



e-ISSN 2238-8885

**A ASCENSÃO DO ROCK PROGRESSIVO NA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA NOS ANOS 1960 E 1970 E A CONTINUIDADE DE
SUA INFLUÊNCIA NOS ANOS 1980**

**The rise of progressive rock in Brazilian Popular Music in the
1960s and 1970s and it's continuing influence in the 1980s**

**El ascenso del rock progresivo en la Música Popular Brasileña
en los años 1960 y 1970 y la continuidad de su influencia en
los años 1980**

Gérson Luís Werlang¹

Resumo:

Na segunda metade da década de 1960, o surgimento de um novo estilo de rock provocou uma mudança no cenário da música popular contemporânea que logo se estabeleceria como uma das correntes *mainstream* da época: o rock progressivo. Com a sua propagação no início da década de 1970, o rock progressivo chegaria a lugares que nunca se sonhara antes, principalmente para algo tão elaborado e ambicioso em sua concepção e o Brasil não ficou alheio a essa influência. Este ensaio se propõe a traçar essa influência dentro da Música Popular Brasileira (MPB), tanto em artistas que atestam a influência sofrida, quanto naqueles que não são comumente associados com o estilo. O que se quer é propor um início de discussão que contém, em seu bojo, a ideia de que o rock progressivo teve um lastro de influência muito maior do que se quer usualmente admitir, com frutos que ressoam até o presente na música brasileira.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. História. Rock Progressivo.

Abstract:

In the second half of the 1960s, the emergence of a new style of rock caused a change in the contemporary popular music scene that would soon establish itself as one of the mainstream currents of the time: progressive rock. With its spread in the early 1970s, progressive rock would reach places that had never been dreamed of before, especially for something so elaborate and ambitious in its conception and Brazil was not oblivious to this influence. This essay aims to trace this influence within Brazilian Popular Music (MPB), both in artists who attest to the influence suffered, and in those who are not commonly associated with the style. What we want is to propose a beginning of a discussion that contains, and at its heart, the idea that progressive rock had a much greater influence than we usually want to admit, with fruits that resonate to the present day in Brazilian music.

Key-words: Brazilian Popular Music. History. Progressive Rock.

Resumen:

En la segunda mitad de la década de 1960, la aparición de un nuevo estilo de rock provocó un cambio en el panorama de la música popular contemporánea que pronto se consolidaría como una de las corrientes dominantes de la época: el rock progresivo. Con su difusión a principios de los años 1970, el rock progresivo llegaría a lugares nunca antes soñados, especialmente por algo tan elaborado y ambicioso en su concepción y Brasil no fue ajeno a esa influencia. Este ensayo tiene como objetivo rastrear esa influencia dentro de la Música Popular Brasileña (MPB), tanto en artistas que dan testimonio de la influencia sufrida, como en aquellos que no son comúnmente asociados con el estilo. Lo que queremos es proponer el inicio de una discusión que contenga, en su centro, la idea de que el rock progresivo tuvo una influencia mucho mayor de lo que normalmente queremos admitir, con frutos que resuenan hasta el día de hoy en la música brasileña.

Palabras clave: Música Popular Brasileña. Historia. Rock Progresivo.

Introdução

As décadas de 1960 e 1970 foram extremamente prolíficas em termos criativos na área da música, em particular para o rock e as relações que este conseguiu estabelecer entre a juventude e a sociedade daquela época. Duas questões foram fundamentais na afirmação do gênero: 1) A ascensão da contracultura na década de 1960, com os protestos pelos direitos civis e contra a guerra do Vietnã, junto ao surgimento dos Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, entre outros inúmeros artistas; 2) O amadurecimento estético do rock que o levou à vanguarda musical de seu tempo, influenciando outras músicas, fossem elas de expressão ampla, como o jazz — na afirmação do *jazz rock* ou *fusion* de Miles Davis — fossem de expressão regionalizada, como as músicas populares de diversos países, muitas vezes distantes em todos os sentidos do eixo de influência estética da música anglo-americana.

Depois da explosão do rock como *a música* da juventude dos anos 1960, particularmente em sua segunda metade, o rock sofre rápidas mudanças estilísticas — o rock psicodélico, o *hard rock* — e logo, quase simultaneamente, o surgimento do rock progressivo.

Esses estilos do rock sessentista faziam escola e chegariam a diversos países, que se apropriaram deles e passaram a buscar suas maneiras de produzir música dentro desses gêneros. Não foi diferente com o Brasil, que absorveu de maneira única os influxos do rock do período e depois os transformou de muitas maneiras durante os anos 1970.

O objetivo deste ensaio é efetuar uma análise de como o rock progressivo encontrou espaço na cultura brasileira e terminou por entrar para o DNA da música dos anos de 1970, criando uma zona de influência muito maior e mais profunda do que normalmente se admite, mesmo em artistas que normalmente não são associados com o estilo.

Para além da influência inicial e sua continuidade na década de 1970, é possível traçar sua sobrevivência na década seguinte através da análise das obras de alguns artistas. Para tanto, nos serviremos de alguns autores que analisam tanto questões históricas (FRIEDLANDER, 2004; PAYTRESS, 2011; ROSA, 2004) quanto musicais e estilísticas (SEVERIANO E MELLO, 1998; NAHOUM, 2005; STUMP, 2010; SAGGIORATO, 2012, 2021).

O que é rock progressivo?

O rock progressivo está diretamente ligado a dois aspectos fundamentais do desenvolvimento da sociedade ocidental na década de 1960: a contracultura e a valorização da experimentação na arte — particularmente a música — como processo de expressão de uma geração politicamente muito ativa. Diversos artistas faziam essa ligação entre rock e política, embora fundamental nesse campo seja a atuação de Bob Dylan. Segundo Mark Paytress

As McCarthysm faded, the civil rights and antinuclear protests took hold at the dawn of the 1960s. Young, committed, and gifted in the art of sharply pointed lyric, Bob Dylan energized the new folk-protest movement with songs such as “Blowing in the Wind” (1962), “Masters of War” (1963), and “The Lonesome Death of Hattie Carroll” (1964) (PAYTRESS, 2011, p. 74).²

No seio da contracultura sessentista está, portanto, a luta pelos direitos civis, o protesto contra as guerras em geral, mas particularmente a Guerra do Vietnã, a liberação sexual, o feminismo, o antirracismo e a experimentação com drogas psicoativas e alucinógenas, então considerada uma forma de se romper com os limites do pensamento ocidental tradicional. Cada um desses aspectos políticos ou comportamentais acabou por refletir-se esteticamente na música que melhor representa essa época, o rock.

Quando Miles Davis, depois de várias revoluções feitas no jazz — que elevaram o gênero, alçando-o a várias experiências tonais e estéticas — afirmou que ele havia morrido porque a música da juventude era o rock, muitos não ouviram a sua advertência.

Depois do surgimento do rock 'n' roll como uma música simples feita para a juventude na década de 1950, sem maiores aspirações artísticas ou complicações formais, os anos sessenta rapidamente transformaram-no em algo bem mais elaborado e com aspirações mais ousadas.

Na segunda metade dos anos de 1960, as experimentações trazidas pela psicodelia³ deram uma nova dimensão formal ao rock. O grande crítico musical Jonathan Eisen, que escreveu no tempo histórico exato em que o rock se transformava, atestou esta mudança:

Born of a hybrid of blues and country and western... [rock] is now a full-throated school that incorporates everything from blues to Indian classical raga, from Bach to Stockhausen (EISEN, 1969, p. 12).⁴

Esse hibridismo cultural presente no rock de fins dos anos sessenta define o que é o rock progressivo: o encontro de duas tradições, a tradição do blues, por um lado; e a tradição da música clássica europeia, por outro. Tudo isso tingido pelo jazz, pelo folk e pelo que mais vier na esteira dessas influências já por si mesmo híbridas.

Assim, as primeiras bandas de rock progressivo misturavam à sua maneira essas tendências. Enquanto o Yes tinha uma sonoridade mais sinfônica, com larga utilização de teclados e violões de estrato clássico⁵, o Jethro Tull possuía uma abordagem mais folk, também com a utilização de violões e bandolins, mas mais centrados no folclore celta, além do pioneirismo no uso da flauta transversal no rock, graças à genialidade de seu vocalista e principal compositor, Ian Anderson.⁶ Também a citada raga indiana fazia parte das influências da banda.⁷ O Nice do tecladista Keith Emerson fazia largas adaptações para um grupo de rock da música de concerto de compositores como Bach, Sibelius e Tchaikovsky.⁸ O Pink Floyd migrou lentamente da psicodelia experimental de seus primeiros álbuns para o rock progressivo repleto de influências que vão da música concreta a elementos mais sinfônicos, enquanto o King Crimson iniciaria de um ponto ainda mais ousado, com experimentos que roçavam a vanguarda de então da música de concerto. Entre 1967 e 1970, o rock progressivo nasce e se expande com uma força inaudita, revelando toda a sua capacidade expressiva de interpretar uma era.

A ascensão do rock progressivo na MPB

Esse enorme caldo cultural presente à época terminou por gerar uma influência — quase poderia se falar aqui de sincronicidade — em diferentes sociedades e países. A contracultura fazia parte daquele momento, um *zeitgeist*, e sua influência faria parte do pensamento de diferentes países. Dessa forma, a ascensão do rock, em primeiro lugar, foi uma forma inicial de a contracultura aportar no Brasil, em fins dos anos 50.

No Brasil, portanto, o surgimento do rock progressivo está associado ao paralelismo com a história do rock, ou seja, cada passo do rock nacional é precedido de impulsos produzidos anteriormente, desde o seu surgimento nos Estados Unidos na década de 1950. O rock no Brasil sofre uma influência direta de seus desenvolvimentos: a mudança do eixo para a Inglaterra nos anos 1960, a ascensão da contracultura, etc. A cada impulso histórico, o Brasil respondia com a absorção da influência, com o surgimento de grupos e artistas nacionais, que transformavam peculiarmente os aspectos musicais e poéticos da influência original.

Devido a esse paralelismo, é interessante desvelar um pouco a história do rock no país e no exterior para melhor entendermos de que forma o rock progressivo aportou em terras nacionais.

Banhos de lua: os anos cinquenta

O rock vem ao Brasil, primeiro, como um modismo. Em meados dos anos 1950, o Brasil ainda vivia o reinado do samba-canção, sem sonhar com a revolução da bossa nova, que só chegaria em 1958. Apesar desse contexto, o rock and roll chegou rapidamente ao país.

O surgimento do gênero aconteceu nos Estados Unidos em torno do ano de 1955, com os primeiros expoentes plenamente estabelecidos como ídolos da nova música (Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino, Bill Haley, Elvis Presley, entre outros). No Brasil o rock chegou nesse mesmo ano, na voz de Nora Ney, uma cantora advinda do samba-canção (ROSA, 2004).

Na sequência, os primeiros cantores de rock brasileiros não ligados à MPB, Celly Campelo e seu irmão Toni, farão versões em português de rocks de variadas procedências, colocando o gênero no imaginário nacional e no horizonte da música brasileira. Uma canção despretensiosa faria história: uma versão do rock italiano “Tintarella di luna”, virou “Banho de lua” na voz de Celly Campello. A canção reviveria diversas vezes nas décadas seguintes, inclusive na voz de Rita Lee, tocada pelos Mutantes. Outro nome de destaque, considerado o verdadeiro precursor do rock nacional, é Betinho (Alberto Borges de Barros), filho de Josué de Barros, o descobridor de Carmen Miranda. O talento e a convivência com a música levou Betinho para o

rock, apropriando-se de forma orgânica do estilo. Tudo isso desembocará no grupo Betinho & Seu Conjunto, fundamental para o desenvolvimento do rock no Brasil (BARBO, 2004).

É uma brasa, mora? O início da década de sessenta

Os anos 1960 anunciam mudanças no rock e na política nacional. O início turbulento da década prepara o caminho para o que virá. No Brasil, antes da Jovem Guarda, o rock se renova com uma série de eventos. O sucesso popular de Celly Campello, com o lado B de um compacto lançado em março de 1959, a música “Estúpido Cupido”, acende o sinal de alerta das gravadoras brasileiras para o potencial do rock entre a juventude nacional. Antecipando-se a isso, em janeiro daquele ano foi criado o selo Young, o primeiro dedicado a gravar novos artistas ligados ao rock no Brasil.

Também a televisão percebe o movimento, e em maio de 1959, a TV Record cria o primeiro programa dedicado ao estilo no país, o *Crush em Hi-Fi*, cujos apresentadores eram Tony e Celly Campello. É também em julho desse ano, 1959, como a preparar a década que viria, que Roberto Carlos estreou em disco, ainda tateando em busca de um estilo seu, ao gravar duas bossas. O rock viria logo na virada de esquina da década.

Quando Brasília é inaugurada, em fevereiro de 1960, há nos ares do país também uma febre de rock instrumental. O estilo, uma das vertentes do rock ‘n ‘roll que foi responsável pela afirmação da guitarra elétrica como instrumento característico do gênero, terá a mesma força no Brasil daquele período. Guitarristas como Alladin, e grupos instrumentais como os Jordans, Jet Black’s e Angels afirmariam a guitarra nacional, ela que provocaria uma grande dissensão na segunda metade da década de 1960 (MARSIGLIA, 2004, p. 24 e 25). Todos esses artistas aquecem a cena rocker brasileira para a chegada decisiva de Roberto Carlos e a explosão da Jovem Guarda.

Quando Roberto Carlos finalmente aparece para o grande público — já era 1963 — o grande ídolo da juventude brasileira era um cantor chamado Sérgio Murilo, de quem Roberto seguiu os passos até encontrar o sucesso, que veio com a gravação de duas canções de estrato roqueiro: “Parei na contramão” e “Splish-splash”. O ano anterior — marcado pelo início da ascensão vertiginosa dos Beatles e, no campo brasileiro, do casamento e abandono da carreira por Celly Campello — já dava mostras que os ídolos de rock brasileiros envelheciam rapidamente e eram substituídos por novos rostos com a precisão de uma linha de montagem. Roberto sentiu o vácuo e a possibilidade de ultrapassar vários de seus ídolos. Afinal, a concorrência era grande, e só um golpe de sorte poderia estabelecer uma nova carreira musical naquele meio, pensando, quem sabe, em durar.

Mas a Jovem Guarda chegou e se estabeleceu com características de movimento, sucesso de mídia e público, embora a crítica musical pretensamente séria lhe torcesse o nariz. Retrospectivamente, percebe-se que ela foi o movimento que proporcionou a entrada de uma série de elementos que só amadureciam depois da Tropicália, entre elas a maturação e mistura certa de influências que produziram o rock brasileiro da década de 1970.

Rock progressivo e a MPB nas décadas de 1960 e 1970

Ainda é um pouco nebuloso o ponto exato da chegada do rock progressivo no Brasil. O mais certo é que a influência progressiva se imiscuiu paulatinamente na música brasileira, com grupos e artistas absorvendo sua influência de forma lenta e desigual, até a sua incorporação, quase sempre híbrida, mesmo em sua versão mais bem acabada em termos de comparação com os artistas internacionais que naquele momento faziam o movimento.

Esse nascimento híbrido do rock progressivo em terras brasileiras geraria certa naturalidade na absorção da influência progressiva pela chamada MPB, uma sigla que, para além da descrição que seu nome envolve, “Música Popular Brasileira”, parecia carregar alguns estigmas puristas de ordem ideológica.

Entretanto, a chegada da Tropicália torna todo esse processo algo muito mais orgânico e fluído. Um bom exemplo está nos Mutantes, a banda formada pelos irmãos Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, além de uma muito jovem Rita Lee. Os Mutantes carregavam em sua concepção todas as possibilidades de cruzamento entre os gêneros. Para eles, MPB e rock conversavam, mesmo que através da ironia. Não é difícil perceber que foi um movimento natural a adoção plena do rock progressivo pelo grupo a partir de 1973, já sem a presença de Rita.

Esse hibridismo da Tropicália é a própria essência conceptiva do movimento. Ainda na década de sessenta, outro grupo que traz essa influência híbrida é O Terço, que abordaremos com mais cuidado a seguir.

O Terço

A banda surgiu em fins da década de 1960 a partir de três grupos anteriores,

o Joint Stock Co., o Hot Dog e os Libertinos, por onde iniciaram o guitarrista Sérgio Hinds, o baixista César de Mercês e o baterista Vinicius Cantuária. Em 1971, com Jorge Amiden no lugar de César, o grupo já estava em cena (DOLABELA, 1987, p. 151).

De fato, já em 1970 o grupo lança seu primeiro álbum homônimo. Segundo Nahoum (2005, p. 255), o disco traz um “rock tipo anos 50, 60, com leves pitadas progressivas”. Para além dessa definição, o que realmente desponta é uma união efetiva com uma sonoridade que tem muitas conexões com a MPB, através de canções um pouco reflexivas, de letras sonhadoras ou utópicas.

O repertório, que soa um pouco estranho aos ouvidos do século XXI, caiu no gosto da época, inclusive com a banda vencendo alguns festivais de MPB, tão populares naquele momento. A banda paulista, com a substituição de César de Mercês por Jorge Amiden (guitarra, voz), além de Sérgio Hinds (baixo, voz, tritarra, cello) e Vinicius Cantuária (bateria, percussão, voz), desde o início adiciona elementos progressivos, principalmente advindos da música erudita — como o arranjo para grupo da “Ária para a corda sol”, do compositor barroco alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) — aos elementos da canção mais tradicional da MPB. Essa união entre rock de estrato progressivo e MPB constituiria a pedra de toque da banda, desde o seu início até a atualidade.

Essa atuação com forte influência progressiva terminaria por replicar esse influxo a outros grupos na década seguinte, quando o leque dessa influencia se ampliaria muito.

Criaturas da noite

Em 1975, o grupo lança seu mais ambicioso trabalho até aquele momento, o álbum *Criaturas da noite*. Considerado uma das obras primas do rock progressivo nacional, o disco apresenta a mais equilibrada equação entre MPB e progressivo de todas as bandas e artistas brasileiros até aquele ponto, quiçá até hoje.

Diversas raízes brasileiras misturam-se à abordagem roqueira do grupo, numa sucessão que hora pesa, ora torna leve a mão instrumental do grupo. O álbum abre com um hino, *hard rock* progressivo “Hey, amigo”, composição de César de Mercês, que àquela altura já havia deixado a banda, embora seguisse como colaborador eventual. A segunda música quebra a expectativa inicial de seguir na veia roqueira ao introduzir uma canção repleta de influências sertanejas, com a abertura de uma moda de viola, a ecológica “Queimada”.

À belíssima balada de evocações mineiras que abre o lado B do disco, a homônima “Criaturas da noite”, segue-se outra canção de relações novamente mais próximas à MPB, e o disco encerra com uma suíte instrumental de 12 minutos, “1974”. geralmente considerada a mais imponente obra do rock progressivo brasileiro.

Sá e Guarabyra

A cada evolução ou mudança ocorrida no rock brasileiro dos anos de 1970, há um movimento correspondente em setores mais próximos à MPB. Em outras palavras, o rock progressivo, ao avançar estilisticamente dentro da música brasileira, produzirá reflexos em artistas e grupos não ligados diretamente à essa tendência.

Um caso que é sugestivo é o da dupla Sá & Guarabyra, que é tanto produto quanto reflexo disso. A dupla surgiu da dissolução de um trio, o Sá, Rodrix e Guarabyra, que deixou dois discos gravados no início da década de 1970. Rodrix deixou o grupo em 1973, e Sá e Guarabyra seguiram como duo.

Ainda como trio, o grupo é responsável pela criação de um termo um tanto peculiar da música brasileira, o chamado *rock rural*, que pode ser considerado algo como uma manifestação bastante brasileira do *folk rock* que assolava o mundo em fins dos anos de 1960 e início da nova década. Como o estilo absorvesse muitas influências da música sertaneja raiz, a moda de viola, a canção mais próxima, em poesia e música da mais tradicional MPB, o rock rural prestava-se ao cruzamento e à abertura a outros estilos.

Nunca

Os reflexos progressivos aparecem pela primeira vez no álbum *Nunca*, primeiro da dupla. Nele, Sá e Guarabyra são acompanhados pelos músicos d'O Terço, que passava por uma transição depois da gravação de seu álbum de 1973, *O terço*. Estão no disco Sérgio Hinds e César de Mercês, já que o baterista Vinicius Cantuária deixara o grupo. Quem assume as baquetas é o baterista Luiz Moreno; no baixo, Sérgio Magrão; nos teclados, Flávio Venturini. Os três últimos, depois da gravação de *Nunca*, passariam a fazer parte da nova formação d' O Terço, que gravaria o clássico *Criaturas da noite*.

Em *Nunca*, o encontro dos músicos produziu frutos que apontavam para a direção que O Terço tomaria. Destaco três momentos. A canção de abertura, “As canções que faço”, uma balada com tinturas levemente progressivas, por conta de toda a instrumentação, mas particularmente o teclado de Flavio Venturini. “Esses cabides vazios” une uma instrumentação que lembra uma seresta, intensamente brasileira, mas um arranjo que lembra um pouco o choro, com leves reflexos villalobianos num fundo em que o baixo sustenta ou traz um leve discurso rocker a todo o quadro. Note-se que a letra guarda, para os dias de hoje, um indelével traço machista. A cena do homem abandonado pela esposa e que sente sua falta através de utensílios do dia a dia de uma dona de casa deixados a esmo, uma vassoura, a camisa descosturada, hoje

deixam a canção ainda mais fixada num passado irrecuperável. A dor soa um pouco como ironia, talvez involuntária.

Para além desses dois exemplos, há de tudo no disco: rock ‘n’ roll, baladas, seresta e até mesmo mambo. Mas o entorno de uma banda de rock dá ao álbum uma unidade notável, tornando o resultado final bastante interessante sob o ponto de vista estético. Um dos elementos que talvez possa explicar essa unidade é o que Alexandre Saggiorato chama de “sonoridades desviantes”: o conjunto de características que definiram esteticamente o rock brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Segundo o autor

[...] o rock possibilitou a criação de sonoridades desviantes que contribuíram à concepção de uma identidade contracultural no Brasil dos anos 60 e 70, época em que diversos artistas, especialmente, no início, os da Tropicália, optaram pelo “combate” cultural aberto ao Regime Militar, instaurado em 1964 e vigente na década seguinte (SAGGIORATO, 2021, p. 17).

Para tanto, houve, desde o início, um processo de desterritorialização dos significados originais de diversos gêneros, atribuindo-lhes novos significados. Ora, é exatamente o que acontece em *Nunca*, onde a diversidade de gêneros musicais trabalha em prol de um novo significado estético, jovem, contestador, e onde a sonoridade advinda do rock progressivo é parte fundamental.

A terceira canção que destaco do álbum é “Terras do sul”, a mais progressiva do disco, um rock progressivo de raízes celtas, que adianta bandas brasileiras que trabalhariam com essa influência muito depois, como Tuatha de Danann e Terra Celta. “Terras do sul” é única música do disco que não pertence à parceria entre Sá e Guarabyra. Faz sentido que seja uma canção de Sá com Sérgio Hinds, guitarrista d’ O Terço. De fato, a canção caberia perfeitamente em *Criaturas da noite*, lançado no ano seguinte.

Som Nosso de Cada Dia

Este breve ensaio é um recorte, bastante sucinto, das influências progressivas na Música Popular Brasileira dos anos 60 e 70. Como assinalado no início, essas influências são muito maiores do que normalmente se admite, e provocaram a criação de obras insuspeitas. Não temos espaço e nem é o objetivo deste ensaio abranger todos os artistas sob essa ótica, e necessariamente deixaremos muitos de fora dessa análise, alguns deles profundamente significativos como Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, e outros. A partir dessa

observação, parto agora para um grupo normalmente associado com o rock progressivo brasileiro, o Som Nosso de Cada Dia.

O Som Nosso de Cada Dia formou-se em inícios da década de 1970 em São Paulo, a partir de um trio. Pedrão (Pedro Augusto Baldanza, 1953-2019), no baixo e voz; Pedrinho Batera, bateria, voz e percussão; e Manito (Antônio Rosas Sanches, 1944-2011), teclados, violino e sax. Essa formação gravou um dos maiores clássicos do rock progressivo brasileiro, *Snegs*, de 1974.

Snegs

Nosso objetivo principal ao comentar esse álbum não é salientar o muito que já foi dito sobre ele, mas notar que a influência do grupo termina por se estender a outros artistas. Pedrinho Batera gravou o álbum *Alucinação*, de Belchior, e Pedro Baldanza trabalhou com Ney Matogrosso. A influência de ambos se faz sentir na obra desses artistas, levando para dentro das obras em que trabalharam as sonoridades progressivas do grupo.

Snegs, o álbum do Som Nosso de Cada Dia, une alguns elementos inéditos na música brasileira até então. Em primeiro lugar, uma sonoridade que se assemelha a uma das referências do rock daquele momento, o trio progressivo inglês Emerson, Lake & Palmer. Uma das características do grupo inglês compartilhada com o Som Nosso é a ausência de um guitarrista, com a instrumentação centrada no tripé baixo, teclado e bateria. O Som Nosso consegue uma sonoridade distinta do grupo inglês, ao qual desconhecia, segundo depoimento de Pedrão Baldanza. A sonoridade do grupo brasileiro consegue somar elementos da música brasileira à fórmula, e também uma colocação instrumental peculiar devido à polivalência de Manito, que além dos teclados consegue migrar facilmente para o violino, o sax, a flauta e outros instrumentos. Também Pedrão toca violões eventuais, principalmente o violão de 12 cordas, e consegue replicar sonoridades com ares folk e sertanejos com eficiência. Além da evocação de sons de extrato sertanejo, o violão de 12 cordas é amplificado e a utilização de efeitos como o flanger e outros dão uma dimensão extra à sua atuação nas canções onde ele aparece. Finalmente, a habilidade e polivalência na percussão de Pedrinho Batera cria a cola que dá o toque final à música do Som Nosso. Somem-se a isso os dois vocais contrastantes e uma poesia poderosa, efetiva e que comunica muito àquela geração.

Belchior

Uma parcela significativa da sonoridade do Som Nosso de Cada Dia passa para um dos discos mais importantes da carreira de Belchior. Da mesma forma que acontece com relação ao

Terço e Sá e Guarabyra, há uma relação correspondente entre *O Som Nosso de Cada Dia* e Belchior. As influências progressivas estão tão marcantes que mesmo um artista como Belchior, que poderia parecer avesso a essa influência a tem bem presente em seu segundo e fundamental álbum de 1975, *Alucinação*.

Alucinação

Não há como falarmos de *Alucinação* sem comentarmos o disco anterior de Belchior, o homônimo *Belchior*, de 1974. Esse disco, apesar de sua qualidade, passou largamente despercebido na época, sumindo das lojas e só relançado há pouco tempo. É de se perguntar o porquê desse sumiço, dada a qualidade flagrante da obra. E a resposta é relativamente simples, se atentarmos ao fato de que ele tem uma sonoridade pouco relacionada ao rock. Os arranjos (de Marcus Vinicius) tendem muito mais a uma MPB tradicional que às sonoridades influenciadas pelo rock progressivo que despontavam à época.

Todos esses elementos parecem ter sido repensados ao gravar-se o segundo disco do cantor, *Alucinação*, lançado em 1976. Da mesma forma que no álbum de Sá e Guarabyra abordado nesse estudo, *Alucinação* consegue um resultado uno a partir de influências dispares onde desponta uma formação de rock com profundas influências progressivas.

Depois da abertura do disco, que se dá com a balada “Apenas um rapaz latino americano”, a segunda canção mostra mais explicitamente as credenciais progressivas do álbum. “Velha roupa colorida”, com seus teclados psicodélicos, suas quebras de tempo, variações entre climas elétricos e acústicos, tem tal força que foi virtualmente a música chave da carreira de Belchior. Gravada no ano anterior por Elis Regina em seu álbum *Falso brilhante*, um disco emblemático na carreira da cantora gaúcha e um dos maiores sucessos de sua carreira. A gravação dessa música por Elis, e também de “Como nossos pais”, definiria tanto os próximos passos de Elis como de Belchior.

Voltando à gravação de “Velha roupa colorida”, o que a define é a forma com que ela é apresentada no disco, e aí não apenas o baterista do *O Som Nosso de Cada Dia* é uma peça fundamental, mas também outro músico ligado à cena progressiva setentista brasileira, o tecladista José Roberto Bertrami. Bertrami era um dos membros fundamentais do grupo Azymuth, que emplacara dois discos e três sucessos improváveis nas rádios brasileiras de meados dos anos setenta, a instrumental “Melô da cuíca”, trilha sonora da novela *Pecado capital*, além das canções “Linha do horizonte”, do seu primeiro disco, *Azymuth*, de 1974, e “Voo sobre o horizonte”, do segundo álbum, *Água não come mosca*, de 1975. As duas últimas são canções em álbuns predominantemente instrumentais que romperam a bolha em que o grupo certamente seria colocado, de banda instrumental com poucos ouvintes, para um público muito mais amplo.

Bertrami, tecladista do grupo, foi o músico arregimentado para não apenas assumir os teclados do álbum de Belchior, mas também para ser seu arranjador. As escolhas progressivas de Bertrami acertariam na mosca o gosto vigente e dariam o tom exato pedido pelo momento. Por mais que haja gravações posteriores dessas canções, é difícil imaginá-las sem esses arranjos, e mesmo seu autor teria problemas posteriores em tocá-las ao vivo com músicos e instrumentos que não conseguiam reproduzir o efeito do arranjo original.

Embora todo o disco tenha esse clima progressivo permeado pelo folk (ou rock rural, como se definiu no Brasil), junto à influência nordestina, destaca-se o tema título do disco. “Alucinação”. A canção evoca algo da psicodelia progressiva, e o arranjo original é insuperável. Entre os músicos, pulsando caracteristicamente está Pedrinho Batera, do Som Nosso de Cada Dia.

Década de 1980

O discurso corrente sobre o rock progressivo no Brasil dá conta de sua decadência em fins da década de 1970 e virtual desaparecimento na década de 1980. Apesar do discurso predominante, o rock progressivo, mundialmente, passou por uma grande transformação, tanto no Brasil, quanto no mundo. Uma das características dessa mudança está ligada às modificações nos instrumentos, principalmente os teclados, que passam a fornecer novos timbres e possibilidades sonoras.

Porém, a continuidade estava assegurada por uma nova geração de músicos que aderem ao estilo, levando-o adiante. No Brasil acontece a mesma coisa. Há, também, uma continuidade dos anos setenta, muito mais que no exterior. Uma das evidências dessa continuidade está em bandas relacionadas com os núcleos de Milton Nascimento e/ou O Terço. A estética do Clube da Esquina forjada por Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges e o Som Imaginário continuaria produzindo frutos anos oitenta adentro, e um desses grupos seria o 14 Bis.

14 Bis

Em 1977, Flavio Venturini deixa O Terço para tocar com Milton Nascimento. Com ele, grava o emblemático disco *Clube da Esquina 2*, de 1978. Logo depois, no início de 1979, forma um novo grupo, o 14 Bis, que, embora formado nesse final de década, teria a maior parte de sua produção relacionada com os anos 1980.

Muito na esteira do que já se fazia n' O Terço, o 14 Bis aprofundaria as raízes mineiras (NAHOUM, 2005, p. 48) produzindo uma música equilibrada entre a MPB, o rock progressivo setentista e o pop. O grupo era formado, além de Flávio (teclados, violão e voz), por seu irmão Claudio Venturini (guitarras, violões, voz e flauta); Vermelho (José Geraldo de Castro Moreira – teclados, violão e voz); Sérgio Magrão (Francisco Sérgio de Souza Medeiros – baixo, violão e voz) e Hely Rodrigues (bateria e percussão). A relação com O Terço não é casual, já que dois de seus membros, Flávio e Sérgio Magrão, vinham do grupo que se desfizera depois da turnê de lançamento do disco *Mudança de Tempo*, de 1978. O baterista Hely viera de outro grupo mineiro com experiência e estrada na década de 1970, o Bendegó.

14 Bis: o primeiro álbum

Já em sua estreia, no disco homônimo de 1979, o grupo fixa o que será grande parte de seu estilo pela década vindoura. A mescla MPB-progressivo-pop mostra sua efetividade expressiva. Ademais, o registro vocal mais costumeiro do grupo passa pelo falsete de Flavio Venturini, reforçado pelos vocais de apoio de Sérgio e Claudio, que evocam o registro de um cantor paradigmático do rock setentista, Jon Anderson, do Yes.

Do primeiro álbum, gostaria de destacar três canções. A primeira delas é “Perdido em Abbey Road”, música emblemática, que define um pouco a trajetória progressiva do 14 Bis. A canção, que abre o primeiro álbum da banda, começa como um rock and roll, mas transmuta-se rapidamente com passagens progressivas e uma letra que reflete aquele momento daquela geração da década de 1970, já às portas da nova década. Em termos instrumentais, pode-se destacar a guitarra de Claudio em conjunção com os teclados de Flavio e Vermelho, outra característica do grupo que seria onipresente em sua trajetória.

Sob o prisma do rock progressivo e sua conjunção com a MPB, há que se destacar “Canção da América”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, segunda canção do álbum. O 14 Bis sempre terá canções de Milton em seu repertório, e também produzirá canções que Milton terminará gravando. As versões do grupo, no entanto, sempre são mais progressivas que as de Milton. De que forma? O clima introdutório, com órgão e violões, dá uma verve barroca à obra; também, os vocais trabalhados em camadas, transformam o conjunto da canção em algo que a aproxima das sonoridades de bandas como Focus, Yes ou Genesis, sem no entanto perder o seu indelével acento mineiro.

Em termos estilísticos, a banda não desperdiça nada, trazendo para o disco influências variadas: rock, blues, MPB, até mesmo elementos da música country. Talvez o 14 Bis tenha sido

o primeiro grupo de rock brasileiro a conseguir integrar de forma orgânica o country em sua sonoridade.

14 Bis II: o segundo álbum

O segundo disco da banda geralmente é considerado o mais progressivo do grupo. Isso se dá principalmente pelas duas longas faixas instrumentais “14 Bis I” e “14 Bis II”, onde as influências da banda se apresentam mais explícitas. Pode-se, inclusive, fazer um paralelo entre essas duas obras e “1974”, a grande peça instrumental presente em *Criaturas da noite*, do Terço. O que as conecta é certo estilo recorrente em dois músicos que participam de ambas: Flavio Venturini e Sérgio Magrão.

Para além das duas peças instrumentais, o álbum do 14 Bis decola (sem trocadilhos) trazendo o estilo que se iniciara no primeiro disco ainda mais perto do público brasileiro que gostava tanto de rock como de MPB. As mesmas características, o predomínio de teclados junto a passagens guitarrísticas, a alternância entre peças mais eletrificadas em contraposição a momentos acústicos, mas sempre com a predominância de elementos progressivos, o uso de teclados, o trabalho vocal.

No segundo álbum, uma das canções que tem essa característica é, também, de Milton Nascimento e Fernando Brant, a música de abertura, “Bola de meia, bola de gude”, outra canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, o que dá, inicialmente, um tom mpbístico ao álbum. Na segunda canção, “Caçador de mim”, de Sérgio Magrão e Luis Carlos Sá, já se sente a pegada progressiva, uma balada existencial, com uma orquestra de cordas acompanhando a banda. Essa canção seria gravada no ano seguinte por Milton Nascimento. A canção, que é um dos destaques brasileiros daquele ano (MELLO, SEVERIANO, 1999, p. 285 e 287) não apenas é destaque do disco de Milton, como dá nome a ele. *Caçador de mim*, o álbum, marca a entrada de Milton nos anos de 1980, demonstrando as trocas e contribuições que ocorreriam entre o 14 Bis e o cantor/compositor mineiro.

A seguir vem a terceira canção, que torna ainda mais intensa a influência do rock progressivo. “Planeta sonho”, de Flavio Venturini, Vermelho e Márcio Borges, além de começar com teclados indefectivelmente progressivos, apresenta um ideário utópico muito próximo aos ideais apresentados em certas canções do Yes, e ao espírito da contracultura dos anos de 1960. Para o mundo de hoje, pode parecer estranho que essa canção tenha sido um dos singles do álbum, tendo execução massiva em rádios da época, sendo um dos sucessos que puxou as vendas do disco.

Com a trinca inicial de canções, que vão da mais estilisticamente próxima à MPB à mais progressiva, abrem-se as portas às instrumentais “14 Bis I”, e “14 Bis II”. A primeira é composição solo de Flávio, enquanto a segunda é composta por toda a banda.

Espelho das águas

O terceiro álbum do grupo foi lançado no fim de 1981, e avança na proposta progressivo-MPB-pop. *Espelho das águas* abre com uma canção de fatura extremamente pop (para a época), “Queima, baby”, um pop-rock leve que aproveitava o início de verão para divulgar o álbum. Porém, o que puxa a canção é o som do teclado, do início ao fim da música. Esse fator a coloca dentro de uma estrutura pop com clara influência progressiva.

Também nesse disco há uma contribuição de Milton Nascimento (“Nos bailes da vida”) e uma excelente instrumental, “Espelho das águas”. O grupo seguiria nessa trilha e se manteria produzindo mesmo depois da saída de Flavio na segunda metade da década de oitenta.

A Cor do Som

Outro grupo de fins dos anos de 1970 que terá seu período de maior sucesso comercial no início da década seguinte é A Cor do Som, grupo que saiu das fileiras do setentista Novos Baianos. Quando o grupo baiano se desfez, a partir de algumas adições de novos membros, criou-se o novo conjunto. Formado por Armandinho Macedo (guitarra, guitarra baiana, bandolim e voz), Mu Carvalho (teclados e voz), Dadi Carvalho (baixo e voz), Gustavo Schroeter (bateria) e Ary Dias (percussão e voz).

A essência da música do grupo era uma mescla de rock e choro, ao qual foram se ampliando outras influências musicais.

Frutificar

Com dois álbuns instrumentais lançados no apagar das luzes dos anos setenta, A Cor do Som amadurecerá seu estilo no terceiro disco, *Frutificar*, lançado em 1980. Foi, também, o primeiro álbum do grupo a obter sucesso comercial, com diversas músicas tocando massivamente nas rádios brasileiras. O principal catalizador da mudança de status do grupo perante o público foi o fato de deixar de ser um conjunto instrumental e incluir em seu repertório canções. Três membros assumiram se revezavam como vocalista principal do grupo, e compositores importantes como Gilberto Gil e Caetano Veloso apadrinharam a banda, fornecendo-lhes

material inédito de excelente qualidade. No caldeirão de influências do grupo está o rock progressivo, presente em todos os músicos, mas particularmente forte no tecladista Mu Carvalho.

Frutificar abre com a instrumental e progressivíssima música que dá nome ao disco. “Frutificar”, com seu teclado solo, à maneira dos melhores tecladistas do rock progressivo, dá o tom inicial do álbum e prepara a base, quase um guia estético para o ouvinte. Na segunda parte da música, entra a banda inteira, com um solo de guitarra de Armandinho de fatura também progressiva. Alternam-se solos de teclado de Mu e a percussão de Ary, que dá um contraponto brasileiro e latino à harmonia. O *set* de teclados de Mu é digno de nota: piano Yamaha, minimoog, órgão hammond. Mais uma vez, confirma-se uma lista típica do rock progressivo, salientando como essa influência estava viva no Brasil, quando já arrefecia o movimento progressivo na Europa e América do Norte.

A abertura instrumental cria uma moldura perfeita para a canção que lhe segue, a linda “Abri a porta”, presente de Gilberto Gil ao grupo, composta por ele e Dominginhos. A levada da canção, tranquila e meditativa, num crescendo de expectativas, dá à sequência do álbum um ar ainda mais progressivo. Gil, quando gravou a música posteriormente ou a tocou em shows, dava à música uma pegada mais próxima ao reggae do que à levada mais coesa e progressiva d’ A Cor do Som.

Frutificar produziu três singles, canções de enorme sucesso que rodaram intensivamente nas rádios na época: a já citada “Abri a porta”; “Beleza pura”, presente de Caetano Veloso; e “Swingue menina”, de Mu e Moraes Moreira. O álbum foi gravado em maio e junho de 1979 e lançado próximo ao fim do ano, por isso faria sucesso apenas em 1980, caracterizando a sonoridade do grupo como pertencente à nova década que chegava, e demarcando a sua presença nos anos vindouros.

Transe total

Com o sucesso obtido pela banda, o sucessor de *Frutificar* foi *Transe total*, lançado em 1980.

O álbum abre, novamente, com uma peça instrumental, “Dança das fadas”, ainda mais progressiva que “Frutificar”, que abria o disco anterior. Depois da faixa de abertura, uma canção, novamente de Gilberto Gil, repetindo a fórmula (certeira) do disco anterior. O novo presente de Gil é, nada mais nada menos que “Palco”. O equilíbrio perfeito de elementos da MPB com uma sonoridade levemente progressiva, presente no clima geral da canção, mas principalmente no solo de guitarra de Armandinho, que faz uma breve citação de “Here, there and everywhere”, dos

Beatles dariam ao novo álbum o clima perfeito iniciado por seu antecessor. Gil só gravaria a canção no ano seguinte, em seu álbum *Luar*.

Transe total não teve nenhuma canção de Caetano Veloso, mas teve “Moleque sacana”, um presente de Rita Lee à banda, parceria dela com Mu Carvalho. Das demais músicas do disco, há uma alternância entre canções e peças instrumentais que unem sonoridades brasileiras, choro, frevo, numa mescla digna da melhor *fusion* jazzística. A mais progressiva no sentido mais tradicional, é outra instrumental de Mu, “Bruno e Daniel”, uma espécie de “choro progressivo”, uma fusão que a banda estava fazendo como nenhum outro artista fazia.

Mudança de estação

O sexto álbum do grupo, *Mudança de estação*, chegou às lojas em meados de 1981. A sequência a *Transe total* não decepciona. Novamente, a faixa de abertura, “Saudação à paz”, é instrumental, com as influências progressivas e brasileiras bem equilibradas. As músicas que receberam maior radiodifusão e se tornaram sucessos da banda naquele ano foram a faixa título, “Mudança de estação”, do poeta curitibano Paulo Leminski, e “Alto astral”, parceria de Mú, Dadi e Evandro Mesquita. Na última, sente-se claramente certo ideário sonoro e filosófico muito próximo aos ideais do rock progressivo setentista, junto a uma aproximação tipicamente tropical, de convivência com a natureza, algo que está presente no Brasil daquele momento de forma muito acentuada, na chamada “geração saúde”. A banda incorpora e representa esse ideário, e parte de sua perda de popularidade na segunda metade da década está relacionada com a ascensão do pós-punk no cenário musical brasileiro, já que esse movimento não valoriza essa aproximação com a natureza e sim, muito mais, os cenários dark, industriais e urbanos pouco relacionados com algo tropical.

“Alto astral”, uma balada profundamente progressiva, com uma orquestra de cordas além da banda, com arranjo e regência do saxofonista Nivaldo Ornellas, integrante d'O Som Imaginário, parceiro de Milton Nascimento e presença constante na música brasileira das décadas de setenta e oitenta. A ela segue-se a instrumental “Apanhei-te mini-moog”, verdadeiro estatuto de união do choro com o rock progressivo. Mais uma vez, Mú confirma sua vocação instrumental e progressiva.

No fim de 1981, Armandinho deixaria A Cor do Som por questões pessoais, voltando para a Bahia e assumindo o trio elétrico de seu pai, rebatizado como Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar. Pega de surpresa e em trajetória ascendente, a banda encontra um novo guitarrista no argentino Victor Biglione, que produzirá dois bons álbuns com a banda, acrescentando novas influências ao caldeirão estilístico do conjunto.

Considerações progressivas finais: a MPB tingida de Art Rock

Muitos outros grupos e artistas poderiam ser acrescentados à lista aqui presente, a ver: Zé Ramalho, Alceu Valença, Fagner, Sagrado Coração da Terra, Violeta de Outono, entre outros já antes citados e não analisados neste ensaio.

O que eu gostaria de salientar é que há uma grande quantidade e variedade de formas que a influência do rock progressivo tomou no Brasil, produzindo uma música peculiar. Nos anos oitenta, ainda outro subgênero do progressivo entraria em cena, o chamado Art Rock, uma variação de canções mais curtas e conceituais, que influenciaria diversos grupos brasileiros e entraria na fórmula de outros artistas ligados à MPB.

Mas isso já é assunto para outro ensaio, ou talvez uma obra de maior envergadura.

Referências:

- BARBO, Sérgio. *Não como nossos pais*. In: **História do rock brasileiro: anos 50 e 60**. São Paulo: Abril, 2004.
- BARNES, Mike. **A New Day Yesterday: UK Progressive Rock & The 1970s**. Omnibus Press,
- DOLABELA, Marcelo. **ABZ do rock brasileiro**. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.
- EISEN, Jonathan. **The Age of Rock: Sounds of the American Cultural Revolution**. New York: Random House, 1969.
- FAGUNDES, Ariel. *Belchior entre o sonho e o som*. In: **Revista Noize nº 142**. São Paulo: Noize Media, 2023.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MARSIGLIA, Luciano. *Sem palavras*. In: **História do rock brasileiro: anos 50 e 60**. São Paulo: Abril, 2004.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira, vol. 2 – 1958-1985**. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- NAHOUM, Leonardo. **Enciclopédia do rock progressivo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rock Symphony, 2005.
- PAYTRESS, Mark. **History of rock**. Bath, United Kingdom: Parragon, 2011.
- ROSA, Fernando. *O primeiro disco*. In: **História do rock brasileiro: anos 50 e 60**. São Paulo: Abril, 2004.
- SAGGIORATO, Alexandre. **Barra rock: os sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970**. Passo Fundo: Méritos, 2021.
- STUMP, Paul. **The music's all that matters: a history of progressive rock**. 2. ed. Chelmsford, Essex: Harbour, 2010.

Discografia

- A COR DO SOM. **Frutificar**. WEA, 1979.
- _____. **Mudança de estação**. WEA, 1981.
- _____. **Transe total**. WEA, 1980.
- AZYMUTH. **Águia não come mosca**. WEA, 1976.
- _____. **Azymuth**. Som Livre, 1975.
- BELCHIOR. **Alucinação**. Phillips, 1976.
- BELCHIOR. **Belchior**. Chantecler, 1974.
- 14 BIS. **14 Bis**. EMI, 1979.
- _____. **14 Bis II**. EMI, 1980.
- _____. **Espelho das águas**. EMI, 1981.
- GILBERTO GIL. **Luar**. WEA, 1981.
- JETHRO TULL. **Aqualung**. Chrysalis, 1971.
- _____. **Living in the past**. Chrysalis, 1972 a.
- _____. **Stand up**. Chrysalis, 1969.
- _____. **Thick as a brick**. Chrysalis, 1972 b.
- _____. **This was**. Chrysalis, 1968.
- O TERÇO. **Criaturas da noite**. Copacabana, 1976.
- _____. **Mudança de tempo**. Copacabana, 1978.
- SÁ & GUARABYRA. **Nunca**. EMI, 1974.
- SAGRADO CORAÇÃO DA TERRA. **Flecha**. Sonhos & Sons, 1986.
- SOM NOSSO DE CADA DIA. **Snegs**. Continental, 1974.
- THE NICE. **Five bridges**. Mercury, 1970.
- YES. **Fragile**. Atlantic, 1971.

Notas:

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Músico e escritor. Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: gerwer@rocketmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-7449-0706>

² Em tradução minha: “À medida em que o McCartismo enfraquecia, os direitos civis e protestos antinucleares ganhavam força no fim dos anos de 1960. Jovem, comprometido, e dotado na arte de letras contundentes, Bob Dylan energizou o novo movimento de protesto folk com canções como “Blowing in the Wind” (1962), “Masters of War” (1963), e “The Lonesome Death of Hattie Carroll” (1964).

³ O termo foi cunhado pelo psicólogo Humphry Osmond em 1966, em carta ao escritor Aldous Huxley. Refere-se a experiências artísticas condicionadas pelo uso de substâncias psicotrópicas, embora não

necessariamente. No rock, a psicodelia foi um estágio muito profícuo, que levou uma série de artistas às quebras paradigmáticas em relação ao rock anterior (até aproximadamente 1964). Os Beatles iniciaram suas experiências já em *Rubber Soul*, em 1965, e atingem o auge em álbuns como *Revolver* (1966) e *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967).

⁴ Em tradução minha: “Nascido de um híbrido de blues e country and western, [o rock] é agora uma escola plenamente desenvolvida que incorpora de tudo, do blues à raga clássica indiana, de Bach a Stockhausen”.

⁵ Para referências musicais a respeito, um excelente exemplo é o álbum *Fragile* (YES, 1971).

⁶ Como encontrados nos álbuns *Stand up*, *Aqualung* e *Thick as a brick* (JETHRO TULL, 1969, 1971 e 1972, respectivamente).

⁷ Um excelente exemplo é a canção “Dharma for one”, presente tanto no álbum de estreia do grupo (JETHRO TULL, 1968), quanto no excelente *Living in the past*, numa versão ao vivo onde as influências indianas estão ainda mais evidentes (JETHRO TULL, 1972 b).

⁸ Como presentes no álbum *Five bridges* (THE NICE, 1970).