

O caso do Som Imaginário: contracultura, experimentação e indústria fonográfica entre as décadas de 1960 e 1970

Maria Beatriz Cyrino Moreira (UNICAMP, Campinas, SP)

biacyrinom@gmail.com

Rafael dos Santos (UNICAMP, Campinas, SP)

rdsantos@unicamp.br

Resumo: A banda Som Imaginário surgiu no ano de 1969 com o intuito de acompanhar o músico Milton Nascimento em sua turnê na qual promovia seu álbum *Milton* (1970). Nos anos seguintes, o grupo pôde alçar vôos independentes que resultaram em três discos gravados pela Odeon em 1970, 1971 e 1973. Neste artigo, pretendemos articular a produção musical do grupo com o contexto da MPB no começo da década de 70, marcado principalmente pela ditadura em seu momento mais repressivo e pela consolidação da indústria fonográfica no país. No que se refere aos dois primeiros álbuns, ambos homônimos, nos deteremos nas letras das canções, que revelam os posicionamentos políticos e os valores culturais daquela geração dos anos de 1970, que sofria os efeitos da repressão ditatorial ao mesmo tempo em que recebia tardiamente as informações estrangeiras da contracultura e do movimento *hippie*. Musicalmente, consideraremos o álbum *Matança do porco* de 1973, totalmente instrumental, como um importante exemplo daquele momento histórico. Através da análise de sua produção e de sua estruturação composicional tentaremos levantar algumas questões, sobretudo aquelas que envolvem os conflitos e as acomodações dos elementos do nacional-popular e internacional – popular na sua criação e as condições da indústria fonográfica naquele período.

Palavras chaves: Som Imaginário e música instrumental; MPB e contracultura; indústria fonográfica na década de 1970.

The case of the "Som Imaginário" band: counterculture, experimentation and the music industry between the 1960s and 1970s in Brazil

Abstract: The Brazilian band "Som Imaginário" was created in 1969 to accompany the musician Milton Nascimento on his tour the following year to promote his album *Milton* (1970). In the next years the group pursued independent projects, which resulted in three albums recorded for Odeon Label in 1970, 1971 and 1973. In this article, we articulate the group's musical production within the context of MPB (*Música Popular Brasileira*) in the early 1970s, marked mainly by the country's dictatorship in its most repressive period coupled with the consolidation of the country's music industry. Regarding the first two albums, which share the same title, we analyse the lyrics of the songs, which reveal political positions and cultural values of the 1970s generation, which suffered the dictatorial repression while receiving delayed information from foreign counterculture and the hippie movement. Musically, we consider the album *Matança do Porco* (*Slaughtering the pig*) from 1973, which is totally instrumental, as an icon of that historic moment. Through analysis of their production and their compositional structure we raise issues such as those involving conflicts and consolidation of national and international popular elements in its creation and the conditions of the recording industry during that period.

Keywords: Som Imaginário and instrumental music, Brazilian popular music and counterculture; music industry in the 1970s.

1 – Som Imaginário: fusões e experimentações na MPB

O grupo Som Imaginário surgiu no ano de 1969 através da iniciativa do produtor e empresário José Mynssen, que estava à procura de músicos que pudessem acompanhar Milton Nascimento no início de uma nova fase em sua carreira, aberta a experimentações inspiradas pelas novas informações da contracultura, do rock n'roll e dos Beatles, sem deixar de lado seu arsenal musical pré-existente, como a música mineira e o jazz. A empreitada acabou resultando na seguinte formação: um "trio de jazz" formado por Wagner Tiso (piano), Robertinho Silva (bateria) e Luis Alves (contrabaixo) junto a três simpatizantes do rock n'roll, Tavito (violão, voz), Zé Rodrix (teclados, voz) e Frederiko (guitarra, voz). O novo Milton Nascimento apresentado na turnê intitulada Milton Nascimento e Ah...o Som Imaginário! diferia muito de sua primeira aparição bem comportada no Festival da Canção de 1967, quando apresentou a canção Travessia vestido formalmente e acompanhado apenas de um banquinho e violão. Nesta turnê, Milton aparecia de cabelo black power, calças boca-de-sino e colares, acompanhando o Som Imaginário em improvisações sobre *With a little help from my friends*, dos Beatles.

A contribuição do grupo foi decisiva para a fixação desta nova imagem de Milton Nascimento, que representava a fusão de gêneros e estilos presentes em parte do repertório da música popular brasileira no final dos anos 1960. Esta mudança de paradigmas nas escolhas estéticas dos músicos é decorrente, dentre outros fatores, da incursão tropicalista no campo da música popular, que de acordo com Santuza Cambraia foi responsável pelo "abalo da canção no Brasil". Os tropicalistas mesclaram elementos estrangeiros provenientes do pop/rock internacional e citações de elementos da tradição cultural brasileira, recorrendo a elementos visuais e performáticos, transformando a canção num artefato não mais "contido na unidade música-letra", só se completando com "elementos externos – arranjo, interpretação, e até mesmo capa de discos" (NAVES, 2010, p.98).

Após os trabalhos junto a Milton Nascimento, o Som Imaginário gravou três álbuns próprios intitulados: Som Imaginário (1970), Som Imaginário (1971) e Matança do Porco (1973). Os dois primeiros são compostos por canções que fazem referência tanto a temas políticos como sugestões aos valores e ideias da contracultura. O terceiro álbum, Matança do Porco, se difere dos anteriores por ser um disco completamente instrumental. Primeiramente, o que se nota na junção destes músicos é um conflito "político musical", visto que cada integrante advinha de fronteiras e tendências musicais distintas. 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 ideias (...) e ficou um pop completamente diferente de tudo que tinha se feito". (CARVALHO, 2010)

O hibridismo de gêneros e estilos que pode ser identificado como tal no material musical do Som Imaginário se deve também à definição e consolidação dos segmentos/gêneros dentro da indústria cultural.

"(...) entre 1968 e 1969 as diversas camadas de estilos formadoras da MPB estavam sedimentadas. Bossa nova, canção engajada-nacionalista, sambajazz, samba tradicional, temas e materiais folclóricos em geral (rurais e urbanos) e canções tropicalistas (...) aglutinaram-se no novo sistema de criação, produção e consumo de canções que emergiu no final dessa trajetória histórica". (NAPOLITANO, 2001, p.289)

Além disso, de acordo com este mesmo autor, o período compreendido entre os anos de 1968 e 1972 é de experimentação e pesquisa dentro da MPB (NAPOLITANO In RISÉRIO, 2006, p.125). No caso do Som Imaginário, a experimentação presente em seus discos, tanto no que se refere à liberdade de escolha de estilos a serem utilizados quanto na pesquisa e manipulação sonora dentro de estúdio (colagens, timbres, efeitos), foram também possíveis graças à fase de transição pela qual passava a indústria fonográfica brasileira, que aos poucos, através de um lento processo de racionalização, procurava se adequar aos padrões internacionais de gravação e distribuição.¹ Através deste processo, o setor fonográfico era reapearelhado, a divisão de trabalho se aprofundava e departamentos de marketing nas gravadoras eram implantados a fim de supervisionar o produto artístico a ser vendido. Esta transição pode ser bem representada através do caso da Odeon. Em 1969 a gravadora foi vendida para a EMI, no entanto, em 1970, ainda permaneciam resquícios de uma produção artesanal que garantiu certa liberdade a uma parcela de seu casting de prestígio. Desta maneira, os artistas entravam em estúdio e podiam usufruir horas a fio de gravação, que resultavam em arranjos concebidos ao "calor da hora". É deste tipo de processo que resulta o caráter de improvisação, criação coletiva e experimentação presentes em boa parte das composições dos dois primeiros discos do Som Imaginário (MOREIRA, 2011, p.2).

Debates sobre a posição dos artistas da MPB surgiam e impulsionavam a formatação das hierarquias dentro deste campo, balizada principalmente entre os "artistas de prestígio" e os "artistas comerciais". Napolitano identifica duas ações opostas nestes agentes: "resistir" e "cooptar" (NAPOLITANO, 2006, p.127). Entendo por "resistir", uma postura reivindicante frente à ditadura através das canções, privilegiando tudo o que é dito "nacional" e repudiando o que vem de fora. "Cooptar" estaria ligado à assimilação destas informações musicais estrangeiras e ao mesmo tempo à aceitação das regras comerciais estabelecidas pela gravadora.

A consolidação da música popular brasileira nos anos 1960 como instância autônoma, movimentada principalmente nos festivais musicais da televisão, acabou por legitimar produções de conteúdo nacional-popular. Como este

processo ocorreu concomitantemente ao crescimento da indústria fonográfica e a segmentação do mercado, esta distinção entre artistas engajados representantes da "verdadeira MPB", se reproduzia também nos catálogos das gravadoras. Esta distinção colocava os produtos culturais em posições antagônicas no mercado; de um lado uma produção de circulação restrita e de outro uma produção de circulação ampliada, que acabavam influenciando e orientando posições na própria prática da indústria e na crítica especializada (MORELLI, 2008, p.95).

Articulando estas informações junto a nosso objeto de pesquisa, podemos perceber que Milton Nascimento, após o festival de 1967, foi legitimado pela crítica ao interpretar, num estilo bem comportado, a toada Travessia e obteve garantia de liberdade de criação nos estúdios da Odeon. Em 1969, gravou seu disco Milton Nascimento, com produção de Milton Miranda, produtor e diretor artístico da gravadora, "responsável pelo aparecimento de mais de 50 nomes de grande expressão e realização de centenas de elepês importantíssimos" (MILLARCH, 1976, p.4). Nas palavras do jornalista Aramis Millarch:

"Com Miranda, praticamente começou uma nova fase na fonografia brasileira, com produções bem acabadas, álbuns de capa dupla, valorização do trabalho do produtor - responsável direto pelo sucesso de tantos artistas. (...) Ao lado da linha comercial, ditada pelas regras de marketing, há as produções de prestígio, que justificam a frase "Disco é Cultura", colocada na contracapa de todo lançamento". (IDEM)

O Som Imaginário, através de Milton Nascimento, pôde usufruir dos benefícios cedidos por Milton Miranda. Referências sobre esta "liberdade" dentro do estúdio aparecem no exemplo abaixo, retirado do Jornal Folha de São Paulo:

"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." (LARANJEIRA, 1971, p.17)

Estas referências demonstram que mesmo após o lançamento do primeiro álbum do grupo, permeado em sua maior parte por influências da música estrangeira, o Som Imaginário permaneceu associado ao circuito restrito da MPB, aos artistas considerados de "prestígio". No segundo álbum, podemos perceber traços claros de um discurso político nas letras, elemento requisitado pela indústria para legitimar as produções do campo da MPB.² No entanto, musicalmente, continuamos a perceber a linguagem pop/rock e os traços da contracultura permeando as narrativas musicais.

Estas características estrangeiras, reflexos da imagem da contrarrevolução da América do Norte, foram utilizadas neste contexto para dar ênfase à atitude contestatária diante à situação repressiva do regime militar. Heloísa Buarque de Hollanda esclarece esta hipótese ao afirmar, em seu estudo sobre a contracultura:

"O rock é adotado como um "ritmo de vida", que adota toda esta maneira de pensar as coisas, ver o mundo de uma maneira

libertária, ao mesmo tempo identificada com a modernidade e a marginalidade, sendo adotado como símbolo de subversão e rejeição ao sistema." (HOLLANDA, 1981, p.68)

Desta maneira, podemos aferir que a produção musical do grupo é fruto de estratégias e ações de produtores e músicos bem como de todas as "movimentações culturais", (COELHO, 2010, p.20) ocorridas durante os anos de 1960. Só a partir destas movimentações e do levantamento de suas questões intrínsecas é que o pesquisador das manifestações artísticas do início da década de 1970 pode compreender os processos históricos que culminaram numa maior expressão de uma cultura marginal (ou contracultura). Tendo em vista que o debate sobre a contrarrevolução da década de 1970 suscita diversos pontos de vista, Coelho aponta que é importante não reduzir o papel das produções artísticas deste período como sendo "desviantes em relação a tudo que era oficial" ou então "representantes de um período de descaminhos culturais e políticos" papéis estes que podem corroborar a ideia de um "vazio cultural" nos anos de ditadura. (COELHO, 2010, p.19)

Vejam no próximo item deste artigo, como se configuram as temáticas poéticas das canções do Som Imaginário, fruto do cruzamento de dois momentos históricos que se interpõem na cultura brasileira do final da década de 1960 e começo de 1970: a temática nacional-populista e as novas formas da linguagem "pós-tropicalista" influenciada, sobretudo, pelos discursos contraculturais.

2 – Aqui e agora: linguagem contracultural e novas perspectivas da revolução nas letras do Som Imaginário

Os discursos poéticos do início dos anos de 1960 se apoiavam nas diretrizes traçadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) e tinham como concepção um alinhamento da arte com a noção de "povo". Não se tratava mais do discurso nacionalista dos modernistas, pautado na busca dos elementos nacionais "autênticos" nas raízes da cultura popular brasileira, mas sim na expressão, por parte da intelectualidade de esquerda, de um discurso que se aproximasse da "sintaxe das massas", a fim de exprimir as problemáticas individuais e coletivas através de temas relacionados a problemas sociais. O ideal cepecista trabalhava com a concepção de uma "arte popular revolucionária" utilizada como instrumento de tomada de poder. Assim, a arte deste período é marcada por debates políticos que colocam em pauta questões como a democracia, o nacionalismo, a modernização, e a "fé no povo" (HOLLANDA, 1981, p.21).

Com o golpe militar de 1964, a arte vinculada a ideais esquerdistas não é impedida de circular, porém seu acesso ao povo se torna cada vez mais restrito. É neste momento que esta arte acaba encontrando um único meio de integração: as instituições da indústria cultural (cinema, teatro e festivais de música especialmente). No caso da música popular brasileira, seu espaço de

maior circulação eram os chamados Festivais da Canção, espetáculos transmitidos pela televisão dedicados à competição de compositores/intérpretes e suas canções. Além de serem palcos de debates ideológicos, os festivais ajudaram a consolidar um grupo de consumidores de arte revolucionária, impulsionando as canções de protesto a uma posição de prestígio dentro do mercado. Em boa parte da produção da chamada "Era dos Festivais" é possível observar o comprometimento com o ideário nacional popular por parte da elite intelectual universitária, que, assumindo uma dicção culta, fez uso de artifícios poéticos como alegorias, fragmentos, intertextualidade e referências à tradição literária brasileira.

A partir de 1968, estes discursos começaram a sofrer modificações. Os pensamentos graves e reformistas anteriores são reformulados e colocados em questão por diversos outros grupos culturais. Os discursos destas "novas esquerdas" serão construídos sob o signo da ambigüidade, pois não se critica apenas o ambiente externo social e político, mas as próprias ações da *intelligentzia* brasileira na formação de uma concepção de "identidade nacional". São discutidos os caminhos que ela propunha e sua integração com os meios de massa e com a modernidade latente, acentuados pelas ações desenvolvimentistas do regime militar. Concomitantemente a este processo, absorviam-se também as informações de movimentos jovens gerados por inquietações políticas que surgiam em diversos países do ocidente.

No Brasil, um movimento cultural que absorverá parte destas informações estrangeiras é o tropicalismo, entendido pelos pesquisadores de música popular como um grupo de artistas (de várias áreas; músicos, jornalistas, escritores, artistas plásticos, etc.) que teve como preocupação a atualização da linguagem no sentido de torná-la condizente com o "tempo presente", ao mesmo tempo em que incorporaram uma determinada leitura sobre a modernidade, o mundo fragmentado e a descontinuidade temporal. Ainda sob o ponto de vista de Hollanda, o tropicalismo trabalha com a estética da alegoria, representando as contradições da modernização do país, o choque entre o arcaico e o moderno, delineando sua "imagem de absurdo", com melancolia e humor (SCHWARZ apud HOLLANDA, 1981, p.68).

O aspecto que nos chama atenção nesta atualização de uma linguagem poética é a substituição da noção de futuro e revolução para uma preocupação com o "aqui e agora", que se alinhará às perspectivas das informações contraculturais trazidas do exterior e definirá boa parte dos discursos poéticos encontrados nas letras do Som Imaginário.

Sabemos que a contracultura teve como pano de fundo as lutas civis ocorridas nos Estados Unidos contra a guerra do Vietnã e acabou gerando diversas manifestações, entre elas o movimento *hippie*. Não nos cabe aqui apontamentos detalhados sobre a contracultura, visto que é um movimento

social amplo e de diversas implicações ao redor do mundo. Importa-nos ilustrar alguns pontos de convergência entre suas noções e valores com as buscas sociais que aconteciam aqui no Brasil, em plena ditadura militar. Dentre elas, está o surgimento de uma "imprensa marginal", que, influenciada pelos valores contraculturais, contribuiu para a criação de um tipo de linguagem que "levava em conta a impressão e a subjetividade, contrapondo o estilo objetivo e sóbrio dos jornais comuns" (MOREIRA, 2011, p.14) tipo de linguagem que terá desdobramentos na poesia e na música do pós-70.

A revolução social, como dito anteriormente, não era mais o único foco de atenção; os pensamentos se voltavam para a revolução comportamental, centrada no indivíduo e não mais no coletivo. Embora o mundo moderno se colocasse como fragmentado e em constante modificação, sua lógica racionalizante predominava: na visão dos adeptos da contracultura, manuais de como agir, como se vestir, como se portar e a necessidade de se sentir parte de um grupo de identidade definida eram padrões sociais que deveriam ser rompidos.

A canção *Nepal*, presente no primeiro álbum do grupo, interpretada por Zé Rodrix e Frederica em tom irônico e debochado (característica presente em muitos intérpretes pós-tropicalistas), pode revelar alguns destes cruzamentos com as ideias advindas da contracultura. Na letra, a imagem de um país "ideal" é centrada em valores comportamentais e humanos e ressaltam uma preocupação com o "aqui e agora". Na comunidade imaginada da letra, as relações sociais seriam "livres", se contrapondo à noção da sociedade capitalista individualista:

"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"

Os valores da filosofia *hippie* impregnam de sentidos os versos seguintes, descrevendo como seria (como é, no tempo do aqui e agora) a vida nesta comunidade livre baseada em princípios morais não-autoritários, livres de repressão sexual e de compulsões neuróticas:

"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"

O tom irônico e debochado presente na interpretação da canção não deixava de ser uma crítica comportamental diante às ações repressoras do regime militar. Luís Carlos

Maciel, importante pensador daquela época, explica que "O humor tinha esta característica de poder oferecer resistência em situações nas quais não parecia possível resistência alguma" (MACIEL, 1981, p.10).

Em *Sábado*, faixa presente também no primeiro álbum, o uso de metáforas e as descrições dos sujeitos fazem referência aos valores de livre expressão dos *hippies*; "sábado eu vou à festa numa nuvem de algodão, e entre estrelas vou abrir meu coração" e ainda "e vou encher de vagalumes os meus cabelos (...) vou com guizo nos sapatos, minhas roupas em farrapos coloridos vou rasgar".

Uma forma de romper com a "lógica racionalizante" do mundo moderno e da sociedade estabelecida nele (HOLLANDA, 1981, p.68-69) era a busca pelas experiências sensoriais através das substâncias ilícitas, acreditando em seus possíveis "benefícios" à mente humana. Estes benefícios podiam proporcionar uma "expansão de consciência" ou "abertura da mente" – noções amplamente utilizadas por pensadores da época (MACIEL, 1987, p.46). Além dos benefícios psíquicos, o uso das drogas era visto como um meio de provocar sensações desejáveis: gostos e cheiros ficavam mais intensos, visões se tornavam mais coloridas e a capacidade auditiva mais perspicaz. Estes argumentos corroboravam a ideia de que o artista que fizesse uso destas substâncias estaria favorecendo suas percepções e sentidos, influenciando positivamente suas criações.

A fuga da realidade através do uso de substâncias ilícitas é aludida no verso do refrão de *Nepal* onde se repete, indefinidas vezes, a frase: "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.³

A canção *Poison*, última faixa do primeiro disco, reforça as referências ao uso de entorpecentes já em seu título. Na letra relata-se a necessidade do uso de uma substância alucinógena como meio de escapar da realidade:

"Crawling in the walls, my mind has.
I always get the poison
that I need to be alive,
to see and sing. (...)
so poison me to get my mind,
way-out, my mind, way in.
Find way-out, way-in."

Esta substância ajuda o sujeito da letra a "ver" (*see*) e "cantar" (*sing*) melhor. O verbo *crawling* neste contexto, denota um movimento lento com o corpo, um "rastejar" ou "engatinhar" sobre mãos e pés, aludindo à sensação de lentidão ocasionada pela droga. As palavras "way-out" e "way-in" fazem referência aos termos "drop out", "turn-on" ou "turn-in", utilizados por aqueles que partiam para a prática de uma "vida alternativa", se desligando do ambiente estressante e tumultuado da modernidade – atenuada pelo capitalismo – em busca de uma felicidade

mais imediata do "aqui e agora", impossível na vida de um *square*.⁴

A vida do homem moderno parece, diante do olhar de um *outsider*, uma prisão, como constata Zé Rodrix na letra de *Super God* (faixa 2 do primeiro disco): "Todos são escravos desta cibernética e eu sou o senhor(...) não me reproduzo não tenho genética não tenho amor"; ou ainda na letra de *Hey Man* (faixa 9 também do primeiro disco): "Sua cidade, de vidro e aço, prendem você, seus documentos, e as duplicatas cegam você".

Outra importante apropriação feita pela contracultura são os hábitos de vida trazidos da cultura oriental. Antonio Risério em seu artigo descreve estas buscas: "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, p.19). Do ponto de vista de Luís Carlos Maciel, que também atuou intensamente na imprensa marginal naqueles anos, esta busca pelas informações orientais acabou sendo entendida mais como uma busca "mística" e foi "misturada" 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, p.98). Nas músicas do Som Imaginário estas referências ao mundo oriental estão presentes em diversos níveis, dos títulos das canções à própria instrumentação. Já chamamos a atenção para o caso de *Nepal*, imaginado como um local ideal para a prática dos valores e ideais contraculturais. Podemos adicionar ainda, a Introdução experimental desta canção; uma longa improvisação de aproximadamente dois minutos onde sinos, ocarinas, chocalhos e uma voz pronunciando a expressão "*Hare Krishna*", criam um ambiente imaginadamente "místico".

Em duas canções do segundo álbum, encontramos referências diretas a uma filosofia alimentar oriental que atraiu muitos adeptos no Brasil: a macrobiótica. Criada no Japão no final dos anos 1960 por *Michio Kushi* e pelo filósofo zen *Georges Ohsawa*, a macrobiótica consiste numa reeducação alimentar à base de cereais integrais. Outros alimentos como legumes, produtos de soja, chá verde, também faziam parte do cardápio "energizante" do regime alternativo, que tinha como princípio a alimentação como meio para uma evolução espiritual e individual. 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, p.137).

A canção intitulada *Salvação pela macrobiótica*, presente no segundo álbum do grupo, compõe um painel de crítica a sociedade moderna e seus hábitos conformistas, evidenciados até na maneira com que se alimentam. A

descrição de um jantar em família onde todos "com o prato na mão e o paladar aguçado" numa "noite serena na rua e no ar", enfatiza a pacificidade e a alienação dos homens, que consomem os alimentos sem saber ou questionar como estes chegam às suas mesas. Este momento da letra é acompanhado por uma sucessão de acordes jazzísticos.⁵ Este clima de "serenidade" é quebrado na seção seguinte através de acordes alterados, ruídos e efeitos. A letra exprime um ponto de vista crítico em relação aos processos mecanizados da comercialização dos alimentos, as "dídivas da terra" que chegam aos pratos dos homens "via supermercado", simbolizando "a vida em forma de enlatados, embrulhadinhos um a um sem nenhum contato manual" e que, após consumidos, têm seus restos recebidos pelos animais enquanto a "televisão já começa a espicaçar em antegoço, o apetite de amanhã".⁶

A crítica ao processo alienante da modernidade que coloca as pessoas a repetir hábitos sem questioná-los, também aparece em *Cenouras* (faixa de abertura do segundo disco), onde o sujeito da letra se dirige a outro em 1ª pessoa para "alertá-lo" de seus problemas: "Eu hoje tenho um assunto delicado pra falar com você, eu muito tenho meditado sobre a vida que você esqueceu". O refrão, um tanto quanto non-sense numa primeira escuta, soluciona a estrofe anterior "Eu encontrei a solução do seu caso e lhe proponho uma saída pra você melhorar" e adverte: "eu vou plantar cenouras na sua cabeça". À luz da filosofia macrobiótica descobrimos que a cenoura, além de ser altamente indicada na alimentação é um vegetal que nasce na vertical, penetrando na terra. A metáfora presente aqui ganha significação mais ampla – indicando a necessidade de se "implantar" ideias diferentes na mente do ser-humano, levando-o a tão desejada "abertura de mente" pregada pela contracultura.

A crítica à sociedade moderna, aos hábitos difundidos pelo sistema de consumo e ao capitalismo não são os únicos tipos de temas presentes nas letras do grupo. Encontramos, sobretudo no segundo disco, críticas contundentes ao regime militar e a situação política do país. *Pantera*, faixa 5 do primeiro álbum, é imbuída por um clima de mistério, e a letra, apoiada sobre progressões harmônicas bluesísticas, descreve as sensações de medo e repressão do período da ditadura. O título da canção pode remeter aos oficiais militares do governo, ao mesmo tempo em que aludem ao partido negro revolucionário norte-americano "*Black Panther Party for Self-Defense*" (JONES, 1998, p.27), conhecidos no Brasil como os "Panteras Negras". Desta maneira, a letra se coloca: "Ela chega, ela manda, ela ronda minha porta. Com sua vestimenta negra de cetim." Na seção final de improviso, ouvimos sons de tiros, enquanto a palavra "*Oss*" é pronunciada por Zé Rodrix repetidamente, como um mantra. "*Oss*" é um termo advindo do karatê, utilizado por seus praticantes para substituir expressões como "muito obrigado", "até logo" ou "compreendi". É representada por dois caracteres japoneses que significam respectivamente "pressionar" (no sentido de que os grandes guerreiros

não medem esforços para superar os obstáculos do caminho, mesmo sob pressão) e "sofrimento" (paciência e resistência às dores e às dificuldades). É interessante notar como as visões de mundo oriental foram utilizadas neste contexto específico e como elas podem traduzir os ideais de "revolução" e "resistência" daquele momento histórico. Os sons da metralhadora junto à palavra *oss* reforçam a ideia de dois tipos de resistência possíveis naquele: a ação por meio da violência e da guerra armada e a resistência mental, representada pela ideia de um guerreiro oriental que se entrega às lutas corporais a fim de atingir resultados "espirituais", uma espécie de resistência moral.

Outro exemplo bastante expressivo em relação à crítica ao regime militar é da canção *Gogó (o alívio rococó)*, terceira faixa do segundo álbum, que teve censuradas partes de sua letra, como nos conta Frederica em entrevista. O calar dos artistas naquele momento, provocado pelo sistema silenciador dos censores da linha dura, restringe a exteriorização dos pensamentos falados, escritos ou cantados. Tudo ficava então, de alguma forma, "*estancado no gogó*". *Gogó* ainda faz alusão aos procedimentos adotados pelos feitores da tortura, como por exemplo a asfixia pelo estrangulamento. Os versos trazem então:

"Trago em meu gogó,
todo o nosso amor,
cure o meu dodói, por favor.
Trago em meu gogó,
todo o nosso amor,
cure o meu dodói, por favor."

Aparentemente, os significados mais profundos da letra são mascarados pelo uso de um tema bastante clichê: o amor e a dor. É como se o sofrimento psicológico causado pelos perseguidores do regime se passasse pela melancolia do amante que espera a correspondência de sua amada. As palavras "penar d'amor" e "palor" indicam o tratamento irônico do autor, que ao "embelezar" o texto com estes termos o transforma em um estilo "rococó":

"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."

Vimos então, que os dois primeiros álbuns são centrados principalmente na forma canção e revelam os embates e conflitos daquela geração. Partiremos agora para o terceiro disco do grupo, que tem seu discurso musical apoiado completamente sobre a música instrumental. Nele, podemos observar algumas características que apontam para um período de transição na indústria fonográfica, um prenúncio da consolidação do segmento conhecido como "música instrumental brasileira" e uma acomodação dos elementos estrangeiros entendidos como "não-nacionais".

3 – *Matança do Porco*: música instrumental e indústria fonográfica

Em 1973 era lançado o terceiro e último álbum do grupo, intitulado *Matança do Porco*. O título do álbum é também nome de uma de suas faixas, composta em 1970 para fazer parte da trilha sonora do filme de Ruy Guerra *Os deuses e os mortos*. *Matança do Porco* é resultado de muitas modificações e mudanças que ocorreram a partir de 1972 no Som Imaginário.

Após a saída de Zé Rodrix do grupo (ele já não participava do álbum anterior), era a vez da retirada de Frederica. Embora o motivo principal de sua saída esteja ligado a possíveis divergências estilísticas – divergências estas que antes motivavam as criações do Som – outra explicação parece estar associada ao envolvimento de Frederica com grupos de militância política de esquerda, fazendo com que o músico se afastasse cada vez mais do meio artístico. Entretanto, apesar de já não fazer mais parte do grupo em 1973, Frederica ficou responsável pelas gravações das linhas de guitarra presentes em *Matança do Porco*.

Com isso, a direção e concepção final do terceiro álbum ficaram a cargo do compositor, pianista e arranjador Wagner Tiso, que, se beneficiando de certa forma do nome e da imagem que o grupo já havia construído, direcionou o projeto para a música instrumental.

É possível observar alguns fatores determinantes no processo de criação do *Matança do porco*. Nele, a instrumentação elétrica se funde com formações orquestrais – e embora o rock ainda seja um elemento presente nas estruturas musicais – Tiso opta por integrar outros ritmos em suas composições, como o bolero e o samba. Desta maneira, *Matança do Porco* parece reacomodar alguns debates que se acirraram na virada dos anos de 1960 para 1970, com relação à incorporação de elementos estranhos à "cultura brasileira". O disco já não se comprometia politicamente, pois era totalmente instrumental, e de certa forma, o processo de incorporação de gêneros estrangeiros ocorria em um momento de maior aceitação por parte de um segmento consolidado de consumidores jovens.

Do ponto de vista do artista autônomo, *Matança do Porco* firma a posição de Wagner Tiso dentro da indústria fonográfica, resultado também de uma estratégia de mercado articulada por Giselle Goldoni, então esposa e empresária de Tiso, que o incentivou a se desvincular de um grupo para investir em sua carreira de arranjador, compositor e solista.⁷ Se considerarmos o período de 1976 à 1977, apontado por Ana Maria Bahiana como o *boom* da música instrumental com sonoridade *jazz-rock*, (BAHIANA, 2005), *Matança do Porco*, pode ser visto como um prenúncio destas manifestações no campo da música popular brasileira.

É curioso notar, entretanto, que ao buscar informações sobre este álbum encontraremos muitas referências a ele como um representante do gênero "rock progressivo". O

ápice deste gênero ocorreu nos anos de 1972 e 1973 nos Estados Unidos e Inglaterra, principalmente (MARTIN, 1998, p.37). Neste período, grupos como *Pink Floyd*, *Yes*, *King Crimson*, *Emerson Lake and Palmer*, *Gentle Giant* e *Jehro Tull* compunham baseados em algumas concepções específicas, como letras, harmonias e melodias mais complexas, experimentações sonoras mais ousadas e uso indiscriminado de efeitos e sintetizadores. Suas composições, por consequência de uma valorização maior das experimentações, não tinham forma definida e podiam se assemelhar tanto às estruturas formais da música erudita como do jazz. Era comum, por exemplo, a presença de seções de improvisos, temas/variações e interlúdios, resultando muitas vezes em fonogramas de longa duração. Formações orquestrais juntavam-se aos instrumentos eletrificados, fórmulas rítmicas se tornavam mais complexas através de compassos ímpares e polirritmias e o vocabulário harmônico se expandia (linguagem jazzística, atonalismo, etc.). Os álbuns de rock progressivo tinham também um compromisso com a unidade estética – letras, música, capa, deveriam se entrelaçar através de um único tema, dando-lhe assim, unidade e identidade.

Baseado nestes aspectos, *Matança do Porco* possui muitos elementos em comum com o rock progressivo. O disco é composto por 9 faixas, ligadas entre si por "vinhetas" – curtos interlúdios que utilizarão os temas musicais apresentados na primeira faixa *Armina* para proporcionar a ideia de "unidade" da obra. Algumas faixas são de longa duração (a faixa que dá título ao álbum, por exemplo, tem 11 minutos). O processo de criação e gravação do disco se mostra mais "racionalizado" que os anteriores, com arranjos pré-planejados e momentos pontuais de improvisação. Os arranjos deste álbum, utilizando um termo de Paulo Aragão, são mais "fechados", ou seja, "determinam a priori todos os elementos a serem executados pelos intérpretes" (ARAGÃO, 2001, p.23). Aragão adiciona que este tipo de arranjo "se aproxima muito da concepção clássica de predefinição total (ou quase total) dos elementos a serem executados" (IDEM, p.23). Os arranjos dos álbuns anteriores ficariam assim, dentro da definição de "arranjos abertos", arranjos coletivos, não escritos e pré-definidos ao longo de ensaios ou no momento da gravação no estúdio. Desta forma os arranjos de *Matança do Porco* apresentam uma maior homogeneidade estilística e uma escolha de instrumentação organizada, onde predominam os instrumentos de teclados como condutores melódicos. Contudo, alguns recursos composicionais dos álbuns anteriores se mantêm, como as seções de improvisação livre e a exploração timbrística da guitarra em detrimento de sua função acompanhante/harmonizadora.

Para esclarecermos melhor as diferenças entre os projetos dos dois primeiros álbuns do Som Imaginário e *Matança do Porco*, é necessário fazermos algumas observações. Nos discos *Som Imaginário* de 1970 e *Som Imaginário* de 1971, é possível identificar em uma primeira escuta

diversos gêneros e estilos presentes nas composições, dentre eles blues, folk, rock dos anos 50 e 60, maracatu, toada, baião, etc. Poucos elementos do jazz são encontrados. Estes gêneros são facilmente identificáveis nas seções, visto a maneira às vezes caricatural com que são interpretados e os conflitos que geram no discurso musical através da interposição de diferentes planos no arranjo.⁸ Estes arranjos mais "abertos" possuem também formas indefinidas – seções contrastantes com número de compassos fora de quadratura como 11, 13 ou 15, introduções longas e progressões harmônicas em sua maioria curtas (de 1 a 4 acordes).⁹ O uso de cadências plagais, terça de picardia, *powerchords*, forma blues e escalas pentatônicas nos momentos de improvisação, confirmam a imersão dos dois primeiros álbuns no universo da música pop/rock anglo-americana.

Em *Matança do Porco*, encontramos outras escolhas de gêneros e estilos que acompanham transformações

e modificações na forma e na utilização da linguagem harmônica. Dentre estas linguagens, o jazz (principalmente o jazz-rock) passa a ditar o tom das composições e dos improvisos.

Em *Armina*, faixa de abertura do álbum, dividida em Introdução, Tema A e Tema B, observamos três discursos musicais diferentes dos quais dois serão utilizados como tema para as variações das vinhetas. No Tema A (Ex.1), a linguagem harmônica é formada por tétrades e se baseia nas progressões $IIm7 - V7$ e $I - IV - V7 - I$. A mão esquerda do piano apresenta um acompanhamento com base em *voicings*¹⁰ 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.

Outro procedimento que demonstra a concatenação do *Matança do Porco* com o jazz é o uso da harmonia quartal¹¹ linguagem bastante explorada na corrente do

The image shows a piano accompaniment score for 'Tema A' of 'Armina'. It consists of two systems of music. The first system includes chords D7, G7(9), C7, F7M(9), and F6. The second system includes chords Fm7, Bb7, Eb7M(9), Cm, G7M, and A7(9). The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The bass line features complex voicings with 3rds, 7ths, and 9ths.

Ex.1 – Tema A de *Armina*: formação dos acordes na clave de Fá na estrutura de *voicings* 7-3-5 e 3-7-9 (como o acorde de D7, com a sétima Dó, a terça Fá# e a quinta Lá).

The image shows a guitar and bass accompaniment score for 'Tema da seção A' of 'A-3'. It consists of two systems of music. The first system includes chords Dm7, Em7, Fm7, Am7(11), Bm7(11), and Cm7(11). The second system includes chords Dm7, Em7, Fm7, Am7(11), Bm7(11), and Cm7(11). The notation shows a treble clef for guitar and a bass clef for bass, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The guitar part features quartal chords.

Ex.2 – Acordes quartais no Tema da seção A da música A-3: Am7(11), Bm7(11) e Cm7(11).

jazz rock entre final da década de 1960 e início de 1970. Na segunda faixa do álbum, intitulada *A-3*, observamos o uso destes acordes quartais (Ex.2).

Nos improvisos encontrados no terceiro álbum, observamos a utilização de outras ferramentas harmônicas, que não só as escalas pentatônicas, muito utilizadas nos álbuns anteriores. Um exemplo disto acontece na faixa 4, intitulada *A número 2*. Nela, Tiso improvisa sobre um ostinato utilizando estruturas de acordes variadas (tétrades, tríades, acordes quartais), modo mixolídio e escalas pentatônicas em tons diferentes, se aproximando da prática comum ao *jazz fusion* e ao *free jazz* comumente chamada de "*playing outside*":¹²

O samba, gênero que não aparece nos dois primeiros álbuns, predomina na faixa *Mar azul*, de Tema A e B. De andamento rápido, com improvisos longos e formação de trio "baixo-bateria-piano" a composição parece retomar os estilos nos quais Wagner Tiso, Luiz Alves e Robertinho Silva iniciaram suas carreiras profissionais: a bossa nova e especialmente o sambajazz.¹³

Desta forma, observamos que as formas das composições de *Matança do Porco* são normalmente construídas sobre quadraturas de 8, 16 ou 32 compassos, as narrativas harmônicas são mais extensas, com progressões centradas em torno das cadências de tônica-subdominante-dominante (principalmente o II m7 - V7 - I da linguagem jazzística), extensões e alterações nos acordes, bem como o aparecimento de uma textura contrapontística nas vinhetas orquestrais, priorizando-se a condução de vozes.

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 constituída de "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, p.2).

4 – Conclusão

Os dois primeiros álbuns do Som Imaginário, *Som Imaginário (1970)* e *Som Imaginário (1971)* estão imersos em um contexto que envolve profundas modificações culturais e sócio-políticas na transição da década de 1960 para 1970. As diversas frentes da música popular brasileira que inflamavam os debates em torno tanto de noções políticas quanto estéticas tendiam para uma concepção do nacional-popular como princípio norteador do ideário cultural. No momento de intensa repressão política logo após o AI-5 (1968), as formulações em torno da ideia da MPB se modificaram, sendo renovadas e revisadas. Na busca por outras formas de expressão e crítica ao sistema sócio-político brasileiro, outras formulações sobre o tempo, a sociedade, o consumo, a ditadura, o comportamento são construídas, junto à incorporação cada vez mais intensa de elementos das culturas estrangeiras, como o rock e a contracultura. Neste artigo, demos destaque às letras dos primeiros álbuns do Som Imaginário, que constroem um painel rico e ao mesmo tempo conflituoso destes debates.

No caso do terceiro LP, tentamos esclarecer, a partir de sua estrutura composicional e suas narrativas musicais, outro momento histórico específico. Assim, *Matança do Porco* acaba por revelar uma interação maior com as diretrizes traçadas pela indústria fonográfica. O tipo de escolhas de gêneros e estilos - a utilização do jazz rock e do rock progressivo ao invés do *rock n'roll* dos *Beatles* e da música *folk-blues* norte-americano, o sambajazz ao invés da percussão do maracatu, ijexá e baião - reflete também a "hierarquia" de certos gêneros baseada em noções de autenticidade, sinceridade e valor comercial, legitimados naquele momento pela indústria cultural, que seriam os casos 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 à liberdade de criação fornecida à categoria da "MPB culta" a qual "se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados". (IDEM, p.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.

Referências

- ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de mestrado, UniRio, 2001.
- BAHIANA, Ana Maria. *O caminho do improviso à brasileira* In NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Seleção de Artigos. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio, 2005.
- _____. *Almanaque anos 70*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2006.
- 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.
- JONES, Charles E. *The Black Panther Party reconsidered*. Black Classic Press, Baltimore, MD. 1998.
- 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.
- LARANJEIRA, Artur. A casa do Tobias. Folha de São Paulo. São Paulo, 05 fev. 1971, Caderno Ilustrada, 05 fev 1971. Seção Shows, p.17.
- MACIEL, Luís Carlos. *Negócio Seguinte*. Rio de Janeiro. Codecri, 1981.
- MACIEL, Luís Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM. 2ª edição. 1987.
- MARTIN, Bill. *Listening to the Future – The time of progressive rock. 1968-1978* – Ed. Open Court, 1998.
- MILLARCH Aramis. *Miranda, o homem-disco* – Jornal Estado do Paraná – Tablóide, p.1-4. 05 de maio de 1976.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção da banda Som Imaginário*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2011.
- 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. *“Seguindo a canção” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume: Fapesp, 2001.
- 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.
- NAVES Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2010.
- NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Seleção de Artigos. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio, 2005.
- RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias*. Instituto Cultural Itaú, Editora Iluminuras LTDA, 2006.
- 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.
- SHEPERD, et.al. (Org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol II: Performance and Production*. London, New York, Continuum, 2003.
- SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso Som, Imagem, Ação*. Coleção Aplausos, Imprensa Oficial, São Paulo, 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.
- ZAN, José Roberto. *Música Popular Brasileira, indústria cultural e identidade*. EccoS revista científica, junho, Vol.3, n.001. p.105-122. Centro Universitário Nove de Julho. São Paulo. 2001.

Discografia

- 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.

Entrevistas

- CARVALHO, Luis Otávio de Melo (Tavito). 16 jan 2010. São Paulo – SP. Entrevista concedida à autora.
- OLIVEIRA, Frederico Mendonça de (Fredera). 18 set. 2010. Alfenas – MG. Entrevista concedida à autora

Notas

- 1 É importante salientar que esta fase de transição rumo a uma consolidação da indústria cultural e uma constituição de um mercado de bens simbólicos no país denota o longo período de 1969 a 1980, como ressalta ZAN (2001, p.115)
- 2 É importante ressaltar que a maior parte das letras do segundo álbum foram escritas por Frederica, guitarrista da banda, que naquela época, se encontrava bastante envolvido com grupos de esquerda nos embates contra à ditadura militar.
- 3 Nepal foi gravada nos estúdios da Odeon em uma clima de "descontração" e improvisação possibilitado pela abertura do estúdio ao trabalho do Som Imaginário. Em entrevista, Frederica relata: "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. (...)E a gente sacaneando o pessoal da tortura, fingindo que estava sendo torturado, debochando deles. Era tudo isso em função da repressão". (OLIVEIRA, 2010).
- 4 (...) conformistas submetidos à máquina social, serializados" (MACIEL, 1987, p.16). É também nesta época que o termo *outsider* ganha mais significado.
- 5 Evidenciada nos encadeamentos harmônicos sucessivos de IIm7-V7 e na linguagem particular dos acordes da guitarra de Frederica.
- 6 No texto também há a referência ao famoso poeta libanês *Kalil Gibran*, reconhecido também pelo espiritualismo e misticismo oriental em suas obras.
- 7 "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". (TISO In SILVA, 2009, p.72)
- 8 A faixa 2 do segundo LP do grupo, intitulada *Você tem que saber*, é um bom exemplo destes diferentes planos que remetem a diferentes ritmos e gêneros. Nela, pudemos verificar através da análise, aproximações rítmicas com o baião (na célula rítmica do triângulo), com o ijexá, (na célula rítmica do *woodblock*), do cateretê e da toada (as células rítmicas da levada do violão e da guitarra), etc.
- 9 Defendi em minha dissertação de mestrado, que estas progressões curtas, retiradas dos modos (jônio, dórico, frígio e eólio) se diferem da harmonia tradicional por vários fatores pelo fato de não haver condução de vozes no encadeamento e por resultarem frequentemente em movimentos de 5ª e 8ª paralelas. Esta afirmação tomou como referência os estudos de Philip Tagg sobre a harmonia da música pop/rock, de seu livro: TAGG, Philip. *Everyday Tonality – toward a tonal theory of what most people hear*. The Mass Media Scholar's Press, Inc. New York & Montreal, 2009.
- 10 "*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 *voicings* e de como conectar acordes é importante não só para compositores e pianistas, mas também para todos os músicos improvisadores em geral" (HAERLE, 1980, p.24).
- 11 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. Outros álbuns de *Miles Davis* representantes deste gênero, são *In a silent way* (1969) e *Bitches Brew* (1970).
- 12 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, p.149).
- 13 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, .p.15)

Maria Beatriz Cyrino Moreira é pianista e pesquisadora. Bacharel em piano erudito (2007) e música popular (2011) pela Unicamp. Mestre em música popular, defendeu sua dissertação de mestrado sobre o grupo Som Imaginário em 2011. Atualmente realiza doutorado sob orientação do Prof. Dr. Rafael dos Santos, também pela Universidade Estadual de Campinas. Faz parte do grupo de pesquisa Música popular: história, produção e linguagem. Atua como camerista, pianista corepetidora e professora de piano nas cidades de Itatiba - SP e Campinas - SP.

Rafael dos Santos é Doutor em Música/Piano pela Universidade de Iowa - EUA, sob a orientação do Prof. Daniel Shapiro. É Docente do Departamento de Música, Instituto de Artes da UNICAMP, onde participou da criação do curso de Música Popular. Coordena juntamente com o Prof. José Roberto Zan o Grupo de Pesquisa "Música Popular: História, Produção e Linguagem" (CNPq).