimento saliento o comentário de que Wagner Tiso “nunca foi roqueiro”. Isso pode nos mostrar que, apesar de sua incursão na fase “psicodélica” de Milton Nascimento e conseqüentemente do próprio Som Imaginário, o músico mantinha ainda seus interesses artísticos em outra linguagem musical, distante do universo pop. Em Matança do Porco, percebemos uma atuação maior de Tiso como solista, arranjador e orquestrador.

“Eu acho que esse disco, o Matança do Porco é o único que não é psicodélico. Pela concepção musical dele, ele não tem época.”³⁷

Esta segunda afirmação nos leva a pensar que, até 1972, o Som Imaginário representou as aspirações, contradições e mudanças de um período conturbado na música brasileira que foi a passagem da década de 60 e 70. Por sua vez, o Matança do Porco se isentou, de certa forma, deste papel. Não se comprometeu politicamente, pelo fato de ser um disco

³⁶ Tavito em entrevista – O Som do vinil. Programa exibido em 2010 pelo Canal Brasil. Vídeo na internet pelo site:

<http://canalbrasil.globo.com/programa.php?n=osomdovinil&acao=prog&video=6622&idbanco=1304374>

³⁷ Luiz Alves em entrevista – O Som do vinil. Programa exibido em 2010 pelo Canal Brasil. Vídeo na internet pelo site:

<http://canalbrasil.globo.com/programa.php?n=osomdovinil&acao=prog&video=6622&idbanco=1304374>

instrumental, ao mesmo tempo em que aspirou um *status* mais elevado dentro da indústria cultural, com a incorporação nos arranjos de orquestra e a maior exploração de ritmos brasileiros.

O disco também é representante de um momento de consolidação da indústria fonográfica pós -70, que possibilitou a construção da carreira de Wagner Tiso como artista solo a partir daquele momento. Nos anos seguintes, Tiso se destacaria como compositor e arranjador do segmento da música instrumental.

Em entrevista, Wagner Tiso considera o Matança do Porco como o primeiro disco de autoria própria: “Logo depois fui para os Estados Unidos e, quando gravei de novo, em 1978, já era o artista principal, mas pode-se dizer que *Matança do Porco* foi meu primeiro disco”. (SILVA, 2009:72) Nota-se, portanto, a preocupação em se firmar dentro da indústria fonográfica como um artista solo, na tentativa de “conquistar o mercado” através de um trabalho “de qualidade” tentando mostrar que era possível vender música instrumental no Brasil sem precisar se encaixar “nas regras” do que venderia mais. A afirmação de Wagner Tiso é que:

*“Nesse início dos anos 1970, o Som Imaginário lançou três discos. Os dois primeiros tinham nosso nome como título e, poucas músicas minhas, a maioria cantada, com uma levada mais de rock. Em 1972, gravamos *Matança do Porco*, um álbum fundamental. Era a primeira vez que um disco instrumental fazia sucesso popular. E misturava música brasileira com rock progressivo, rock’n roll, jazz, música clássica e sinfônica. No Brasil, nenhum grupo instrumental tinha tocado com orquestra sinfônica até então.” (IDEM:66)*

Apesar de ser um depoimento pessoal questionável, podemos entender a postura do músico como uma contraposição aos dois primeiros discos do Som Imaginário, que tinham “uma levada mais rock”, e possuíam poucas músicas de sua autoria, ou seja, não era uma boa oportunidade de Wagner Tiso se firmar como artista individual dentro da indústria fonográfica.

Em destaque no depoimento de Wagner Tiso na mesma entrevista, vemos a própria consciência do músico falando mais alto: dado certo momento de sua carreira, com a ajuda

de sua então esposa e empresária Giselle Goldoni, Wagner Tiso constatou que era necessária sua desvinculação de um grupo. Por fatores pessoais e subjetivos Wagner Tiso argumenta que o motivo desta escolha era “*para dar vazão a tudo que eu queria da música*”, mas ao mesmo tempo confirma sua preocupação em conseguir um lugar na indústria cultural como solista quando diz: “*Ela (Giselle) estava certa porque, se não fosse por sua insistência, eu estaria buscando músicos para uma banda até hoje. Ficaria conhecido como arranjador e compositor, contudo não teria essa carreira de solista organizada por ela*”. (IDEM: 80) Tiso ainda enfatiza que existiu um impulso do próprio diretor-geral da Odeon, Milton Miranda para que gravasse um disco só dele:

“Antes de ir para os Estados Unidos, eu havia assinado um contrato na Odeon, com o diretor-geral, o Milton Miranda, que queria um disco só meu. Mas eu pensava em fazê-lo com o Som Imaginário e adiava entrar no estúdio porque ia tentar incluí-los. Giselle chegou antes e praticamente me obrigou a gravar o disco e o Mariozinho, a lançá-lo. Demorei tanto porque nunca havia pensado numa carreira solo. (...) Mas a Giselle me convenceu de que, para dar vazão a tudo que eu queria da música, precisava investir em mim. Naquela época, fazer música para cinema, realizar concertos com orquestras e gravar minhas composições inéditas (numa quantidade suficiente para meus três primeiros discos e alguma sobra), não era mais um sonho, e sim uma possibilidade que eu precisava descobrir como concretizar”(IDEM: 79-80)

No artigo sobre música instrumental de Ana Maria Bahiana aparece o depoimento de Mariozinho Rocha, diretor artístico da gravadora Odeon, que aponta as altas vendas da música instrumental brasileira na década de 70:

“Os grupos instrumentais estrangeiros, como Focus, o de Rick Wakeman, vieram dar nova perspectiva ao mercado da música instrumental. O último LP de Egberto Gismonti vendeu 14 mil cópias, e o de Wagner Tiso, com apenas três

semanas, já está com duas mil vendidas.” (BAHIANA, 2005:65)

Por fim, temos o depoimento de Robertinho Silva:

*"Era tudo que a gente queria né, a gente queria ter um trio né, um trio instrumental, tocar bossa nova, tocar música instrumental mesmo."*³⁸

Este desejo dos músicos de “voltar” ao passado pode fazer parte de um período específico que Ana Maria Bahiana descreve como o momento onde havia uma discussão da “*efetiva participação do músico no processo criador*” e a “*retomada da velha disputa cantor versus instrumentista*” (IDEM: 64), debate que surgira pela última vez durante a época da bossa nova e viria a ser retomado nos anos 70.

Porém, o mercado da música instrumental atingiu seu *boom*, de acordo com a autora, apenas a partir de 1976/77, curiosamente impulsionado pelo *rock e pela fusão do jazz/rock* americano. Estes trabalhos despertariam interesse das platéias justamente por incorporarem dados musicais novos, fazendo a fusão do *rock* com “a música dita de raiz”.

O álbum Matança do Porco se caracteriza como um prenúncio deste tipo de produção musical, que alcançaria um número maior de lançamentos pós-metade da década de 70, capaz de alcançar uma projeção tão grande quanto a produção de música cantada ou *canção*, no Brasil. Portanto, mais do que uma inconsciente reminiscência dos elementos *rock e pop* dos anos 60, o álbum pode representar os primeiros passos em direção à consolidação deste música instrumental mais aceita pelo público.

O disco é formado por 9 faixas. Da primeira faixa de nome “Armina” derivará três faixas (3,6 e 9) nomeadas como “Armina (vinheta 1)”, “Armina (vinheta 2)” e Armina (vinheta 3)”. Estas vinhetas aproveitarão o material musical de “Armina”, onde a fusão entre os instrumentos elétricos e a orquestra são trabalhados pelo compositor e arranjador Wagner Tiso. Esta ligação musical entre as faixas proporcionará a idéia de “unidade

³⁸ Robertinho em entrevista – O Som do vinil. Programa exibido em 2010 pelo Canal Brasil. Vídeo na internet pelo site:
<http://canalbrasil.globo.com/programa.php?n=osomdovinil&acao=prog&video=6622&idbanco=1304374>

artística” ao álbum. O disco ainda é formado pelas faixas, “A3”, “A número 2”, “Bolero, “Mar azul” e “A Matança do porco”, que dá nome ao disco. Interessante notar que “A matança do porco”, possui 11:05 e é a composição mais longa do disco. Apresenta 6 seções diferentes, colagens e improvisações, retomando em parte o caráter experimental dos primeiros álbuns do Som Imaginário. Existe um motivo para esta composição destoar do restante do material musical encontrado no álbum Matança do Porco. A música foi gravada no ano de 1970, no início da carreira do grupo a pedido do cineasta Ruy Guerra para fazer parte da trilha sonora do filme “Os Deuses e os Mortos”. Ruy Guerra já havia trabalhado com Milton Nascimento e, depois de ter ido assistir a turnê do músico com o Som Imaginário, descobriu que queria aquele som para seu novo filme. Em depoimento, Wagner conta:

“Ele (Ruy Guerra) definia quando e onde entrava a música no filme, porque geralmente os diretores já têm essa noção e o músico dá sugestões. O Milton fazia os temas e eu, os arranjos, com exceção da Matança do Porco, que compus para uma cena em que isso acontece mesmo.”

O experimentalismo verificado na música se alia ao experimentalismo do movimento no qual *Os deuses e os mortos* estava inserido, o *Cinema Novo*. Em depoimento, Ruy Guerra transmite uma imagem desta fase:

"É um cinema da ditadura, nos estamos embaixo da ditadura e da ditadura mais feroz, que é o período do Médici, em que tudo era proibido.(...)Imagine as artes, o cinema, a música, tudo isso. Estávamos num marasmo total, tudo era proibido. Os filmes que foram feitos, foram filmes que procuraram driblar a censura. Criou-se um cinema inteiramente de metáforas visuais. O próprio “Os deuses e os mortos” é representativo disso e tudo é dito de uma forma

*shakesperiana, grandiosa, porque nada se podia dizer numa forma direta(...). ”*³⁹

A semelhança com o Rock Progressivo

Quando se procura informações a respeito do grupo Som Imaginário, encontra-se em maior quantidade referências ao álbum Matança do Porco, de 1973. A maior parte destas citações indica o álbum como um representante do gênero *rock progressivo brasileiro*. Citações em *blogs* e *sites* da Internet comprovam isso: “*O rock progressivo brasileiro sempre foi um tanto quanto discriminado pela mídia(..). Esse disco é um exemplo bem acabado do que o rock progressivo brasileiro já produziu.*”⁴⁰ ou ainda: “*LP "Matança do porco", talvez o mais progressivo, conta com os vocais de Milton Nascimento*”⁴¹ e por último: “*considerada uma das melhores bandas de rock progressivo com influências de jazz no Brasil*”.⁴²

Na maioria das vezes, citações como estas rotulam a produção musical de um grupo a fim de direcionar a produção musical a um determinado grupo de ouvintes que consomem determinado gênero. Antes de traçar alguns pontos em comum com este gênero chamado progressivo e demonstrar porque tantos caracterizam o Som Imaginário como um representante desta vertente, é importante destacar aqui que tipo de música e de bandas estiveram neste segmento e de qual período elas pertencem. Bill Martin, em seu livro intitulado “*The time of progressive rock*”, situa o período do rock progressivo aproximadamente de 1968 a 1978, sendo que seu ápice acontece por volta de 1972 e 1973, período em que este passou a ser uma das tendências dominantes no segmento *pop*. (MARTIN, 1998:37)

O momento de experimentações musicais no âmbito do *pop/rock* norte-americano e inglês durante os anos 60, onde os artistas se concentravam mais nas possibilidades de criação e contestação, suportado pelos ideais da contracultura, se modificaria com o

³⁹ PAULINO, R. Cineasta da palavra (Entrevista com Ruy Guerra). **Comunicação & Educação**, Brasil, 8, jan. 2008. Disponível em: <http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/view/606/603>. Acesso em: 10 Fev. 2011.

⁴⁰ <http://casafortebrasil.blogspot.com/2008/06/o-rock-progressivo-brasileiro-sempre.html> - acessado 31/01/2011.

⁴¹ <http://www.rockprogressivo.com.br/canais/bio/somimaginario.htm> - acessado 31/01/2011.

⁴² <http://www.sunrisemusics.com/rockprog.html> - acessado 31/01/2011.

crescimento vertiginoso da indústria fonográfica. Em 1973 a vendagem de discos nos Estados Unidos alcançara pela primeira vez o número de 2 bilhões de dólares, passando o número de vendas de outros setores do entretenimento como os esportes e o cinema. Os pequenos selos eram comprados pelas grandes corporações; assim as gravadoras se tornavam grandes empresas. Produtores e diretores musicais de grande conhecimento artístico e experiência eram substituídos por outros tipos de trabalhadores, advogados, contadores, etc. (FRIEDLANDER, 2003:238)

Friedlander coloca que dentro do gênero rock, antes do aparecimento do chamado *rock progressivo*, houve o aparecimento de grupos como *Led Zeppelin*, *Black Sabbath* e *Deep Purple* e a fixação dos subgêneros *hard rock* e *heavy metal*. Estes subgêneros obtiveram bastante sucesso comercial durante os anos 70. (IDEM: 343) Ainda de acordo com o autor, estas bandas reforçaram um comportamento contrário àquele pregado pela contracultura no auge de seus acontecimentos: os temas se tornavam menos complexos e mais ligados ao lema da busca pelo prazer e dinheiro, exacerbando o sentido da expressão “sexo, drogas e rock n’roll”.

Dentro do público consumidor, linhas divisórias estabelecidas por idade, classe, raça, sexo, interesse de grupos e identificações com comportamentos se tornavam parâmetros naturais para segmentar os setores de vendas específicos.

Havia então um segmento do público consumidor que proclamava por uma volta ao tempo das experimentações e da contestação política e cultural, que fora esquecida por parte dos artistas – que agora se apoiavam mais na utilização da tecnologia dos estúdios e nas marcas de vendas da indústria fonográfica.

Consequentemente, começaram a surgir grupos que concentravam esforços para “voltar” à concepção da valorização artística musical – letras, harmonias e melodias mais complexas junto a experimentações mais ousadas, “*apresentava uma colagem de sons de teclado, sintetizadores e instrumentos de estúdio*”.(IDEM:344) Podemos citar como exemplo as bandas britânicas como o *Pink Floyd*, *Yes*, *King Crimson*, *Emerson Lake and Palmer*, *Gentle Giant* e *Jethro Tull*.

Estes grupos frequentemente incorporavam diferentes aspectos da prática da música de concerto dentro de suas criações, revivendo as experimentações feitas pelos Beatles durante os anos 60. Alguns deles, como *Yes* e *Jethro Tull*, exploraram caminhos diferentes criando peças de longa duração. Peter Gabriel e Gênesis incorporaram aspectos da ópera

dentro das suas letras inovadoras, desenvolvendo a ópera rock “*A Lamb Lies Down on Broadway*”. O grupo *Gentle Giant* fez uso da escrita do contraponto tradicional nas suas composições e arranjos, enquanto *King Crimson* explorou a métrica complexa em seus planos, atonalidade e a forma livre de improvisação. A virtuosidade musical também era exibida nos instrumentistas: *Keith Emerson* e *Rick Wakeman* nos teclados, *Steve Howe* e *Robert Fripp* na guitarra, *Chris Squire* e *Michael Rutherford* no baixo, *Bill Bruford*, *Carl Palmer* e *Phill Collins* na bateria, são músicos que usaram os novos padrões de performance nos seus respectivos instrumentos, enquanto incorporavam procedimentos de músicos eruditos aos seus estilos pessoais. (COVACH, BOONE, 1997:4)

Porém, além do vínculo estreito com a música erudita, estas bandas não descartavam as possibilidades de incluírem elementos da música popular, como o *folk* americano e inglês, a música inglesa de igreja, um pouco de música *country* e *jazz*.

Estas experimentações e misturas, apesar de não serem novidades no mundo da música desde os anos 60, foram levadas à fundo pelos representantes do rock progressivo. Bill Martin explica este processo quando o nomeia de “experimentação pop” ou seja, os músicos estavam principalmente interessados em desenvolver as formas já existentes, portanto mesclaram muitas influências sempre à procura de inovações harmônicas e estilísticas modernas. (MARTIN, 1998:38)

Com este panorama histórico é importante enfatizarmos algumas características musicais pertencentes ao Rock Progressivo. De acordo com o espírito de experimentação, as composições não têm forma definida. Porém, muitas vezes podemos encontrar nelas, estruturas que pertencem a música erudita e ao jazz, como seções de improvisos, temas e variações bem delimitados, longas aberturas e interlúdios.

Como a intenção era levar ao extremo as possibilidades musicais produzidas pela mistura de gêneros e formas, este procedimento acabava resultando em canções mais longas, divididas em seções. A mistura entre instrumentos acústicos (formações orquestrais, quartetos de cordas ou de metais, etc.) com instrumentos elétricos (que estavam cada vez mais aprimorados: as pesquisas e experimentações sonoras dos anos 60 resultavam agora no uso de sintetizadores, teclados e guitarras com diversos recursos timbrísticos e de efeitos prontos para serem usados), também foi bastante explorada. O uso de instrumentos típicos de outras culturas já não possuía o *status* de “exotismo” dos anos

60 e se tornava parte das opções dos instrumentistas, principalmente os instrumentos de percussão africanos e orientais.

No que se refere aos aspectos técnicos musicais, as fórmulas rítmicas não seguiram padrões fixos e tornou-se bastante comum fazer uso de compassos ímpares e polirritmias. O vocabulário harmônico se expandiu e, conseqüentemente, as progressões harmônicas básicas do *rock n´roll* passaram a ser misturadas com as progressões de acordes com extensões da linguagem jazzística, e com a linguagem atonal da música erudita do século XX. Além disso, o músico do rock progressivo estava muito preocupado com a técnica, com a virtuosidade e com a elaboração das composições, procurando fugir das fórmulas de sucesso que o rock havia criado até então. Uma última característica destas produções era a criação de álbuns conceituais: ou um tema musical era recorrente nas diversas faixas do LP, criando uma ligação contextual entre elas, ou então, as letras eram baseadas em um único tema, criando uma história no decorrer das faixas.

Baseado nestes aspectos, pode-se dizer que o álbum Matança do Porco possui muitos elementos comuns ao rock progressivo. Um tema musical apresentado na primeira música do LP é recorrente, surgindo arranjado e interpretado de diversas formas ao longo do disco. Algumas faixas são de longa duração (a faixa título do álbum, por exemplo, tem 11:05), divididas em seções e com momentos de improvisação, demonstrando assim a atenção que o compositor cedeu à forma da composição e a sua estrutura. No arranjo, são exploradas as sonoridades dos instrumentos elétricos e suas possibilidades de combinações com formações orquestrais diversas.

Dada as semelhanças musicais com o gênero e o momento em que foi lançado (no ano de 1973, no período áureo das bandas de rock progressivo) constatamos o porquê do álbum ser classificado como um representante do gênero rock progressivo no Brasil.

Porém, é necessário adentrar mais a fundo nos aspectos musicais para se afirmar com mais evidências as mudanças ocasionadas no grupo a partir de 1973.

Período pós-1973

Como dito anteriormente, a partir de 1973 o grupo Som Imaginário foi liderado por Wagner Tiso e teve diversas formações ao longo de sua trajetória, até o seu término no ano de 1976. O disco Matança do Porco foi o último álbum, depois, o grupo continuou se apresentando ao vivo e gravando alguns discos de Milton Nascimento.

Duas destas formações foram bastante importantes. A primeira foi a que gravou o LP Milagre dos Peixes (1973) e realizou o show de mesmo nome, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo. Esta contava então com: Naná Vasconcelos (percussão), Novelli (contrabaixo), Paulinho Braga (bateria), Paulo Moura (sax alto, clarinete, regência), Wagner Tiso (piano, órgão, arranjos e orquestração) e Nivaldo Ornelas (sax tenor e soprano).

A segunda formação aparece na gravação do LP Milagres dos peixes ao vivo, no ano de 1974. Participaram dela os músicos Robertinho Silva (bateria), Wagner Tiso (piano, órgão, arranjos e orquestração), Nivaldo Ornelas (flauta, sax tenor e soprano), Luiz Alves (contrabaixo) e Toninho Horta (guitarra).

No ponto de vista do músico Wagner Tiso, o trabalho de Milagre dos Peixes veio consolidar uma estética inaugurada a partir do Matança do Porco, que é a idéia de um grupo instrumental acompanhado por uma orquestra. No espaço da crítica musical, Milagre dos Peixes despertou boas impressões aos olhos de importantes críticos como Maria Helena Dutra e Tárík de Souza.

Maria Helena Dutra classificou o espetáculo como um grande sucesso que causou admiração no público, ressaltando as qualidades do grupo Som Imaginário em diferente formação, os arranjos de Wagner Tiso e Paulo Moura, e a junção deste grupo a 31 músicos da orquestra do Teatro Municipal. A jornalista ainda afirma que Milton Nascimento soube como fazer de sua arte *"chamada por alguns de difícil ou pretensiosa"* - ser aceita e entendida pelo grande público; *"resultado exato e sem restos de uma cuidadosa divisão de responsabilidades entre o cantor, sua música, a orquestra e o conjunto - todos de indiscutíveis qualidades individuais e coletivas"*.⁴³

No artigo escrito por Tárík de Souza⁴⁴, o crítico comenta duas observações que reiteram o significado discutido até aqui sobre a trajetória do grupo Som Imaginário e conseqüentemente de Milton. A primeira é de que, com Milagre dos Peixes, a música popular brasileira *"conseguiu resistir à moldura quase sempre sisuda das grandes orquestras"*, fazendo com que o espetáculo não fosse uma tentativa de erudir conceitos musicais populares. A segunda observação é que, na visão do crítico, a turnê de Milagres

⁴³ *Divisão exata* – Maria Helena Dutra - Revista Veja n°295 – Seção Show – Editora Abril. 01/05/1974.

⁴⁴ *Ainda que tarde* – Tárík de Souza - Revista veja n°324 – Seção Música – Editora Abril. 20/11/1974.

dos Peixes foi especialmente valiosa por proporcionar um encontro "mais próximo" de Milton Nascimento com o grande público, sem fazê-lo alterar suas qualidades musicais.

Em resumo, as experimentações características do começo de sua carreira musical, junto ao Som Imaginário, tendendo para uma ambientação musical onde imperam os arranjos coletivos e as improvisações livres, serviram de material criativo para a consolidação de um trabalho instrumental arranjado e organizado; uma grande suíte, representada pelo Milagre dos Peixes.

As críticas desta vez se mostravam bem mais sutis e positivas: já que a sonoridade musical do disco não era mais associada a "influência americana" ou ao comportamento "delinquente" dos jovens da contracultura.

No ano de 1975, a formação do Som Imaginário contava com Novelli (contrabaixo), Toninho Horta (guitarra), Paulinho Braga (bateria), Nivaldo Ornelas (sax soprano e tenor) e Wagner Tiso (órgão e piano), formação que participou da gravação do LP Minas de Milton Nascimento.

Entre idas e vindas de formações diversas o grupo realizou seu último show solo no dia 19 de outubro de 1976 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contando com a presença de muitos artistas reconhecidos da música instrumental, como Egberto Gismonti, Gonzaguinha e Taiguara. (SILVA, 2009:70-71) Desta última formação faziam parte Wagner Tiso (órgão e piano), Jamil Joanes (contrabaixo), Paulinho Braga (bateria) e Nivaldo Ornelas (sax soprano, tenor e violão). Toninho Horta realizava eventuais participações especiais nas apresentações. Neste ano o grupo se esforçava para continuar existindo, mesmo entre dissoluções e reformações de sua estrutura. Em matéria publicada na revista *Veja* do ano de 1976, Wagner Tiso enfatiza: "*conjunto musical no Brasil só se mantém pelo idealismo ou pela teimosia de seus componentes*". Os músicos desta última formação deixaram de lado trabalhos importantes para se dedicarem aos shows do Som Imaginário: Tiso deixou de gravar com Wayne Shorter nos EUA, Nivaldo Ornelas cancelou uma gravação ao lado de Egberto Gismonti e Toninho Horta retardou uma excursão com Milton Nascimento. Presente na mesma matéria citada acima, está a constatação de que apesar do crescimento da vertente instrumental brasileira dentro do mercado fonográfico, este não propiciava mais aquele ambiente de "experimentação sonora": "*De lá pra cá (de 1969 até 1976) os problemas financeiros, agravados pela difícil aceitação da música instrumental por parte de gravadoras e meios de divulgação quase*

determinaram o fim definitivo do Som Imaginário".⁴⁵ Por fim, foram justamente estes problemas financeiros que acabariam com o grupo no ano de 1976.

Ressalto a indicação de Eduardo Vicente de que o final da década de 70 realmente assiste à ascensão da indústria fonográfica: os processos de racionalização das atividades são cada vez mais intensos, fazendo com que as empresas reduzam seus elencos *“atingindo fortemente a presença da indústria em segmentos de consumo mais restrito, como a música instrumental e a MPB de caráter mais experimental”*. (VICENTE, 2008:106)

Síntese: Indústria Fonográfica e o campo da música popular brasileira.

Os diversos fatores apontados até agora, levam-nos a pensar sobre em que medida todos os elementos estrangeiros presentes na música do Som Imaginário - sua caracterização de “banda de rock” confirmada por uma audição musical superficial dos dois primeiros discos e pelos referenciais das críticas da mídia – representam a real intenção da banda em se figurar como um exemplo de rock brasileiro. E em que medida isso representa a mudança do “nacional-popular” para o “internacional popular” apontado por Renato Ortiz (ORTIZ, 1988) como processo ocorrente durante as décadas de 60 e 70 no Brasil. Outra questão importante a se pensar é de que modo o *“caráter nacional ou estrangeiro das expressões musicais populares (no caso deste trabalho, a música feita pelo Som Imaginário) serviu como critério de hierarquização da MPB, e como se deu seu “engajamento no projeto político de construção nacional”?*

É importante lembrar, que diferentemente do projeto de integração nacional dos anos 40 e 50, onde os empreendimentos eram feitos por meio do estado, nos anos 60 e 70 estes mesmos empreendimentos serão realizados pelo setor privado, resultando numa maior expansão de produção e distribuição de bens simbólicos. É neste período que as *majors* ampliam as atividades no país. A gravadora Odeon, responsável pelos primeiros LPs de Milton Nascimento e pelos três LPs do Som Imaginário já estava dentro deste processo – tendo sido comprada pela EMI em 1969, um ano antes da gravação do primeiro LP do grupo.

⁴⁵ *Teimosia Mineira* - Revista Veja nº405 – Seção Música – 09/06/1976.

Apesar de já fazer parte de um conglomerado em 1969, o sistema de racionalização dentro da gravadora e a consequente divisão de trabalhos, ainda não havia se consolidado completamente. Produtores como Milton Miranda e Mariozinho Rocha trabalhavam ainda sob a ótica da tradição e não dos “princípios mercadológicos”. (VICENTE, 2006:123) Trata-se de uma fase de transição da indústria, onde junto ao crescimento e a expansão das gravadoras, ainda era possível proporcionar ao artista, total liberdade na hora de gravar e responsabilidade autoral pelas criações.

Mesmo com o número de lançamentos internacionais aumentando a cada ano devido ao seu baixo custo de produção (não exigiam gastos para a gravação, produção de arte, ou promoção) em 1967 foi criada a “Lei de Incentivos Fiscais” deixando as empresas *"abaterem do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país"*. (IDEM: 118) Por este motivo também se deu a colocação da frase “disco é cultura” atrás de cada álbum que tivesse sido beneficiado, fazendo referência ao estímulo da produção de discos nacionais.

Além de ter surgido nesta fase de transição da indústria fonográfica, o grupo também se posiciona dentro de um momento onde o “campo” da música popular brasileira estava segmentado com base na idéia de uma hierarquização orientada pelo engajamento ou não dos artistas e pelo elemento do nacional popular de esquerda. Durante os festivais, o circuito restrito da música popular brasileira se deparou primeiramente com os elementos estrangeiros da Jovem guarda, acusando-os de ter *uma “postura comercial” e “mercadológica”*. O tropicalismo, na visão de Rita Morelli, *“trouxe o rock e as guitarras para o circuito restrito da música popular brasileira, ao mesmo tempo que se manteve enredado pela questão nacional, à qual respondeu de modo crítico, irônico e independente, porém sem dela se desvencilhar.”* Rita diz que isso também significa que o tropicalista deu um primeiro passo no sentido inverso, *“levando a música popular brasileira para o rock”*. (MORELLI: 2008:95)

Os dois primeiros discos, como mostrarei adiante no momento das análises musicais, são bastante influenciados pela música estrangeira. Apesar da familiaridade de alguns integrantes com os gêneros como *rock, pop, folk* etc, é importante observar que estes gêneros tiveram reduzida importância, do ponto de vista das vendas, ao longo das décadas de 60 e 70 no Brasil.

A maior referência para os grupos brasileiros, a banda inglesa *The Beatles* compareceu duas vezes nos dez primeiros colocados das estatísticas de venganges. Já outras bandas bastante reconhecidas, como *Pink Floyd*, *Led Zepellin* e *The Who* jamais foram mencionadas.⁴⁶ A produção mais intensa destes gêneros na cena brasileira se deu apenas no final dos anos 1970 “atingindo seu auge ao longo da década seguinte.” (VICENTE, 2008:109)

Os discos do Som Imaginário fazem parte desta fase onde, no plano cultural, os artistas trabalhavam em busca de uma “medida” que os integrasse ao mercado ou os mantivesse “restritos” ao campo hierarquizado da MPB, onde havia a diferenciação entre os “verdadeiros artistas” e os “meros produtos da indústria fonográfica”.

A “entrada no mercado” seria então a atitude de José Mynssen de dar outro caráter ao cantor Milton Nascimento, atribuindo-lhe elementos musicais e comportamentais associados ao rock e aos estrangeirismos, com o objetivo de incorporar uma nova camada de consumidores no grupo de ouvintes de sua música: os jovens. Alguns artistas remanescentes da década de 60, impedidos pela situação política repressiva, tiveram dificuldades em conquistar este tipo de público. Observamos que neste caso, apesar de letras politizadas, o Som Imaginário “escapou” quase que ilesos deste tipo de limitação.

O produtor musical André Midani, dizia que em 1971, “o consumidor principal tinham mais de 30 anos, enquanto no mercado mundial era de 13 a 25.” (VICENTE, 2006:118) Portanto, como enfatiza Eduardo Vicente, “a adoção da língua inglesa (como acontece nos primeiros discos do Som Imaginário) e postura internacional por parte dos artistas era uma opção estratégica de conferir a seus trabalhos uma maior legitimidade junto aos jovens consumidores brasileiros.” (IDEM: 119)

Ao mesmo tempo, no primeiro e segundo disco os músicos obtiveram total liberdade na composição e gravação do disco, garantindo uma “autonomia” que ainda era importante dentro do campo da MPB, que reconhecia o músico como artista individual e não como mero produto da indústria fonográfica. (MORELLI, 2008:91) Esta liberdade enfatizada

⁴⁶ “Considerando apenas os dez primeiros colocados, os Beatles compareceram duas vezes como banda (*Os reis do yê, yê, yê*, 6. lugar, 1965, e *Abbey road*, 7., 1970) e quatro por álbuns individuais de seus ex-integrantes (três de John Lennon e uma de George Harrison); Elvis Presley alcançou uma única uma citação (*Sílvia*, 7. lugar, 1972)” (VICENTE, 2008:109).

pela mídia especializada nas citações de revistas e jornais demonstradas acima, concediam ao trabalho do grupo este “status” de música de qualidade.

O disco Matança do Porco é lançado num momento importante, onde a discussão entre o nacional e internacional está sendo vista de forma diferente. O disco apresenta novamente a “retomada” de elementos “brasileiros”, ganha uma roupagem “orquestral” e sabe explorar melhor o formato LP, mantendo, de outra forma, o “status” mais elevado dentro do campo da MPB. Ao mesmo tempo em que o processo de criação e gravação do disco se mostra mais “racionalizado” (arranjos um pouco mais pré-planejados, momentos pontuais de improvisação, dentre outros elementos musicais que serão demonstrados nas análises), não existe a participação de outros trabalhadores do ramo (diretores musicais, produtores, técnicos de som), interferindo diretamente na concepção do álbum.

2 - E VAMOS À MÚSICA – QUESTÕES E DIÁLOGOS

Durante a exposição das análises, separei em quatro os assuntos que me pareceram mais relevantes para desvendarmos a estrutura musical das canções do grupo. Primeiramente a questão da forma; em segundo os gêneros e estilos musicais que estão presentes nas músicas dos três discos; em seguida a instrumentação e o estilo pessoal de cada integrante, e por último a linguagem harmônica. Dois itens ainda foram elaborados para adicionar informações e questões à análise: a ficha técnica do primeiro disco e suas peculiaridades e o caráter de experimentação do grupo, relacionando-o com outras experiências sonoras ocorridas em outros lugares do mundo, durante o mesmo período.

Desta forma, procuro relacionar estes elementos com o contexto construído nos capítulos anteriores, buscando iluminar algumas questões como:

- Como os elementos estrangeiros e nacionais se hierarquizam dentro da obra?
- O período de maior experimentação corresponde também ao período de maior hibridismo musical?
- De que modo o engajamento político se deu pelas letras?
- Os temas contraculturais revelavam posicionamento político ou uma intenção de copiar as mensagens da contracultura internacional?

Ficha Técnica do primeiro disco

Quando buscamos gravações de décadas atrás a fim de torná-las objeto de pesquisa, é bastante necessário termos acesso a sua ficha técnica. Com ela, podemos confirmar suposições de participações especiais, instrumentistas, arranjadores, compositores, etc. No caso do Som Imaginário, a ficha técnica do primeiro álbum é necessária para sabermos as exatas funções de cada integrante do grupo em cada faixa, visto que a maior parte deles não assumiu apenas uma função ou um instrumento, além de sabermos também, onde e quando ocorrem as participações especiais de outros artistas, como a de Milton Nascimento e a de Naná Vasconcelos.

Entretanto, a ficha técnica do primeiro álbum apresenta diversas características interessantes para análise: nela se encontram elementos que podem ser interpretados como uma extensão da *opção estética e da linguagem informal* adotada pela banda naquele período, condizente com as idéias da contracultura, de uma “antiintelectualidade”, uma espécie de recusa à formalidade e as regras. Parafraseando Heloísa Buarque “*a linguagem do sistema, as formas sérias do conhecimento são rejeitadas*” e ainda “*a linguagem traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometermos programáticos*”. (HOLLANDA, 1981:98)

Na ficha técnica alguns instrumentos são nomeados de forma diferente, enfatizando as características da canção na qual estão presentes: em “Super God” os elementos “ibéricos” percebidos na audição são confirmados pela descrição do violão de 12 cordas de Tavito como “*guitarra ibérica*” e ainda, pela indicação de Naná Vasconcelos nas “*castanholas*”.

O mesmo acontece em “Nepal”: para salientar a alusão à sonoridade da música oriental, os instrumentos de sopro são todos descritos - “*ocarina, flauta doce, tenor, flauta tenor transversa, pio de caça n°25*” e ainda, dá-se o nome a conga de “*conga nepalesa*”.

Até mesmo os efeitos sonoros não deixam de serem especificados, demonstrando a intenção em deixá-los em evidência, caso algum ouvido desatento não os tenha percebido. Em “Pantera” o som de tiros e canhões é anunciado como “*artilharia feita por Jorge*” e em “Poison” o som da percussão que se parece com um carrilhão, é descrito como “*Naná toca vidros quebrados*”.

A ambiguidade e ironia estão presentes nos dados da música “Morse”: a formação de um coro formado por Wagner Tiso, Tavito, Lizzie Bravo⁴⁷ e Milton Nascimento, leva o nome de “*Côro cabeludo*”, uma referência à estética visual da qual os integrantes eram adeptos (o uso dos cabelos longos) ao mesmo tempo em que fazem um trocadilho com o termo “couro cabeludo”. (BAHIANA, 2006: 39)⁴⁸ Ainda dentro dos termos utilizados ironicamente, vemos a descrição do grupo que participou da gravação de “Nepal”, chamado de “*Grupo de Pesquisas Teosóficas*”. Dentre os diversos nomes citados aparecem alguns apontamentos “non-sense” à frente a alguns deles, como: “*Luiz Otávio Mello Carvalho foi jantar*” e “*Fernando Brant pegou o Samurai das 10,00, Kélio Rodrigues, Marco Paulo Castilho também*”.

Podemos ver assim que a linguagem contracultural transparecia em todo o projeto do lançamento do disco, desde os primeiros shows do grupo junto a Milton Nascimento até no projeto gráfico do álbum.

O caráter de experimentação

Muitas das sonoridades que ouvimos nos dois primeiros discos do Som Imaginário são frutos de um processo de gravação possibilitado pela estrutura dos estúdios daqueles anos. Para os músicos do grupo, gravar era sinônimo de capturar idéias e interagir ao vivo, sem programação ou arranjo prévio. Era o realce do presente, tão discutido nas idéias da contracultura, em forma de som. Os conflitos de idéias e influências eram colocados frente à frente através da reunião dos músicos em um ambiente comum (e não só dos músicos, mas também dos amigos dos músicos, das namoradas dos músicos, etc.), e seu resultado sonoro era aproveitado integralmente, sem cortes ou censuras. Do ponto de vista musical, isso representava também um afastamento da noção de improvisação vinda do *jazz* (improvisar sobre uma progressão, utilizando-se dos padrões sacramentados pelo gênero - escalas/ acorde), tradição esta tão comum para o núcleo do *jazz* do Som Imaginário, Wagner

⁴⁷ Então esposa de Zé Rodrix. está Lizzie Bravo, que na época era mulher de Zé Rodrix e fã incondicional de Beatles. Em Londres, Lizzie aficionada pelos *Fab Four*, participou da gravação da música do quarteto “*Across the Universe*” do álbum *Let it be* de 1970, após ficar todos os dias a espera dos músicos na frente dos estúdios Abbey Road, junto à outras fãs.

⁴⁸ Ana Maria Bahiana em seu “Almanaque dos anos 70” coloca que dentro das características do visual do desbunde estão os cabelos “*evidentemente sem corte, e muito, por toda a parte, quanto mais, melhor.*” (BAHIANA, 2006:39).

Tiso, Luiz Alves e Robertinho Silva. O choque entre as diferentes formas de se fazer música entre os integrantes proporcionaram ao Som Imaginário uma experimentação mais ampla e a utilização de outros parâmetros que não somente harmônicos, como a exploração das sonoridades dos instrumentos elétricos juntos aos recursos possíveis no estúdio de gravação. É possível vermos o resultado destas experimentações em alguns momentos durante os dois primeiros discos.

Na música “Super God”⁴⁹, durante a penúltima seção, abrem-se 16 compassos para uma improvisação experimental. Enquanto a bateria executa um ritmo constante, podemos perceber que, apesar da referência ao modo frígio permanecer em certos momentos, a preocupação dos músicos não está mais em seguir um padrão harmônico e improvisar em cima dele; prioriza-se a sonoridade do instrumento; a combinação de outros acordes e harmonias diferentes, uma escala exótica ou um acorde cheio de tensões; a exploração de ruídos sonoros de altura não especificada.

Ainda sobre esta música, observamos também a exploração dos efeitos na sonoridade da voz de Zé Rodrix. Tavito comenta sobre as experiências sonoras do músico dentro do estúdio:

*“O Zé tinha uma coisa de cantar nos fones de ouvido, inverter as frequências, e usar um fone de ouvido como microfone, que aí dava uma defasagem... parecia megafone. E tinha também nessa época os técnicos na Odeon, uns caras muito espertos, o Nivaldo, o Duarte, sabe... Eram uns caras que faziam pesquisa junto, entendeu? Então, tem junto isso. Tem muito de pescar a sonoridade”*⁵⁰

A exploração do timbre de voz nos remete aos experimentos feitos por *John Lennon* nos *Beatles*⁵¹, causando-nos a impressão de que a voz está “despregada” do restante da massa sonora.

⁴⁹ Faixa 2 do disco *Som Imaginário* (1970).

⁵⁰ Entrevista com Tavito concedida para este trabalho. São Paulo.16/01/2010.

⁵¹ No livro escrito por George Martin encontramos uma passagem que descreve este procedimento utilizado por John Lennon na gravação da canção “*Strawberry fields forever*”: “*Como era típico, John pediu uma mudança na velocidade de gravação de sua voz. (...) sempre me pedia para distorcê-la de alguma forma, para “melhorá-la” como ele pensava. Então, quando colocamos sua voz, bombeamos a frequência da fita até 53 hertz, em vez dos 50 hertz normais. Na reprodução em velocidade normal a mudança baixava sua voz num semitom, fazendo-a parecer mais calorosa e rouca.*” (MARTIN, 1995:29)

Estes exemplos de experimentação sonora, não aconteceram somente em seções abertas especialmente para solos e improvisação. Nos dois primeiros álbuns da banda encontramos dois exemplo bastante significativos nos quais as experimentações aparecem como abertura da música, sob forma de longas Introduções. A primeira delas é o caso da música “Nepal”⁵², canção que representa bem o processo de gravação coletivo do Som Imaginário. A música possui uma introdução de 1 minuto e 43 segundos, onde podemos ouvir ruídos, vozes, ruídos de instrumentos, tosses e outros “barulhos”. Fredera descreve como tudo aquilo foi feito e gravado sem planejamento prévio:

*“Nepal foi uma gravação autêntica. Rolou um “charo”. Todo mundo queimou. Tinha mais de 20 pessoas dentro do estúdio. (...). Ficou todo mundo louco. E eu falei: vou começar a bagunça aqui, eu vou puxar. Foi deste jeito.”*⁵³

O segundo exemplo se trata da canção “Gogó (o alívio rococó)”⁵⁴, onde, durante a Introdução de 1 minuto e 22 segundos, ouvimos primeiramente o teclado e uma voz pronunciando palavras aparentemente em alguma língua africana junto a uns toques percussivos. A voz ora fala, ora geme e ora grita, circundada por risos.

Apesar de ser um dos mais longos “experimentos” sonoros de todo o álbum, demarcando um tom de “novidade” para a música, ressalto aqui, que o Som Imaginário não foi o primeiro a inaugurar esta estética e imprimir este tipo de comportamento criativo na música popular da época.

Estas técnicas de composição não-convencionais que aproximavam a música popular da arte experimental de vanguarda se encontravam em plena atividade no final da década de 60 e 70, tanto no Brasil como ao redor do mundo.

Bernard Gendron, em seu livro intitulado “*Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant garde*” aponta que a década de 60 foi o período em que a música *pop/rock* mais representou os cruzamentos entre a arte e o entretenimento, entre a elite e a cultura de massa. Podemos encontrar inúmeros exemplos musicais em que a

⁵² Faixa 7 do disco Som Imaginário (1970).

⁵³ Entrevista com Fredera concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

⁵⁴ Faixa 3 do disco Som Imaginário (1971).

música erudita (principalmente a música de vanguarda pós-segunda guerra mundial, como a música eletroacústica e concreta, o serialismo integral de *Boulez*, o minimalismo de *John Cage*, a música aleatória e a microtonal) se funde às práticas da música popular, principalmente no rock.

O mesmo autor afirma: “*Enquanto isso, os Beatles estavam conduzindo um rock n’roll para além das fronteiras culturais, descobrindo descaradamente as possibilidades dos artifícios do avant-garde tais como colagem, música concreta e ironia. Acompanhava-se a eles Frank Zappa, com suas paródias de desvio, os Beach Boys, com seus vertiginosos sons eletrônicos, Eric Clapton com suas indulgências na improvisação (...). Em três curtos anos, (1967-1970) o rock tinha ido da forma mais vulgar de entretenimento, nem mesmo sendo aceito por adultos, para umas das mais importantes formas musicais de rupturas da década*” (GENDRON, 2002:71) Outro fator que nos permite entender o maior número de experimentações sonoras e procedimentos composicionais é o desenvolvimento dos estúdios de gravação da época e dos equipamentos tecnológicos, que permitia manipular, cortar e colar sons, realizar sobreposições, efeitos, etc. Neste caso, os Beatles puderam contar com o produtor musical George Martin, que “*como produtor do grupo, era também responsável pelas inovações técnicas que caracterizaram os álbuns tardios dos Beatles*” (MACFARLANE, 2008:36). George Martin, antes de produzir os Beatles, já havia trabalhado com música eletroacústica, promovendo toda esta “*linhagem conceitual*” entre os trabalhos dos Beatles e a música de vanguarda erudita. Semelhante foi o papel do maestro arranjador Rogério Duprat aqui no Brasil, presente nos trabalhos do tropicalismo.

Podemos citar alguns exemplos musicais realizados no Brasil neste período, que se assemelham aos procedimentos criados pelo Som Imaginário em “Gogó” e “Nepal” – percebendo como era comum a criação de Introduções feitas por colagens sonoras, efeitos sonoros aplicados aos instrumentos elétricos e vozes (falas, conversas, gritos, corais, etc...). Nos discos brasileiros estas experimentações sonoras buscavam fundir as possibilidades dos instrumentos elétricos como a guitarra e os sintetizadores, com instrumentos de percussão brasileiros, demonstrando assim a busca entre os músicos e arranjadores por uma estética moderna, que abrangesse formas estrangeiras de compor e não deixasse de lado o caráter “nacional” das composições.

Alguns exemplos destes processos que estavam acontecendo na música popular brasileira são: No grupo Os Mutantes, podemos apontar a Introdução de “Adeus Maria

Fulo”⁵⁵ do disco Os Mutantes (1968)⁵⁶, onde colagens sonoras, pássaros, sinos, barulho de vento, propiciam um ambiente adequado para um arranjo bastante “abrasileirado”. Junto a batiques e um som de cuíca aborda-se na letra, o tema da seca do nordeste brasileiro. No mesmo álbum encontramos “Bat Macumba”, outra canção bastante emblemática do tropicalismo. Composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, sua introdução é feita por colagens sonoras de vozes em coro entoando um canto religioso africano, batiques e guitarra elétrica realizando algumas intervenções com um timbre distorcido e grave. No álbum A divina comédia (1970)⁵⁷, encontramos a faixa “Oh, mulher infiel”, um *rock n’roll* que possui uma introdução feita por um solo de bateria, junto a colagens sonoras de gritos, vozes e assovios.

Dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, podemos citar como exemplo duas canções: “Tropicália” do álbum Caetano Veloso (1968)⁵⁸, onde os ruídos e batiques dessincronizados são acompanhados pela declamação de um verso sobre a descoberta do Brasil e “Domingo no parque” do álbum Gilberto Gil (1968)⁵⁹, que possui a reconhecida Introdução que une orquestra sinfônica, quarteto de sopros e barulhos de vozes de crianças, (sugerindo o ambiente de um parque).

Dentre os inúmeros experimentos sonoros que ocorreram na música *pop/rock* anglo-americana neste período estão a música “*The return of the sun of the monster magnet*” do álbum Freak Out (1966)⁶⁰ de *Frank Zappa*, um dos preconizadores do rock experimental citado muitas vezes como referência para os *Beatles* criarem posteriormente o *Sgt. Peppers*; os álbuns do grupo inglês *Pink Floyd*, principalmente o Ummagumma⁶¹ (1969) e o Atom Heart Mother⁶² (1970) e a música “*Revolution 9*”, presente no White Album (1969) do grupo *The Beatles*.

Os exemplos do Som Imaginário que citei aqui são apenas dos dois primeiros álbuns. Isso não significa que o Matança do Porco não tenha explorado também as experimentações características daquela época. As sonoridades possíveis dos efeitos dos

⁵⁵ Composição original de Hermeto Paschoal e Humberto Teixeira.

⁵⁶ Os Mutantes. LP. *Os Mutantes*. Polydor. 1968.

⁵⁷ Os Mutantes. LP. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor. 1970.

⁵⁸ Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

⁵⁹ Gilberto Gil. *Gilberto Gil*. Philips. 1968.

⁶⁰ Frank Zappa and the Mothers of Invention. LP duplo. *Freak Out!* Verve/MGM. 1966.

⁶¹ Pink Floyd. LP. *Ummagumma*. Harvest Records. 1969

⁶² Pink Floyd. LP. *Atom Heart Mother*. Harvest Records. EMI. 1970.

instrumentos elétricos (principalmente a guitarra) permanecem na concepção musical do disco, ainda que esta concepção passasse a ter diferentes significados em relação às instâncias sociais naquele período. O aproveitamento de todos estes passos dados pelas experiências da década de 60 é visível dentro da estratégia de criar um “álbum de música instrumental brasileira” que sintetizasse as modificações sofridas pela cultura nacional. Portanto, o equilíbrio sonoro deste terceiro álbum, construído comedido desde o planejamento da forma até a atuação dos intérpretes e a escolha do tipo de repertório, difere-se muito do processo de gravação dos dois primeiros álbuns do Som Imaginário.

FORMA

Som Imaginário (1970) e Som Imaginário (1971) – Estruturas da canção

Os dois primeiros álbuns do Som Imaginário mostram indícios de um pequeno afastamento da “forma canção” consagrada pela música da tradição europeia do século XIX e pelo *jazz* (formas binárias do tipo AB, formas ternárias do tipo ABA e variações destas, como por exemplo, AABA)⁶³ ao mesmo tempo que se aproximam da estrutura que consagrou-se dentro do universo *pop/rock*, pós-segunda guerra mundial.

Estas estruturas têm origem em meados das primeiras décadas do século XX junto ao surgimento dos meios midiáticos de difusão da música. Ao mesmo tempo em que dialogavam com as estruturas antecedentes, se adaptavam também aos novos lugares de inserção: a rádio, os discos, e a televisão.⁶⁴ Para a análise das canções dos dois primeiros álbuns do Som Imaginário foi necessário então, observar os principais termos utilizados para descrever e entender este tipo de forma.

⁶³ O termo “forma musical” é constantemente utilizado por pesquisadores da música do século XIX, que majoritariamente se referem ao tipo de forma ternária ABA, reconhecida por Schoenberg como menor estrutura primordial das formas: “*uma porcentagem esmagadora de formas musicais é composta estruturalmente de três partes. A terceira parte é, por vezes, uma repetição exata (recapitulação) da primeira, mas frequentemente aparece sob a forma de uma repetição modificada*”. (SCHOENBERG, 2008:151).

⁶⁴ A discussão sobre a modificação da forma ao longo dos séculos e sua relação entre diferentes práticas musicais ao longo da história da música ocidental é aprofundada no capítulo 16 da *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol II: Performance and Production*. Edited By John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke. London, New York, Continuum, 2003. *Continuum encyclopedia of Popular Music of the World*.

Dentre as unidades desta estrutura encontram-se:

Os **Versos**, seção musical que abriga uma parte da letra da canção. *A priori*, os elementos musicais dos Versos são repetidos a cada exposição sua, podendo às vezes, conter pequenas variações, sem que a letra necessite ser repetida. Adotados pelos gêneros musicais comerciais do século XIX e início do século XX, os versos foram se tornando cada vez menos “importantes” em relação aos refrões. (MIDDLETON In SHEPERD, et.al. 2008:519)

Os **Refrões** são unidades estruturais recorrentes localizadas entre os versos de uma canção. Diferentes dos versos, geralmente possuem, em todas suas repetições, os mesmos elementos musicais e a mesma letra. Sua aparição acontece durante o século XIX, nas *Minstrels songs* e estilos populares dos Estados Unidos e da Inglaterra, tendo se tornado cada vez mais importante nas interpretações dos cancionistas. É na música do pós-guerra que o refrão atinge sua importância máxima, abrigando elementos que podem ser memorizados facilmente pelos ouvintes (tanto letra quanto música). No futuro, o refrão se torna foco na prática coletiva da apresentação ao vivo, onde os músicos acompanhantes se juntam ao cantor principal para cantá-lo, seguidos também pela audiência. (IDEM: 508) Outra definição encontrada sobre o Refrão contribui para o reconhecimento mais claro desta seção: “*A regularidade rítmica e melódica favoreceu o aparecimento de peças musicais que privilegiavam o refrão e os temas recorrentes. O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação ("cantar junto") do receptor no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção*”.(JUNIOR, 2007:4)

Além do **Verso** e do **Refrão**, temos outras seções que funcionam como ligações destas duas unidades primordiais.

Uma delas é a **Introdução**, que tem a função de apresentar os elementos principais de uma música. Normalmente, ela aparece na forma instrumental, determinando ao ouvinte o tempo, o caráter e o material musical que será trabalhado durante a canção, prendendo sua atenção até a entrada da melodia vocal principal. Na música popular, uma Introdução raramente excede alguns compassos, podendo ser construída através de frases melódicas, *riffs*, progressões e padrões rítmicos. (IDEM:510)

Ao lado oposto da Introdução temos o que Richard Middleton chama de **Outro**, um neologismo que denota a “conclusão de uma seção”, seu fim, equivalente ao termo conhecido como **Coda**. Assim como a Introdução, o Outro utiliza o material que foi apresentado na canção, retrabalhado ou não, de modo a produzir um fim satisfatório. Na música *pop*, podemos ouvir frequentemente o Outro terminando com um *fade-out*. Observamos este procedimento em muitas canções do Som Imaginário. (IDEM: 511)

As transições das partes citadas acima podem ser conectadas através da **Ponte**, uma pequena seção contrastante com as demais. Estes contrastes podem ser melódicos, harmônicos, rítmicos, modulatórios, cromáticos, etc. Na música *pop*, a ponte pode ser pouco previsível, funcionando também como um tipo de interlúdio entre seqüências de verso e refrões. É importante ressaltar que no *rock*, as pontes frequentemente estarão relacionadas aos contrastes de material rítmico, timbrístico e melódico, ao invés de harmônico. (IDEM: 507)

As formas das canções do Som Imaginário do primeiro e segundo álbum podem ser entendidas a partir destes parâmetros. Contudo, ocorrem também algumas exceções e situações específicas que podem modificá-los, como por exemplo, maior duração de uma introdução, improvisos acontecendo sobre Pontes ou Versos, e poucas repetições e reiterações de Versos (A, B e C) e Refrões. Vejamos abaixo de que forma isso aparece nas canções. É importante focarmos justamente nos desvios destas formas, que demonstraram o tipo de manipulação dos materiais musicais pelos músicos do Som Imaginário, mostrando em que medida estes músicos estavam ligados ao formato da canção *pop/rock*. Começo apresentando as formas das canções que possuem menor número de seções.

Formas de uma ou duas seções

Iniciando pelos exemplos do primeiro disco, 4 faixas possuem esta formatação.

A única música que aparece apenas com uma seção é “Tema dos Deuses”, composta por Milton Nascimento para o filme de Ruy Guerra, que está presente no primeiro álbum do Som Imaginário. Ela possui um único Verso (Parte A), que é repetido cinco vezes. Sua forma repetitiva é justificada através do motivo pelo qual foi composta – trilha de cinema – atuando como um *background* sonoro para as mudanças de climas e ambientes das cenas de um filme. Durante cada repetição explora-se a textura do arranjo

através das diversas funções que cada instrumento assume dentro da proposta musical. A Parte A mantém a forma de 12 compassos e a mesma harmonia.

Ex: Forma de “Tema dos deuses”

Parte A – 12 compassos divididos em:
4 compassos de 4/4 – 2 compassos de 3/8 – 1 compasso de 4/8 – 1 compasso de 6/8 – 1 compasso de 3/8 – 1 compasso de 5/8 – 2 compassos de 4/4

A música “Pantera” faixa 5, foi composta baseada na **forma blues**. Também conhecida como “*blues form*”⁶⁵ é caracterizada por 12 compassos, divididos em três frases musicais de 4 compassos cada uma, no padrão AAB. Por sua vez, “Pantera” apresenta compasso ternário ao invés de quaternário e sua forma foi estendida para 24 compassos (cada frase musical tem, ao invés de 4 compassos, 8). Os elementos rítmicos e harmônicos se repetem nas três repetições de A, ficando a cargo da Introdução e do Final apresentarem interesse e conclusão, respectivamente, à narrativa musical. A introdução apresenta a guitarra realizando uma frase musical sobre uma escala pentatônica, renunciando os procedimentos bluesísticos ao longo da canção. O **fim** (ou **outro**) é caracterizado por um *rallentando* do mesmo padrão musical, e concluído através de um som de um tiro de canhão, seguido por um toque de caixas militar, enfatizando o assunto principal da canção, que gira em torno da repressão e da ditadura.⁶⁶

Ex: Forma de “Pantera”

Introdução	Parte A (voz de Fredera)	Parte A (voz de Zé Rodrix)	Parte A (improvisos)	Fim
3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
8 compassos	24 compassos	24 compassos	24 compassos	8 compassos

⁶⁵ “*Blues form*” é uma estrutura musical definida principalmente por padrões particulares de lírica, melodia e harmonia, originária nas músicas afro-americanas do gênero blues, mas também amplamente utilizada em várias esferas da música popular do século XX”. (MIDDLETON In SHEPERD, et.al. 2008:503)

⁶⁶ Mais sobre o conteúdo lírico de Pantera estará presente no Capítulo 5 deste trabalho, p.145.

Na faixa 7, “Nepal” aparece a repetição característica de um Refrão mais importante que o Verso (Parte A). É nele que o coro dos músicos e das pessoas que estavam presentes no estúdio no momento da gravação se juntam ao cantor principal, para transmitir a sensação do “ao vivo”, ressaltando a ação do *sing along* da música *pop*. Desta maneira, a ação comunitária de cantar também vai ao encontro da intenção da letra de “Nepal”, que propõe a criação de uma comunidade de valores *hippies e contraculturais*. Outra característica especial de “Nepal” é sua Introdução longuíssima (1 minuto e 23 segundos), contrariando as Introduções geralmente curtas das canções do rock e do pop.

Ex: Forma de “Nepal”

Introdução	Refrão	Parte A	Refrão	Parte A	Refrão	Parte A	Refrão
Vozes, ruídos, timbres, etc. 1:43 4 compassos 4/4 (guitarra)	4 compassos 4/4	6 compassos 4/4	4 compassos 4/4	6 compassos 4/4	4 compassos 4/4	6 compassos 4/4	8 compassos 4/4 <i>fade-out</i>

“Poison”, faixa 9, é construída sobre um Verso (Parte A), que é variado na segunda vez em que é apresentado. As partes são conectadas por pequenas Pontes no final de cada seção, estacionadas em um acorde dominante tocados sobre um padrão rítmico repetitivo, promovendo a interligação harmônica entre as seções. As duas primeiras vezes que a Parte A é tocada, a voz é acompanhada apenas por cravo e violão. Em um andamento lento, as duas partes se constroem com pouca marcação rítmica.

Na segunda parte da canção, a bateria entra com um ritmo constante, enquanto o som de cravo dá lugar ao órgão, que realiza o acompanhamento harmônico. A guitarra produz frases melódicas com um efeito timbrístico que lhe confere uma sonoridade “anasalada” e utiliza-se constantemente do *vibrato*. O coro aparece novamente cantando a melodia principal, artifício que será recorrente nas músicas do grupo.

A música termina em um *fade-out*, prática que aparecerá frequentemente no restante das canções, restando apenas o órgão e os efeitos percussivos no final.

Ex: Forma de “Poison”

Parte A 2/4 8 compassos	Ponte 2/4 2 compassos	Parte A 2/4 8 compassos	Parte A 2/4 8 compassos	Ponte 2/4 4 compassos	Parte A 2/4 8 compassos	Parte A 2/4 8 compassos <i>fade-out</i>
--------------------------------------	------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------	------------------------------------	--------------------------------------	---

No segundo disco observamos somente um exemplo de forma com duas partes: a canção “Xmas Blues”, que assim como o nome sugere também é baseada na forma blues.

Interessante notar que os mesmos artifícios utilizados em “Pantera” são vistos aqui: a Introdução apresenta uma frase bluesística para prenunciar o estilo da canção e durante o final ouvimos um coro acompanhado apenas pelo piano, quebrando a levada do *blues* e deixando-a com um caráter de uma típica canção de natal.

Ex: Forma de “Xmas Blues”

Introdução 4 compassos 4/4	Parte A 12 compassos 4/4	Parte A 12 compassos 4/4	Parte A 12 compassos 4/4	Final (rubato) 8 compassos.
---	---------------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------------	--

Formas de três seções

Dentre as músicas com três seções, três delas são do primeiro álbum e somente uma do segundo. A faixa 1 do primeiro disco, “Morse”, é dividida em Introdução e dois Versos (Parte A e Parte B). Como já dito, a Introdução apresenta material rítmico, que será reiterante ao longo da música. “Morse” também termina em *fade-out*.

Ex: Forma de “Morse”

Introdução 4/4 16 compassos	Parte A 4/4 8 compassos	Parte B 4/4 8 compassos	Parte A 4/4 16 compassos	Parte B 4/4 8 compassos
Parte A 4/4 16 compassos	Parte B 4/4 8 compassos	Parte A 4/4 16 compassos	Parte B 4/4 8 compassos	Parte A 4/4 8 compassos

Com a mesma configuração de “Morse”, encontramos ainda a faixa 4, “Make Believe Waltz”, composta de Introdução e dois Versos (Parte A e Parte B). Desta vez, a Introdução não se une continuamente ao início do Verso e também não apresenta os elementos musicais que serão desenvolvidos ao longo da canção. Elas são superpostas, ou seja, a Parte A, sobre um ritmo ternário (algo como uma “valsa/pop”) se inicia em cima dos últimos compassos da Introdução, que se realiza sobre o um ritmo bastante oposto (*funk/soul*).

Nesta canção aparece também uma quantidade de compassos incomum dentro de um dos Versos: a Parte B possui 10 compassos, ao invés de 8. Chamarei este “desvio” da forma de um **prolongamento de seção** que, em suma, consiste em alguns compassos a mais que são adicionados mesmo após a harmonia ou a letra terem se concluído tematicamente. Estes prolongamentos podem ser construídos sobre últimos acordes de progressões que se estendam por mais tempo; por uma frase melódica igualmente repetida, por um motivo rítmico que marca o final da seção, etc. No caso de “Make Believe Waltz” este prolongamento é harmônico. O último acorde se repetirá algumas vezes antes da volta do Verso (Parte A).

Ex: Forma de “Make Believe Waltz”

Introdução 4/4 8 compassos	Parte A (sem voz) 6/8 8 compassos	Parte A 6/8 8 compassos	Parte B [3/4 - 3 x 6/8] + [3/4 + 5 x 6/8] + 10 compassos
Parte A 6/8 8 compassos	Parte B [3/4 + 3 x 6/8] + [3/4 + 5 x 6/8] 10 compassos	Parte A 6/8 8 compassos	Parte A 8 compassos

Outro exemplo bastante significativo dentro das formas de três partes é a música “Nova Estrela”, última faixa do segundo álbum. Também composta por Introdução e dois Versos (Parte A e Parte B), a canção é um prenúncio dos arranjos mais formais do álbum seguinte, Matança do Porco. Assim como “Nepal”, sua Introdução é marcada por

experimentações sonoras. A Parte A se repete 4 vezes com a mesma harmonia e mesmo ritmo, porém altera-se a instrumentação de cada repetição. A Parte B, abriga a seção de improvisação apoiada sobre um ostinato. É importante ressaltar que os materiais musicais de “Nova Estrela” serão reutilizados em “A número 2” faixa pertencente ao disco Matança do Porco.

Ex: Forma e Arranjo de “Nova Estrela”

Introdução	Parte A	Parte A	Parte A	Parte A	Parte B
2 compassos 4/4 +	12 compassos 4/4	12 compassos 4/4	12 compassos 4/4	12 compassos 4/4	Ostinato 46
44 segundos de Improvisação livre +	Melodia principal: órgão Contracanto: violão	(início da recitação da poesia) Melodia principal: Coro Contracanto: flauta Acompanhamento Guitarra, violão, órgão, baixo e bateria.	(continuação da recitação) Melodia principal: órgão Contracanto: Flauta e guitarra Acompanhamento: violão, baixo e bateria.	Melodia principal: guitarra Acompanhamento: Órgão, violão, baixo e bateria.	compassos – 6/4 <i>fade-out</i>
2 compassos 4/4	Acompanhamento: Guitarra e baixo				

A faixa 2 do segundo álbum intitulada “Você tem que saber”, possui novamente Introdução e dois Versos (Parte A e Parte B). Na Introdução, nota-se a presença de uma sonoridade composta de instrumentos musicais e idéias rítmicas distintas. Primeiramente, como condutora da harmonia da canção, aparece a guitarra de Frederica. Seu timbre originado pela utilização de efeitos (pedal de distorção, pedal de wha-wha) se mistura com a sonoridade do violão de 12 cordas de Tavito que apóia harmonicamente a guitarra nos acordes dos primeiros tempos dos compassos. Assim como “Feira Moderna” e “Hey Man” que aparecerão citadas a seguir, a Introdução de “Você tem que saber” possui dois compassos a mais do que a quadratura normal (8 compassos), caracterizando assim um **prolongamento de seção**, dessa vez de caráter rítmico, uma espécie de “chamada” realizada apenas por um instrumento de percussão.

Ex: Forma de “Você tem que saber”

Introdução	Parte A	Parte B	Parte B	Parte A	Parte B	Parte B	Introdução
4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
10	8	8	8	8	8	8	16
compassos	compassos	compassos	compassos	compassos	compassos	compassos	compassos

Formas de quatro seções

As três músicas apresentadas neste item são todas pertencentes ao primeiro álbum do Som Imaginário.

Primeiramente a música “Super God”, que contém todas as seções características de uma canção pop: Introdução, Verso (Parte A) e Refrão. Entretanto, observamos a adição de mais uma seção na canção, dedicada a improvisação experimental (sem forma e harmonia definida) do final. Outro fator interessante a ser observado é a posição do Refrão, que se encontra logo após a Introdução. Normalmente, após a Introdução, seguiria-se para o Verso (Parte A), seguido de outro (Parte B) e somente depois, o Refrão.

Ex: Forma de “Super God”

Introdução Violão (ad libitum) + 4/4 - 4 compassos	Refrão 2/4 12 compassos	Parte A 4/4 8 compassos	Refrão 2/4 12 compassos
Parte A 4/4 8 compassos	Refrão 2/4 12 compassos	Improvisos 4/4 17 compassos compassos de 4/4	Refrão 16 compassos de 4/4 <i>fade-out</i>

“Sábado”, faixa 6 do primeiro disco, é composta por Introdução, dois Versos (Parte A e B) e Refrão. A canção tem duração de apenas 2 minutos e 36 segundos. Pequenos elementos musicais vão se adicionando ao longo das seções: a Introdução é tocada em cima de um único acorde dedilhado, por Tavito (violão de 12) e Fredera (guitarra), enquanto a bateria inicia uma marcação simples, de bumbo e chimbau fechado. Durante a Parte A uma

pandeirola é adicionada à harmonia realizando uma marcação rítmica constante. Na Parte B, outros dois elementos são adicionados: o piano e as vozes acompanhantes em coro. É finalmente no Refrão que o arranjo se completa com a adição do contrabaixo e do órgão.

Ressalto que “Sábado” é uma das canções mais conhecidas do grupo, tendo sido regravaada por outros intérpretes ao longo das décadas e executada pelos ex-membros do Som Imaginário recentemente. Pode-se dizer, que sua forma completa (Introdução, Verso e Refrão) de curta duração tenha contribuído para sua maior permanência na memória dos ouvintes.

Ex: Forma de “Sábado”

Introdução	Parte A	Parte B	Refrão
4/4	4/4	4/4	4/4
4 compassos	15 compassos	4 compassos	20 compassos <i>fade-out</i>

Outra música que junto a “Sábado”, se tornou uma das mais conhecidas do grupo, é “Feira Moderna”. Composta por Lô Borges e Beto Guedes com letra de Fernando Brant, foi defendida pelo grupo Som Imaginário no V Festival Internacional da Canção, no ano de 1970. Foi também regravaada por Beto Guedes em seu LP de 1978, Amor de Índio.⁶⁷

Além de possuir Introdução, Verso (Parte A) e Refrão, “Feira Moderna” possui também uma seção caracterizada como Ponte, que adicionou à canção um elemento musical marcante: o *riff*.

O *riff*, que será discutido mais a fundo no Capítulo 5 deste trabalho, é apontado por Márcio Borges como uma “marca essencial” da canção. (BORGES, 1996:188) Interessante notar novamente o número de compassos em cada seção e a presença de prolongamentos através do compasso “a mais” que é adicionado nelas. Na Introdução este compasso a mais consiste numa convenção realizada sobre a frase melódica principal, e no Refrão pela repetição do último acorde da sequência ou da última frase da letra.

⁶⁷ Beto Guedes. LP. *Amor de Índio*. EMI-Odeon. 1978. Na década de 90, outros artistas regravam a canção, como o grupo Roupa Nova e os Paralamas do Sucesso.

Ex: Forma de “Feira Moderna”

Introdução 4/4 7 compassos	Parte A 4/4 7 compassos	Refrão 4/4 11 compassos	Refrão 4/4 11 compassos
Ponte para refrão 4/4 8 compassos Conveção.	Refrão 4/4 11 compassos	Refrão 4/4 11 compassos	Ponte para refrão como final 4/4 24 compassos Conveção.

Formas mais extensas

Os exemplos citados a seguir, com apenas uma exceção, são todos pertencentes ao segundo álbum. Neles, poderemos notar algumas características que os diferem dos exemplos anteriores, como um gradativo aumento do número de seções, que parecem estar mais estruturadas ou pré-planejadas. Conseqüentemente, as músicas têm maior duração.

O primeiro exemplo ainda do primeiro álbum é a música “Hey Man”, composta de Introdução, três Versos (Parte A, Parte B e Parte C) e Refrão. O primeiro Verso (Parte A) acontece somente uma vez durante a forma e o Refrão é a seção que aparece em maior número de repetições. Em cada seção (com exceção do Refrão) o número de compassos em aparece “fora de quadratura”. Estes compassos a mais são novamente prolongamentos realizados através do acorde final de cada uma delas, sustentando por mais tempo.

Ex: Forma de “Hey Man”

Introdução 4/4 6 compassos	Parte A 4/4 13 compassos	Refrão 4/4 4 compassos	Parte B 4/4 10 compassos	Parte C 4/4 9 compassos
Refrão 4/4 4 compassos	Parte B 4/4 10 compassos	Parte C 4/4 9 compassos	Refrão 4/4 16 compassos <i>fade-out</i>	

“Cenouras”, primeira faixa do segundo LP, é composta por Introdução, dois Versos (Parte A e Parte B) Ponte e Refrão. A escolha de abrir o segundo LP com uma música como “Cenouras”, faz com que o Som Imaginário reitere a intenção filosófica e musical que permeará no restante do álbum: a exploração do gênero *rock n´roll* na sua amplitude de estilos e maneiras de se tocar, a letra dotada de irreverência, ironia e metáforas, criando uma forma particular de se dialogar com o momento da ditadura e dos novos valores contraculturais. Do ponto de vista da forma, “Cenouras” demonstra um passo dado pelo grupo em direção à organização um pouco mais estruturada dos arranjos, que parecem mais “planejados”, contrapondo as práticas de experimentação ressaltadas no primeiro disco.

Interessante notar que o Verso (Parte A) da música, onde a maior parte da letra se concentra aparece apenas uma vez na forma. Chamo a atenção também para a Parte B, que apesar de ser considerada aqui um Verso, é totalmente instrumental.

Ex: Forma de “Cenouras”

<p>Introdução 4/4 6 compassos - Convenção: 4 compassos – E maior</p>	<p>Parte A 4/4 16 compassos</p>	<p>Ponte para Refrão 4/4 4 compassos</p>	<p>Refrão 4/4 8 compassos</p>	<p>Parte B Solo com convenções 4/4 12 compassos</p>
<p>Parte A 4 compassos finais Ponte para Refrão 4/4 4 compassos</p>	<p>Refrão 4/4 8 compassos</p>	<p>Parte B Solo com convenções 4/4 12 compassos</p>	<p>Parte A 4 compassos finais Ponte para Refrão 4/4 4 compassos</p>	<p>Refrão 4/4 8 compassos Final = 4/4 2 compassos</p>

“Gogó”, faixa 3 do álbum, é composta por Introdução, três Versos (Parte A, Parte B e Parte C) e duas Pontes. Percebe-se nesta forma, primeiramente, a utilização da Introdução como espaço de improvisação experimental e a ausência de um Refrão (a partir deste exemplo as músicas não possuirão mais Refrão). As seções são bastante heterogêneas (uso de compassos híbridos, números de compassos baseados em 4, 8 ou 12) e a única

repetição acontece apenas com a Parte A. Em relação a forma, “Gogó” parece, até o momento, o exemplo que mais ousou na distribuição e na formatação de cada seção.

Ex: Forma de “Gogó (o alívio rococó)”

Introdução 1:22 segundos Improvisação.	Parte A 4/4 16 compassos	Parte B 4/4 2 compassos 9/8 6 compassos	Ponte para A 4/4 4 compassos
Parte A 4/4 16 compassos	Ponte 9/8 3 compassos 6/8 1 compasso	Parte C (Marcha) 4/4 12 compassos	

Muito semelhante ao exemplo acima está a música “Uê”, faixa 6, também do segundo álbum do grupo, apresentando uma forma composta por Introdução, três Versos (Parte A, Parte B e Parte C) e Ponte. Os versos diferem-se bastante entre si. Destaco o terceiro deles (Parte C), que também consiste em 16 compassos de convenção, totalmente instrumental, assim como acontece na Parte B de “Cenouras”.

Ex: Forma de “Uê”

Introdução 6 compassos 4/4	Parte A 8 compassos 4/4	Parte B 6 compassos 4/4	Parte A 8 compassos 4/4	Parte B 6 compassos 4/4
Parte C Convenção 16 compassos 4/4	Ponte 10 compassos 4/4	Parte A 8 compassos 4/4	Parte B 6 compassos 4/4	Parte C Convenção 16 compassos 4/4

Da mesma forma temos “Ascenso”, faixa 4, formada por Introdução, dois Versos (Parte A e Parte B) e Ponte. Neste caso, a Ponte exerce a função de abrir e fechar a canção, circundando os Versos e fornecendo mais unidade ao arranjo.

Ex: Forma de “Ascenso”

Introdução 4 compassos 4/4.	Ponte 4 compassos 4/4	Parte A 8 compassos 4/4	Parte B 8 compassos 4/4	Ponte 4 compassos 4/4
Parte A 8 compassos 4/4	Parte B 4/4 14 compassos	Ponte 4 compassos 4/4		

A música “Salvação pela Macrobiótica”, faixa 5, é formada por três Versos (Parte A, Parte B e Parte C) e uma Ponte funcionando como ambiente de improvisação experimental. A música faz uma alusão aos *standards* de jazz, com os dois temas iniciais (Parte A e Parte B). Na “ponte para a parte C” o clima de improvisação é marcado pela guitarra explorando seus efeitos e obtendo uma sonoridade mais “obscura” que servirá de *background* para a poesia de teor crítico recitada por Frederica.

A retomada do ritmo de *jazz* na Parte C, de andamento mais rápido, faz jus à melodia entoada em coro pelo grupo em clima de “festa”. Neste momento podemos ouvir os músicos improvisando a maneira de cantar, uns gritam, outros inventam timbres diferentes - principalmente na repetição da seção, onde a melodia é cantada uma oitava acima. Ao fundo ouvimos também uma voz emitida através do megafone. Este “clima” retoma o mesmo processo de gravação da música “Nepal”, já analisada acima.

Ex: Forma de “Salvação pela macrobiótica”

Parte A 16 compassos 3/4	Parte B 16 compassos 3/4	Ponte Poesia recitada improvisação 16 compassos 6/4	Parte C 32 compassos 3/4	Parte C 16 compassos 3/4 Fade out
---------------------------------------	---------------------------------------	--	---------------------------------------	--

Matança do Porco (1973) – Estruturas da música instrumental

Para falar sobre a forma das composições do disco Matança do porco, adotarei outras concepções sobre o tipo de estrutura de arranjo empregado, visto que não se trata mais de canção, e sim de música instrumental. O planejamento e a escolha dos instrumentos de cada seção, interferem diretamente no entendimento desta mudança de forma que acontece no disco.

Para iniciar esta discussão tomo como referência algumas idéias presentes no trabalho de Paulo Aragão ⁶⁸. O autor divide a dinâmica de um arranjo em três fases: composição, arranjo e execução. Visto por esta perspectiva, a fim de constatar até que ponto o Matança do Porco difere dos álbuns anteriores, verifico que Wagner Tiso é responsável pela primeira etapa (assim como Frederica no segundo álbum), assinando todas as composições do disco (somente três em parcerias, e o restante sozinho). A segunda etapa se constitui pela elaboração do arranjo propriamente dito. A concepção de composição de Wagner Tiso, baseada em uma estrutura formal organizada, com temas e seções bem definidos, proporciona ao arranjador a distribuição dos instrumentos e formações disponíveis de uma forma mais “equilibrada” se comparado à forma que os instrumentos apareciam tocando juntos e de maneira mais livre nos primeiros álbuns. Soma-se a estes fatores a opção de Tiso por uma sonoridade diferenciada ao adicionar instrumentos de orquestra em suas composições. Esta mescla de instrumentos acústicos e elétricos prenunciava a intenção do músico de explorar as técnicas de orquestração adquiridas até então, que seriam utilizadas em seus álbuns posteriores.

Nota-se ainda, no momento da execução, se comparado aos dois álbuns anteriores, uma maior presença dos instrumentos de teclado (piano, sintetizador, órgão) como melodista e solista principal.

Ainda com base nas definições de Paulo Aragão, as músicas do Matança do Porco são exemplos de arranjos mais *fechados*, ou seja, “*determinam a priori todos os elementos a serem executados pelos intérpretes*”(ARAGÃO, 2001:23). Aragão ainda adiciona que este tipo de arranjo “*se aproxima muito da concepção clássica de predefinição total (ou quase*

⁶⁸ARAGÃO, Paulo de Moura. Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a1935). Dissertação de mestrado, UniRio, 2001.

total) dos elementos a serem executados” (IDEM: 23). Os arranjos dos álbuns anteriores ficariam assim, dentro da definição de “arranjos abertos” (IDEM: 23) arranjos coletivos, não escritos e pré-definidos ao longo de ensaios ou no momento da gravação no estúdio.

Para ilustrar as definições acima, iniciamos os exemplos das formas das músicas de Matança do Porco:

“Armina”, primeira faixa do disco, possui sessões muito bem definidas e apresenta os temas musicais que serão explorados nas vinhetas seguintes do disco. No arranjo desta faixa de abertura já notamos o maior espaço como solista de Wagner Tiso, condizente com sua empreitada em direção a produção de música instrumental. As seções são sempre alternadas entre banda e piano solo, porém, o clímax dinâmico está presente no momento em que a guitarra começa a improvisar sobre a harmonia do Tema B. Isso nos leva a crer que a guitarra, instrumento que carregava aquela “aura” pejorativa dentre alguns setores da música popular brasileira, já estava adaptada até mesmo ao discurso da música instrumental, passando a ser um instrumento essencial dentro das concepções dos arranjos deste estilo “moderno”.

Ex: Forma e Arranjo de Armina ⁶⁹

Introdução (banda)	Tema A	Tema B	Tema B	Tema A
12/8	(piano solo)	(piano solo e banda)	(improviso de guitarra)	(piano solo)
8 compassos	12/8	12/8	12/8	12/8
	16 compassos	16 compassos	26 compassos	16 compassos

Assim como “Armina”, a faixa 2 intitulada “A3”, também possui Introdução, Tema A e Tema B. Vemos aqui números de compassos diferentes nas seções (11 compassos no Tema B, ou 10 compassos na terceira repetição do Tema A), que retomam aqueles prolongamentos citados nos primeiros discos, constituídos de reiterações de acordes, de frases musicais ou de idéias rítmicas.

⁶⁹ Nos álbuns anteriores utilizei a palavra “Parte” para definir as seções caracterizadas como “Verso” das canções. Em *Matança do Porco*, utilizo a palavra “Tema” para denotar a divisão das seções, que, essencialmente instrumentais, se dividem em frases melódicas e períodos.

Ex: Forma e Arranjo de “A3”

Introdução (piano, baixo e bateria) 4 compassos 9/8	Tema A (alternando: 4 guitarra baixo e bateria, 4 guitarra baixo, bateria e teclado com a melodia) 16 compassos 6/8	Tema B (melodia: teclado e flauta) 11 compassos 3/4	Tema A (alternando: 4 guitarra baixo e bateria, 4 guitarra baixo, bateria e teclado com a melodia) 16 compassos 6/8	Tema B (melodia: teclado e flauta) 11 compassos 3/4	Tema A (guitarra baixo e bateria) 10 compassos 6/8	Tema A (improviso) (solo de teclado) ≈ 40 compassos 6/8
---	---	---	---	---	--	---

A primeira vinheta de nome “Arminha (vinheta 1)”, faixa 3 do disco, retoma o Tema A da música “Armina”. São nos arranjos destas vinhetas que a formação orquestral é integralmente adicionada nos arranjos. A retomada dos Temas musicais de outras faixas para serem “orquestradas” nas vinhetas dá ao álbum um caráter de “unidade” proporcionado pela relação entre seus elementos musicais. É com elas que o disco pode se firmar como uma unidade artística coesa.⁷⁰

Em seguida, temos a faixa 4, intitulada “A número 2”, segunda música mais longa do álbum, que dura 6 minutos e 37 segundos. Lembrando a prática das longas composições do rock progressivo naqueles anos, sua forma consiste em dois momentos diferentes: o primeiro momento é formado por Tema A e Tema B. Neles, aparecem duas longas progressões harmônicas que acompanham a melodia realizada pela guitarra, como numa forma canção. Guitarra e teclado se alternam em melodias e solo, enquanto o elemento orquestral protagonizado pelo naipe de cordas aparece somente na terceira repetição do Tema A.

No segundo momento da composição, quebra-se a linha narrativa musical harmônica e melódica; através de uma Ponte construída pela repetição de dois acordes durante 4 compassos e pela “apresentação” do ostinato seguinte pelo contrabaixo e bateria. Passa-se então para uma seção de improvisação este ostinato.

⁷⁰ Sobre as vinhetas, ver Capítulo 5 p.195

Ex: Forma e Arranjo de “A número 2”

Introdução 2 compassos 4/4	Tema A (melodia: guitarra) 14 compassos 4/4	Tema B (guitarra solo) 6 compassos 4/4	Tema A (melodia:guitarra, teclado e vozes) 14 compassos 4/4	Tema B (teclado, guitarra e vozes) 6 compassos 4/4	Tema A (melodia: teclado com acompanhamento de cordas) 14 compassos 4/4
Ponte (apresentação do ostinato – contrabaixo e bateria) 9 compassos 4/4	Ostinato (improvisação do teclado) ~ 40 compassos 4/4 <i>fade-out</i>				

Evidenciando ainda mais a relação do Matança do porco com as formas musicais do gênero rock progressivo, temos a faixa 5, que dá nome ao disco, de duração total de 11 minutos e 7 segundos. Contudo, cabe enfatizar que a música “A Matança do Porco” foi composta em 1970 por Wagner Tiso, com a finalidade de fazer parte da trilha sonora do filme de Ruy Guerra "Os Deuses e os mortos". É interessante notar como a experimentação sonora realizada na música faz referência tanto ao trabalho anterior do Som Imaginário, nos seus primeiros anos de atividade, bem como se encaixa perfeitamente às premissas musicais do rock progressivo propagado nos primeiros anos da década de 1970.

Podemos dividi-la em duas grandes seções. A primeira delas é construída sobre Introdução, Tema A, Tema B, Ponte e Solo. Esta primeira parte é tocada apenas pela banda. A segunda parte, formada pelas repetições do Tema C e pela retomada da Introdução para a finalização se difere por ser orquestrada.

Ex: Forma e Arranjo de “A matança do porco”

Introdução (piano solo, efeitos de guitarra e teclado) 10 compassos 4/4	Tema A (piano, baixo, efeitos de guitarra e pratos bateria) 14 compassos 4/4	Tema B (Melodia – guitarra, acomp. piano e baixo.) 14 compassos 4/4	Tema B (Melodia – guitarra, acomp. piano e baixo + bateria (pratos)) 14 compassos - 4/4	Ponte para o solo (Dinâmica aumenta, mais presença da bateria) 6 compassos 4/4	Solo (improvisação livre em cima de Ré ≈ 2min e 92 seg.)
--	---	--	--	---	---

Tema C (cordas orquestradas + contrabaixo e teclado na melodia) 64 compassos 2/4	Tema C (cordas orquestradas, contrabaixo, guitarra, teclado e coro na melodia) 16 compassos 2/4	Tema C (cordas orquestradas contrabaixo, guitarra, teclado e coro na melodia + Milton Nascimento improvisando) 32 compassos 4/4	Tema C (somente órgão) 16 compassos - 4/4	Introdução (piano e efeitos de guitarra) 10 compassos 4/4
--	---	--	---	---

Na faixa 6, “Arminha (vinheta 2)”, ouvimos novamente o Tema A de “Armina” reutilizado com outra roupagem. Se na primeira vez tivemos o mesmo tema orquestrado sem perder o estilo de valsa original, nesta vinheta, as mudanças impressas no tema lhe conferem um caráter jazzístico. A levada rítmica se transforma através da maneira “swingada” de tocar (tocando-se pares de colcheias como se fossem tercinas formadas por uma semínima e uma colcheia), a instrumentação se limita ao piano e contrabaixo acústico com apoio harmônico das cordas.

A faixa 7 do disco, intitulada “Bolero” divide-se em Introdução, Tema A, Tema B e Tema C. No Tema B e Tema C vemos os prolongamentos de seção, com 9 e 7 compassos respectivamente.

Ex: Forma e Arranjo de Bolero

Introdução (Violão solo) 4 compassos 4/4	Tema A (Mesma harmonia da Intro. Melodia em terças no piano- baixo e bateria ritmo de bolero – andamento mais lento) 8 compassos 4/4	Tema B (Harmonia: violão, bateria e baixo. Melodia: flauta e piano – mudança de andamento) 9 compassos 4/4	Tema C (Melodia – piano) 7 compassos 4/4	Repetição de Tema A, Tema B e Tema C. 23 compassos 4/4	Tema A (fim) 4 compassos 4/4
--	---	---	---	---	--

Por último, temos a faixa “Mar azul”. Construída sobre um ritmo de samba constante, não possui Introdução e é dividida apenas em Tema A e B, cada um deles se apresentando duas vezes. Há também, uma longa improvisação sobre A, que se estende por maior tempo na música, aproximadamente 2 minutos e 25 segundos. Observamos com isso que aqui convivem, ao mesmo tempo, uma tradição da forma mais comum A,B com uma seção de improviso coletivo (menos comum) sobre estes temas.

Ex: Forma e Arranjo de “Mar Azul”

Tema A (melodia: flauta, trio de acomp: baixo, bateria e violão) 16 compassos 2/4	Tema B (Melodia: rhodes, trio de acomp: piano, baixo e bateria) 16 compassos 2/4	Tema A (melodia: flauta, trio de acomp: baixo, bateria, violão e piano) 16 compassos 2/4	Tema B (Melodia: rhodes, trio de comp: piano, baixo e bateria) 16 compassos 2/4	Improvisos coletivos sobre A e B (Guitarra e rhodes no primeiro momento. Depois, piano, guitarra e flauta.) Aproximadamente 18 temas “A”. (Fade)
--	--	---	--	---

Síntese

Quando ouvimos pela primeira vez um LP semelhante aos dois primeiros álbuns do Som Imaginário, temos a impressão de um objeto musical criado através de recortes, colagens e experimentações. A quantidade de variações de formas, a maneira como as seções são tratadas musicalmente, deixam o ouvinte despreparado para acompanhar o desenrolar das canções, isto é, causam sempre a sensação de “o que será que vem pela frente?”. Desta maneira, a primeira conclusão é atribuir ao Som Imaginário a identificação de “experimental”.

Acontece que pela junção de músicos vindos de tradições musicais tão diferentes e pela liberdade criativa dentro do estúdio no momento da gravação, as canções apresentavam um enredo transfigurado, muitas vezes destoado do tema geral dela própria, como acontece na Introdução de “Make Believe Waltz”, ou na Introdução e Parte C de “Gogó”, tão diferentes da Parte A e B.

Tentei explicar a divisão das músicas pela forma como a música *pop* determina as seções (Versos, Refrão, Ponte, Introdução, Coda) desde os anos 50 na música norte-americana e inglesa. Desta maneira, pudemos observar com mais clareza a estrutura dos arranjos do Som Imaginário, visto a semelhança com este tipo de forma. Podemos concluir que havia uma busca pela assimilação destes padrões da música *pop/rock*, talvez não de uma maneira organizada e pré-planejada, como aconteceu, por exemplo, no movimento da jovem guarda, genericamente. Martha Ulhôa afirma que foi este movimento rompeu com os “processos semi-artesaniais de produção encontrados na indústria” e sinalizou “a própria autonomia do campo da indústria musical no Brasil” se colocando como “vanguarda prenunciadora e modelo para a música de massa no Brasil.” (ULHÔA,

1997:85) Concluimos que a forma da canção dos dois primeiros álbuns do Som Imaginário pode indicar uma posição do grupo no entremeio de duas idéias atuantes da época: adotar modelos da música de massa no Brasil, mas, ao mesmo tempo, permanecer sob a possibilidade de uma produção ainda “semi-artesanal” dentro dos estúdios de gravação, e conseqüentemente, dentro da indústria fonográfica.

Percebe-se então, a estrutura das músicas estrangeiras, do pop e o rock, sendo constantemente “adaptadas”, proporcionando ao grupo uma linguagem capaz de dialogar com um público jovem e consumidor, sem perder o seu valor de “qualidade” ou “vanguarda”, valores incitados pela MPB e pelo movimento tropicalista no final da década de 60, na medida em que adicionam improvisos, experimentações sonoras e mantinham relativa liberdade de arranjar as seções de uma canção como bem entendessem (vide a repetição de refrões e a ausência destes, a aparição de uma seção A uma única vez, etc.).

A adoção de estruturas de fácil assimilação, estão presentes no uso do Refrão nas músicas do primeiro álbum “Hey Man”, “Super God”, “Nepal” e “Sábado”, esta última sendo a música mais regravaada e conhecida pelo público nos dias de hoje - é inegável a contribuição de sua estrutura (sua curta duração e seu refrão de fácil assimilação) para a perpetuação da canção na memória da audiência. O caráter experimental em contraposição ao massivo aparece nas Introduções de “Nepal”, “Gogó” e na seção de improviso de “Super God” e “Nova Estrela”.

A utilização da forma blues presente em duas canções, “Pantera” e “Xmas Blues”, representa a escolha do grupo por um padrão que dialogue com o rock e o pop, e que proporcione em sua forma uma relativa liberdade para poder criar, tanto na música, quanto na letra. O Blues, com suas sessões repetitivas e sua harmonia relativamente simples (me refiro à forma blues genérica, de uma forma simplificada, sem desmerecer as inúmeras variações do estilo) aparece aqui como um gênero de formas definidas que contribui para a adaptação da banda na linguagem da música *pop/rock*.

O segundo álbum, como demonstrado acima, demonstra uma maior expansão na forma das canções que passam a se construir sobre um maior número de sessões. Observamos então a manutenção do Refrão em apenas uma música (“Cenouras”) e as aproximações das formas mais tradicionais, juntamente a arranjos mais organizados, como “Salvação pela macrobiótica” e “Nova Estrela”.

As formas utilizadas no disco Matança do Porco se contrapõem quase que completamente às anteriores, principalmente pelo fato de que se trata de música instrumental e não mais de canção. As estruturas organizacionais demonstradas pelas ferramentas de se pensar o processo de arranjo em três fases, como “composição, arranjo e execução” demonstram uma menor interação de conteúdos musicais vindos de sujeitos diferentes e conseqüentemente, uma homogeneidade maior na construção das seções, na escolha da instrumentação e na prioridade dos instrumentos de teclados assumidos por Wagner Tiso no espaço de improvisação. Contudo, mesmo assumindo uma “unidade composicional” concisa, a utilização de alguns recursos que apareceram nos álbuns anteriores permanecem: As seções de “improvisação livre”, a maior exploração timbrística da guitarra em detrimento de sua função acompanhante e harmonizadora essencial e a contraposição de seções dentro da composição esteticamente distintas (como demonstrado nas faixas “A nº2” e “Matança do Porco”).

Nos capítulos à frente veremos que apesar da unidade dada ao disco pelos temas reutilizados nas vinhetas orquestradas, o Matança do Porco não se torna mais homogêneo em gêneros e estilos por este motivo, demonstrando em sua estrutura musical (harmonia, estilos, melodia, timbres) inúmeros exemplos captados de diversas fontes.

3 - GÊNEROS E ESTILOS NA MÚSICA DO SOM IMAGINÁRIO

Nesta seção pretendo descrever procedimentos musicais relativos a gêneros e estilos encontrados durante a transcrição das músicas do Som Imaginário. É importante pensar em que medida estas “misturas” acontecem, e se elas realmente representam uma tentativa de se apropriar de outras linguagens a fim de incorporá-las como parte de um vocabulário musical “brasileiro” ou “estrangeiro”.

Antes de segmentarmos estes elementos musicais cabe aqui uma breve discussão sobre estes conceitos de “gêneros” e “estilos” principalmente no âmbito da música popular, para que se possa enriquecer os debates sobre os elementos encontrados nas análises.

O conceito de “gênero” pode ser definido como uma “categoria” ou um “tipo”. Sua raiz histórica está nos estudos literários porém, têm sido utilizado em diversos outros campos de estudo: das análise de textos até às categorias cinematográficas. (SHUCKER,

1999:141) De acordo com o *Grove Dictionary*⁷¹ os gêneros são baseados no princípio de repetição que ocorre, por exemplo, dentro de um tipo específico de prática musical. Ainda de acordo com o *Grove*, a partir dos anos 1960, eles não são mais entendidos dentro de uma teoria puramente estética (forma), formando categorias sedimentadas de classificação histórica, como acontecia na literatura. Passaram a ser vistos como um “*fator de orientação da comunicação mais fluído e flexível, entendidos como um código poderoso que liga o autor da obra de arte ao receptor.*” (PASCAL IN SADIE. 1980:316).

A partir desta abertura de sua concepção a musicologia pôde aprofundar as implicações deste conceito. Dentro do universo da música popular é comum utilizar-se das distinções feitas pela indústria fonográfica para definirmos os gêneros musicais. Mesmo assim, eles também podem ser identificados através dos seus “*efeitos ideológicos, pelo modo como são vendidos como arte, identidade ou emoção*”. Tanto os receptores (consumidores) como os próprios artistas frequentemente situam seu trabalho segundo gêneros musicais. (SCHUKER, 1999:142).

Não podemos esquecer também o fato de nenhum gênero/estilo ser totalmente independente de outros (eles frequentemente carregam elementos entre si). Outro fator que torna a discussão mais interessante é a considerável flexibilidade em relação ao seu significado: “*subverte-se ou brinca-se com as convenções dos gêneros musicais existentes, ou adota-se um distanciamento irônico dessas convenções.*” Esta constatação é necessária para entendermos o hibridismo musical no Brasil na década de 60 e 70, e a apropriação de alguns elementos na música do Som Imaginário.

Sobre a definição do conceito de estilo, o *Grove Dictionary* diz que este “*pode ser visto presente num acorde, numa frase, numa seção, num movimento, numa obra, num grupo de obras, num gênero, no trabalho de vida, num período (de qualquer tamanho) e numa cultura. Estilo manifesta-se em usos característicos de forma, textura, harmonia, melodia, ritmo, e ethos; e se apresenta por personalidades criadas, condicionadas por fatores históricos sociais e geográficos, recursos interpretativos e convenções*” (PASCAL IN SADIE. 1980:316).

⁷¹ SADIE. Stanley (Ed.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 1-20. New York, Grove's Dictionaries of music Inc. 1980.

Isso nos leva a definir “estilo” como uma subcategoria do “gênero” mais específica. Diversos estilos do rock, por exemplo, aparecerão em alguns exemplos, demonstrando que a escolha do “elemento estrangeiro” não era restrita a apenas uma categoria específica.

Começamos então pela contribuição musical do estilo musical de Milton Nascimento e do Clube da Esquina no imaginário do grupo.

GÊNEROS E ESTILOS NOS DOIS PRIMEIROS ÁLBUNS

Milton Nascimento e o Clube da Esquina

O período de atuação do Som Imaginário do qual estamos tratando neste trabalho, de 1970-1973, corresponde ao entremeio de dois fatores correlatos: o “retorno” de Milton Nascimento com uma nova “roupagem” performática e musical e o lançamento do disco do grupo “Clube da Esquina”, considerado por muitos, um dos álbuns precursores do *pop/rock* brasileiro.

Embora a tentativa de relacionar “o que tem” de Milton no Som Imaginário e “o que tem” de Som Imaginário no Clube da Esquina seja uma das pistas para descrever a personalidade musical do grupo, é importante focarmos principalmente nas diferenças e nos caminhos opostos que existem entre eles.

Muito se fala sobre a “mineiridade” na estética e proposta musical do Clube da Esquina. Bruno Viveiros aponta que a constituição do “grupo”, ainda em Belo Horizonte, era “*uma reunião de jovens que descobriram na música e na amizade um motivo para se encontrarem*” (MARTINS, 2009:24) e ainda enfatiza que o grupo “*surpreendeu o país ao combinar, de maneira inovadora, o que havia de mais atual e surpreendente em circulação pelas capitais do mundo com os particularismos da base cultural mineira de fundo arcaico e provincial*”. (IDEM: 24) Francisco Vieira também percorre os mesmos argumentos em sua tese, corroborando com o fato de que “*a música de Milton, assim como a de vários outros “mineiros” possui uma enorme universalidade aliada a um forte provincianismo.*” (VIEIRA, 1998:49)

Os músicos do Som Imaginário, em sua maioria, são nascidos no Rio de Janeiro. Mesmo os mineiros Wagner Tiso e Tavito, migraram para a cidade com a intenção de se profissionalizarem na música, visto que na década de 60, o eixo Rio - São Paulo abrigava

as principais manifestações culturais e o acelerado desenvolvimento da indústria cultural. Cada integrante do grupo possuía uma linguagem musical de origem, como por exemplo, Robertinho Silva com o samba do “morro” e Zé Rodrix com a música erudita ensinada em conservatórios. O Rio de Janeiro era uma cidade que proporcionava experiências musicais variadas, contato com realidades sociais diferentes e interação direta dos músicos através dos diversos circuitos culturais existentes. Diferentemente do Clube da Esquina que teve como “mentor” o músico Milton Nascimento⁷² o Som Imaginário, ao meu ver, apesar de ter sido criado com o intuito de banda “acompanhante” do músico, seguiu a partir de 1970, seu próprio curso musical. Em relação a esta “parceria” Frederica observa: *“o Milton não estava (a partir de 1970) mais envolvido com o grupo como estava antes, porque ele já estava com outros vãos. Já tinha Europa, já tinha isso, ele sumiu. No primeiro, aquilo tinha sido organizado pela Maria Mynssen, no segundo o Milton sumiu. O vínculo, que aliás eu ouvi falar, ou li a respeito, que a história do Wagner e do Milton é uma história de idas e vindas. É uma história de brigas e retomadas.”*⁷³

Portanto, faz-se necessário não cairmos em uma armadilha deducionista do pressuposto de que Milton, Som Imaginário e Clube da Esquina são todos exemplos da “música mineira”, como muitos o fazem.

Observando a trajetória do Som Imaginário, podemos dizer ainda, que ela demonstra uma história de conflitos musicais e de interesses diversos, visto agora não como um “problema a ser explicado” mas sim como fator fundamental para elucidar as escolhas musicais que aparecem nos discos do grupo.

Observei que a influência de elementos da música de Milton Nascimento nos dois primeiros discos da banda aparece na música “Tema dos deuses”, composta pelo próprio Milton para fazer parte da trilha sonora do filme de Ruy Guerra. O modalismo presente nesta música é bastante oposto às estruturas harmônicas da música *pop* que serão tratadas mais profundamente no capítulo sobre harmonia. Outras referências são utilizadas para

⁷² Luis Henrique Garcia em sua tese faz uma observação bastante pertinente: *“este tipo de formação cultural muitas vezes apresenta uma figura central que atua como mentor, ou como principal realizador das idéias do grupo. Mas não poderíamos, apressadamente, adotar a definição de tipo “círculo” ou “escola”, ainda que a posição e o destaque dados a Milton Nascimento como liderança do grupo induzam a isto. Tal posicionamento tem muito a ver com fatores externos, desde o maior número de discos gravados no Brasil e exterior à seu destaque no Festival de 67.”* (GARCIA. 2000:44).

⁷³ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

demonstrar que esta música foi totalmente construída nos moldes composicionais de Milton Nascimento. De acordo com a dissertação de mestrado de Carlos Alberto Silva da Silva, a música “Tema dos deuses” (tendo como referência o álbum de Milton Nascimento *Maria, Maria*,⁷⁴ onde foi regravada) representa uma “mistura musical entre a devoção que têm os católicos aos seus santos com a adoração que têm o seguidores do candomblé aos orixás. (SILVA, 2003:74) Possivelmente a “mistura musical” referida nesta citação está entre os instrumentos de percussão usados em rituais religiosos das comunidades afro-descendentes e o canto contrapontístico de Milton Nascimento junto ao coro, prática difundida na religião católica dos descendentes de europeus brancos. “Tema dos Deuses” também foi regravada no importante álbum Milagre dos Peixes⁷⁵, tanto na sua versão de estúdio como em sua versão ao vivo, no ano seguinte.

As mudanças de compasso características das composições de Milton Nascimento estão visivelmente presentes nesta música. Como enfatiza Ivan Vilela:

*“Toda a base da música brasileira foi construída dentro de padrões rítmicos binários, ternários e quaternários. Milton desenvolve músicas em compassos quinários (em cinco tempos), além de trabalhar com compassos híbridos (pulsações diferentes numa mesma música).”*⁷⁶

O exemplo abaixo demonstra a estrutura da Parte A da música.

Ex: Violão – Harmonia e compassos híbridos da Parte A de “Tema dos Deuses”

The image shows a musical staff for guitar in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation consists of a series of chords: E, Gm, E, and Cm. Each chord is represented by a vertical line with dots indicating the fret positions for each string. The rhythm is complex, with some chords being held for longer durations than others, creating a hybrid feel. The chords are: E (open), Gm (2nd fret), E (open), and Cm (3rd fret).

⁷⁴ Milton Nascimento. *Maria, Maria e Último trem*. Ballets para o Grupo Corpo. Rio de Janeiro - CD Duplo. Gravadora Nascimento, 2002.

⁷⁵ Milton Nascimento. *Milagre dos Peixes*. LP. EMI-Odeon.1973.

⁷⁶ VILELA, Ivan. *O movimento do Clube da Esquina*. Disponível em http://www.museudapessoa.net/clube/o_movimento.htm.

The image displays two lines of musical notation for guitar chords. The first line contains four measures with chords Gm, Cm/G, Ab, and Dm/A. The second line contains four measures with chords Bm, B, Dm/A, and Em/B. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various time signatures (3/8, 3/8, 4/4, 6/8). The chords are represented by block letters with accidentals and slash notation.

Chegamos à conclusão de que “Tema dos Deuses” é uma música que destoa das outras faixas do disco por alguns motivos. O primeiro e mais óbvio deles é que foi composta por Milton Nascimento, não sendo de autoria de nenhum dos membros do grupo. A predominância das estruturas melódicas contrapontísticas e a exploração de outros recursos de função e timbre nos instrumentos como, por exemplo, a execução de linhas melódicas no contrabaixo em detrimento das habituais fundamentais de acorde e a exploração da guitarra em sua sonoridade em detrimento de sua função rítmica, são fortes características das composições de Milton Nascimento, destoando da sonoridade geral proposta pelo Som Imaginário nas outras composições do álbum.

As parcerias entre o Som Imaginário com os músicos do Clube da Esquina estão presentes na canção “Feira Moderna”, composta por Lô Borges e Beto Guedes com letra de Fernando Brant, defendida pelo grupo no V Festival Internacional da Canção em 1970. É importante ressaltar que o V FIC já não funcionava mais como os festivais que o precederam. “*O clima instaurado após o AI - 5; o controle prévio da censura; a debandada de muitos compositores (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, por exemplo) do evento por razões políticas (exílio ou por causa da censura) ou discordar da estrutura do festival; e o natural processo filtragem da emissora, característica da indústria cultural, conforme proporcionaram uma seleção que praticamente não apresentava canções de cunho político.*” (SCOVILLE, 2008:25) Ainda de acordo com Scoville, mais uma vez vemos o Som Imaginário atuando possivelmente como representante “*do surgimento do grupo de compositores mineiros que “participaram da retomada da MPB”*” (IDEM: 29).

O segundo exemplo desta parceria aparece na canção “Ascenso”, composta por Frederica em parceria com Fernando Brant, letrista bastante reconhecido pela suas parcerias com Milton Nascimento, no álbum do Clube da Esquina. Por estes motivos, foi possível

identificar alguns aspectos da linguagem harmônica comuns aos procedimentos das sonoridades do Clube da Esquina como o uso do baixo pedal aliados ao emprego do sistema harmônico modal (NUNES: 2005:58) que serão descritos no capítulo 5 sobre harmonia.

Outro exemplo de uma possível conexão entre o trabalho de Milton Nascimento com o Som Imaginário é a utilização do elemento “ibérico” nas composições, principalmente no que concerne ao timbre e à maneira de tocar violão. Observamos esta semelhança em “Super God”, música composta por Zé Rodrix para o musical “Miss apesar de tudo Brasil”. Como dito anteriormente, na ficha técnica os músicos apresentam o violão como “guitarra ibérica” aludindo ironicamente ao *ethos* ibérico presente na canção.

Na Introdução de “Super God”, ouvimos o violão junto às castanholas. Ambos tocam livremente, sem tempo pré-definido. Percebemos a sonoridade do modo frígio, que geralmente é atribuído à cultura ibérica, na maneira como cada acorde é atacado no primeiro tempo de cada compasso, com a *appoggiatura* característica das levadas de violão espanholas. O violão exerce função rítmica determinando uma levada mais pop, com acentuação no tempo 2 e 4:

Ex: Introdução de “Super God” Levada do violão (sem os ornamentos):

The image shows a musical score for the introduction of "Super God". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. Above the staff, the chords E/B, F/C, G/D, A/E, F/C, and E/G# are indicated. The bottom staff shows the guitar accompaniment, which is a rhythmic pattern of chords played in a 4/4 time signature. The chords are E/B, F/C, G/D, A/E, F/C, and E/G#.

A característica da música ibérica já estava presente nas composições do disco Milton de 1970 (com o Som Imaginário), por exemplo, na música “Canto latino”.⁷⁷ Há também uma indicação sobre a influência da música espanhola na tese de Luiz Garcia: “Pablo n ° 2 (Festa)”⁷⁸, verdadeira algazarra de inspiração ibérica, efeito reforçado pela expressividade timbrística dos instrumentos de corda – cavaquinho, viola e violão – e pelo

⁷⁷ Milton Nascimento. LP. *Milton Nascimento*. 1970. EMI Odeon. Rio de Janeiro.

⁷⁸ Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP. *Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI.1973.

ritmo espanholado do violão de Milton, tocado com a mão aberta (ao invés de puxar as cordas ou dedilhar).” (GARCIA, 2000: 37)

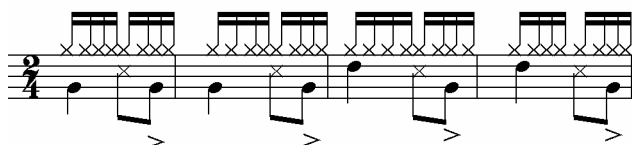
A presença de gêneros da música brasileira - maracatu, ijexá, baião e toada.

Enquanto instrumentos como o piano, baixo, guitarra e violão evocavam elementos vindos do *jazz*, do *pop/rock* e da música erudita a bateria e percussão constantemente são responsáveis pela dose de “brasilidade” nos arranjos. Os instrumentos e acessórios percussivos utilizados realizam acentuações rítmicas contrastantes, contribuindo para dar à música do grupo elementos reconhecíveis da tradição musical brasileira.

Alguns exemplos ilustram bem esta tentativa. O primeiro deles acontece ainda na música “Super God”, na seção do Refrão: De acordo com sua acentuação altera-se a sensação rítmica de 4/4 (que é um compasso usado para os estilos *pop* delineado por uma levada de violão mais constante) para um compasso de 2/4, lembrando um ritmo de origem brasileira, o baião. O piano segue esta levada realizando figuras rítmicas sincopadas:

Ex: Acentuação da bateria no Refrão de “Super God” (1)

(1)



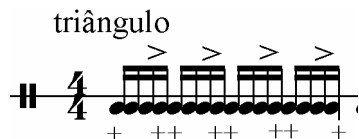
(2) Padrão rítmico executado pelo piano (sincopa). (8 compassos do Refrão)



“Você tem que saber”, faixa número 2 do segundo LP do Som Imaginário é um exemplo bastante rico no que se refere a inserção de ritmos brasileiros em sua estrutura.

Na Introdução, ouvimos uma levada constante de triângulo, sugerindo novamente células rítmicas do baião, e algumas marcações feitas por instrumento percussivo de sonoridade semelhante a uma caixeta (*woodblock*) (FRUNGILLO, 2003:45) que se aproximam das acentuações do ijexá.

Ex: Levada de triângulo na Introdução de “Você tem que saber”⁷⁹

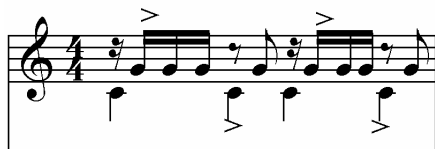


Ex: Marcação do *woodblock* da Introdução (dois compassos finais) de “Você tem que saber”.



A marcação exemplificada acima transporta os acentos para o 2º e 4º tempo do compasso. No livro de Renato Sá, encontramos referência à esta marcação na seção de ritmos “axé” onde a base rítmica da pulsação possui a acentuação no 2º tempo do compassos, como no exemplo abaixo:

Ex: Axé. Convenção 1: Levada tradicional⁸⁰



Outra descrição foi encontrada para este tipo de acentuação: No dicionário de percussão de Mário Frungillo, o Ijexá, ritmo característico dos desfiles - cortejos dos afoxés durante o carnaval da Bahia, “*possui base rítmica de pulsação feita pelas colcheias do atabaque e do afoxé*”. (FRUNGILLO, 2003: 120)

Na Parte A e Parte B de “Você tem que saber” encontramos outro exemplos. A base harmônica e a levada rítmica permanecem por conta da guitarra e do violão de 12 cordas, sendo acompanhados, a partir da Parte B, pelo órgão. A levada dos instrumentos de corda

⁷⁹ Levada do triângulo, caracterizada como *levada padrão do Baião* por Renato de Sá. (SÁ. 2002:10)

⁸⁰ Levada de axé (IDEM:28).

(principalmente o violão de 12, que realiza uma levada rasgueada ⁸¹ sem realizar acentuações) remete aos ritmos caipiras da viola brasileira. (VILELA, 2004:184).⁸²

Ex: Ritmo realizado pelo violão de 12, na parte A e parte B de “Você tem que saber”

Parte A

Musical notation for Part A, consisting of two staves. The first staff has four measures with chords C, G/C, A, and A. The second staff has four measures with chords D sus4, Em7, C, and C. The notation shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes across all measures.

Parte B

Musical notation for Part B, consisting of two staves. The first staff has four measures with chords G, G7M(9), F, and F7M(9). The second staff has six measures with chords Eb, Eb7M, D, D7, D, and C. The notation shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes across all measures.

Ex: Levadas básicas de Cateretê e Toada (ritmos caipiras)

Two musical notations for basic rhythms. The first is labeled 'Cateretê' and shows a sequence of eighth notes on a single staff, ending with the number 83. The second is labeled 'Toada' and shows a sequence of eighth notes with a slur over the first two, ending with the number 84.

Ao mesmo tempo em que a levada de violão remete a toada, a bateria e percussão ⁸⁵ realizam um ritmo constante, com pequenas variações. Estas frases rítmicas são divididas em tempos quaternários. Segue o exemplo demonstrando a base geral do ritmo executado, dividido em grave e agudo:

⁸¹ Toque de guitarra em que se arrastam as unhas pelas cordas sem as pontear; rasgado; do espanhol rasgueado.

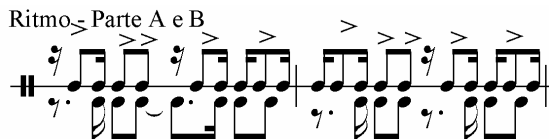
⁸² “Sob um recorte musical, podemos perceber a ausência de síncopas nos ritmos caipiras. Quase todos eles são sempre subdivididos por dois, não dando muita margem para deslocamentos do tempo forte; contrário ao samba, ao batuque e outros ritmos que tiveram notadamente a forte presença da cultura africana”. (VILELA, 2004: 184).

⁸³ (SÁ, 2002:32).

⁸⁴ (FRUNGILLO, 2003: 151).

⁸⁵ Não consta na ficha técnica todos os instrumentos utilizados na gravação.

Ex: Ritmo da Parte A e B



O ritmo descrito acima possui elementos de uma levada de maracatu, transposta para bateria e outros instrumentos de percussão. Os indícios nos leva a crer que houve a participação de Naná Vasconcelos nesta gravação, vista a quantidade de instrumentos de percussão e a introdução do maracatu na música, já que Naná Vasconcelos, nascido em Pernambuco, terra do Maracatu, é considerado um dos maiores conhecedores do ritmo. Tomando como base a dissertação de mestrado de Sérgio Ricardo de Godoy Lima, onde o autor descreve a origem do maracatu e suas principais manifestações expondo exemplos das principais batidas do “Maracatu Nação”, encontramos semelhanças nas linhas realizadas na levada acima.

Ex: Ritmos Maracatu (LIMA, 2005:31)



O “toque de meio” descrito acima é realizado pelas alfaias ⁸⁶, instrumento mais característico do maracatu, responsável pelos baques de marcação ⁸⁷. Podemos observar então a grande semelhança deste toque com a linha mais aguda do ritmo realizado na parte A e B no exemplo anterior.

Abaixo temos o toque de gonguê ⁸⁸, de acordo com Sérgio “*O gonguê tem um toque fixo para cada toada, geralmente não se deve modificar o ritmo iniciado. Este toque é como a clave na música cubana, e é mantido pelo instrumento durante todo o tempo de*

⁸⁶ Tambores semelhantes a um zabumba divididas em alturas médias, graves e agudas.

⁸⁷ Nome dado aos toques característicos do Maracatu.

⁸⁸ Nome dado ao agogô na tradição do maracatu.

cada toada, só variando de uma música para outra, se for o caso. O gonguê, dentro do maracatu, tem o papel fundamental de manter a marcação para as variações dos baques e virações também, como um toque de um metrônomo.” (IDEM: 29)

Semelhante ao ritmo realizado pelo timbre grave do ritmo da parte A e B (exceto pela troca da pausa da semicolcheia- colcheia pontuada, para pausa de colcheia pontuada e semicolcheia), possui também a função de manter a marcação, como um metrônomo. É importante observar que o contrabaixo realiza a mesma figura rítmica, com pequenas variações, durante toda a canção.

Influências da música estrangeira: pop, rock, funk e estilos derivados

Foram identificados nas análises do primeiro e segundo LPs um maior número de expressões relacionadas aos gêneros internacionais.

Um deles, retirado da canção “Make Believe Waltz”, demonstra como os *Beatles* foram bastante representativos para os compositores daquelas décadas; além da estética de experimentação apresentada no álbum Sgt. Peppers em 1967, é possível reconhecer o estilo rítmico do grupo na canção.

A Parte B de “Make Believe Waltz” se repete apenas duas vezes na forma apresentando uma alteração na fórmula de compasso de composto para simples (de 6/8 para 3/4). Este tipo de mudança também pode ser encontrada em algumas músicas dos Beatles, como “*Lucy in the sky with diamonds*”⁸⁹ (na mudança da parte A para o refrão - 6/8 para 4/4), “*For the benefit of Mr. Kite*”⁹⁰ (na seção instrumental da música aos 1:00), “*Happiness is a warm gun*”⁹¹ (dentre as diversas mudanças de compasso está a alternância de 6/8 para 4/4 no refrão).

Abaixo segue a transcrição de violão, voz e baixo dos 10 compassos da Parte B.

⁸⁹ The Beatles. LP. *Sgt. Pepper’s lonely heart club band*. 1967. Apple Corps, Londres. Faixa 3

⁹⁰ The Beatles. LP. *Sgt. Pepper’s lonely heart club band*. 1967. Apple Corps, Londres. Faixa 7

⁹¹ The Beatles. LP. *The Beatles (White Album)*. Disco 1 e 2. 1968. Capitol Records, Londres. Faixa 8

Ex: Parte B de “Make Believe Waltz” (Violão, voz e baixo nesta seqüência)

The image shows two systems of a musical score for 'Make Believe Waltz'. Each system includes three staves: Voice (Voz), Guitar (Violão), and Bass (Baixo). The first system's lyrics are: "When I said that my feet have no roots that they had a mind of their own". The second system's lyrics are: "I don't know why I remember the day in september In september I remember oh". The music is in 3/4 time and features a mix of 6/8 and 3/4 time signatures. The guitar part consists of chords and rhythmic patterns, while the bass part provides a steady accompaniment.

Em “Make Believe Waltz” observamos ainda o emprego de uma Introdução com elementos de um gênero oposto ao realizado no restante da música. Nela, aparece um ritmo característico do *funk*, gênero que também se consolidava no Brasil no início dos anos 70. Esta relação é percebida pela presença de um *groove* em cada instrumento da seção rítmica, (bateria, baixo, piano e guitarra). Segundo Shuker o *funk* “*tende a ter uma pequena variação melódica importando mais o ritmo (groove)*”. (SCHUKER. 199:37) Ainda segundo o autor o *funk* geralmente possui interpolações rítmicas de outros instrumentos dentro de um mesmo *groove*.

No caso da introdução de “Make believe waltz”, sobre o *groove* realizado pela bateria e baixo, os outros instrumentos harmônicos como o piano e a guitarra interpolam ritmicamente (no contratempo) dois acordes diferentes. Abaixo exemplifico o *groove* realizado pelo baixo e pela bateria junto às interpolações rítmicas do piano e da guitarra.

Ex: Levada *funkeada* em “Make Believe Waltz”

Piano e Guitarra

The image shows a musical score for Piano and Guitar. It consists of two staves: a treble clef staff for the guitar and a bass clef staff for the piano. The music is in 4/4 time and features a mix of 6/8 and 3/4 time signatures. The guitar part consists of chords and rhythmic patterns, while the piano part provides a steady accompaniment.

Contrabaixo e Bateria



No final dos anos 60, existia uma considerável “gama” de estilos derivados do *rock n´roll* na música popular anglo - americana. É interessante notar que o grupo Som Imaginário também utilizou de outras influências que não a dos Beatles. Muitas pesquisas sobre a música *pop/rock* no Brasil tendem a focar suas análises na comparação com o quarteto inglês não buscando semelhanças com outras vertentes e artistas importantes daquele período.

Após a escuta da canção “Sábado” presente no primeiro disco, percebi uma relação bastante estreita com a *folk rock*, estilo representado por *Bob Dylan* nos Estados Unidos.

O termo *folk*, de acordo com as definições de Schuker, “*aplica-se a formas de cultura fortemente associadas a grupos sociais específicos particulares e não sujeitas à distribuição massificada*” (IDEM: 84) e se dirige a um tipo de música que normalmente “*é simples, direta, de base acústica, descrevendo as experiências, referências e tradições das pessoas comuns*”. (IDEM: 84) Estes conceitos foram resignificados durante o período da música pop dos anos 60 pelo gênero *folk rock*, que foi representado principalmente pela figura do cantor-compositor *Bob Dylan*. *Dylan* mesclou as técnicas violonísticas associadas ao *folk* americano com o emprego de instrumentos de amplificação elétrica, oriundos da prática do rock. (IDEM: 85) Em “Sábado”, a sonoridade leve obtida pela união do timbre do violão de 12 cordas e da guitarra dedilhada e a levada constante da bateria junto à maneira que os instrumentos são adicionados no arranjo, demonstram uma concepção de composição simples que, se situada dentro da estética *pop/rock*, se aproxima da sonoridade do *folk rock americano*.

Sob a essência da música *folk rock* representada por *Bob Dylan* nascia ainda o termo “cantor-compositor”, que passaria a ser utilizado para designar “*artistas que compõem e interpretam seu material, e são capazes de fazer apresentações solo, com violão acústico ou piano*” (IDEM:71). Em “Sábado” Frederica assume o papel de cantor-compositor. De acordo com Tavito, a canção é facilmente reproduzida apenas por voz e violão (Tavito

afirma que até os dias de hoje apresenta a canção em seus shows solo, e reitera que Zé Rodrix costumava fazer o mesmo).⁹²

Partimos agora, para a primeira faixa do segundo LP do grupo, “Cenouras”, que foi composta sobre padrões de acompanhamento de um *rock boogie*, estilo característico do início dos anos 50 nos Estados Unidos. Schuker se refere ao *boogie-woogie* como um estilo percussivo e rítmico dos pianistas negros das primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos, caracterizado pela mão esquerda do pianista tocando “*repetidos padrões de notas baixas, enquanto a direita toca acordes melódicos curtos*” (IDEM: 40-41) baseando-se na progressão do blues. O autor ainda afirma que o *boogie woogie* foi um dos influenciadores do *rockabilly* e do *rock n’roll* dos anos 1950, que por sua vez foram influenciadores das primeiras manifestações do rock em território brasileiro.⁹³ Tomando como referência musical o livro “*Improvising Rock Piano*” de *Jeffrey Gutcheon*, observamos que o autor aponta a origem deste estilo no final dos anos 1930 na cidade de Kansas, mais especificamente nos trabalhos de músicos como *Chuck Berry, Johnny Johnson, Lafayette Leake e Otis Spann*. *Gutcheon* ainda afirma que este estilo é conhecido como “*eigh-to-the-bar rock boogie*”. (GUTCHEON. 1983:20)

Ex: Estilo “Eigh-to-the bar Rock Boogie”. (IDEM: 20)

1-)

2-)

Acento em todas as colcheias

Piano

acento nos tempos fortes de cada tempo

3-)

Acentos nos contra-tempos

⁹² Sobre a letra de “Sábado”, comparada à poética dos artistas do *folk rock*, ver Capítulo 5 p.149

⁹³ Mais informações sobre as primeiras manifestações do rock no Brasil ver o capítulo VI da tese: ZAN, José Roberto, *Do fundo de quintal à vanguarda, contribuição para a história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, 1997 e SILVA. Elmiro Lopes da. *Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock n’Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia - 1955/1968)*. Dissertação de Mestrado - Instituto de História - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2007.

Nos exemplos acima, o piano realiza o acompanhamento padrão do *rock boogie*. Na mão esquerda são utilizados os intervalos de 5ª e 6ª a partir da nota fá. Na clave de sol estão representados os acordes e suas possíveis acentuações: Em (1) todas as colcheias são acentuadas, em (2) temos o acento nos tempos fortes de cada tempo e em (3) observamos os acentos nos contratempos.

Em “Cenouras” o acompanhamento realizado pelo piano, baixo e guitarra nos 4 últimos compassos da Introdução e durante toda a Parte A se assemelham a esses padrões, como demonstrado no exemplo abaixo:

Ex: Padrões de “Cenouras”

1-) Em Mi

2-) Em Sol

Algumas modificações do padrão básico do *rock boogie* são notadas nos exemplos acima. Os acordes do piano são compostos de três notas e não apenas dos intervalos de 5ª e 6ª. Desta forma observamos a disposição de dois acordes: E e A/E, visto que a nota lá aparece entre o intervalo de 6ª (mi-dó#). O mesmo acontece no padrão em Sol, a nota dó é acrescentada entre o intervalo de 6ª (sol-mi), formando assim os acordes de G e C.

A rítmica também é modificada pela acentuação no contratempo do quarto tempo do compasso, antecipando a marcação da colcheia seguinte, afastando-se do *groove* original do *rock boogie*.

Gêneros e estilos do Matança do Porco

Através de uma escuta superficial do disco Matança do Porco percebemos muitas referências a gêneros e estilos variados, porém, elas aparecem menos explícitas que nos

álbuns anteriores. A junção dos instrumentos elétricos com formações orquestrais, como dito anteriormente, parece aproximar a música do grupo do estilo rock progressivo, enquanto proporciona ainda uma experiência estética próxima à música erudita.

Nesta seção, apresento alguns exemplos musicais demonstram com maior clareza algumas influências de gêneros e estilos variados. Predominam, sem dúvidas, padrões musicais relativos ao *jazz*.

“Armina”, a primeira faixa do disco é representada ritmicamente pelo compasso quaternário composto (12/8) sendo a figura da semínima pontuada a mais importante dentro de todo o contexto rítmico. Podemos perceber a linguagem do *jazz* e do *blues* nas acentuações realizadas por Frederica durante seu improviso. A mão esquerda do piano apresenta um acompanhamento com base em *voicings*⁹⁴ jazzísticos, caracterizados pela seguinte formação dos acordes: 3-7-9 – terça, sétima e nona do acorde e 7-3-5 – sétima, terça e quinta do acorde.

Ex: Primeiros quatro compassos tema A de “Armina”

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Above the staff, chord symbols are provided for each measure: D7, G7(9), C7, F7M(9), F6 in the first system; and Fm7, Bb7, Eb7M(9), Cm, G7M, A7(9) in the second system. In the bass line, specific voicings are circled and labeled with '7-3-5' and '3-7-9' patterns, indicating the use of tertian and quaternian structures.

A maneira de tocar associada ao estilo jazzístico de Wagner Tiso, pouco incidente nos dois primeiros discos, predominará em Matança do Porco.

⁹⁴ ““Voicings” é o processo de selecionar algumas notas do acorde e organizá-las em uma ordem específica, de cima a baixo. Um conhecimento sobre os princípios dos voicing e de como conectar acordes é importante não só para compositores e pianistas, mas também para todos os músicos improvisadores em geral”. (HAERLE, 1980:24)

No entanto, na passagem dos anos 60 para os 70, houve uma fusão do *jazz* com o *rock*, que recebeu o nome de *jazz fusion* ou *jazz rock*, termo que já se consolidou entre os pesquisadores e historiadores acabando por se tornar-se um estilo do gênero.⁹⁵

Um exemplo desta influência do *jazz fusion* sobre as composições do Matança do Porco acontece na faixa 4 intitulada “A número dois”. No momento do ostinato (representando no exemplo abaixo)⁹⁶ realizado em uníssono pelo baixo e guitarra sobre o modo de Sol Frígio (sol, láb, sib, dó, ré, mib, fá, sol, com exceção da última nota réb) Wagner Tiso, ao improvisar, realiza acordes não pertencentes ao campo harmônico do modo indicado. Tiso utiliza também vários tipos de estruturas de acordes (tétrades, tríades, acordes quartais etc.) e escalas (mixolídio, pentatônica) em tons diferentes. Relaciono o modo de improvisar de Wagner Tiso nesta seção, ao “*Playing outside*”, prática comum aos músicos do *jazz fusion* e do *free jazz*. Os músicos destes estilos abandonaram as noções tradicionais de métrica, pulsação, harmonia e entonação, causando grande contraste entre o improvisador e a base rítmica. (SHIPTON In CONTINUUM ENCYCLOPEDIA, 2003:149).

Ex: Ostinato de “A número 2”



Já na penúltima faixa do disco intitulada “Mar azul” podemos ouvir uma tentativa dos músicos de “voltar ao passado”; corroborando com a declaração dada por Robertinho sobre o desejo de ter um “*trio instrumental para tocar bossa nova e música instrumental*”⁹⁷ A harmonia com progressões jazzísticas, a longa seção de improvisos, e a formação de trio “baixo-bateria-piano” no Tema B de “Mar Azul” são alguns elementos musicais que provocam a retomada deste estilo no qual Wagner Tiso, Luiz Alves e Robertinho Silva

⁹⁵ Mais sobre a harmonia ligada ao *jazz fusion* na pág.196

⁹⁶ Ver forma de “A número 2” na p. 86

⁹⁷ Robertinho em entrevista – O Som do vinil. Programa exibido em 2010 pelo Canal Brasil. Vídeo na internet pelo site:

<http://canalbrasil.globo.com/programa.php?n=osomdovinil&acao=prog&video=6622&idbanco=1304374>

iniciaram suas carreiras profissionais: a bossa nova e especialmente o *sambajazz*.⁹⁸ Joana Martins Saraiva em seu trabalho sobre o samba jazz situa a origem desta fusão entre o jazz e o samba no final da década de 50 e início dos anos 60. As apresentações dos músicos envolvidos nesta vertente aconteciam nos bares e casas noturnas do Rio de Janeiro onde a criação musical era atribuída a uma *“determinada configuração da "cena noturna" do bairro naquela época, a um circuito de produção e consumo da chamada "música da noite" ou "música de boite". (...) Este espaço,(...) é evocado como lugar de experimentação, onde os músicos estariam livres para tocar o que queriam - no caso sambajazz - sem precisar se restringir aos samba-canções, mambos, boleros, sambas, tangos e afins, o repertório eclético que caracterizava os "pequenos conjuntos de boite"* (SARAIVA, 2007:18). Foi nestes espaços que os músicos do Som Imaginário receberam os *“ensinamentos”* musicais de uma época *onde o jazz era visto como sinônimo de “bom gosto”, “sofisticação” e principalmente “modernização”*. (IDEM: 22)

Outro exemplo de inclusão de elementos representantes da tradição brasileira aparece também, na música *“Bolero”*. Dividida em três temas, possui marcação da rítmica do bolero através do contrabaixo e da bateria nas três seções. O violão de 12 cordas acentua a característica musical de uma toada⁹⁹, enquanto o teclado e flauta são responsáveis pelas melodias de cada parte, sendo a primeira delas uma linha melódica construída em intervalos de terça e a segunda e terceira improvisações em cima de alguns modos e escalas específicas.

⁹⁸ Joana coloca que o uso da expressão *“sambajazz”* atribui *“tanto uma "origem" e uma "identidade" - "o som de copacabana" no início dos anos 60- quanto uma caracterização musical – a mistura do ritmo do samba com a harmonia e improvisação do jazz.”* A instrumentação característica é feita pela *“a trilogia piano - baixo-bateria como base da "cozinha", a qual às vezes aparece acrescida de violão e percussão, e instrumentos de sopro - saxofone, trombone, trompete, flauta, como solistas ou em arranjos em naipes pesados.”* (SARAIVA, 2007:15).

Ex: piano, violão de 12 cordas e baixo do Tema A de “Bolero”

The image shows a musical score for three instruments: piano, 12-string guitar, and bass. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The 12-string guitar part has a similar rhythmic pattern with some triplets. The bass part has a simpler, more rhythmic pattern with some notes circled. Chord symbols are written above the guitar staff: A, A7M, A7, D7M, F#m7, G, D, and A. There are also some circled notes in the bass staff.

Ritmicamente, a linha de baixo realizada acima remete ao ritmo do bolero. Podemos perceber esta semelhança na comparação com um exemplo desta convenção rítmica dada por Renato de Sá:

Ex: levada de contrabaixo, convenção rítmica do bolero.

The image shows a musical score for a bass line in 4/4 time. The score consists of two measures. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The notes are on a single staff.

A semínima pontuada seguida da colcheia junto a marcação precisa do terceiro e quarto tempo aparecem nas figuras rítmicas destacadas realizadas pelo baixo, no exemplo do Tema A. A diferença é que algumas figuras sincopadas são adicionadas à levada, causando um movimento maior na rítmica constante realizada pelo violão e pelo piano.

Síntese

Pudemos perceber que nos dois primeiros discos do grupo houve uma mescla maior de gêneros e estilos variados, porém, prevaleceram aqueles associados à música *pop/rock*. Com algumas das composições de autoria de Milton Nascimento (“Tema dos deuses”) e de membros do clube da esquina (“Feira Moderna”, “Você tem que saber”, “Ascenso”, “Uê”) os dois primeiros discos demonstram uma miscelânea de tipos de criações, gerando assim, um disco com menos “unidade”. Por isso são tantas as associações ao Som Imaginário como representante do movimento “mineiro”, como parte do “Clube da Esquina”, como “banda de apoio de Milton Nascimento”, mas nunca como “Som Imaginário” por ele mesmo.

Ainda sobre os primeiros discos, o caldeirão de gêneros e estilos utilizados é claramente identificado, beirando muitas vezes um caráter irônico (como, por exemplo, o *boogie woogie* em “Cenouras”) ou uma colagem ao misturar os “ritmos brasileiros” com as levadas da música *pop* em “Você tem que saber”. Desta forma o grupo tinha como resultado principal o conflito das tendências internacionais com as tradições musicais brasileiras (tanto os ritmos regionais, como a MPB institucionalizada no caso de sua ligação com Milton e com o Clube da Esquina). Podemos dizer que os elementos apropriados de outros gêneros e estilos musicais resguardavam suas “exigências sonoras” dentro destes primeiros arranjos, para que pudessem ser facilmente perceptíveis e prontamente identificados como “*rock, baião, boogie woogie, toada, folk etc.*”.

No disco Matança do Porco, esta fusão de gêneros e estilos aparece um pouco mais incorporada nos arranjos, menos conflituosa. É perceptível o fato de que o ajuste da forma e o processo de arranjo contribuíram para dar esta “unidade” mais concisa ao álbum. Porém, devemos compreender que esta incorporação também se deve ao fato de que, em 1973, a MPB já se consolidava como uma “instituição” e sua produção seguia “*sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa em sua estrutura poética e musical*” e “*elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas*”. (NAPOLITANO, 2002:2). A partir destas constatações podemos compreender também a opção pela incorporação do *jazz rock* e *rock progressivo* ao invés do *rock n’roll* dos *Beatles* e do *folk* de *Bob Dylan*, a retomada de uma brasilidade com um *sambajazz*, ao invés da percussão do *maracatu*, *ijexá* e *baião*. Estas escolhas refletem também a “hierarquia” de certos gêneros “baseada em noções de autenticidade, sinceridade e valor comercial” legitimados naquele momento pela indústria cultural, que é o caso do *sambajazz* e do *rock progressivo*. O status de reconhecimento conferido ao Matança do Porco pela mídia até os dias de hoje continua sendo possível graças a “*liberdade de criação*” dada a categoria da “*MPB culta*” a qual “*se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados*”. (IDEM: 5). Desta maneira a indústria fonográfica poderia consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial menos “quantitativa” e mais “duradoura”, que é o que aconteceu tanto com o músico Wagner Tiso quanto com Milton Nascimento durante a década de 70.

4 - INSTRUMENTAÇÃO E SONORIDADE

Sabe-se que os estúdios de gravação no Brasil na década de 60 estavam extremamente distantes da infra-estrutura e dos equipamentos dos grandes estúdios estrangeiros. José Eduardo Ribeiro de Paiva em seu trabalho sobre os Mutantes aponta como um dos grandes problemas da música *pop* brasileira no período, justamente esta “*falta de equipamentos e estúdios onde as idéias pudessem ser materializadas*” (PAIVA, 2006:4). Enquanto o padrão mundial de gravação era 8, 12 ou 16 canais, no Brasil ainda se gravava com apenas 4 canais. O primeiro estúdio a gravar com 16 canais foi o Estúdio Eldorado no ano de 1972 e “*mesmo assim, foi uma iniciativa isolada, não sendo seguida por outras gravadoras e estúdios*”. (IDEM: 4)

Percebemos referências a esta “precariedade” nas entrelinhas dos depoimentos dos músicos desta geração, bem como no depoimento de Frederica para este trabalho, no momento em que descreve o equipamento utilizado pelo grupo.

Entretanto, a escassez de bons instrumentos e a precariedade dos estúdios de gravação contribuiu para a inventividade do grupo, estimulando os músicos a buscarem outras sonoridades através de experimentos com os equipamentos de que dispunham.

Instrumentos de teclado

Primeiramente, é interessante notar que no primeiro álbum da banda havia dois tecladistas/pianistas: Wagner Tiso e Zé Rodrix. A dobra destes instrumentos não era muito comum na formação dos grupos musicais, porém, encontramos uma possível referência para esta idéia sonora. Se trata do grupo de rock americano *Procol Harum*, formado em 1967 por *Gary Brooker* e *Robin Trower*. *Gary Brooker*, pianista, afirma que nunca teve muito interesse em tocar órgão, mas diz que o instrumento fez parte dos maiores sucessos da banda: “*Comecei o Procol com a idéia de usar um piano e um órgão juntos, algo incomum na época porque ter dois tecladistas era considerado um luxo. Mas eu achava que eles soavam muito bem*” (BROKER In MARTIN, 2002:125). Associado a este fato temos um trecho pertinente de uma entrevista realizada com o músico Zé Rodrix em 1977, que diz:

“ “Mas o pessoal de teclados é que me influencia muito”. E Emerson do Lake & Palmer, merece, tranquilamente, a classificação de melhor tecladista do mundo. A grande admiração, no entanto, é para o Procol Harum”.¹⁰⁰

Em quase todas as faixas do primeiro disco notamos piano e órgão (*Hammond*) trabalhando juntos (com exceção de “Nepal”, onde o órgão aparece somente na Introdução e “Poison”, onde ouvimos um timbre sintetizado de cravo). Normalmente, o *hammond* possuía maior destaque nestas gravações, realizando as bases harmônicas, enquanto o piano permanecia livre para ornamentar e improvisar sobre as seções.

Em “Poison”, como dito anteriormente, modifica-se o timbre usual de órgão ou piano pelo timbre de cravo, que junto ao violão acompanha a voz de Zé Rodrix, que se aproxima de um timbre quase *falsette*.¹⁰¹ O timbre do cravo nos remete novamente ao grupo inglês *Beatles*, que a partir de 1966, passou a utilizar instrumentos de sonoridade exótica – trazidos da tradição da música erudita e da cultura oriental (como a cítara e a tabla, por exemplo). Estes procedimentos podem ser verificados a partir do álbum *Revolver*¹⁰² de 1966, em canções como “*For no one*”, “*Love you too*” e a emblemática “*Tomorrow never knows*”.

Já no segundo álbum o Som Imaginário não contava mais com a participação de Zé Rodrix. Entretanto, notamos ainda a forte presença do *Hammond* em detrimento ao piano, que aparecerá sozinho somente em duas faixas: “Cenouras” e “Xmas Blues”.

Sobre os instrumentos de teclado, Frederica coloque que:

“Wagner usava os órgãos que apareciam nos estúdios, normalmente eram Hammond B3, mas os estúdios não tinham a divina Caixa Leslie¹⁰³, então ficava era seco

¹⁰⁰ *Eu, Zé Rodrix*. Maria Cecília e Humberto Brigatto Jr. In: Revista Música. Editora Imprima. Janeiro/1977. p. 18-23.

¹⁰¹ De acordo com Frederica o estilo de cantar de Zé Rodrix nesta Canção “era aquilo: uma inflexão intensa, uma dicção densa, muito pessoal. Mas marcou, e a faixa “Poison” foi um marco, uma raridade, na verdade uma faixa cult.” Depoimento recebido de Frederica por e-mail, para este trabalho. 25-09-2010.

¹⁰² The Beatles. LP. *Revolver*. 1966. Parlophone.Londres.

¹⁰³ “A caixa Leslie foi desenvolvida para ser utilizada com o órgão Hammond e consistia em um alto-falante com duas correntes dispostas numa haste giratória. A haste era movida por um motor e tinha duas

*mesmo. Ao vivo, conseguíamos alugar teclados ainda incipientes da época, pianos Hoffner portáteis ou, quando era produção cara, algum Fender Rhodes; os órgãos Caribbean ou Diatron, nacionais, era horrível, mas era o que Deus quisesse... ”.*¹⁰⁴

Os órgãos *Hammond*, mais utilizado nos dois primeiros discos do Som Imaginário, foram os primeiros instrumentos a produzir sons eletrônicos (junto aos *Voxes* ou *Farfisas*). Criado por *Laurens Hammond* por volta de 1934, sua finalidade era substituir os enormes e caros órgãos tubulares das igrejas. Foram muito utilizados no *pop* do início dos anos 60. Eles “*permitiam que a pessoa alcançasse efeitos dramáticos com um mínimo da técnica em termos musicais tradicionais*” (FRITH In MARTIN, 1999: 36). Seu sistema era a utilização de um motor de sincronia, alimentado com corrente alternada. Um sistema de alavancas, que podia oferecer outras notas e frequências em volumes distintos, permitia que um som fosse construído a partir de vários e diferentes ingredientes. (BROOKER In MARTIN, 1999:134)

Contrariando a sonoridade dos dois primeiros discos, em Matança do Porco ouvimos o piano como principal instrumento das músicas, seguido pelo teclado *Rhodes* e pelo *Hammond*.

O *Fender Rhodes*, é um piano elétrico portátil, cujo som é produzido por um martelo que toca uma peça metálica fazendo as vibrações passarem um sinal para o captador, que então repassa para o amplificador. Desenvolvido por *Harold Rhodes*, teve sua aparição pública no ano de 1959, mas somente em 1965 sua versão de 73 teclas ficou famosa nas gravações do grupo *The Doors*.¹⁰⁵ Entretanto, foi durante os anos 60 que o *Rhodes* se tornou parte essencial da estética musical do *jazz*, principalmente no trabalho de *Miles Davis* (em discos como *In a silent way* e *Bitches Brew*) cujo trabalho, como veremos adiante, exerceu grande influência no disco Matança do Porco.

velocidades. A velocidade lenta produzia o som característico fantasmagórico – do Hammond, com o tom aparentemente mudando com constância. Tal era alcançado pelo movimento das cornetas –primeiramente encarando o ouvinte, depois apontando para longe, depois voltando e por daí diante- de forma que o efeito no tom é estridente, pesado. A velocidade alta causa uma adorável ondulação com tremolos” (BROOKER, In MARTIN, 1999: 124).

¹⁰⁴ Depoimento enviado por e-mail a autora.

¹⁰⁵ <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/7/23/history-fender-rhodes>. Acessado 19-05-2011.

Guitarra e Violão

Os relatos de Fredera sobre o uso dos equipamentos demonstram a precariedade e a incipiente presença da tecnologia no Brasil naqueles anos, porém, mostra também que este fator não impediu a busca por timbres diferentes. No caso de Fredera, o músico afirma ter procurado “timbres orquestrais” para sua guitarra, na tentativa de imitar sons de instrumentos de sopro, tanto metais quanto madeiras. Esta afirmação se reforça ao vermos que o papel da guitarra no Som Imaginário não é apenas de “base” (realizando um acompanhamento harmônico rítmico) ou “solista”. Em alguns momentos sua função é melódica (como uma “quarta voz” em “*Poison*”, por exemplo) em outros, ela é responsável pelos efeitos sonoros, contribuindo para o “clima” da música (como em “Gogó (o alívio rococó)”, “Ascenso” e “Salvação pela macrobiótica”).

Em 1970, durante a gravação do disco de Milton Nascimento com o Som Imaginário, Fredera utilizava uma pedaleira nacional *Sound*, que tinha os efeitos básicos: *wha – who* e distorção. Sobre este equipamento, o músico afirma: “*em todo nosso primeiro disco (do Som Imaginário) era esse pedal, e lamento não ter um hoje, porque era muito funcional*”¹⁰⁶.

Durante as gravações do segundo disco, Fredera conseguiu um distorcedor *Boss Tone* “*mais potente*” ligado diretamente em sua guitarra, uma *Gibson SG Standard*. A este distorcedor era acoplado o pedal *Vox Cry Baby wha*, que o músico conta ter sido “*a vedete da época e ícone hoje – o Luis Sérgio Carlini, guitarrista, ex-Tutti Frutti, ex- Rádio Taxi, exibe um que ganhou do Michael Jackson. A combinação dessa distorção com o Cry Baby dava vários timbres, como oboé, trompa, fagote, etc...*”.

De acordo com Fredera, Tavito usava sempre o mesmo violão de 12 cordas *Vox*. Durante o primeiro disco é perceptível a sonoridade do violão de Tavito realizando sempre a função de apoio harmônico e rítmico, enquanto a guitarra de Fredera reveza sua função entre apoio de função harmônica em “Pantera”, “Sábado”, exploração de timbres diferenciados em “Super God”, “Tema dos deuses”, “Nepal” e “Poison”, e solista em “Morse”, “Pantera” e “Feira Moderna”.

¹⁰⁶ Depoimento recebido de Fredera por e-mail, para este trabalho. 25-09-2010.

No segundo disco a guitarra ganha mais destaque, ao mesmo tempo que Tavito explora outras sonoridades com seu violão. Um exemplo acontece na música “Nova Estrela”, onde por insistência de Fredera, Tavito utiliza *repeat* do estúdio, “*uma caixinha preta que se plugava no violão, naqueles acordes que antecedem o módulo com apitos do Zé na Nova Estrela. Ficou positivo, dramático, bem cinema.*”¹⁰⁷

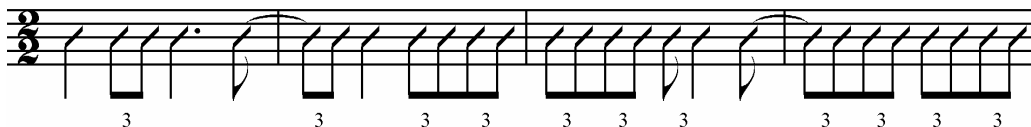
Ainda em “Nova estrela” percebemos que o acompanhamento rítmico de Tavito, mesmo contendo uma maioria de figuras rítmicas sem síncopas tendendo para uma levada mais *pop*, se aproxima mais de um “padrão tercinado”¹⁰⁸, nos dando a sensação de um ritmo menos “homogêneo”.

Para entendermos esta diferença, coloco a mesma levada na forma original como seria escrita em 4/4, e como ela realmente soa, no padrão tercinado em 2/2:

Ex: Levada do violão em “Nova Estrela”:



Ex: Levada do violão “tercinada”:



No disco Matança do Porco, percebe-se que, de fato, Wagner Tiso não abriu mão da presença de um guitarrista, convocando Fredera para gravar as faixas mesmo que ele não fizesse mais parte oficial do grupo. A música instrumental partia então para a fusão dos elementos trazidos da década anterior pelo *pop/rock*, assumindo uma roupagem moderna e condizente com a crescente manipulação tecnológica das gravações no estúdio.

¹⁰⁷ Depoimento recebido de Fredera por e-mail, para este trabalho. 25-09-2010.

¹⁰⁸ ““Padrão Tercinado” corresponde a um grupo incompleto de tercinas, onde executamos apenas a 1ª e a 3ª. Conhecido também como swing, esse padrão constitui a base rítmica de praticamente toda a música popular norte-americana, principalmente a de origem negra. (...) Gêneros como o jazz e o blues, via de regra são executados com esse padrão independente de qualquer indicação por extenso, pois na verdade o swing constitui o caráter rítmico desses gêneros” (SÁ, 2002:8-9).

Contrabaixo

Até 1969, Luiz Alves não havia se aventurado pelo mundo da música *pop/rock*. Desde 1962, o baixista tocava profissionalmente nos trios de jazz e bossa nova nas noites cariocas e possuía maior experiência com o contrabaixo acústico, como demonstra Frederica no depoimento abaixo:

*“O Luiz acabou adquirindo um baixo igual ao do Paul, Hofner, mas não se entendia com ele, como de resto não se entendia com ele mesmo, porque sofria com a não identificação com o mundo do pop e do rock: era do samba e do jazz, e só usara antes baixo de pau, acústico.”*¹⁰⁹

Entretanto, mesmo com a pequena experiência no gênero, Luiz Alves soube realizar bem as funções básicas de um contrabaixista de *pop/rock*; marcação rítmica junto à bateria e apoio harmônico. Podemos ouvir tanto linhas melódicas econômicas com função harmônica em “Make Believe”, “Poison”, “Nepal” e “Sábado”, todas elas muito próximas de um estilo do contrabaixo semelhante ao de Paul McCartney nos Beatles, como acompanhamentos mais rítmicos em “Morse”, “Pantera”, “Feira Moderna” e “Hey Man”. O baixo elétrico que Luiz Alves utilizava era o mesmo modelo “violinado” do Hofner utilizado por Paul McCartney nos Beatles durante anos.

Uma maneira de tocar mais “swingada” e sincopada aparece somente em “Super God”, acompanhando as marcações rítmicas do piano e da bateria, que sugerem um ritmo de baião. Esta outra possibilidade de levada faz com que o músico se sinta mais confortável para realizar algumas linhas melódicas mais elaboradas, sem desligar-se da função de condutor afirmativo do modo frígio da canção:

Ex: Voz e Baixo – 4 primeiros compassos da Parte A de “Super God”:

Voz

to-dos são es- cra- vos des-ta ci-ber- né- ti-ca eusou o se-nhor sou um sim- ples bra-ço ou u-ma ca- be-çaa frente

Baixo

¹⁰⁹ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

É apenas em “Tema dos Deuses” que o baixo realizará uma função melódica proeminente, dialogando com as outras vozes da canção. Nela, a acentuação não permanece apenas sobre as fundamentais em notas longas, ou seja, o instrumento assume uma função melódica, fazendo uma espécie de contracanto da melodia junto ao piano, em uníssono. A melodia se sobressai sobre o *background* do coro, por apresentar padrões rítmicos mais subdivididos, saltos de oitavas e tessitura maior que uma oitava.

Ex: Linha melódica do baixo e piano (contracanto) de “Tema dos Deuses”.



No segundo LP do grupo o contrabaixo segue os mesmos tipos de linhas melódicas, mas é em Matança do Porco que Luiz Alves se destaca através do maior número de seções dedicadas ao trio “piano, baixo e bateria”, demonstrando uma familiaridade maior com a prática do *jazz* e do *samba*. Predominam linhas melódicas de *walking bass*¹¹⁰ e células rítmicas comuns aos baixistas de *samba*¹¹¹.

Um exemplo do uso do *walking bass* está no Tema B da terceira faixa do disco, “A3”:

Ex: Tema B (Melodia, harmonia e baixo) de “A3”

¹¹⁰ De acordo com a definição dada pela *Continuum Encyclopaedia of popular music of the world* “ “Walking bass” é uma metáfora utilizada para denotar a técnica utilizada por baixistas acústicos e elétricos envolvendo uma linha de notas que caminham de uma à outra. (por tons e semitons) Ocorrendo tanto em solos como em acompanhamentos, a linha de walking bass combina movimento de graus conjuntos à um ritmo constante de semínimas, com poucas notas sucessivas dentro da mesma tonalidade. As linhas de walking bass são um “caminhar” dentro das seções de estruturas harmônicas.” (TAMYLIN e HORN In: SHEPERD et. Al. 2003:627).

¹¹¹ “O acompanhamento no contrabaixo faz uso da célula rítmica tipicamente utilizada por contrabaixistas para o acompanhamento de *samba* (colcheia pontuada – semicolcheia). Em termos de escolha das notas faz opção pela variação entre fundamental e quinta ou terça dos acordes. Esse é um acompanhamento bem mais “ativo” do que normalmente se faria, por exemplo, na bossa nova.” (SIGNORI. 2009:64).

Outro exemplo da levada de contrabaixo de samba aparece no Tema A de “Mar azul”:

Ex: Tema A (flauta e baixo) de “Mar Azul”

Baixo:

Bateria e Percussão

Robertinho Silva foi o baterista oficial do Som Imaginário durante a gravação dos três LPs do grupo. Porém, ele não estava sozinho na seção rítmica – além de Zé Rodrix, que fazia questão de utilizar alguns acessórios percussivos inusitados durante a gravação, o grupo contou também com a participação de Naná Vasconcelos em gravações e shows. Naná é um percussionista recifense (hoje mundialmente reconhecido) que em 1966 havia acabado de se mudar para o Rio de Janeiro. O Som Imaginário foi uma de suas primeiras oportunidades profissionais na cidade.¹¹² Na ficha técnica do primeiro álbum o nome de Naná aparece em muitas faixas, com exceção apenas de “Pantera”, “Sábado” e “Nepal”.

A utilização da percussão de Naná, quando posta sobre o estilo *pop/rock* que predominava nos arranjos, causou na sonoridade do grupo um caráter de “exoticidade” que

¹¹² <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/nana-vasconcelos>. Acessado 24/05/2011. O primeiro percussionista do Som Imaginário foi Laudir de Oliveira, que entrou e saiu da banda no ano de 1969, a fim de se juntar a Sérgio Mendes durante sua turnê nos Estados Unidos.

fazia referência aos ritmos tradicionais afro-brasileiros. Assim, com seu vasto conhecimento sobre instrumentos tradicionais como o berimbau e a tumbadora (conga), Naná pôde fornecer ao grupo um elemento legitimador de uma “brasilidade” equilibrando a tendência à música estrangeira.

Observamos esta “mistura”, por exemplo, em “Morse” quando a bateria junto à percussão é trabalhada alternadamente na passagem de uma seção à outra. Nos compassos onde a percussão é mais evidente, ouvimos até a voz de Naná ou a de Zé Rodrix “dialogando” com os instrumentos. Sobre isso Frederica comenta: “*Tá lá o Naná falando junto com as tumbadoras. O Naná falava junto com o berimbau, tocava o berimbau falando junto. Quer dizer, só tinha maluco de pedra. Mas daí dá pra entender que o grupo tinha criatividade.*”¹¹³

Outros exemplos estão presentes na percussão de “Tema dos Deuses”, apoiando o teor do canto “africano” que ela sugere; em “Make Believe Waltz” contrastando com a introdução *funkeada* a qual acompanha e em “Poison”, onde a participação de Naná tocando “vidros quebrados” proporcionou efeitos e ambientação adequada para a temática da canção que propõe uma “viagem” através do uso de drogas, despertando sensações surreais.

Outro exemplo bastante interessante ritmicamente desta mistura de instrumentos de percussão com os estilos do *pop/rock*, agora à cargo de Zé Rodrix, é o bongô acrescentado junto a frase inicial bluesística tocada pela guitarra. No exemplo abaixo estão representados a linha rítmica do bongô e o padrão rítmico e melódico da guitarra que se repete ao longo de toda a música. Percebemos o uso das figuras tercinadas e o “cruzamento” rítmico que acontece entre as duas linhas: a linha rítmica do bongô, sempre iniciadas pelas duas semicolcheias sugere uma frase musical em 5/4.

Ex: Introdução de “Pantera” – (bongô e guitarra)

The image shows a musical score for the introduction of the song "Pantera". It consists of two staves. The top staff is for the bongô, written in a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and rests. The bottom staff is for the guitar, written in a 3/4 time signature. It features a bluesy melodic line with many triplet markings and rests, mirroring the rhythmic complexity of the bongô part. The key signature has one sharp (F#).

No segundo álbum a percussão não aparece mais com tanta frequência. Mesmo assim, nos momentos em que está presente, a noção da interferência de instrumentos que proporcione uma “sonoridade exótica” à tendência original do arranjo é retomada. Em “Você tem que saber”, os instrumentos de percussão são responsáveis pelas realizações dos diversos gêneros encontrados na análise do item discutido anteriormente, em “Gogó, o alívio rococó”, na longa Introdução experimental, e em “A nova estrela”, onde o uso de maior percussão se justifica pelo fato de ter sido gravada ainda no ano anterior (1970) pela formação original do Som Imaginário, com Naná e Zé Rodrix.

Já em Matança do Porco a idéia da percussão junto à bateria não está mais presente. Novamente, o motivo trio de jazz/piano, baixo e bateria influencia nesta ausência, ressaltando a intenção de Wagner Tiso de priorizar este tipo de formação nos arranjos.

Síntese

Em geral, podemos notar que a sonoridade do Som Imaginário é consequência também de um contexto histórico específico, relacionado ao desenvolvimento dos estúdios de gravação no Brasil nos anos 60. O acesso à música e a informação estrangeira era grande e exercia muita influência no momento de criação do artista, porém os estúdios não seguiam esta lógica de crescimento, expandindo seus recursos com uma velocidade inversamente proporcional ao crescimento do acesso de bens de consumo “estrangeiros” no Brasil. Este aspecto associado também a ainda mínima “familiaridade” de alguns integrantes do grupo com a linguagem da música *pop/rock* foi um fator determinante para que o Som Imaginário não se limitasse à cópia de artistas estrangeiros, buscando uma sonoridade própria com os equipamentos dos quais dispunham.

Podemos dizer que Zé Rodrix é o músico que mais parece falar a língua do mundo *pop*, pelas evidências das suas principais influências e pelas características nos arranjos que muito se assemelhavam aos *Beatles* (vide a canção “Poison”).

Assim como no capítulo sobre gêneros e estilos, observamos na instrumentação o conflito das tendências internacionais como uso de instrumentos eletrônicos de alto valor

simbólico como *Hammond e o Rhodes*; com as “tradições musicais brasileiras”, representadas, sobretudo, pela participação de Naná Vasconcelos¹¹⁴ na percussão.

5 - ANÁLISES HARMÔNICAS E CONSIDERAÇÕES SOBRE AS LETRAS

Apresentação e Discussões sobre o material utilizado para as análises harmônicas.

Desde o princípio das análises musicais das canções do Som Imaginário me deparei com algumas questões que surgiram a partir da escuta atenciosa do material: uma delas era se seria possível encontrar uma bibliografia de apoio que abrangesse de uma forma menos tradicional a análise de canções populares que se utilizam de padrões harmônicos que muitas vezes não são analisáveis dentro da teoria da harmonia clássica (principalmente aquelas canções influenciadas pelo rock e pela música pop).

Parti então para a primeira opção: o trabalho de Sérgio P. R. Freitas, pesquisador que têm sido muito utilizado pelos estudantes da área de música popular e contribui de forma valiosa para uma definição dos processos harmônicos mais condizentes com a música popular. Em seu trabalho intitulado “Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal”¹¹⁵, o autor se dedica a detalhar as relações dos acordes, baseando-se na harmonia funcional clássica que é composta pelo tripé harmônico “tônica-subdominante-dominante” (I-IV-V graus), nos mostrando que é possível uma análise harmônica através de uma “razão sistêmica” independente “das questões de escritura da condução de vozes” possibilitando que as progressões e as narrativas harmônicas do cancionário popular encontrem um lugar dentro da teoria clássica da harmonia. Desta maneira, o autor trabalha basicamente com **tétrades básicas**: X7M, X7, Xm7, Xm7(b5), X° e com as funções **tônica, subdominante e dominante**, nos **campos harmônicos diatônicos maiores e menores**. A partir destes

¹¹⁴ Naná Vasconcelos é um artista brasileiro cuja trajetória merecia um trabalho detalhado. Naná gravou com inúmeros artistas e é um dos músicos mais reconhecidos fora do Brasil. Sua contribuição no Som Imaginário é essencial para compreendermos a construção da sonoridade da banda.

¹¹⁵ FREITAS, Sérgio P. R. de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado – UNESP. 1995.

princípios definem-se as funções dos acordes: Tipos de Dominante: *secundária, estendida, substituta*; Tipos de Subdominante: *secundária, estendida, subdominantes de empréstimo modal*; os acordes da região da *mediante* (que estabelecem relações de *terças superior ou inferior ao primeiro grau da tonalidade*) e por último os *procedimentos cadenciais básicos*.

Esta teoria abrange muitos tipos de música popular a partir de 1900, como o *jazz, soul* e o *blues* americano bem como boa parte do repertório musical da música popular brasileira, do choro à bossa nova. A música de Milton Nascimento e do Clube da Esquina foi muito influenciada pelo *jazz* e pela bossa nova, mas ainda assim apresenta procedimentos composicionais e harmônicos de outras práticas musicais, tais como o retorno às harmonias barrocas e melodias contrapontísticas e a exploração de acordes e cadências da harmonia modal. Apesar de verificarmos as influências tanto de Milton Nascimento como do *jazz* e da bossa nova no Som Imaginário, seus primeiros dois álbuns são repletos de procedimentos comuns à música pop internacional, mais especificamente o rock anglo-americano.

Para auxiliar na análise deste tipo de gênero que predominou nos EUA pós-segunda guerra, chegando ao Brasil nos anos 60 com a Jovem Guarda e culminando nos movimentos contraculturais brasileiros pós-68, será usado o livro do pesquisador inglês Philip Tagg intitulado “*Everyday Tonality – towards a tonal theory of what most people hear*”¹¹⁶ que mostra procedimentos comuns da música pop que não podem, ou não fazem sentido, se analisados sob a lente da harmonia tradicional.¹¹⁷ Philip Tagg vai ainda mais fundo ao afirmar que outros parâmetros musicais que não podem ser notados na partitura são muitas vezes colocados em importância secundária pelos teóricos, como por exemplo, os parâmetros de métrica, periodicidade, timbre e acústica, e ainda os aspectos sonoros de efeito como o *echo, delay, reverb, saturation, phasing*, que, apesar de estarem amplamente difundidos na atualidade, mostraram seus primeiros passos nos anos 60 com o

¹¹⁶ TAGG, Philip. *Everyday tonality-towards a tonal theory of what most people hear*”. The Mass Media Scholar’s Press Inc. New York & Montreal, 2009.

¹¹⁷ O autor afirma no prefácio do livro: Como falar sobre as práticas tonais comuns que não se enquadram na teoria tonal ensinada em conservatórios e departamentos de música. Como explicar alguma coisa tão comum quando o “*chord loop*” the *La Bamba* (ou *Guantanamera, Twist and Shout*) dentro dos termos de tônica subdominante e dominante? (TAGG: 2009: 1).

aprimoramento dos recursos tecnológicos, dos estúdios de gravação e as constantes experimentações ocorridas nas canções que compunham o repertório da música pop.

Sobre o conceito de harmonia Tagg continua a ampliá-lo e resignificá-lo de seu sentido original dentro da harmonia tradicional, para enfim chegar na harmonia modal “**tertrial**”, nos padrões de *shuttles*, *loops* e *bimodalidade* que serão explicados com maiores detalhes posteriormente.

Para começar a discussão sobre a harmonia, retomemos o sentido de sua acepção: para os medievais a harmonia se inicia a partir de duas notas soadas ao mesmo tempo, se estendendo depois para três notas no período da Renascença e se consolidando como uma prática tradicional europeia nos séc. XVIII e XIX. Para se desvencilhar desta acepção restrita Tagg enfatiza que qualquer tipo de prática polifônica (um padrão de *riff* mais melodia, vozes paralelas soando homofonicamente, cantos africanos, práticas instrumentais asiáticas) podem ser analisadas harmonicamente, cada qual desenvolvidas com base em seu **idioma harmônico**. (TAGG: 2009:93)

A harmonia tradicional europeia é constantemente chamada de triádica, diatônica, funcional e tonal. Tagg questiona essa rotulação e demonstra através de questionamentos as restrições implicadas nestas nomenclaturas quando falamos da harmonia modal: “*Tal harmonia ao se utilizar de três notas em um acorde não pode ser chamada de triádica? Não é também diatônica, já que contém material retirado de uma escala de 7 notas que contém 2 semitons?*” (IDEM: 93). Estabelece-se então alguns tipos de redefinições para o vocabulário harmônico. São eles:

Harmonia triádica¹¹⁸: construída de acordes com três notas, não necessariamente montados através de intervalos de terças;

Harmonia tertrial¹¹⁹: aquela onde acordes de três ou mais notas (tríades, tétrades) são construídos pela sobreposição de intervalos de terças.

Harmonia quartal: aquela onde acordes de três ou mais notas (tríades, tétrades) são construídos pela sobreposição de intervalos de quarta.

¹¹⁸ O termo triádico será usado na sua acepção tradicional, quando se referir a práticas comuns da harmonia tradicional (música europeia do séc XVIII e XIX alguns estilos de jazz da década de 20 a 60).

¹¹⁹ Por motivos práticos, usarei o termo na sua língua original inglesa; já que se trata de um neologismo de Philip Tagg que não possui tradução exata no português.

Estes termos são redefinidos com o propósito de nomear fenômenos ocorrentes na música *pop/rock* que não possuíam definições muito claras. (IDEM:95)

Durante o trabalho de análise das canções do Som Imaginário, me deparei com significativos problemas em relação à teorização e classificação das progressões de acordes; dentre os quais está a dificuldade de aplicar os conceitos de tônica, subdominante, dominante a acordes que não parecem seguir a construção de encadeamento de vozes das regras do contraponto tradicional e a distinção de “narrativas” harmônicas no processo de encadeamento, que muitas vezes parece não “resolver” ou afirmar um centro tonal específico.

O grupo Som Imaginário trabalha com outros parâmetros musicais desenvolvidos pela música *pop/rock* anglo-americana, os quais trouxeram significativas mudanças no processo de aprendizado e criação musical, através da exploração de texturas, timbres (instrumentos elétricos que permitem um número maior de manipulações sonoras), articulação rítmica, parâmetros deixados em segundo plano pelo tratamento da harmonia tradicional.¹²⁰ A amplificação elétrica e a preservação de um complexo acústico através do uso dos efeitos de estúdio levaram a música *pop/rock* a criação de outros tipos de escutas que privilegiam os padrões de **sincronicidade**, **métrica**, **periodicidade** e **interesses timbrísticos** mais do que padrões de desenvolvimento temático e harmônico.

Desta forma, muitas canções do grupo¹²¹ recriam dentro de um ambiente específico de influências de diversos estilos, uma música popular pautada tanto nos padrões citados acima, como também em padrões consagrados pela harmonia tradicional, remetendo-nos tanto a música européia como ao *jazz*. A harmonia do Som Imaginário muitas vezes será vista como “empobrecida”, ou seja, dotada de pouca complexidade se vista apenas sob a lente da harmonia tradicional.

Desta maneira, é importante ressaltar alguns conceitos que serão usados na análise harmônica destes casos. Tagg apresenta, como base da construção das músicas de um vasto

¹²⁰ “Parece que, a bobina do microfone, os instrumentos eletricamente amplificados, a gravação multi-canal, o tratamento de som do estúdio, o sequenciador, os samplings digitais, e a mudança da música das partituras para as gravações nunca tiveram lugar nem contribuíram para uma mudança no potencial expressivo da música que é realizada” (IDEM: 160)

¹²¹ Estes padrões se aplicam nos nossos dias a maioria do repertório difundido pela *media* tanto no Brasil como no mundo, mas no final da década de 60 o Som Imaginário representava uma “ousadia” no terreno da MPB.

repertório a partir do período pós-guerra, a **harmonia modal tertial** que como o nome já diz é constituída de acordes construídos por superposições de terças, pertencentes a algum dos sete modos eclesiásticos. Portanto, além do modo jônico (modo no qual a harmonia tradicional se baseia) temos o dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. (IDEM: 115)¹²² A característica que difere a harmonia modal *tertial* deriva da relação entre a tônica e as tríades maiores de cada modo. (IDEM: 119)

TABELA A: LOCALIZAÇÃO DAS TRÍADES MAIORES EM CADA MODO.¹²³

	I	bII	II	bIII	IV	V	bVI	bVII
Jônio	X				X	X		
Dórico				X	X			X
Frígio		X		X			X	
Lídio	X		X			X		
Mixolídio	X				X			X
Eólio				X			X	X

TABELA B: TRÍADES DOS MODOS.

Número romano maiúsculo: tríade maior

Número romano minúsculo: tríade menor

modos	Graus						
Jônio	I	ii	iii	IV	V	vi	Vii°
Dórico	i	ii	bIII	IV	v	vi°	bVII
Frígio	i	bII	bIII	iv	v°	bVI	bvii
Lídio	I	II	iii	#iv°	V	vi	vii
Mixolídio	I	ii	iii°	IV	v	vi	bVII
Eólio	i	ii°	bIII	iv	v	bVI	bVII

¹²² O modo lócrio não é discutido no trabalho de Tagg. De acordo com o autor: “Não discutirei o lócrio porque sua tríade tônica é um acorde diminuto e não maior ou menor como nos outros modos, um fato que o torna inútil em qualquer música que usa a quintas justas (as power fifths no heavy metal, por exemplo).” (IDEM:115)

¹²³ (IDEM:117)

Distribuo na tabela abaixo as principais características da harmonia tradicional e os conceitos correspondentes da harmonia modal *tertial* apresentada no livro de Tagg:

TABELA C: HARMONIA TRADICIONAL X HARMONIA MODAL *TERTIAL*

HARMONIA TRADICIONAL	HARMONIA MODAL <i>TERTIAL</i>
Narrativa musical extensa/funcional	Falta de direção tonal/ períodos mais curtos (<i>shuttles, loops</i>)
Baseada em temas, desenvolvimento.	Baseada em padrões rítmicos, métrica e periodicidade.
Acordes construídos por superposições de terças (tríadicos)	Acordes construídos por superposições de terças (<i>tertial</i>)
Modo Jônio/Eólio (maior e menor)	Modos Jônios, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio e Eólio.
Dissonâncias são preparadas como suspensões. Condução de vozes. (4ª desce pra 3ª e 7ª sobre para 8ª).	Paralelismos.
Movimentos paralelos de terças e sextas.	Movimentos paralelos de quintas e oitavas.
Inversão de tríades e tétrades são comuns.	Acordes em seu estado fundamental, muitas vezes com dobra de fundamental. (8ª).
Progressões no sentido anti-horário do ciclo das quintas. (<i>flatward</i>) ¹²⁴	Progressões no sentido horário do ciclo das quintas. (<i>sharpward</i>) ¹²⁵
Estilos: Música tradicional européia, operetta, <i>parlour song, music hall</i> , valsas, marchas, cânticos, hinos nacionais, baladas românticas, <i>Schlager, jazz standards, swing, bebop, etc.</i>	Estilos: alguns tipos de música latino-americanas: <i>cumbia, son, andina; kwella, pop, rock n´roll, soul music</i> , música hispânica, <i>folk-rock</i> britânico, irlandês e norte-americano, <i>country, blues, funk, etc.</i>
- Cadência V7 – I considerada “perfeita”	Cadência Plagal IV – I mais recorrente.
Dominante X7	Acordes V sem características de dominante, por não possuírem a 7ª.

Após apresentar a ampliação dos conceitos da estrutura musical tradicional e a estrutura da harmonia *tertial* que dá suporte à análise das progressões de variados estilos da

¹²⁴ *Flatward*: o movimento anti-horário no ciclo das quintas C – F – Bb – E ... aumenta os número de bemóis da tonalidade

¹²⁵ *Sharpward*: o movimento horário no ciclo das quintas C – G – D – A, ... aumenta o número de sustenidos da tonalidade

música popular, falta ainda elucidar alguns “padrões” colocados como essenciais para o entendimento da organização desta harmonia dentro de uma música.

Primeiro temos o conceito de ***One-chord changes*** (mudanças de um acorde) que ocorre frequentemente em alguns tipos de música popular. Tagg enfatiza que *"nenhuma peça de um único acorde consiste realmente de um único acorde"*, ou seja, o músico inclui na sua performance variações de timbre, ritmo e registro, e até mesmo, tonais. Alguns padrões de distorção, efeitos de tremolo e alternâncias de acordes ¹²⁶ são inseridos para criar maior interesse na música composta por apenas um acorde. Desta maneira os músicos manipulam as características de um acorde de acordo com o estilo que realizam, podendo *“omitir, incluir, acentuar, sujar”* ¹²⁷, *“escorregar”* ¹²⁸ *as notas tocadas, usar alternâncias de acordes (shuttles) e articular tudo isso ritmicamente, em termos de antecipação, no tempo, fraseado etc...”*. ¹²⁹

O segundo conceito apresentado é o já mencionado ***shuttle*** que consiste em uma mudança harmônica realizada pela alternância de dois acordes. Quando este tipo de movimento acontece dentro de um centro tonal (um acorde) ele acaba por *“avivar o único acorde produzindo uma atividade harmônica apropriada, que se torna parte intrínseca e relevante do groove”*. (IDEM: 132)

Mas o tipo mais comum de *shuttles* são aqueles que acontecem entre dois acordes de modo que: *“cada acorde possa ser escutado na sua posição fundamental de maneira que ambos tenham a mesma duração”*. (IDEM: 173) Baseados na harmonia modal *tertial*, temos então vários tipos de *shuttles*. Para citar alguns exemplos temos os ***shuttles plagais*** amplamente utilizados nas cadências de *rock* e *blues* (IV – I no modo jônio ou IV – i no modo dórico), ou ainda os ***shuttles eólicos*** (i - bVI) que também aparecem com frequência na música popular.

¹²⁶ É muito comum na música popular a realização de alternância de acordes através da utilização da técnica de violão e guitarra barré, em inglês *parallels barre*, que consiste em alternar acordes de mesma posição em movimentos paralelos (ênfatizando as “proibidas” quintas e oitavas parelas).

¹²⁷ O termo “sujar” do inglês *smudge*, se refere ao procedimentos práticos musicais como as ornamentações de notas, *blues notes* e *apoggiaturas*.

¹²⁸ O termo “escorregar” do inglês *slide* se refere à forma de tocar a guitarra utilizando um pequeno tubo oco de metal, alterando o tom ascendente e descendente, através do deslizamento do tubo sobre as cordas. Esta técnica, também chamada de *Slide guitar*, ou *Bottleneck guitar*, é muito comum em estilos como o *blues* e o *country*.

¹²⁹ “É a junção destas características que originam o chamado “groove” na música popular, ou seja, a maneira como o acorde (ou os acordes) se dispõem em um padrão de poucos compassos, de forma rítmica e melódica.” (IDEM:164).

Em terceiro lugar é necessário explicar a utilização do termo ***Chord Loops*** ou ***Loops de acordes***. Este termo é definido por Tagg como “*uma seqüência de acordes, usualmente três ou quatro, recorrentes dentro de uma mesma seção da música*”. (IDEM: 199) Em termos de duração temporal um *loop* pode permanecer entre 3 a 8 segundos, aproximadamente. Estes *loops* repetidos ciclicamente normalmente duram pouco mais de 18 segundos. Tagg enfatiza a diferença entre *loop* e *turnarounds*: “*Loops e turnarounds consistem de uma mesma seqüência de acordes, mas os turnarounds têm uma função específica, que é a de sinalizar o final de um ciclo harmônico que levará a progressão em direção ao começo de outra*”. (IDEM: 208). Dentro da categoria dos ***Loops de acordes*** temos então os ***Loops Modais***, que são progressões de três a quatro acordes característicos de cada modo. Alguns exemplos são: ***Loops jônicos com turnaround V - I***: $\Leftarrow I - IV - V \Rightarrow$; ***Loops mixolídios com turnaround plagal IV - I***: $\Leftarrow I - bVII - IV - IV \Rightarrow$.

Como podemos observar na Tabela A, uma das diferenças descritas entre os conceitos da harmonia tradicional e esta abordagem que estamos apresentando agora, é a funcionalidade dos acordes, ou seja: como a harmonia *tertial* trabalha com tríades (fundamental, terça e quinta, e às vezes, a repetição da fundamental com a oitava) a função de Dominante acaba por não existir por completo (pois não há a sétima menor característica do acorde de dominante) e conseqüentemente as outras funções de Tônica e Subdominante perdem suas funções usuais.

Este resumo dos principais conceitos de Philip Tagg tem como objetivo apresentar os elementos que permitem a música popular influenciada pelo *pop/rock* ser entendida como uma estrutura cheia de significados particulares.

Sabe-se que a análise harmônica de uma obra é passível de inúmeras interpretações. Os conceitos de Tagg exemplificados acima são aplicados a um universo específico da música brasileira que apesar de manter muitas semelhanças com a linguagem a qual a metodologia de Tagg se aplica, possui alguns desvios particulares. As ferramentas teóricas dos *chord loops*, *shuttles* e *one chord changes* servem como um novo olhar para um substrato de uma narrativa harmônica que não se explica pela dualidade tensão-relaxamento. Por isso, muitas sequências harmônicas demonstradas a seguir não seguirão restritamente os *loops* e o “vai e volta” dos *shuttles*, mas mesmo assim contribuirão para a compreensão do que é “mais importante” em uma seqüência onde os acordes não caminharão por condução de vozes.

Para complementar a análise harmônica outros trabalhos serão utilizados como “*Harmony and voice leading*” de Edward Aldwell e Carl Schachter¹³⁰ e o “*Harmonia e Improvisação*” de Almir Chediak.¹³¹

PRIMEIRO DISCO: SOM IMAGINÁRIO (1970)

As progressões de “Make Believe Waltz” e “Nepal” – influências dos Beatles

Para iniciarmos a discussão, apresento um exemplo de uma progressão harmônica da música “Make Believe Waltz”¹³² do primeiro disco do Som Imaginário. Veremos que progressão é essa e como ela se apresenta nas primeiras vezes, além de observamos como ela foi modificada na penúltima vez em que foi executada.

A sequência é apresentada pelo violão durante a Parte A da música e parece ser bastante inspirada no uso de inversões de acordes realizado pelos *Beatles*¹³³, herança da harmonia tradicional do século XIX¹³⁴. A sequência harmônica é executada em um ritmo de “valsa” de compasso 6/8, na tonalidade de Dó maior.

Ex: Progressão Harmônica - Parte A de “Make Believe Waltz”:

The musical notation shows a sequence of chords in 6/8 time, D major. The chords are: C, C7/Bb, F/A, C/G, F, D7, and G. Below the notation, the Roman numerals are: I, I7/7, IV/3, I/5, IV, V7/V, and V.

¹³⁰ ALDWELL, Edward & SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. 3a. ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.

¹³¹ CHEDIK, Almir. *Harmonia e Improvisação, vol.1*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 4ª edição, 1986.

¹³² Faixa 4. Som Imaginário (1970).

¹³³ Exemplos destas inversões podem ser encontradas em músicas como, “*Lucy in the sky with the diamonds*” e “*Dear Prudence*”, do grupo *The Beatles*.

¹³⁴ A harmonia usada em muitos tipos de música popular segue a tradição das vozes condutoras da prática musical européia do século XIX. Esta prática privilegia movimentos descendentes para as sétimas menores, paralelismos entre terças ou sextas e evita os mesmos entre quintas e oitavas. Modulação para a dominante, cadências V – I e inversão de tríades de acordes dominantes também são procedimentos comuns que aparecem neste tipo de música ocidental. (TAGG, 2009:110).

Na progressão acima observamos uma das poucas vezes em que aparecem, nas músicas dos dois primeiros álbuns do Som Imaginário, acordes dominantes com sétima realizando cadências do tipo perfeitas (V7 – I). O tratamento utilizado através das inversões de acordes permite que as vozes sejam conduzidas dentro do parâmetro tradicional de condução descrito por Tagg; o sétimo grau do acorde de C7 desce para terceiro grau do acorde de F, bem com o terceiro grau sobre para a tônica. Evita-se desta forma, o movimento de quinta paralela, apesar do movimento de oitavas paralelas aparecer entre todos os acordes descritos.

A tonalidade é Dó Maior, o acorde I é C, precedido pelo acorde I7 que tem função dominante (V7/IV) ¹³⁵. Segue-se um movimento plagal entre o acorde IV/3 – I/5 (F/A – C/G) prosseguido por IV – V7/V (função dominante secundária) ¹³⁶ e V, dominante primária (apesar de não conter a sétima).

Atentamos agora, para o uso deste baixo cromático.

Na música “Nepal” ¹³⁷, do segundo disco do grupo, a Parte A e o Refrão compartilham de uma progressão harmônica semelhante, descrita abaixo:

Ex: Progressão Harmônica – Parte A e Refrão de “Nepal”

D F#m/C# Bm D/A G E/G# A
 I IIIIm/5 VIIm I/5 IV V/3/V V

A progressão: [I – IIIIm/5 – VIIm – I/5 – IV – V/3/V – V] é muito semelhante a de “Make believe Waltz”: [I – I7/7 – IV/3 – I/5 – IV – V7/V – V] (com a diferença de que o acorde IIIIm/5 é substituído pelo acorde de I7).

Em entrevista, Frederica diz que este tipo de progressão era muito utilizada pelos músicos jovens da época, especialmente aqueles que tinham contato com a música

¹³⁵ Almir Chediak atenta para o uso do acorde I7 como “acorde blues diatônico” (função blues). Neste caso, durante a introdução esta progressão sustenta a improvisação do teclado sobre a escala pentatônica maior de Dó (dó, ré, mi, sol, lá) com as *blues notes* acrescidas (b3, b5, b7).

¹³⁶ “É um acorde de dominante secundária, ou seja, um acorde maior, com sétima menor que se dirige a um outro grau do Campo Harmônico, que não o primeiro.” (FREITAS, 1995:75)

¹³⁷ Faixa 7 do primeiro álbum. Som Imaginário (1970).

pop/rock internacional. O músico aponta como exemplo marco desta progressão a música “Whiter Shade of Pale” do grupo Procol Harum, no ano de 1967: “Make Believe Waltz foi muito baseada na ária da 4ª corda, né. Porque na época fez sucesso a Whiter Shade of Pale do Procol Harum, que é em cima da ária da 4ª corda.”¹³⁸

Esta linha cromática descendente, parece ter se tornado um “lugar comum” harmônico nas composições da época. Como exemplo disso tomamos algumas canções dos Beatles como “For no one”¹³⁹ e “All you need is love”¹⁴⁰ e ainda, a música “Chão de Estrelas”¹⁴¹ do grupo Os Mutantes.

Voltando a música “Make believe waltz”, outra progressão nela presente, na tonalidade de Sol Maior, se inicia com o acorde relativo menor de Sol, como no exemplo abaixo:

Ex: Progressão Harmônica - Parte B de “Make believe waltz”:

Em | F – C/E | G | F | Em | F – C/E | G | F | G
VI^m bVII IV/3 I bVII VI^m bVII IV/3 I bVII I

O caminho harmônico dos acordes F – C/E – G acima, podem ser analisados como um sequencia do modo mixolídio. Estas sequências, mais comuns dentro dos chamados **loops mixolídios**, consistem de alternância entre as tríades maiores IV, bVII e I, encontrados neste modo. Normalmente a direção da progressão aparece na seguinte sequência: bVII – IV – I. Todos os acordes “contém dois passos consecutivos de quinta ascendente ou quarta descendente de bVII para IV e de IV para I” (TAGG, 2009: 225) conduzindo a harmonia na direção horária do ciclo das quintas.

Alguns exemplos famosos deste tipo de seqüência também podem ser encontrados nas músicas dos Beatles como “With a little help from my friends”¹⁴² e “Polythene Pan”.¹⁴³

¹³⁸ Sobre esta semelhanças encontramos uma referência na Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, 2003: 545. Exemplo 7: “Inversions through a descending bass in major keys”.

¹³⁹ The Beatles. LP. *Revolver*. 1966. Parlophone. Londres.

¹⁴⁰ The Beatles. *Magical Mystery Tour*. Parlophone. EUA. 1967.

¹⁴¹ Os Mutantes. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor. 1970.

¹⁴² The Beatles. LP. *Sgt. Pepper’s lonely heart club band*. 1967. Apple Corps, Londres. Faixa 2

¹⁴³ The Beatles. LP. *Abbey Road*. 1969. Capitol Records, Londres. Faixa 12

Vejamos também, o exemplo da penúltima repetição da parte A de “Make Believe Waltz”:

Ex: Progressão Harmônica da penúltima repetição da parte A de “Make Believe Waltz”:

| C – C7/Bb | F/A – Bb | Eb – Ab – G | C
I I7/7 IV/3 bVII bIII bVI V I

Os acordes destacados em cinza, se analisados com base nos conceitos da harmonia funcional de Sérgio Freitas, seriam caracterizados como acordes de empréstimo modal (bVII – bIII – bVI do modo menor), que podem ser ouvidos como II – V – I de Lá bemol, e este último, por sua vez, assumir a função de SubV7 para Sol maior.¹⁴⁴ Contudo, nos deparamos com acordes maiores perfeitos (sem sétimas nem extensões), que acabam por deixar a sonoridade da progressão “ambígua”, nas palavras de Sérgio Freitas, ou seja, sem direcionalidade funcional. Aproveito para esclarecer a posição de Freitas (que se contrapõe aos argumentos de Tagg sobre a harmonia *tertial*) que defende o ponto de vista que todos estes usos (de acordes maiores por exemplo) são: “*determinados usos específicos e especiais dentro do universo da música popular (...) marcas específicas da estética pop, rock, jazz/rock, funk, fusion*”, “*permanecem em seu âmago, totalmente fiéis aos fundamentos funcionais básicos da música de feitura harmônica e tonal*”, privilegiando o “*gosto pelo perfeito e diatônico*”. (FREITAS, 1995:141) Para Freitas, este uso da tríade perfeita maior é derivado de séculos da prática harmônica tradicional, como por exemplo, a prática de empréstimo modal. No exemplo acima as afirmações de Freitas podem ser completamente aplicáveis, pois se trata de uma progressão harmônica longa (mais de quatro acordes), que parece seguir o sentido anti-horário característico da harmonia funcional, sendo suficiente elucidá-las como uma prática pertencente ao universo *pop* por conter acordes maiores de empréstimo modal (maior- menor). Em outros casos, esta simplificação pode ser insuficiente para determinar o tipo de procedimento usado pelas harmonias *pop/rock*, que muitas vezes não estão baseadas na dualidade maior-menor e não podem ser “escutadas” como um discurso musical funcional tensão-relaxamento. Nem

¹⁴⁴ Acorde que possui o mesmo intervalo de três tons (trítone) presente no quinto grau da tonalidade, V7, podendo substituí-lo.

podemos afirmar ainda, que todos estes tipos de progressões resguardam o gosto pelo “perfeito e diatônico”.

A referência de Sérgio Freitas é uma das raras menções que se fazem ao assunto do tipo de harmonia encontrado na música pop rock. Percebemos a tendência de colocá-la sempre dentro de uma concepção “antiquada”, “rústica” e “natural”, relacionando-a a harmonia modal de caráter “medieval”. Este tipo de afirmação é bastante freqüente nas críticas às harmonias “pobres” da música *pop*. É exatamente nestes tratamentos harmônicos (modais ou tonais) diferentes que pretendo focar a atenção nos exemplos seguintes desta análise.

Antes de prosseguirmos com as análises harmônicas, nos voltaremos agora para o conteúdo da letra da canção “Nepal” de onde um dos exemplos acima foi retirado. A canção representa um rico exemplo dos valores contraculturais da época.

Principais aspectos da letra de “Nepal”

Nos versos de “Nepal”, cantada em tom irônico e debochado por Zé Rodrix e Frederica, constrói-se a imagem de um país “ideal” onde os valores e comportamentos de seus habitantes muito se parecem com aqueles pregados pela contracultura. O primeiro indício destas referências contraculturais, é *o interesse pelo mundo oriental* contido na escolha do título da canção “Nepal” (um país localizado entre a Índia e a China). Esta escolha pode simbolizar a tendência da juventude daqueles anos pela busca de conhecimentos e visões de mundo oriundas da cultura oriental. Na sonoridade, este elemento aparece na escolha da instrumentação da Introdução: “apitos de caça”, ocarina, tambores, sinos, contribuem para construir uma imagem estereotipada do “exótico” e do “oriental”. Esta busca pelo oriente está descrita nos comentários do escritor Antonio Risério em seu artigo “*Duas ou três coisas sobre a contracultura brasileira*”: “*As vivências transculturais também foram posturas adquiridas pelos “desbundados”. Além de se aterem na macrobiótica, ioga, uso de túnicas e incensos indianos, jogo do I-ching vindos do orientalismo (...)*”. (RISÉRIO, 2006:19)

No ponto de vista de Luis Carlos Maciel, outro autor que trabalha com a contracultura, esta busca pelas informações orientais acabaram sendo entendida mais como uma busca “mística” e fora “misturadas” com outros tipos de crenças e filosofias, como a crença do “*realismo mágico, discos voadores, astrologias, bolas de cristal, macumbas,*

iluminações psicodélicas e espiritismo puro e simples” se transformando no que o autor chama de grande “*saco místico da contracultura*” (MACIEL, 1987:98) Aqui vemos um indício de que a ideologia contracultural sobre o qual estava amparada algumas das criações musicais do Som Imaginário, sofria também “misturas” de outras crenças naquele momento histórico, se manifestando de forma híbrida, assim como a música, no território brasileiro.

A busca pela espontaneidade natural das relações entre os seres-humanos, a ênfase no presente, no momento - no “aqui e agora” - pareciam ser dificilmente alcançadas pelos jovens contraculturalistas através do velho e arcaico modo de pensar ocidental. Luiz Carlos Maciel em outro artigo publicado em 2007 diz: “*Mas a gente gostava do pensamento oriental. A gente gostava do taoísmo, por exemplo, que fala da espontaneidade. Hoje fala-se muito de ética, de moral mas Lao Tsé revela que ética e moral são resultados da decadência da sociedade e do espírito.*” (MACIEL In ALEMIDA, NAVES, 2007:75)

O uso da imagem do país “Nepal” no título da canção parece não ser apenas uma tentativa de afirmação da cultura oriental como superior a ocidental, mas sim uma metáfora que inclui nas suas significações mais profundas todo o “saco místico” e conseqüentemente sonoro, que a música carregava.

A idealização de uma “comunidade” nova, que quebraria os preceitos do mundo capitalista ocidental é encontrada nas páginas do jornal *O Pasquim*, no artigo intitulado “*A nova família*”. Alguns preceitos descritos nas linhas de Luís Carlos Maciel se aproximam dos versos de “Nepal”. O autor descreve como seriam essas comunidades que seriam “*as formas familiares futuras*”. Em suas palavras, elas se assemelhariam mais “*às estruturas tribais encontradas em culturas desligadas da tradição ocidental do que à estrutura familiar convencional. As comunidades não autoritárias, as novas famílias livres das tradicionais compulsões neuróticas, começam a se multiplicar em todo o mundo...*” (MACIEL, 1981:100)

A idéia de um povo vivendo em uma comunidade de “relações livres”, onde todos dividem igualmente o dinheiro, se contra-posiciona à noção da sociedade capitalista individualista. Podemos ver todas estas idéias no seguinte verso da letra:

No Nepal existe uma praça

*Onde fica um monte de dinheiro
E quem precisa tira o que precisa
E quem ganha bota lá de novo
E lá não tem problema financeiro
E o povo é sempre muito ordeiro*

Maciel diz que estas novas comunidades, levavam consigo a filosofia *hippie* de viver de acordo com seus princípios morais, inserindo “*um modelo de sociedade do futuro no próprio corpo enfermo da sociedade vigente*”, educadas de maneira não – autoritária, livres da repressão sexual e das compulsões neuróticas. Nesta direção de pensamento seguem os versos:

*No Nepal a juventude canta
E cultiva as flores de outras terras
Pinta o corpo de todas as cores
E procura sempre as coisas certas
No Nepal o casamento é livre
E os sinais nas ruas sempre abertos*

*No Nepal o ar é cristalino
E a verdade vem dentro dos ventos
O carinho rende juro fortes
E o povo vive só de renda
Te convido companheira amada
A fugir para o Nepal comigo.*

Esta “fuga” tomada como uma tentativa de afastamento da realidade opressora da sociedade “enferma” é enfatizada durante o refrão, pelos dois possíveis significados da palavra “barato” em “*No Nepal tudo é barato*”. De acordo com a definição do termo encontrado no “*Almanaque dos anos 70*” “barato” significava “*sensação boa, prazerosa,*

êxtase, euforia” - provocadas principalmente pelo uso de drogas, como por exemplo, a maconha.¹⁴⁵

Desta forma, a palavra “barato”, além de assumir nesta frase uma de suas denotações comuns (concessão, benefício por preço baixo. Fácil de conseguir ou realizar)¹⁴⁶, sugerindo a facilidade de compra na construção de um país ideal, também sugere uma possível ligação com estas “sensações boas” causadas pelo uso das drogas.

Do ponto de vista das contestações dos anos 70, “Nepal” mistura uma série de elementos estratégicos de confronto indireto com as idéias conservadoras do sistema presentes no Brasil no momento da ditadura, assumindo uma postura de questionamento diante da ordem estabelecida. A atitude debochada na maneira de cantar e no modo como a música foi gravada também não deixa de ser uma crítica comportamental diante das atitudes “bem comportadas” que o regime militar exigia dos artistas. Como explica Maciel, *“O humor tinha esta característica de poder oferecer resistência em situações nas quais não parecia possível resistência alguma.”* (IDEM:10)

Não é a primeira vez que a ironia e o deboche apareciam na música popular brasileira dos anos 60. Daniela Vieira dos Santos, em seu trabalho sobre Os Mutantes aponta *“o uso do aspecto paródico, da alegoria, do deboche e do bom humor sarcástico”* no trabalho do grupo. (SANTOS, 2010:145). Alguns exemplos musicais citados pela autora são: o início da música “Dom Quixote”¹⁴⁷ onde *“antes de ser entoada, escuta-se um “ahh” detonando preguiça”* (IDEM: 2010); no final da música *“Caminhante Noturno”*¹⁴⁸ onde se escuta a palavra “perigo” repetidamente junto a palavra “fica” gritada por um público, denotando *“uma irônica brincadeira dos Mutantes com a censura”* (IDEM:147) e ainda na música “Adeus Maria Fulo”¹⁴⁹, onde o grupo faz alusão à um canto melancólico de um retirante do sertão de uma *“maneira debochada e num timbre infantilizado”*. (IDEM: 149) O mesmo processo paródico ocorre em “Nepal”: Chocalhos, instrumentos de

¹⁴⁵ O termo foi utilizado para nomear o ponto de encontro de artistas na praia de Ipanema no Rio de Janeiro, no posto 9: “Dunas do barato” - *“No Rio de Janeiro, quem sabia das coisas frequentava o ponto da praia onde o consumo de maconha era aparentemente tolerado: as dunas do barato, ou Dunas da Gal - uma referência a cantora, frequentadora assídua do ponto.”* (ARAÚJO, 2008:149)

¹⁴⁶ Michaelis, Moderno Dicionário da língua portuguesa. Disponível em michaelis.uol.com.br.

¹⁴⁷ Os Mutantes. *Mutantes*. 1969.

¹⁴⁸ Os Mutantes. *Mutantes*. 1969.

¹⁴⁹ Os Mutantes. *Os Mutantes*. 1968.

percussão que imitavam sons de pássaros, a ocarina de Zé Rodrix, uma voz repetindo “*Hare Krishna*” e outra voz imitando uma interjeição de dor, parodiavam o movimento hippie e a ditadura: “*a gente sacaneando o pessoal da tortura, fingindo que estava sendo torturado, debochando deles*”.¹⁵⁰

Podemos até arriscar dizer que a progressão harmônica com o baixo descendente também foi utilizada ironicamente, vista sua sonoridade tradicional que nos remete a Bach, colocando frente à frente, o elemento oriental (novo, exótico) com a linguagem ocidental (tradicional, previsível).

O modal de Milton em “Tema dos deuses” – Misturas Modais (maior/menor) sem intenção de afirmar um ou outro modo

Seguiremos agora com o exemplo da música “Tema dos deuses”¹⁵¹, composição de Milton Nascimento que traz na sua sonoridade a marca “modal” do artista.

Em “Tema dos deuses” nota-se que os acordes não possuem sétimas nem extensões em suas formações. Para clarearmos as possibilidades harmônicas desta progressão, começaremos por enumerar os graus que os acordes assumem (sem as inversões). Consideramos, contudo, que a progressão tem uma sonoridade característica devido sobretudo à ambigüidade da tonalidade, que não se afirma em Mi maior ou Mi menor.

Adotarei neste momento, algumas concepções sobre mistura modal¹⁵² apresentadas no livro *Harmony and Voice Leading* de *Aldwell e Schachter*. (ALDWELL, SCHACTER: 1989:541) De acordo com os autores, os tipo mais comuns de “mistura modal” são a utilização de acordes característicos do modo menor em um trecho musical onde predomina o modo maior (ou vice – versa) e a alteração descendente do sexto e/ou terceiro graus da escala. No modo menor as variantes envolvendo alterações do sexto e sétimo graus também podem ser consideradas um tipo de mistura modal inerente à construção de composições no modo menor. (IDEM: 391)

Ainda de acordo com *Aldwell e Schachter* os conceitos de mistura modal são divididos em três categorias: Ao empréstimo de um acorde do modo homônimo (maior ou

¹⁵⁰ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

¹⁵¹ Faixa 3 do primeiro álbum. Som Imaginário (1970).

¹⁵² Mistura de acordes emprestados de outros modos como o mixolídio, dórico, eólio, etc. É importante lembrar que no caso de “Tema dos deuses” estes acordes de empréstimo modal não estão sendo analisados como função (T, S, D) por conterem apenas tríades, e não possuírem dominantes com sétima.

menor) dá-se o nome de **Mistura modal simples**; quando se altera a qualidade (maior ou menor) de uma tríade diatônica chamaremos de **Mistura modal secundária**, e por fim, quando um acorde de empréstimo modal tem a sua qualidade alterada à este processo dá-se o nome de **Mistura modal dupla**. (IDEM: 541)

Ex: Progressão Harmônica de “Tema dos deuses”

E | Gm | E | Cm | Gm | Cm | G# | Dm | Bm | B | Dm | Em |

I bIII^m I bVI^m bIII^m bVI^m III bVII^m V^m V bVI^m I^m

A progressão de acordes de “Tema dos deuses” diferencia-se das demais progressões encontradas na música do Som Imaginário por ser relativamente extensa, por intercalar acordes perfeitos maiores e menores, por ser cíclica e inconstante ritmicamente (compassos híbridos, diferente das marcações rítmicas constantes das progressões do *pop/rock*). Mesmo assim podemos perceber o uso da **terça de picardia** no acorde I (E) e a volta para a tonalidade de Mi menor no final da progressão. A terça de picardia consiste em uma alteração da qualidade do intervalo de terça presente no acorde; (menor para maior e vice-versa). Tagg coloca que alguns estilos como o *blues* e o *country music* utilizavam muito este procedimento, que acabou por se tornar comum no *pop/rock*. (TAGG, 2009:185)

Considerarei, apesar da ambigüidade sonora provocada pelo início da progressão com o acorde de Mi Maior (que neste caso caracteriza o uso da terça de picardia já mencionada), a tonalidade principal da música como sendo Mi menor, pois a maioria dos acordes pertencem ao campo harmônico do modo menor natural (eólio). Portanto, os acordes de Gm (bIII^m), Cm (bVI^m), Dm (bVII^m) e Bm (V^m) são pertencentes ao campo harmônico de Mi menor natural. Entretanto, Gm, Cm e Dm apresentam uma mudança cromática em suas terças, caracterizando assim um tipo de **mistura modal secundária**.

Os acordes III e V são empréstimos modais do modo maior (Mi Maior), neste caso o acorde III caracteriza um tipo de **mistura modal dupla**, por ser um A.E.M e possuir sua terça alterada.¹⁵³

¹⁵³ Estes procedimentos de empréstimos modais sem função definida, como ferramenta para colorir a harmonia e abrir as possibilidades dos caminhos de uma melodia são amplamente usados na música ocidental

Não há, portanto, uma tentativa de se “afirmar um modo” ou até mesmo uma “cadência modal”, aos moldes dos *loops e shuttles* da música pop. A ambigüidade da tonalidade é o que importa, aqui.

Durante a segunda vez que a Parte A é executada, os elementos já apresentados permanecem, mas com algumas diferenças: O coro entoa a melodia em uníssono desde o primeiro compasso do início da sessão. Esta melodia se tornará *background* melódico para a improvisação vocal de Milton Nascimento. Observamos movimentos cromáticos ascendentes a partir do 5º compasso do exemplo a seguir, bem como a execução de notas pertencentes aos acordes da harmonia já apresentados. Os padrões rítmicos executados pelos coros também são mais longos e entoados de maneira ininterrupta em todos os compassos (com exceção do compasso 5 onde existe uma breve interrupção para a entrada dos compassos híbridos).

Ex: Melodia executada pelo coro em todas as repetições da Parte A.

The image shows two staves of musical notation for a chorus melody. The top staff is in 4/4 time and contains four measures of whole notes: G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is in 4/4 time and contains six measures: a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, and a half note A4. The lyrics 'ô ê ô ê Ah Ah' are written below the notes in the top staff, and 'Ah Ah Ah ê Ah Ah ê' are written below the notes in the bottom staff.

Vistas estas características, podemos afirmar que “Tema dos Deuses” destoará bastante das outras músicas do primeiro álbum. Podemos também perceber que o pensamento harmônico de Milton Nascimento privilegia o modalismo, tendendo a mudanças de coloridos pelas sonoridades de acordes maiores e menores.

“Super God” – Modo frígio e eólio; terça de picardia

Na Introdução de “Super God”¹⁵⁴, invoca-se a sonoridade do modo frígio que traz o elemento “ibérico” mencionado no capítulo sobre gêneros e estilos. Contudo, é bastante interessante a maneira como a progressão harmônica mantém esta característica e ao

a partir do séc XIX. De Chopin (ALDWELL & SCHACHTER, 1989:540 - Prelúdio opus 28 nº9) até Tom Jobim (FREIRE, Ricardo Dourado e OLIVEIRA, Heitor Martins, 2005).

¹⁵⁴ Faixa 2. Som Imaginário (1970).

mesmo tempo se relaciona as progressões comuns à harmonia *pop/rock*. Vejamos primeiro o exemplo da progressão:

Ex: Progressão harmônica da Introdução de “Super God”:

| E | F/C | G/D | A/E | F/C | E/G# |
I bII bIII IV bII I

A harmonia conduzida pelo violão é uma sequência de acordes invertidos que mistura a sonoridade de acordes do modo frígio com alterações no acorde I e IV. Observemos novamente os acordes formados por três notas (triádicos), com a repetição da fundamental e sem sétimas.

A sequência [I – bII – bIII] é uma progressão característica do modo frígio, normalmente utilizada em movimento descendente (bIII – bII – I). No restante da progressão - [IV – bII - I] – o acorde IV, que no modo frígio é menor, aparece maior. Aqui temos outro procedimento comum a muitos estilos populares da música anglo-americana como a música gospel, o *folk rock* e o *rock* influenciado pelo *blues*, que consiste na cadência IV – I, tradicionalmente chamada de **cadência plagal**.¹⁵⁵ O acorde bII é usado aqui apenas como uma *apoggiatura* do acorde I, devido a sua curta duração dentro da progressão. Destaco também a alteração do acorde I do modo Mi Frígio (Em) para Mi maior, retomando o processo da terça de picardia citado na análise de “Tema dos Deuses”.

No Refrão de “Super God”, observamos uma progressão ainda mais instigante: todos os acordes são maiores e de mesma duração, como no exemplo abaixo:

Ex: Progressão harmônica do Refrão de “Super God”

| | : B | G | A | F : | | E | E | E | E |
I bVI bVII bII I I I I

Como todos os acordes acima são tríades maiores a alternância entre eles ocasiona um movimento de quintas e oitavas paralelas, característica primordial da harmonia modal *tertial*, não havendo então condução de vozes e conseqüentemente, funções tônica,

¹⁵⁵ Tomo atenção para esta cadência que aparecerá frequentemente ao longo das análises neste trabalho.

subdominante e dominante. A sequência dos quatro primeiros acordes é repetida duas vezes, podendo então ser considerada um *loop* de acordes.

Sobre a minha análise dentro dos preceitos do Tagg, partindo do princípio de que as tríades B – G – A não são pertencentes ao modo frígio (seriam B°, G, Am) percebo que a escolha destes acordes maiores pode ter relação com o chamado loop eólio descrito por Tagg através do movimento dos acordes I/Im, bVI e bVII do modo eólio. Este *loop* se direciona no sentido horário do ciclo de quintas, aparecendo normalmente nesta ordem:

[\Leftarrow bVI – bVII – Im \Rightarrow]. Aqui a progressão parte do acorde I.

Tagg ainda coloca que se a tríade da cadência for maior, o movimento normalmente fica unidirecional: [bVI – bVII – I] [bVI – bVII – I], ... (TAGG, 2009:227) ou no caso da progressão em questão [I – bVI – bVII] – [I – bVI – bVII], ... Deste modo, o acorde de F pode ser visto como uma substituição para o acorde bVII: ao invés da progressão acontecer entre os três acordes do modo eólio: [I – bVI – bVII – bVII] o acorde F continua na função de bII (em Mi) contribuindo para a permanência do caráter frígio preponderante da música.¹⁵⁶

Principais características da letra de “Super God”

Para falarmos sobre a letra da canção, aponto para um fator extremamente importante na interpretação que consiste na contínua exploração das possibilidades vocais de Zé Rodrix, que ocorre com frequência nas músicas do primeiro álbum.

A tentativa do cantor de aproximar o canto a uma sonoridade mais percussiva através de aspectos rítmicos aparece durante o Refrão. Nele, existe o que Tatit chama de tematização da melodia (TATIT, 2002:11)¹⁵⁷ na interpretação das onomatopéias – “*plic, plac, pum, tic, bum, tac, tic, tac, blim blom, blem, tic, bum, tic, tic, bum*”, determinando uma segmentação fonética permeada pelos mesmos saltos intervalares - 6ª maior

¹⁵⁶ Ressalto que a ponte para a parte A da música é composto pelo acorde maior durante dois compassos de 4/4, enfatizando a tonalidade de Mi maior e conseqüentemente, o modo frígio.

¹⁵⁷ O Conceito de “tematização” está presente nos estudos de Luiz Tatit, mais precisamente dentro do que o autor chama de “modalidade do fazer”: redução das vogais, ataques de consoantes, diminuição dos saltos intervalares, pequenos motivos. “*A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock.*” Vigência da ação. Lembrando que a tematização já desempenhou inúmeras funções na cultura brasileira, marca de liberdade, marca da juventude, marca da malandragem, marca da brasilidade, marca do regionalismo, da revolta, da modernidade, do mercado, da novela.

descendente seguida de 4ª justa, sobre as notas do modo frígio. Este processo determina a flexibilidade de dicções de Zé Rodrix, também presente em outros momentos de sua obra musical, que merecia um estudo mais atento.

Na Parte A, o personagem se apresenta:

*“Todos são escravos nesta cibernética e eu sou o senhor,
sou um simples braço ou uma cabeça à frente.
Não me reproduzo não tenho genética não tenho amor,
sou o presidente, dono, regente, o senhor.”*

O efeito colocado sobre a voz (mesmo efeito utilizado no discurso presente na seção da improvisação) é descrito por Tavito em seu depoimento presente na página 56.

Estes efeitos nos remetem aos experimentos feitos por *John Lennon* nos *Beatles*, causando-nos a impressão de que a voz está “despregada” do restante da massa sonora. No caso de “Super God” o efeito faz com que a voz se assemelhe a de um robô, enfatizando a caracterização do personagem, um sujeito dominador, frio, afastado das concepções humanas de reprodução, genética ou sentimento.

No momento da improvisação Zé Rodrix pronuncia um discurso em inglês.

*“I speak english, you speak portuguese.
I drink coffe, you drink milk.
Getting to know you, getting to know you.
This is a beautiful contry.
Are you a business man?
Getting to know you.
I speak English.”*

Podemos perceber aqui, como conteúdo temático, uma possível referência à entrada dos empresários norte-americanos no Brasil, identificados aqueles homens “robóticos” da Parte A. Neste discurso, ainda sob o efeito do megafone, as palavras são apoiadas pela improvisação: os instrumentos tentam incrementar a idéia de um ambiente mecânico e frio onde a “conversa” entre brasileiro e estrangeiro ocorre. Percebemos que, apesar da

referência ao modo frígio permanecer em certos momentos, a preocupação dos músicos não está mais em seguir um padrão harmônico e improvisar em cima dele; assim como em “Nepal” prioriza-se a sonoridade do instrumento a favor da ambientação adequada ao que está sendo dito pela letra.

É necessário relembrar aqui, que “Super God” foi composta por Zé Rodrix para um musical de palco (o músico tinha bastante envolvimento com as artes cênicas), disso também se justifica a “interpretação vocal” do cantor e o envolvimento do arranjo musical com a palavra.

“Pantera” – O blues de protesto brasileiro

Já vimos que a forma blues foi utilizada nos arranjos do grupo mais de uma vez, representando um gênero no qual os integrantes se sentiam mais “à vontade” para criar e improvisar. A Parte A de “Pantera”¹⁵⁸ se trata de uma progressão *blues* “estendida” (ao invés de 12, 24 compassos) na tonalidade de Sol Maior. A harmonia segue restritamente a sequência de acordes de um padrão de blues¹⁵⁹: I7 – IV7 – V7 (MIDDLETON In SHEPERD, et.al, 2003:503)

Ex: Progressão harmônica do *Blues* de “Pantera”

Parte A:

| | : G7 | G7 | G7 | G7 | G7 | G7 | G7 | G7 | C7 | C7 | C7 | C7 |
| G7 | G7 | G7 | G7 | D7 | D7 | C7 | C7 | G7 | G7 | G7 | G7: | |

Novamente atento para a interpretação vocal do Som Imaginário. Podemos observar elementos contrastantes entre a forma de cantar de Frederica e Zé Rodrix.

A melodia executada por Frederica é constituída por duas notas definidas para cada acorde da sequência harmônica, que são basicamente a fundamental e a sétima menor

¹⁵⁸ Faixa 5. Som Imaginário (1970).

¹⁵⁹ “Harmonicamente, a estrutura do blues se constrói em cima das mudanças entre tônica e subdominante (I – IV) e tônica dominante (I – V). O acorde de dominante com sétima (I7, IV7, V7) são mais comuns que as tríades, e uma variedade de outras substituições e elaborações podem aparecer. Outras técnicas musicais são identificadas na forma blues, como o padrão de pergunta e resposta entre instrumento e voz, e melodias baseadas em pentatônicas maiores e pentatônicas menores, blues notes, e outras inflexões melódicas de altura”.

destes mesmos acordes. Desta maneira podemos perceber que Fredera se “limita” a cantar as notas principais sem realizar ornamentações ou *blues notes* na melodia.

Ex: Linha melódica da voz (Fredera).

Zé Rodrix por sua vez, realiza a repetição da Parte A delineando um contorno melódico mais variado, fazendo uso das *blues notes* e de figuras rítmicas diferentes.

Ex: Linha melódica da voz (Zé Rodrix).

(Uso das *blues notes* b5 e b3)

Se os procedimentos bluesísticos aparentes são suficientes para definir a linguagem de “Pantera”, a letra por sua vez nos chama a atenção por diversos significados “camuflados”. Vejamos a seguir suas principais características.

Principais características da letra de “Pantera”

Já no título da faixa, a escolha do animal representado, uma pantera, nos remete a algumas sugestões: Além da força e voracidade característica de sua espécie, a pantera reforça sua representação de ameaça por ter também a pelagem da cor negra, representando um personagem “soturno”, “misterioso” e “ameaçador”. Uma segunda possibilidade de interpretação é de que o título “Pantera” faz referência aos “Panteras Negras”, o conhecido

partido negro revolucionário norte-americano “*Black Panther Party for Self-Defense*” (JONES, 1998:27). O *Black Panther Party* surgiu em 1966 e durante o restante da década e dos anos 70, era formado pelas comunidade negras que protestavam contra os ataques violentos da polícia nos guetos. Nos anos posteriores o partido realizou lutas armadas e protestos a favor da realização de serviços sociais naquelas comunidades. A associação é confirmada pelo compositor Fredera, que em entrevista diz que a canção é baseada em um blues tradicional norte-americano que fala sobre a pantera que ronda as portas dos negros.¹⁶⁰

Em primeiro momento, a ameaça da pantera é declarada pela frase inicial da canção. No exemplo 4 (cantado por Fredera) vemos uma melodia caracterizada pela repetição de intervalos de 2ª maior descendentes, uma constante segmentação fonética junto à reiteração do tema melódico, caracterizando assim a **modalidade do fazer** descrita por Tatit. Esta intenção melódica enfatiza a descrição da ação do personagem descrito pela canção. Os intervalos curtos enfatizam a idéia do movimento sorrateiro do personagem, acentuando o clima de mistério.

Ela chega, ela manda, ela ronda minha porta.

Com sua vestimenta negra de cetim.

No céu a lua brilha refletindo no seu corpo e ela me convida.

Ela, a pantera, a pantera, a pantera.

Estes versos também nos remetem à situação política do Brasil na ditadura, o medo das instituições repressoras dominadas pelo governo ditatorial, principalmente a polícia militar. Os verbos “rondar” e “mandar” surgem então como ações possíveis destas instituições para com a sociedade civil.

A situação colocada pela frase “*ela me convida*”, que aparece duas vezes na letra da canção, possivelmente se refere a prisão dos civis, engendrada pela “pantera” com “*sua vestimenta negra de cetim*”.

E eu através da porta ouço as vozes,

¹⁶⁰ Fredera não se lembrava do nome do blues. Não foi achada nenhuma pista da existência dele neste trabalho.

o lamento, meus irmãos, eu vou!

O sujeito aprisionado pode estar deixando para trás o local onde se encontrava, sendo assistido por outras pessoas que lamentam a sua partida inesperada. Em contraposição ao movimento de 2^{as} descendentes as palavras acima são cantadas sob um intervalo de 2^a ascendente, culminando no sol oitava acima daquele do início da melodia, prolongado pela vogal da palavra “vou”. A ascendência melódica e o prolongamento da vogal marcam o momento de conflito dos versos, caracterizando assim uma aproximação ao que Tatit chama de **modalidade do ser** (TATIT, 2002:23) a passionalização da melodia, o foco nas sensações psíquicas e emocionais do sujeito “perseguido” e sua consequente partida.

Zé Rodrix expande a melodia ao incluir as *blues notes* características de suas interpretações. Sua dicção também se apresenta mais “passionalizada”, pois o músico se utiliza bastante dos prolongamentos de vogais. Apesar das diferenças de interpretação, o último verso é repetido da mesma forma que o anterior, culminando na nota mais aguda da sessão junto ao prolongamento da vogal da palavra “vou”:

Olha noite, a navalha, cada corpo colorindo.

Eu só tenho mão, só tenho mão.

Um olho que se ascende, e que se mostra na escuridão e ela me convida.

Ela a pantera, a pantera, a pantera.

E eu através da porta ouço as vozes,

os lamentos, meus irmãos, eu vou!

Na seção de improviso de “Pantera”, sobre a forma da Parte A, ouvimos sons e ruídos de tiros, enquanto Frederica improvisa na guitarra e Zé Rodrix pronuncia a sílaba “Oss” repetidamente. Esta sílaba é proveniente da linguagem dos lutadores de Karatê. Na época, concomitante ao crescente interesse da juventude pelo dado oriental, Zé Rodrix buscava aumentar seu conhecimento e prática das artes marciais orientais, especialmente do Karatê. Os praticantes desta luta utilizam-se da palavra “Oss” para substituir expressões como: “Muito obrigado”, “Até logo”, “Compreendi”, entre outras saudações. Na língua japonesa a palavra é representada por dois caracteres: o primeiro significa “pressionar”

simboliza o espírito combativo do guerreiro que está sempre pronto e não mede esforços para superar os obstáculos do caminho, o segundo caractere significa “sofrimento” denotando a paciência e resistência dos guerreiros diante das dores e dificuldades.¹⁶¹ A repetição contínua deste som por Zé Rodrix representa também a crença de algumas religiões orientais no ato de se repetir algumas palavras continuamente para promover o contato pleno com a “harmonia do universo”. A meu ver, este elemento extra-musical (o som “oss”) posto junto aos sons de metralhadoras podem reforçar duas idéias: de um lado, a crença na resistência diante das repressões políticas por meio da violência e da guerra armada e do outro, outro tipo de “resistência” representada pela figura de um guerreiro oriental com uma filosofia de luta bastante diferente da concepção ocidental - um guerreiro que se entrega às práticas corporais das lutas marciais a fim de atingir resultados “espirituais”, buscando sempre a elevação moral através dos combates.

O final da música fica por conta da repetição dos 8 compassos da introdução, desta vez realizados com um *rallentando* característico de final. O último acorde esperado para se concluir a música, um acorde de Sol Maior, é substituído pelo som de um tiro de canhão e pelos toques da caixa da bateria de Robertinho, o toque da caixa dos ofícios militares.¹⁶²

A escolha de uma progressão blues para colaborar com o caráter substancial da canção parece remeter primeiramente ao passado dos negros norte-americanos. Temos novamente (assim como em Nepal) a contraposição desta progressão (tradicional, ocidental) assumindo a função de uma espécie de “mantra” (oriental, cíclico), no momento em que Zé Rodrix pronuncia repetidamente a palavra Oss, com todos os seus significados.

“Morse” – riffs, pentatônicas e o conceito de “one chord change”

“Morse”¹⁶³ demonstra outros parâmetros utilizados pelo grupo que fazem parte da linguagem do *pop/rock*.

Começaremos abordando um conceito bastante difundido no gênero, chamado de *riff*. Durante a Parte A da canção, um único acorde é executado dentro de um padrão

¹⁶¹ Retirado do site: <http://www.budokan.com.br/filosofia/oss.htm> acessado dia 24/10/2010. (fonte: SCHLATT, *The Shôtôkan-Karate Dictionary*. Schlatt Books, 2001.)

¹⁶² De acordo com Frederica, este toque representa o caminho de prisioneiros à forca – Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

¹⁶³ Faixa 1. Som Imaginário (1970).

rítmico específico, associado à figura do código Morse. Tavito confirma esta informação em entrevista, explicando que a rítmica da seção é uma referência a sigla S.O.S, representada pelo código Morse como “3 pontos, 3 linhas, 3 pontos”.

Para esclarecer o uso do *riff* nas canções populares a partir dos anos 60 tomo como referência o artigo de *Sandy Loewenthal* intitulado “Analisando a canção popular” (LOEWENTHAL In Martin, 2002: 41-42) O autor argumenta que os *riffs* são adicionados às canções de apenas um acorde para lhes adicionar certo interesse, permitindo que um padrão rítmico permaneça no ouvido. Este padrão é normalmente executado pela bateria e baixo, enquanto um segundo instrumento solista fica livre para improvisar. *Loewenthal* expõe como exemplo de artista que faz uso deste artifício o guitarrista *Jimi Hendrix*:

“O riff e mais tarde a linha de baixo eletronicamente sequenciada – sempre gerou material para a canção pop. Em “Paperbackwriter e “Day tripper”, dos Beatles, por exemplo, são os acordes de guitarra que prendem a atenção do ouvinte e a mantêm até o final. Essa utilização do riff é uma extensão das linhas de baixo do rock n´roll dos anos 50, que já vinham das salientes mãos esquerdas dos velhos pianistas de boogie-woogie. Hoje o riff tornou-se elemento principal em canções de jazz/funk e de soul moderno”. (IDEM: 42)

Outra definição bastante completa é encontrada na *Continuum Encyclopedia of popular music of the world*: “Um riff é um pequeno fragmento melódico, uma frase ou um tema, com um caráter rítmico mais pronunciado. Podem ser tocados por qualquer combinação de instrumentos, improvisados, ou pré-compostos. Um riff pode não se alterar repetidas vezes, embora também possa ser alterado para se encaixar dentro de uma mudança harmônica. (...) Características estruturais e funcionais variam consideravelmente de acordo com o gênero ou estilo individual”. (WASHBURN, FABBRI In SHEPERD, et.al. 2003: 592)

Após estes esclarecimentos, segue o exemplo do *riff* associado à representação do código Morse, executado pelos instrumentos sobre uma nota só:

Ex: Riff da Parte A de “Morse”

Morse: ° ° ° - - - ° ° °



Harmonicamente, toda a Parte A de “Morse” é construída sobre um único acorde: Mi menor. Reçamos agora sobre o debate em torno da aparente “pobreza” harmônica das músicas deste gênero. Partindo desta observação, podemos retomar um o conceito proposto por Tagg de *one chord-changes*. O autor coloca uma importante questão para combater a idéia de que a harmonia que “gira” em torno de três ou menos acordes são menos interessantes e conseqüentemente mais "pobres". Normalmente, a supervalorização da complexidade de uma harmonia, faz com que outras noções musicais como textura, timbre, articulação rítmica e outros parâmetros sejam considerados de importância secundária. Tagg coloca que no caso da música *pop/rock*, esses parâmetros são de fundamental importância dentro do discurso musical, principalmente à medida que a música passou a usufruir mais da tecnologia. Com as ampliações elétricas, a gravação em multi-canal, os tratamentos sonoros do estúdio, os sequenciadores e os *samplings* digitais, a textura, timbre, articulação rítmica, etc. dantes "esquecidos" passam a ter uma maior significação expressiva no discurso musical: *"A amplificação e a música de estúdio permitiram nuances vocais expressivas, como também a apresentação de outros espaços acústicos complexos com o uso dos efeitos, panning, reverb, delay, chorus, etc."*. (TAGG, 2009:160)

É exatamente este o caso do Som Imaginário que, apesar da pouca infraestrutura dos estúdios brasileiros daqueles anos, buscavam utilizar os equipamentos tecnológicos e os recursos do estúdio para realizar “experimentos” sonoros. Em “Morse”, podemos apontar então, alguns destes artifícios utilizados pelo grupo que acabam adicionam outros parâmetros de interesse na Parte A construída por um único acorde.

O coro responde imediatamente toda vez que a palavra Morse é cantada por Zé Rodrix. Percebemos que o grupo vocal não possui a mesma quantidade de vozes cantando em todas as intervenções; ora ouvimos mais vozes graves, ora mais vozes agudas. A harmonia distribuída nas vozes também não é sempre a mesma. O acorde de Mi resultante aparece na maioria das vezes como um acorde maior, tendendo às vezes a se tornar um Mi menor através da modificação de sua terça. O corista responsável pela terça do acorde

parece estar a todos os momentos brincando com a terça de picardia. Observamos também a exploração de timbres diferentes de guitarra, bem como a alternância do registro usado pelo piano, que ora dobra o baixo em uma oitava grave, ora acrescenta acordes com as notas b5 e #9 em uma oitava mais aguda produzindo dissonâncias momentâneas.¹⁶⁴

A voz de Zé Rodrix novamente assume outros tipos de dicção musical. A palavra “morse” é repetida durante toda a canção e Zé Rodrix se utiliza da escala pentatônica de Mi menor para realizar uma improvisação sobre ela. A extensão dos improvisos vocais não ultrapassa a tessitura de uma oitava. A cada 4 compassos, a improvisação vocal permanece estruturada em cima de uma frase musical de pergunta e resposta, sendo a palavra “morse” a pergunta (na maioria das vezes em torno de duas notas sol e mi) e a resposta uma frase melódica na maior parte das vezes descendente):

Ex: Pergunta e Resposta de “Morse”



A interação com os outros instrumentos também é exemplificada pelas “chamadas” que o cantor executa no final de cada Parte A, anunciando o solo de cada instrumento como: “*Play our drummer!*” ou “*Arriba de guitar!*”.

Estas características citadas acima provam a aproximação de Zé Rodrix a um estilo de interpretação influenciado pelo *blues*, *rhythm and blues* e *rock n’roll*. De acordo com Paul Friedlander, “as vocalizações de “chamados-e-respostas” os ritmos sincronizados, o timbre rouco e sentimental” são elementos presentes nestes gêneros. (FRIEDLANDER, 2003: 31)

A relação com o *blues* não pára por aí: Durante as improvisações, os instrumentos utilizam a escala *blues* de Mi, (escala pentatônica menor com a inserção de um semitom cromático ascendente após a terceira nota (IV grau) descrita abaixo):




¹⁶⁴ Ao meu ver, o “estacionar” em um único acorde apoiada em um *riff* padrão, propicia um ambiente mais cômodo de livre improvisação coletiva, que é o que ocorre nas repetições finais da seção A e B de Morse.

A progressão harmônica da Parte B também é retirada da escala pentatônica menor de Sol como veremos no exemplo abaixo:

Ex: Progressão harmônica e melodia da Parte B de “Morse”

G Bb/F F Em



| G | Bb/F – F | Em |

[I bIII/5 bVII] VIIm

The musical notation shows a melody in G major on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The chord progression is G (I), Bb/F (bIII/5), F (bVII), and Em (VIIm).

A progressão acima é citada por Tagg como pertencente ao modo dórico. Muito utilizada na música *country* e *blues* é comumente encontrada desta forma: [I – bIII – IV], porém, pode ser trocada pela harmonia da pentatônica menor, que consiste na realização de acordes maiores sobre os cinco graus desta escala (1, b3, 4, 5, b7). A semelhança da sonoridade entre as duas progressões reside nos acordes de bIII e IV encontrados unicamente no modo dórico.

Tendo então a progressão [I – bIII – bVII] para [G – Bb/F – F] o acorde de Em pode ser entendido como um VIIm, ou como a volta para o tom relativo menor de Sol, Mi menor (Im).

Concluimos que “Morse” representa com clareza a idéia de exploração de timbres e efeitos citados no capítulo sobre a Instrumentação, recursos utilizados de modo a criar interesse para a música de um único acorde. Estas estruturas favorecem a possibilidade da improvisação coletiva e da criação “ao vivo” do Som Imaginário.

“Feira Moderna”¹⁶⁵ – riff e movimentos plagais

A música apresentada pelo grupo Som Imaginário no V Festival Internacional da Canção, também é representante desta linguagem *pop* experimentada pelo grupo. Dentre as características desta linguagem, aparece a opção pelos **movimentos plagais** (I- IV) na Introdução e Refrão e a criação de um *riff* em uma das seções.

¹⁶⁵ Faixa 8. Som Imaginário (1970).

Ex: Progressão harmônica (piano) e baixo da Introdução de “Feira Moderna”:

The image shows a musical score for the introduction of the song "Feira Moderna". It consists of two staves: Piano (top) and Voice (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Above the piano staff, the following chord symbols are written: A/E, A6, D/A, D/A, A, D/A, A, A/E, A6, D/A, D/A, A, D/A, A. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, while the voice part is mostly silent, with some notes appearing in the final measures.

Na harmonia acima, temos um movimento plagal entre os acordes de I e IV (A e D) com adições de notas (A6) e segundas inversões (A/E e D/A).¹⁶⁶

Na parte A de “Feira Moderna”, o baixo pedal em Lá permanece, enquanto modificam-se os acordes da harmonia. De acordo com o trabalho de Thais dos Guimarães, o uso da nota pedal é um recurso encontrado no trabalho do Clube da Esquina e têm a função de reforçar a tonalidade, normalmente aliados ao emprego do sistema harmônico modal. (NUNES, 2005:58). Portanto, o uso deste baixo pedal se justifica pelos compositores de “Feira Moderna”, futuros membros do Clube da Esquina.

Ex: Parte A de “Feira Moderna” (voz, acordes e baixo)

The image shows the musical score for Part A of "Feira Moderna", including voice, piano, and bass parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The voice part has the following lyrics: "tu - a cor éo que e-les o- lham ve- lha cha- ga teu sor-ri- soé que e-les te- mem me- do me- do- o." Above the voice staff, the chord symbols are: A, D/A, D m/A, A, D/A, D m/A. The piano part shows chords corresponding to these symbols. The bass part features a steady pedal point on the note A (Lá).

Partimos agora para a seção que chamo de “Ponte”, onde acontece o *riff* que mais se destaca dentro da obra musical do Som Imaginário. Ele é constituído por uma descida cromática de ***power chords*** no âmbito de um intervalo de 5ª justa, realizada através de um padrão rítmico constante, de acentuação no primeiro e terceiro tempo.¹⁶⁷ O termo “*power chords*” se refere a um tipo de *voicing* comumente escutado no rock. Consiste em um acorde de duas notas formado por um intervalo de 5ª justa. A tônica é frequentemente dobrada oitava acima. (TAGG, 2009: 129)

¹⁶⁶ Esta introdução se assemelha bastante com a Harmonia da Parte A da música “Sábado”, que veremos a seguir.

¹⁶⁷ Na música “Uê” aparecerá a utilização de outro tipo de *riff*, também constituído de *power chords*. Aponto também para a semelhança da harmonia na música do disco do Clube da Esquina na canção “Nada será como antes” no momento em que a letra diz “*resistindo a boca da noite um gosto de sol*” – (G-F# -F- E -E). (NUNES, 2005:127)

Ex: Ponte para Refrão (riff) de “Feira Moderna”

Durante o Refrão, enfatizo o uso de uma progressão harmônica que aparecerá também no disco Matança do Porco, na música “Bolero” que consiste no cromatismo entre 8ª, 7ª maior e 7ª menor de um mesmo acorde. No caso de “Feira Moderna” a progressão aparece da seguinte maneira:

Ex: Refrão (voz, harmonia e baixo)



Cadência plagal IV - I

| A | A7M | A7 | D7M | Bm | F#m | Bm | F#m | Bm | D | D | | A (...)
I I7M I7 IV7M IIIm VIIm IIIm VIIm IIIm IV IV I

Vemos acima uma progressão onde todos os acordes pertencem ao campo harmônico de lá maior. Apenas três acordes possuem sétimas (tétrades), utilizadas aqui num intuito de proporcionar uma sonoridade diferente entre A e D. Os acordes Bm, F#m e D são tríades com adição da 8ª nota, realizando movimentos de quintas e oitavas paralelas entre si. Três movimentos plagais aparecem: entre o acorde A e D (I – IV), entre o acorde Bm e F#m (IIIm- VIIm) e na volta ao refrão entre o acorde D e A (IV – I).

Podemos observar recursos específicos na música do Som Imaginário que a faz se conectar com a gama de recursos estilísticos da música *pop/rock*. Destaco o uso do riff nesta

canção, que sugere uma métrica e periodicidade comumente encontrada em grupos de *rock*.

É interessante observar, no entanto, que se abre uma seção especial na música para a utilização deste *riff*,¹⁶⁸ não tendo então uma função acompanhadora como na maioria das canções anglo-americanas em que este tipo de recurso aparece. A contraposição da linguagem melódica (nas outras seções) e da linguagem rítmica (na ponte) é um dado que nos mostra o conflito da linguagem musical e da incorporação de outros parâmetros à música popular brasileira daquele período.

“Hey Man” – riffs, progressão da pentatônica menor, modo maior e menor

A música “Hey Man”¹⁶⁹ está na tonalidade de Mi menor (eólio), utilizando os acordes correspondentes a cada grau da escala. O primeiro procedimento que podemos reconhecer nela já acontece na Parte A: uma progressão cromática ascendente constituída de *power chords*, acordes sem terça, partindo de bIII (G) para o V (B). É importante observar que, apesar dos acordes não possuírem a terça, a linha melódica da voz apresenta as terças maiores de alguns acordes.

Ex: Progressão da Parte A de “Hey Man” (voz, harmonia e baixo):

The musical score for Part A of "Hey Man" is presented in 4/4 time. It features three staves: Voice (Voz), Guitar, and Bass (Baixo). The key signature is one flat (B-flat), and the mode is major. The chord progression is indicated above the voice staff: G, A^b, A, B^b, B, B, B. The lyrics are: "su - a - ci - da - de de de vi - dro a - ço pren - de vo - cé / seus do - cu - men - tos eas du - pli - ca - tas ce - gam vo - cé / cé." The guitar part consists of power chords (dyads) corresponding to the chords above. The bass part provides a steady eighth-note accompaniment.

Durante a Parte B e o Refrão de “Hey Man” podemos observar um *loop* de acordes retirados da escala pentatônica menor:

¹⁶⁸ Philip Tagg enfatiza a importância de um *riff* na linguagem da música *pop*. O autor coloca que há ocasiões em que a parte instrumental de uma canção popular pode ser mais memorizável, facilmente reproduzida e mais importante que sua linha vocal principal. Alguns exemplos de *riffs* que foram perpetuados no rock é aquele presente na música "Satisfaction" dos Rolling Stones e a canção "Layla" de Eric Clapton. (TAGG: 2009, 267).

¹⁶⁹ Faixa 9. Som Imaginário (1970).

Ex: Progressão harmônica do Refrão de “Hey Man”

| Em - A | G - C |
Im IV bIII bVI

A Parte B utiliza-se do mesmo *loop* de acordes. Porém um acorde do V grau (sem sétima) é adicionado no final:

Ex: Progressão harmônica da Parte B de “Hey Man”

Parte B: | | : Em - A | G - C : | | Em - A | G - C | Em - A | G | B | B |
Im IV bIII bVI Im IV bIII bVI Im IV bIII V V

Durante a Parte C da música o vocabulário harmônico se modifica, voltando a se basear no empréstimo modal entre modo maior e menor (jônio e eólio). Porém, verificamos que os acordes permanecem sem uso de sétimas ou tensões.

No exemplo da seção abaixo, os acordes, em sua maioria, pertencem ao campo harmônico do modo Mi eólio. Aparecem somente o acorde IV e V oriundos do modo Mi jônio. Trata-se então de uma progressão com maior número de acordes e empréstimo modal do modo maior para o menor:

Ex: Progressão harmônica da Parte C de “Hey Man”

| C - D | Bm - G | A | B | C - D | Bm - G | A | B | B |
bVI bVII Vm bIII IV V bVI bVII Vm bIII IV V V

Até agora, observamos inúmeros exemplos musicais que parecem estar em congruência com os todos os parâmetros discutidos no primeiro item deste capítulo: progressões curtas, *riffs*, *loops*, *shuttles*, *power chords*, pouca presença de sétimas e extensões nos acordes, raríssima presença de acordes dominantes (V7), etc.

Aproveito para apontar duas canções do primeiro álbum do grupo que se diferenciam por possuírem uma harmonia um pouco mais “tradicional”, por assim dizer, formadas por progressões mais extensas, presença de acordes dominantes com sétima (V7) e outras tétrades. Do ponto de vista da temática da letra, as duas canções possibilitam uma maior compreensão do universo dos valores da contracultura. Vejamos como isso ocorre.

“Sábado”¹⁷⁰ : o folk brasileiro

Na primeira parte da seqüência harmônica podemos observar um *shuttle* plagal simples, que consiste no movimento entre o acorde I e IV (ambos maiores). Na segunda parte da seqüência, os acordes também realizam movimentos plagais, (B - E e E - A/C#) porém, a seqüência harmônica se finaliza com um típico acorde dominante, preparando a volta da tônica (E). Este é um dos únicos momentos no disco que este acorde aparece.

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Sábado”:

| E - Aadd9/C# | E/B - A6 | B - E - A/C# | B7sus4 - B7 |
 I IV/3 I/5 IV6 V I IV/3 V7sus4 V7

Caracterizada por inversões e caminhos cromáticos entre as vozes, a seqüência harmônica da Parte B está dentro da tonalidade de Si Maior:

Ex: Progressão harmônica da Parte B de “Sábado”

| C#m - C#m/B | F#7/A# - F#7 | B - B#5 - B6 - B7 | B - Bsus4(6,9) - B° - B7 |
 [Im Im/7 V7/3 V7 I I#5 I6 I7] [V Vsus4(6,9) V° B7]

Ao observar a progressão acima é possível afirmar com precisão de que se trata de uma progressão simples (dentro da visão da harmonia tradicional) utilizando subdominante (Im), dominante (V7) e tônica (I). No último compasso o acorde B (tríade perfeita maior)

¹⁷⁰ Faixa 6. Som Imaginário. (1970)

caminha para a dominante progressivamente, através dos acordes de passagem B_{7sus4}(6,9) e B^o.

Abaixo, temos o exemplo da sequência harmônica do Refrão. Interessante notar que o contrabaixo realiza figuras rítmicas em torno da nota Mi a maior parte dos compassos, modificando a sonoridade da harmonia realizada acima. Mesmo assim, fica claro o uso dos acordes de tônica (I, I₇, I₆) e dominante (V_{7sus4} e V₇).

Ex: Refrão de “Sábado”

| E | E₇ | E₆ | B_{7sus4} | B₇ |

I I₇ I₆ V_{7sus4} V₇

Principais aspectos da letra de “Sábado”

Como demonstrado no capítulo sobre gêneros e estilos, a canção “Sábado” tem semelhanças com as canções do estilo *folk rock*. Os compositores do *folk* eram também considerados “poetas”, pois o conteúdo de suas letras se faziam tão importantes quanto melodia e harmonia, “*se tornando objetos de um processo de intensa análise*”. (FRIEDLANDER, 2003:71) Para demonstrar o tipo de poesia desenvolvido na prática *folk rock*, temos o exemplo da composição de Bob Dylan “*Blowin’ in the Wind*”¹⁷¹ considerada um prenúncio das aspirações contraculturais. A música apresentou a mistura de assuntos de “*natureza política e pessoal de uma maneira criativa e abstrata*”. (IDEM: 200) A letra é baseada na procura por respostas de questões sobre a realidade do mundo e do homem, fazendo muitas vezes alusões à guerra, à justiça, à mobilização do homem frente aos problemas sociais e à liberdade. “*Dylan se utiliza de recursos poéticos – alusão,*

¹⁷¹ Bob Dylan. LP. *The Freewheelin’ Bob Dylan*. 1963. Columbia. New York.

*simbolismo, metáforas*¹⁷² e *imagens para construir uma estrutura abstrata de questões sobre a paz e a guerra, a justiça e a injustiça*” (IDEM:200)

Composta por Frederica, “Sábado”, de acordo com Tavito, também é uma canção representativa dos ideais contraculturais que imperavam na vida dos jovens daquelas décadas, “*sintetizadora do espírito de uma época*”:

*“Essa música é a música mais representativa desse disco. É este o pensamento. Essa letra aí é o que nós éramos. Parece que ela captou numa gota de âmbar assim, todo o pensamento dessa geração. É um negócio meio lisérgico, profundamente musical, próximo.”*¹⁷³

Nos três primeiros versos da letra o compositor enfatiza a ação de compor uma canção, decorá-la e entoá-la apenas com um acompanhamento de violão. Em seguida, faz uso de duas metáforas seguidas, “*nuvem de algodão*” e “*abrir meu coração*”. As imagens descritas das roupas e cabelos fazem referência às tendências visuais do psicodelismo - brilhos, luzes e cores, além de representar a possibilidade da livre expressão, associada à liberdade dos modos de se vestir e agir pregada pela cultura *hippie*.

No último verso o compositor revela que todas as atitudes descritas acima visam um único propósito: deixar os problemas reais para trás e “*dançar entre os cristais azuis do tempo e esquecer a terra longe, longe, longe a se perder*”. Este conjunto de comportamentos descritos na letra (tocar violão, vestir roupas coloridas, “abrir o coração”, “respirar o ar do céu”) retrata o comentário do músico da Tavito sobre esta música “representar o pensamento de uma geração.” Esta mudança de comportamento do jovem se contrapõe ao engajamento político da época, funcionando como outro caminho de subversão, ligado a quebra de valores comportamentais, a valorização da “liberdade e da desrepressão”. (HOLLANDA, 1981:65)

Sábado eu vou à festa,

¹⁷² “*Metáfora é o emprego de um termo com significado de outro em vista de uma relação de semelhança entre ambos. É uma comparação subtendida.*” (PASCHOALIN & SPADOTO, 1996:355).

¹⁷³ Entrevista com Tavito concedida para este trabalho. São Paulo.16/01/2010.

vou levar meu violão,
 vou cantando uma canção que eu decorei
 Sábado eu vou à festa,
 numa nuvem de algodão
 e entre estrelas vou abrir meu coração
 E vou encher de vagalumes o meu cabelo
 e respirar o ar do céu, vou.
 Eu quero o céu e vou com guizos nos sapatos,
 minhas roupas em farrapos coloridos vou rasgar.

“Poison”¹⁷⁴: lisergia e narrativa harmônica mais extensa; modo mixolídio e modo eólio

Enquanto notamos períodos mais curtos de seqüências harmônicas nas outras músicas, “Poison” apresenta uma narrativa harmônica extensa. Dentre os acordes usados, notamos a presença mais freqüente de sétimas (D7M, G7M, Bm7) de um acorde meio diminuto (G#m7(b5)) e de acordes sus4 (A7sus4, F#7sus4).

Se analisarmos tendo como base a harmonia funcional e o trabalho de Sérgio Freitas, temos as seguintes funções para a seqüência harmônica:

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Poison”

D - D7M | G7M | A7sus4 | A7sus4 | Bm7 | Bm7/A | G#m7(b5) | G7M F#7sus4 |
I - I7M IV7M V7sus4 V7sus4 VIm7 VIm7/7 IV#m7(b5) IV7M V7/VIm7

A progressão inicia com dois acordes de função tônica (D, D7M), seguidos pelo G7M (função subdominante IV7M) e A7sus4 (função dominante, V7sus4). Chegamos então à Bm7 que possui função tônica (VIm7) e ao acorde G#m7(b5), se considerado IV#m7(b5), assume a função de subdominante porque é “*mais uma opção de sonoridade para subdominante principal da tonalidade Maior, que ganha autonomia e pertinência funcional para uso nas mesmas situações de presença de um “IIm7” ou “IV7M”, ou ainda,*

¹⁷⁴ Faixa 6. Som Imaginário (1970)

dos demais graus de Empréstimo Modal disponíveis para a função subdominante”. (FREITAS, 1995:157) O acorde de F#7sus4 representa o V7/VIm7, assumindo uma função de dominante secundária do campo harmônico de Ré maior.

Na Parte B, há a repetição desta mesma progressão até o acorde de F#m7. Em seguida, observamos uma sequência de acordes perfeitos maiores como C, G e B. Estas seqüências menores (três acordes) sobre uma repetição de frase melódica com uma pequena variação, demonstram novamente a influência da harmonia modal *pop/rock* discutida até agora neste trabalho. Assim, temos então:

Ex: Progressão harmônica Parte B de “Poison”

Cadência
plagal IV - I

D - D7M | G7M | A7sus4 | A7sus4 | Bm7 | Bm7/A | G#m7(b5) | G7M | D
 I I7M IV7M V7sus4 V7sus4 VIm7 VIm7/7 IV#m7(b5) IV7M I

F#m7 C G A7sus4 G A7sus4 : Bsus4 Bsus4 : IIIIm7 bVII IV V7sus4 IV V7sus4 Isus4

↓

C G A7sus4(9) G A7sus4(9) B4
 out- my mind way-in find way-out way- in

Além de observamos uma cadência plagal do acorde G7 para D, observamos o uso de duas progressões de acordes feitas em modos diferentes do modo maior.

Em: | C | G | A7sus4 | o acorde maior de C é considerado bVII (tríade de empréstimo modal), G é o IV grau e A7sus4 o V7 grau. Esta pequena unidade da progressão também pode ser uma seqüência de acordes do modo mixolídio, único modo onde bVII e IV são maiores.

Principais Aspectos da letra “Poison”

Durante a contracultura, as drogas foram um tema presente em discussões da sociedade, principalmente entre a juventude o meio artístico. O debate naquele momento era em torno dos possíveis “benefícios” que ela poderia proporcionar à mente humana:

passava-se a acreditar que seu uso poderia provocar uma espécie de “expansão de consciência” - em outras palavras, uma “abertura da mente” capaz de realizar transformações radicais no modo de pensar daqueles que dela utilizassem. (MACIEL, 1987:46) Além dos benefícios psíquicos, o uso das drogas era visto como um meio de provocar em seus usuários sensações desejáveis: gostos e cheiros ficavam mais intensos, visões se tornavam mais coloridas, capacidade auditiva mais perspicaz, etc. As drogas, principalmente as psicodélicas como o LSD, eram consideradas expansoras da consciência; artistas e intelectuais acreditavam que o uso da substância favorecia suas percepções, abrindo-lhes portas e aguçando-lhes os sentidos, fazendo-os perceberem a realidade de outra forma. (IDEM: 49) Estas sensações eram frequentemente chamadas de “experiência psicodélica”.

A promoção dos possíveis benefícios do uso do LSD e de suas conseqüentes “viagens” foi base de um verdadeiro culto criado por *Timothy Leary* e *Richard Alpert*, ambos professores de psicologia em *Harvard*. Eles distribuíram 3.500 doses para mais de 400 estudantes a fim de estudar seus efeitos e sua eficácia no tratamento psicológico. Os doutores usaram como livro-bíblia o “Livro dos Mortos Tibetanos” criando um manual sobre a experiência psicodélica associada aos ensinamentos budistas. (IDEM: 51)

Em seu livro sobre os anos 60, Luis Carlos Maciel descreve o uso das drogas naquela época como única “alternativa” dos jovens para “sair” da vida estressante da modernidade, capaz de aniquilar com o livre-arbítrio de qualquer ser humano. Seu uso era uma maneira de protesto adjunta com o argumento de ser fornecedora de uma felicidade mais imediata impossível de ser alcançada na vida real, ou na vida de um *Square*.¹⁷⁵ Ao abandonarem a antiga vida dos *square*, os *hippies* partiam para a prática da “vida alternativa”, termo conhecido mundialmente como “*drop out*”. A partir deste termo surgiram vários outros semelhantes, como “*turn-on*” (algo como ligar-se) e “*turn-in*” ou “*drop-in*” (ligar-se em seu próprio “interior”). (IDEM: 93)

A visão do uso das drogas com uma atitude de protesto é discutida no livro de Heloísa Buarque de Hollanda. Associa-se que, diferentemente da geração da década de 60, a partir de 70, “*a relação com as drogas ou com o sexo que se afirmava na geração anterior com um claro sentido subversivo, como instrumento de conhecimento e*

¹⁷⁵ “ (...)conformistas submetidos à máquina social, serializados” (MACIEL, 1987:16)

transgressão, aqui passa a ser sentida sem ansiedade, como curtição e realce". (HOLLANDA: 1981:100)

Considero a produção artística do Som Imaginário situada entre a transição destes considerados “dois períodos”. Portanto, por uma questão histórica, não podemos afirmar que o uso da droga por meio dos integrantes do Som Imaginário tinha um propósito artístico. A experiência alucinógena descrita em “*Poison*” pode ser muito mais uma referência estética do que apenas resultado do uso real do entorpecente. É importante frisar que a recorrente utilização do LSD com fins artísticos aconteceu alguns anos antes da gravação da música, em 1970. Somado a isso, existe constantes referência à maconha como droga “principal” no Brasil no final dos anos 60 e começo dos 70. As referências ao uso do LSD aparecem com mais frequência dentro do meio musical, por exemplo, a partir de 1972 (Clube da Esquina, Os Mutantes. Frederica em depoimento nos conta que:

“Só maconha. Naquele tempo era maconha braba, no morro da mangueira. Qualquer grupo de música pop, rock tinha o traficante do lado. O pop e o rock no Brasil foram movidos a maconha. O pó entrou em 70 e poucos. Anos depois. Eu não me lembro exatamente. Os Mutantes fizeram um disco chamado, os Mutantes não sei o que, no país do Baurete. Baurete? Bagulho! Era João Bauros, aí virou baurete, hoje é beck. O pessoal chamava de ascender a corda. Ih, tinha mil nomes. Mil lances. Tem que ter uns códigos pra fugir, né”.

176

Na tese de Luís Henrique Garcia o autor aponta para as referências ao LSD no disco *Clube da Esquina* de 1972:

“Via de regra, observamos uma ênfase na experimentação de novas sensações e na troca destas experiências: “(...) Reunir a tribo / repartir viagens sob o sol (...)”.A expressão “sol” era muito utilizada como gíria para LSD – o mesmo

¹⁷⁶ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

uso ocorre em Trem Azul, de Lô e Ronaldo.” (GARCIA, 2000:134)

Dentre inúmeros exemplos encontrados em letras que fizeram referência às drogas, enfatizo algumas pertencentes ao álbum *Revolver* dos *Beatles*, de 1966. Nos versos de “*Got to get you into my life*”¹⁷⁷, McCartney cita uma viagem alucinógena na qual uma estrada o levaria à descoberta de um possível novo modo de “ver” as coisas: “*I was alone, I took a ride, I didn’t know what I would find there. Another road where maybe I could see another kind of mind there.*”

Já em “*Tomorrow never knows*”¹⁷⁸ aparece o uso do termo “*turn off*” em: “*Turn off your mind, relax and float down stream,(...)Lay down all thoughts, surrender to the void, (...) you may see the meaning of within(...)But listen to the colour of your dream(...)*”.Podemos traduzir aproximadamente como: “desligar sua mente e deixá-la se levar pela sensações proporcionadas pelos alucinógenos”, para poder “ver o sentido de interiorizar-se”. Desta maneira: Outro exemplo pertinente a este período são as alusões às drogas feitas pelo grupo brasileiro de rock Os Mutantes, que inseria o assunto nas suas composições na mesma época em que o Som Imaginário também o fazia. A canção “Ando meio desligado”¹⁷⁹ “aponta para o desbunde dos anos 1970 e para o vínculo dos Mutantes com os psicotrópicos” (SANTOS, 2010:187) – a letra proclama: “*Ando meio desligado (off ou out), eu nem sinto os meus pés no chão. Olho e não vejo nada, eu só penso se você me quer*”.

Em “*Rolling Stone*”¹⁸⁰ os Mutantes se referem à “*crença dos músicos na liberdade transcendental provocada pelo uso de ácido lisérgico*” (IDEM: 176). A mesma “abertura da mente” é citada em “*li um cara que abriu minha cabeça, fui correndo e tropecei no arco-íris*” - para se adentrar em um plano onde a consciência aberta proporcionasse um entendimento maior em “*começando a me sentir tocado, percebi então que fui transado. Estou começando a entender a música do coração e eu pensei que fosse tarde, só agora eu vi a verdade*”.

¹⁷⁷ The Beatles. LP. *Revolver*. 1966. Parlophone. Londres.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Primeira faixa do LP: Os Mutantes. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor. 1970.

¹⁸⁰ Os Mutantes. *O A e o Z*. Philips. 1973.

Por último, na canção “*Hey Joe*”¹⁸¹ (uma referência direta a música de mesmo nome do guitarrista norte-americano *Jimi Hendrix*): “*Hey Joe, eu vi isto acontecer. Hey Joe, senti do meu coração. Pertencço a você.(...)Hey Joe, está aqui. Ele é nosso Deus. Todos juntos reunidos, numa pessoa só.*” “o texto verbal denota a relação estabelecida pelo grupo entre a música e as drogas e, em especial, com o LSD(...)Nessa condição, o termo “*Hey Joe*” pode ser substituído, na canção, por ácido lisérgico”. (IDEM: 178)

Passemos para alguns significados da letra de “*Poison*”:

*Crawling in the walls, my mind has.
I always get the poison
that I need to be alive,
to see and sing.
Girls come from behind, my mind crawls.
I always get the poison
that I need to be alive,
so poison me to get my mind,
way-out, my mind, way in.
Find way-out, way-in.*

O compositor relata a necessidade de uma substância alucinógena que seria usada como meio de escapar da realidade e deixar a mente “voar” para outros lugares. Esta substância o ajuda também a “ver” (*see*) e cantar (*sing*) melhor. O verbo *crawling*, denota um movimento lento com o corpo, um “rastejar” sobre mãos e pés, aludindo à sensação de lentidão ocasionada pela droga.¹⁸² Por fim, observamos a referência aos termos *drop-out*, *drop-in*, com “*way-out*” e “*way-in*”, apontando novamente para o estado de *outsiders* (*way-out*) de parte da juventude daquelas décadas, que cada vez mais se voltava para as questões internas do ser humano (*way-in*).

¹⁸¹ Os Mutantes. **O A e o Z**. Philips. 1973.

¹⁸² Acessado em 03/01/2011 - <http://www.wordreference.com/enpt/Crawl>.

SEGUNDO DISCO: SOM IMAGINÁRIO (1971)

“Cenouras” – power chords, pentatônica menor, trítono.

Início a exposição das análises do segundo álbum do Som Imaginário com a faixa de abertura intitulada “Cenouras”. Nela, continuaremos a discussão sobre tipos de progressões retiradas da escala pentatônica menor, que já apareceu nas análises anteriores.

A Parte A de “Cenouras” inicia com uma espécie de *shuttle* entre os acordes de E e G. Considerando a harmonia da música pertencente a região de Mi, podemos considerá-lo um *shuttle* retirado da pentatônica menor.

Ex: Shuttle da Parte A de “Cenouras”

| | : E | E | E | E : | | G | G | G | G | |¹⁸³
I bIII

Na ponte para o Refrão, mais acordes maiores dos graus da pentatônica menor aparecem (IV, bVII):

Ex: Ponte para Refrão de “Cenouras”

| E | E | E | E | | G | A | C | A |
I bIII IV bVI IV

Esta progressão **I/Im-bIII-IV-bVI** pode ser encontra em inúmeros exemplos musicais na discografia anglo-americana dos anos 60 e 70 como: *The animals* - “*House of the rising sun*” (1964)¹⁸⁴, *Led Zeppelin* – “*Babe I’m gonna leave you*” (1969)¹⁸⁵ e *Yardbirds* “*For your love*” (1965).¹⁸⁶

¹⁸³ Este **[I-bIII]** nos termos de Tagg pode ser chamado também de *loop de mediantes*. (TAGG, 2009:235).

¹⁸⁴ *The animals*. Single. *House of the rising sun*. MGM Records, 1964.

¹⁸⁵ *Led Zeppelin*. *Led Zeppelin*. Atlantic Records, 1969.

¹⁸⁶ *The Yardbirds*. Single. *For your love*. Columbia DB, 1965.

Durante a seção do solo de “Cenouras” temos 4 compassos que se transpõem para a região de Sol maior; afirmados pelas notas da pentatônica menor tocadas pelo baixo. Observamos também os *power chords* realizados pelo violão, sobre quintas paralelas:

Ex: Solo de “Cenouras”

The musical score for the solo of "Cenouras" consists of two staves: Violão (Guitar) and Baixo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violão part features a series of power chords (dyads) in the treble clef, while the Baixo part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef.

Demonstro agora, outro procedimento comum na linguagem do *rock* ainda não discutido: a utilização do trítono como “sonoridade” sem “função harmônica” específica.

Os acordes tocados pela guitarra no quarto compasso do exemplo abaixo se assemelham as montagens dos *power chords* de quintas paralelas, porém possuem o trítono ao invés deste intervalo. Estes acordes poderiam ser substituídos pela sequência ascendente dos mesmos acordes na sua formação como dominantes (G#7 – A7 – Bb7), já que iriam em direção do acorde de Si Maior (V) do final do Refrão. A opção pelo trítono é uma escolha sonora que acrescenta às convenções da música *pop/rock* um elemento surpresa característico.

Ex: Refrão de “Cenouras”

The musical score for the chorus of "Cenouras" features three staves: Voz (Vocal), Guitarra (Guitar), and Baixo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Voz part includes the lyrics: "Eu vou plan-tar ce-nou-ras na su-a ca-be-ça". The Guitarra part plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the Baixo part plays a simple bass line.

Fredera comenta que um dos elementos musicais do *rock n’roll* aprendidos pelos músicos mais inexperientes do gênero era o uso constante do trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta). O *rock n’roll* retomou a simbologia musical do intervalo durante a Idade Média, onde era considerado o representante do “desequilíbrio”, da “dissonância” e das “forças do mal”, sendo chamado de *Diabolus in musica*. (DOURADO, 2004:340) Muito

mais que um intervalo pertencente a um acorde de uma seqüência harmônica inteligível, muitas vezes o trítone pode ser usado como efeito sonoro.

Principais aspectos da letra “Cenouras”

O tema abordado pelo compositor demonstra sua preocupação com a existência de um problema intrínseco ao próprio indivíduo e não mais um problema relacionado a sua relação e interação com o meio social. O cantor tenta “propor” alternativas para uma pessoa que supostamente estaria com “a cabeça pirada para o nada”, ou seja, perdida, sem saber o que fazer, chegando a conclusão de que todos os seus problemas são de ordem psíquica:

*Eu hoje tenho um assunto delicado pra falar com você,
eu muito tenho meditado sobre a vida que você esqueceu.*

*Você está com a cabeça pirada para o nada
E não procura nem saber o que eu penso e o que acho,
eu acredito que você ainda tenha uma pequena chance.*

*Eu encontrei a solução pro seu caso
e lhe proponho uma saída pra você melhorar
Eu vou plantar cenouras, na sua cabeça.*

É sabido que os jovens do final da década de 60, em busca por novas considerações filosóficas, começaram a se interessar pela psicanálise; um método desenvolvido por *Freud* para tratar de distúrbios psíquicos a partir da investigação do inconsciente. Alguns se interessavam também pela teoria de *Wilhelm Reich*, psicanalista discípulo de *Freud* que trabalhava com a tese de que toda psiquê humana deriva da compreensão de suas funções sexuais, dando grande importância à livre expressão dos sentimentos derivados desta função, dotados de complexidades emocionais. Assim, a filosofia psicanalista entrava em conflito com os valores da corrente filosófica mais importante naquelas décadas: o marxismo. Ao invés de se basear na reorganização dos níveis sociais e das comunidades, estas novas teorias se baseavam na reorganização do espírito (moral, emocional) de cada individualidade. A idéia era de que seria necessário mudar não somente as condições sociais em que viviam os pobres e marginalizados, mas sim as condições psíquicas que

perturbavam a mente dos que se encontram numa situação mais favorável materialmente, para que eles pudessem se integrar e conviver em sociedade. (MACIEL, 1981:62)

De acordo com Fredera, a frase do refrão “*Eu vou plantar cenouras na sua cabeça*” se refere à outra filosofia, a Macrobiótica¹⁸⁷, um regime alimentar oriental que angariou muitos adeptos no Brasil na geração 60/70. Nela, a cenoura é altamente indicada na alimentação não só pela fonte de vitaminas orgânicas que representa. Ela é um vegetal que nasce na vertical, penetrando na terra. Portanto, a metáfora da frase do Refrão ganha uma significação mais ampla: há a indicação da necessidade de se “implantar” outras idéias na mente do ser - humano, que possam penetrar nem seu inconsciente levando a tão desejada “abertura de mente” pregada pela contracultura.

Para demonstrar como estes valores estavam impressos nas idéias dos jovens ligados a contracultura, faço um paralelo do teor da canção com outro “hino” da juventude daqueles anos: a canção “Balada do louco”¹⁸⁸ do grupo Os Mutantes. A música também trata do tema da loucura nos seguintes versos: “*Dizem que sou louco, por pensar assim, Se eu sou muito louco, por eu ser feliz, mais louco é quem me diz que não é feliz (...) Sim, sou muito louco não vou me curar, já não sou o único que encontrou a paz*”. De acordo com Daniela Vieira dos Santos a canção foi “*Uma resposta objetiva dos Mutantes e /ou de Arnaldo Batista, aqueles que não entendiam e/ou criticavam o seu modo de vida. Essa Canção e emblemática da loucura como uma maneira de se libertar das imposições engendradas pela sociedade – que na visão do grupo é que, estaria louca por não buscar a felicidade e por estar presa às regras sociais e ao status quo*”. (SANTOS, 2010:173)

“Ascenso” e “Uê” - baixo pedal, modos eólio e mixolídio, riffs

De acordo com depoimento de Fredera, “Ascenso”¹⁸⁹ foi composta no mês de setembro de 1971 em homenagem ao guerrilheiro Carlos Lamarca, morto pelos militares na Bahia. Nas palavras do músico:

“Esse segundo LP durante a gravação dele nós soubemos da morte do Lamarca. Quando a gente chegou no estúdio, eu

¹⁸⁷ Mais sobre a macrobiótica está na análise da música “Salvação pela macrobiótica”.

¹⁸⁸ **Mutantes e seus cometas no país dos baurets**, Polydor Records, 1972.

¹⁸⁹ Faixa 4. Som Imaginário (1971).

dei de cara com o jornal em cima da mesa, e o corpo do Lamarca e do Zezinho, os dois assim e aquela foto manjada. Carlos Lamarca, guerrilheiro. E Zezinho é aquele que acompanhou ele até o fim, lá em Oliveira dos brejinhos, em Brotas de macaúba no interior da Bahia. (...)E aí eu fiz Ascenso. Eu estava com 40 graus de febre, dirigindo esse disco, com o nariz entupido, passando mal pra caramba, mas eu não ia perder a oportunidade de fazer o disco, vamos trabalhar.”¹⁹⁰

A música é outro exemplo da parceria dos integrantes do Som Imaginário com futuros músicos do Clube da Esquina (vide “Feira Moderna” no primeiro álbum), neste caso Fernando Brant. Curioso notar então, que assim como “Feira Moderna”, aparece novamente o uso do baixo pedal na Introdução. Ouvimos também, nos últimos 4 compassos da Introdução o baixo na nota ré e uma frase melódica tocada pela guitarra com a presença do trítono. As transformações dos tipos de acordes com baixo na nota lá e o trítono, sugerem uma textura sonora *mística*, junto ao som de uma respiração profunda que ouvimos ao fundo durante esta seção da música. Misturam-se acordes maiores e menores com sétimas, um acorde sus4 e um acorde perfeito maior.

Ex: Progressão harmônica da Introdução e Parte B de “Ascenso”

| A7(9) | A7(9) | Asus4(6) | Asus4(6) | A | A | Am7 | Am7 |
 I7(9) I7(9) Isus4(6) Isus4(6) I I Im7 Im7

Ex: 4 últimos compassos da Introdução de “Ascenso”

Durante a Parte A de “Ascenso” temos o desenvolvimento da melodia em cima de dois acordes Bb e D. Considerando a Introdução como uma seção feita sob o acorde do V

¹⁹⁰ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho Alfenas. 18/09/2010.

grau da tonalidade de Ré Maior, temos aqui uma espécie de *shuttle* entre os acorde bVI (um acorde de empréstimo modal do modo eólio) com o acorde I, denominado por Tagg como *shuttle eólio*, com terça de picardia. (TAGG, 2009:185)

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Ascenso”

| | : Bb/F – Bb6/F | Bb7M/F – Bb/F | D – D6 | D7M - D : | |
bVI I

Letra:

*Esquece a nossa lenda
Esquece o frio dessa noite
Eu quero ver do ar a chama
de um novo céu chegando
e a madrugada descendo em nós
E acesa no meu rosto
dá claridade à minha decisão
Esquece a madrugada
Vou partir agora
Um novo amor maior me ascende
E eu quero ver viver o fogo
De um novo céu brilhando
E a claridade de minha decisão
Hoje fazer o fogo
Cantando o fogo sem queimar as mãos.*

Em “Uê”¹⁹¹ composta por Frederica em parceria com Márcio Borges e Chico Lessa, ouvimos novamente a presença do *shuttle eólio*, durante a Introdução:

¹⁹¹ Faixa 6. Som Imaginário (1971).

Ex: *Shuttle eólio* - Introdução de “Uê”



Observamos que no exemplo acima aparecem somente acordes maiores perfeitos (tônica, terça, quinta e oitava). Os demais acordes de passagem não possuem a terça e realizam movimentos paralelos de quintas e oitavas entre si. O movimento entre os acorde A e F (I e bVII) e as seqüências dos acordes de passagem (lá-si-dó-si-lá-sol-fá – naturais), indicam o *shuttle eólio* que também possui a *terça de picardia* no acorde A, o transformando de menor para maior.

Este tipo de movimento harmônico cria uma “dimensão” ideal para abrigar e enfatizar os parâmetros de ritmo e métrica de uma música, criando assim, os chamados *riffs* ou *grooves*¹⁹² tão utilizados na música popular da década de 60 e 70, especialmente nos gêneros *blues*, *rock*, *soul*, *funk* e *folk*. Com estas informações, podemos considerar a Introdução de “Uê” como um *riff*.

Na próxima seção da música, perceberemos a mistura de acordes maiores perfeitos e acordes com sétima. Os primeiros quatro compassos apresentam um *shuttle* mixolídio, caracterizado pelo movimento entre I - bVII (TAGG, 2009:189). Nos quatro últimos compassos da progressão aparecem dois acordes com 7ª maior (D7M e F7M) aplicando uma sonoridade diferente a uma progressão dórica¹⁹³ com terça de picardia no primeiro acorde (I – bIII – IV), como já mencionado, bem comum no rock nos anos 60.

Ex: Progressão Harmônica da Parte A de “Uê”

| A | G | A | G | D7M | F | G | F - F7M |
[I bVII I bVII][I7M bIII IV bIII bIII7M=bVI]

Na Parte B da canção podemos ver três tipos de acordes: I7M, I7sus4, D7sus4, caracterizando mais uma vez a preferência pelos movimentos plagais. Entretanto, aparecem novamente aqui “modificados” pela adição da sétima maior, quarta e sétima menor.

¹⁹² Um “groove” é um acompanhamento rítmico principal sobre o qual as linhas melódicas e as improvisações acontecem. Através de um groove pode-se “reconhecer” um estilo ou um gênero específico de uma música.” (TAMLYN In Sheperd. 2003:610).

¹⁹³ Nos termos de Tagg, um “rock dorian loop”.(TAGG, 2009:235)

Importante ressaltar que o último acorde D7sus4 funciona como IV do primeiro acorde da seção seguinte (Parte C) que também será um A7M formando uma cadência plagal IV – I.

Ex: Progressão harmônica da Parte B de “Uê”

| A7M | A7sus4 | A7M | A7sus4 | D7sus4 | D7sus4 |
I7M I7sus4 I7M I7sus4 IV7sus4 IV7sus4

A primeira vez que a Parte C é executada (apenas pelo violão) aparecem apenas acordes perfeitos maiores. Durante a segunda repetição o órgão adiciona as sétimas maiores em todos os acordes. Na terceira e quarta repetições a guitarra junto ao violão retomam os acordes perfeitos maiores. Desta forma:

Ex: 1ª, 3ª e 4ª repetição da convenção da Parte C de “Uê”:

Ex: 2ª repetição da convenção acordes do órgão de “Uê”:

Após o último acorde da seção anterior (Ab7M) segue uma progressão de acordes dominantes sus4 que ascendem cromaticamente até E7sus4. Primeira vez que aparecerá uma cadência perfeita (V7-I) durante a música, através de E7sus4 - A (volta à Parte A da música):

Ex: Progressão harmônica da Ponte para a volta da Parte A de “Uê”

| Bb7sus4 (9,13) | B7sus4(9,13) | D7sus4(9,13) | Eb7sus4(9,13) | E7sus4 | | | A
SubV7/ V7 V7 SubV7/SubV7 SubV7 I7= V7 I

Cadência
perfeita V7 - I

Principais características da letra de “Uê”

Fredera aponta um elemento importante sobre a letra da música: a frase “o tigre é de papel”. Esta frase é uma citação de *Mao Tse Tung* utilizada por Márcio Borges e Chico Lessa nos dois últimos versos das duas estrofes. Nesta citação, presente no texto “Sobre a prática e a contradição”¹⁹⁴ publicado no ano de 1956, Mao compara e representa o imperialismo norte-americano com a figura de um “tigre de papel”, forte na aparência e “fraco na realidade”: “*Agora o imperialismo norte-americano parece bem poderoso, mas na realidade não é. É muito fraco politicamente porque está divorciado das massas do povo e é antipatizado por todos, e até pelo povo norte-americano. Na aparência é muito poderoso, mas na realidade não é nada a se temer: é um tigre de papel. Externamente tigre, é feito de papel, incapaz de resistir ao vento e à chuva. Acredito que os Estados Unidos não são mais que um tigre de papel.*” Esta citação dos compositores representa uma maneira implícita de questionar tanto o sistema imperialista norte-americano, como também a ditadura militar no Brasil.

*Dê meu anel, meu colar
Meus parentes vão chegar
Amanhã de manhã vão saber
Que as flores são de papel
Que o tigre é de papel e nada.
É meu amor, devagar
Veja as coisas de amanhã
Veja lá, atenção, atenção
Que as flores são de papel
Que o tigre é de papel*

Podemos perceber que o conteúdo das duas canções deste item aborda temas políticos. A atuação de Fredera nos grupos esquerdistas da época, sua situação de foragido, influenciaram as temáticas das letras do segundo disco. Podemos perceber que as duas

¹⁹⁴ TSE-TUNG, Mao. *Sobre a prática e a contradição*. Mao Tse-Tung; apresentação por Slavoj Zizek; tradução José Maurício Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2008

letras falam sobre a possibilidade de fuga da realidade, a busca outras razões para viver. Em “Ascenso” esta busca é representada pela desistência da luta, e em “Uê” pela esperança de um futuro melhor, onde os dominadores não serão nada mais do que um “tigre de papel”.

“Você tem que saber” – gradativa mudança da linguagem harmônica

As análises do primeiro álbum começaram com as músicas que continham mais exemplos da linguagem *pop/rock*, que estavam em maior número, e terminaram com as que se afastavam mais desta linguagem. Nesta segunda seção sobre o segundo álbum, os exemplos de músicas que mais se aproximam à linguagem *pop/rock*, se resumem as três análises anteriores. A partir de agora, as faixas restantes apresentam um gradativo afastamento de todos aqueles procedimentos discutidos.

Começamos pela música intitulada “Você tem que saber”¹⁹⁵. Nela, podemos perceber progressões mais extensas e maior presença de tétrades. Começamos pela sua Introdução:

Ex: Progressão harmônica da Introdução de “Você tem que saber”

| C | C | C_{sus4(9)} | C° | C |
I I Isus4(9) I° I

A progressão inicia no acorde perfeito de C (I) caminhando para um C_{sus4(9)} que pode ser considerado um acorde cadencial. De acordo com Sérgio Freitas, o acorde cadencial possui “*uma conduta de condução de vozes*” (FREITAS. p. 47). Em seguida caminha-se para um C°, considerado aqui, um diminuto auxiliar: “*um acorde de ornamentação harmônica (...) como ele se situa sobre o tempo forte em relação ao I grau diatônico, consideramos o I° como uma acorde de apojatura harmônica.*” (FREITAS. p 153). Com estes procedimentos a narrativa tensional harmônica é desenvolvida por condução de vozes, fundamentando o fato de não possuírem, tanto o acorde cadencial como o diminuto auxiliar, uma função harmônica (tônica, subdominante, dominante) definida.

Na seqüência, temos a progressão de acordes da Parte A e Parte B.

¹⁹⁵ Faixa 2. Som Imaginário (1971).

É interessante notar que ela se inicia e termina com o acorde de C, sugerindo esta tonalidade, porém, toda a sua seqüência harmônica se desenvolve dentro do centro tonal de Sol Maior. Isso pode ser fundamentado ao percebermos a recorrente presença do fá# na melodia da voz, e no improviso de guitarra, a oscilação entre a escala de Sol maior e Sol Mixolídio nas frases e no solo. Portanto, a progressão possui um efeito bem diluído de partida e chegada.

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Você tem que saber”

| C | G | A7/G | A | Dsus4 | Em7 | C | C |
 IV I V7/V V/V Vsus4 VIm7 IV IV

Consideramos então o acorde C o IV grau (função subdominante) de Sol Maior, se dirigindo ao I (G – função tônica). A7/G e A são considerados neste caso dominantes secundárias (V/V). Dsus4, mesmo sem possuir a sétima menor, é considerado um acorde do V grau com função de dominante primária com quarta suspensa. Passamos para o Em7, um acorde do VI (função tônica) que segue para o acorde de C, deixando a progressão em suspensão no IV grau.

Enfatizo que apenas o A7/G é um acorde dominante que aparece com a sétima menor. Os outros acordes são considerados aqui de função-dominante, porém são todos acordes perfeitos maiores. É interessante ver como esta opção por acordes maiores acontece mesmo em uma progressão mais extensa.

A partir da Parte B, percebemos que os acordes são de maioria empréstimos modais do modo menor.

Ex: Progressão harmônica da Parte B de “Você tem que saber”

| G | G7M(9) | F | F7M | Eb – Eb7M | D – D7 | D | C |
 I I7M bVII bVII7M bVI bVI7M V V7 V IV

Nota-se a alternância de acordes perfeitos maiores e acordes com sétima. A sequencia harmônica é a seguinte: I (função tônica); bVII e bVII7M – acordes de empréstimo modal. (função subdominante), bVI e bVI7M – acorde de empréstimo modal (função

subdominante), D e D7 – V grau (função dominante) e finalmente C, acorde do IV grau (função subdominante).

Sérgio Freitas coloca em seu trabalho uma reflexão que confirma os usos dos empréstimos modais nesta música. De acordo com o autor a possibilidade do uso dos A.E.M amplia as opções possíveis de Subdominante, dotando o vocabulário tonal de 9 diferentes acordes para ocupar esta função. São dois os principais recursos que o uso destes acordes resulta na música popular: primeiro, o anúncio da tonalidade principal “camufladamente” e segundo, o cumprimento de uma “*função estrutural de coda, intensificando um final, como um expressivo gran finale plagal.*” (FREITAS, 1995: 136-137)

Principais aspectos da Letra de “Você tem que saber”

As letras do Som Imaginário neste segundo LP parecem caminhar para uma mais acentuada temática de protesto. Durante a gravação deste segundo álbum, Frederica assinou a maioria das composições (música e letra) e afirma em entrevista sua busca na música era encontrar um meio para desenvolver um trabalho que “*pudesse contribuir para o enfrentamento da repressão através da linguagem musical*”.¹⁹⁶

Mais uma vez, o conteúdo da canção é passado de forma irônica. Desta vez, cantada em coro, a canção se dirige ao ouvinte diretamente, em forma de conselho, utilizado o tempo verbal do modo imperativo (PASCHOALIN e SPADOTO. 1996:88) (“*Você tem que saber(...)*” ou “*Você vive(...)*”). Este tempo verbal utilizado para exprimir um “conselho, pedido ou uma ordem” faz com que a letra enfatize sua proposta de crítica: o autor indica as maneiras de adaptar-se e inserir-se no *mass media*, deixando implícito que o não acatamento de hábitos que a modernidade impõe aos indivíduos pode lhes colocar “fora do ar”, ou seja, à margem da sociedade moderna.

Podemos fazer um paralelo desta expressão “estar fora do ar” com o modo de viver *out* da juventude contracultural, onde se partia do princípio da negação de uma vida “integrada ao sistema” (a vida dos *square*, nas palavras de Luís Carlos Maciel), e partia em busca de uma “vida alternativa”, termo conhecido como *drop out*. (vide a faixa “Poison”, que tratava do mesmo tema).

¹⁹⁶ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho. Alfenas. 18/09/2010.

As palavras e expressões utilizadas na letra sugerem um objeto específico da mídia: a televisão. Na passagem da década de 60, com o clima de “otimismo” econômico presente no governo ditatorial, a televisão era um dos principais bens de consumo da classe média. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “a televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um “país que vai pra frente”. (HOLLANDA, 1981:101)

Assim, Chico Lessa e Márcio Borges sugerem ao ouvinte que aqueles que não viverem integrados ao sistema das redes de TV; enunciadoras dos valores, padrões e comportamentos, estarão sujeitos à viver “fora do ar”.

*Você tem que saber,
da coisa que nasceu
no olho azul de uma televisão,
da luz de uma Bomba a gás,
Um olho solto fora do ar,
pra ver nessa hora “H”.*

*Você tem que saber do som da curtição
Do som daquele comercial,
daquele comercial.
Senão você vive fora do ar,
só vive fora do ar*

“Gogó (o alívio rococó)” – Modalismo, narrativa harmônica mais extensa

Observamos no primeiro álbum alguns exemplos musicais que se valiam dos modos para criar “ambientes sonoros” diversos. Em “Gogó (o alívio rococó)”¹⁹⁷ isso acontece durante a Introdução da canção, um dos exemplos de “experimentação” do Som Imaginário.

Nos primeiros 52 segundos ouvimos a improvisação sobre a escala de Dó Frígio, seguido de 12 segundos sobre um acorde de C7sus4, resolvendo em um acorde de F7M(9,13) durante os últimos 18 segundos da Introdução. De acordo com Ron Miller, uma das

¹⁹⁷ Faixa 3. Som Imaginário (1971)

tendências de resolução de um acorde modal (no caso uma improvisação realizada em cima da escala de Dó Frígio, resultando em diferentes acordes) é o que o ele chama de *Modal resolution*, ou seja, “o desejo do acorde de resolver sua tensão caminhando para o modo maior de mesmo baixo”. (MILLER, 1992:28) Assim justificamos o movimento harmônico de Dó Frígio para um acorde de C7sus4. Ainda assim o movimento harmônico ainda não se resolve: O acorde de C7sus4 tem função de dominante em relação ao F7M(9,13), que define então a tonalidade em que a Parte A será realizada. É interessante notar que a descrição do caráter do modo frígio de acordo com *Ron Miller*, é “misterioso, assombrado e confuso” ou ainda algo “exótico e psicodélico”. (IDEM: 29)

Ex: Parte A – voz e baixo de “Gogó (o alívio rococó)”.

The image shows a musical score for the song "Gogó (o alívio rococó)". It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The time signature is 4/4. The lyrics are: "tra-goem meu go- gó to-doo nos-soa- mor cu-reo meu do- dói por fá- vor". Above the vocal line, there are three annotations with arrows pointing to specific chords: "Fá mixolídio" (pointing to the first measure), "Fá mixolídio#4" (pointing to the second measure), and "F7M Resolvendo em G7M" (pointing to the final measure). The bass line features a melodic line with some grace notes and rests.

Acima vemos que, apesar da tonalidade afirmada no final da Introdução, existe ainda, através da abertura de vozes, uma exploração de colorações diferentes dos modos Mixolídio e Mixolídio #4. Se fossemos seguir a tendência de resolução o acorde de Fá caminharia para Bb. Porém, ao invés de Bb, o acorde se move para G7M, causando uma surpresa harmônica. Se tomarmos o acorde de G7M como tônica (resolução da melodia), o F7M que o antecede será o bVII7M, um acorde de empréstimo modal (dórico, frígio ou mixolídio). bVII7M – I7M neste caso, é uma resolução inesperada mas o uso deste acorde (bVII7M) voltando à tônica é de uso recorrente na prática harmônica da canções da Bossa Nova.¹⁹⁸

¹⁹⁸ GOULART, Diana. *Bossa Nova: uma batida diferente*. Disponível em: <http://www.dianagoulart.pro.br/bibliot/bossa.htm>. A autora cita como exemplos “Dindi”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira e “Menina Feia” de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini.

Ex: Final da Parte A (Ponte para B) de “Gogó (o alívio rococó)”.

G7M A7 Bb7

G7M - acorde do I7M (em Sol Maior) – **função tônica**
 A7 – acorde do II7 – função **Dominante secundária (V7/V7)** e **SubV7** de Bb7.
 Bb7 – V7 de Eb Maior. **Função dominante.** (próxima seqüência.)

O final da Parte A apresentado acima chega a um encadeamento tonal na Parte B, bastante jazzístico.¹⁹⁹ Altera-se também o compasso para 9/8. É a primeira vez que aparecem em grande quantidade acordes com muitas extensões em uma música do Som Imaginário. Vejamos a seqüência:

Ex: Progressão harmônica da Parte B de “Gogó (o alívio rococó)”

Ab7M | G7M | Bb7(9,11,13) | Eb7M | Ab7(9,11,13) - D7(#9,b13) - Db7M(9) | C7M
bII7M I7M [V7(9,11,13)] bVI7M [V7/ bII7M SubV7/bII7M bII7M] IV7M

A progressão acima se inicia com uma bII7M – I7M que pode ser chamada de cadência plagal, pois o bII7M é um acorde de empréstimo modal com função subdominante que caminha para o I7M, função tônica. Em seguida, vemos uma cadência V7(9,11,13) – I7M, dominante - tônica. A próxima sequência, que se resolverá novamente em uma cadência plagal do tipo bII7M – I7M, passará pelos acordes dominantes secundários V7/bII7M e SubV7/ bII7M.

¹⁹⁹ É interessante notar que os músicos escolheram a parte em que a letra fala sobre o passado “claras lembranças do tempo das transas de amor” para realizar uma harmonia mais tradicional, fugindo do padrão modal e das harmonias do *pop/rock* majoritariamente utilizadas.

Concluimos então, que a preferência pela cadência plagal permanece no contexto, porém utiliza-se o acorde $bII7M$ como substituto da primeira opção de função subdominante, que seria o IV grau. Este acorde $bII7M$ é conhecido como “acorde de sexta napolitana”, por ser uma inversão do IV grau de um modo menor com a sexta menor acrescentada. (FREITAS, 1995:40)

Relacionando o uso deste acorde com o quadro harmônico geral da música analisado até agora, notamos que a sonoridade do grau $bII - I$, é bastante utilizada, seja no contexto modal (frígio, utilizado improviso da Introdução) ou tonal. Para voltar para a Parte A em Fá Maior, aparece novamente o acorde de $C7$, desta vez com as alterações $C7(9,13)$.

Após a repetição da Parte A, aparece uma segunda Ponte que leva para a Parte C, seção que mantém um *loop* com os acordes $F7M$ e $G7M$ ($bVII7M - I7M$).

Ex: Loop da Ponte para Parte C de “Gogó (o alívio rococó)”

F7M G7M F7M G7M F7M G7M

Fredera conta-nos que o final de Gogó se aproxima de uma brincadeira, uma verdadeira “tiração de sarro”, cercado pelo clima descontraído presente no estúdio no momento da gravação. Com este intuito, é escolhido então um ritmo de marchinha para acompanhar as vozes, que em uníssono, cantam palavras que rimam com gogó. A brincadeira musical se torna ainda mais evidente pela escolha dos acordes que compõem a marchinha. Ao invés do padrão básico $I - V7$ característico das marchinhas de carnaval, é utilizado o padrão $I - I^{\circ}$, destacando a sonoridade do acorde diminuto que evoca o trítono como símbolo da atitude “rebelde” do rock. Nos dois primeiros compassos desta seção o piano apresenta a levada de marcha tradicional, porém logo em seguida, as síncopas desaparecem, restando apenas as colcheias que formam um padrão seguido pelo piano, baixo e guitarra.

Nos últimos compassos há também linhas de piano improvisando em cima de uma escala Super Lócria, conhecida também como alterada, utilizada em cima de acordes

dominantes com alterações na 5^{as} e 9^{as}, muito utilizada pelos músicos jazzistas. (ALVES, 1997:54)

Ex: Parte C (piano e voz) de “Gogó (o alívio rococó)”

Voz

Piano

ro-co-có meu go-go tu-a vô-pão de-ló bo-ro-ró cu-ri-ó no

Principais aspectos da letra de “Gogó (o alívio rococó)”

De acordo com a entrevista de Frederica concedida para este trabalho, “Gogó” foi uma provocação à ditadura brasileira. À exemplo de outras canções comercializadas naquele período, passou pela censura para poder ser gravada, tendo assim que modificar muito de sua letra original.

A palavra gogó significa a parte do pescoço no homem onde fica localizado o pomo de adão. De acordo com o Dicionário Banto, a palavra, atualmente utilizada dentro da língua portuguesa, tem origem nas línguas africanas bantas (do sul da África) principalmente o *Quicongo* e o *Ioruba* vindas de países como Angola, Congo e Nigéria. (LOPES, 2003:110)
²⁰⁰ Além de trazer as influências africanas para a canção do grupo, “Gogó” ainda faz alusão aos procedimentos adotados pela tortura ditatorial, a asfixia através de estrangulamento.

*Trago em meu gogó,
todo o nosso amor,
cure o meu dodói, por favor.*

²⁰⁰ Na introdução da música, ouve-se a pronúncia de algumas palavras por um homem. Suspeito de que o homem se trata de Naná Vasconcelos e que as palavras podem ser de alguma língua africana. Até o presente momento não pude verificar a veracidade destas suposições.

Uma segunda explicação para a escolha do nome da música também é a situação de silêncio provocada pela censura, a proibição da exteriorização dos pensamentos através da fala, escrita ou canto. Tudo ficava então, de alguma forma, “estancado no gogó”:

*Sinto em meu gogó,
tanta contração,
não agüento mais, tanta dor.*

Todos estes significados foram mascarados pelo uso de um tema que facilmente passaria pela censura: “o amor e a dor”. O sofrimento físico e psicológico causado pela censura ditatorial se passou por um sofrimento do amante que se sente ferido pela amada, que não o corresponde. As duas frases da letra citadas acima são acompanhadas da cadência harmônica bVII7M – I, mostrada durante a análise musical como uma cadência “bossa – novística”, bastante condizente ao teor lírico da letra.

No momento em que o autor passa a digredir sobre o passado relembrando os tempos em que se era livre “*Nossa vida passa em flashes*” a música permanece em compasso 4/4; em seguida, os recortes destes flashes “*lindos, distorcidos, etc.*” são acompanhados de uma quebra rítmica através da mudança de compasso para 9/8 que diminuindo a unidade de tempo entrando em concordância com os fragmentos da memória. Assim:

*Nossa vida passa em flashes,
lindos, distorcidos,
claras lembranças
do tempo das transas de amor.*

A distorção das imagens é reforçada pela distorção da guitarra de fundo, que realiza um *glissando*, perpassando notas cromáticas através dos acordes jazzísticos estabelecidos pelo piano.

Na volta da Parte A, o poeta se utiliza de alguns vocábulos literários arcaicos, como “penar d’amor” e “palor”. Frederica indica em depoimento que estas palavras foram colocadas no lugar das originais:

*“Depois de “ai ai ai que dor, ai que nó” eu tive que mudar, eu tive que fazer literatura. Citar clássicos, como o Estadão estava fazendo, botando Camões, receita de bolo na primeira página porque era tudo censurado. Venha aliviar meu penar de amor. É um texto quinhentista, sofrimento de amor.”*²⁰¹

A palavra “palor” significa palidez, pálido, descolorado. Neste momento a ambigüidade e a ironia se unem para dar um desfecho inesperado ao teor lírico da música. De certa forma, palor, desqualifica os atributos da possível amada a quem o autor finge se dirigir. Entretanto, através do outro significado, volta a se dirigir ao rosto pálido de uma vítima de asfixia, sem cor:

*Ponha as suas mãos,
bem no meu gogó,
ai ai ai que dor, ai que nó.
Venha aliviar,
meu penar d´amor,
vem com seu palor, rococó.*

Após todos os “embelezamentos” propositais do autor, nada melhor do que a palavra “rococó” para definir a estética de sua obra ironicamente grandiosa. Neste momento, o grupo se aproveitou do costumeiro clima de descontração das gravações e do senso de humor presente em várias outras letras. Ao sugerir a palavra “rococó”, que também rima com gogó, os integrantes propõem fechar a música cantando palavras que terminem com ó. Para isso, optam por um ritmo de marchinha no acompanhamento. Harmonicamente, a marcha se caracteriza pelo acompanhamento básico nos acordes V7 – I, porém, os músicos preferem realizar o *loop* de dois acordes: I – I^o, estabelecendo assim uma outra sonoridade baseada no trítone do acorde diminuto, remetendo mais uma vez, ao uso desta dissonância comum ao universo *pop/rock* daqueles anos.

Rococó, meu gogó,

²⁰¹ Entrevista com Frederica concedida para este trabalho Alfenas. 18/09/2010.

*tua vó, pão de ló,
bororó, curió,
no filó, rococó,
meu avó, tua vó, teu avó.*

“Salvação pela macrobiótica” e “Xmas Blues” – progressões jazzísticas **IIIm7 – V7, baixo descendente cromático**

Começamos com “Salvação pela macrobiótica”²⁰², primeiro exemplo que se utiliza de progressões harmônicas relativas ao *jazz*.

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Salvação pela macrobiótica”

| Dm7(9) | Gm7(9) | F#m7(9,11) | F7(9,#11) | Bb7M(9) | Eb7M(9) | Dm7(9) | A7(b9, #11) | Dm7(9) |
Im7(9) IVm7(9) SubII/bVI7M V7/bVI7M bVI7M bII7M Im7(9) V7(b9,#11) Im7(9)

| C7(#11) | F7M | F7M | Bm6 | E7(b9,b13) | A7(13) | A7(b9, #11) |
[V7/bIII7M bIII7M bIII7M] [IIIm6 V7/V7] V7(13) V7(b9, #11)

A progressão está na tonalidade de Ré menor, inicia no acorde Im7 seguindo para o IVm7 com função de subdominante. Em sequência, há uma cadência [SubII – V7] para o acorde de bVI7M (Bb7M) que tem função subdominante. Chega-se em Dm7(9) primeiro através do bII7M (subdominante- cadência plagal) depois através do dominante primário V7. Segue então, para o bIII7M (função tônica) precedido pelo sua dominante (V7) e um [IIIm7 -V7] do V7 primário.

Ex: Progressão harmônica da Parte B em Fá Maior de “Salvação pela macrobiótica”

| Gm7(9) | C7sus4 | Am7 | D7(13) | Bbm7(9) | Eb7(9) | Am7 | D7(13) | Gm7(9) |
IIIm7(9) V7sus4 [IIIm7 V7/IIIm7] [IIIm7 V7/bIII] [IIIm7 V7(13)/II] IIIm7(9)

| Gm7(9) | Em7(b5) | Dm7(9) | F7 - Bb7M(9,13) | E7(#9) | A7sus4 | A7 |
IIIm7(9) VIIIm7(b5) VIIm7(9) [V7] IV7M V7/V7 [V7sus4/VI V7/VI]

²⁰² Faixa 5. Som Imaginário (1971).

Na primeira parte da progressão da Parte B, de centro tonal Fá Maior, aparecem inúmeras cadências IIm7 – V7. Começamos com IIm7 – V7 de I7M (F7M - função tônica), seguindo do IIm7 – V7 de IIm7 (Gm7 – função subdominante), IIm7 – V7 de bIII7M (Eb7M – acorde de empréstimo modal - função tônica), repetido IIm7 – V7 de Gm7.

Na segunda parte vemos uma progressão IIm7 - VIIIm7(b5) – VIm7 respectivamente de função subdominante, dominante e tônica, seguidos do acorde IV7M (função subdominante) precedido pelo seu V7; terminando então com a dominante estendida do V7 primário (E7(#9) = V7/V7).

Ex: Harmonia da Parte C de “Salvação pela macrobiótica”, em Ré Maior.

| : D7(13) | G7M | F#m7 | B7(b9,13) | Bm7 | E7(9,13) | A7(13) | A7(13) |
 [V7] IV7M [IIm7 V7/IIm7][IIm7 V7/V7] V7 V7

| C#m7(9) | F#7(9,13) | Bm7(9) | Bm7(9) | Bm7 | E7(9) | A7(13) | A7(13) |
 [IIm7 V7/VIm7] VIm7 VIm7 [IIm7 V7/V7] V7 V7

| D7(13) | D7(13) | G7M | G7M | F#m7 | B7(b9,13) | Em7 | Em7 |
 [V7] [V7] IV7M IV7M [IIm7 V7/IIm7] IIm7 IIm7

| D9/A | A7/G | D/F# | G7M | E/G# | A7sus4(9) | A7 : | |
 I9/5 V7/7 I/3 IV7M [V/V7] V7sus4(9) V7

Na parte C a canção modula para a região de Ré Maior, porém continuamos a ver as progressões IIm7 - V7 acontecerem. Começamos com o acorde IV7M precedido pela sua dominante, seguido de um IIm7 - V7 do IIm7 e de um IIm7 - V7 do V7.

Na segunda linha há um IIm7 - V7 do VI seguido por uma repetição de um IIm7 - V7 do V7. Na terceira linha volta-se para o acorde IV7M precedido de sua dominante, seguido novamente do IIm7 - V7 do IIm7.

É na última linha do exemplo acima que nos deparamos novamente com aquele “lugar comum” do baixo cromático, citado nos exemplos de “Make Believe Waltz” e “Nepal”, a partir da página 120. A progressão inicia-se com a tônica com a quinta no baixo (I/5), passa para a dominante com a sétima no baixo (V7/7), retorna a tônica com a terça no

baixo (I/3) realizando no final, a mesma sequencia dos outros exemplos citados que consiste em subdominante, dominante secundária, e dominante, IV – V/V7 e V7.

Principais aspectos da letra de “Salvação pela macrobiótica”

A primeira parte da letra descreve a cena de um jantar em família, marcado por um clima de “animação” e ao mesmo tempo de “calma e serenidade”, onde os pensamentos se voltam para o banquete que está sendo preparado.

*Dentro da panela o feijão,
Em cima da mesa o prato.
Todos com o garfo na mão.
E o paladar ativado.
Cheiro de quitutes no ar
Muita animação pro jantar
Noite serena na rua e no lar.
Muita animação pro jantar.*

Marcada por uma crítica contundente, o texto situado na seção que chamo de “Ponte” revela um olhar sobre o “outro lado” do jantar, oposto aquele clima de “serenidade” da parte anterior. O compositor enfatiza, ironicamente, o alimento (“dádiva da terra”) que chega aos pratos dos homens “via supermercado, embrulhadinhos um a um”. Após a refeição, os alimentos seguem seu curso – enquanto os restos são jogados aos animais. A televisão através das propagandas promove um novo produto para despertar o apetite dos consumidores, pregando a “garantia absoluta” e a “qualidade” de suas vendas. No texto também há a referência ao famoso poeta libanês *Kalil Gibran*, reconhecido também pelo espiritualismo e misticismo oriental em suas obras.

*Momento capital na vida dos povos civilizados
Em que o estomago será depositário da maior dádiva da terra,
da oferenda da terra,
do produto do trabalho, tudo via supermercado.
A vida em forma de enlatados,*

embrulhadinhos um a um, sem nenhum contato manual.

Garantia absoluta.

Momento em que a cabeça para.

E o braço sobe e desce

E no mundo inteiro estômagos se enchem e como que paira a paz.

E depois, por toda a terra

Gatos, cachorros, porcos receberão os restos

Enquanto a televisão já começa a espicaçar,

Em antigozo, o apetite de amanhã.

Chora Poeta Kalil Gibran,

Quem te mandou inventar

Que o medo da necessidade é a própria necessidade?

Que o medo da sede é a própria sede?

Como já foi dito na análise das letras de “Cenouras” e “Nepal”, nos anos 70 houve um aumento de interesse por parte dos jovens pelas filosofias orientais.²⁰³ A macrobiótica era uma destas filosofias, que atraiu muitos adeptos no Brasil. Criada no final dos anos 60 no Japão por *Michio Kushi* e pelo filósofo zen *Georges Ohsawa*, este tipo de reeducação alimentar priorizava os cereais integrais, principalmente o arroz. Legumes, produtos de soja fermentada, chá verde também eram alimentos considerados energizantes pelo regime alternativo. Ana Maria Bahiana afirma que: “A macrobiótica caiu rapidamente no circuito *underground* como alternativa à “comida careta”, e muita gente garantia que só mudando a comida para macro já dava um barato todo especial”. (BAHIANA, 2006:137) Muitos artistas se tornaram adeptos destas filosofias orientais, que partiam do princípio de uma “busca pela evolução espiritual e individual”.²⁰⁴

É sobre esta adaptação à macrobiótica que a letra, durante a Parte C, trata: uma opção para aqueles que buscavam se orientar através de uma filosofia de vida afastada do capitalismo ocidental, das “comidas prontas e enlatadas”. A meditação e o desapego dos bens materiais também são citados em “*ficar meditando na virtude do não possuir*”. Esta

²⁰³ “O contato com filosofias orientais promovido pelo movimento de contracultura contribuiu para a disseminação dessas e de outras técnicas, como as provenientes da Índia e do Nepal.” (MAGNANI, 1999:71)

²⁰⁴ Gilberto Gil e Gal Costa são alguns deles.

filosofia é acentuada com a expressão latina *vivere parvo* que significa “viver com pouco”²⁰⁵. Desta forma temos:

*Bom mesmo é arroz e feijão.
salpicado com pouco gersal
A esperança do vivere parvo
E a presença de Deus a soar
Bom mesmo é ficar meditando
Na virtude do não possui
Vendo a terra seguir seu caminho, constante, fiel
Pelas sendas tranqüilas do céu.*

Partindo agora para a canção “Xmas Blues”²⁰⁶, veremos que, como o nome diz, ela mantém uma linguagem harmônica semelhante ao *blues*, porém não mais construída pela progressão I7 – IV7 – V7 como acontece em “Pantera” (pág.134) Vejamos como elas acontecem:

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Xmas Blues”

| F7 | Bb7 - B° | F7 - F7 - Gm7 - Ab° | F7/A - C7 - F7 |
I7 IV7 #IV° I7 I7 IIIm7 bIII° I7/3 V7 - I7

| Bb7 | B° E7 | F7 - E7 - Eb7 | D7 - Ab7(#9) |
IV7 #IV° V7/III I7 V7/III SubV7 V7/II SubV7

| G7 | C7 | F7 - Bb7 | F7 - Db7 - C7 |
V7/V7 V7 I7 IV7 I7 SubV7 V7

A progressão tem a estrutura [I7 – IV7 – V7], porém outros acordes são adicionados para enriquecê-la harmonicamente. Primeiramente os acordes diminutos B° e Ab° (mesmo acorde, com baixos diferentes) resolvendo em F7 tem a função de diminuto auxiliar (acorde

²⁰⁵ *Manual básico de ortografia*. Sevilla. Editorial MAD.2006. p. 44

²⁰⁶ Faixa 7. Som Imaginário (1971).

de passagem). Quando o B° se dirige ao E7 ele assume a mesma função sendo denominado por “*acorde de aproximação cromática descendente*” (FREITAS, 1995.154). O acorde E7, possui a função de V7/III, porém neste caso, pode ser considerado um acorde de função cadencial, já que resolve no acorde I7 novamente. (CHEDIAK, p.112). Em seguida vemos uma sequência de SubV7 estendidos da seguinte forma: [SubV7 - V7/II - SubV7 - V7/V7 - V7], até chegar a sequência final [I7 - IV7 - I7 - SubV7/V7 - V7]

No fim da música, os integrantes entoam em coro a frase “Já chegou papai Noel” ao som de sinos junto aos acordes arpejados do piano no agudo, como em uma canção de natal. O humor da frase é enfatizado pela progressão cromática descendente de acordes de Subdominante e Tônica (plagal) – bastante “tradicional” se comparados à progressão “moderna” do blues acima.

Ex: Progressão harmônica do Fim de “Xmas Blues”

F | F/A | Bb | Bb | F/A | Gm7 | F

I I/5 IV IV I/3 IIm7 I

“Nova Estrela” experimentação instrumental

Última faixa do segundo disco, “Nova Estrela” foi composta por Wagner Tiso e recebeu no ano de 1971 o título de “melhor composição do ano” pela Enciclopédia Britânica.

Sua Introdução apresenta 44 segundos de improvisação na qual podemos ouvir uma sequência de notas aleatórias que aparentam ter uma semelhança com o ostinato apresentado no final. Neste improviso, os instrumentos estão sempre em torno da nota Sol, realizando intervalos melódicos dissonantes (2^{as} menores ou 5^{as} diminutas) a partir dela ou seqüências de notas que lembram a sonoridade de dois modos menores (frígio, lócrio). O timbre de piano no grave, as notas agudas da guitarra, ruídos do instrumento imitando e sugerindo o som de vento ou gritos, pratos da bateria, sinos e instrumentos de percussão compõem o ambiente sonoro desta “experimentação”.

Esta improvisação é iniciada e terminada com o mesmo recorte musical: dois compassos com a seguinte sequência harmônica tocada pelo órgão: G7sus4 | Gm7 - G |

A parte A é repetida quatro vezes, com diferentes formações instrumentais em cada uma. Durante a primeira vez, o órgão realiza o tema melódico principal junto a um contracanto do violão. A guitarra e o baixo realizam a harmonia.

Na segunda vez as vozes em coro são adicionadas à melodia principal enquanto o órgão, guitarra, violão e baixo ficam responsáveis pela harmonia. A bateria também inicia a marcação rítmica. Uma flauta aparece como contracanto à melodia principal.²⁰⁷ Na terceira repetição, o órgão volta a realizar a melodia principal junto ao contracanto de guitarra e flauta. Violão, baixo e bateria são responsáveis pelo acompanhamento rítmico e harmônico. Na última repetição, a guitarra realiza a melodia principal com um timbre distorcido.

Verificaremos agora como acontecem as harmonias do Tema A:

Ex: Progressão harmônica da Parte A de “Nova Estrela”

| E7M(9) | F#7sus4 – F#7 | Ebm7 – A7sus4 | Ab7sus4 – Ab7 |
 [IV7M V7sus4 V7] [IIIm7 SubV7 V7sus4 /II V7/II]

| Em7 | A7sus4 – A7 | D7M | G7M | C7 M | A7sus4 A7 | Dm7 (b5) | G7sus4 – Gm – G |
 [IIIm7 V7sus4 V7 I7M IV7M bVII7M V7sus4 V7 [Vm7(b5) I7sus4 Im I]

A progressão, transcrita em 4/4 acompanha uma longa melodia construída sobre 12 compassos. Observaremos mais tarde que alguns motivos melódicos de “A nova estrela”,

²⁰⁷ Não há informações sobre quem é o flautista que gravou “Nova Estrela” junto com o Som Imaginário. De acordo com Frederica, esta gravação foi realizada em 1970, quando Zé Rodrix ainda estava presente no grupo. Possivelmente foi ele mesmo quem tocou a flauta na gravação.

serão utilizados na música “A número 2” do disco Matança do Porco . A primeira linha das funções descritas acima se encontra na tonalidade de Si Maior (mediante de Sol, que parecia ser um centro tonal importante na Introdução). Vemos assim, uma cadência IV7M – V7 e em seguida um IIm7 – SubV7 – V7 do II grau de Si Maior. A segunda linha descreve uma longa cadência na tonalidade de Ré maior que se inicia com um tradicional IIm7 – V7 – I7M, seguido por IV7M e bVII7M da mesma tonalidade. Volta-se ao centro tonal de Sol através de um acorde meio diminuto (Dm7(b5)), que apesar de não ter função específica neste contexto, pode soar tanto como uma resolução inesperada do I grau, quanto uma preparação para Sol, se pensarmos que o meio diminuto é encontrado no V grau de apenas um modo; o frígio.

Durante as repetições da Parte A, Frederica recita uma poesia escrita por ele, censurada na época. Os versos proclamam a chegada de um “novo tempo” anunciado pela aparição de uma estrela no céu. Este “novo tempo” viria anunciar novos pensamentos aos homens, que seguiriam em direção a “novas batalhas”.

Podemos relacionar este “novo tempo” com o modo de vida anunciado pela contracultura, e mais, pela juventude que lutava contra a ditadura no Brasil. Esta poesia pode representar um “resumo” de todos os elementos colocados no trabalho do Som Imaginário, visto que agora as palavras assumem uma seriedade maior se comparada às ironias e metáforas das anteriores. Vejamos a poesia ²⁰⁸:

*Os homens sabidos e sabedores
garantem que surgiu uma nova estrela.
É o tempo da nova estrela.
Há quem diga que Cristo retorna,
e sua marca é um dente dentro da garganta.
A estrela dita um novo tempo
e convoca pensadores a tecer novos pensamentos.
E convoca lutadores a novas batalhas.*

²⁰⁸ Foi feito um clipe com o Som Imaginário e a música “Nova Estrela” em 1971, com direção de José Adler. No entanto, o Super 8 contendo o filme foi revelado há poucos anos atrás através da internet. Mesmo com a pouca nitidez da imagem podemos ver a primeira formação do Som Imaginário, Milton Nascimento e a atriz Tania Scher. O clipe foi filmado na praia do município de Mangaratiba-RJ. O clipe pode ser visto no seguinte link: <http://www.youtube.com/watch?v=VZDkvL7Y3Oc>

“Armina” – Harmonia triádica, IIIm7 – V7, cadência plagal, modo dórico

A primeira faixa do álbum é dividida em três seções (Introdução, Tema A e Tema B). Tanto o Tema A quanto o Tema B servirão de base para o arranjo das “vinhetas” do disco (faixa 3, 6 e 9) proporcionando à obra uma idéia maior de “unidade”.

Começo apresentando a progressão harmônica da Introdução de “Armina”:

Ex: Progressão Harmônica da Introdução de “Armina”

Piano

No exemplo acima, notamos a opção pela harmonia modal triádica. O modo utilizado nesta progressão é o modo de Lá dórico. A sonoridade deste modo é caracterizada pela cadência do acorde IIIm (Bm, último acorde da progressão) para a o acorde Im (Am).

Por sua vez, o Tema A possui uma progressão harmônica baseada na tonalidade de Ré Maior. A linguagem harmônica, agora formada por tétrades, se baseia nas progressões IIIm7 – V7 e I – IV – V7 – I, tradicionais. A mão esquerda do piano apresenta um acompanhamento com base em *voicings*²⁰⁹ jazzísticos, caracterizados pela formação básica (3-7-9 – terça, sétima e nona do acorde e 7-3-5 – sétima, terça e quinta do acorde).

²⁰⁹ ““Voicings” é o processo de selecionar algumas notas do acorde e organizá-las em uma ordem específica, de cima a baixo. Um conhecimento sobre os princípios dos voicing e de como conectar acordes é importante não só para compositores e pianistas, mas também para todos os músicos improvisadores em geral””. (HAERLE, 1980:24)

Ex: Primeiros quatro compassos Tema A de “Armina”

| D7 – G7(9) | C7 – F7M – F6 | Fm7 – Bb7 – Eb7M(9) – Cm | G7M – A7(9) |
 [V7/II V7/ V7 V7] bIII7M bIII6 [IIIm7 - V7] bII7M (9) [VIIm] IV7M – V7

A progressão inicia com uma sequencia de dominantes estendidos do acorde de empréstimo modal bIII7M (F7M - função tônica), segue com um IIIm7 –V7 do bII7M (função subdominante) e finaliza com um IV7M – V7 da tonalidade de Ré Maior.

No Tema B, a harmonia volta a ser triádica. Destaco ainda os movimentos plagais realizados entre os acordes dos modos eólios e o uso do acorde diminuto no final da seção e no final da música, relembrando o uso proposital focado da sonoridade do trítono nos álbuns anteriores em detrimento de sua posição funcional.

Ex:Progressão harmônica do Tema B de “Armina” (Piano)

| Dm – Am/C | | Cm – Gm/Bb | | Fm - Cm |
 IVm – Im IVm – Im IVm – Im

“A3” – Jazz Fusion, harmonia quartal, modo dórico

Como apontado no Capítulo 5 sobre gêneros e estilos do Matança do porco a fusão do *rock* com o *jazz* nos Estados Unidos recebeu o nome de *jazz fusion* ou *jazz rock*.

O músico Miles Davis é considerado por alguns teóricos “inaugurador” desta tendência. Muitos pesquisadores do *jazz* afirmam ser seu álbum *Kind of Blue* o responsável por introduzir o modalismo no *jazz* e conseqüentemente o uso da harmonia quartal, elemento característico do *jazz rock*. O uso do acorde menor com 11ª se consolida e torna-se uma referência para os músicos de *jazz* com a gravação da música “*So what*”. O acorde Dm7(11) é tocado por *Bill Evans* na seguinte formação: tônica, quarta, sétima menor, terça menor e quinta. Podemos ver a semelhança desta formação com os acordes menores com 11ª no exemplo acima: diferindo apenas na omissão da quinta e repetição da tônica (Am7(11) – Lá, ré, sol, lá, dó.). (LEVINE, 1991:97). Outra característica modal da música é sua polarização sobre Ré dórico (Dm7) e Mib dórico (Ebm7) no momento do improviso.

A harmonia quartal, o uso de pentatônicas para improvisação (dentro da linguagem *pop/rock*) são exemplos de elementos que passaram a ser usados com mais frequência pelos *jazzistas* no final da década de 1960 e início de 1970.²¹⁰

Observamos este tipo de harmonia e montagem de acordes na faixa 2 do disco, “A3”, nos acordes realizados pela guitarra durante o Tema A. Neste tipo de harmonia a construção dos acordes é feita por intervalos de quarta não sendo então “*baseada em terças e nem no modo Jônio. Seus acordes básicos não contêm trítonos, e suas notas constituintes demandam condução de vozes por semitons.*” (TAGG In SHEPERD, et.al, 2003:542)

²¹⁰ Outros álbuns de *Miles Davis* representantes deste gênero, são *In a silent way* (1969) e *Bitches Brew* (1970).

Ex: Acordes quartais do Tema A de “A3”

O Tema B de “A3” contrasta com o Tema A em ritmo e harmonia. Construído sobre uma levada de samba em compasso ternário ²¹¹, apresenta uma melodia aparentemente realizada sobre a tonalidade de Ré menor. A presença do acorde do Vm7 (Am7(9)) concede a esta progressão uma característica modal. Sérgio Freitas enfatiza que este acorde não pode ser entendido como uma dominante, visto que para assumir este papel o acorde “*deve ser necessariamente um acorde perfeito maior e com sétima menor*” sugerindo que o emprego deste acorde acontece em “*contextos não tonais e sim modais*”. (FREITAS, 1995:38)

Ex: Tema B (Melodia, harmonia e baixo) de “A3”

| Gm7(9)- Em7(9) | Dm7(9) – B7(9) | Bb7M(9) – Gm7(9) | Am7(9) – Ab7(b9,#11, b13)
IVm7 - IIIm7 | Im7 [SubV7] | bVI7M IVm7 | Vm7 - [SubV7]

| Gm7(9) - Em7(9) | Dm7(9) – B7(9) | Bb7(9) | Dm7(9) | Ebm7(9) | Dm7(9) | Ebm7(9) |
IVm7 IIIm7 | Im7 [SubV7] | bVI7M | Im7 | bIIIm7 | Im7 | bIIIm7 |

²¹¹ Destaca-se como importante composição no estilo em samba ternário a música “Cravo e Canela” do LP Clube da Esquina, 1972 (EMI).

Vemos que a progressão acima é construída sobre Ré dórico, por possuir os acordes Im7, IVm7, bVI7M e Vm7, característico deste modo. Esta opção por uma progressão modal não impediu o uso dos acordes SubV7 com função de dominantes secundárias (B7(9) = SubV7/bVI7M e Ab7(b9,#11, b13) = SubV7/IVm7) .

Nos quatro últimos compassos da progressão vemos uma espécie de *shuttle* entre os acordes Dm7 (Im7) e Ebm7 (bIIIm7). Podemos atribuir ao Ebm7 a função de SubV7, porém, por não possuírem relações dentro do contexto do campo harmônico menor, a escolha do Ebm7 acentua ainda mais o colorido modal dado à progressão.

“A número 2” – rearranjo de “A nova estrela”

A música “A número 2” é uma versão retrabalhada da música “Nova Estrela”, do segundo álbum do grupo. São utilizados os mesmos temas melódicos em uma “roupagem” diferente.

A primeira diferença notada é na Introdução: a longa improvisação presente em “Nova Estrela” não acontece mais aqui. Porém, a progressão inicial de acordes é feita um semitom abaixo (ao invés de G7sus4 | Gm7 – G | = | F#7sus4 | F#m7 – F# |). Desta sequencia de acordes parte-se diretamente ao Tema A.

Ex: Harmonia de “A número Dois”.

The musical score is presented in three systems, each with a guitar part (treble clef) and a bass part (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Chord annotations are placed above the guitar staff.

System 1:
 Guitar: Em7(9), A7sus4, A7, Dm7, Ebm7, Dm7, G7(9)
 Bass: Melodic line with eighth and sixteenth notes.

System 2:
 Guitar: Ebm7, A7sus4, Ab7, Dbm7, Dm7, Dbm7, F#7sus4, F#7
 Bass: Melodic line with eighth and sixteenth notes.

System 3:
 Guitar: Dm7(9), G7(9), Em7(9), A7sus4, A7, Dm7, G7sus4, G7
 Bass: Melodic line with eighth and sixteenth notes.

Tema A:

Em7(9) | Em7 (9) | A7sus4 | A7 | Dm7 | Ebm7 | Dm7 | G7 (9) |
[IIm7 V7sus4 V7 Im7 bIIm7 [IIm7 - V7]

Ebm7(9) | Ebm7(9) | Ab7sus4 | Ab7 | Dbm7 | Dm7 | Dbm7 | Gb7sus4 - Gb7 |
[IIm7 V7sus4 V7 Im7 bIIm7 [IIm7 V7sus4 V7]

Dm7(9) | G7(9) | Em7(9) | A7sus4 - A7 | Dm7 | G7sus4 - G7 |
[IIm7 V7] [IIm7 V7sus4 - V7] [IIm7 - V7sus4 - V7]

O Tema A descrito acima consiste na repetição de uma frase melódica, transposta meio tom abaixo a cada vez que é realizada. Percebemos o uso constante de progressões harmônicas do tipo IIm7 - V7 - I e novamente o uso do acorde bIIm7 com função de SubV7.

O ostinato de “Nova Estrela” aparece novamente, em compasso 4/4, com uma segmentação rítmica maior - figuras sincopadas e semicolcheias. O espaço de improvisação é cedido ao piano elétrico, enquanto os outros instrumentos permanecem executando o ostinato, regularmente.

Ex: Ostinato de “A número 2”.



Esta diferença entre os dois ostinatos nos mostra duas comparações importantes entre os trabalhos anteriores do grupo e o Matança do Porco: novamente a busca pela experimentação sonora no primeiro e seu elemento rítmico mais “quadrado”, dirigido para uma levada mais “pop”; e no segundo, a ênfase no instrumentista solista (calcado sobre as improvisações jazzísticas) e no ritmo constante e sincopado do ostinato buscando uma prática mais condizente a formação musical *samba-bossa nova-jazz*.

“A matança do porco” – shuttle plagal, modo eólio, baixo pedal

“Matança do Porco”²¹² é a música de maior duração e maior número de seções diferentes do álbum. Ela demonstra uma afinidade sonora com a linguagem do *pop/rock* já em suas primeiras seções. Durante a Introdução e Tema A, que corresponde a 1 minuto e 32 segundos do total da música, ouvimos repetidamente um shuttle plagal entre os acordes de A e D/A. (I – IV) O tratamento que é dado aos instrumentos nestas duas seções são muito semelhantes aos experimentos sonoros (principalmente com os efeitos da guitarra) dos primeiros álbuns. A sonoridade da progressão do Tema B inicia-se ambígua, pois a há mudança do acorde de Lá menor (Am – Vm), que indica primeiramente o modo menor (eólio), para Lá maior (V – modo maior):

Ex: Progressão harmônica do Tema B de “A Matança do Porco”

The musical score is written in 4/4 time. The guitar part (top staff) features a melodic line with various chord symbols above it: Am, A, Gm/Bb, C7sus4, Am, D7sus4, Gm7/D, Db°, Dm7, G#°, Gm7, Asus4, and A. The piano part (middle staff) provides harmonic support with chords corresponding to the guitar's symbols. The bass part (bottom staff) plays a steady eighth-note pattern, characteristic of a 'pedal point'.

Am | A | Gm/Bb | C7sus4 - Am | D7sus4 Gm7/D | Db° - Dm7 | G#° - Gm7 | A7sus4 - A
Vm V IV/3 bVII7sus4 Vm V7 IVm7/5 [V7] Im7 #IV° IVm7 V7sus4 V

Os acordes IVm (subdominante), bVII7sus4 (subdominante) e Vm são todos pertencentes ao modo menor eólio. O acorde D7sus4 é dominante secundária (V7/IVm7), D° faz a função de dominante de Dm7 e o segundo diminuto, G#°, é um diminuto auxiliar de aproximação cromática descendente.²¹³

Outro procedimento harmônico que já apareceu em alguns contextos nas músicas dos primeiros discos, é a utilização do baixo pedal. Em “A Matança do porco” ele aparece na seção que chamei de “ponte para solo”, descrita no exemplo abaixo:

²¹² Faixa 5. Matança do Porco (1973).

²¹³ “Estes diminutos são recursos de preparação secundária para graus diatônicos (...) cumprem função análoga aos diminutos tradicionais, combinam-se e/ou substituem esses v7 secundários e inserem um novo matiz harmônico, original e caracteristicamente inconfundível”. (FREITAS, 1995:154)

Ex: Ponte para o solo de “Matança do Porco”

D4 E♭/D F/D A♭/D

O baixo pedal em Ré reforça a tonalidade em que acontecerá o improviso seguinte. Os acordes maiores escolhidos, em Ré são (bII, bIII, bV), graus pertencentes ao modo lócrio. Este é um modo de pouco uso dentro da música popular, porém sua sonoridade aqui colabora para o aumento da tensão crescente em direção ao momento mais longo e experimental da música: o improviso.

Após a seção de improviso em Ré Maior terminando em *fade*, surge uma colagem sonora que apresenta um tema contrapontístico a duas vozes, que semelhante a um canto litúrgico:

Ex: Tema C de “A Matança do Porco” (Piano)

Gm A° B♭ Cm Gm E♭ E° Cm D7 Gm Gm A7 A7 Gm

Gm Cm Gm E♭ F Am D Gm E♭ D7

Embora não seja possível cifrar este tipo de escrita contrapontística, escrevi os acordes que harmonizariam esta melodia para demonstrar apenas que a mesma foi composta na tonalidade de Sol menor, pois todas as tríades pertencem a este campo harmônico. O uso da dominante maior com sétima menor (D7) aqui faz com que a progressão, embora no modo menor, não tenha um sentido modal.

“Mar Azul” – modo dórico, II m 7 – V7

A harmonia do Tema A de “Mar azul”²¹⁴ consiste basicamente em uma espécie de *shuttle* entre dois acordes (Am7 e D7). Em uma primeira escuta, estes dois acordes soariam como uma progressão incompleta de II m 7 – V7 – I, sendo Am7 o acorde II m 7, e D7 o acorde V7 da tonalidade de Sol Maior. Porém, a frase da melodia repousa sobre a nota lá. Isto nos dá a sensação de que a tônica é o próprio acorde de Am7 (I m 7), fazendo com o que o D7 seja um acorde do IV7 – deixando a sonoridade voltada para o modo Lá dórico e não Sol Maior (jônio).

Ex: Progressão harmônica do Tema A (flauta, baixo e harmonia) de “Mar Azul”

Em contraste, temos o Tema B:

Ex: Harmonia do Tema B de “Mar Azul”

| Em7 | A7 | F#m7 | B7 (b9) | Em7 | A7 | F#m7 | C7 | F7M
 II m 7 V7 [II m 7 V7/II m 7] II m 7 V7 III m 7 [V7] [IV7M]

| G – G7/F | Em7 | C7M | F7M G7(13)/F | Dm7 C7M | Bm7 (b5) | E7(#11) |
 V V7/7 III m 7] I7M IV7M [V7] II m 7 I7M [II m 7(b5) V7(#11)]

Na primeira linha do exemplo acima se observa cadências II m 7 – V7 de Ré (Em7 – A7), e de Mi (F#m7 – B7 (b9)). Segue-se então uma modulação para Dó Maior, com a sequência [V7/IV7M – V – V7– III m 7 – I7M] e outra [IV7M – V7– II m 7 – I7M]. A progressão termina com um II m 7(b5) – V7 de Lá menor.

²¹⁴ Faixa 8. Matança do porco (1973).

“Bolero” – modalismo, progressão mixolídia

“Bolero” é a única composição do álbum em que Tavito, Robertinho Silva, Luiz Alves e Wagner Tiso assinam a autoria. Todas as outras são assinadas apenas por Wagner Tiso.

A harmonia da Introdução e do Tema A de “Bolero”, tocada pelo violão de 12 cordas, apresenta uma sonoridade que se aproxima das linguagens dos álbuns anteriores. A mistura de acordes maiores perfeitos e acordes com sétima exemplifica esta “mistura”.

Ex: Progressão harmônica do Tema A de “Bolero” (piano, violão de 12 cordas e baixo)

A musical score for the harmonic progression of Tema A of "Bolero". The score is in 4/4 time and D major. It features a piano line with triplets and a bass line with a steady eighth-note pattern. Chord symbols are placed above the piano line: A, A7M, A7, D7M, F#m7, G, D, A.

| A - A7M - A7 | D7M(9) | F#m7 - G - D | A |
I I7M I7 IV7M VI m7 bVII IV I

Podemos ver que a progressão se inicia com um movimento plagal entre o acorde I e IV. Os três últimos acordes finais, G, D e A respectivamente bVII, IV e I formam uma cadência típica do modo mixolídio, igual à apresentada na página 123, na canção “Make Believe Waltz”.

O contraste entre o Tema A e Tema B fica por conta da harmonia, que novamente se utiliza do recurso do baixo pedal (neste caso na nota dó) colorindo as passagens entre um acorde e outro:

Ex: Progressão harmônica do Tema B de “Bolero” (acordes com baixos e suas “resultantes sonoras”)

| | : Bb7/C | D/C | Fm6/C | G7M/C: | |
C7sus4(9) C6,9,#11 Csus4(b13) C7M(9, #11)

Com o acorde de Bb7/C indica-se o modo mixolídio (b7), com o D/C o lídio (#4), com o Fm6/C o eólio (b6) e com o G6/C o jônio.

No Tema C a melodia continua sendo realizada sobre a região modal de cada acorde: Ebm7(9) e Em7(9) – Mi bemol dórico e Mi dórico; F7sus4 e E7(9,11,13) – Fá mixolídio e Mi mixolídio. O acorde E7(9,11,13) pode ser visto também como uma dominante para a volta do Tema A, que se inicia no Acorde de Lá maior:

Ex: Progressão harmônica do Tema C de “Bolero”

The image shows a musical score for the harmonic progression of Tema C in "Bolero". It consists of four staves: Violão (Guitar), Piano, Rhodes, and Baixo (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The progression is as follows: Ebm7(9) (Guitar), Ebm7(9) (Piano), Ebm7(9) (Rhodes), Ebm7(9) (Basso); Em7(9) (Guitar), Em7(9) (Piano), Em7(9) (Rhodes), Em7(9) (Basso); F7sus4 (Guitar), F7sus4 (Piano), F7sus4 (Rhodes), F7sus4 (Basso); E7(9,11,13) (Guitar), E7(9,11,13) (Piano), E7(9,11,13) (Rhodes), E7(9,11,13) (Basso). The Rhodes and Baixo parts feature melodic lines with triplets and slurs.

Vinhetas

As vinhetas, faixas 3, 6 e 9, são estruturas que proporcionaram ao disco o caráter de “unidade” e que também foram motivos pelos quais muitos críticos e artistas associaram o álbum a um possível criador do “rock progressivo brasileiro”.

Elas também representam, do ponto de vista do arranjo, os momentos onde Wagner Tiso pôde explorar a sonoridade obtida da junção entre orquestra e instrumentos elétricos.

Na primeira delas, intitulada “Armina (vinheta 1)”, a formação de orquestra aparece pela primeira vez. A faixa possui apenas 46 segundos e retoma o Tema A de “Armina” (faixa1) realizado pelo piano. A formação da orquestra se constitui de um naipe de cordas, uma seção de madeiras e alguns metais. Primeiramente, as flautas fazem o tema em uníssono, enquanto a harmonia fica por conta das cordas que fazem o acompanhamento com os acordes abertos, como *background*.²¹⁵ Na reapresentação do tema o contrabaixo realiza uma linha melódica apoiado sobre as quintas e tônicas dos acordes. Os finais de frases são sempre acentuados pelos metais. Os *backgrounds* melódicos (acompanhamentos)

²¹⁵ “O termo *background* (em inglês, segundo plano) é muito empregado no jargão musical para designar, a grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o solista (o foco principal ou primeiro plano) e a base rítmica (que seria então, o terceiro plano). Poderíamos também chamá-lo de acompanhamento, embora este termo seja por demais abrangente, podendo designar, como sabemos até o que fazem os próprios instrumentos de base.” (ALMADA: 2002: 281).

são baseados nos aspectos intervalares, nos usos motivicos, e rítmicos usados na variação 1 do Tema A de “Armina”.

O compositor se utiliza muito do contraponto e das formas tradicionais de escrita para orquestra da música erudita, porém, no final da vinheta aparecem dois acordes tipicamente jazzistas: um Em7(9,11) e um A7(9,13), IIm7 – V7 em Ré maior.

A denominação de “álbum conceitual” constantemente empregado para se descrever o Matança do Porco agora tem uma razão de ser: Pela segunda vez um tema musical é utilizado com outra “roupagem”. Se na primeira vinheta tivemos o mesmo tema orquestrado sem perder o estilo de valsa original, na segunda, intitulada “Arminha vinheta 2”, as mudanças impressas no tema lhe conferem um caráter bastante jazzístico. A levada rítmica se transforma através da maneira “swingada” de tocar (tocando-se pares de colcheias como se fossem tercinas formadas por uma semínima e uma colcheia), a instrumentação se limita ao piano e contrabaixo acústico com apoio harmônico das cordas.

“Armina – vinheta 3” é a terceira vinheta orquestrada que recorre desta vez ao Tema B da faixa 1 “Armina”.

As cordas executam a harmonia que na faixa 1 (Armina) ficou por conta do piano, os metais realizam a melodia (que era feita no piano) e linhas melódicas em contraponto a esta. O acorde diminuto realizado nos 2 últimos compassos do Tema na faixa 1 (ver exemplo Tema B – Faixa 1) é repetido durante os 4 compassos finais – executado por cada naipe da orquestra separadamente: primeiro cordas, depois madeira e por último os metais.

Considerações Finais

No primeiro disco, 4 das 10 faixas gravadas, não foram compostas exclusivamente para fazer parte de seu repertório. “Super God” e “Hey Man” eram composições de Zé Rodrix exclusivamente para um Musical de palco, “Feira Moderna”, de autoria de Fernando Brant, Lô Borges e Beto Guedes fora composta para concorrer no V Festival Internacional da Canção, e “Tema dos Deuses” era uma composição de Milton Nascimento para o filme de Ruy Guerra “Os deuses e os mortos”. Por este motivo o álbum parece não ter um caráter de “unidade” estética. Porém, foi possível perceber que gêneros como o *rock* e o *blues*, misturados à influências claras da música feita pelos *Beatles* pós-66 prevaleceram em quase todas as composições. Destaco a atuação do músico Zé Rodrix, responsável pela maior parte das composições neste álbum. Multi-instrumentista, Zé Rodrix adicionou, além do órgão e piano, outros instrumentos nos arranjos do grupo, como flautas, ocarinas, apitos, pandeirolas e outros acessórios percussivos. Como cantor e arranjador vocal primou pela variação de timbres e versatilidade de sua voz e inseriu a prática do coro nas músicas.

O segundo disco de 1971 que já não contava mais com a presença de Zé Rodrix, foi gravado após uma série de shows e gravações do Som Imaginário com outros cantores, como Gal Costa, Maricene Costa e Marcos Valle. Musicalmente, os integrantes do Som Imaginário continuavam a apostar na linguagem do *pop/rock* como meio de “inovar” e “protestar”, já que o gênero carregava consigo a imagem de contra-revolução trazida pelo movimento contracultural que floresceu nos Estados Unidos na década de 60, repercutindo no Brasil alguns anos depois.

As lutas políticas de Frederica, seu envolvimento com grupos de esquerda colocavam o artista cada vez mais dentro de uma postura de contestação. Por este motivo, Frederica, como diretor musical do segundo LP imprimiu nas músicas pensamentos extremamente ligados ao momento de luta pelo qual estava passando. Musicalmente, o LP apresenta uma “fusão” mais acentuada de gêneros e estilos do que o primeiro. Além do *rock* e do *blues*, que continuam a aparecer, alguns elementos musicais do *jazz*, *da música erudita (contemporânea)*, *toadas*, *baião*, *maracatu*, *marcha e samba*, se misturam. Novamente o Som Imaginário entrava em estúdio com o aval dos produtores e liberdade de criação garantida.

A partir de 1972, alguns fatores contribuíram para a guinada musical do grupo. Dentre eles estão o envolvimento cada vez maior de Frederica com a política, o lançamento do álbum do Clube da Esquina (no qual Wagner Tiso, Luiz Alves, Tavito e Robertinho Silva participaram ativamente) e a atividade de arranjador e orquestrador de Wagner Tiso que se tornava cada vez mais intensa. Wagner Tiso, de acordo com o depoimento citado neste trabalho, tinha o intuito de gravar junto ao Som Imaginário um disco instrumental, “*misturando música brasileira com rock progressivo, rock’n roll, jazz, música clássica e sinfônica*.”²¹⁶ Aparentemente, o músico se beneficiou do fato de que o nome do grupo já contava com uma posição dentro do mercado fonográfico, levando adiante o projeto “revolucionário” e “inovador” que o Som Imaginário propunha desde o início, adicionando outras idéias e influências ao intuito inicial. Assim, a partir do terceiro álbum Matança do Porco, o Som Imaginário trabalhou na proposta de fazer música instrumental brasileira que fosse bem recepcionada pelo grande público.

Foi então que o hibridismo de estilos, a fusão de gêneros, e as experimentações dentro do grupo, desenvolvidas desde o primeiro álbum, se consolidaram em 1973, concomitantemente com a “ajuda” do mercado fonográfico, que passava a investir mais no segmento da música instrumental.

Além do hibridismo de gêneros e estilos, caracterizado por misturas de *rock progressivo, jazz, jazz rock, toada, música erudita e samba*, o Matança do Porco apresenta uma “unidade estética” bem definida, enfatizadas principalmente pela reutilização dos temas musicais presentes no disco nas chamadas “vinhetas”, músicas curtas que combinavam a formação do Som Imaginário (piano, baixo, guitarra, bateria) com as formações orquestrais.

O Matança do Porco faz parte dos primeiros grandes sucessos comerciais da música instrumental brasileira, tendo vendido “*duas mil cópias em três semanas*”²¹⁷, se tornando o disco mais conhecido do Som Imaginário. O álbum pôde ainda servir de exemplo e estímulo para trabalhos seguintes do próprio Wagner Tiso em sua carreira solo e de muitos outros artistas da MPB - principalmente Milton Nascimento, que ao longo dos anos 70

²¹⁶ SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso Som, Imagem, Ação*. Coleção Aplausos, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009.p.60

²¹⁷

alcançou um alto número de vendagens, com seus discos tendo desfrutado de grande representatividade no mercado brasileiro e estrangeiro.

Muitos elementos musicais vindos de diferentes estilos e gêneros foram identificados ao longo da análise dos três álbuns. Durante os três primeiros anos de existência, o Som Imaginário foi modificando as maneiras que estes elementos eram combinados nos arranjos e composições.

No primeiro e no segundo LP do grupo, podemos observar uma relativa “liberdade” nas formas musicais, porém, pudemos representá-las levando em conta a estrutura da canção *pop*. Além dos **Versos A, B, C e Refrão**, o grupo faz uso das **Pontes**, que são seções construídas por poucos compassos que fazem ligação entre os Versos e Refrões e pelas **“Introduções”** que muitas vezes aparecem como uma seção longa, contrastantes ao conteúdo temático do restante das partes. (Ex: “Gogó”, “Nepal”, “Make Believe Waltz”, “Nova Estrela”). Outra seção aberta em algumas canções é a parte do **Solo** onde alterna-se solos individuais e coletivos (livres). Porém é importante observar que os solos podem acontecer sobre algumas seções definidas, indicados, por exemplo, como “Solo sobre A”.

Outro fator importante a ser ressaltado é a ausência de quadraturas - relativas ao número de compassos em cada seção, que muitas vezes são formadas por 11,13 ou 15 compassos. Chamei estes compassos “a mais” de **prolongamentos de seções**, que podem ser melódicos harmônicos ou rítmicos. Já em Matança do Porco as formas são normalmente construídas por **Introdução, Temas A, B e C**, e a quadratura respeita número de compassos pares, 8,16 ou 32 compassos.

No primeiro e segundo álbum do grupo, prevalecem **progressões harmônicas curtas**, de 1 a 4 acordes, majoritariamente tríades maiores retiradas dos seguintes modos (jônio, dórico, frígio, eólio). Estas progressões se diferem da harmonia tradicional por vários fatores, principalmente pelo fato de não haver condução de vozes no encadeamento e por resultarem frequentemente em movimentos de 5ª e 8ª paralelas. Foram encontradas muitas **progressões e shuttles** harmônicos baseados nos acordes maiores do **modo Eólio (I ou Im bVI, bVII)** – “Poison”, “Super God” “Ascenso”, “Uê”, **modo mixolídio (I, IV, bVII)** – “Poison”, “Cenouras”, “Gogó”, “Make Believe Waltz” e “Uê” e **modo dórico (I, bIII, IV)** - “Hey Man” e “Cenouras” e do **modo frígio (I, bII, bIII)** em “Super God”. A evidência do uso de **cadências e movimentos plagais (IV – I)** e de movimentos

harmônicos entre estes mesmos acordes, também aparecem frequentemente, como nas músicas “Super God”, “Sábado”, “Feira Moderna”, “Poison”, “Salvação pela macrobiótica” “Uê” e “Xmas Blues”.

Outros exemplos de procedimentos musicais referentes ao *pop/rock* são o uso da **Terça de Picardia**, dos **Power chords**, dos **Tritonos**, da **forma do Blues** e das **escalas pentatônicas** nos momentos de improvisação e dos **riffs**.

Ainda sobre o primeiro e segundo álbum, todos estes procedimentos vindos da influência da música *pop/rock*, combinaram-se com outros relativos à harmonia tradicional. **Narrativas harmônicas extensas**, uso de acordes maiores com sétima, menores com sétimas, dominantes, diminutos, e meio diminutos, **cadências perfeitas** (V7 – I) e progressões simples de I- IV - V aparecem, ainda que em menor número.

As progressões harmônicas que nos lembram o *jazz* estão presente nas músicas “Gogó” e “Salvação pela macrobiótica”, entretanto, ressalto que, apesar de apresentarem uma “complexidade” maior, estas progressões muitas vezes se baseiam em cadências II – V – I, dominantes secundárias (V7/X) e SubV7, não utilizando de acordes de empréstimos modais ou modulações distantes.

Já no álbum Matança do Porco, processos relativos a harmonia tradicional predominam nos arranjos. Aparecem com mais frequências **progressões longas, acordes com extensões e alterações e cadências IIIm7 - V7 - I**. O **contraponto e a condução de vozes**, junto à orquestração dos temas nas vinhetas são exemplos da linguagem da música erudita, utilizada nos arranjos de Wagner Tiso. A influência do *pop/rock* aparece mais na sonoridade do grupo (exploração dos timbres da guitarra) e na utilização de cadências/progressões plagais (nas músicas “Armina”, “A Matança do Porco”, “Bolero” e “Mar Azul”). Podemos perceber também a preferência pelo modo dórico nas progressões, e a utilização do acorde bIIIm7 que atenua o colorido modal das sequências harmônicas ao mesmo tempo que funciona como um SubV7 do acorde I.

Nas letras do primeiro e segundo álbum foram encontrados diversos temas relativos a **contracultura e a resistência contra a ditadura militar**. Dentre eles destacam-se aqueles relativos à contracultura, como as **drogas, o orientalismo e comportamento (valores hippies, psicanálise)**, aparecendo em músicas como “Poison”, “Pantera”, “Nepal”, “Salvação pela macrobiótica”, “Cenouras”. Destacam-se também temas relativos à resistência política: alusões a **ditadura (repressão, perseguição)** e **críticas a**

“**modernidade**” em canções como “Pantera”, “Você tem que saber”, “Gogó”, “Uê” e “Xmas Blues”.

Podemos concluir então que:

O primeiro álbum do Som Imaginário, apesar de não ter um caráter de “unidade estética”, devido ao fato de que algumas composições não foram feitas estritamente para fazer parte do disco, apresenta predominantemente um conjunto de elementos musicais, ligados ao *blues*, ao *folk*, ao rock dos anos 50 e 60 e à influência dos Beatles. A maior parte das letras se refere às discussões de temas da contracultura.

O segundo álbum apresenta exemplos de hibridismos e fusão de gêneros e estilos em maior quantidade. O *rock* e o *blues* se misturam aos gêneros brasileiros, como o maracatu, baião e a toada, se fundido também ao *jazz* e alguns elementos da música erudita contemporânea. Os conflitos entre diversas linguagens aparecem com maior clareza no discurso musical, tanto no primeiro como no segundo álbum, sendo prontificamente identificados numa escuta mais superficial.

É no terceiro álbum que as experimentações e as tentativas de misturar ritmos e gêneros diversos se fundem com maior homogeneidade. Observa-se então, a presença do *jazz*, do samba, do *rock* (especialmente o progressivo) e da música erudita em suas composições. Apesar de possuir muitos estilos diferentes, o álbum Matança do Porco consegue manter uma “unidade”, através da repetição de temas musicais nas “vinhetas”, onde são rearranjados e interpretados de diversas formas.

Bibliografia

Livros e Teses

ALDWELL, Edward & SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. 3a. ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.

ALVES, Luciano. *Escalas para improvisação. Em todos os tons para vários instrumentos*. 2ª edição. Irmãos Vitale. 1997.

ALEMIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia. (organizadoras): *"Por que não?" Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro. 7 letras. 2007.

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de mestrado, UniRio, 2001.

ARAÚJO, Denilson Cardoso de. *Assim caminha a insensatez: a maconha, suas marchas, contramarchas e marchas á ré*. Usina de Letras, Brasília, 2008.

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica, 3ª edição, São Paulo, Art editora: Publifolha - 2000.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2006.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1980.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem - Histórias do Clube da Esquina*, São Paulo, Geração Editorial, 1996.

BRITO, Antonio Carlos de & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Nosso verso de pé quebrado*. In: Argumento. Rio de Janeiro, 1974.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação Vol.I*. Lumiar Editora. 4ª edição. Rio de Janeiro, 1986.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – Cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2010.

COVACH, John. BOONE, Graeme M. *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York, Oxford University Press, 1997.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo. Editora 34, 2004.

FENERICK, José Adriano e MARQUIONI Carlos Eduardo, *Sgt. Pepper's Lonely hearts club band: Uma colagem de sons e imagem*. Revista de história e estudos culturais, Vol. 5 Ano. 5 n° 1, 2008.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na Música Popular: uma definição das relações da combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado -Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 1995.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*, Rio de Janeiro, Record. 2ª edição, 2003.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado. São Paulo. 2003.

FRUNGILLO, Mário D. *Mapa de Ritmos do Brasil*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2003.

GARCIA, Luiz Henrique de Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer. O Clube da esquina como formação cultural*. 2000. 160f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade Filosofia e Ciências - Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte.

GUTCHEON, Jeffrey. *Improvising Rock Piano*. Nova York, Amsco Publications, 1983.

GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*. The University of Chicago Press, Chicago. 2002.

GOULART, Diana. *Bossa Nova: uma batida diferente*. Disponível em: <http://www.dianagoulart.pro.br/bibliot/bossa.htm>

HAERLE, Dan, *The Jazz Language. A theory text for jazz composition and Improvisation*. Florida, Studio 224. 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2ª edição, 1981.

JONES, Charles E. *The Black Panther Party reconsidered*. Black Classic Press, Baltimore, MD. 1998.

JULIEN, Oliver. N. *Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today*. Ashgate Publishing Limited. England. 2008

LEVINE, Mark. *Jazz Piano Book*. Sher Music/Advance Music, CA, 1990.

LEVINE, Mark. *Jazz Theory Book*. Sher Music/Advance Music, CA 1995.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. *O piano mestiço: Composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas*. Dissertação de Mestrado em

Música, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 2050 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro. Pallas. 2003

MACIEL, Luís Carlos. *Nova Consciência, jornalismo contracultural – 1970-72*. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca. 1973

MACIEL, Luís Carlos. *Negócio Seguinte*. Rio de Janeiro. Codecri, 1981.

MACIEL, Luís Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM. 2ª edição. 1987.

MACIEL, Luis Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2001.

MAGNANI, José Guilherme C. *Mystica Urbe: Um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*. São Paulo. Studio Nobel. 1999.

Manual básico de Ortografia. Sevilla. Editorial MAD.2006

MARTIN, Bill. *Listening to the Future - The time of progressive rock. 1968-1978* - Ed. Open Court, 1998.

MARTIN, George. *Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MARTIN, George, *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores de Sgt. Pepper*. Tradução Marcelo Froés. Rio de Janeiro. Relume-Dumará. 1995.

MARTINS, Bruno Viveiros – *Som Imaginário, A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

MELLO, Zuzá Homem de. *A era dos festivais.: uma parábola*. São Paulo, Editora 34,

2003.

MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and harmony, Vol 1*. Advanced Music, Rottemburg, Germany. 1992.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Som Imaginário - O progressivo na MPB dos anos 70* – Iniciação Científica, Universidad Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

MORELLI, Rita C. L., *Indústria fonográfica um estudo antropológico*, Campinas, Sp: Editora da UNICAMP, 1991.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva LTDA, 2000.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, : Annablume: Fapesp, 2001.

NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Seleção de Artigos. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio, 2005.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ORTIZ, Renato. *Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Os mutantes: hibridismo tecnológico na música brasileira dos anos 60/70*. In: Universos da Música - cultura, sociabilidade e política de práticas musicais, 2006. v. 1. p. 497-502.

PERRONE, Charles, *Letras e letras da MPB* - Charles A. Perrone, 2a – Rio de Janeiro : Booklink, 2008

SÁ, Renato de. *211 Levadas Rítmicas – Para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2002.

SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1-20. New York, Grove's Dictionaries of music Inc. 1980.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo. Annablume, 2010.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de mestrado - Departamento de História da PUC-Rio, 2007.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de Scoville. *Na barriga da baleia - a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2008

SHEPERD, et.al. (Org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol II: Performance and Production*. London, New York, Continuum, 2003.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Editora Hedra, 1999. Tradução: Carlos Szlak. 1º Edição.

SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso Som, Imagem, Ação*. Coleção Aplausos, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009.

SILVA, Elmiro Lopes da. *Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock n'Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia - 1955/1968)*. Dissertação de Mestrado - Instituto de História - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2007.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. *A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2003.

SIGNORI, Paulo César. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962 -1964*. Dissertação de mestrado em Música - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2009.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality – toward a tonal theory of what most people hear*. The Mass Media Scholar's Press, Inc. New York & Montreal, 2009.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do clube da esquina*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

TSE-TUNG, Mao. *Sobre a prática e a contradição*. Mao Tse-Tung; apresentação por Slavoj Zizek; Tradução: José Maurício Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2008

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas Esquinas dos anos 70, Utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado - Departamento de pós-graduação em Letras. UFRJ. 1998.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do povo brasileiro, artistas da revolução, do cpc a era da TV*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias*. Instituto Cultural Itaú, Editora Iluminuras LTDA, 2006.

TATIT, Luiz. *O Cancionista* - 2ª ed. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2002.

ZAN, José Roberto, *Do fundo de quintal à vanguarda, contribuição para a história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado – IFCH, Universidade Estadual de

Campinas, 1997.

Artigos

FREIRE, Ricardo Dourado e OLIVEIRA, Heitor Martins. **O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim.** Artigo publicado nos anais de congresso da ANPPOM XV - Rio de Janeiro, 2005.

JUNIOR, Jeder Janotti. *Mídia, música popular massiva e gêneros musicais - a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento.* Artigo apresentado ao grupo de trabalho do XV Encontro da Compós - Unesp. 2007.

MACFARLANE, Thomas. *Sgt. Peppers's quest for extend form.* In: JULIEN, Oliver. N. *Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today.* Ashgate Publishing Limited. England. 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional popular à segmentação contemporânea.* ArtCultura. Uberlândia. vol.10 nº16, p.87-101. jan-jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.* In: IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM, 2002, Cidade do México.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Os mutantes: hibridismo tecnológico na música brasileira dos anos 60/70.* In: Universos da Música - cultura, sociabilidade e política de práticas musicais, 2006. v. 1. p. 497-502.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular.* In: Debates/ Cadernos do programa de pós-graduação em música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNI-RIO, nº 1, agosto, 1997. p.80-101.

VICENTE, Eduardo. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965/1999.* In: ArtCultura, Uberlândia, v.10, nº16, p. 103-121, jan-jun.2008. p. 106.

VICENTE, Eduardo. *Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70.* In: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la información y Comunicación, Vol. VIII, nº3, sep.-dic.2006. p 123.

VILELA, Ivan. “*O Caipira e a Viola Brasileira*”, in *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*, Ed. da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. 2004.p.184

Sites

Matéria: *Desbunde music* – Ricardo Shott. Revista Bizz. 11/2006. Disponível em:
<<http://galcostafatal.blogspot.com/2010/01/35-anos-do-fatal-desbunde-music-fonte.html>>

Vídeos programa Ensaio da Gal Costa, 1970:

<http://galcostafatal.blogspot.com/2010/01/1970-gal-participa-do-ensaio-na-tv.html>:

<http://www.budokan.com.br/filosofia/oss.htm> acessado dia 24/10/2010.

Vídeo – Entrevista com Ruy Guerra. PAULINO, R. Cineasta da palavra. *Comunicação & Educação*, Brasil, 8, jan. 2008. Disponível em:

<http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/view/606/603>.

Programa “O Som do Vinil” – Canal Brasil – transmitido julho/2010, Disponível no site:

<http://canalbrasil.globo.com/index.php?idvideo=6622>

<http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/7/23/history-fender-rhodes>.

<http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/pequebrado.php>

Entrevista de Zé Rodrix:

http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=3727&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_GERAL

Biografia de Laudir de Oliveira

http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Laudir+de+Oliveira&tabela=T_FOR_M_A&qdetalhe=art >

<http://www.rockprogressivo.com.br/canais/bio/somimaginario.htm>

<http://www.sunrisemusics.com/rockprog.html>

Discos

Som Imaginário. LP. *Som Imaginário*. 1970. EMI Odeon.

Som Imaginário. LP. *Som Imaginário*. 1971. EMI Odeon.

Som Imaginário. LP. *Matança do porco*. 1973. EMI Odeon.

Milton Nascimento. LP. *Milton Nascimento*. 1970. EMI Odeon.

Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD.

Milton Nascimento & Lô Borges. LP. *Clube da Esquina*. 1972. EMI Odeon.

Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD.

Lô Borges. LP. *Lô Borges*. 1972. EMI Odeon. Remasterizado em CD em 2002, Estúdio Digital Máster Solution.

Elis Regina. LP. *Elis*. CBD-Philips. 1966.

Os Mutantes. LP .*Os Mutantes*. Polydor. 1968.
 Os Mutantes. LP. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor. 1970.
 Os Mutantes. LP. *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Polydor Records, 1972.
 The Beatles. LP. *Revolver*. Parlophone.1966.
 The Beatles. *Magical Mistery Tour*. Parlophone.1967.
 The Beatles. LP.*Sgt. Pepper´s lonely heart club band*. Apple Corps.1967.
 The Beatles. LP. *The Beatles (White Album)*. Capitol Records.1968.
 The Beatles. LP. *Abbey Road*. Capitol Records.1969.
 The Beatles. LP. *Let it be*. Capitol Records.1970.
 Marcos Valle. LP. *Marcos Valle (quarentão simpático)*. Emi-Odeon.1970.
 Odair José. LP. *Assim sou eu*. Polydor-Polyfar. 1972.
 Bob Dylan. LP. *The Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia. 1963.
 Frank Zappa and the Mothers of Invention. LP duplo. *Freak Out!*Verve/MGM.1966.
 The animals. Single. *House of the rising sun*. MGM Records. 1964.
 Led Zeppelin. *Led Zeppelin*. Atlantic Records. 1969.
 The Yardbirds. Single. *For your love*. Columbia DB. 1965.
 Pink Floyd. LP. *Ummagumma*.Harvest Records.1969
 Pink Floyd. LP.*Atom Heart Mother*. Harvest Records. EMI.1970.
 Miles Davis. LP. *A kind of blue*. LP. Columbia Records.1959.
 Miles Davis. LP.*In a silent way*. Columbia Records.1969.
 Miles Davis. LP. *Bitches Brew*. Columbia Records. 1970.

Jornais e Revistas

Eu, Zé Rodrix. Maria Cecília e Humberto Brigatto Jr. In: Revista Música. Editora Imprima. Janeiro/1977. p. 18-23.

Miranda, o homem-disco Aramis Milharch. - Estado do Paraná - Tablóide, p. 1-4. 05 de maio de 1976.

Milton Nascimento e o Som Imaginário. Revista Veja nº88. Apontamentos de veja – seção Espetáculos – Editora abril. 13 de maio de 1970.

Gal a musa pop. Revista Veja nº124 – Seção Música – Editora abril. 20 de janeiro de 1971.

Seção Shows. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 20/01/1971.

Seção Shows. Arnaldo Laranjeira. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 23/04/1971.

Seção Shows. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. 05/02/1971.

Divisão exata. Maria Helena Dutra - Revista Veja nº295 – Seção Show – Editora Abril. 01/05/1974.

Ainda que tarde. Tárík de Souza - Revista veja nº324 – Seção Música – Editora Abril. 20/11/1974.

ANEXOS

Biografias dos Integrantes

Frederico Mendonça de Oliveira (Fredera)

Frederico Mendonça de Oliveira nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Tijuca, em 20 de maio de 1945. Ao longo da carreira utilizou os apelidos Frederyko e Fredera, este último dado pelos músicos que tocaram com ele a partir de 1969.

Filho de Manuel José de Oliveira e Nilza Mendonça de Oliveira, foi incentivado à música desde muito cedo, principalmente pela sua mãe, que como diz o músico “*tinha uma voz inebriante*” e o ensinava a ouvir música erudita e modinhas brasileiras.²¹⁸ Quando pequeno, seu primeiro contato com um instrumento musical foi através de um cavaquinho que seu pai lhe deu. Com ele, participava de algumas rodas de choro que aconteciam em seu bairro. Mais tarde foi apresentado ao violão. Fredera, assim como outros músicos de sua geração, era autodidata, não tendo estudado em nenhum Conservatório ou outra Instituição musical. Aprendia ouvindo jazz e música clássica nas rádios daquela época. Dentre as músicas que mais lhe impressionavam estavam o *jazz* moderno e as obras do compositor francês Debussy.

No começo de sua adolescência teve contato com a música de João Gilberto. Intrigado com a harmonia diferente que misturava o jazz com os ritmos brasileiros, Fredera passou a tirar de ouvido tudo que tratava de bossa nova.

Passou a se interessar pela guitarra e admirava músicos norte-americanos como Barney Kessel e Wes Montgomery.

Sua carreira como músico profissional se iniciou somente em 1968, quando chamado para acompanhar o cantor Matt Monroe. Nos anos de 1968 e 1969, integrou o conjunto “A Turma da Pilantragem”, criado pelo cantor, compositor e produtor musical Nonato Buzar. O grupo era formado por: Edinho Trindade, Camarão, Alexandre Malheiros, Victor Manga, Marcio Montarroyos, Íon Muniz, Raul de Souza, Reginha, Dorinha Tapajós e Malu Ballona. O grupo deu nome ao movimento da “pilantragem”. Idealizado por Carlos Imperial e Wilson Simonal com a ajuda do pianista e arranjador César Mariano “*que*

²¹⁸ Entrevista com Fredera presente no site museu do Clube da Esquina - <http://museuclubedaesquina.org.br/fredera/>. Acessado dia 15/04/2010.

adaptava temas populares como “Meu limão, meu limoeiro” para o ritmo dos hits de Chris Montez, uma espécie de samba americano com sabor latino”. (MOTTA, 2000:87) Este movimento também era chamado por Imperial” de “samba jovem”. Imperial acreditava que era a primeira vez que a guitarra se inseria nos arranjos do “samba moderno”. Em entrevista, Frederica diz: *“Logo depois disso, o Nonato produziu Antonio Carlos e Jocaifi, criou o samba paulista. O Nonato era como um daqueles produtores oportunistas que queriam transformar qualquer onda em grana e sucesso. Esse era o lance dele”*.²¹⁹

Na Turma da Pilantragem, Frederica teve seu contato com Marilton Borges, que fez alguns shows com o grupo substituindo um dos integrantes. Neste mesmo período, começou a tocar como contrabaixista em um trio, no qual faziam parte o pianista Zé Roberto Beltrame e o baterista Robertinho Silva. Surgiu então, o contato com Milton Nascimento através de Robertinho Silva, que em 1969 já acompanhava o cantor em seus shows. Frederica entrou no Som Imaginário quando o grupo já havia se formado e realizava o show no Teatro Sucata. De acordo com o músico, desde o início do Som Imaginário, ele pôde perceber uma “divisão” de tendências entre os integrantes. Frederica já conhecia os músicos Wagner Tiso, Luiz Alves e Robertinho Silva, da noite carioca. Aproveitando de sua experiência musical em diversas linguagens (bossa nova, jazz e um pouco de rock), Frederica percebeu que o momento no Som Imaginário era propício para aprimorar sua sonoridade como guitarrista. A abertura do Som Imaginário para a mistura de gêneros e músicos vindos de influências distintas propiciou um ambiente de experimentações sonoras que motivavam o músico.

O envolvimento com a música fez com que Frederica abandonasse o curso de letras na Universidade do Rio de Janeiro (antiga Universidade do Guanabara). No ano de 1969, Frederica começou a conhecer militantes políticos e grupos de guerrilha, como o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) e o POLOP (Política Operária), dissidentes do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Por abrigar militantes que caíram na clandestinidade e participar dos grupos guerrilheiros, Frederica teve que se refugiar em Belo Horizonte. Apesar da vida de militante, durante a década de 70 e início de 80 Frederica continuou a tocar

²¹⁹ Entrevista com Frederica presente no site museu do Clube da Esquina - <http://museuclubedaesquina.org.br/fredera/>. Acessado dia 15/04/2010.

profissionalmente. Trabalhou com Marcos Valle, Maricene Costa, Raul Seixas e Gonzaguinha.

Em 1981, lançou o LP *Aurora Vermelha*²²⁰, contendo suas composições "Aurora vermelha", "Músico viajante-revelações", "Um boleros (Para Tenório Jr, no céu)", "Clara, cheia de luz" (faixa que contou com a participação de Gonzaguinha) "Pequeno poema libertário (Para guitarra, cuíca e piano acústico)" e "O horizonte nos olhos de Manu".

Em 1984, mudou-se para a cidade de Alfenas em Minas Gerais, onde passou a atuar também nas áreas de artes plásticas, literatura e o jornalismo. Fredera escreveu também o livro intitulado "O crime contra Tenório: saga e martírio de um gênio do piano brasileiro" – de edição independente, sobre o misterioso caso de desaparecimento do pianista na argentina durante as ditaduras militares de ambos os países.

Luis Otávio de Melo Carvalho (Tavito)

Luis Otávio de Melo Carvalho nasceu no dia 26 de janeiro de 1948 em Belo Horizonte. Cresceu ouvindo música erudita sobre influência de seu pai e teve seu primeiro contato com um instrumento musical em 1961, quando iniciou seu aprendizado autodidata de violão, aos 13 anos de idade. Logo em seguida começou a participar de serenatas e a atuar em festas em sua cidade natal, além de compor suas primeiras canções.

Em 1965 conheceu Vinícius de Moraes, que, encantando com sua performance ao violão, convidou-o para acompanhá-lo em alguns shows pela cidade de Belo Horizonte (MG), substituindo o violonista Baden Powell.

Assim como Fredera, cursou o 1º ano de Desenho Industrial na Universidade Mineira de Arte, mas abandonou os estudos desta área para se dedicar a profissão de músico. Mudou-se então, para o Rio de Janeiro, passando a trabalhar como professor de violão.

Junto às aulas de violão, começou a tocar em um bar chamado "Sachinha's". Foi neste bar que conheceu músicos como Ivan Lins, Eduardinho Souto e Zé Rodrix. Também foi no "Sachinha's" que a idéia para criar o grupo Som Imaginário começou a tomar forma.

²²⁰ Fredera.LP.*Aurora Vermelha*.Som da gente.1981.

Além da bossa nova, apontada por Tavito como uma das grandes influências dos jovens que se interessavam por música naquela época, houve também a novidade dos *Beatles*. Tavito diz ter sido fortemente influenciado pelo grupo. Em entrevista o músico diz:

*“Tem duas músicas modificadoras na minha vida. Uma é “Chega de Saudade”, de 1959. A primeira vez que eu ouvi “Chega de Saudade” nem foi a gravação original. Foi com o Trio Nagô. E isso mudou minha vida a respeito de audição de música. Eu nem tocava violão nem nada. E a outra foi um rock dos Beatles chamado “I wanna hold your hands”, que também mudou a minha vida. São as duas coisas modificadoras na minha vida”.*²²¹

Em 1969 participou do Festival Universitário da TV Tupi (RJ), com a canção *"Terça-feira"*, interpretada pelo conjunto Os Três Moraes. Além do trabalho com o Som Imaginário, no ano de 1971, concorreu com a música em parceria com Zé Rodrix *"Casa no campo"* no Festival de Juiz de Fora, em 1971. A canção viria a se tornar um de seus maiores sucessos após ser regravaada pela cantora Elis Regina.

Em 1972 ingressou no mercado publicitário começando a compor jingles e trilhas comerciais.

Em 1974 continuou atuando na área publicitária e montou sua própria empresa, a “Zurana Criação e Produção” tornando-se mais tarde uma das maiores produtoras de jingles do país.

Gravou em 1979 seu LP solo *Tavito*²²² lançado pela CBS. Algumas canções obtiveram grande sucesso no mercado como “Rua Ramallete”, “Começo, meio e fim” e “Longe do medo”. Em 1982 e 1983 lança respectivamente os LPs *Tavito II*²²³ e *Tavito III*²²⁴. Em 1984 lança um compacto simples intitulado *Simpatia e Água e luz*.²²⁵

²²¹ Entrevista com Tavito presente no site museu do Clube da Esquina: <http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/tavito/>. Acessado dia 15/14/2010.

²²² Tavito. LP. *Tavito*. CBS. 1979.

²²³ Tavito. LP. *Tavito II*. CBS.

²²⁴ Tavito. LP. *Número 3*. CBS. 1982.

²²⁵ Tavito. Compacto Simples. *Simpatia água e luz*. CBS. 1984.

Durante sua carreira atuou como produtor responsável por trabalhos de artistas como Renato Teixeira, Sá & Guarabira e ainda assinou arranjos para Ivan Lins, Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Continua até os dias de hoje na área musical, dedicando-se à composição, arranjos e à publicidade.

Robertinho Silva

Roberto Silva nasceu no ano de 1941, na cidade do Rio de Janeiro. Na região do Realengo onde cresceu Roberto pôde ter acesso a muitos tipos de cultura: comunidades nordestinas, portuguesas, e um clima de interior muito forte eram algumas das influências culturais que marcaram sua infância. A sua iniciação musical aconteceu também dentro dos ambientes das festas militares, onde o músico arriscou algumas notas no trompete. Os rudimentos de caixas das bandas militares e das escolas de samba do bairro vizinho ao Realengo (o bairro de Padre Miguel) também despertou o interesse de Robertinho desde muito cedo.

Robertinho iniciou seus trabalhos profissionais na música aos 15 anos de idade, fazendo parte de grupos e bandas de baile. Seu primeiro grupo chamava-se “Ases do Ritmo”. Composto pela formação de violão, cavaquinho e percussão o grupo tinha em seu repertório vários gêneros, choros, boleros e sambas.

Foi somente no ano de 1964 que Robertinho participou de uma gravação no LP de Cauby Peixoto²²⁶, lançado pela RCA.

Robertinho lembra em entrevista que conheceu Wagner Tiso em 1965, quando este chegou ao Rio. Passaram a tocar nas noites cariocas em formações de trio de *jazz*. Fez parte do grupo Som Imaginário de 1970 a 1974. Robertinho lembra como a estréia do grupo em entrevista:

“A estréia foi numa Sexta-feira da Paixão, abril de 1970. Nasceu aí Milton Nascimento e o Som Imaginário, que foi grande sucesso na época. Lembro-me perfeitamente dessa

²²⁶ Cauby Peixoto. LP. *Cauby interpreta*. RCA Victor. 1964.

*noite de estréia. Primeiro botaram uma fantasia na gente. A gente foi fantasiado de Riponga, vamos dizer assim. (...) colocaram uma calça colorida, colares. Arrepiaram o cabelo de todo mundo. Deixaram a gente descalço”.*²²⁷

A partir de 1969, Robertinho passou a tocar com inúmeros artistas da música popular brasileira, dentre eles, Gal Costa, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Ângela Roro, Fagner, Toninho horta, Marcos Valle, Jards Macalé, Dori Caymmi, Simone, entre outros.

Em 1973 e 1974 participou dos Festivais *Midem* em Cannes na França e do Festival de *Jazz de Montreux* na Suíça, respectivamente. Em 1974 até 1978 morou nos Estados Unidos, onde trabalhou com artistas como Egberto Gismonti, Moacir Santos, Flora Purim, Airto Moreira, Wayne Shorter, etc.

Em 1981 lançou seu primeiro LP na série MPB-C (Música Popular Brasileira Contemporânea)²²⁸. Lançou diversos discos até o ano 2000. Alguns deles são: *Bateria*²²⁹, *Bodas de prata*²³⁰, *Speak no Evil*²³¹ e *Shoat on goal*²³².

Em 1997 criou o “Centro de Percussão Alternativo Robertinho Silva”, no Rio de Janeiro.

A abertura que a música mineira e o grupo Som Imaginário propiciavam ao artista chamou a atenção de Robertinho Silva. Em entrevista, o músico diz que o ambiente do tanto o Clube da Esquina quanto o Som Imaginário foram grupos em que ele pôde ultrapassar as formalizações dos estilos aos quais estava acostumado, o jazz, a bossa nova e o samba. Robertinho faz um comentário interessante a respeito de como aquela música trazia elementos rítmicos novos:

“Eu não estava acostumado a tocar esse tipo de ritmo, com compasso de cinco, compasso de seis por oito, compasso de

²²⁷ Entrevista com Robertinho Silva presente no site museu do Clube da Esquina: <http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/robertinho-silva/>. Acessado dia 15/04/2010.

²²⁸ Robertinho Silva. LP. *Robertinho Silva. Série MPB-C*. Polygram.1981.

²²⁹ Robertinho Silva. LP. *Bateria*. Carmo. 1984.

²³⁰ Robertinho Silva. LP. *Bodas de prata*. CBS. 1989.

²³¹ Robertinho Silva. CD. *Speak no evil*. Caju Music. Milestone Records.1991.

²³² Robertinho Silva. CD. *Shot on Goal*. Milestone Records.1995.

sete por oito. Inclusive foi o Wagner quem me orientou sobre como interpretar na [bateria](#) um compasso de sete em ritmo de samba, ritmos em três por quatro, e a tocar samba num compasso que foi feito pra tocar valsa”. ²³³

Atualmente se dedica à pesquisa de ritmos regionais no Brasil, ministra workshop em diversas cidades do país e continua a realizar show pelo Brasil e pelo mundo com artistas da música popular Brasileira, como por exemplo, João Donato, com o qual levou o prêmio *Grammy* Latino de melhor álbum de jazz latino, com *Sambolero* ²³⁴, em 2010.

Luiz Alves

Luiz Carlos Carvalho Alves nasceu no Rio de Janeiro, no dia 5 de outubro de 1944. Cresceu em uma família de músicos: seu pai era violonista e possuía um conjunto de música regional.

Começou a estudar violão com o professor Joaquim Naegli e com 15 anos formou um conjunto vocal, o “Trio Guanabara”, que se apresentava constantemente na Rádio Mayrink Veiga.

Em 1962 iniciou seus trabalhos como músico nas noites das boates cariocas, como contrabaixistas de trio de jazz e samba.

Ingressou na Escola Nacional de Música e teve aulas de contrabaixo com o professor Sandrino Santoro. Durante a década de 60 integrou o “Quarteto Paulo Moura” do qual Wagner Tiso também fazia parte. Este grupo acompanhou a cantora Máisa e Milton Nascimento, após sua aparição no Festival da Canção.

Em 1969, um dos trios do qual fazia parte era junto a Wagner Tiso e Robertinho Silva. José Mynssen chamou-os para acompanhar Milton Nascimento no grupo Som Imaginário. Sobre esta época Luiz Alves declara, “(...) *já estava com aquela nova concepção de hippie, do movimento de paz e amor, essas coisas todas. Na época foi uma*

²³³ Entrevista com Robertinho Silva presente no site museu do Clube da Esquina: <http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/robertinho-silva/>. Acessado dia 15/04/2010.

²³⁴ João Donato Trio. CD. *Sambolero*. Universal.2010.

coisa até nova. Foi surpreendente. A gente tinha uma concepção pop, moderna, como o Gênesis. Mas não durou muito.” ²³⁵

Após o período do Som Imaginário Luiz Alves continuou a tocar com Wagner Tiso e Milton Nascimento. Gravou o disco *Tambores de Minas*²³⁶ e acompanhou o cantor pela turnê na Europa do disco *Crooner*²³⁷.

Em 1978 participou ao lado de João Donato no *Free Jazz Festival*. Na década de 1980 formou o trio “O Triângulo” junto a Luis Eça e Robertinho Silva.

Acompanhou ainda gravações e shows de artistas como Gal Costa, Chico Buarque, Tom Jobim entre outros.

Permanecendo na carreira de músico até os dias de hoje, gravou no ano de 2006 o cd *Agora Sim*²³⁸ com “Sambajazz Trio”, de composições próprias e releituras de Villa Lobos, Tom Jobim e Milton Nascimento.

Wagner Tiso

Wagner Tiso possui uma trajetória marcada pela busca de uma posição reconhecida e definida dentro da indústria fonográfica. Wagner é um músico que se espelhou nos grandes arranjadores brasileiros que transitavam entre a música erudita e popular e sua linguagem musical é permeada por estas influências. A origem mineira composta pela tradição católica e pela tradição musical de sua família (de origens do leste europeu) se reflete em toda a sua obra, definindo uma personalidade recatada e tradicionalista. Claro que no ambiente de efervescência das informações da contracultura, Wagner soube retirar dali outras informações vindas do rock e pop, mas sua veia musical pendia mesmo para a música popular brasileira revestida de sonoridades orquestrais.

Wagner Tiso Veiga nasceu no dia 12 de dezembro de 1945 na cidade de Três Pontas, localizada no sul do estado de Minas Gerais. Segundo filho de pais mineiros, Wagner começou seus estudos musicais com a mãe que era professora de piano. Wagner Tiso acostumado ao ambiente da fazenda não deixava de se fascinar com o espírito

²³⁵ Entrevista com Luiz Alves presente no site: <http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/luiz-alves/> acessado em 15/04/2010.

²³⁶ Milton Nascimento. CD. *Tambores de Minas - ao vivo*. Warner Music. 1998.

²³⁷ Milton Nascimento. CD. *Crooner*. Warner Music. 1999.

²³⁸ Sambajazz Trio. CD. *Agora Sim*. Guanabara Tratore. 2005.

moderno das grandes cidades na sua imaginação. Dentro de sua família quando pequeno, mantinha contato com duas correntes de música bem opostas: a música clássica e americana, e a “moderna” música brasileira representada pelos grandes artistas do rádio, como Ary Barroso, Garoto e Dorival Caymmi. Junto à isso, havia também a influência musical advinda de sua formação religiosa católica. Quando criança participava das procissões na cidade de Três Pontas e fazendo parte dos corais da igreja.

Aos 7 anos começou a aprender acordeom, gostava de experimentar as sonoridades dos diferentes tipos de acordes. A música “Duas Contas” do violonista Garoto, foi a primeira peça que Wagner Tiso aprendeu a tocar. Aos 9 anos já atuava na Rádio Clube de Três Pontas como músico acompanhador de calouros. Nesta época apresentava facilidade em criar introduções para os cantores, uma prática bem difundida entre os pianistas da década de 50/60. Descobria acordes com facilidade e se interessava pelas seqüências harmônicas. Com 10 anos começou a tocar em bailes da cidade, participando de grupos de sambas tradicionais.

A relação entre Wagner Tiso e Milton Nascimento nasceu das brincadeiras musicais. Aos 11 anos, Wagner entrou para o grupo vocal "Luar de Prata" que Milton tinha em Três Pontas, depois acompanhou a amigo na sua empreitada como locutor de rádio. Wagner enfatiza em entrevistas que a sua aproximação de Milton se deu por interesses em comuns: ambos gostavam de criar seu jeito próprio de tocar e compor e estavam sempre em busca de inovações. O estudo da música de uma forma mais rigorosa era evitado pelos dois jovens, que acreditavam que uma aproximação maior com a teoria poderia fazê-los perder a espontaneidade na hora de criar: *“Eu achava que quem estudava música ficava bitolado, tocava parecido, e nós, Bituca e eu, tínhamos mania de ser diferentes”*. (COELHO, 2009:29) Importante ressaltar que a maior parte do estudo musical naquela época era voltado para o universo da música erudita.

Outra influência que esteve presente na formação de Wagner Tiso desde cedo é a da música para cinema. Wagner conta que assistia a todos os tipos de filmes e se admirava com a sonoridade das grandes orquestras de cinema.

Na fase da adolescência, ao cursar o ensino médio, Wagner Tiso mudou-se para a de Alfenas também no estado de Minas Gerais, junto a Milton Nascimento. A aproximação dos dois tornou-se mais intensa e as composições em parceria começaram a surgir. Nesta mesma época formaram o grupo de baile *W'boys*, que excursionava pelas cidades do

interior de Minas Gerais. Este período do início dos anos 60 também foi marcado pelo surgimento dos primeiros trios de samba-jazz no Brasil. Wagner e Milton tiveram seus primeiros contatos com este gênero ao ouvirem o LP do Tamba Trio de 1962 (formado por Luiz Eça, Bebeto e Hércio Milito).

Nestas excursões musicais Wagner Tiso e Milton Nascimento foram aconselhados a irem morar em Belo Horizonte para conhecerem os clubes de jazz e bossa nova que existiam por lá. O primeiro clube conhecido foi o “Berimbau” de Nivaldo Ornelas, Hélius Vilela e Paschoal Meirelles. Lá, Wagner e Milton formaram dois grupos: o “Evolusamba”, um quarteto vocal e o “Berimbau trio” constituído por Paulinho Braga na bateria, Milton Nascimento no contrabaixo e Wagner Tiso ao piano. Durante estas experiências musicais Wagner pode ter contato com músicos aficionados por bossa nova e jazz, apreendendo muito do estilo destes instrumentistas. Em Belo Horizonte, Wagner Tiso conheceu um dos responsáveis pela sua ida posterior ao Rio de Janeiro, o músico Pacífico Mascarenhas. Pacífico integrava a conhecida “Turma do Savassi” na cidade de Belo Horizonte, grupo de músicos que se reuniam durante a noite para tocar. Em 1960, Pacífico formou o Conjunto “Sambacana” estabelecendo um vínculo entre os músicos bossanovistas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Wagner recebeu bastante apoio do músico, sendo convidado para tocar e gravar um dos discos do grupo intitulado *Muito pra frente* lançado pela EMI-Odeon. Foi a primeira vez que o nome de Wagner Tiso aparecia em um LP. O período em Belo Horizonte durou três anos, de 1962 a 1964.

No ano de 1964, Wagner Tiso foi então pela primeira vez ao Rio de Janeiro a convite de Pacífico Mascarenhas e participou do disco da cantora Luiza. Foi nesta gravação que ele e Milton conheceram Elis Regina. No Rio, Wagner foi acolhido por dois músicos mineiros: Luiz Cláudio, compositor e cantor e Chiquito Braga guitarrista.

Começou a trabalhar como música contratado pelo conjunto de Peter Tomas, tocando na boate *Dancing Brasil*, revezando as noites com Gaúcho do Acordeom e Dominginhos. Trabalhou também como pianista na boate *Sky Terrace*, no *Gávea Tourist Hotel* integrando o conjunto de Luiz Bandeira. Wagner era bastante interessado em conhecer os músicos ligados à bossa nova e sonhava em acompanhar os grandes cantores, como por exemplo, Cauby Peixoto. No Rio, também teve a oportunidade de trabalhar na TV Tupi, substituindo pianistas fixos como Dom Salvador e Oscar Galente.

Em uma das noites de trabalho na boate *Arpège*, Wagner Tiso conheceu Paulo Moura, clarinetista bastante renomado, que além de fazer parte da Orquestra Municipal do Rio de Janeiro era também conhecido como um ótimo músico de jazz. Paulo Moura se tornaria um grande mestre profissional para Wagner Tiso: através dele conheceu uma geração de maestros da rádio e de estúdios como Lindolfo Gaya e Lyrio Panichalli, e foi incentivado a estudar orquestração e arranjo mais profundamente. Em 1966 Wagner foi convidado por Paulo Moura a fazer parte de seu trio, que era originalmente composto pelo baterista Edson Machado e o pianista Osmar Milito que estava de viagem marcada para os EUA. Participou também do “Quarteto Paulo Moura” junto ao baixista Luiz Alves, o baterista mineiro Paschoal Meirelles e o próprio Paulo Moura no saxofone. Este quarteto acompanhou Milton Nascimento no show intitulado “Travessia”. Como orchestrador, Wagner Tiso assinou seu primeiro trabalho junto a Paulo Moura, no show da cantora Maysa em 1969 na inauguração da casa de shows do Canecão, no Rio de Janeiro. Nessa mesma época, Wagner também tinha um trio que tocava na noite, do qual faziam parte os músicos Luiz Alves e Robertinho Silva, que também faziam parte do Som Imaginário.

Nos anos 70, Wagner Tiso já havia experimentado muito. Gravou os dois primeiros discos do Som Imaginário em 1970 e 1971 e em 1972 participou da elaboração do disco *Clube da Esquina*. Em 1972, Wagner Tiso e Milton foram para *Los Angeles* para fazer o *Native Dancer*, um disco em parceria com Wayne Shorter que seria lançado no Brasil apenas em 1975. Nos Estados Unidos tocou também com a cantora Flora Purim, o baterista e percussionista Airto Moreira e o baixista Ron Carter no *Festival de Jazz de Montreaux*.

O ano de 1973 foi marcado pela gravação do LP *Milagre dos Peixes* e sua conseqüente turnê nacional que também viraria um LP ao vivo, no Teatro Municipal de São Paulo. Neste mesmo ano Wagner Tiso se encontrava em intenso trabalho como arranjador dos estúdios da Odeon, trabalhando com diversos músicos como Luiz Cláudio, Johnny Alf, Agostinho dos Santos, Maysa, Gonzaguinha, Paulo Moura, Suely Costa e Fafá de Belém.

Em 1976, Wagner foi morar voltou aos Estados Unidos para morar em *Los Angeles*, voltando a tocar com Wayne Shorter, Airto Moreira e Flora Purim e também com outros artistas renomados como Jon Lucien e Herbie Hancock.

Em 1977, participou da criação do álbum instrumental de Paulo Moura *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*. O álbum alcançou um grande sucesso e algumas músicas

participaram da trilha sonora do filme *A Lyra do delírio* do diretor Walter Lima Junior. A parceria com este diretor se repetiu em diversos filmes ao longo dos anos, como *Inocência* (1983), *Chico Rei* (1984), *Ele, o Boto* (1987), *A Ostra e o Vento* (1997) e *Os Desafinados* (2008).

Em 1978, Wagner gravou seu primeiro disco solo intitulado *Zagreb* influenciado por uma viagem que tinha feito Yugoslávia. Durante o passeio se afeiçoou pelas pessoas que tocavam nas praças do país e lembrou de sua família em Três Pontas. Ainda nesse mesmo ano, lança o disco *Wagner Tiso*, seguido de *Assim seja* de 1979, *Trem Mineiro* de 1981 e *Toca Brasil* de 1982.

Em 1982, compõe a trilha para o filme-documentário *Jango*, de Sílvio Tendler. Um dos temas feitos para o filme seria intitulado em 1985 como “Coração de Estudante” e adotado como hino sócio-político do final da ditadura.

No ano de 1983 gravou junto ao pianista César Camargo Mariano o LP *Todas as teclas*. Também em 1983, sua turnê por sete países da Europa daria origem ao álbum *Wagner Tiso Ao vivo na Europa*.

Na década de 80, Wagner Tiso também participou da criação de trilhas sonoras para TV e teatro: em 1980 compõe a trilha para a adaptação de *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar; em 1982 assina a música da minissérie *Tiradentes nosso herói*; em 1986 cria o tema da novela *Dona Beija* e em 1988 e 1989 trabalha na música da minissérie *Primo Basílio* de Daniel Filho e *Meu Marido* de Walter Lima Jr.

Em 1989 grava o disco ao vivo no Festival de Montreaux com a cantora Nana Caymmi, intitulado *Só Louco*. Nesta época, Wagner Tiso estava morando na Espanha com o auxílio de uma bolsa da Fundação Vitae. O músico passou 8 meses na Europa pesquisando as influências da música ibero-americana no Brasil. Desta pesquisa surgiu a composição “Fiestas e Senzalas” (uma suíte) e o disco *Baobab* de 1990.

No ano de 1996, Wagner Tiso se apresentou como solista à frente de uma orquestra pela primeira vez: interpretou *Rhapsody in Blue* junto a orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1997 é o ano da gravação do *Acústico – MTV* da cantora Gal Costa, que gerou uma extensa turnê no ano seguinte.

Em 1999, o músico se junta ao grupo “*Rio Cello Ensemble*” e grava o CD intitulado *Debussy e Fauré encontram Milton e Tiso*, composto por arranjos de composições dos quatro compositores do título do disco. Outra parceria muito importante

do músico é com a Orquestra Petrobrás Sinfônica, junto a qual vem desenvolvendo importantes trabalhos desde 1995 com a gravação da trilha sonora de *O Guarani*. Em 2003, Wagner Tiso grava com a Orquestra o disco *Cenas Brasileiras*, composto por composições suas, de Villa Lobos e Tom Jobim. A partir de 2004, em uma parceria com a mesma orquestra, cria e dirige a série de espetáculos chamada *MPB e Jazz*, convidando artistas da música erudita e popular.

Wagner Tiso se consagrou não apenas como intérprete, destacou-se também como arranjador e orquestrador. Sua experiência musical vasta permitiu-o transitar pelas vias da música erudita e popular, ao mesmo tempo em que realizou trabalhos musicais para diferentes meios de comunicação: Ao todo são 16 longas-metragens, 8 curtas, 6 trilhas para teatro, 5 para televisão, e 29 álbuns.

José Rodrix Trindade (Zé Rodrix)

A irreverência e as posições assumidas ao longo da carreira de Zé Rodrix quase sempre demonstraram uma forma de ver a arte e a música bastante diferente dos outros membros da primeira formação do Som Imaginário. Esta diferença repercute no primeiro trabalho do Som Imaginário, o álbum de 1970, e no restante da trajetória artística do músico.

Sempre interessado pelo palco e pela representação de personagens, Zé Rodrix expressava em sua música uma visão de mundo marcada pela realidade e pelo fazer artístico independente de rótulos ou marcas. Em algumas entrevistas o músico afirma, por exemplo, que não acredita nos rótulos dados a determinado estilo de compor ou criar. Quando questionado sobre a representação de suas composições dentro do cenário da música popular brasileira o artista é categórico:

“De maneira geral, não tenho nenhum interesse em “música brasileira”, porque acho que a música é mais importante que nações ou línguas, e só existe porque determinados indivíduos a reconhecem como sendo sua, por afinidade com

*ela. Nosso gosto pessoal não tem ideologia, política, estética ou partidarismo sectário”.*²³⁹

Durante sua carreira Zé Rodrix tomou decisões que na maioria das vezes o afastava da grande mídia e das gravadoras, assumindo uma postura crítica diante do mecanismo de manipulação da indústria cultural. Já no ano de 1977, criticava a mesma de forma contundente:

*"É impressionante. Rádio, televisão, disco, teatro e cinema, tudo no Brasil, vira e mexe, tem aqueles mesmos caras nas mesmas posições. Só que em lugares diferentes. Eles vão se alternando, parece jogo de xadrez chinês."*²⁴⁰

Musicalmente, são inúmeras as influências que transparecem em seus trabalhos. Entre os principais interesses estão as grandes bandas americanas de swing, como Tommy Dorsey e Glenn Miller, as trilhas sonoras dos musicais da *Broadway*, o *soul* americano de Jimmy Smith e Billy Preston e o rock progressivo de Emerson Lake and Palmer e Procol Harum. Zé Rodrix se interessava especialmente pela mistura destes elementos com a música do Brasil interiorano, como as valsas, os arranjos de banda de coreto e os dobrados. Esta fusão era marca característica de seu vasto vocabulário musical.

José Rodrigues Trindade nasceu no dia 25 de novembro de 1947. Filho de músicos Zé Rodrix foi incentivado desde cedo à mesma atividade, estudou no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola Nacional de Música, tendo aulas de harmonia, contraponto, composição e arranjo. Desenvolveu cedo habilidades de multi-instrumentista: dentre os instrumentos que tocava estavam o violão, piano, acordeom, flauta, bateria, saxofone e trompete.

O interesse pelas artes cênicas também apareceu cedo. Foi membro fundador do grupo de teatro do Colégio de Aplicação do Rio de Janeiro, exercendo as funções de ator, diretor, cenógrafo e compositor de trilhas sonoras. Nas artes cênicas, destacou-se também

²³⁹ <<http://zerodrix.blogspot.com/2010/07/ze-rodrix-em-revista.html>> - Publicado originalmente na International Magazine edição 143.

²⁴⁰ Idem.

pela participação do grupo teatral “O Tablado” de Maria Clara Machado, no ano de 1964. Neste grupo participou como ator de peças como “O cavaleiro azul” e “Arlequim servidor de dois patrões”.

O primeiro grupo musical que Zé Rodrix participou foi um quarteto vocal chamado “Momento Quatro”. Formado em 1966, o grupo foi descoberto por Aloísio de Oliveira, dono da gravadora Elenco em 1967. Neste mesmo ano, participou da interpretação da música “Ponteio” no Festival da TV Record junto a Edu Lobo, Marília Medalha e o Quarteto Novo. A canção recebeu o primeiro lugar no festival e abriu espaço na mídia para os seus intérpretes. Zé Rodrix teve seu primeiro contato com Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção em 1967, quando o Momento Quatro participou do arranjo da canção “Vera Cruz”.

Logo após a gravação do primeiro LP do quarteto vocal, Zé Rodrix fez alguns shows com Nara Leão, Joyce, Sidney Miller e Gutemberg Guarabyra. Em 1969, vive um período na cidade de Porto Alegre, onde forma o GRAL (Grupo Revolucionário de Arte livre) e também uma banda de rock chamada “Primeira Manifestação da Peste”. Com esta banda participou do 2º Festival Universitário da MPB realizado na UFRGS, em julho de 1969. Com outro grupo de nome “Succo” realizou espetáculos multimídias, que uniam música, texto e projeções. Lecionou música no Educandário Cecília Meireles e escreveu como cronista para o Segundo Caderno do Jornal de Porto Alegre “Zero Hora”. Após seis meses de estadia no sul do país, Zé Rodrix voltou para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar como músico da noite. Em uma destas noites, em um bar denominado “Sachinhas”, Zé Rodrix conheceu Tavito, que se tornaria seu parceiro de composição durante os anos seguintes. No final de 1969, Zé Rodrix e Tavito são convidados pelo produtor José Mynssen a formar o grupo acompanhador de Milton Nascimento para uma série de shows no Teatro Opinião. Zé Rodrix ressalta em entrevistas que foi nesta época que obteve seus primeiros contatos com os músicos mineiros, e fez suas viagens à Belo Horizonte para visitar a família Borges.

Após uma turnê com Gal Costa em 1971, o Som Imaginário partiu para uma segunda temporada em São Paulo. Foi neste momento que Zé Rodrix resolveu se desligar do grupo.

Neste mesmo ano a canção “Casa no campo” composta por Tavito e letrada por Zé Rodrix, venceu o Festival da Canção de Juiz de Fora e como prêmio recebeu a

oportunidade de participar do Festival da Canção. Neste festival a música foi interpretada por Elis Regina e obteve grande receptividade do público, sendo reconhecida até os dias de hoje como hino da juventude da década de 70. Ainda em 1971, Zé Rodrix conheceu os músicos Luís Carlos Pereira de Sá e Guttemberg Nery Guarabyra Filho e a partir de afinidades estéticas e ideológicas formaram o trio conhecido como “Sá, Rodrix e Guarabyra”. O grupo foi reconhecido pela mídia como o criador do gênero “rock rural”, que mesclava estilos do *rock*, *folk* e *country*, junto aos ritmos das regiões interioranas do Brasil como as toadas, as valsas e as canções sertanejas. Com Zé Rodrix, Sá e Guarabyra lançaram dois discos: *Passado, Presente & Futuro* (1972) e *Terra* (1973).

Em 1973, Zé Rodrix deixa o trio e parte para uma nova fase artística, dividida entre a carreira solo, os primeiros trabalhos publicitários com os *jingles* e a criação de trilhas sonoras para cinema e teatro. Foram lançados seis discos solos: *I Acto* (Odeon, 1973), *Quem sabe sabe quem não sabe não precisa saber* (Odeon, 1974), *Soy latino americano* (EMI-Odeon, 1976), *Quando será?* (EMI-Odeon, 1977), *Hora Extra* (EMI-Odeon, 1979) e *Sempre Livre* (RCA – Victor, 1979).

Alguns trabalhos executados pelo músico de relevante importância durante a década de 70 são: o musical “Tem piranha na lagoa” (1973), as trilhas sonoras dos filmes “Independência ou morte” (1972), “Como era gostoso o meu francês” (1970), “Motel” (1974), “O Esquadrão da Morte” (1976) e as direções musicais das novelas “O Espigão” (1974) e “Corrida de Ouro” (1974-75).

A década de 80 é marcada pelo afastamento do músico da indústria fonográfica e pelo término seus trabalhos solos. Muda-se para São Paulo e passa a se dedicar mais à publicidade.

No ano de 1983, Zé Rodrix se une ao músico Tico Terpins, seu então companheiro de trabalhos publicitários, para remontar a banda Joelho de Porco. O Joelho de Porco havia sido criado no ano de 1972, e até 1976, ano do término da primeira formação da banda, era considerado o precursor do punk-rock no Brasil. A banda tinha influências do tropicalismo, da música pop internacional e do punk rock inglês. Com o Joelho de Porco, Zé Rodrix grava o LP duplo *Saqueando a cidade* (1983) e o LP *18 anos_Sem sucesso* (1988). No ano de 1985, o grupo participou dos “Festivais dos Festivais da TV” Globo e levou o prêmio da categoria de “melhor letra do festival” com a música “A última voz do Brasil”. Entre seus trabalhos da década de 80 destacam-se diversos musicais como “Pó de Guaraná” (1982),

“Village” (1980), “Blue Jeans” (1980) e “Band-Age” (1983), e ainda a direção musical da novela “Cambalacho” (1986). Na década de 90, trabalha ainda como diretor musical dos musicais “Não fuja da Raia” e “Nas Raias da loucura” (1992), “Os Reis do improviso” (1998) e “Heleno de Freitas – Um homem chamado Gilda” (1996). No teatro dirige “A secreta obscenidade de cada dia” (1990) e na televisão o programa “Não fuja da Raia” que permaneceu no ar em 1995 e 1996. Trabalhou ainda na trilha sonora de programas infantis da TV Cultura, e em 1993 ganhou o prêmio “Kikito” no Festival de Cinema de Brasília.]

Em 1999, Zé Rodrix dá início à publicação de sua trilogia de livros baseados em temas Maçônicos. O primeiro intitula-se “Johabem: diário de um construtor do templo”. Os dois restantes seriam lançados em 2005 e 2007; intitulados “Zorobabel: reconstruindo o templo” e “Esquin de Floyarac: o fim do templo” respectivamente. Em 2001, Zé Rodrix retoma o contato com os músicos Sá e Guarabyra e resolvem retomar o trio. O show de reestréia aconteceu no Rock in Rio III neste mesmo ano. O trio grava o CD ao vivo intitulado Outra vez na Estrada lançado pela Som Livre. Os trabalhos de trilha sonora continuam, entre eles destaca-se a trilha sonora do filme de Miguel Paiva “O gatão de meia idade” (2006). Em meados de 2001, Zé Rodrix conhece o “Clube Caiubi” de compositores, situado na cidade de São Paulo no bairro de Perdizes, onde novos compositores, instrumentistas e poetas se encontram para criar. O músico, encantado com o projeto se torna seu apadrinhador. Em 2008 lança um single ao lado de Sá e Guarabyra com o nome de “Amanhece um outro dia”, que se torna tema da abertura da novela “Revelação” do SBT. Zé Rodrix faleceu repentinamente no dia 22 de maio de 2009 em São Paulo.

ENTREVISTA TAVITO

Entrevista realizada no dia 16 de janeiro de 2010, na cidade de São Paulo – SP.

O músico me forneceu uma tarde inteira de conversas, risadas e esclarecimentos. Ao longo da conversa, ouvimos o primeiro disco do Som Imaginário juntos. As frases em negrito são as perguntas ou comentários da entrevistadora. O restante, respostas e comentários do entrevistado.

É uma evolução, ou não, já uma mudança, já é uma segunda etapa do Som imaginário né, porque a primeira etapa do Som Imaginário, que deu cor, que é a cor do Som imaginário na realidade. A realidade do Som Imaginário é a primeira formação, que tinha o Zé Rodrix. Essa é a primeira porque, é onde havia o grande choque de culturas, dentro tinha um trio de jazz que era o Wagner o Luis e o Robertinho, que era um trio constituído, de jazz mesmo, porque tinha o Wagner, com todo talento que você sabe, o Robertinho que é um baterista mundial né, Luis Alves que talvez seja o maior baixista de pau, contrabaixo acústico, no Brasil hoje, não tem a menor dúvida que é.

Onde ele está morando agora?

Ele mora aqui no Rio, ah, lá no Rio. Aí em contrapartida a isso tinha dois rockeiros muito, muito fervorosos. Não, tinha um roqueiro muito fervoroso e dois ecléticos, porque eu e o Zé somos ecléticos, e o Zé tem uma personalidade muito forte, tinha né, uma personalidade muito forte, então isso que dava aquela amálgama sonora, entendeu. Porque quando a gente tinha feito a primeira série do Som Imaginário, o primeiro disco do Som Imaginário, foi assim: são coisas que o próprio Milton, pegou pra ele, o Milton aproveitou essas idéias pra ele. E ficava uma bagunça né, era uma bagunça, ninguém ensaiava ninguém fazia nada. E chegava era aquela confusão musical, cada um puxando pra um lado... e ficou um pop completamente diferente de tudo que tinha se feito. E o nosso grande resultado era ao vivo né. Eu acho as nossas gravações ruins, devido a bagunça né, porque ninguém ensaiava, então ia ficando um negócio assim....As gravações em termos sonoros são muito ruins, eu acho elas ruins, quer dizer, não são boas. Agora o que tá contido ali que é importante: primeiro a qualidade instrumental que é muito boa e segundo, é o embate quase político que existia realmente, do qual eu era mediador...e que existia assim basicamente entre o Wagner e o Zé.

Isso era uma coisa que eu ia perguntar, porque depois das pesquisas, eu acabei notando isso nas entrelinhas. Em todas as entrevistas que eu já vi, que peguei na internet, em revistas, o Wagner sempre falava que o Som Imaginário foi idéia dele.

É, isso não é verdade. É aquela coisa, o Som Imaginário virou cult, quer dizer, então as pessoas iniciadas sabem do Som Imaginário, sabem do valor dele. Agora, o Som Imaginário não é uma idéia do Wagner. Mesmo, não é. Quer dizer, o próprio nome Som Imaginário não é do Wagner, esse nome é do José Nymssen que era nosso empresário na época, que empresariava o Milton, e que promoveu a primeira aparição do Som Imaginário, que foi o “Milton nascimento e o Som Imaginário” no Teatro Opinião. Quer dizer, foi um show que nós estreamos na sexta feira da paixão em 1970. Um show que ficou quatro meses, na verdade acho que cinco meses, no teatro. Pra você ter uma idéia de como era o ambiente musical desde 65. Os artistas ficavam 5 meses num lugar. A gente vendeu o disco. Agora, é que hoje o “...” consegue, a gente conseguia naquela época. Quer dizer,

o que você vê, o panorama cultural é outro completamente diferente. Também se credite a isso a tsunami criativa que era o Milton Nascimento naquela época, porque ele era um sujeito absolutamente inovador. Era um camarada absolutamente inovador. E aí juntou aquela coisa e ficou esse negócio, essa formação do Som Imaginário. Ela ficou até o Zé sair, agora eu não me lembro mais.

O segundo disco já não tinha mais o Zé, né?

É, o segundo disco do Som imaginário não tinha mais o Zé.

Os dois primeiros discos do Som Imaginário se chamavam “Som Imaginário” mesmo? É.

Porque não outro nome?

Não, porque a realidade é o seguinte, como a fórmula deu muito certo e o Zé saiu...O Zé estava com outras idéias na cabeça entendeu, ele queria fazer o negócio com o Sá e Guarabyra essa coisa toda. E na realidade é o seguinte, quando o Zé saiu o disco ficou do Frederica. O segundo disco é o disco do Frederica, não é de ninguém mais. Você pode pegar: a sonoridade do disco é toda do Frederica. Aí saiu o Frederica e ficou Wagner, Eu, Luís e Robertinho, aí foi um disco do Wagner, que é o Matança do Porco. Quer dizer, se você pega o trabalho do Matança, eu até tenho uma música minha lá, mas isso não quer dizer nada porque o sentido ideológico do disco é todo do Wagner. Você pega o trabalho todo do Wagner está ali, “Armina” aquelas coisas, aquilo tudo é o Wagner. Na questão da orquestra, na questão das participações do disco e tudo mais. Nessa ocasião eu já morava em São Paulo e fazia jingle aqui e ia para o Rio gravar o disco lá. Foi uma experiência maravilhosa, o Wagner é um sujeito de muito talento, mas o Wagner não é o Som Imaginário, isso não tem a menor dúvida.

O Som Imaginário é o Som Imaginário do “Feira Moderna”, do “Sábado”, aquilo é o Som Imaginário, é a proposta do Som Imaginário, não é ideológico mas é um embate político e estético. É assim, contra o convencional, é o novo. Vamos dizer assim, quem é a pessoa mais capaz do Som Imaginário? Todos éramos muito capazes, todos, todos. Talvez eu por ser mais novo, chegado de Minas, era o mais tímido e mais quieto. Então eu estava naquilo tateando pra ver como eu ia viver né, enfim. Mas fora isso, eu era tão capaz como qualquer outro. O Robertinho era capaz como qualquer outro, e todos eles na sua, eram muito capazes. Mas as personalidades mais fortes que tinha, e os que estavam mais assentados na posição, eram o Wagner e o Zé. Porque assim, o Robertinho e o Luis vieram de um meio pouco menos abastado, vieram mais de baixo, então aquilo pra eles também era um degrau, entendeu, era um degrau social. O Frederica não, o Frederica era uma pessoa extremamente encucada, era um pensador, um professor, um sujeito intelectual, fabuloso, mas muito inteligente, muito interessante. Eu troco correspondência com ele aqui, ainda.

Pretendo entrevistá-lo também.

É mesmo? Mas o Frederica é uma pessoa! Você vai se apaixonar pelo Frederica, o Frederica é uma personalidade muito forte, e ele é muito brigão, ele leva as coisas dele as últimas conseqüências. Ele é meio síndico da vida, sindicato assim, sabe como é que é? Ele briga, contra as coisas. Uma pessoa interessantíssima. Mas ele é um pólo. É aquela coisa assim: o

Fredera é um pólo isolado. As duas grandes personalidades musicais e estéticas era o Zé Rodrix, que tinha uma coisa muito forte, muito formada dentro dele, e o Wagner. O Zé já tinha um trabalho muito formado. Você pega o primeiro disco do Som Imaginário, as músicas são muito o Zé. Eu fiz com ele umas músicas para aquela peça: “*Miss Apesar de tudo Brasil*” uma adaptação da peça de Maria Clara Machado. Então tem duas músicas desse disco que são do musical: Aquela a “Super God” e “Hey Man.” O Zé foi chamado pra fazer e eu fiz algumas com ele, a atriz era a Tânia Sher. Maravilha, linda, mulher linda.

E vocês eram bem jovens né? Quantos anos vocês tinham?

Eu e o Zé tínhamos a mesma idade, isso foi em 1970 e se eu fiz 20 em 68, eu estava com 22 anos. **Olha, mais novo que eu!** Mais novo que minha filha!

Já é bastante responsabilidade para tão pouca idade...

Ah é, sem dúvida, mas havia muito talento ali. Era uma explosão e tinha também uma coisa que você quiser basear sua tese nisso você pode: a estúpida diferença cultural daquele tempo pra hoje. Da diferença que existia entre o ouvinte daquela época e o ouvinte de hoje.

Quando conheci o Som Imaginário, percebi que nunca havia escutado nada igual. Não imaginava que existira isso no Brasil. Eu sou de outra geração, mas percebi que não existia nada igual.

É, não tem e não teve. Justamente porque o Som Imaginário era misterioso, ele tinha uma coisa misteriosa e a gente se divertia demais. Era muito divertido porque existia aquela coisa de quebrar os contratos da sociedade: “Não vamos ouvir a esse contrato, vamos fazer outro”.

Que hoje em dia falta muito nos jovens, né.

O que eu escuto hoje era o que a gente fazia, mal feito. Quer dizer, é aquele galo que cantou e você não sabe onde é que ele está, né. Entendeu? O que eu sinto no Som Imaginário, a grande diferença que existia, é que, por exemplo, se você pegava o Milton Nascimento, percebia que ele fechava um teatro por 5 meses e depois mais outro teatro por mais 3 meses, e fez uma temporada na Sucata, numa boate mais 2 meses e por aí vai. É um negocio muito sério, muito sério realmente. Você pensar que era o auge da repressão militar, nós estávamos assim, na pior, no pior momento, e que tudo que a gente fazia tinha o olhar de censores. Uma vez fecharam a Sucata e não deixaram a gente tocar. O mais incrível disso é que não tinha medo, ninguém tinha medo de nada. Hoje só de eu te contar isso eu fico com medo.

Será que as pessoas tomaram consciência só depois que passou tudo, porque não percebiam quando estavam inseridas neste contexto?

Talvez. E também porque era um movimento muito mútuo né, todo mundo tinha isso, dentro. Então era um negócio assim: Quando pintava um que não tinha, ele era “excluído”, quando pintava um a favor, a própria classe expulsava ele, sem combinar. Era um negócio impressionante. Eu vi vários acontecimentos assim, vários.

Estas pessoas a que você se refere eram do meio musical, artístico?

Sim, meio musical, meio artístico! Era uma unanimidade, quer dizer, éramos unânimes, no sentido de combate geral ao *status quo* da ditadura. Muita gente foi presa. Muitos de nós foram presos. Muitos de nós sofreram...Eu sinto muita falta daquele sentimento hoje. Outro dia eu escrevi isso, escrevi que a gente tinha uma coisa, não sabíamos se era certo ou errado, na realidade. Mas o jovem não sabe mesmo. Faz parte do contexto juvenil não saber o que é certo e o que é errado. Mas faz parte do contexto juvenil, acreditar, em alguma coisa que ele acha que é certo. O que eu vejo hoje, é que não há o que a juventude ache que está certo.

É não existe mesmo. Mesmo na área musical, apesar de toda a produção boa que tem sido feita não existem inovações como existiam nos anos 70. Mesmo porque muito do que é feito é baseado nas coisas que já existiram. Existe uma necessidade de se explicar, mas não de contestar.

Existe uma necessidade de dar nome as coisas né? Tem um dicionário novo que eu não conheço. Quer dizer, a música hoje é baseada em nomes, quer dizer: Qual é o seu som? Triprop, tal e tal...Não tinha isso! Antigamente tinha rock, samba, bolero e mais uma ou outra coisa qualquer....tango...eram apenas 5 “trens” que existiam!

Hoje eu não sei a diferença entre hardcore, não sei o que é core. Eu não sei!

Eu li uma coisa do Pena Schmidt: que ele está promovendo, não sei se você leu isso. Ele está promovendo um festival de rock moderno e rock atual brasileiro na sala do Ibirapuera, naquele auditório lindo lá. Ele está promovendo isso e está uma coisa bacana. Ótima, primeira página da cultura do Estadão e tudo mais, está tudo certo. Fui lá ler, li sobre os conjuntos, eletrônicos, “zé catatau não sei o quê”, “macaco bongo”, tudo lindo, tudo certo. Eu não tenho nenhum preconceito com nada, acho que tudo é válido, está valendo. Mas é que chega no meio lá e diz: “Um conjunto assim, assim...está tão avançado, que eles nem pensam em fazer melodia. Perto deles o sepultura não passa de uma bandinha melódica”. Eu li isso e falei: “Bom, o que ele quer dizer com isso?” Que melodia é uma merda. Melodia não vale nada. Não pode ter melodia pra ser moderno. E eu acho que é isso mesmo que ele quis dizer. Eu queria ter recortado isso para guardar, escanear e botar aqui, mandar para os meus blogs. Porque é o que ele quis dizer. Ele quis dizer isso. Então nós estamos reduzidos a tambores, pois já que não tem melodia, harmonia também não tem sem melodia, então estamos reduzidos a tambores e daqui há uns anos a tiros de canhão, e daqui mais alguns anos todos virados contra nós mesmos. É, mais o que vai fazer? Porque não tem condição. Essa é a grande diferença.

O Som Imaginário era um grupo de gente nova, criativa, moderna pra época, moderna no sentido de quebrar estruturas e estar engajado num ideal, numa ideologia que existia para todos, quer dizer, estava aí pra todos. Existia uma ideologia sim. E o Som Imaginário estava engajado nisso. E principalmente, tivemos ouvintes que nos ouviam, é isso. Quando íamos fazer show, lá em Vila Valqueire, Nilópolis entrávamos em uma Kombi, e íamos fazer show de vez em quando. O pessoal da periferia todo sentava, escutava e batia palmas! Porque nós tínhamos entrado em rádio, a gente tocava na rádio, “Hey man” foi sucesso de rádio. “Feira Moderna” foi sucesso de rádio: “Rádio Tamoio, música ciclâmen, “Hey Man”, de Tavito e Zé rodrix, com Som Imaginário!” Eu vi isso, ninguém me contou. A gente tinha acesso. Os Mutantes tiveram acesso. Eu tenho aqui um

vídeo de um festival da Record de 1967 que estava esquecido, daí outro dia vieram duas amigas minhas aqui e eu falei: Vamos ver o vídeo. Botei, pra gente ver. Bicho, você não acredita no ambiente! Você já viu este vídeo?

É um estudo, é uma maravilha como objeto de estudo sociológico de 1967. Que era aquilo mesmo. Os anos 70 eram a mesma coisa.

Tavito queria que você falasse um pouquinho primeiro como é que você começou na música, quais são as suas influências, como é que você chegou até o Som Imaginário? Esta mudança de Minas para o Rio.

Bom, eu comecei em Belo Horizonte tocando violão aos 13 anos de idade, velho já, né. Ganhei um violão e aprendi três acordes, saí tocando, fazendo serenata, na minha época tinha isso, essa coisa toda. Aí fui me aperfeiçoando. Eu não podia ser outras coisa, eu tinha de ser músico. Quer dizer, é igual padre né, isso é vocação. Em uma ocasião o Vinícius De Moraes esteve em BH, ficou hospedado na casa de um amigo meu que disse: “Tavito, vamos lá ver, o Vinícius está lá em casa!” Eu fui. Eu tocava as músicas do Baden Powell igualzinho ao Baden, tirava dos discos. Tirava exatamente idêntico. Aqueles afrosambas todos. O Baden não gostava muito de viajar de avião. O Vinícius resolveu fazer um show em Belo horizonte comigo no lugar de Baden. Daí eu peguei, montei um grupo vocal, fiz uma estrutura e uma produção. Belo Horizonte, só pra você ter uma idéia, era uma cidade que as novelas só chegavam 15 dias depois. Um capítulo que você visse aqui em SP hoje, você veria 15 dias depois em BH, pra você ter uma idéia de como era a relação de Belo horizonte cultural com o resto, com os centros, Rio- São Paulo. Aí, toquei. Fiz uns cinco shows com o Vinicius lá em BH, e o Vinícius me convenceu de que eu tinha de ir pro Rio. Ele dizia: “Não adianta você ficar aqui, porque aqui, como herói local você não vai ganhar dinheiro nenhum”. Daí eu falei: “Não isso é verdade, pensando realmente.” Saí de BH aos 19 anos ainda, fui fazer 20 anos no Rio. Dia 26 de janeiro no Rio. Em 1968. Sobrevivia dando aulas de violão, 2 anos e tal, essa coisa toda, comecei a ganhar uns dinheiros, fui cantar nos botequins, conheci as pessoas, conheci o Zé Rodrix. Conheço Zé Rodrix desde os 19 anos. Já conhecia o Bituca de BH. Muitos deles eu já conhecia de lá de Minas né, um pessoal. Eu vim na mesma leva que o Nelsinho Ângelo, ele veio um pouco antes de mim. Eu vim, depois veio Toninho Horta. Somos os três que tocavam violão em BH. Aí montamos o Som Imaginário, toquei com vários artistas. Teve uma época que eu gravava muito e em 72 resolvi começar a fazer jingle. Me mudei para São Paulo pra fazer jingle, fiz, muitos anos, e faço até hoje, isso acabou se tornando a minha profissão secundária. É a principal no dinheiro mas secundária na vida. Certo? E foi assim, em 79 fui convidado pela CBS pra gravar um disco. Compus as músicas e gravei. Me desiludi em 84 porque estava sendo maltratado pela companhia. Ultimamente resolvi gravar um disco outra vez e fazer show novamente, porque acho que tem muita coisa pra eu dizer. Em pinceladas é isso.

Vejo você escrevendo e publicando bastante coisa pela internet. Você escreve muito bem. Tem planos de escrever um livro?

Com certeza isso está nos meus planos. Eu não quero ficar prometendo porque eles me cobram muito aqui em casa. E eu não quero ficar prometendo porque preciso reunir as condições necessárias. O Zé não tinha isso né, o Zé era tão elétrico que ele sentou e escreveu, ele falava: “Vou escrever um livro”. Pum, sentou e escreveu. Pronto. Aí escreveu dois, escreveu três. Deixou uma trilogia. Eu preciso escrever, eu tenho muita coisa pra

contar. **E você escreve muito bem.** Não, eu escrevo legal. Quando eu tenho assunto eu escrevo legal, quando eu não tenho é um fracasso.

Como aconteceu o Som Imaginário. A ordem do processo qual foi? O wagner chamou vocês ou ao contrário?

Não, não. O Milton tinha chamado o Wagner pra fazer um grupo porque o eles eram amigos de infância. Chamou o Wagner, o Wagner chamou o Luiz e o Robertinho.

E o empresário José Mynssen chamou eu e Zé Rodrix.

Ele ainda está vivo? Está! Está e eu tenho o e-mail dele. Esse cara te conta o começo do Som imaginário. Porque acho que foi a única coisa assim que ele fez na vida que deu certo. Ele faz parte de um mito, uma lenda, foi uma coisa que ele inventou e que deu certo. A razão pela qual Milton ter chamado um trio de jazz pra tocar com ele era porque a música dele era isso mesmo. Então, José Mynssen é que teve a idéia de fazer a música do Milton, tirar o smoking, deixar o pichaim crescer, entendeu. Ir assim nessa costela pop dos Beatles, entendeu, essa coisa, isso é uma idéia dele, não é uma idéia do Bituca. Nos shows que fazíamos tocávamos sem camisa.

O Milton então mudou desde a primeira vez que havia aparecido, no primeiro Festival que ele participou, tocando de smoking e tudo mais.

Festival de 67! Não foi em 66! Você tem que lembrar o seguinte: Em 69, teve o festival de *Woodstock*, existia uma nova realidade, uma coisa avassaladora, você não tem idéia do que era isso. Todos nós éramos hippies de ideologia. A gente acreditava na utopia mesmo. Eu acreditava, o Zé acreditava. E olha que a gente não é burro né. Mas a gente acreditava nisso.

Mas o que seria exatamente esta utopia?

Paz e amor! A coisa da vida pelo amor. E as coisas que a gente fazia, eram diferentes, por exemplo, a droga que se tomava era com outros fins. Eu vejo esta diferença, era uma coisa pacífica, era uma coisa interiorizante. Era outro barato. A gente morava junto, nossa casa era uma espécie de um bordel. Era uma loucura, se chamava Mansão Matadouro. E tinha até os vinhos “Matadouros”. **Aonde isso, no Rio?** No Rio, Raul-pompéia. Você não tem noção, a gente era praticante do nudismo. Praticava nudismo mesmo com convicção. Era uma coisa assim. Eu nasci pelado e eu vou viver pelado. Era muito interessante cara, era muito interessante. Era uma vida muito interessante, ninguém abria mão de ficar pelado em casa. Na rua não podia, senão ia preso. Mas quando batia visita lá em casa eu abria a porta pelado! Estou na minha casa me dá licença! Na boa. Era muito engraçado este negócio. Mas tinha uma ideologia! Você tem que lembrar nessa época como é que era o mundo, o mundo tinha acabado de ter festival de *Woodstock*, nós estamos um ano depois do festival de *Woodstock*. Não dava mais pro cara chegar e botar um smoking com gravata borboleta, chegar e bancar o enraizado, não dava. O José Mynssen que sacou esta parada. Entendeu? Então se você pega aquele disco “Milton e o Som Imaginário” que é o primeiro dele, aquele que tem aquele desenho da capa do Kélio Rodrigues, você vê que ali a vida do Milton muda inteira: porque tem a função Som Imaginário nele.

Isso foi em 70. O Som Imaginário se juntou, foi um grupo formado pra acompanhar o Milton. Ganhou vida própria graças ao Mariozinho Rocha, que hoje está na Globo, é o diretor musical da Globo. Ele é quem viu ali naquele grupo qualidades pra continuar. Os nossos discos são de produção dele.

Ele ainda trabalha na Globo?

Mariozinho, você não chega nele. Ele é diretor musical da Rede Globo. Nem os amigos conseguem chegar.

O Som Imaginário tocou com outros artistas?

Sim. Tocamos um ano com a Gal Costa. Foi a melhor época nossa. Foi quando eu fiz Casa no Campo, em 71. Foi a melhor época, foi depois do estouro da Gal, depois da turnê nacional que a Gal Costa fez. “Eu quero que você venha comigo”, “London London”. Depois disso é que o Zé saiu. O Zé, quando nós voltamos a tocar com o Bituca, depois da turnê, tivemos um show no MAM, onde aconteceu uns problemas horríveis, mais de 4 mil pessoas voltaram na porta pra devolver. O Zé teve um telecoteço lá, e disse: Estou “fuera”. Quando o Zé saiu é que eu acho que o Som Imaginário como ele se propôs morreu. Ele morreu ali. Depois houve aquelas tentativas após o seu fim, mas que eram sons determinados, não era o som do Som Imaginário mais, não era uma somatória. Eram sons específicos de cada um.

Quais são suas outras influências musicais?

Olha meu bem, eu sempre gostei de música. Eu falo com você aqui e está tocando uma música aqui. Eu sou um cara completamente virado pra música. Eu tenho memória musical de dois anos de idade, é uma coisa muito complicada. Eu lembro de músicas que ouvi na fazenda da Prata. A fazenda da Prata do meu avô foi inundada em 1954. Então pra você ter uma idéia, eu tinha 6 anos. Eu tenho memória das músicas que eu cantava na fazenda da Prata. Eu escutava tudo. Tinha o rádio onde se escutava tudo, meu pai tinha uma coleção de discos clássicos muito boa, muito grande. Papai gostava de ouvir música clássica e eu ouvi isso muito em casa também. Isso é uma informação preciosa. E eu ouvi muita música boa americana, quer dizer, eu ouvi muito Frank Sinatra, Tony Bennet, Cole Porter. Aí começou aquele negócio do rock. Em 1950 tinha Little Richards, Elvis Presley, eu adorava todos. Em contrapartida também apareceu a bossa nova. Apareceu em 58. O disco do João Gilberto *Chega de Saudade* é de 58. E isso foi uma porrada pra mim. Isso pegou e deu na minha cabeça, entendeu? Eu nem tocava violão ainda comecei a tocar em 61. Mas eu comecei a tocar violão tocando bossa nova, “Obalalá” essas coisas.

E as influências do instrumento?

Nessa época você quer aprender tudo, você está aprendendo violão, você quer aprender todas as músicas. Então eu sempre fui eclético. Depois eu escutei muito rock progressivo, muito Emerson Lake and Palmer. Muita coisa. Em 64, por exemplo os beatles foram uma torção na minha forma de ouvir música. Deu uma torcida que dizia assim: “Olha aqui, preste atenção.” Eu me lembro do primeiro disco dos Beatles que comprei “de meia” com um amigo meu. Nós fomos ao cinema e apareceu os Beatles chegando em Nova York. Descendo do avião em Nova York, era a primeira turnê deles por lá. Foi quando eles apareceram aqui. Aí nós saímos do cinema já não querendo mais cortar cabelo, aquelas coisas. E fomos à loja de discos que tinha na frente e compramos o compacto que era “I

want to hold your hand” de um lado e “*She loves you*” do outro. E ouvimos esse disco até ele afinar. **Gastou. De tanto escutar!** E depois a terceira grande influência minha foi o próprio Milton, o Milton me influenciou demais. E têm outras influências. Eu sou muito influenciado pelo Marcos Valle. Eu acho o Marcos Valle extraordinário, já trabalhei com ele. Eu tenho essa vantagem também, eu trabalhei com muitos ídolos meus. Eu trabalhei com Ivan Lins muito cedo, que eu acho um compositor extraordinário, sempre achei. Eu o conheço desde quando ele não era nada, desde que ele era estudante de engenharia química, eu vi esse cara aparecer. Eu vi o programa dele, ele tinha um programa na TV Globo que se chamava “Som Livre Exportação”. Eu fui várias vezes ao programa. Ele trabalhou comigo. Eu fiz três discos com ele. Quer dizer, eu sou muito ilustrado, eu conheço muito música. Às vezes eu conheço tanto que na hora de botar no papel eu me atrapalho. Não sei o que fazer, entendeu.

Sobre o processo de gravação do Som Imaginário. Como era quando vocês entravam no estúdio para gravar?

A gente definia o repertório. Era um negócio tão fluído assim, sem responsabilidade nenhuma, que é até difícil de contar, porque parece mentira. A gente não tinha arranjo. Não escrevia arranjos. A gente sabia a música, mostrava a música no estúdio. Tinha estúdio, tinha gravadora pra fazer. Hoje não tem mais nada disso. Tinha tudo isso a sua disposição, você podia contratar orquestra de cordas, pra tocar com você se quisesse. Não tinha essa coisa do gasto, do dinheiro. O dinheiro era investido ali. E era investimento cultural porque a gravadora tinha uma devolução, não sei se é ICMS, acho que não era isso, mas tinha uma devolução de imposto quando a aplicação era cultural. Quer dizer não era samba de carnaval, enfim, não eram coisas populares. A venda destes possibilitava o Milton, o Som Imaginário, o Taiguara. Tinha largueza suficiente de orçamento pra gente ficar no estúdio três meses se quisesse. Tem um disco do Taiguara que o Eduardinho produziu, o Eduardo Souto, que ele ficou 6 meses gravando. Teve uma hora lá que a companhia chegou e disse “olha não vai ter mais disco. Ou termina ou cai fora, porque já perdeu a graça”. Mas foi assim. Íamos para o estúdio, mostrávamos a música. Ou eu mostrava a música ou alguém mostrava a música. “Ah então vamos fazer assim” aí íamos tocando, tocando, tocando, tocando, tocando, cada um inventando uma coisa. Dizíamos: “Pode gravar”. Gravava. Já aconteceu da gente passar quatro dias no estúdio e não gravar nada. Mas como aconteceu também de passar dois dias e gravar quatro músicas. Enfim. Não tinha cobranças. E olha que o nosso produtor era o Mariozinho Rocha, que era um produtor linha dura. Um grande produtor. Não tinha essa cobrança que tem hoje, não tinha mesmo.

Segunda Parte

(Sobre o clipe de Nova Estrela)

Como foi feito o clipe? Aquilo é o José Adler que, fascinado pelo Som Imaginário, pelo Milton essa coisa toda, resolveu fazer um registro da Nova Estrela, que é um instrumental do Wagner, na qual o Frederica botou uma poesia em cima que foi vetada pela censura, Então, que não tem nada de mais. Nada. Aí o André José, a Lully, que é uma compositora que você deve conhecer, tinha uma casa em Garatiba, nós fomos pra lá com a equipe de filmagem passar uma semana e fizemos aquele documentário lá, que é em cima da música. Aquilo estava perdido, aquilo se perdeu. O próprio André José mudou pros EUA, foi trabalhar na ESPM lá. Depois eu passei um email pra ele, há uns dez anos atrás: “Pelo amor de Deus, onde é que está isso aí, eu quero isso pra mim, eu quero ter isso”- “Ah, não

sei mais, tem uma lata aí na casa de alguém”. Eu falei: “Não vai dar certo.” Por sorte, a Lucina, a Lully e a Lucina..tinham um Super 8. Emprestou pra Lizzie e a Lizzie deu um jeito de converter, pra botar no computador e tal, tirou um arquivo e conseguiu. Já sem cor sem nada, mas ressonorizou, inclusive com a poesia. O que você viu tinha poesia né? Então foi isso.

Sobre as experimentações sonoras do disco do Som Imaginário, o que você tem a dizer?

O Zé tinha uma coisa de cantar nos fones de ouvidos, inverter as frequências e usar um fone de ouvido como microfone, que dava uma defasagem... parecia megafone. E nesta época tinha também os técnicos da Odeon, uns caras muito espertos, o Nivaldo, o Duarte. Eram uns caras que faziam pesquisa junto, entendeu? Então, tem tudo isso. Tem muito de pescar a sonoridade. Tem uma gravação de “Pai grande” com o Milton que é uma gravação extraordinária nesse sentido.

1 -) Faixa Morse

Isso é uma criação coletiva sobre nada né. Essa música não diz nada . **O que é Morse, é relativo ao código?** É. Socorro. SOS. É 3 pontos 3 traços e 3 pontos. Ninguém pensa o que é né? É SOS. **E os coros de background eram bastante usados, né?** Eu sempre fui arranjador vocal. Quem fazia os vocais era eu. Eu sempre fiz arranjo vocal. Quer dizer, o Zé era de um conjunto vocal antes também. O Momento Quatro. Nesta fita do festival de 67 tem ele lá fazendo Ponteio. Aí tem o Zé lá, deste tamanhinho.

2-) Super God

Essa eu acho muito boa. **E Esse violão?** Sou eu mesmo. Violão de nylon. Isso era um dos atos da peça. A era das máquinas. Cibernéticas. **Existe algum registro deste musical?** Não. Isso é uma que tinha uma conotação política. **Sobre as letras, é muito interessante pensar que elas não foram barradas pela censura. Ninguém viu isso?** Ninguém entendeu. Fica falando plic plac pluc aí. Esse baixo que o Frederica toca é um Hofner, igual ao do Paul McCartney. Isso é um negócio do Frederica. (se referindo aos efeitos do meio da música). Por isso também, era um negócio que não tinha. Isso tudo é improvisado. Improvisado puro. Tem uma espinha dorsal e o pessoal em volta fazendo o que quer.

3-) Tema dos Deuses

Eu adoro isso, cara. Eu acho essa música assim. Essa música tema a participação do Bituca, e tem o Bituca no outro coro aí também. Até que o vocal nosso era bom né? Eu, Zé, Wagner e Frederica. Você já viu, Feira Moderna e Sábado? Frederica travado assim: “Sábado eu vou a festa” Estava com um medo. (Se referindo ao vídeo do Som Imaginário)

Vocês escutavam rock progressivo? Muito. Pink Floyd acho que é um pouco depois, né? A gente ouvia rock progressivo, certamente. Já tinha Emerson Lake and Palmer, já tinha outros grupos, eu não me lembro se já tinha Pink Floyd. A construção desta música é demais né. O cara tem que ser muito atrevido pra fazer isso. O Milton me mostrou essa música e eu não entendi. Sabe quando você não entende? “Não é isso mesmo, é do filme né?” Nós fizemos a trilha do Filme “Os deuses e os mortos” antes deste disco. Esta fita se perdeu. **A questão das mudanças de compasso, das formas mais complexas, isso era pré-planejado?** Era intuitivo. A gente também tava bebendo dessa época muito do Milton.

Tem que lembrar isso. O Bituca é um sujeito extremamente inovador. Principalmente harmonicamente, muito inovador. Eu sempre fui muito interessado em harmonia, a vida inteira, sempre fui. Eu convivi com grandes harmonizadores, né. O Chiquito, guitarrista lá de Belo Horizonte, Chiquito Braga, que foi quem ensinou violão pro Toninho Horta que hoje é um grande harmonizador. Eu sempre gostei de harmonia, todo mundo ali curti harmonia. Sabe aquele negócio de tocar um negócio e “Ahhhhh!”. E tinha uma interação assim, das pessoas, quer dizer...isso é muito difícil explicar pra uma menina da sua geração. Explicar como essas coisas funcionavam. Era de uma forma muito espontânea. A gente gostava de estar um com outro, quer dizer, a gente ia na casa das pessoas, não precisava falar: “Vem aqui em casa”, não tinha esse negócio de telefone. Telefone não tinha! A gente andava meio junto assim. Era natural você se levantar e ir pra casa de alguém. Entendeu? Pegar o violão tocar e sentar, “ó o que que eu fiz!” “Pô, que legal bicho, porque você não faz uma coisa assim, passa uma segunda parte assado?” Entendeu? Funcionava assim! As pessoas se encontravam, não tinha telefone. Eu não tinha telefone em casa. Fui ter telefone em casa depois que eu casei. Solteiro nunca tive telefone. Não existia, era uma coisa cara. Não tinha essa coisa superficial. O negócio era corpo a corpo. É muito difícil, hoje, entender isso com essa idade do celular, do computador, é muito difícil entender que as pessoas se encontravam na praia. Era natural se encontrar na praia. Levantava de manhã, ia pra praia e as pessoas estavam lá. “Eu vou na casa do Luis Afonso hoje, porque eu tenho uma música pra mostrar pra ele, ele falou que tem uma música nova eu quero ouvir.” Então era um negócio assim. Era isso.

4-) Make Believe Waltz

Ah é mesmo. Esqueci deste pedaço! (se referindo aos gritos de Zé Rodrix no início da música). Eu conheci o Zé, quer dizer, eu já conhecia ele antes, mas eu tomei conhecimento dele como músico, tocando nossa música. Esta música é a cara do Zé. Marco Antonio cantando. Eu e Marco Antonio. Isso é uma parceria com um camarada que chama Mike Renzi. Um amigo nosso americano. Esta letra é do Marco Antonio. O Zé fazia música sozinho né. **E porque em inglês?** E porque não?

O Wagner e o Luis que eram os mais conservadores, na hora que eles botaram a roupa hippie e os colares, e tocavam uma coisa mais popular, entendeu, que o público aumenta...Porque o artista quer ser aplaudido! Eu digo isso: qual a minha maior paga? É quando eu faço uma música e mostro ela pro maior número possível de pessoas. Então, por exemplo, eu toco uma música minha na praça do papa em BH com 200 mil pessoas me vendendo e me aplaudindo. Essa é uma sensação que não tem dinheiro que pague, entendeu? Porque assim que é. Quanto mais pessoas conhecem tua obra e quanto mais pessoas aplaudem tua obra, é assim que você é recompensado. E o Wagner, evidentemente, na hora que viu o público dele se expandindo, ele gostava. Ele tocava esse “Junk city Judy” aí, como uma desenvoltura, cantava, fazia “Ahhhhh”.... entendeu? Lógico que gostava.

Vocês tocavam todos vestidos de quê? A gente tinha uniforme. Nós fizemos um show com a Gal em SP, no Teatro Vereda que o figurino era o Zé de casaca verde, casaco guerreiro, parecia um louva-deus. Numa boa. Era um negócio mais horrível, o Frederico de minissaia. Ele fazia macrobiótica, minissaia de linha, sabe aquelas minissaiuzinha de linha assim, com os risquinhos assim, vestidinho, aquele bufante aqui. (apontando para os ombros). Mas era ridículo demais. Ele fazia macrobiótica. **E você, se vestia do que?** Eu

era o búfalo, eu sou macho pra dedéu, não dava moleza pra essas coisas. Eu usava uma cartola com uma flor aqui assim, um casaco cheio de franjas assim. Eu tenho foto disso. E o Frederica fazia macrobiótica, ele parecia uma vela de cera, branca, assim meio torto assim, com a guitarra. Quase morrendo né, porque ele morria de fome! De minissaia, com aqueles gambitos cabeludos, cheio de cabelo assim, mas aquilo era uma piada, bicho, a gente ria muito. Tem uma passagem, que eu estava zangado com o Zé, ele tinha feito ou aprontado alguma coisa comigo. Aí eu fui pro camarim de Búfalo Bill. O Zé apareceu na porta de cardeal arco verde, aquele louva-deus, aquela coisa, e eu avancei, segurei o pescoço dele e ele ficou com a língua preta pra fora. E eu dizia: “Eu vou matar você!”. Aí veio o Frederica de minissaia para separar. O Wagner de pequeno príncipe. É de matar viu, É de matar de rir. A gente tinha uma cara de pau que era um negócio impressionante.

5-) Poison

Vamos ouvir o Poison? O poison era a droga?

Eu acho que sim né. Eu não me lembro mais disso. O Marco Antônio fez essa letra. Marco Antonio Araújo, não sei se você ouvir falar nele. **Não, só li sobre ele.** Ele é *cult*, ele é um cara completamente *cult*. Tem os adores de Marco Antonio Araújo, entendeu? O Marco Antonio, era um músico extraordinário, aplicadíssimo, estudiosíssimo. **Ele era o que, tocava o que?** Tocava tudo, guitarra, violão... aprendeu a tocar cello, tocava sax, aprendeu a tocar um monte de coisas. E ele desenvolveu uma carreira dele como regente de orquestra, fazia concertos com a obra dele, aquelas sinfonias, sabe. Extraordinário, meu amigo de infância. **Mineiro?** Mineiro, de BH. E a carreira dele foi em BH. Ele saiu, foi estudar fora. O pai dele tinha recurso, entendeu, ele tinha um estúdio. Morreu de overdose, acho que ele tinha um pouco mais de 30 anos. Que era o único defeito dele, ele era um “toxicólogo” infelizmente. Eu lembro, ele morava comigo. Mas ele era um encanto de pessoa, uma pessoa de caráter, de bem. Mas ele desenvolveu uma relação com a droga, como muitos de nós. Eu perdi muitos amigos com esse negócio de droga. Essa relação dele com a droga era diferente da gente. Ele tomava diariamente esse negócio. Muito ácido. Uma vez ele sumiu uma semana, ficou sem comer, sabe aquelas coisas, então esse aí foi um que, se não fosse as drogas, teria tido um futuro internacional. É um grande amigo meu. Perdi ele, perdi o outro Marco Paulo Castilho. Também de overdose.

Essa música é do Marco Antônio e acho que do Zé, acho que a letra é do Zé.

Esse disco não tem uma foto. Não tem uma foto nossa. Só desenho. É trabalho do Cafi, um cara que você podia contactar viu. **O que fez a capa do clube da esquina?** É. Essas coisas assim, (mostrando uma foto). Isso é foto do Cafi. **Ele é de São Paulo, Tavito?** Não ele é do Rio também. No site do clube da esquina, aquele museu da pessoa, você acha o Cafi. Ele fez todas as fotos do Clube da esquina 1, ele trabalhava direto com a gente aí.

O Som Imaginário foi bastante influenciado pelos Beatles, certo? Muita coisa do Sgt. Pepper's?

Tem. Tem. Foi um disco que arreventou, foi um disco que fez as coisas mudarem inclusive pra eles né. Eles já vinham num crescendo, tinham gravado *Rubber Soul* e *Revolver* né, já era um desvirtuamento do que eles tocavam. Por causa da criatividade do Paul McCartney. O *Revolver* tinha um fado. Você pensar, *Michelle* é um fado, um fado português. Aí, eles já estavam mexendo. Aí no Sgt. Peppers criou-se o assunto que não existia ainda né, de “disco conceitual”. É o primeiro disco conceitual da história do rock. Aquilo detonou a cabeça da gente. Detonou. Arreventou comigo, arreventou com o Zé, arreventou com todo mundo. Até com quem não tinha nada a ver com isso... **até com o Wagner?** até com

Wagner, com todo mundo, sem dúvida nenhuma. Foi inegável. Quando uma coisa é muito potente, é assim. “*She’s leaving home*” por exemplo. Nossa senhora! Isso maltratava a gente! É muito forte. É tudo certo ali, eles não erraram em nada. Você não tem idéia do que foi pra gente na época. Eu tenho um artigo dizendo sobre isso, não se você já leu, que já saiu por aí: “*Beatles, Beatles, Beatles*”. Falando exatamente dessa coisa. Do que representou socialmente a chegada destes caras. Era uma coisa completamente diferente principalmente pra nós aqui do Brasil né, que não tinha realmente acesso as coisas. Para o cara nascido em Londres, que estava vendo a coisa acontecer era normal, aqui não, chegava de uma vez: “Bahm!”, entendeu? Completamente diferente. Não tinha nada antes deles. Tudo que a gente conheceu de grupo de rock, veio depois deles. Antes, a gente só conhecia “*The Ventures*” que era (canta a música), aqueles negócios de guitarra (imitando). Era terrível. Não tinha essa informação. Até que apareceu os quatro caras. Eu nem sabia o que eles tocavam. Quando fui comprar o primeiro discos deles, não tinha nenhuma informação na capa eu ouvia aquilo pensando que era um grupo vocal. Quando eu fui pegar o LP deles é que: “John na guitarra base” aí que eu entendi que as caras tocavam também. Pra você ter uma idéia de como é que isso entrou na cabeça da gente. Era uma loucura. Dia seguinte que aconteceu isso, você saía na rua e via um monte de Beatles na rua. Todo mundo de terninho, botinha de salto. Manadas de Beatles na rua. Eu fui ver “*Help!*”, dezesseis vezes. A gente sabia decor o filme inteiro, cantava junto. Lizzie Bravo, que é minha amiga que morou com a gente e foi a primeira mulher do Zé, não quis saber, pegou o avião, ficou sentada na porta lá da gravadora deles, esperando eles chegarem. **E ela conseguiu ver?** Conviveu com eles. Ela vive da venda dos *gadgets e souvenirs* dos Beatles do tempo dela. Inclusive tem um livro só de fotos dela tirada com uma *kodak instamatic*, entendeu. Umas fotos inéditas. Eu tinha um colete, de lã, que tá inclusive em algumas fotos do Som Imaginário, que ela me tomou de volta. Mas que era do Paul McCartney. Ela roubou da gaveta dele. E tem umas fotos dele com ele também. É muito engraçado.

6-) Pantera

Pantera né? Pantera é maravilhoso. **E pantera é o que Tavito?** A pantera, ele quer dizer, cuidado com ela, a pantera, é o governo militar. Quer dizer, você tinha que chegar nesse ponto de disfarce! Quem está cantando é o Frederica. É um blues né, um blues clássico. Aí entra o Zé. Tinha dois percussionistas. O Naná e o Zé. Eu lembro que essa guitarrinha, essa violinha que eu fazia (téc, téc, téc) eu tive idéia na hora. Eu tinha que fazer alguma coisa, eu disse: “o que é que eu vou fazer?” O timbre de guitarra dele também é muito peculiar. Muito louco, parece uma abelha né?

Gozado este disco ter passado né? (pela censura) Hoje eu tô vendo, agora eu tô vendo, é mesmo. Tem todos esses assuntos.

7-) Feira Moderna

Você imagina o que é que era no Maracanãzinho, no festival, um monte de malucos, com aquelas roupas que eu te disse. Eu estava com um chapéu deste tamanho, só faltava puxar pra me acender assim, parecia um abajur. E essa música tocando lá, com essa qualidade, que é uma música boa pra dedéu. Com essas coisas que tem aqui, exatamente isso. **Feira moderna significa o que?** Então, isso é coisa dos letristas lá de BH, depois eles largaram disso, que é muito ruim. Isso eram colagens né. O Márcio Borges tem muito isso. Eram colagens de coisas, que no final dá um sentido hipotético. Essa letra é do Fernando Brant.

Essa música competiu, ficou entre as dez no festival, mas é lógico que não ganhou. No coro desta música está eu, Frederica e Wagner. Na época estes arranjos vocais não eram bregas. E esse arranjo acabou ficando definitivo. Esse mesmo. É o Zé fazendo estes passarinhos na ocarina.

8-) Hey Man.

Essa música era da peça. Olha lá, sempre o Naná, tá vendo? Agora esse coro aí tem o Bituca. Que coro bonito, é eucarístico, né? Essa música foi sucesso de rádio. Tem um

9-) Sábado

Isso eu canto no meu show. Não tiro ela do meu show. Essa música é a música mais representativa desse disco. É este o pensamento. Essa letra aí, é o que nós éramos. Parece que ela captou numa gota de âmbar assim, todo pensamento dessa geração. É um negócio meio lisérgico, profundamente musical, próximo. Eu acho lindo. Canto no meu show isso, não abro mão, é um número meu. É lindo. E você vê que é música de gente que sabe fazer música né, quer dizer, não é de curioso. Tem três acordes né, mas é de gente que sabe. Eu tô achando que tem que ter uma volta dela, mas não tem. Tem que ser eu mesmo.

(Sobre as vozes) Eu sempre fui arranjador vocal. Gozado que eu fui começar a fazer arranjos gerais recentemente, coisa de 20 anos pra cá. Na minha vida, desde menino, o que eu faço é arranjo vocal. Desde menino. Eu tinha um conjunto vocal em Belo Horizonte com meu irmão e mais dois outros caras lá. E até ganhava um dinheirinho, ganhei um festival lá. Comprei meu primeiro violão com o dinheiro que eu ganhei neste festival. Primeiro violão que eu tive, um DiGiorgio, tá aí até hoje. DiGiorgio, o meu DiGiorgio é assinado pelo Reinaldo, 1966. Ele tinha braço de ébano, coisa e tal. Comprei com o prêmio deste festival.

É isso aí, tá quase tudo respondido aqui viu. Eu falo demais né? Quer dizer.

Sobre a execução musical, as influências de cada um, o que você tem a dizer?

De mim, eu posso dizer o seguinte, eu sou um camarada extremamente eclético. Mas tenho meu estilo. Justamente também porque eu tenho um estilo de voz que não cabe em músicas muito diferentes, entendeu. Mas eu componho todo tipo de música. Normalmente eu me preocupo muito com as harmonias, minhas harmonias são sempre muito bem feitas, normalmente. Mesmo os rocks que eu faço, essa coisa de rock n'roll que eu gosto de fazer, né. Eu gosto mesmo é destes rocks chapados, sabe esses rocks de Erasmo Carlos, assim, eu acho legal essa coisa direta mesmo, porque não tem fantasia. O rock do *Little Richards*, aquela coisa. Eu chamo "rock n'roll olhe pra mim". No meu disco tem duas faixas de rock assim. Mesmo nesses você vê que a harmonia é um pouquinho mais elaboradinha, sempre tem uma coisa, cai num acorde assim.

Mas a melodia passa por uma coisa, na melodia tem uma sétima maior que no rock comum não teria, entendeu. É então, tem uma novidade, uma coisa assim, que passaria mais talvez pelo pop (MPB) porque o pop é um pouco mais rico né.

O Zé era um músico completo, no sentido de ser completo mesmo. O Zé é aquele cara que aprendeu a ler música quando ele aprendeu a ler. E aprendeu sozinho, ele tem uma inteligência. A filha dele é muito parecida com ele. O Zé tem uma mente musical tão aberta, tão abrangente, que ele não tem propriamente assim um estilo único, ele tem um estilo que lhe é mais fácil, mais que passaria muito pelo negócio do blues, ele vai muito pelo

lado do blues. Se você pegar as músicas dele, até os vícios dele de teclado, tem uma coisa de improviso de blues, aquela coisa toda.

O Robertinho é um belo instrumentista de qualquer estilo, ele toca qualquer coisa porque ele nasceu dentro de uma condição que não dava direito a ele de escolher nada, então ele aprendeu tudo. Os filhos do Robertinho, todos tocam pra burro, você sabe disso né? Todos são ótimos. Agora, ele tem um trabalho dele que ele tem um “badalo” dele entendeu? Que é a coisa dele.

O Luiz é um baixista...quer dizer, é difícil eu definir um estilo pro Luiz, mas ele é um baixista de jazz. A escola dele é de jazz. O Luiz tem muita dificuldade de tocar baixo elétrico. Hoje ele não pega no baixo elétrico nem que você pague dinheiro. Ele só toca o grande. E ele tá certo, ele tá com 60 e poucos anos, não tem mais sentido agora ele fazer uma coisa que ele não quer. Nenhum de nós faz.

E o Wagner, eu conheço bem ele, o Wagner é muito amigo meu. Nós andamos juntos, eu ia pra Alfenas lá na casa dele, na casa da dona Warda. A irmã dele grande amiga, foi casada com Frederica. Então, eu conheço muito o Wagner. O Wagner é daqueles músicos extraordinários, músico imaginativo, dentro de um determinado conhecimento que ele tinha. O Som Imaginário pro Wagner foi uma abertura no sentido de mostrar o trabalho dele, que ele nunca tinha tido. Entendeu? O Wagner não era um compositor, o Wagner era um músico, pianista. E nem era tão brilhante. Mas o Wagner deu sorte de arrumar uma empresária extraordinária, depois do Som Imaginário, que botou o Wagner na linha. Sabe quando uma pessoa reconhece o valor do sujeito: “esse cara tá perdendo o tempo dele, eu vou moldar esse sujeito, como é que ele tem que ser”. Daí deixou ele só tocando piano e foi cuidar do resto da vida dele. Eu passei muito tempo sem ver ele. Chegou em 90, em 1990 eu estava produzindo um disco da Selma Reis. E eu não via ele há muito tempo, não via o Wagner há muito tempo, a gente tinha se perdido assim na vida. Sempre adorei o Wagner, o Wagner é meu amigo, meu amigo querido.

O primeiro disco do Wagner, aquele...é alguma coisa sobre labareda, fogaréu, tem aquele chorinho lindo. Bem feito, sabe aquele negócio de mestre? Baixou o Nazareth nele. Eu sou empolgado com o Wagner, eu acho o Wagner um espetáculo, um compositor, maravilhoso. Desde cedo, ele falou assim: “Eu quero fazer isso”. E ele faz um estilo que não é de ninguém, é dele. Ele faz as músicas, os arranjos que ele fez pro Bituca, depois mais tarde, aquele negócio de “Caçador de mim”, quer dizer, aquilo tudo é aprendizado dele. Foi desenvolvendo, desenvolvendo. Hoje ele é um músico, ele está numa posição invejável. Mas produto de muito investimento. Muito investimento, muito estudo e muita seriedade. Porque ela, a mulher dele, fez isso. Imagina ele assim, igual eu, cabeça de vento, não tá nem aí, entendeu? Nós éramos muito parecidos nisso, gostávamos da mesma coisa, gostávamos de mulher, essas coisas. Tinha essa irresponsabilidade: “Vamos sair, vamos viajar, vamos pra Poço de Caldas” íamos no fusca dele, íamos pra Poços de Caldas. Então eu acho que ele chegou num ponto de perfeição de colocação, de postura cultural, que eu acho admirável.

(Sobre a relação dos membros do Som Imaginário)

O ser humano é muito burro, de um modo geral é muito estúpido. Então sempre que há um encontro positivo pra muitos, como pra mim, pro Zé, há outra coisa também. O Som Imaginário foi um berço de nascedouro, de tendências, de aprendizado, muito bom pra todos nós né. E por incrível que pareça ficou um ranço. Ficou. Um com o outro não sei o quê. Então um não sobe no palco se o outro for. Porque senão a gente já teria feito um

show, porque quando o Zé era vivo, houve um oferecimento, um patrocínio pra fazer um show do Som imaginário no Canecão. Entendeu? E nós não fizemos. Esbarrou no não. Um não queria saber do outro e pronto. E chegou agora no final, o Zé também estava meio virado com o Wagner porque o Wagner capitaliza o negócio do Som Imaginário pra ele, e tal. Eu tava vendo isso, mas eu não me importo. Na realidade, pra mim isso não tem a menor importância. A verdade histórica disso é muito relativa. Nós temos uma vida humana e outra comercial, isso todo mundo tem. Se você for advogado e for querer viver sua vida humana como profissional, você tá perdido. Não tem como. Então, quer dizer, a gente vive numa sociedade que exige de nós duas caras. E todo mundo tem essas duas caras. Mesmo os que falam que não tem, tem. Então, comercialmente o Wagner, nesse momento foi legal capitalizar esse negócio do Som Imaginário. Que qualquer um de nós poderia capitalizar. Eu poderia capitalizar. Eu capitalizo na medida em que eu posso. Às vezes eu falo do Som Imaginário tocando. Tem uma música do Som Imaginário no meu show, eu falo. Mas o Zé é sarcástico, sabe. Tem inclusive gravações aí de shows nossos. Porque eu fazia muito show com o Zé. Ai, o Zé fala: *“Não agora nós vamos tocar, Sábado, uma música do Frederica que era nosso companheiro no Som Imaginário, aliás, mentira, nós nunca tocamos no Som Imaginário”*. Ele era sarcástico. Então, tinha um ranço. E se tem um ranço, espalha pra outro familiar, mulher, filha. E eu não tenho. Eu acho que no compitito geral das experiências de vida é assim: quando você faz 60 anos, você tem que pegar essas coisas e pega o que ela fez de excepcional para guardar dentro do coração, e o que não presta tem que jogar fora. Na realidade a gente tem que ser feliz, cara. Eu acho que o objetivo nosso, na vida é isso. Isso é bom menina ouvir, que nem você, eu falo isso pra minha menina que tem a sua idade. O importante é a gente reservar pra nós as coisas que nos deixam felizes. Isso é o sinal que a gente tá pensando nisso. A nossa inteligência está enxergando. O camarada guarda uma mágoa absurda por causa de um determinado assunto. A não ser que venha aqui e atire nos outros, aí é diferente, aí é outra coisa. Mas estou falando na vida humana normal, eu não estou contra você nem a seu favor. Nós estamos juntos aqui nessa coisa, essa cambiante, é uma humanidade cambiante, estamos quase caindo de testa no chão, ainda ficar perdendo tempo em lembrar coisa ruim. Não é ruim. Não foi do jeito que a gente queria.

Mesmo porque, o Som Imaginário é uma junção de cada um né. Um pouco de cada.

É, tem as emoções de cada um né, tem as emoções, tem a vida. Essas coisas ficam impressas, o Som Imaginário é muito, muito visceral. Você pega o Som Imaginário, ele é todo visceral, os três discos. São viscerais. Entendeu. Ninguém conseguiu esquecer nada pra estar gravando ali. Todo mundo colocou o coração ali. Isso é verdade. E talvez, essa seja uma diferença, uma grande diferença dos grupos de hoje. Porque hoje, a coisa parte da premissa comercial. Nesse tempo, se você não ganhasse dinheiro, estava ótimo. Ninguém estava ali pra ganhar dinheiro. Eu quando comecei a ganhar dinheiro com música, eu quase que falei: *“Gente, o cara tá me pagando pra fazer isso?”* Entendeu? Era assim, bom. Além do mais você passava a semana tocando no teatro, de terça a domingo, duas coisas no domingo, e ganhava assim vamos dizer, 250 dinheiros por semana, era muito! Dava pra comprar um monte de coisa, ia na boutique comprava roupa, entendeu? Se vestia bem, sobrava pra comer no restaurante. Quer dizer, era outra filosofia.

Hoje, o pessoal que faz um grupo aqui, uma banda, ele já tá pensando como é que vai ser a divisão lá dentro, ele já está pensando comercialmente, é claro, é um projeto comercial. Não é um projeto humano. Que era. E não é só nós. Todos. Os mutantes eram assim. É muito interessante.

Podemos dizer que o Som Imaginário se tornou a base da sonoridade do disco Clube da Esquina de 1972? O primeiro? É, sem dúvida. O Frederica e o Zé não tocaram. Só eu, Luiz, Wagner, Robertinho e Nana. Naná sempre. Naná sempre por perto. Eu sou do Clube da Esquina por causa desse disco. Por causa dos dois né. Do Milton e o Som Imaginário e por causa do Clube da Esquina. Eu tenho até um troféu da prefeitura lá. Mas a realidade é que esse disco, na minha opinião, esse disco Clube da Esquina 1, talvez seja um dos melhores discos da MPB. Não é porque eu tô nele não.

Isso aí. Acho que por enquanto é só.

Se você tiver outra idéia você me liga. Estou aqui às suas ordens, numa boa. Numa boa.

ENTREVISTA FREDERA

Entrevista realizada no dia 18 de setembro de 2010, na cidade de Alfenas – MG.

O contato com o músico Frederico Mendonça de Oliveira e as informações transcritas abaixo podem ser consideradas mais um relato, um depoimento, do que propriamente uma entrevista. Frederica falou-nos abertamente sobre o Som Imaginário, sobre a época e sobre sua atividade militante na música e na política. Portanto, não houve respostas de perguntas pontuais, deixando a narrativa a critério do entrevistado. Os poucos comentários da pesquisadora estão em negrito. Tentei manter a mesma idéia da entrevista anterior com o músico Tavito, insistindo para que somente houvesse uma escuta conjunta dos discos do Som Imaginário.

O que eu mais achei interessante, foi que na hora que eu penetrei no rock, eu verifiquei que o rock n´roll é o único gênero que fecha com o erudito, do ponto de vista orquestral. A bossa nova não fecha, o jazz não fecha, o popular comum não fecha, o bolero, nada fecha. Só o rock n´roll. Você vê, por exemplo, uma vez eu estava, em 1971, ouvindo Led Zeppelin, eu estava lá na cozinha e achei estranhíssimo o fechamento do Led Zeppelin 1 que parecia uma orquestra sinfônica! O fechamento de guitarra distorcida. Falei, porra! Parece uma sinfônica caramba! Aí eu comecei a usar isso. E trabalhei isso até no Som Imaginário, eu cheguei a trabalhar, no Som Imaginário 2.

Na nossa época era Mutantes, tinha os Beat Boys, o Brasão, que tocou com a Gal nos festivais. Nós também aparecemos nos festivais, mas no Festival da Canção de 1970. Ele já tinha aparecido em 1968, já estavam há dois anos. Tinham muito mais evidência do que nós. O Som Imaginário acabou sendo por força de contingências um grupo oculto. Ficou oculto, está oculto, prossegue oculto.

Você conversou com o Tavito? Ele é muito agradável, né. O que é que rolou no depoimento dele? Elegantíssimo, cuidadoso, sobre ovos, pisando em ovos.

Não é que seja meu, o segundo álbum. Não tinha saída! Não tinha outra alternativa. O Zé Rodrix tinha saído por não suportar o baixo nível. Tá entendendo? Porque o grupo Som Imaginário, é preciso entender, porque tanto quanto ele tem nome duplo ele tem um

corpus duplo, ele era duplo também. Era bímembre. Tinha a turma letrada e a turma iletrada. E a turma iletrada era comandada por um espírito, vamos dizer assim, mundano, sem muito escrúpulo. Tá entendendo? E a turma letrada era dirigida por um grupo com o princípio inicial de uma religiosidade em que se estudava por exemplo, o zen budismo, ta entendendo, buscava-se conteúdos para entender a política internacional, ta entendendo? No fundo, no fundo, naquela época, naquele momento, toda juventude queria: fama, dinheiro, e como éramos todos homens, quer dizer, pelo menos eu, eu considero que era; mulheres. O Tavito era um e o Wagner puxava o cordão, como é que se diz? Da dissolução, do dissoluto, da esbórnia, da orgia. Ele passa pra você um outro conteúdo?

O Matança do porco, foi um disco em que ele desfez o Som Imaginário, porque, você vai ver no segundo disco, como vai ver no primeiro também, porque ele é uma pessoa absolutamente apagada. E no Matança do porco você vai ver que ele é um grande compositor, de vinhetas. Sabe o que é vinheta? Musiquinha deste tamanho. A única música do Wagner Tiso que nós podemos considerar que é uma música de fôlego, chama-se “Choro de mãe”, que mostra o processo aí de piano de forma clara. Ou seja, a paixão dele pela mãe do ponto de vista, não da paixão carnal, mas da paixão...da dependência psicológica dele pela mãe, pela figura da mãe, tal não sei o que. É um amontoado de clichês o “Choro de mãe”. Clichês bonitinhos, das coisas que ele acha bonitinhas, que ele tirou daqui, dali. Amontou aquilo tudo e aí todo mundo...A mulher dele, quando ele casou, e passou a ter um endereço fixo e uma por assim dizer, uma, uma alegada responsabilidade conjugal exclusiva, essa mulher dele, inventou o nome Wagner Tiso. Criou uma grife. Então por exemplo, se você for pesquisar a imprensa até há dois ou três anos atrás, você vai encontrar Wagner Tiso quase todo dia na imprensa. Quase todo dia! Se não é Rio é São Paulo, se não é São Paulo é TV, se não é TV é rádio, enfim. Wagner Tiso é todo dia. Esse foi o trabalho da mulher dele. Wagner se meteu em todos os projetos, Wagner não sei o que, Wagner derrubou todo mundo pra estar sempre ele em evidência. Um nome como Egberto Gismonti que tem uma obra imensa, você não ouve falar, não tem imprensa. Qual é o maior músico do Brasil do ponto de vista de volume de trabalho e de profundidade e alcance de trabalho: Hermeto Paschoal. Hermeto Paschoal aparece eventualmente durante todos estes 30 anos. Eventualmente na imprensa, Wagner Tiso era todo dia. E que saber de uma? Você toca piano. Presta atenção no piano dele: não tem som, não sabe usar pedal, não tem mão esquerda, enfim, a sonoridade precária, grosseira.

É uma coisa curiosa que o trabalho do Wagner, é um trabalho muito mais voltado para os objetivos do que para o trabalho em si. Tá entendendo? Bhagavad-Gita já dizia: Infeliz daquele que trabalha pelos frutos do seu trabalho. Compreende? E eu experimentei. No momento que a gente está no sufoco e quer que a carreira da gente ande, e a gente começa a calcar na carreira, embora em certos casos a pessoa tendo material violento pra apresentar, mas começa a calcar no desejo de acontecer, o desastre é terrível, de alguma forma vem. Ou a coisa acontece de forma natural, e ocorre com visibilidade ou não; por exemplo, você provavelmente não conhece Almison Godoy, bom, você é do ramo, mas quem é que conhece Almison Godoy? Ninguém. E é um cara que tem um trabalho imenso, profundo, constante, riquíssimo, e quase todo ano ele ganhava o prêmio Vila Lobos de piano.

Então, como é que fica? Fica que o Som imaginário foi uma soma de cabeças divididas em dois territórios um letrado e outro iletrado. Eu, Tavito, Zé Rodrix, tínhamos

curso superior. Incompleto. Porque não tivemos saco de, pelo amor de deus, da academia, chega uma hora, que a academia é um negócio que a gente não se conforma mais de ficar do lado de fora, olhando aquilo que está acontecendo, a gente quer estar dentro do que está acontecendo. Sociologia, o social é uma coisa que...é muito diferente da matemática por exemplo, que você penetra na essência. Nas letras você penetra na essência, mas as coisas que tentam mexer... Por exemplo, a universidade tinha que ter, tinha que ser uma espécie, um órgão dentro do corpo da sociedade que tivesse capacidade decisória a partir de um determinado ponto. E isso chegou a ocorrer historicamente no Brasil, isso no tempo de Castro Alves, de Rui Barbosa, de Joaquim Nabuco, aquelas pessoas...Agora, e isso foi até o momento em que, depois da segunda guerra, o bolchevismo começou a penetrar e dominar o processo, como dizer, político dentro da faculdade e até o processo cultural dentro das universidades. E acabou-se a Universidade, porque ela ficou dividida entre marxistas e alienados. Quem não estava na carteira do marxismo sofria perseguição. Bom, enfim.

E o Som Imaginário era mais ou menos isso. Então vamos ao striptease do Som Imaginário, que era necessário um dia acontecer. Um belo dia estavam, de um lado, o trio piano, baixo, bateria que são: Wagner Tiso, Luis Alves, Robertinho Silva, que tocavam na noite do Rio de Janeiro, como eu, na época também já estava tocando na noite, com o Robertinho. Eu tocava com Zé Roberto Beltrami e Robertinho, e eu tinha que tocar contrabaixo porque não tinha baixista. Como sempre falta, agora não, agora baixistas para mim sobejam mas sempre faltava, até o último trabalho que eu fiz aqui a gente sempre com carência de baixista. Baixista é o músico que se sente um guitarrista frustrado, então ele quer guitarra logo de uma vez, tá entendendo? Aliás, tem sempre uma piada sobre esse negócio: um baixista é sempre um guitarrista frustrado. Bom, muito bem. Eles tocavam na noite, que ainda havia, ainda havia um mercado de boates, de casas noturnas para dança e para nego chegar com a garota na boate, ou com a amante, normalmente era mais com a amante, tá entendendo? E chegava lá, tomava whisky, com aquele potinho de amendoim ou de castanha de caju que a casa dava de consumação e tal, e ficava naquele lero-lero e tal, mão na coisa e tal, tudo escurinho e o som lá rolando um bom...Isso é a verdade nua e crua, a gente sabia que estava tocando dentro desse ambiente. Entendeu? Conhecia os seguranças, conhecia o pessoal da cozinha, conhecia porteiro e rolava tudo, até as conversas todas... Até o João Antonio falou sobre isso, aquele escritor João Antonio, no livro “Malagueta, Perus e Bacanaços”, porra, tremendo contista, e ele contando então... “Beto bom de bola” é o nome do livro. Esse negócio da noite. E isso acabou a partir do AI-5. Quando os delegados de polícia através da repressão começaram a invadir as casas noturnas, com a lanterna na cara dos fregueses, e aqueles ferrabrases policiais, não sei o que, dando geral. E aí nego foi...e a noite acabou aí. A noite pra dança. Então ficou todo mundo na amargura, toca onde? Como? E estava se formando uma nova noite, uma noite clara, não era a noite do escurinho, não era a noite mais do samba, não era a noite mais do jazz, não era a noite mais da bossa nova. A Bossa Nova começou em 58, isso aí é em 1968. Entendeu? E aí, essa nova onda era às claras, eram locais abertos, e aí Beatles. Já estavam consagrados no Brasil, e tava todo mundo vestindo diferente, deixando o cabelo crescer, e não era mais o terno e gravata, smoking, baixo de pau, já era baixo-elétrico, guitarra elétrica, não era mais o piano. Piano acabou aí, nessa época, entendeu?

Aí muito bem, o que aconteceu? Um rapaz de nome José Mynssen, que era irmão de uma mulher chamada Maria Mynssen. A Maria Mynssen começou a produzir o Milton Nascimento. Pra largada do LP, cuja capa era desse mesmo desenhista aí, Kélio Rodrigues,

de nome Milton, em que ele já foi acompanhado pelo Som Imaginário. Como se deu isso? O Wagner tinha aqui em Alfenas, um grupo chamado W'boys. Que era ele, o Milton, que era baixista e crooner, baixista de pau. Ele num LP há pouco tempo, num Cd, agora falam cd, é disco do mesmo jeito, é bolacha do mesmo jeito. Ele cantou música de baile, músicas de boate, ele de smoking, lembra? Crooner! Isso aí. Ele era crooner. E o Wagner pianista, Paulinho Braga baterista, não sei se aqui era o Paulinho Braga, aqui em Alfenas. Tinha um guitarrista que eu até me lembro, depois virou provador de cafés, esqueci o nome dele. E eles tinham esse vínculo aqui. O Wagner ele acabou, que a família dele que morava, mora a três ruas aqui pra cima. O Milton ficava aqui durante muito tempo. Era reprimido pela mãe do Wagner, que não gostava de preto. Tá entendendo? Negro, negro, pau de fumo, chamava de pau de fumo, aí e tal. Tinha essas zonas.

Eu sei que no Rio de Janeiro o Milton já estava, o Wagner estava lá de bobeira, o Tavito e o Zé Rodrix tocavam em um lugar chamado Sacha's. Que tinha um restaurante do lado e um lugarzinho pra música pop, chamado Sachinha. Sacha era um restaurante de um pianista chamado Sacha Rubin Mynssen. Vai anotando aí o colar de pérolas, que já vai aparecendo como sempre.

O Zé Mynssen estava lá, dizendo pro Tavito e pro Zé Rodrix, que o Milton estava precisando formar um grupo. O Wagner vivia rondando ali por vários motivos: atrás de emprego, atrás de um jeito de tocar e querendo unir o útil ao agradável. Ali era o ponto de fervilhamento das belezas da noite. Eu sei que numa dessas sentaram-se Tavito, Zé Rodrix e Wagner e se formou o Som Imaginário. O nome "Som Imaginário" foi dado pelo José Mynssen. Numa mesa, ele, Tavito e Zé Rodrix. O Tavito confirma isso pra você. Como já confirmou pra mim. Porque o Wagner há pouco tempo em uma entrevista disse ser o nome ele que tinha criado. Ele não teria esta imaginação para nomes. Basta ver que Matança do Porco é um disparate do ponto de vista gramatical, do ponto de vista de conteúdo ortográfico, porque Matança significa quantidade de vítimas, né. E é um porco! Então como é que é? Vamos dizer, é um erro de projeto de concordância, enfim, típico do aspecto de um apedeuta. Enfim. Mas ali se juntou e o Wagner disse: "Baixo e bateria eu tenho". Zé Rodrix ficaria de teclado, voz e percussão, Wagner de piano, e estava formado o Som Imaginário. E estreou numa sexta feira da paixão. Ainda convidaram outro percussionista de nome Laudir de Oliveira, que é da primeiríssima formação. Laudir foi tocar com Sérgio Mendes nos Estados Unidos, no fim de 69 entrou Naná Vasconcelos. Essa é a segunda formação, quando se substituiu o percussionista. O Zé era sete instrumentos: tocava flauta como a cara dele, mais fazia muito barulho com ocarina, pífano, qualquer instrumento de sopro, não precisava saber, fazia barulho e muito bem. Tinha um senso de oportunidade de fazer de botar fogo na putaria, tá entendendo? Vocês vão ver aí, na audição vocês vão ver. E pegava e fazia com não sei o que, chocalho, uma porção de coco de não sei o que, e balançava colares tudo junto e batia nas garrafas, fazia aquela coisa toda então, e tocava apitos de caça, tá entendendo? Então ele fazia uma parafernália. O percussionista se limitava a uma tumbadora, a um timbale e o Zé fazia aquela coisa toda, e fazia dó maior perfeito fazendo cara de sofrimento. Tá entendendo? Aquela misancene (mise-en-scène) toda. E o pessoal ficava putado. Mais era um show-man agregado. E com este trabalho com o Milton Nascimento, isso encaixou perfeitamente, porque o Milton queria exatamente sair daquela seriedade escravizada dos conteúdos de choradeira do seu passado, que ele evoca, sabe, das senzalas do passado que ele representa, como ninguém! É o mensageiro deste grito de dor, como ninguém no Brasil! Na verdade ele é o único negro, negro, cantor, compositor, que trouxe isso sob uma roupagem de conhecimento musical incalculável. Assim, estonteante pro mundo inteiro! Porque o Milton é o único cantor que incorpora. A

entidade do passado. Ele quando canta a voz dele entra em um processo vibratório, de estado de graça, que hipnotiza todo mundo, domina todo mundo, ele tem esse poder. E esteticamente uma coisa impecável e intangível. Ninguém é capaz. Todo mundo pode imitar, mas fazer ninguém faz, isso é unicamente, é a dimensão dele que ninguém alcança. Som Imaginário entrou ali, era aquele monte de cabeça.

Um dia eu fui assistir um show. Ainda era o Laudir, foi o Robertinho que me convidou, trombou comigo e disse: “Vai lá ver a gente”. **Você já tinha tocado com o Robertinho, né?** Já, eu toquei com o Robertinho 2 anos e meio na noite. Jazz, Bossa Nova e samba brabo, pra dança. Eu tinha grupo vocal e tal, aquelas coisas, na tentativa de manter viva a música brasileira, a bossa nova, não sei o que. Coitado de nós.

Um belo dia, o Robertinho me chamou e já estava no show do teatro da praia, e já estava o Naná, ou não. No final, ele falou pro Milton: “Milton, nós estamos precisando de um guitarrista aqui”, Aí o Milton: ótimo. Pronto. Lá entrei eu e toquei veneno na porra, aproveitei que todo mundo envenenava, envenenei também. Eu que era guitarrista rítmico, jazzista, não sei o que, enveredei no pop da noite pro dia, comprei pedal, arranjei tudo...arranjei, não tinha nada o que comprar ali. **Você não tinha nenhuma experiência prévia com o rock?** De nada! Fui começar a ouvir rock ali. Começar a ouvir rock. Pra você ver, eu não to dizendo da minha, pra você ver a capacidade do músico brasileiro. Ta entendendo? A versatilidade admirável, todo mundo ali era versatilidade total, consciência total de música, domínio total. O disco do Milton Nascimento, deste tempo, contemporâneo com o disco do Som Imaginário, foi gravado ao vivo dentro do estúdio. A gente entrava lá, na verdade, vocês me perdoem, na verdade isso acontecia na época, era coisa da época, era cultura da época, inclusive, o trabalho era da CIA, a gente torrava uma vela deste tamanho, entrava no estúdio e pau na máquina. Inclusive a coisa era tão louca que eles decoraram o estúdio com motivos pops, penduravam colares, máscaras, não sei o quê, botavam holofotes com luzes pra dar o barato, todo mundo já estava pra lá de louco, aquilo parecia até ridículo, tá entendendo? Mas, todo mundo sendo gravado, registrado, clicado pelos fotógrafos da pesada da época, que também aproveitavam que já estava todo mundo bem, deixa eu dar uma aí também. Eu sei que entrava todo mundo em uma zueira e gravava tudo. Foi assim que saiu esse Som Imaginário, completamente...Chega a ver até os erros, que rolam todo mundo completamente louco. Nossa, cantar! Era difícilíssimo cantar de boca seca, porque, o lance, o THC, tem um negócio de boca seca, né. Aquele, humorista, como é que chama? Maluco pra cacete. Agildo Ribeiro, com aquele outro maluco, mulato de olho claro, e o Agildo imitando o chacinha, e dizendo: “Paulo Silvino, como vai esta boca seca?” Porque Paulo Silvino cheirava pra cacete. **Mas o que dá xilostomia é o branco.** Não mais a maconha também! Nossa Senhora! **Era mais maconha?** Só maconha. Naquele tempo era maconha braba, no morro da mangueira. Qualquer grupo de música pop, rock tinha o traficante do lado. O pop e o rock no Brasil foram movidos a maconha. O pó entrou em 75. Anos depois. Eu não me lembro. Os Mutantes fizeram um disco chamado, os Mutantes não sei o que, no país do Baurete. Baurete? Bagulho! Era João Bauros, aí virou baurete, hoje é beck. O pessoal chamava de ascender a corda. Ih, tinha mil nomes. Mil lances. Tem que ter uns códigos pra fugir né. O bolerésio, por exemplo, quem inventou foi o Tenório Jr. Já ouviu falar?

Pois é. E então, aí começou o trabalho do Som Imaginário, e aí nós podemos começar a fazer a aferição. O Wagner, não conseguia penetrar na dimensão conceitual do Som Imaginário, dentro do universo pop. O Wagner nunca transcendeu aquela, como dizer,

aquela dimensão dele, de pianista de jazz, de boate, ele nunca saiu daquilo. A gente não, eu era um guitarrista, ritmista, solista, compreende? E imediatamente alterei a minha maneira de tocar com wha wha, who who, e eco, não sei o quê, e pedal de volume, e especialmente usando a distorção de uma forma como ninguém usou que eu consegui exatamente a minha linha de trabalho. A minha linha de trabalho foi usar o mimetismo da guitarra e pedais, eu toco violoncelo na guitarra. Eu consigo fazer a guitarra virar um violoncelo, que nem a minha cara, mais é. E perguntam: “O que é que é isso?” “É violoncelo”. Tirava som de oboé, som de naipe de trompa, som de trompa, compreende? Fiz isso o tempo inteiro, quer dizer, a gente tinha que se adaptar, ouvir os outros grupos. No começo a gente ouvia muito *Blood Sweat & Tears*. Olha só! Era um grupo de 13, era um instrumental combo. Nós ouvíamos mais essa linha americana do pop. Eu e Robertinho ouvíamos muito *Jimi Hendrix*. E eles até andaram dizendo aí, ultimamente, não sei quem foi que falou, puta que pariu! Foi o Tavito que falou: “Nós tínhamos um Jimmi Hendrix brasileiro que foi o Frederá”. Pô, mas eu ouvia *Jimmi Hendrix* o tempo inteiro mas nunca tirei uma frase dele. Nunca tirei assim, parei pra tirar. Mas o espírito de tocar guitarra, criando o tempo inteiro, improvisando o tempo inteiro junto com o processo da canção, eu ouvi do *Jimmi Hendrix* e eu adaptei aquele espírito. Qual foi a música que não evoluiu desta maneira. Outro dia eu ouvi um concerto de Mozart, que eu tava dizendo: “Deve ser o 2, o 1 ou 2 ou 4 de Beethoven”. Não era Mozart. Estava melhor que o número 3 e o número 5, que são os concertos, vamos dizer visibilizados do Beethoven. O 4 é muito mais do que o 3 e o 5. Então você vê, tudo que Beethoven botou no piano Mozart já tinha posto. É mentira isso? É viagem de cabeça de quem quer que seja? Não, isso é um fato. Assim como, é curiosíssimo, até hoje eu fico pensando. De onde Chopin conseguiu tirar aquele som de orquestra do concerto número 1. Ele não era orquestrador e não havia ninguém tirando aquele som de cordas até então. Ué, muito estranho. Nem em Schubert, eu não me lembro, de nada. Schubert tinha, ta bom, tinha Rosamund, tinha aquele adágio 185, tudo bem. Bom, enfim.

As coisas evoluem assim, um ouve o outro. O *Peterson* ouvia o *Errol Garner*, o *Bill Evans* ouvia o *Peterson* então vai essa, escala. Escala no sentido de escada, de patamar em patamar um vai tirando do outro e vai botando pra frente, parte dele pra ir pra frente, como sempre foi. E nós começamos.

Então aí: Faixa nº1. Começa o Som Imaginário a gravar.

1-) Morse.

É um piano com pedal embaixo. E um órgão mal, completamente. Eu acho que era um B3-Hammond, que era um órgão que existia na gravadora. Mas um som de órgão, daqueles órgãos nacionais, da época, que era o Diatron, Caribbean, que misturava o médio, grave e agudo e parecia três notas distintas. Não era aquela coisa que se conseguia encontrar um timbre, coeso. Então você vê aí. Olha só como é difuso. São dois instrumentos que não ficam um. Parece que brigam um com o outro. Olha aí, a idéia da composição com um acorde só. Robertinho abrindo os pratos bem. E Zé Rodrix, assim soltando, explodindo em coloridos. Sabe porque Morse, né? Idéia do Zé. Não sei como eu conseguia esse som de guitarra. Isso aí o que é que é? Música pra dança. Eu estava engatinhando nesta fraseologia, eu estava aprendendo. Isso é música pra dança, o que antecede a discoteque. É o momento que os casais se afastaram, seus corpos. Aquela coisa de dançar um de frente pro outro. É

isso aí. Ta lá o naná falando junto com as tumbadoras. O Naná falava junto com o berimbau, tocava o berimbau falando junto. Quer dizer, só tinha maluco de pedra. Mas daí dá pra entender que o grupo tinha criatividade. Bom enfim.

2-) Super God.

Uma música do Zé Rodrix que fazia parte de uma peça teatral de um musical. (Toca violão). Primário musicalmente. E eu entrando na onda, entrava, tem que tocar aí, começava a gravar e vamos embora. Isso aí é o seguinte: Ele (o Zé) está com o fone e o microfone, aí ele tira o fone e canta junto, o fone entra e dá um feedback no microfone e dá esse som aí. O Zé sabia estas coisas. Todo mundo levava um susto: “pó, como esse cara sabe tudo?”. Agora que composição é essa? (durante a parte I speak portuguese). Olha a criatividade do Som Imaginário, olha eu fazendo o feedback ali, com a guitarra na frente do amplificador dando microfonia, na alavanca. A gente criava tudo isso na hora. Quer dizer, todo mundo tinha que usar o Dr. Camarão antes de começar. Porque naquele tempo, o fumo vinha em uns galhos deste tamanho, todos curvos assim, e a gente chamava de “os camarões”, era em formato de camarão. Então era isso aí. O tempo inteiro. Agora eu vou botar isso e ficar ouvindo em casa? Só se eu estiver lavando louça, ficar dançando, a mulher com a vassoura no ritmo, pra criar um clima dentro da casa.

3-) Tema dos deuses

Aí é Milton Nascimento. Aí o grupo mete a sua força em cima de uma base que seria um suporte de alto nível, que é o trabalho do Milton. Este tema é só do Milton. Entra o Tavito em Mi maior de novo! Só deu Mi maior, olha que merda! Que falta de repertório mesmo! Esta harmonia é de um primarismo que remete a outra coisa. Tem inclusive poliritmia, né. Parece cinema. O filme do Ruy Guerra, “Os deuses e os mortos”. Aí nós já temos um Milton Nascimento que não é um (...?) Aí você vê como é que é o arsenal do Som Imaginário aí. Por exemplo, Robertinho e Naná Vasconcelos eram duas feras incomparáveis de bateria e percussão. Robertinho abrindo prato, como você não vê em lugar nenhum. E prato Zildjan, aqueles pratos de expressão. Olha lá, percussão, a guitarra no fundo com eco. E nós cantando. As vozes eram abertas todas na hora, nenhum arranjo prévio. Nunca ensaiamos! Nunca! Era uma loucura. O Som Imaginário neste aspecto é único e incomparável! Olha o Robertinho no rulo, olha só. Eu estou ouvindo até o meu nariz entupido neste coro. Aliás sempre que fiz parte do coro o meu timbre de nariz entupido. Olha como é que termina. Olha só. Nós começamos a fazer música aleatório e fomos os únicos do Brasil.

4-) Make Believe Waltz

Só que aí é uma valsa que também parece que era composição que tinha teatro no meio. **E o Mike Renzi?** Ele andava por lá nessa época. Americano mesmo. Um gringo perdido no Brasil no meio da galera toda. Da negrada, tudo. Mas era única e exclusivamente isso que eu estou dizendo. Um monte de loucos, todo mundo super bem formado, tinha formação em literatura. Eu tinha acabado de abandonar, no terceiro ano da faculdade de letras. Eu ia lá querer saber? Eu era aluno de Evanildo Bechara, Barbieri, (...) aquelas feras. Mas era muito ruim aquilo. E polícia entrando toda hora, parava camburão da P.E polícia do exército, prende professor, sai algemado. Na universidade do Rio. Eu sou carioca. Sou

carioca fugido, mas carioca até morrer. Flamengo. Mas eu não ligo pra futebol. Eu sou flamengo de família e de espírito. O flamengo não é um time é um estado de espírito. Bom, mas enfim. Nisso aí você vai ver o Zé Rodrix e o Mike Henzi fazendo uma estrutura que começa soul music. Que já prevê o funk. E descamba pra um 6/8. **Todo mundo também bebia da fonte dos Beatles?** Claro, ali era um patrimônio internacional mundial, ta entendendo? Nós fomos proprietários únicos só da Bossa Nova. Que influenciou o jazz. Mas o pop, virou um, vamos dizer, um patrimônio. Um tesouro de todos. Eu até falei, no Nepal era isso. Quem precisa tira o que precisa e quem ganha bota lá de novo. Era o princípio da anarquia, o princípio filosófico da anarquia. Não havia governo, existia uma praça onde fica um monte de dinheiro. Quem precisa tira o que precisa, quem ganha bota lá de novo. E lá não tem problema financeiro e o povo é sempre muito ordeiro. Aí começou os homens a vir em cima. Foi nesta Canção. No Nepal.

Esta também é uma questão, como que não foi barrado? As músicas do Som Imaginário, tanto as do primeiro álbum como do segundo? O segundo eles me pegaram. Tive que mudar as letras. Eu tive uma sorte que até hoje eu não entendo. Porque eu tava brigando, como guerrilheiro. Nisso é que eu dancei. O Wagner aproveitou este momento da minha fragilidade, do meu sofrimento assim agudo de ver amigos morrendo assim, na rua, assassinados, metralhados.

Aquela postura de superioridade, de coronelismo, que ainda existe na cidade, por isso ela ta naufragando num processo de retrocesso absurdo, o que nós chamamos aqui o arraial. Mas todas as pessoas que apresentavam conhecimento eram suspeitas. É culto, é suspeito. Porque? Porque ele vai me desvendar. Ele vai desvendar que eu sou um factóide. Ele não cai sobre o meu fascínio. Analisa esta capa (mostrando a capa do álbum Matança do Porco). Olha onde está o Wagner Tiso, é quase invisível. E olhas os outros sobre as ordens. Foi duro, este momento. Foi um dos momentos mais feios que eu vivi na vida. E aí eu tive que fugir do Rio de Janeiro, me esconder em Minas, dei uma casada pra lá. Graças a deus não saiu filho disso. E aí um dia toca o telefone e é o Wagner dizendo: Olha, o Raul Seixas tá precisando de um guitarrista, está afim de atacar? Robertinho tinha ido à Minas Gerais, tinha ido tocar, nós nos encontramos, levei ele a minha casa, que era a casa do sogro, da sogra. Fomos ver um concerto de (?) no Palácio das artes e ele passou o meu telefone pro Wagner, e aí o Wagner disse: “Olha tem um disco pra gravar aqui, que é o disco do Som Imaginário, três”. Eu já tinha sido expulso literalmente do Som Imaginário, porque o segundo disco apresentou um discurso político contundente e uma música mineira contundente, nova. Não estava mais atrelada ao Milton Nascimento. Estava com o Lô Borges e o Márcio Borges. Com Chico Lessa e Márcio Borges. O Milton eu já estava meio balançado com ele, porque aflorou aquele aspecto que hoje é praticamente uma obrigação, mas que naquela época não era. Você naquela época não era obrigado a ser homofílico. Não podia sofrer homofobia. E eu comecei a me sentir pouco confortável com o aspecto, com este aspecto, porque eu não entendia um certo código que rolava, e nem estava interessado em entender. E assim essas dissensões, essas pequenas desordens, desarmonias, foram se acumulando. O Milton estava bebendo como um gambá. Houve inclusive, nesta época, aquele show dele, foi nessa época pouco antes do Som Imaginário 2 quando o Zé Rodrix saiu. O Zé Rodrix abandonou o grupo naquele show do MAM que o Milton caiu do palco, e que eu fiz aquele discurso.

E o Zé abandonou também por estes mesmos motivos?

Não, o Zé não agüentava mais o Wagner. O Wagner debochava. O Wagner dirigia. Tinha a base política dele com Luiz e Robertinho, ele tinha sempre um coro no mínimo de metade do grupo. E ele conseguia penetrar na outra metade. O Zé começou a não se sentir bem com isso. Pulou fora, na verdade eu tinha que perguntar pro Tavito o que aconteceu mesmo. Eu estava com outras preocupações, estava com guerrilheiro escondido em casa. Tinha que sair e não podia por exemplo. Eu tinha que dar assistência. O cara tinha que comer. Está entendendo? Eu tinha que levar jornais, tinha que fazer isso. Ia a determinados lugares pra verificar, dar sinal, com o nome trocado. Eu era o Ivo. Meu codinome. Porque Ivo? Ivo que viu a loba, Campos de Carvalho. Era o nome de um dos personagens do púlcaro búlgaro. Eu era leitor de Campos de Carvalho, de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, a minha leitura era por aí. Mesmo que o Tavito me tenha aplicado de Asterix, que essa noite e a noite anterior eu andei lendo Asterix pra morrer de rir antes de dormir. Enfim. Aí aconteceu isso.

4-) Make Believe (continuação da escuta)

Muito baseada na ária da 4ª corda né. Porque na época fez sucesso a Whiter Shade of Pale do Procol Harum, que é em cima da ária da 4ª corda. O Zé falava inglês, pelo rabo. Falava mesmo! Conhecía latim, estudou latim, entendeu? A gente trocava idéias toda hora que eu também tive latim no currículo. Enfim. A gente gostava. E a turma do andar de baixo ficava puta da vida com este tipo de coisa, todo mundo achava que nós éramos palhaços. Na verdade, o correto era o burro que se dá bem. Eles não podiam admitir que na música houvesse um ambiente cultural. Como jamais houve. Foi o único caso que eu vi um grupo culto deste jeito foi no Som Imaginário. Pelo menos uma facção. A outra banda era nós vai mesmo. Eu cheguei a brigar com um funcionário do Banco Nacional na avenida Rio Branco do Rio de Janeiro, porque ele não queria aceitar a assinatura do Robertinho. Pra receber um cachê que não era magro. E o cara naturalmente vendo aquele cara negro;...

5-) Pantera

Olha isso aí foi a minha primeira participação. Que tem um tiro de canhão, coloca no começo, a gente abre com um tiro de canhão. A gente conseguiu num disco de efeitos sonoros. Tinha metralhadora também. Que foi uma homenagem que a gente fez aos panteras negras. Esta letra é baseada numa letra em um blues tradicional que fala sobre a pantera que ronda a porta dos negros. O Fernando Brant colocou uma frase. Aliás estragou. O Fernando Brant sempre foi prosaico, né. As letras dele sempre foram prosaicas. A frase “ela ronda sua porta” era o medo do negro na sua pobreza, sentindo a pobreza rondando a casa. Os panteras negras estavam fazendo frente ao sistema ao estado do sistema. Então aqui nós não estamos contra a ditadura propriamente, mas contra o poder internacional que naquela era já era um império. E eles se levantaram contra o império. Romântico inclusive, o movimento deles. Por isso a gente se identificava. Porque eles não tinham fundamentação marxista, teórica, leninista, era romantismo. A metralhadora surgia junto ao Zé gritando um som do karatê, o Zé também era karateca. E esta metralhadora é o símbolo da repressão. Não somos nós, são eles. O Mike Henzi entendeu isso ao contrário queria brigar comigo que eu estava mostrando violência, e eu dizia: “Oh Mike, esta violência é deles! A gente está mostrando a violência deles contra nós, porra!”. Tudo isto foi feito na hora. Robertinho

no final tocando (...) a batida da forca. Então todos estes toques a gente colocava assim, de soma, de soma de experiências.

6-) Sábado

Isso aí tocava as 3:00 na hora do Jornal do Brasil A.M no Rio de Janeiro. E eles não sabiam que eu gravei isso aí doido de pedra. Eu não estava nem conseguindo cantar de tanto que estava de boca seca, loucão. E eu falei: “O negócio é o seguinte: nós vamos começar assim: começa a minha guitarra, depois entra a guitarra do Tavito, depois entra a voz, vai entrando, entra o piano, depois no final é que entra o baixo depois entra a bateria quando a gente for evoluindo. Aí o Naná: “Entendi, entendi”. Aí vamos lá. Gravando. E vamos embora. Saiu essa. Foi a primeira tomada, o primeiro take, definitivo. Este coro também foi feito na hora. Até atrasei ali, doidão. E a porra da pandeirola. É o instrumento mais inútil de todos os tempos é a pandeirola! E aí no final, o Luiz fazendo uma figura no baixo, eu Tavito e Zé cantando. E depois vem o Nepal.

7-) Nepal

O Nepal foi uma gravação autêntica. Rolou um charo. Todo mundo queimou. Tinha mais de 20 pessoas dentro do estúdio. Rolou o cachimbo da paz. Ficou todo mundo louco. E eu vou começar a bagunça aqui, eu vou puxar. Foi deste jeito. O Tavito confirma tudo isso. Esta flauta e um apito que assoprava pelo nariz. Tinha nego tossindo, de propósito. Aí o Wagner começa a puxar no órgão super no agudo no “Nepal tudo é barato”. O Zé falando Hare Krishna. Olha a zueira. O Wagner é que virou o clima mesmo. Que puxou. Aí entrou todo mundo. E a gente sacaneando o pessoal da tortura, fingindo que estava sendo torturado, debochando deles. Era tudo isso em função da repressão. Tudo. Aí entrei com a minha guitarra fazendo bolha pra puxar a música. E o Zé com a porra da ocarina dele, puta que o pariu, estragou a música esta porra dessa ocarina. E eu com a guitarra com o wha wha – era tão vagabundo, nacional, (Saulos). E o Robertinho com sua maestria. Aí que está: Esta letra é a proposta do anarquismo, não é da anarquia. Nós estamos vivendo a anarquia provocada. Olha como o Robertinho abre prato bonito. Hoje ninguém mais faz isso, é só prato morto, só pratinho. E eu e o Zé fazendo voz de teatro de comédia. Fazendo tipo cinema. Quando o Zé tocava pífano ele detonava. Estava Maurício, maestro do Boca livre...Aí começou o pessoal batendo palmas. Eram dois, aí quando eu olhei pra trás eu vi aquele mundo de gente cantando. Lizzie Bravo, Marco Antonio Araújo que morreu, João Paulo, Zé Paulo. Aí eu falei: “Tem que sair do ritmo, erra o ritmo, atravessa”. A gente atravessou de propósito. Mas aí voltou normal, a gente não conseguia. Olha só que zueira.

8-) Feira Moderna

E aí entra a Feira Moderna que a gente nesta época defendeu não sei em que FIC, 5º FIC, não sei o quê. Eu até hoje não entendo a letra desta música. Inclusive verbo intransitivo com objetivo direto. Seu sorriso é o que eles temem. Medo. Quer dizer um aposto, circunstancial, posterior. Parece uma colagem assim. Aí depois o que é que tem?

O Mariozinho Rocha que foi produtor da Rede globo, ele era produtor com a gente, quando eu saí da música que ele entrou pra Globo, ele era produtor da EMI-Odeon, que era essa aí. Ele tinha um talão de cheque, dado, que o pessoal dizia que era o talão de cheque da rainha da Inglaterra. Que ele tinha isso pra ir pra noite pagar noitada pra rapaziada da Odeon. Então aí: “Fredera, vamos comer um coelho a la creme lá no 706”. Só que ele tomava 20 barris de cerveja antes, daí o coelho no fim das contas ficava pra trás. O negócio era fazer zueira. Nessa época eu já tinha transcendido a era carnábica...

Mas o Mariozinho Rocha foi o produtor do primeiro disco do Som Imaginário. Produtor que dizer assim: Ele assinou a produção como funcionário, porque para o disco sair precisava do aval do produtor. Mas ele não botou o nariz assim dentro da porta do estúdio, ele soltou a gente lá dentro e disse: “Façam o que vocês bem entenderem aí dentro, que eu seguro”. Os técnicos não sabiam o que faziam, tinha nego até viajando de ácido tinha lá dentro. Pra fazer este primeiro disco. O Wagner conseguiu tirar ele. O Wagner sempre teve richas e pinimbas com todo mundo. Por exemplo, ele tinha uma richa violentíssima com o Egberto Gismonti, de ego. E uma coisa que o Wagner faz bem, isso ele faz bem: joga sinuca. Ele é um taco de ouro. E ele se pegava com nego bravo, como Paulinho da viola que era taco de ouro também, Toquinho, que também eis aí uma coisa que Toquinho faz bem.

Uma vez eu peguei o avião com o Paulinho Nogueira pra gente ir fazer um show no Rio de Janeiro, eu o meu e ele o dele. Então a gente decolando lá em São Paulo em Cumbica, eu falei: “O Paulinho, quer dizer que você foi professor do Toquinho?” Paulinho era aquela dama, aquela pessoa assim zen, maravilhosa. Era um músico que eu mais adorei na minha vida inteira, era meu mestre no violão. Eu ouvia Paulinho Nogueira e aprendi muita coisa ouvindo Paulinho Nogueira sempre. Sempre que podia estava com Paulinho Nogueira, adorava estar com ele. Ele respondeu: “Foi, pois é, eu tenho visto aí, toda hora e tal”. E eu disse: “Mas ele não aprendeu. Como é que pode? Ele não aprendeu”. Paulinho ficou assim, e começou a rir, foi rindo até o riu. Porque na verdade ele sabia disso. Toquinho não tem estilo nenhum.

Então o Toquinho jogava sinuca, era um taco de ouro violento. E o Egberto, também. E o Wagner tinha uma disputa. Eles são assim, eles são ciganos. Quando eles estão com uma outra pessoa eles tem que disputar. Eles não conseguem trocar, não conseguem dialogar, tem que ser na disputa. Eu não disputo um palito de fósforo. Deus me livre: “Ah, você quer? Pode pegar e tchau”. Eu já nasci rico, por mim mesmo. Segundo aquele ditado existencialista: Se eu ganhei a vida quando nasci porque que eu tenho que lutar pra ganhá-la?. Era um ditado existencialista. E eu sempre primei, pela orientação de um guru literário que eu tinha na universidade, que era um colega de um ano a frente que me orientou em muita coisa. Ele me chamou a atenção pra este aspecto: porque é que a gente tem que ficar se matando? E naquele tempo o cinema estava comendo, Glauber Rocha, aquela coisa toda. E agente tinha esta formação cultural de cinema novo de carinha de Cinemar, de roda no Paissandu, desta coisa toda.

O Wagner tinha uma pinimba não sei porque com o Mariozinho Rocha. Pois ele conseguiu fazer o Mariozinho Rocha dizer: “Pois olha, muito bem, eu me retiro da produção do segundo LP”. Ele ia produzir isso aí. Mas o diretor de produção do segundo LP foi o Milton Miranda. Mas quem era diretor musical era o Lindolfo Gaya. Técnico de gravação o pobre do Jorge, coitado.

O Mariozinho Rocha na ficha técnica do primeiro álbum consta. Mas ele abandonou a gravação no começo, porque toda a vez que ele entrava no estúdio o Wagner Tiso botava o pessoal pra cantar: “Mariozinho Rocha” que era “Baiãozinho toca” do Eumir

Deodato. Ele cantava: “Mariozinho Rocha, você está ficando brocha”. Toda vez que o Mariozinho entrava o Wagner espicaçava ele com isso. Ele foi começando a ficar sem jeito na história e disse: “Olha aqui gente, eu abro mão do trabalho”. E sumiu. Eu vim encontrar o Mariozinho mais pra frente.

Então eu assumi a direção disso aí, e nós então tínhamos a seguinte condição: o Milton não estava mais envolvido com o grupo como estava antes, porque ele já estava com outros vãos. Já tinha Europa, já tinha isso, ele sumia. No primeiro, aquilo tinha sido organizado pela Maria Mynssen, no segundo o Milton sumiu. O vínculo, que aliás eu ouvi falar, ou li a respeito, que a história do Wagner e do Milton é uma história de idas e vindas. É uma história de brigas e retomadas. Eu me lembro que inclusive “Coração de estudante” parece que foi o último lance deles assim, próximo. E agora naquele show dele de 60 anos no teatro municipal do Rio de Janeiro. Nem Getúlio Vargas comemorou 60 anos no Teatro Municipal, nem Villa Lobos. Nem Tom Jobim. Quando ele lançou “Um Som Imaginário”. O nome Som Imaginário eu levei o Wagner pra assinar comigo em um escritório de direitos de marcas chamado Leonardos ficava na praça Mauá e eu me lembro que a gente estava lá naquele escritório e eu vendo os barcos andando na Baía de Guanabara e tal, aqueles navios. E assinamos. O nome é nosso. Se nós assinamos. Tem aí um critério de usurpação de certa forma, pelo menos moral, porque eu não fui consultado. E curiosamente houve a tentativa de reunir o Som imaginário 230 anos depois e 30 anos depois. **Quem queria?** A *Heineken* queria. Patrocinadores queriam, empresas queriam reunir o Som Imaginário. Um grupo oculto mas que seria uma jogada. Aí quando foi pra rolar o da Heineken: O Som Imaginário começou em 1969. Na sexta feira santa de 1969 estreou Milton Nascimento Ah... e o Som Imaginário. Milton Nascimento era o nome do cartaz. E embaixo: Ah...! e o Som imaginário. Então ali foi lançado o Som Imaginário. Esta estréia ou eu não sei se eles se encontraram e se formaram mas eu me lembro que esta estréia foi em uma sexta feira, eu estava lá. Aí muito bem. Se foi 1969, em 1999 era 30 anos. Quando nós fomos consultados e tal. Aí veio a história de que a Heineken queria a primeira formação. A primeira formação era Wagner, Luiz e Robertinho, Zé Rodrix, Tavito e Laudir. Diga alguma coisa aí do Som Imaginário de então, o que é que eles iam tocar? Não tinha repertório deles ainda. IA tocar o quê? Tinha o Zé cantando “*With a little help from my friends*” e só. Mas o Som Imaginário começou no primeiro disco, que aí tem a Feira Moderna, que nós representamos, ganhamos revelação do ano naquele FIC que eu nunca me lembro qual é. Ah, ganhou o Toni Tornado com BR-3. E aí bom, eu entrei em contato com o Zé Rodrix, com o Tavito, pra saber se eles topariam, o que é que era isso e houve esta história. Não era verdade. Isso era o Wagner que não queria a minha presença no palco. Então com isso, se eles diziam que queriam uma formação original, original, significa que eu estava excluído. Aí houve mexeção pra cá, mexeção pra lá e a porra do concerto nunca saiu. Nunca aconteceu. Nem este nem dos 40, que seria o que, 2009. Mas aí o Zé Rodrix morreu, agora o negócio ficou feio. Então sempre houve este tipo de dificuldade, lidar com o Wagner sempre foi uma coisa extremamente difícil, porque como você vai ver, no primeiro disco, cadê a participação do Wagner? Só aquela virada no Nepal, mais nada. Quem era o Luiz Alves? Era um baixo que estava tocando ali. O Robertinho não. Você vê uma presença marcante, prato, tudo. E eu dirigia o Robertinho e ele era um dirigido impecável. Como eu nunca vi um músico entender de cara a proposta. Porque ele sabia que nós éramos intelectuais eu e o Zé e o Tavito também. O Tavito é sobrinho-neto do Antonio Cândido de Melo e Souza. O Tavito é Melo Carvalho. E eu era estudioso do Antonio Candido. Sabe aquele negócio a canção amiga do Milton? Fui eu que mostrei pra ele! Ele não sabia nem da existência de Carlos Drummond de Andrade. Mostrei

no hotel Amazonas, na Avenida Amazonas em belo Horizonte. Quando a gente estava fazendo o show produzido por mim no Teatro Marília. O Hendrix morreu a gente estava no último dia do show. A gente recebeu a notícia do hendrix no palco. Era show do Milton e Som Imaginário. Nossa eu é que produzia aquilo ali, e era a coisa mais fácil do mundo produzir, era só marcar um lugar, tomar a iniciativa de ir lá e marcar um lugar e o resto vinha na maior facilidade, eram outros tempos. Hoje você fazer qualquer coisa é uma dificuldade.

Naquela época, Ney Matogrosso era apenas o Ney, um enfermeiro que tinha chegado do Mato Grosso, ele era apenas o Ney. E quando nós estávamos fazendo o show com Gal Costa, era no ano seguinte, da apresentação de Milton e Som Imaginário. Quando no verão nós estávamos fazendo show com a Gal Costa no Teatro Opinião do Rio de Janeiro o Ney estava lá toda noite. O teatro era assim, era uma platéia em torno do palco, então você tocava do lado do público aqui, tocava praticamente misturado com o público. Toda a noite o Ney sentava do meu lado, pra me ver cantar sábado. Tempinhos depois apareceu um cara cantando fino. Ele descobriu a possibilidade de mostrar a sexualidade dele através da voz, indo toda a noite, ele tinha uma reverência comigo como se fosse um Deus. Olha que coisa. Porque na verdade, me desculpem, eu fui o primeiro a cantar em falsete na música brasileira, Sábado. Isso aconteceu porque, porque eu tinha grupo vocal e eu era a primeira voz. Então me deu esta idéia de cantar sábado desta maneira, não sei porque, porque eu compus desta maneira, e aí cantei desta maneira. Eu não bolei isso não, isso veio naturalmente. E aí o Ney apareceu em 73 eu estava em Belo Horizonte, fui à São Paulo receber grana de direito autoral que eu estava naquela pindaíba do cacete. Fui recolher direitos autorais, saia com boladas. Naquele tempo era uma beleza! A Maricene Costa disse: “Vamos ver os Secos e Molhados”. Quando eu chego lá, está lá o Ney, olha lá o cara, e cantando fino. Eu falei: “Ué!”. Olha que coisa rapaz. E foi em 73 que ele fez sucesso, quando eu já estava tocando com o Raul, no segundo semestre. **Então você tocou mesmo com o Raul Seixas?** Ninguém é perfeito. Tenho esse passado inconfessável. Toquei e não recebi. Toquei em 73 e em 76. **O Raul não fazia muito este tipo intelectual, né? Ou fazia?** Fazia. Mas ele não era o intelectual de academia que tinha o preparo doméstico, ele era um intelectual forjado de uma forma interessante. Não sei como ele dominava o inglês da forma que dominava. Eu sei que através de conhecer o inglês ele penetrou em poetas ingleses, americanos, leu Edgar Alan Poe em inglês e descobriu a maluquice através de conhecer inglês. Descobriu o rock por dentro porque entendeu tudo aquilo ali só por ter um domínio do inglês incrível, tanto que só casou com mulheres americanas.

E então a forma como vocês se apresentavam, as roupas do show? Começou na estréia do Milton Nascimento no Sucata, nós recebemos as roupas de uma mulher que tinha uma boutique de loucura no Rio de Janeiro, e as roupas ficaram com a gente e a gente ficou se apresentando com aquelas merdas. A mulher desenhou o figurino da gente. O Robertinho ela colocou um colete marrom de veludo coteler e uma calça meio café com leite, peito de fora e colares. Eu recebi um treco, uma espécie de uma túnica de veludo verde escuro, com debrun dourado. E tinha um colar todo, um peitilho todo de renda trçada metálica. E tinha uma negócio de uma pluma verde, com um lenço verde amarrado na cabeça que eu botei. E a calça era verde e amarela mas ocre, e listrada, era ridículo. O Wagner também não combinava. O Tavito parecia um barril. Era assim. Ele botava aquelas camisas de cetim, aquelas calças justas. E tinha esse aspecto. Eles estavam investindo nessa diversidade. A gente saiu do terno e gravata e do smoking pra cair nessas fantasias, pop rock, de

woodstock, de não sei o queê. Só que nós éramos hippie chique, de boutique. Hippie de boutique. Aí começou essas coisas, só que aos poucos fomos sarando. Dessa maneira. A gente andava fazendo escândalo mesmo. A gente aderiu como forma de protesto. Que hoje é a Lady Gaga, né? Que se veste daquelas coisas, vai pro banco de calcinha e sutiã, aquelas coisas todas. Com vestido de carne crua, que já era uma idéia do tempo lá de não sei quem. È sempre a mesma besteirada.

Segundo disco – Som Imaginário (2) - 1971

Esse segundo LP durante a gravação dele nós soubemos da morte do Lamarca. Quando a gente chegou no estúdio, eu dei de cara com o jornal em cima da mesa, e o corpo do Lamarca e do Zezinho, os dois assim e aquela foto manjada. Carlos Lamarca, guerrilheiro. E Zezinho é aquele que acompanhou ele até o fim, lá em Oliveira dos brejinhos, em Brotas de macaúba no interior da Bahia. Foram mortos pela equipe comandada por aquele Fleury que o pessoal chama de Fleury aqui. O delegado Fleury, Sérgio Paranhas Fleury. Que foi eliminado, queima de arquivo. Que ele sabia de trás para frente a vida de todo mundo. E aí eu fiz Ascenso. Eu estava com 40 graus de febre, dirigindo esse disco, com o nariz entupido, passando mal pra caramba, mas eu não ia perder a oportunidade de fazer o disco, vamos trabalhar. Não bebia. O Wagner bebia pra caralho, o Robertinho dava as bolas dele no bagulho e dava umas biritadas, o Luiz só ia o bagulho e não bebia, Tavito bebia pra caralho. Então Wagner e Tavito tinham nessa época a comunicação através do copo. E Também dividiam “abates femininos”. Segundo Tavito me revelou muito mais tarde, o Wagner pedia muito dinheiro a ele emprestado. E com isso o Wagner teve o Tavito na mão, e o Tavito estava andando pra trás, no grupo, não conseguia acompanhar o pensamento do grupo. E nós estávamos começando a discutir a questão, porque nós precisávamos dar um salto de qualidade e o violão do Tavito tava travando. E a minha proposta é que a gente fizesse um laboratório com o Tavito pra ele dar o salto, vamos dizer, musicalmente além daquele violão de ritmo dele. Só fazia ritmo no violão, pô! Ele até hoje é e era isso. Tudo bem, era uma discussão técnica da época. Não havia nada de errado entre um e outro, entre mim e ele. Aí o Wagner no elevador da rua Paulo Freitas disse assim: “Vamos tirar ele!”. Falei: “Mas Wagner a gente não pode fazer isso dessa maneira, tirar o cara, eu e você decidirmos isso. Nós tiramos ele. Como é que vai ficar a confiança entre nós daqui pra frente?”. No dia seguinte eu estava tirado. O jogo foi esse. E eu estava extremamente fragilizado porque estava abrigando guerrilheiro, compreende? Estava com a vida em risco. E a gente nesses momento fica frágil mesmo. O Wagner não, o Wagner era mulheres e álcool e música, e não queria saber de mais nada. O negócio era a gostosura da vida.

Na gravação do álbum Clube da Esquina de 1972 eu tinha acabado de deixar o grupo. Graças a Deus. Tinha coisas boas mas também tinham coisas que não me interessavam. Por exemplo, aquele mergulho no pop alegre, eu não estava naquilo. O Milton foi o introdutor, foi o embaixador do pop na música, na canção brasileira. O nosso pop não era nada alegrinho, não era álcree. Por exemplo.

9-) Cenouras

Eu fiz essa música cenouras com o Wagner. Vou plantar cenouras na sua cabeça. Porque eu já estava seguro de que ele era um terreno infértil. E a macrobiótica propunha a cenoura como sendo o vegetal ideal porque ela nasce na vertical penetrando na terra, ao contrário da batata e na mandioca que nasce na horizontal e são engordantes. Então eu fiz cenouras e

citando a minha mãe. Que a minha mãe quando queria pegar a gente para dar um “pega pra capar” ela dizia: “Eu tenho um assunto delicado pra falar com você!” Aí eu abri com isso. E aí encaixei “Você está com a cabeça virada para o nada e não procura nem saber o que eu penso e o que passo”, que era o caso que estava enfrentando. (Fala do Wagner).

Isso é um blues, é um tipo de blues. Tudo direção minha. Eu estava tão gripado que eu não conseguia nem afinar. Eu compus isso em cima do piano assim, na hora. Agora isso aí você vê a integração minha com o Robertinho. E tudo isso aí foi dirigido na hora dentro do estúdio. Era só dizer: “Vai ser assim, assim, assim”. (Fala sobre o filho). Não tinha baterista nenhum como ele. E o ralentando do final, difícilíssimo de fazer. Era tudo isso baseado neste intervalo de quinta diminuto.

10-) Você tem que saber

Olha essa aí. Essa era a minha direção quem assistiu a isso foi o Eumir Deodato. Ele esteve lá no estúdio e disse: “Pra pop isso aí ta foda!”. E isso era uma postura política, nós estávamos peitando. Isso é Chico Lessa e Marcinho Borges. Aí o uso da guitarra como massa orquestral. Olha lá. Som de naipe de trombone. Mas assim quando dá acorde, fazendo 1 5 8. Parece som de naipe de metais. Dava som de massa orquestral. Eu estava experimentando esse processo. Aí saí a guitarra no meio. Ta junto com o órgão aí. Nós gravamos em 2 canais. Eu acho que o Matança também foi gravado em 2 canais. Na Odeon do Rio de Janeiro. Rio Branco, foi. Essa coisa do ritmo brasileiro já era da composição era nosso espírito de conhecimento da época. Nós ainda tínhamos este patrimônio vivo. E a abertura pra essa experiência em profundidade foi com o Milton. Com o Milton baixava a entidade mesmo.

11-) Gogó (O alívio rococó)

Isso aí era sacanagem com os caras lá da tortura. Quer dizer, era um trabalho que passava assim até a frente das luzes do Pink Floyd. Olha o trabalho. E eles amarravam muito, os técnicos amarram. Depois que a gente fazia o lance eles diminuía na mixagem, pra tirar a agressividade da provação. Fui parar em cada uma, não sei como eu estou aqui, pensando bem. O treco era feio. Os caras não queriam saber não eles pegavam mesmo, prendia, batia e depois perguntava, se é que era pra perguntar. Quer dizer, anos depois morreu em 1975 o Vladimir Herzog. Tortura, assim, sei mais nem menos. O Gogó se referia a asfixia, era um deboche com eles. Mas eu tive que mudar muita coisa de letra por causa da censura. Tinha que mudar, inventar. As coisas ficavam até herméticas para quebrar o original, que realmente, era loucura mesmo. Eu não tinha medo. “Não agüento mais tanta dor” e “tire as suas mãos do meu gogó”. “Nossa vida” era a nossa vida mesmo, eu citava mutantes aí. “Claros lembranças do tempo das transas de amor”. Dano um alô pra eles, que tinha uma coisa muito bonita.

Depois de “ai ai ai que dor, ai que nó” eu tive que mudar, eu tive que fazer literatura. Citar clássicos, como o Estadão estava fazendo, botando Camões, receita de bolo na primeira página porque era tudo censurado. Venha aliviar meu penar de amor. É um texto quinhentista, sofrimento de amor. Penar. “Vem com seu palor, rococó”. Aí nós falamos: “Vamos sacanear estes caras”. Rococó, vamos rimar tudo com ó. Aí a gente criou tudo na hora.

12-) Ascenso

Aí essa é em homenagem ao Lamarca. Olha a respiração ofegante. Foi difícil cantar do jeito que estava. E eu tinha um efeito na guitarra que o ataque era muito bonito, parece orquestral. Isso aí em com o Fernando Brant. Tá vendo a massa de guitarra? Já estava experimentando isso. Aí esta parte “de um novo céu brilhando e a claridade da minha decisão, hoje fazer o fogo, cantando o fogo, sem queimar as mãos”. E sempre o acorde com a quinta diminuta.

13-) Salvação pela macrobiótica

Essa aí é que meu cana. O Wagner de órgão, uma das melhores coisas que ele fez. Isso falava usava a salvação da macrobiótica e nessa época nesse ano estava rolando uma novela da globo que era uma coisa assim asquerosa, “Minha doce namorada” com Regina Duarte, e a música era cantada pelo Eduardo Conde. Então o bairro ficava, a gente ouvia a entrada da novela no ar, o tema de abertura, o bairro inteiro em cadeia, a gente ouvia aquela merda as oito da noite. Era uma agonia, uma angústia, uma opressão horrorosa. “Noite serena na rua e no lar, muita animação pro jantar”. Cheiro de comida. Os jantares e a novela das oito, era surrealista. Aí eu sai em cima. Bom você já deve ter ouvido isso. Tinha acabado de sair o drops dulcora. Por isso o “a vida em forma de enlatados, embrulhadinhos um a um, sem nenhum contato manual”. E existia a proposta da macrobiótica como sendo a renúncia da matéria e a compreensão do Zen budismo e yin-yan e a lei do karma. Tudo. E a gente mostrando esta podridão toda. “Chora profeta Khalil Gibran” que estava em alta, mas ele disse isso do medo. Se você tem medo da sede, você já está tendo sede. É a própria. Aí eu tive que mudar a última parte. A esperança no vivere parvo, viver com pouco. Aí o trabalho corrompe um por um. O negócio é completamente diferente, ficar meditando pro nada. E o Robertinho no megafone. O grupo aí já estava com unidade sonora. O Mariozinho Rocha pegou e disse: Vocês são loucos, vocês conseguiram fazer um disco melhor que o primeiro. Eu considerava impossível. E esse disco, não apareceu de jeito nenhum. Foi boicotado pela própria Odeon.

14-) Uê

Lô Borges e Márcio Borges. As letras do Marcinho eram estonteantes. “Que as flores são de papel e que os tigres são de papel” ele tinha tirado da visão do Mao Tsé. Olha o Robertinho. Semicolcheias assim, puxadas. O Eumir assistiu, ouvindo isso aí. E o Eumir era uma sumidade. A *bridge* era muito interessante ouvir, porque eu usei a guitarra com um timbre puxado pra fagote, no pedal. Entre fagote e trompa. Com pedal Wha-wha fechado. Eu conseguia dirigir o Robertinho a ponto dele fazer prato com tratamento sinfônico. Era um suingue do caramba. E a guitarra lá atrás. Não sei porque. Olha aí, as nossas vozes. A guitarra entre fagote assim, solando. E depois teve o Xmas Blues. Eu acho que isso era inverno. Eu sei que eu fiz na guitarra o uê do final. Você viu?

15-) Xmas Blues

Mas no natal passado eu tinha estado na minha casa e eu estava fugido, e eles não sabiam de nada. E aquele natal ridículo em casa, aquelas merdas de castanha, aquela mesa de natal com figo seco. E eu achando eles completamente alienados. Eu estava radicalizado também, eles estavam certos também, era uma coisa que eu não tinha nada no coração

contra eles, mas não deixei de aproveitar pra fazer a crítica da sociedade pequeno burguesa. No verão, todo mundo com os braços cobertos, com roupa de manga comprida, entendeu? Um calor do caramba. E uma bela harmonia. Nenhum grupo de rock tem esta harmonia. Olha só o Wagner cantando. Quem gravou junto com a gente foram duas baterias. Tudo ironia. Total. Ninguém naquela época, parece uma broma ficar falando isso, porque este fato esta escuro, esta obscurecido. Porque isso foi calado e outras coisas apareceram jogando o nível pra baixo. Aí ele manda uma sexta. Nesta época a sexta já era considerado mal gosto.

16-) A nova estrela

Aí um dia o Wagner chegou e me mostrou uma música dele que é isso aí, e eu dirigi essa gravação. Que o Mariosinho disse: “É a coisa mais bonita que eu já vi”. Aí a Enciclopédia Britânica registrou como melhor experiência de música contemporânea brasileira. Foi isso aí e do mesmo ano de “Pega no ganzê” da Império Serrano. Olha só o efeito de microfonia da guitarra. Já é um soul. Quem apresentou o soul no Som Imaginário foi Zé Rodrix. Sábado é soul. É o Naná que sai com a pandeirola.

Nesta época havia a idéia de que ia chegar um novo cristo através de uma estrela que estava aparecendo. Aí rolou um ácido. Eu acho que essa gravação foi feita fora do bloco, porque parece que estava melhor. Sempre acontece isso. Às vezes fica uma faixa. No meu disco é assim, no Aurora. Quando eu fui gravar a faixa pra fechar o disco, ela estava 1 ano luz à frente do resto do trabalho. Eu já tinha criticado o trabalho, já tinha refletido, quando cheguei e fui gravar estava em outra dimensão, já tinha amadurecido. Ah não! Sabe quem ta aí? É o Zé Rodrix! Isso aí não foi dessa sessão, foi de um outro disco que nós fomos convidados a fazer juntos com outros nomes da música brasileira e nós saímos com essa. Foi na Odeon. É o Zé Rodrix. Fizemos antes deste álbum.

Eu estou com este pedal wha-wha aí, é o nacional ainda. E isso não é wha-wha e who-who. Esse aí, tinha essa divisão. E nesta segunda parte o Zé Rodrix fez uma coisa muito interessante, que foi o apito. Ficou uma coisa surrealista. O Wagner Tiso vai usar este tema no Matança do Porco, né.

Um ano muito difícil. Curiosamente a Lizzie Bravo, Villas- Boas Bravo, que foi mulher do Zé Rodrix na época do Som Imaginário, hoje ela é representante do Milton nos Estados Unidos, ela trata dos negócios dele em Nova York, encontrou uma amiga da nossa época, e disse: “E aí, como é que esta o Brasil lá?”. A amiga respondeu: “Você nem acredita, agora o Wagner Tiso é o intelectual do PT”. Sabe quem era o intelectual do PT? Era um cara realmente preparado pra cacete, e eu não posso negar que ele seja preparado. O Weffort. Francisco Weffort. Que ele foi até ministro da cultura. Só que quando ele assumiu, quando ele estava, quando o PT era um partido na vertente ascensional, fora do poder, ele tinha um discurso fundativo, incisivo, assustador, impressionante. Entrou no poder, virou ministro da cultura, acabou o Weffort. Só deu revista caras. Ele na Europa. Passeando na Europa. Tudo mudou da água pro vinho. Agora, realmente, é curioso, o Wagner estar com um cara como João Ubaldo Ribeiro, aparecendo na revista caras passeando com José Dirceu na praia de Copacabana no Rio de Janeiro. Veja bem, esse belenda Wagner aqui tem um fundamento que curiosamente não tem nada de pessoal da minha parte, indiferente, pois nunca me preocupei com a música dele, nunca admirei ele tocando. Sempre vivi minha ao lado dele tendo ele como sendo aquele cara e tudo bem, eu eu, e vamos embora. Se isso significou pra ele alguma coisa eu não sei. Agora, do ponto de vista profissional, o Som Imaginário

com este segundo disco deveria ter alcançado uma colocação violenta. Mas esse segundo disco foi praticamente concomitante ao Clube da Esquina. E a Odeon esqueceu o Som Imaginário, e se concentrou todo no Clube da Esquina. **Mas você acha que o Clube da Esquina pegou muito do Som Imaginário?** Era, vamos dizer, um universo mineiro entrando em plenitude, porque ali tinha, Nelsinho Ângelo, tinha Toninho Horta, esse universo de músicos mineiros que realmente fez uma grande diferença dentro da música brasileira. Vamos admitir que todos estão investidos em um trabalho pop. O Toninho horta tem um trabalho que eu considero, como guitarrista, que não tem paralelo no planeta. Ele é um nicho, ele é um departamento de dentro da história da guitarra que não tem igual. Ninguém faz o que ele faz. Mas não é ele que é isso, compreende? Agora o Toninho Horta ele não sabe pegar o grande valor dele e botar isso em disco. Na hora que ele parece que ele é...ele se corrompe a ele próprio, porque ele quer não viver aquele valor, ele quer fazer aquele valor acontecer. Ai o carro vai pra frente dos bois. As composições do Toninho Horta: “Meu canário vizinho azul” é uma coisa de louco, “Pedra da lua” é uma coisa de louco, “Beijo Partido” é uma coisa de louco. Pelo menos estas três composições, são coisas assim pra um, pra ele ir gravar nos Estados Unidos com participação de *Stevie Wonder*, tá entendendo? Agora não sei porque, na hora de ele realizar isso em disco, de ele realizar o trabalho dele, não sei se ele mistura cozinha demais, o ensopado perde o ponto, fica sapecado, a carne endurece, não sei que diabo acontece que não acontece. O que é que fica sendo: Fica sendo a grande constatação dos músicos da grandiosidade incomparável dele. Aí participa de festival da globo, se preocupa em manter...sei lá. Enfim. Eu sei que a grande obra do Toninho Horta, e a grande guitarra do Toninho Horta, não entram na sintonia. Não acontecem. Sendo que aí também existem outros fatores.

Você vê um homem como Dori Caymmi. Como compositor, como arranjador, como músico, faz aquelas coisas maravilhosas e não acontece. Ele fez “*Amazon River*” que é, vamos dizer, uma das grandes composições da década de 90. “*Amazon River*”. Do Brasil para o mundo. Parece que tem até letra. Essa gravação de “*Amazon River*” é uma coisa assim, obra prima, o cara estar no Olimpo e nunca mais sair. Ele mora em Los Angeles. Não sei como ele mora em Los Angeles. Mas um cara como o pianista do Mancini, fez uma obra, que foi “*The pickcooks*” e ficou tranqüilo pro resto da vida. O Dori, com a obra que ele fez, com os dois discos que ele gravou em Los Angeles, ou três, ainda tem que gravar música de cinema. Um besteiradas, regravando Henri Mancini, Pantera cor de rosa? Eu não regravo não! Eu não me atrevo! É um cara que tinha que acontecer. Aí ele veio, inclusive ao Brasil, apresentar o “*Amazon River*” como se fosse uma chegada gloriosa, e todo mundo esperou que fosse um grande acontecimento. Foi um nada. Apresentou com a orquestra Jazz Sinfônica, no Ibirapuera. Sabe qual foi o grande problema? O câmara que não podia mostrar a platéia, porque não tinha. Tocou programado. Pra meia dúzia de gatos pingados. Foi uma tristeza, o Dori saiu morto. E passou em tempo real na TV. Ainda havia isso na década de 90. Apresentar um concerto em tempo real.

Então acontece isso, a música mineira deu uma contribuição filha da puta. Embora nós tenhamos que considerar várias coisas. Uma: isso estava dentro do pacote intervencionista contra a cultura brasileira como um todo. Porque o capital que mobilizou aqui anulou esta música mineira e essa entrada, esse desvio para o pop, foi capital multinacional que visava a hegemonia da canção em detrimento de todas as outras formas de cultura. Você vê que a partir do advento dos festivais e da chamada MPB, que veio daí até em 84. Acabou em 86, com a morte do Tancredo. Era Chico Buarque de Hollanda, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Alceu Valença, Ivan Lins, Simone, Maria Bethânia, Gal

Costa, Caetano Veloso Gilberto Gil, todos eles vivendo assim uma glória assim, um Olimpo monumental. Nossa a Simone num show da gente em Brasília, nossa tinha assim 20 artistas se apresentando em um ginásio. Ela exigiu ser levada ao palco de Galaxy, passando para o meio do público de Galaxy. Saiu do Galaxy, subiu no palco, cantou, voltou, todo mundo querendo...as meninas, aquelas pobres infelizes, chamadas por Nestor de Hollanda de “macacas de auditório” hoje ele levaria um processo por racismo. Não sei como não matou meia dúzia, porque o Galaxy saiu a 80 km do palco, pro lado de fora, com ela dentro. Elba Ramalho de Galaxy branco cercado de fãs pedindo, aquela coisa inacreditável. Como é que pode, em um país com a situação do Brasil aquela glorificação daqueles nomes. Preço disso? Acabou-se a cultura brasileira. A canção foi um instrumento de destruição da cultura brasileira. Porque? A letra, as letras acabaram com a literatura- e a poesia. Porque que é que aconteceu da forma violenta, hipertrofiada que aconteceu? Porque havia um capital filho da puta por trás. E, para nós todos, nós da música instrumental, nós do jazz, pro pessoal da poesia, pro pessoal da música brasileira erudita, Guerra Peixe que morreu na miséria, praticamente. Francisco Mignone, todo mundo desapareceu sem deixar vestígio. João Cabral de Melo Neto, morreu ignorado o maior poeta brasileiro. O Drummond morreu em 86, né? Mas o Drummond todo mundo fez um grande folclore em torno dele, ele estava sempre na mídia porque ele escrevia pro jornal do Brasil. Então o Drummond se manteve. Mas todos os nomes da literatura brasileira, foram tragados pela hegemonia da MPB. E era a canção. Nenhum outro tipo de música. Nós ainda resistimos, ainda houve muito movimento de resistência. Houve tentativa de botar o Som Imaginário ao vivo, iniciativa minha e de um amigo meu que bancou tudo. E nós fizemos turnê em 1976, turnê nacional. Nada mais vingava. Porque a canção tomou conta de tudo. Tiraram a canção e o que é que veio? Ela foi seguida foi substituída pelo breganejo, pelo axé, na verdade ainda era lambada, e pelo pagode pasteurizado, que na verdade era um samba com uma levada meio funk. Compreende? E balada tocada em tempo médio, várias malandragens aí. Então, a intervenção internacional foi fulminante. Dentro desta intervenção a produção mais densa foi a dos mineiros. O Milton foi o porta voz disso aí. Ele foi o embaixador do pop no Brasil. Foi ele quem começou o *soul*. No Clube da Esquina. Como é que é o nome daquilo? “Com sol e chuva, você sonhava”, foi aí que ele consagrou. Nós sofremos sobre este processo. O controle editorial não engloba isso.

Você soube da morte daquele pianista na argentina? Tenório Jr. Pois é. Eu escrevi um livro sobre ele. Quer dizer este livro foi uma boneca, nunca conseguiu uma edição. No entanto, deu o maior retorno de imprensa que eu já vi na minha vida pra um livro, qualquer que seja. Conhece o Zé Neumma, editorialista, ta aí ele. Marcinho Borges, Roberto Moura, Osmar Bairuti, todo mundo participou disso aí. Foi escrito aqui, no jardim aeroporto onde vocês estão hospedados. Nesta área aí. Isso aí foi uma bomba.

Você fala uma determinada coisa, nego cai em cima de pau, vem com uma matéria em cima de você te arrebatando. Mesmo em cima do livro eu fui perseguido. Os advogados da família caíram de pau porque eles estavam mancomunados com o governo argentino. Você não sabe da história? O Tenório estava acompanhado Toquinho e Vinícius. Quem botou Tenório acompanhando cantor fui eu. Eu estava tocando com o Gil em 1974, Tenório passava fome no Rio de Janeiro. Aí eu fiquei sabendo que o Perna, o pianista, Perna Froid, pianista do Caetano. Eu passei 74 com Caetano e Gil diariamente, morando com o Gil,

inclusive. E eu soube que o Perna ia deixar a banda e voltar a se dedicar a medicina, o pianista. Aí eu comecei no ouvido do Caetano: “Caetano, Tenório, você sabe o Tenório Júnior?” E ele Caetano, se for somar naquele ano de 74 as horas que nós conversamos dá umas mil. O Caetano pegava o carro dele lá no centro, lá na Ondina, lá na Bahia, logo no começo da orla. Eu e Gil estávamos morando em Itapoã. Ia de carro toda a noite pra Itapoã pra passar a noite eu, ele e Gil, conversando. Toda a noite.

O Matança do Porco você gravou?

Gravei. Eu fui chamado pra gravar porque o Wagner não conseguiu quem fizesse o que ele precisava de guitarra. Que tocasse distorcido, com um pensamento jazzístico, um pensamento dissonante, um pensamento pop, um pensamento de impacto pop. Ele tentou botar outro guitarrista, mas não acontecia nada. Só gravei aquilo lá e depois ele montou outro Som Imaginário, com Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, depois com Nelsinho Ângelo e Novelli. E aí depois quando, isso foi em 74, 75. **Na época do Milagre dos peixes então, você tocou no show?** Não, eu não estava mais querendo saber daquela gente. Assim, eu tava em outras buscas. O meu problema, inclusive, de certa forma se deveu ao de que a música pra mim nunca foi uma prioridade total, porque eu também tinha outros interesses. Eu queria escrever, eu queria pintura, eu queria mil lances, outras pesquisas. A música era uma atividade que foi uma atividade de frente, tanto é que a produção fala por ela. Mas eu tinha outros interesses. Inclusive eu tinha interesse em ingressar no pau, também, político, e peitar a ditadura. Outras pessoas fizeram isso. Quer dizer, havia outros músicos, naquela época, que tinham outros objetivos que não meramente tocar, vencer, enriquecer, e ganhar todas as mulheres do mundo. Não era só eu. Havia gente séria. E eu estava querendo armar uma, busquei um processo em que o trabalho musical pudesse contribuir para o enfretamento da repressão através da linguagem musical. Eu sabia o que fizeram com Vitor Jara no Chile. Que estraçalharam os dedos deles: reuniram a junta militar, chamaram ele com os dedos estraçalhados e falaram pra ele: “Toca pra gente”, todo mundo rindo, ta entendendo? Pinochet, aquela turma lá, aquela onda toda. O Tenório, coitado, eu sindicalizei o Tenório. Até anos atrás eu estava nesta luta no Rio de Janeiro, pela sindicalização dos músicos, pra gente tomar o sindicato. Foi o segundo golpe que eu recebi, porque eu estava com o disco estourado. O “Aurora Vermelha”, estava estourado, estava dando no exterior. E eu fiz o Aurora e continuei tocando com o Gonzaguinha, tentei fazer uma carreira solo, mas era uma coisa assim que: Quando a gente não se ilude, não se ilude. Ninguém ilude a gente. Eu olhava para quilo e não via glória nenhuma. Se eu puder fazer um bom trabalho eu vou fazer, se eu puder viver da minha música instrumental, que maravilha. Mas não dava. Nesta época eu estava casado com a irmã do Wagner. Então a ideologia entrava lá dentro.

A luta pelo sindicato dos músicos – década de 80.

O Wagner, junto comigo e com Paulo Maranhão, nós processamos um sujeito no Rio de Janeiro que era o presidente do sindicato dos músicos. Era desvio de milhões de direitos conexos dos músicos que ele tinha se apoderado. E isso incriminava Chico Buarque de Hollanda, MPB 4, o cacete a quatro. Nós entregamos o dossiê na mão do Chico Buarque dentro do apartamento do partido comunista, ponto de encontro do partido comunista na Avenida Atlântida no Rio de Janeiro. A sala daquele departamento era deste tamanho, de frente ao mar. Janela de frente para o mar. Uma mesa de reuniões e aquelas

cadeiras e mais nada. Cozinha vazia sem nada. Só água mineral e copos vazios. Uma biblioteca em um quarto, uma mesa e uma secretaria “boasuda”. Que parecia uma pessoa muito humilde. E a gente se encontrou lá, inclusive com Chico Buarque, aquela coisa toda e entregamos a bomba na mão dele, ele passou pro Aquiles do MPB4, está aqui a prova do crime. Eu, Paulo Maranhão, Tereza Souza, Zé Wilson Lopes. Eu e Maranhão descemos de Pernambuco, pois nós estávamos em turnê com o Gonzaguinha, descemos de Pernambuco, todo mundo na piscina, a gente saindo vestido. Todo mundo de short na beira da piscina no sol e a gente descendo pra pegar o avião para o Rio, pra vir discutindo. Pra pegar o show no dia seguinte de volta. O Gonzaguinha pagando as passagens. O Gonzaguinha ajudou.

Aconteceu que nós entramos com um processo em cima deste cara por estelionato, usurpação e apropriação direta. Entramos na primeira audiência, olha a época, isso em 82. O juiz quase avançou no advogado do réu, do reclamar. E disse: “Então houve uma transferência de uma quantia desta natureza, deste furto, e não há uma ata que comprove isso? O senhor vai responder pelas conseqüências disso, reporte-se” pro escrivão ali, na máquina de escrever. Nós saímos de lá vencedores, tomei uma geladeira inteira de Antártica. Eu pensava: “Pegamos o cara”.

Muito bem, daí entramos com a cautelar. A cautelar, é como o nome indica é um processo preparatório da ação principal, nós teríamos que entrar com a ação principal dali a 30 dias. E caímos na estrada com o Gonzaga, chegamos uma semana antes, ligamos pro advogado. Nada. E fomos ligando. Nada. E liga no escritório, ninguém atende. Vamos ao escritório, ninguém atende. Casa dele, ninguém atende. Ué, mas que merda é essa? Liga pro músico, o Luisão que está aí no livro, que nos indicou. Aí atende o Luisão e ele diz: “Fredera, não sei não. Eu tenho tentado contato através, do Irapoã Lira, o Irapoã disse que ele está viajando, mas chega em tempo.” Chegou um dia, nós fomos pra porta do fórum, a audiência marcada pra entrar com a principal. O cara não apareceu. Perdemos o direto. Sumiram com o advogado com uma bolada na mão, né. Deram uma grana. Suborno bravo. E o Wagner sabendo disso, porque ele era titular da ação conosco. Eu, ele Paulo Maranhão e Zé Wilson Lopes. O negócio foi tão feio que eu comecei a ser perseguido, o cara gerou um documento em que associava o meu nome, sem o meu nome estar, porque eu trabalhava na área sindical, eu operava na área sindical. O Paulo Maranhão na área de direito autoral. A ASSIM que foi a Associação de Intérpretes e Músicos criada por Ivan Lins, Elis Regina, vários nomes pra distribuir esses direitos pros músicos, para os músicos saírem da penúria, nós reativamos a ASSI, quem cuidava era o Paulo Maranhão, eu ficava lá pro lado do sindicato, agitando. Pois não associaram o meu nome ao do coronel Erasmo Dias, em um documento falsificado. Wagner Tiso vendo isso tudo. Eu soube através de um caso que eu tive na época, que foi a filha do governador, Neusinha. Ela pirou a partir daí. Ela perdeu o juízo. A história é gravíssima, está pensando o quê. Está pensando que eu vim parar neste arraial a troco de que? Não foi pelos belos olhos destas montanhas.

Aí o negócio foi tão feio, eu consegui levantar a assinatura de todos os músicos. Eu tenho essa coisa aí ainda. A assinatura de Guerra Peixe, Hermeto Paschoal, Júlio Medaglia, Amilson Godoy, toda a turma, boca livre, roupa nova. Sabe que que é que eu fazia? Eu ia pro saguão do Santos Dummont pra pegar a assinatura dos músicos que chegavam e saíam. Está chegando a banda de não sei quem. Vamos lá. Sandra de Sá. Todo mundo. Eu ia no show do pessoal pra pegar assinatura, explicar tudo, todo mundo adorava. Acabou que eu consegui ver este documento através de armar com o Gil, um golpe de entrar, na associação que eles criaram, se já existia a nossa, eles criaram essa associação do dinheiro que eles tiraram que teria de ser dos músicos, eles se apoderaram e criaram uma outra associação misturando intérpretes com músicos, com instrumentistas, destruíram o trabalho todo.

Porque nós queríamos uma associação representando o instrumentista, não o cantor. Porque nós éramos empregados do cantor, nós dependíamos do cantor para respirar. Nós queríamos quebrar isso. E eu fui o líder desta luta. Todo mundo me apoiando nesta luta. Eu e o Gil marcamos de penetrar. Ele marcou um encontro com o Nelson de Macedo e a equipe da diretoria da AMAR e entrou lá e disse: “O meu encontro é o seguinte”, ele abriu a porta e disse: “Fredera”. E nós entramos os caras quase pularam pela janela. Quando a gente entrou com fotógrafo, advogado, músicos, testemunhas, e dissemos: “O negócio é o seguinte, Nelson. Nós queremos saber sobre este documento onde o Fredera esta sendo acusado de ter vínculo com Erasmo Dias.” O Gil armou essa comigo. A gente se encontrou no meio da praça Paris, as duas em ponto. Eu já estava até meio desanimado, eu pensei: “O Gil não vem”. Deu duas horas. Duas horas alguém bateu a mão nas minhas costas e disse: “Vamos lá, vamos embora”. Sabe o que é que eles fizeram? O Nelson nem conseguia tirar o documento de dentro do envelope, pra mostrar. “Não, aqui não tem nada que incrimine o Fredera”. Aí eu disse: “Ta aqui, a solicitação de todos os músicos, Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Brasil inteiro solicitando, que seja explicada esta questão.” Esta todo mundo com sua OMB, carteira de identidade, não tem nenhum gato solto assinando como músico. Quase morri de extenuação. De tanta luta nesta época. Três dias depois, liga o Paschoal pra mim: “Você já recebeu?”. Eu disse: “Não, o que?”. O Nelson de Macedo expediu uma carta dizendo que você foram lá e que o documento existe. Só de falar eu estou cansado de falar. Do desgaste horroroso que a gente sofreu neste período. Aí eu liguei pro Gil: “O Gil, e aí?”. “Ué, eu não tinha visto”. Então faça outro documento que a gente distribui. E logo pela frente tinha sabe o quê? O carnaval. Perdemos. Acabou-se. Depois de um ano de luta de mobilização, de luta, de enfrentamento, de reunião de material. Acaba desta maneira. Falei: “Querem saber de uma coisa, vão pro diabo que os carregue, músicos, porque na verdade eu estou lutando sozinho, quer saber de uma coisa, eu vou largar a música”. A Isaura começando a ficar maluca, eu com filho no berço, eu falei: “Eu não vou ficar nesta luta maluca, estou com criança trocando fralda”. Larguei tudo e mudei pra cá. Isso foi em 84. Cheguei aqui em 14 de outubro. No fim do ano o Wagner veio para o fim, para as festas da família. E eu fiquei sabendo que ele se associou ao bandido. Ele entrou pra aquela associação que nós processamos e ali ele ganhou a carreira. Foi ali que ele aconteceu. Logo depois morreu Tancredo, associaram “Coração de Estudante” que o Tancredo nunca tinha ouvido. Estouraram “Coração de estudante”.

O golpe do Som Imaginário, este golpe e o golpe de quando eu gravei o Aurora Vermelha, que o pessoal da TV Alemã e dos Festivais de Jazz da Europa vinham me procurar no Rio, tirava tudo. Faz uma orquestra de all-stars e vai todo mundo. Em vez de a TV levar três ou quatro grupo, ele faz um grupo só com lideres e fica e passa a mão no resto. Eis o poético mundo da arte.

Suficiente?

Email 25/09/2010

Sobre os equipamentos de gravação, instrumentos.

Aí, querida Bia

É praticamente impossível hoje saber que fim levaram os técnicos da época: Nivaldo, Dacy, Jorge - que usava uma camisa quadriculada no tempo em que gravávamos o Som e sobre a qual eu dizia que dava até pra tomar um ácido pra viajar naquelas cores. Ele calava.

A gente não tem mais como saber, porque o estúdio da EMI tem outra feição hoje, nada daquela tecnologia de então. A instituição em si mudou na essência. Só poderíamos saber deles através de alguém que os conheça pessoalmente, talvez o Renato Correia, dos Golden Boys, que foi nosso produtor, que deve estar vivo no Rio, na luta, e é um cara e tanto. Vou checar.

Quanto aos equipamentos, eu comecei usando uma pedaleira nacional Sound, um pedal que tinha wha, who e distorção. Minhas primeiras guitarradas distorcidas (Alunar, no disco do Milton de 1970, com capa do Kélio Rodrigues, o mesmo que fez a nossa primeira capa) em todo o nosso primeiro disco eram com esse pedal, e lamento não ter um hoje, porque era muito funcional. Depois consegui um distorcedor Boss Tone, mais potente, que ficava plugado na própria guitarra, uma Gibson SG Standard com que toquei até 83, tocando com o Gonzaga, e que me foi roubada. Junto com esse distorcedor veio um pedal Vox 'Cry Baby', wha, vedete da época e ícone hoje - o Luis Sérgio Carlini, guitarrista, ex-Tutti Frutti, ex- Radio Taxi, exhibe um que ganhou do Michael Jackson. A combinação dessa distorção com o Cry Baby dava vários timbres, como oboé, trompa, fagote - vide o solo em Uê, que não tem similar na mão de outro guitarrista (fico besta com isso: ninguém pesquisou sonoridades, porra, se estava na cara?? Ou eles perseguiam só imitar os sons da Europa e States?), e deu até som de naipe de metais médios, vide a mesma Uê, vide Ascenso. Usei também muito um apito de caça que se soprava pelo nariz e se graduava com a boca: a abertura do Nepal é com ele, e você pode verificar que ele permitia qualquer melodia...

Tavito usava sempre o mesmo violão de 12 Vox, nunca experimentou outra coisa nos três discos. Só uma vez, por amiga insistência minha, usou um *repeat* do estúdio, uma caixinha preta que se plugava no violão, naqueles acordes que antecedem o módulo com apitos do Zé na Nova Estrela. Ficou positivo, dramático, bem cinema.

O Luiz acabou adquirindo um baixo igual ao do Paul, Hofner, mas não se entendia com ele, como de resto não se entendia com ele mesmo, porque sofria com a não identificação com o mundo do pop e do rock: era do samba e do jazz, e só usava antes baixo de pau, acústico.

Wagner usava os órgãos que apareciam nos estúdios, normalmente eram Hammond B3, mas os estúdios não tinham a divina Caixa Leslie, então ficava era seco mesmo. Ao vivo, conseguíamos alugar teclados ainda incipientes da época, pianos Hoffner portáteis ou, quando era produção cara, algum Fender Rhodes; os órgãos Caribbean ou Diatron, nacionais, era horrível, mas era o que Deus quisesse...

Robertinho usava uma bateria nacional Pinguim mas com ferragens e peles Remo importadas. Os pratos e o contratempo eram Zildjian Avediz, turcos (que ele usou como ninguém, também por insistência minha - ele era resistente a abrir os pratos, por espírito da linha Elvin Jones. Quando tocávamos para dança, amarrava muito nos pratos, embora eu pedisse muito que abrisse o prato de expressão nas retomadas, como fazia lindamente o brilhante Wilson das Neves. Quando apareceu a loucura pop, ele cedeu, e fez a maravilha que fez, simplesmente inigualável! Pode sair buscando: vai perder tempo... :-), e o pedal do bumbo era americano, considerado o top da época, Speed Master, acessório da bateria Ludwig.

O Zé Rodrix usava um teclado de que não lembro a marca, mas era chulé, até atrapalhava a turma. E tinha uma parafernália de bagulhos sonoros que iam desde o píforo - que ele usava muito bem, fazia abstração -, a ocarina sempre chata e prolixa, percussões, apitos de caça, um apito imitando grilo (tenho um aqui) e outros bichos. Sinceramente, incomodava pela inquietação, destoava em muitos casos, como na gravação de Sábado, em que exagerou na ocarina, causando uma poluição desagradável. Cantando, era aquilo: uma inflexão intensa,

uma dicção densa, muuuuuuuuuito pessoal. Mas marcou, e a faixa Poison foi um marco, uma raridade, na verdade uma faixa cult.

É o que pude responder por agora, de acordo com o que entendi de sua solicitação. Se quiser mais detalhes, estou na escuta: a cachola aqui alcança, com a ajuda de Deus.

Abração

Fredera e Adriana