



UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**TERRENO BALDIO:
UMA EXPERIÊNCIA PROGRESSIVA BRASILEIRA**

THOMAS SILVEIRA CAVALCANTI DE ALBUQUERQUE

FLORIANÓPOLIS, 2020

THOMAS SILVEIRA CAVALCANTI DE ALBUQUERQUE

TERRENO BALDIO: UMA EXPERIÊNCIA PROGRESSIVA BRASILEIRA

Dissertação apresentada a banca no Curso de Pós-graduação em Música, na Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros.

Florianópolis, SC

2020

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Albuquerque, Thomas Silveira Cavalcanti de
Terreno Baldio : uma experiência progressiva brasileira /
Thomas Silveira Cavalcanti de Albuquerque. -- 2020.
103 p.

Orientador: Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,
Florianópolis, 2020.

1. rock progressivo. 2. contracultura. 3. spleen. 4. análise
musical. 5. análise do discurso. I. Barros, Guilherme Antonio
Sauerbronn de . II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

THOMAS SILVEIRA CAVALCANTI DE ALBUQUERQUE

Terreno Baldio: uma experiência progressiva brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre na linha de pesquisa Processos Criativos

Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (Orientador)
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof. Dr. Leonardo Corrêa Bomfim
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof.^a Dr.^a Marcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 4 de dezembro de 2020

Agradecimentos:

Agradeço muito ao professor Dr. Guilherme Sauerbronn pela orientação dedicada e todo o estímulo neste ano tão difícil.

A CAPES por ter financiado a pesquisa durante todo o percurso.

A Roberto Lazzarini e Mozart Mello, pela gentileza e disponibilidade de me cederem as entrevistas.

A minha família, minha filha Aurora, minha esposa Bel, meus irmãos: Davi, Lacan, Jaiminho e Matilde; e minha mãe Janice.

Aos meus colegas da turma do PPGMUS de 2018, em especial Carlos Eduardo Romão, Eloísa Gonzaga, Luigi Brandão, Leandro Meneses, Marcele Meneses, Fabricio Gonçalves, Raphael Duarte e Yves Tanuri.

Aos professores da banca de defesa: Dra. Marcia Ramos e Dr. Leonardo Bonfim, também ao Dr. Hugo Ribeiro que participou da banca de qualificação, pela leitura atenta e considerações que me ajudaram a amadurecer a dissertação.

Aos professores: Dr. Sergio Freitas, Dr. Luiz Fiaminghi e Dr. Luigi Irlandini pelas disciplinas ministradas nesse período de pós-graduação.

Ao amigo Guilherme Zimmer pela gentileza de me emprestar os livros de sua coleção particular, bibliografia fundamental para a realização desse trabalho.

Meus companheiros de música, Andrey Riley, Victor Bub, Pedro Germer, Arthur Boscato e Gustavo Grillo.

Aos irmãos e irmãs que a vida colocou no meu caminho; Beatriz Damatta, Nathalie Magalhães, Carol Vidal, Victor Carrara, Cassiano Wirti e todos os amigos e amigas que diretamente ou indiretamente me ajudaram a realizar esse trabalho.

A Bel e Aurora por me ajudarem a chegar até aqui.

A Mozart Mello, Roberto Lazzarini e à memória de João Kurk (1950 – 2017).

RESUMO:

O escapismo é uma condição presente na vida do ser humano, das muitas formas de fugir e transcender, a arte é uma delas e este sentimento foi materializado na obra da banda de rock progressivo Terreno Baldio; especificamente em seu primeiro álbum. Para assimilar como se manifestou tal afeto, a pesquisa é dividida em três partes: Primeiro é apresentada a banda Terreno Baldio, há uma breve biografia com depoimentos dos integrantes remanescentes. Neste primeiro capítulo, dois subcapítulos são dedicados aos álbuns da banda, onde há comentários sobre seus conceitos e canções. Na segunda parte do trabalho, é feita uma revisão sobre os conceitos de contracultura e *spleen*. A fim de contextualizar o período histórico que o Terreno Baldio estava inserido, é abordada a história do rock progressivo na Europa e no Brasil. Na terceira e última parte da dissertação é analisado o primeiro álbum do Terreno Baldio de 1976. Apoiados nos conceitos apresentados anteriormente, os recursos analíticos elencados para esse processo foram a análise musical e a análise do discurso de linha francesa. Ao analisar as canções do primeiro álbum de forma idiossincrática, vemos uma banda que seguiu os passos das bandas progressivas europeias. Virtuosismo instrumental e lirismo textual em um álbum conceitual, que carregam ineditismo e originalidade ao ambientar os conceitos apresentados a realidade brasileira da década de 1970.

Palavras-chave: rock progressivo; contracultura; *spleen*; análise musical; análise do discurso.

ABSTRACT:

Escapism is a condition present in the life of human being, of the many ways to scape and transcend, art is one of them and this feeling was materialized in the work of progressive rock band Terreno Baldio; specifically on their first album. In order to assimilate how such affection manifested, the research is divided into three parts: First, the band Terreno Baldio is presented, there is a brief biography with testimonies from the remaining members. In this first chapter, two sub-chapters are dedicated to the band's albums, where there are comments on their concepts and songs. In the second part of the work a review is made of the concepts of counterculture and spleen. In order to contextualize the historical period that the band was inserted in, the history of progressive rock in Europe and Brazil is discussed. In the third and last part of the dissertation, the

first Terreno Baldio's album of 1976 is analyzed. Supported by the concepts presented above, the analytical resources listed for this process were the musical analysis and the discourse analysis (French line). When analysing the songs of the first album in an idiosyncratic way, we see a band that followed the footsteps of the progressive European bands. Instrumental virtuosity and textual lyricism in a concept album, which carry originality when environmentalizing the concepts presented to the Brazilian reality of the 1970s.

Key-words: progressive rock; counterculture; spleen; musical analysis; discourse analysis.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 Terreno Baldio em 1976 e Gentle Giant em 1973	5
Fig. 2 Terreo Baldio ao vivo no teatro Ruth Escobar (1976)	6
Fig. 3 Folheto entregue aos expectadores do show Aquelôo em 1974	7
Fig. 4 Capa e contracapa do álbum <i>Terreno Baldio</i> , 1976	9
Fig. 5 Nota de jornal sobre o álbum de estreia do Terreno Baldio.....	10
Fig. 6 Capa do álbum <i>Além das Lendas Brasileiras</i> , 1977.....	11
Fig. 7 Nota de jornal a respeito do segundo álbum do Terreno Baldio, 1977.....	12
Fig. 8 Capa do álbum <i>Days of Future Passed</i> (1967) da banda The Moody Blues	30
Fig. 9 Capa do álbum <i>In the Court of the Crimson King</i> (1969) de King Crimson.	31
Fig 10 Pássaro azul. Transcrição do tema.	42
Fig. 11 Localização dos principais acordes de Pássaro Azul no <i>Tonnetz</i>	43
Fig. 12 Riff de guitarra e teclado da canção <i>Pássaro Azul</i>	44
Fig. 13 Introdução de <i>Wait until tomorrow</i> de Jimi Hendrix	44
Fig.14 Introdução de <i>Wind Cries Mary</i> de Jimi Hendrix.....	44
Fig. 15 introdução de <i>Loucuras de Amor</i>	46
Fig. 16 seção A de <i>Loucuras de Amor</i>	46
Fig. 17 seção B de <i>Loucuras de Amor</i>	47
Fig. 18 seção C de <i>Loucuras de Amor</i>	48
Fig.19 introdução de <i>Quando as coisas ganham vida</i>	55
Fig.20 introdução de <i>Quando as coisas ganham vida</i>	56
Fig. 21 introdução de <i>Grite</i>	62
Fig. 22 harmonia dos versos de <i>Grite</i>	63
Fig. 23 pré-refrão de <i>Grite</i> , voz e guitarra.....	64
Fig. 24 Coda de <i>Grite</i>	66

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Terreno Baldio.....	4
1.1 – Todo mundo passa por perto, mas ninguém olha, ninguém vê.....	4
1.2 1976, o álbum de estreia.....	8
1.3 1977, Além das lendas brasileiras.....	10
2. Contracultura.....	13
2.1 Estados Unidos e Europa.....	13
2.2 <i>Spleen</i>	18
2.3 Brasil.....	23
3. Origens do Rock Progressivo.....	26
3.1 Contracultura na Inglaterra.....	26
3.2 Rock progressivo no Brasil.....	33
4. Este é o Lugar (Análises).....	35
4.1 Ferramentas analíticas (análise do discurso, análise musical).....	35
4.2 Análises.....	39
4.2.1 Aquelôo.....	40
4.2.2 Pássaro Azul.....	42
4.2.3 Loucuras de amor.....	45
4.2.4 Despertar.....	48
4.2.5 Água que corre.....	50
4.2.6 A volta.....	52
4.2.7 Quando as coisas ganham vida.....	53
4.2.8 Este é o lugar.....	57
4.2.9 Grite.....	59
5. Considerações finais.....	67
Referências:.....	68

Introdução.

A dissertação de mestrado é uma etapa importante da jornada de um pesquisador, são dois anos de árdua dedicação a um tema específico, neste caso, a banda Terreno Baldio e o rock progressivo brasileiro. Para comentar a escolha de tal tema vou relatar brevemente minha trajetória como guitarrista e roqueiro.

Minha relação com a música começou muito cedo, nasci em um ambiente propício para que habilidades artísticas se desenvolvessem. Meu pai era músico, violonista. Tive o privilégio de nascer em uma família que me ofereceu muitos estímulos para as artes. Neste ambiente onde meu pai lecionava violão clássico e popular, onde os grupos que meu pai integrava ensaiavam, onde minha mãe pintava seus quadros, eu cresci junto a meus quatro irmãos mais novos.

Notavelmente a minha relação mais forte foi com a música, assistindo os ensaios e aulas de meu pai e ouvindo compulsivamente a enorme coleção de vinis que havia em casa – o toca-discos sempre foi meu brinquedo favorito. Os discos eram variados, havia desde sinfonias regidas por Herbert Von Karajan, o violão de John Williams e Julian Bream, a música de Tom Jobim a Caetano Veloso, de Pat Metheny a Egberto Gismonti e, uma vasta coleção com todos os clássicos do Rock. Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, Rush, Yes, The Doors, Rolling Stones, The Beatles e muitos outros. Em meio a esses discos eu descobri que queria ser guitarrista e que seria o que eu faria da minha vida. A coleção também continha CDs e fitas cassete, um episódio muito importante foi quando eu descobri uma fita de 90 minutos que em um lado havia o disco *Relayer* do Yes e do outro lado havia o disco *Journey to centre of the eye* do Nektar. Eu devia ter uns 10 anos de idade, não lembro ao certo, talvez menos, mas desde então o rock progressivo nunca mais saiu da minha vida.

Quando comecei a tocar tive aulas de violão com meu pai, aprendi um repertório de Bossa Nova e MPB e algumas peças clássicas, mas não era o que eu queria, meu sonho era tocar guitarra. Quando ganhei minha primeira guitarra, o violão foi praticamente abandonado e minha trajetória tomou seu rumo. Estudei com diversos professores e comecei a tocar profissionalmente na noite de Florianópolis aos 16 anos. Conheci e estudei repertórios variados, e até hoje sigo assim, mas o rock sempre esteve presente, é muito mais que apenas um estilo musical, mas um estilo de vida que eu adotei. Nesta mesma época me tornei um leitor assíduo das extintas revistas *Guitar Player* e *Cover Guitarra*, e um nome recorrente tanto nas seções de entrevista como nas seções de lições

destas revistas era o de Mozart Mello. Aprendi muito com estas lições e alguns de meus professores me deram aula com materiais escritos por Mozart, um dos pioneiros no ensino de guitarra no Brasil.

Em determinado momento de minha trajetória como amante dos vinhos, comecei a frequentar lojas especializadas e feiras, foi onde meu repertório começou a se abrir e principalmente para o Brasil. A banda favorita de meu pai era Os Mutantes, além deles eu conhecia O Terço, Secos e Molhados e Raul Seixas, mas não muito além disso. Ao me fazer a pergunta “será que havia rock progressivo no Brasil?” nestas feiras fui apresentado a uma cena gigantesca, onde conheci O Som Nosso de Cada Dia, Moto Perpétuo, Bixo da Seda, A Bolha entre muitas outras. Conheci também uma banda que se tornaria uma de minhas favoritas, Terreno Baldio. Seu guitarrista? Mozart Mello.

No ano de 2013 ingressei no curso de licenciatura em música da UDESC, instituição de suma importância em minha formação. Mudei minha concepção de mundo através das aulas que tive com os diversos professores da universidade. Meu trabalho de conclusão de curso foi orientado pelo professor Sergio Freitas, no trabalho fiz uma transcrição da canção *Eleanor Rigby*, na versão frevo de Armandinho Macedo com a banda A Cor do Som (outra banda expoente do rock progressivo brasileiro). Assim que me formei decidi que iria seguir a carreira acadêmica, no ano de 2018 ingressei no mestrado da UDESC, desta vez orientado pelo professor Guilherme Sauerbronn. Para o mestrado resolvi me aprofundar na cena progressiva brasileira e escolhi a banda Terreno Baldio como fio condutor da pesquisa. Primeiro porque não há trabalhos publicados sobre a banda; segundo porque muitas pessoas conhecem o trabalho de Mozart Mello como professor, mas desconhecem sua carreira como guitarrista e menos ainda o trabalho do Terreno Baldio. Das bandas nacionais o Terreno é uma das que talvez mais se aproxime da poética progressiva europeia e seus álbuns são conceituais e possuem uma narrativa que me motivou a elaborar esta dissertação.

O trabalho está dividido em três partes. Primeiro é apresentada a banda Terreno Baldio, há uma breve biografia com depoimentos dos integrantes remanescentes. Neste primeiro capítulo, dois subcapítulos são dedicados aos álbuns da banda, onde há comentários sobre seus conceitos e canções.

Na segunda parte do trabalho, a fim de contextualizar o período histórico que o Terreno Baldio estava inserido, é abordada a história do rock progressivo na Europa e no Brasil. O rock progressivo teve seu auge nos anos de 1970. A psicodelia somada ao

virtuosismo e a fusão de diversas poéticas musicais, proporcionou uma diversidade muito grande nas composições das bandas progressivas da época. Algumas com um alto nível de complexidade, como Soft Machine ou Gentle Giant, outras com um conteúdo mais simples e voltado mais para a psicodelia, como Pink Floyd ou Eloy. Ao falarmos de rock progressivo [ou “prog”, termo usado pelos entusiastas] logo nos remetemos aos shows grandiosos, com toneladas de equipamentos e cenários, de bandas como Emerson Lake & Palmer, Yes, Genesis, bandas estas que consolidaram tal estilo da forma como conhecemos.

A cena musical progressiva, de origem inglesa, se espalhou por todos os continentes; no Brasil, surgiram muitas bandas que imergiram nesta poética musical; a grande maioria delas não obteve sucesso no *mainstream*, porém tiveram papel fundamental na contracultura brasileira.

O surgimento do rock progressivo, como uma nova forma de fazer música popular, conectando os pubs com as salas de concerto despertam algumas questões: o que é rock progressivo? Como esta poética se desenvolveu no Brasil? Para responder tais questões este trabalho suscita uma breve revisão das origens do rock progressivo em seu contexto sócio histórico, abordando os conceitos de contracultura e *spleen*.

No Brasil o rock progressivo foi muito frutífero, muitas bandas tiveram papel notável, como Os Mutantes, Som Nosso de Cada Dia, Som Imaginário, Vímana, O Terço, entre outras. Seria inviável contemplar todas estas bandas nesta breve dissertação, então a opção pelo Terreno Baldio surge por algumas razões. Não há trabalhos anteriores publicados a respeito desta banda. A banda é muito apreciada pelos entusiastas do *prog*, sendo considerada *cult*, retornando aos palcos depois de mais de 20 anos.

Na terceira e última parte da dissertação é analisado o primeiro álbum do Terreno Baldio de 1976. Os recursos analíticos elencados para esse processo foram a análise musical e a análise do discurso de linha francesa. Para realizar estas análises, foram coletadas informações de encartes de LPs e CDs e fiz duas entrevistas inéditas com Roberto Lazzarini e Mozart Mello. Tais entrevistas, somadas a entrevistas antigas coletadas em blogs e canais do youtube, serviram para nortear minhas interpretações. Como os próprios músicos viam seus processos criativos? como veem sua obra após 40 anos? juntamente com outros recortes de entrevistas de outros músicos da década de 1970 pude analisar o discurso como mais propriedade, os relacionando com o referencial teórico e os conceitos levantados para o trabalho.

1. Terreno Baldio

1.1 – Todo mundo passa por perto, mas ninguém olha, ninguém vê...¹

“Acho que eles não prestaram atenção...” (Lazzarini, 2019)

O Terreno Baldio é uma banda pouco conhecida, que nos anos de 1970 teve uma carreira modesta e meteórica. Surgiu em 1973 e encerrou suas atividades em 1979. Formada pelos músicos: João Kurk (Fusa) nos vocais e flauta transversal, Roberto Lazzarini nos teclados, Mozart Mello na guitarra, Joaquim Corrêa na bateria e João Ascensão no contrabaixo, o Terreno Baldio possui a fama de ser “Gentle Giant brasileiro”². A respeito dessa fama Lazzarini e Kurk comentam:

“Não é que a gente queria ser o Gentle Giant, a gente se afinou muito com aquilo, bebeu muito no Giant, mas a gente fazia questão de não copiar. Você entende? A estrutura nos agradava muitíssimo, a gente achava que era o conjunto mais completo que existia em termos de composição” (Lazzarini, 2019)

“E não que a gente quisesse fazer uma cópia, mas a gente tinha como grande inspiração o GG (Gentle Giant), tinha também Genesis, a época com o Peter Gabriel, a gente tinha inspiração de tudo. E acho que cada um tem uma visão do que é o Rock Progressivo, na minha opinião, o Rock Progressivo é chamado progressivo porque se baseia na música erudita.” (Kurk, 2012)

A banda foi formada a partir de dois conjuntos, um deles era um conjunto de baile chamado Islanders, integrado por Roberto Lazzarini, João Kurk e Joaquim Corrêa, o outro era o trio de rock chamado Fush, integrado por Mozart Mello, João Ascensão e Juba, baterista que posteriormente integrou a banda Blitz. A junção destes grupos ocorreu quando os músicos que vieram a integrar o Terreno Baldio, foram chamados para uma turnê como banda de apoio do cantor Pete Dunaway. A partir desse momento os integrantes decidiram que queriam de compor suas próprias canções e a afinidade pelo rock inglês, e em especial pelo Gentle Giant, fez com que brotasse o Terreno Baldio.

O Terreno Baldio começou a compor em 1973, baseado na poética musical do rock progressivo inglês e assim como nos discos de bandas como Yes, King Crimson e Genesis, havia uma preocupação com o enredo, o show tinha que ter começo, meio e fim.

¹ Verso da faixa 3, lado B: “Este é o Lugar”

² Os músicos do Terreno Baldio eram assumidamente “fissurados” no som do Gentle Giant e desejavam compor e tocar como eles.

Com este conceito nasceu o primeiro show, *Aquelôo*. *Aquelôo* era o guardião do terreno, aquele que limpava o terreno dos males que o dia trouxe.

Assim como as bandas progressivas europeias, o Terreno se preocupou com a obra como um todo, a narrativa das canções e o visual e cenário dos concertos. Ao observar a figura 1, vemos que o visual da banda remete ao movimento *hippie* e ao visual das bandas europeias, em especial o Gentle Giant, principal influência do Terreno.

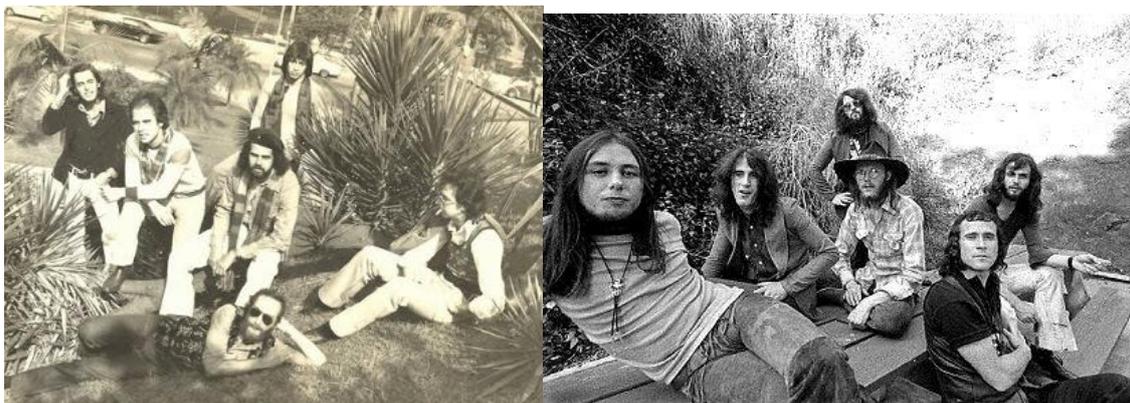


Fig.1 Terreno Baldio em 1976 e Gentle Giant em 1973.

O show de estreia no clube 13 de maio, foi montado com uma estrutura que procurava imitar os grandes espetáculos de rock progressivo, possuía um cenário, figurinos e projeções.

“Tinha toda uma sequência de slides... tinha um personagem que era o *Aquelôo* que andava pela cidade aí ele encontra o terreno, e no terreno ele começa com danças rituais e ao final da apresentação ele já não está mais no terreno, ele está no Ibirapuera, num grande lago bonito, com árvores e não sei o quê... já não é mais aquele terreno baldio podre que ele entrou, entendeu?” (Lazzarini, 2019).

A melancolia permeava o show, as composições possuíam letras existenciais e um roteiro que de forma lírica abordava o que os jovens sentiam naquela época. *Este é o Lugar*, canção que abria o show, apresentava o terreno, um lugar vazio para se despejar os acúmulos do dia-a-dia.

“Olha... a gente acreditava que todo mundo tinha uma opressão na cidade. Na cidade grande né? A gente não era rock rural, porque a gente era basicamente urbano, a gente sempre viveu aqui dentro de São Paulo... mas a gente sentia uma opressão... né? Sentia uma opressão também do momento político que a gente vivia. A gente não queria lutar com armas contra o momento político, mas a gente sentia na carne a opressão. Aí, a visão onírica do rock progressivo da época, assim como *Close to the Edge* do Yes” (Lazzarini, 2019).

Em meio às paisagens urbanas de São Paulo, a concepção imagética do progressivo que o Terreno buscava compor era bucólica. Havia um ideal psicodélico, uma busca por uma transformação interior. “era uma imagem da época progressiva de

cachoeira... passarinhos, saca? Era uma imagem onírica né? Quase que bucólica da vida. (...) mais LSD, mais viajante” (Lazzarini, 2019), evocando convicções da contracultura e um dos principais lemas dos *hippies* “faça amor, não faça guerra”.

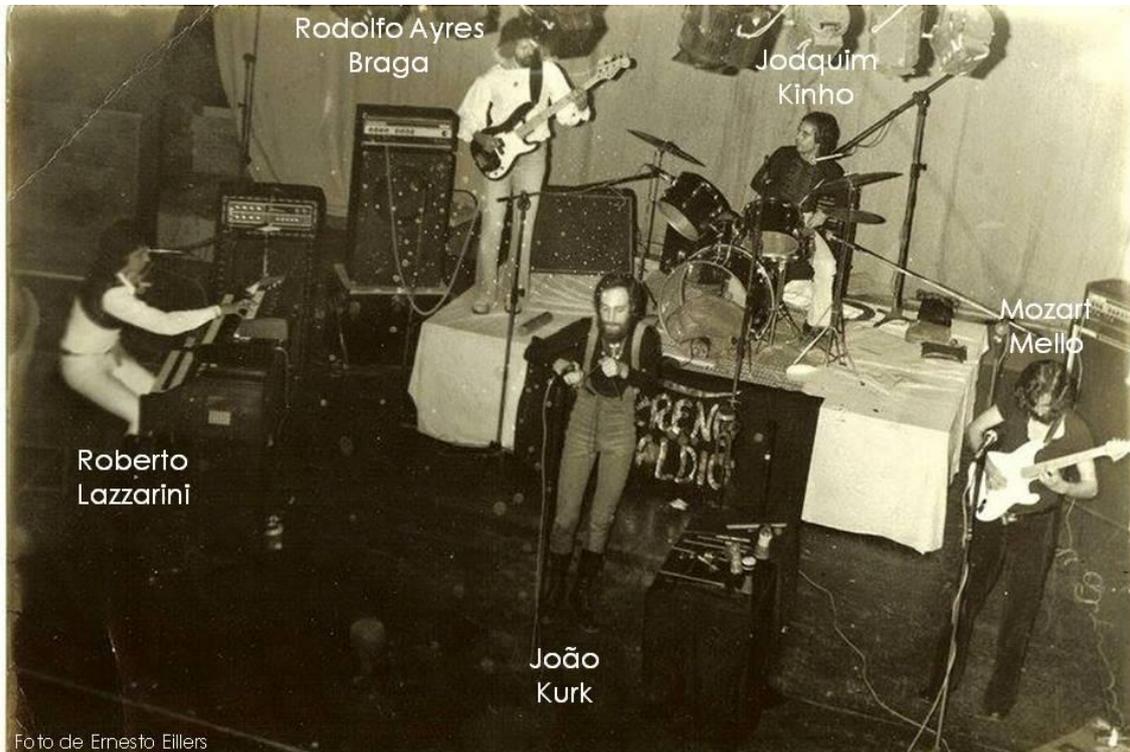


Fig. 2 Terreno Baldio ao vivo no teatro Ruth Escobar (1976)

Esta atmosfera encontrava seu lugar nos grandes festivais de rock inspirados no festival de Woodstock de 1969. No ano de 1975, o Terreno Baldio participou de dois destes festivais, o Festival de Águas Claras, realizado na fazenda Santa Virgínia na cidade de Iacanga, interior de São Paulo; e o Festival Banana Progressyva realizado no auditório da Fundação Getúlio Vargas em São Paulo. O *line up* destes eventos contou com as principais bandas de rock progressivo da época, entre elas: Os Mutantes, Som Nosso de Cada Dia, O Terço, Moto Perpétuo, Vimana, A Bolha, Bixo da Seda, Barca do Sol, Jazzco, entre outras.

Todos os espetáculos que o Terreno Baldio fez nesta época, com exceção dos festivais, tinham um folheto que era entregue ao público, assim como os programas de concerto de música clássica. Nestes folhetos havia uma introdução, um convite ao espetáculo que sugeria uma imersão na atmosfera do show, enfatizando o sentimento de liberdade tão almejado por aquela juventude.

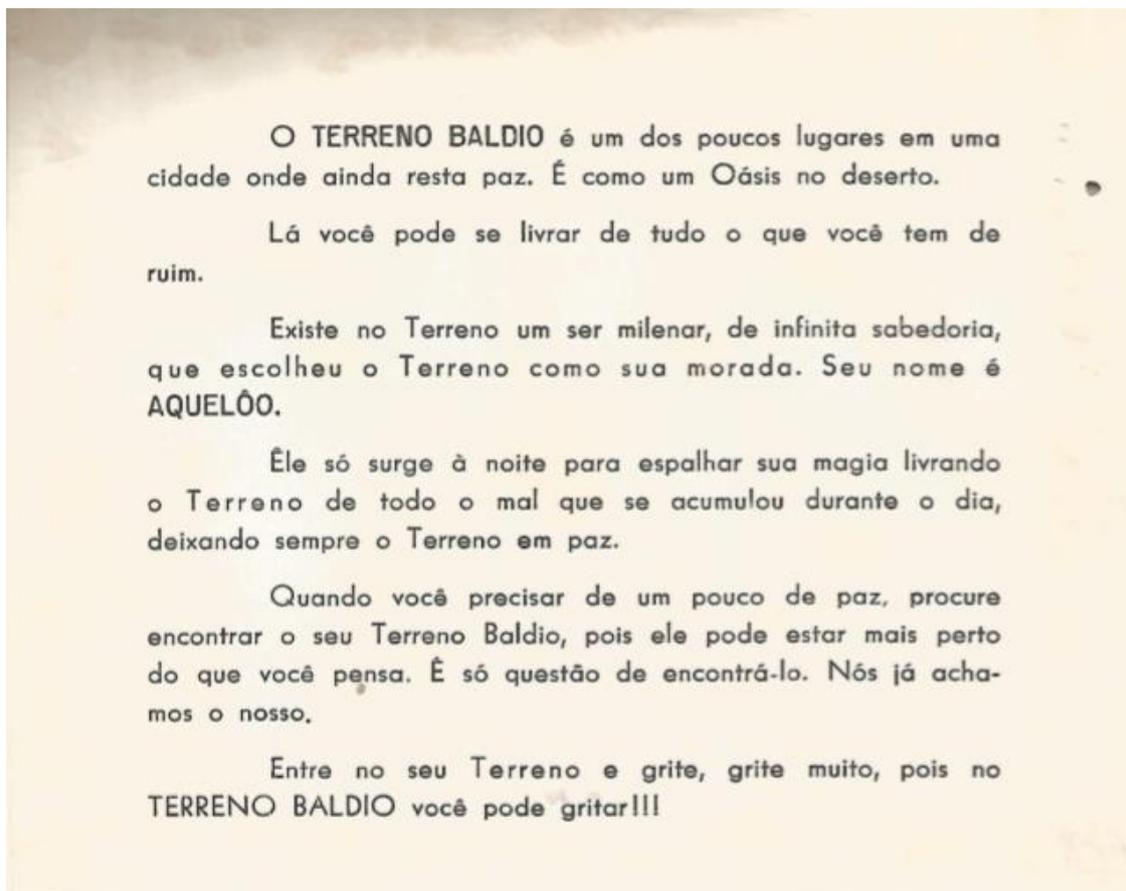


Fig. 3 Folheto entregue aos expectadores do show Aquelôo em 1974

As composições do Terreno surgiam de forma coletiva. O processo criativo da banda acontecia na rotina de ensaios semanais, de três a quatro ensaios. Essa grande quantidade de ensaios levantou enorme volume de trabalho, que se materializou nos espetáculos conceituais citados anteriormente. João Kurk cita em entrevista a seguinte informação:

“A gente tinha uns 3 ou 4 ensaios por semana, era muito complicado as músicas e eram criações coletiva, todos os membros da banda participavam das composições, o Mozart Mello ia lá e mostrava um riff, ai eu fazia a melodia tudo no “lalala”, depois o Lazarini me ajudava com as letras e assim as coisas iam.” (Kurk;2012)

Apesar da complexidade das canções, com exceção do tecladista Roberto Lazzarini, nenhum dos músicos possuía formação musical tradicional, não frequentaram conservatórios nem escolas de música. A complexidade, acontecia por existir uma imersão na audição e percepção dos álbuns das bandas progressivas europeias. De tanto apreciar e estudar aqueles discos, a linguagem progressiva foi incorporada ao modo de compor da banda. A respeito desta questão Mozart Mello e Roberto Lazzarini comentam:

“A ideia era, na cabeça da gente, fazer uma encrenca. Você ouve o dia inteiro, Gentle Giant, Jethro Tull, essas bandas né? Aí você fica com aqueles parâmetros na cabeça. Você tocava, mas nem sabia que era um 7, que era um 11, simplesmente tocava e dava certo” (Mello; 2020)

“E aí a gente começou ouvindo *progressive*, Yes, King Crimson e aí ouvimos o Gentle Giant que realmente pirou a cabeça da gente. Eu comecei a tirar a coisa toda. Eu pegava um disco do Giant e tirava desde o solo do vibrafone até o que o contrabaixo fazia, queria entender aquilo, aquela construção cheia de contrapontos, fuga, cânone.” (Lazzarini; 2019)

A ausência do conhecimento teórico não foi um empecilho no processo composicional. A experiência prática nos palcos dos bailes fez com que o conhecimento técnico do instrumento alcançasse um alto nível. Ao trabalhar executando diversos repertórios com frequência, a percepção se torna aguçada. Comentários analíticos das peças serão feitos no capítulo 4.

Nos anos de 1973 a 1975, o Terreno Baldio fez diversos shows em teatros e nos festivais citados anteriormente, se consolidando na cena rock de São Paulo. Com dois espetáculos conceituais montados, *Aquelôo* e *Pássaro Azul*, e um público fiel que acompanhava a banda, no ano de 1976 surgiu o convite para a banda gravar seu primeiro álbum.

1.2 1976, o álbum de estreia

Depois de três anos se apresentando em teatros e festivais, o Terreno entrou em estúdio para gravar seu primeiro álbum. A produção foi modesta, o estúdio possuía apenas quatro canais fazendo com as gravações fossem praticamente ao vivo, com poucas edições. O álbum *Terreno Baldio* (PLP 80.002) foi lançado pelo selo Pirata e produzido por Césare Benvenuti³, produtor italiano radicado no Brasil, que em seu currículo possui artistas como Secos e Molhados, Ney Matogrosso, Guilherme Arantes, Edu Lobo, Tom Zé, Nelson Ned, entre outros. João Kurk, em entrevista lembrou dessa fase da banda e comentou das dificuldades.

“Na verdade, nós fizemos uns shows sem gravadora mesmo e em um desses o Cesare Benvenuti chegou pra gente e disse: “Olha quero gravar vocês.”. E foi assim que começou a nossa carreira de gravadora, e num ensaio foi pânico né, mijamos na calça, nunca tinha gravado nada não tinha Know-How de estúdio nem nada, sem contar que gravar é outra coisa, a gente tinha uma certa limitação de performance, a gente tinha experiência de tocar ao vivo, é aquele negócio, ao vivo a experiência é outra... No estúdio perdia a emoção, não tinha

³ Césare Benvenuti foi o diretor o produtor do selo Ebrau (Editora Brasileira de Autores Unidos), que foi responsável por distribuir na rádio nacional a produção da Motown, e o primeiro a produzir artistas brasileiros cantando em inglês com nomes estrangeiros. Juntamente com Nelson Lopes, Benvenuti criou o ISRC, código de registro fonográfico profissional.

mais o feeling do ao vivo, tinha que ficar tudo certinho, um trabalho muito racional "fora do ao vivo".(Kurk; 2012)

As oito canções escolhidas para este disco foram uma compilação dos repertórios dos dois espetáculos. Do show *Aquelô* foram selecionadas as canções, *Água que corre*, *Quando as Coisas Ganham Vida*, *Este é o Lugar* e *Grite*. Do Show *Pássaro Azul*, as canções foram *Pássaro Azul*, *Loucuras de Amor*, *Despertar* e *A Volta*. Comentários analíticos a respeito destas canções estão no capítulo 4. Como o disco tinha um tempo limitado, diferente dos shows, algumas canções da banda tiveram que ficar fora do disco, Lazzarini relembra:

“o que aconteceu foi o seguinte, como a gente não aguentava ficar parado, fizemos o show *Aquelô*, tocamos em alguns lugares, foi uma maravilha, mas aí a gente já começou a querer fazer o *Pássaro Azul*. Então esse primeiro disco veio um pouquinho mais tarde. O nosso produtor, o Césare Benvenuti, quis algumas músicas do *Pássaro Azul*, então misturou um pouco o negócio. Esse primeiro disco é meio misto, como *A Volta*, *Despertar*, *Pássaro Azul* era tudo do show *Pássaro Azul*.” (Lazzarini; 2019)

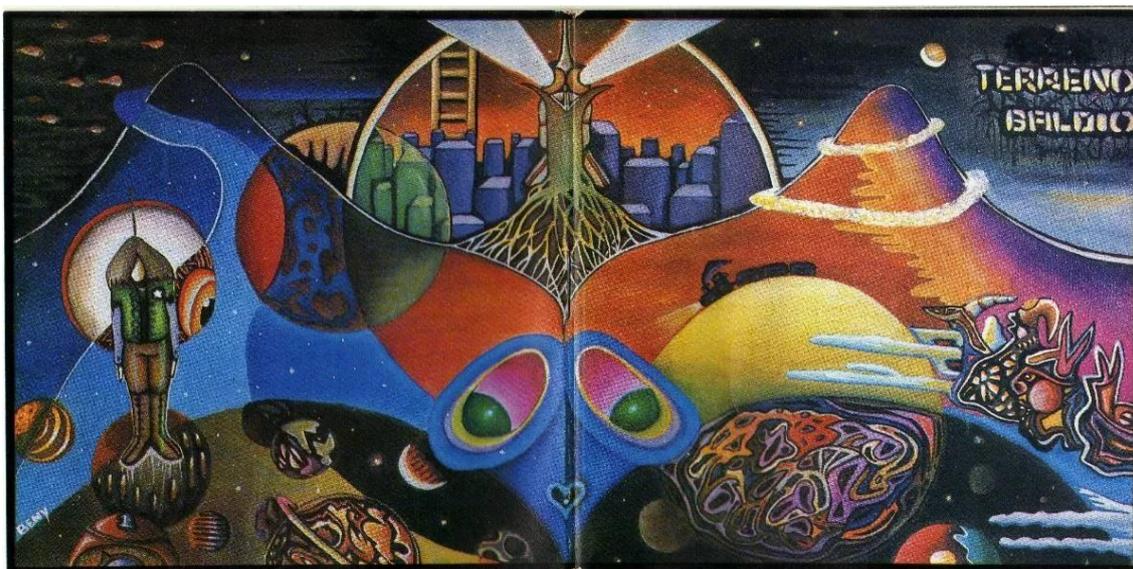


Fig. 4 Capa e contracapa do álbum *Terreno Baldio*, 1976.

A ilustração da capa do álbum [Fig. 1.2.1] foi feita pelo artista plástico carioca Beny Tchaicovsky (1954 - 2009). A pintura sintetiza a atmosfera psicodélica do rock progressivo, misturando diversos elementos que remetem as canções do álbum. Um grande pássaro azul, a cidade grande, montanhas e planetas, todos os elementos embaralhados e com muitas cores, uma referência direta as ilustrações de Roger Dean⁴.

⁴ Roger Dean (1944) é o um artista plástico inglês que foi o principal ilustrador das capas dos discos de rock progressivo nos anos de 1970.

Foram prensadas apenas 3000 cópias deste álbum, que hoje é uma raridade, um artigo de colecionador.

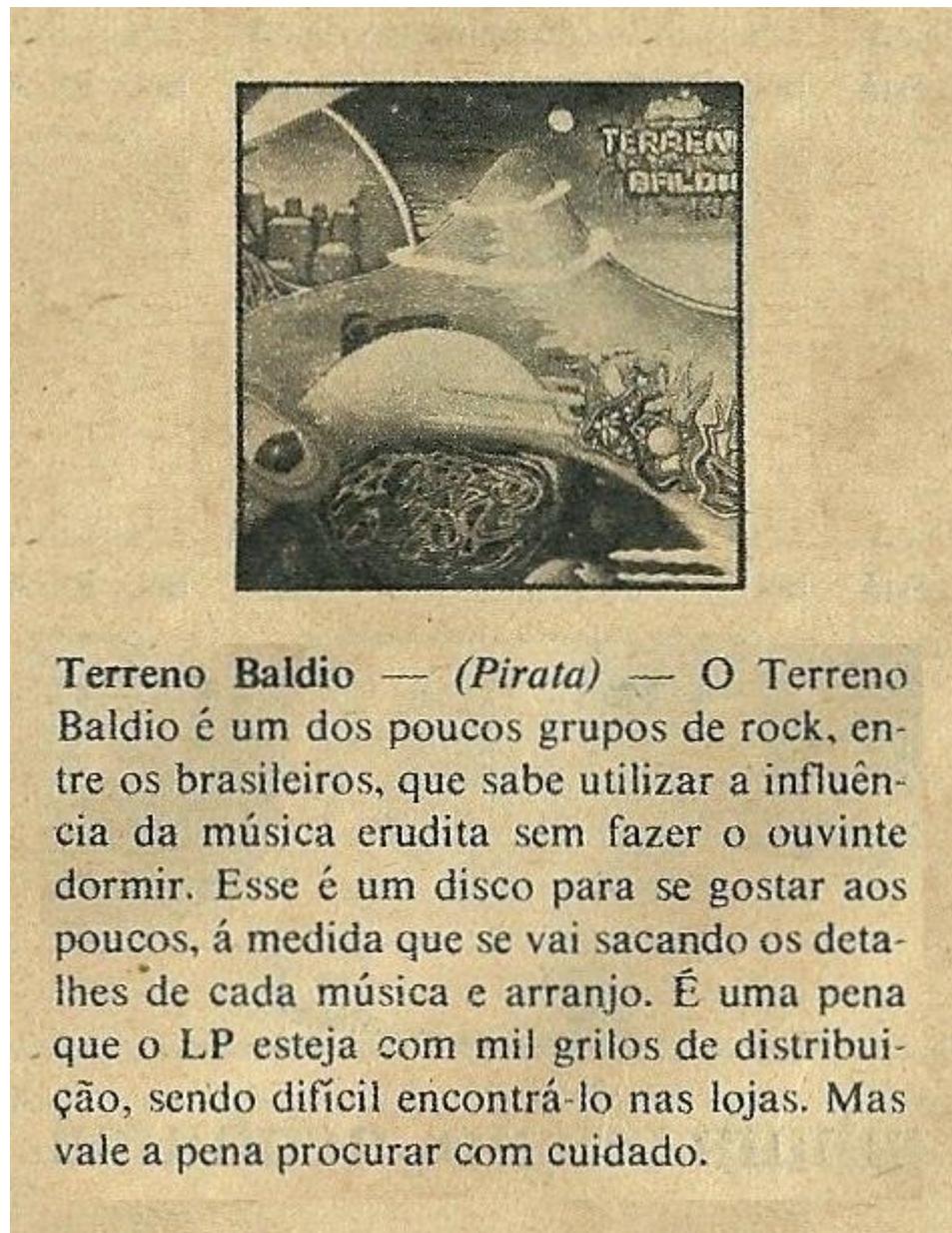


Fig. 5 Nota de jornal sobre o álbum de estreia do Terreno Baldio.

1.3 1977, Além das lendas brasileiras

O segundo e último álbum do Terreno, *Além das Lendas Brasileiras* (1.01-404-160) foi lançado em 1977, desta vez por uma grande gravadora, a Continental. Gravado em dezesseis canais e com uma produção melhor que o álbum anterior, este álbum foi a tentativa de alcançar o *mainstream*.

O conceito deste álbum é voltado para o folclore brasileiro, aproximando a poética progressiva europeia da cultura brasileira, houve uma preocupação em deixar a sonoridade da banda mais brasileira, no álbum anterior há traços de brasilidade que neste álbum foram aprofundados. Houve tanto um interesse da banda em introduzir estes elementos nas composições, quanto uma exigência por parte da gravadora de lançar um álbum conceitual com a temática lendas brasileiras.

“No primeiro disco tem *A Volta*, que é um baião. Nós tínhamos a consciência que era o seguinte: bebemos lá na fonte dos progressivos, principais deles: Yes, Genesis, Gentle Giant, King Crimson e Focus. Não bebemos muito no Pink Floyd, achávamos muito lento, muito borocochô. Bebemos muito nesses cinco. Aí a gente queria por pra fora a nossa cara, o primeiro disco foi bem europeu, mas já tinha um baião no meio. Queríamos fazer música com todos aqueles elementos daquelas bandas, mas brazuca, a gente queria a brasilidade. O segundo disco é uma bela mescla, tem até um ponto de umbanda no *Curupira*, a gente queria misturar. Tem um arranjo da música do Chico, *Passaredo*, que era a cara do disco” (Lazzarini; 2019).

Mozart Mello comenta que foi uma grande generosidade de Benvenuti produzir ambos os discos, pois não acreditava que a banda tivesse um potencial comercial, justamente por fazer composições fora do padrão da época, mesmo entre as bandas progressivas brasileiras. A respeito do segundo disco:

“O Cesare Benvenuti chegou pra gente e falou: olha, consegui uma gravadora pra vocês! E era muito difícil conseguir assinar com uma gravadora grande, e é só você olhar o casting de artistas da continental da época que você vai ver. Mas a condição era que gravássemos um disco sobre brasilidades. No caso a sugestão do Cesare foi sobre as lendas brasileiras. Não tinha como opinar muito, arranjamos um bom letrista, pesquisamos muito sobre lendas e começamos a trabalhar da mesma forma de sempre, ensaiando muito e costurando as ideias que cada um levava.” (Mello, 2020).

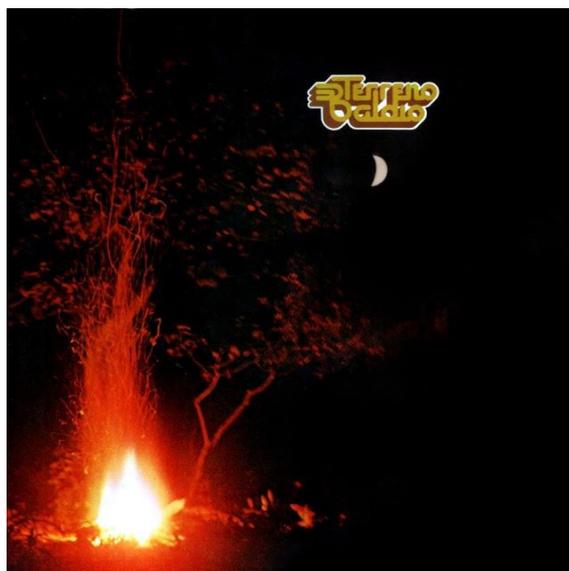


Fig. 6 Capa do álbum *Além das Lendas Brasileiras*, 1977.

O álbum não foi um sucesso de vendas, mas rendeu alguns shows de divulgação, a recepção do público e crítica foram boas. A expectativa em cima do disco com a nova gravadora acabou gerando um desgaste na banda, Mozart Mello saiu da banda em 1977 e a banda se desintegrou em 1979.

Lazzarini declarou que o fim do Terreno nesta época, aconteceu em especial por uma falta de interesse do empresário da banda em vender o trabalho,

“Ele fez mil promessas, com cenário, figurino, um grande show de lançamento, mas ele era empresário do Belchior e, não sei por que, ele achou que a gente iria fazer concorrência, nada a ver né? E ele foi muito mau caráter com a gente, quando o disco estava em ponto de bala pra mandar ver, ele nos cozinhou em banho maria. Demorou um ano, passou o tempo. Ele colaborou muito pra banda se desintegrar” (Lazzarini,2019).

Após a banda se desintegrar em 1979, o Terreno Baldio se reuniu em 1994 a convite da produtora *Progressive Rock*, para regravar o primeiro álbum, desta vez em inglês. Naquela época, o Terreno já tinha status de banda *cult*, saudosistas fãs de *prog* aguardavam por este retorno. O primeiro álbum da banda estava vendendo muito no mercado europeu e japonês em uma edição pirata, também artigo de colecionador.

Para realizar as análises das canções, se fez necessário compreender o contexto histórico e social dos anos de 1970 em qual o Terreno Baldio estava inserido. Para isso vamos apresentar o conceito de contracultura.



Fig. 7 Nota de jornal a respeito do segundo álbum do Terreno Baldio, 1977.

2. Contracultura

2.1 Estados Unidos e Europa

Na segunda metade da década de 1960, em especial, de 1966 a 1970, a juventude americana começa a se mobilizar e se organizar de uma maneira até então inédita. Movida por um anseio de mudança na organização da sociedade e de seus valores conservadores, diversos movimentos sociais emergiram ou se expandiram. O movimento negro, com os *black panthers*, o movimento feminista, além dos militantes comunistas mais ortodoxos tiveram destaque na época em questão. Porém, trataremos aqui, com ênfase, de outros movimentos da juventude que estiveram diretamente ligados às origens do rock progressivo.

O conceito de contracultura toma forma a partir de algumas perspectivas. Seu próprio título já sugere: contra uma cultura, uma ordem vigente. Sugere um movimento, um impulso de mudança e, a partir desta perspectiva, compreendemos a contracultura como algo atemporal. Timothy Leary (1920-1996) na introdução do livro *A contracultura através dos tempos*, afirma:

“a contracultura é fenômeno perene, provavelmente tão velho quanto a própria cultura. De fato, muitos personagens que acabaram ocupando lugar de destaque nos livros escolares – de Sócrates a Jesus, Galileu, Lutero e Mark Twain – eram contraculturais em sua época. (...) o papel catalisador de mudanças desempenhado pelas contraculturas no desenvolvimento das grandes culturas, mostra que toda cultura como um todo surge da contracultura” (LEARY apud GOFFMAN; JOY, 2007:12)

O termo contracultura foi inaugurado pelo historiador Theodore Roszak (1933-2011) em seu livro: *The making of a counterculture* (1969) e foi adotado por diversos pensadores como Herbert Marcuse. Do ponto de vista histórico, a contracultura seria:

“um rótulo genérico para os diversos grupos e ideologias presentes no movimento norte-americano. A contracultura foi considerada um movimento de união da geração jovem em que a “cultura jovem” desafiava conceitos tradicionais como carreira profissional, educação e moralidade em busca de identidade fora de um papel profissional ou da família” (SCHUKER, 1997:80)

Para compreender este cenário, devemos ter em mente que grande parte de tais movimentos surgiu nas universidades. Em maio de 1968 na universidade de Paris, Sorbonne, havia uma grande faixa com a seguinte mensagem:

A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem de morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da história. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando poder (ROSZAK, 1972:33).

A indignação desta juventude está além do mantra marxista anticapitalista, havia um diagnóstico da organização da sociedade que massacra o ser humano e suas relações em nome de um progresso distorcido, em especial pela propaganda messiânica do *american way of life*, uma cultura do consumo exacerbado, do trabalho insano, gerando um sofrimento disfarçado de realização..

Levando em conta que nos Estados Unidos e na Europa da década de 1960, “um pouco mais de 50% da população tem menos de 25 anos de idade” (ROSZAK, 1972:38), é compreensível que esses movimentos de rebeldia da juventude tenham se nutrido da revolta com a mecanização do ser humano e com uma economia movida pela barbárie em diversos níveis. Ao mesmo tempo em que a eclosão da tecnologia gerava máquinas suntuosas e extremamente eficazes, capazes de substituir um grande número de trabalhadores e sua mão de obra (tornando-os descartáveis), eletrodomésticos eram alardeados como essenciais para o lar, tornando-se sonhos de consumo de todas as donas de casa sobrecarregadas com suas funções domésticas. Uma sociedade industrial integrada em todos os níveis, irreversível, alcançando o seu ápice no espetáculo da guerra.

A protagonista da vez é a guerra do Vietnã e há uma tensão mundial em torno das suas atrocidades. Seu principal motor foi o combate ao comunismo. No apoio incondicional de grande parte da população americana, havia um sentido patriótico emocional e um medo de que todas as maravilhas proporcionadas pelo *american way of life* estivessem em risco.

Na segunda metade da década de 1960, a guerra já está avançada e jovens têm convocação compulsória para adentrar o campo de batalha. Sem ter certeza do que motivara tal guerra, pelotões de jovens soldados mortos com bandeiras dobradas em seus caixões retornam para as suas mães, simbolizando uma honrosa entrega da própria vida pela pátria. Este talvez seja o principal motivo da juventude não universitária aderir aos rebeldes da academia.

É evidente que, para um jovem de 17 anos, deixar o seio confortável da família burguesa para se transformar em mendigo representa um formidável gesto de protesto (...) assim, através de uma dialética que Marx jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrática produz um elemento potencialmente revolucionário entre sua própria juventude. Em lugar de descobrir o inimigo de classes em suas fábricas a burguesia enfrenta-o na sala de jantar, nas pessoas de seus próprios filhos mimados (ROSZAK, 1972:44-45).

Uma questão fundamental contra a qual os jovens se rebelaram, foi a cultura da tecnocracia. A tecnocracia está em uma outra esfera, não é apenas um capitalismo

exacerbado, mas o ápice da industrialização integrada à organização social, tornando-nos dependentes dela. Percebendo que a sociedade já estava adequada a tais padrões, a rebeldia da juventude contestava desde questões políticas socioeconômicas até modo de vida alienado que seus próprios pais levavam, um absolutismo fantasiado de liberdade e progresso.

“No caso da tecnocracia, porém, o totalitarismo reveste-se de uma forma mais apurada porque suas técnicas tornam-se cada vez mais subliminares. A característica principal do regime dos especialistas está no fato de que, embora possua um amplo poder coercitivo, ele prefere extrair-nos submissão explorando nossa profunda lealdade com o cientificismo e manipulando as seguranças e bens materiais que a ciência nos deu” (ROSZAK, 1972:22)

Segundo Roszak, a tecnocracia é irreversível e independente do capitalismo, tendo atingido limites onde a sociedade tornou-se dependente dela: “mesmo que se eliminasse a busca por lucros, a tecnocracia persistiria” (ROSZAK, 1972:31) e os avanços tecnocráticos seguiriam seu rumo irrefreavelmente. Em uma sociedade tão desigual, o acesso as universidades e à formação técnica torna-se seletivo e elitista, restrito às famílias da classe alta. Garantindo o controle do estado e das instituições por estes egressos e dando à maioria da população acesso apenas ao ensino básico, garante-se mão de obra barata e desqualificada e com chances ínfimas de acessar os mesmos cargos que os tecnocratas ocupam, que por sua vez são tidos como meritórios de sua posição, meritocráticos, por assim dizer. É super valorizado o conhecimento de base racional, tanto quanto é ignorado e inferiorizado qualquer tipo de conhecimento empírico ou diverso do que é imposto pela academia e a indústria a qual ela serve.

“Não é estranho que a contracultura tenha surgido no seio da sociedade norte-americana, pois é justamente aí que a tecnocracia – sociedade gerenciada por especialistas técnicos e seus modelos científicos – atingiu o auge de seu desenvolvimento, obrigando o jovem a adaptar-se rapidamente a uma realidade mecânica, árida e desprovida de qualquer impulso criativo” (BRANDÃO, DUARTE, 1995: 50)

Esta racionalização exacerbada em nome da modernização, representava para a juventude uma ação autoritária direta na vida das pessoas que ditava o funcionamento da sociedade. O pensamento anti-tecnocrático dos rebeldes pode ser sintetizado da seguinte forma:

“o universitário foi escolarizado para desempenhar funções seletas entre os ricos do mundo; a universidade é, assim, um centro de privilégio que só existe em função dos privilegiados; a universidade como iniciação à sociedade de consumo, é dedicada aos mitos dos valores empacotados e institucionalizados. Numa vida regida pelos ritos, diplomas e certificados, a universidade é o ápice da cultura. Mas numa vida sem os vícios da tecnocracia gerencialista sob o

signo de paz e amor, a anti-universidade é o ponto alto da contracultura” (AGUIAR, 1980: 57)

Diante de tais fatos, a consequência seria o surgimento de uma nova esquerda, jovem, de classe média, disposta a sair do conforto de seu lar para tentar construir um novo ideal de mundo.

Esses jovens rebeldes buscavam novas formas de organização social, acreditavam que a sociedade industrial, já não trazia benefícios e estava massacrando o ser humano. Para essa revolução comportamental, foram buscadas novas fontes de renovação espiritual: aproximaram-se de religiões e tradições não-ocidentais, entre elas, o zen-budismo e o yoga, voltando-se para a paz interior. Macan (1997) afirma que “a contracultura era principalmente um movimento religioso e humanista, ao invés de simplesmente político ideológico” (1997:6).

Os militantes de esquerda da velha guarda não se impressionaram com estes movimentos da juventude, em especial devido à sua falta de unidade. Eric Hobsbawn discorre a respeito desses movimentos da seguinte forma:

“para os esquerdistas de meia-dade, como eu, maio de 1968, e na verdade toda a década de 1960 foram tempos extraordinariamente bem vindos e extraordinariamente desconcertantes, parecíamos usar o mesmo vocabulário, mas não parecíamos falar a mesma língua. (...) [os rebeldes] não pareciam estar muito interessados num ideal social, comunista ou de outro tipo, distinto do ideal individualista de livrar-se de tudo que se arrogasse o direito e o poder de impedir-nos de fazer o que nosso ego ou id desejasse fazer. A reação natural dos velhos esquerdistas ao novo movimento foi a seguinte – esse pessoal ainda não aprendeu a atingir seus objetivos políticos” (2002:277-278)

Enquanto os jovens franceses levantavam barricadas e entravam em confronto com policiais, os jovens ingleses e americanos preferiam movimentações pacifistas e acreditavam no poder transformador da psicodelia.

Importante fonte de renovação espiritual, amplamente divulgada neste período, foi o uso de drogas lisérgicas. Ainda sobre as universidades, nos Estados Unidos, o professor de psicologia de Harvard, Timothy Leary, citado anteriormente, explorava os efeitos de drogas lisérgicas, em especial o LSD, com seus estudantes. Décadas depois do lançamento do emblemático livro de Huxley⁵, Leary e seus alunos literalmente abriam as portas da percepção. A psicodelia tornou-se uma bandeira da contracultura, pois acreditava-se que alterando seu estado de consciência, se alteraria o mundo em sua volta

⁵ Aldoux Huxley lançou o livro *As portas da percepção: céu e inferno* em 1954 relatando suas experiências com drogas alucinógenas.

e o slogan principal do movimento *hippie*: paz e amor, se consolidaria na sociedade. Leary acreditava que uma revolução psicodélica estava surgindo e afirmou em entrevista à BBC: “daqui a quinze anos nossa corte suprema estará fumando maconha. É inevitável, porque os estudantes de nossas melhores universidades estão fazendo isso agora. Estarão menos interessados em guerras, em política de poder” (LEARY apud ROSZAK, 1972: 173).

O movimento *hippie* ganhou uma dimensão tão grande entre os jovens, que acabou sendo apropriado e amplamente divulgado pela indústria cultural, que promovia com sucesso os discos lançados por bandas psicodélicas. Segundo Schuker “O termo rock psicodélico descreve o rock inspirado ou relacionado com a experiência induzida pelo uso de substâncias psicoativas” (1997:244). O espírito anti-guerra sensibilizava massivamente os jovens da década de 1960 e as obras musicais deste período tornaram-se a trilha sonora da juventude, que, envolvida ou não com tais movimentos, vivia em uma atmosfera de anseio por mudança, uma época de contestações que se estendeu para o cinema e outras mídias.

“com o surgimento da contracultura, a música popular serviu como pano de fundo inevitável e marca característica de autenticidade cultural para filmes como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) e *The Graduate* (Mike Nichols, 1967). Ambos fundiram uma trilha sonora baseada no rock com uma temática sobre as preocupações cotidianas: a busca de uma identidade pessoal e cultural na América contemporânea” (SCHUKER, 1999:61)

O ambiente artístico-cultural que se formou na contracultura, teve motivações incisivas da literatura, em especial na geração *beat*⁶ de Allen Ginsberg (1926-1997), Jack Kerouac (1922-1969) e William Burroughs (1914-1997). Schuker afirma que a contracultura nasceu dos beats:

“A origem da contracultura está nos beats (ou beatniks) da década de 1950. O beat prosperou na Paris do pós-guerra, no meio estudantil, influenciado pelos artistas boêmios franceses. Centrada em valores existencialistas, da inutilidade da ação e do niilismo em relação à mudança social, os beats também adotaram o misticismo oriental, o jazz, a poesia, as drogas (principalmente a maconha) e a literatura” (SCHUKER, 1999:79)

⁶ Geração *Beat* foi um movimento literário norte-americano surgido nos anos de 1940. Suas temáticas são anti-conformistas e hedonistas, considerada uma poesia marginal pela crítica da época. Atingiu seu ápice de popularidade nos anos de 1950, sua influência reverberou na juventude americana dos anos de 1960.

Jack Kerouac lançou o célebre *On the Road* em 1957, considerado a “bíblia” dos *hippies*. A obra narra a viagem dos jovens Sal Paradise e Neal Cassidy pelos Estados Unidos e relata suas experiências com drogas lisérgicas, bebidas alcoólicas, sexo e o *jazz*. Trata-se de uma ode à liberdade, jovens distantes da “ceticidade” de seus pais, à deriva em sua própria estrada, realizando seus desejos irrefreavelmente. Esse estilo de vida que influenciou os *hippies* e o movimento da contracultura, de fato não foi criado pela geração *beat* e remete a um conceito anterior, nascido na Inglaterra e popularizado pelos franceses: o *Spleen*.

2.2 *Spleen*

Tal espírito anti-conformista e escapista encontrava-se presente na literatura decadentista do século XIX, em especial na obra de Charles Baudelaire (1821 -1867). A literatura *beat* e a poesia baudelaireana se aproximam em suas temáticas e conceitos. O anti-conformismo em relação a uma sociedade industrial movida por uma economia voraz era latente em uma parte da juventude francesa da segunda metade do século XIX. Em 1857 foi lançado *Les Fleurs du Mal*, obra icônica de Baudelaire que retrata em suas poesias um mal-estar constante, um ambiente de crise e escapismo. Destaca-se “o fascínio pela transgressão e pelo vício, mas igualmente pelo erotismo e amor de rituais lascivos” (Rosa, 2013:5), o que fez com que a obra fosse censurada em sua época, tendo algumas das poesias incluídas apenas após a sua morte. Esta atmosfera pessimista e melancólica foi intitulada *Spleen*.

“O decadentismo desvaloriza a beleza da natureza, sendo uma reação ao naturalismo, cultivando o disforme e o medonho. Esta estética literária funde opostos existenciais, como o sublime e o grotesco, explorando as analogias ocultas do universo. (...) A poesia decadentista está marcada pelo pessimismo, pela deliquescência, pelo disfórico, pela dor e pela nevrose, a melancolia e o tédio são temas frequentes. O autor sofre do ‘*mal du siècle*’ e sente-se invadido por uma tristeza doentia, o *spleen* (ROSA, 2013:6).

“O termo *spleen*. Originalmente o termo inglês é aplicado ao órgão corporal do baço. Mas no início do século XVIII passa a denotar, por metonímia, tanto a melancolia em geral, quanto certa visão médica e literária da mesma (...) Mas outro fator em comum é tomarem o *spleen* como uma tristeza sem uma causa única, pois muitas são as coisas que podem desencadear este mal-estar da alma, o qual pode provocar desde o tédio até o suicídio” (ALMEIDA, 2013:128)

O ideal romântico do *spleen* decadentista é uma resposta negativa ao mundo, um ideal que não encontra realização e nem esperança. Este ideal é personificado pelos autores, e a ficção e a realidade se confundem em suas obras. A Europa da segunda metade

do século XIX torna-se um cenário cinza e distorcido em meio ao avanço industrial, e os escritores, personagens que observam esta transformação com um olhar soturno e vazio que não busca a transfiguração do sistema, simplesmente sofrem pelo rumo que tomou o curso da história.

Tal melancolia já permeava a literatura inglesa nos séculos XVII e XVIII, e o *spleen* era conhecido como “doença inglesa (english malady)” (ALMEIDA, 2013:126). Os poemas de John Milton (1608-1647), *L'allegro* e *Il penseroso*, “figuram entre os maiores sobre a melancolia, não apenas deste século [XVII], mas de toda poesia universal” (ALMEIDA, 2013:126). Em *L'allegro*, assim como na poesia de Baudelaire, há o desalento ao ver que a paisagem bucólica dava lugar a uma cidade urbana e comercial, no caso de Baudelaire no século XIX, a um cenário industrial.

Almeida (2013) comenta que o *spleen* havia se tornado um modismo, na virada do século XVIII para o XIX, daqueles que almejavam ou simplesmente queriam parecer artistas, tornando-se um estereótipo. No entanto, tal melancolia é revisitada e carregada de sentido na poesia de Baudelaire e Rimbaud.

“O último respiro de um novo sentido para a melancolia barroca e romântica é sua secularização no peculiar uso do conceito de *spleen* por Baudelaire. A diviníssima melancolia de Milton tornou-se apenas a iluminação profana do *dândi* e do *flâneur* da grande cidade. O refúgio etéreo do melancólico no mundo celeste ou no mundo amoroso e bucólico dá lugar a uma solidão no meio da multidão e do tráfego das cidades modernas” (ALMEIDA, 2013:127).

Este mal-estar em relação à modernidade era remediado através de um hedonismo compulsivo, latente no meio artístico, onde o escapismo era evocado na boemia em meio aos excessos. Paixões efêmeras com prostitutas e mulheres casadas, vinho, ópio e haxixe impulsionaram criativamente o texto visceral de Baudelaire. Tal escapismo se personifica na figura do *flâneur*, que por vezes se confunde com o próprio autor. O *flâneur* é aquele que, nas ruas e galerias, é invisibilizado pela multidão, um observador, mais um em meio à massa, que a todos conhece, mas ninguém o vê. “O *flâneur* é um observador do mercado. O seu saber é vizinho à ciência oculta da conjuntura. Ele é, no reino dos consumidores, o emissário do capitalista” (BENJAMIN, 1989:199). A solidão do *flâneur* só poderia ser experienciada em uma grande metrópole, onde a industrialização desenfreada, juntamente a um capitalismo em avanço, produziu um ambiente hostil.

“O fenômeno da banalização do espaço é a experiência fundamental do *flâneur*. Como ele também se mostra, sob outra perspectiva, nos interiores da metade do século [XIX], não se deve rejeitar a hipótese que o florescimento da *flânerie* ocorra na mesma época. Por força desse fenômeno, tudo o que acontece

potencialmente nesse espaço pisca ao *flanêur*: o que terá acontecido em mim?” (BENJAMIN, 1989:188).

O sofrimento do *spleen* é um tédio interior, um mal-estar do nostálgico que contempla a degeneração de um mundo que ele imagina já tendo sido mais belo. Benjamin (1989) não encara tal sentimento como pessimismo, mas como um escapismo materializado. “Baudelaire não é nenhum pessimista, não o é, porque sobre ele paira um tabu em relação ao futuro. (...) [nele] não se encontra nenhum tipo de reflexão em relação ao futuro da sociedade burguesa” (BENJAMIN, 1989:152).

Essa angústia pode ser conferida nas seguintes poesias de Baudelaire:

A Morte dos Pobres

A morte é o que consola e nos faz viver
É o alvo dessa vida e a única esperança
Que, como um elixir, nos da fé e confiança,
E forças para andar até o anoitecer.

Em meio a tempestade e à neve a se desfazer,
É a luz que nosso lívido horizonte avança;
É a pousada que um livro diz como se alcança,
E onde pode se descansar e adormecer.

É um arcanjo que tem nos dedos imantados
O sono eterno e o dom dos sonhos extasiados,
E arruma o leito para os nus e os desvalidos;

É dos deuses a glória e o místico celeiro,
É a sacola do pobre e o seu lar verdadeiro,
O pórtico que se abre aos céus desconhecidos.

Esta ausência de perspectiva em relação ao que virá, somado ao fato de que o seu mundo bucólico foi despedaçado, impulsiona a busca pelo seu próprio refúgio, seu lugar mais íntimo, seus prazeres mais efêmeros, os seus *paraisos artificiais*⁷.

⁷ *Paraisos artificiais* foi um livro publicado por Baudelaire em 1860, no livro o autor descreve os efeitos das drogas psicotrópicas, haxixe, ópio e vinho.

“Esta acuidade de pensamento, este entusiasmo dos sentidos e do espírito devem ter, em todos os tempos, aparecido ao homem como o primeiro dos bens; eis porque, considerando a volúpia imediata, sem se preocupar em violar as leis de sua constituição, buscou na ciência física, na farmacêutica, nos mais grosseiros líquidos, nos perfumes mais sutis, em todos os climas e em todos os tempos, os meios de escapar, mesmo que por algumas horas (...) Os vícios do homem, tão repletos de horror como supomos, contém a prova [quando não fosse apenas a infinita expansão deles mesmos!] de seu gosto pelo infinito” (BAUDELAIRE, 1986:10).

“os sofismas do haxixe são numerosos e admiráveis, tendendo, geralmente, ao otimismo e um dos principais, o mais eficaz, é o que transforma o desejo em realidade. Sem dúvida, acontece o mesmo em muitos casos da vida diária, mas aqui com muito mais ardor e sutileza” (BAUDELAIRE, 1986:33).

Esses refúgios internos abertos através da psicodelia conectam a obra de Baudelaire à literatura *beat*. Se Baudelaire viveu no início do capitalismo, no século XX, os autores *beatniks* já nasceram em meio a uma sociedade industrializada. O incômodo se dá a partir dos excessos deste próprio sistema, tecnocrático e movido pelo capital. Enquanto o *flanêur* observa as galerias e se situa à margem daquele ambiente comercial, os protagonistas de *On the road* fogem das grandes cidades que foram tomadas pelo consumo exacerbado e buscam outras experiências na estrada. O hedonismo também é latente, Baudelaire descreve suas musas com erotismo; rememorando um prazer e uma liberdade sexual infinita, mesmo que efêmera. Tanto em *On the road*, como em *Naked lunch* de Burroughs, a liberdade sexual é latente e somada à psicodelia das drogas lisérgicas. Em ambas as obras não há um impulso revolucionário, mas uma pulsão de vida hedônica e compulsiva onde o porvir é irrelevante. O *spleen* decadentista e a literatura *beat*, em certa medida deixaram de ser apenas movimentos estéticos literários e tornaram-se um posicionamento existencial.

Outro componente na gênese da revolução dos costumes na segunda metade do século XX foi a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre (1905 – 1980), amplamente absorvida na contracultura. Sartre, que escreveu em 1946 uma biografia de Baudelaire, era muito crítico ao autor, afirmando que o mesmo representava a burguesia a qual ele odiava. Tal biografia foi escrita em um período em que sua teoria existencialista já estava consolidada, *O ser e o nada* havia sido lançado em 1943 e seus principais conceitos, ‘em si’, ‘para si’ e ‘má fé’ foram aplicados na interpretação da vida de Baudelaire.

Anteriormente à teoria existencialista, em 1938 Sartre publicou o romance *A náusea*. Este romance aborda a jornada de Antoine Ronquetin, um historiador contratado para escrever a biografia de um nobre marquês do século XVIII. Ao se mudar para a cidade de Bouville, na Normandia, para se aprofundar na vida deste marquês, Ronquetin começa a sentir um mal-estar e é tomado por crises vertiginosas que o autor define como náusea. Levando em consideração que este foi o primeiro romance de Sartre e que ele tinha apenas 26 anos quando o escreveu, o influxo do *spleen* de Baudelaire se manifesta na atmosfera melancólica do livro. A ausência de sentido na vida, as reflexões de Ronquetin ao observar as figuras distorcidas nos remetem ao *flanêur*; porém ao contrário deste, que apenas contempla a deterioração da sociedade burguesa, Ronquetin busca uma solução para a náusea, uma busca de sentido que fenomenologicamente é resolvida através da arte. Seus refúgios transcendem o inconsciente e carregam uma exteriorização do sentimento, onde a melancolia ou esse *spleen* seria convertido na manifestação do belo. Ronquetin abandona a condição de biógrafo do marquês e passa a se reconhecer essencialmente como autor, dono de seu próprio destino.

“A história recente da melancolia ainda não foi rastreada e diagnosticada porque sua causa primária está na própria cultura moderna, não mais em alguma natureza humana ou extra-humana, mas uma melancolia gerada pela própria história moderna da humanidade” (ALMEIDA, 2013: 128).

O existencialismo é muitas vezes associado equivocadamente a um pessimismo e a uma rebeldia sem causa, e o próprio Sartre foi convidado a esclarecer seu conceito devido a diversas críticas que recebeu ao longo dos anos após a publicação de *O ser e o nada*. No dia 29 de outubro de 1945, Sartre proferiu a conferência intitulada: *O existencialismo é um humanismo*; que viria a ser publicado como livro no ano seguinte, 1946, mesmo ano em que publica a biografia de Baudelaire. Ao afirmar que “a existência precede a essência, ou se preferirem, que é preciso partir da subjetividade” (SARTRE, 2013:23), ou que “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz” (SARTRE, 2013:25), princípios básicos da doutrina existencialista, Sartre motivou a geração *hippie* e sua filosofia *flower power*.

“O homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que ele escolhe ser, mas é também um legislador que escolhe ao mesmo tempo o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se do sentimento de sua total e profunda responsabilidade” (SARTRE, 2013:28).

Tal modo de vida foi incorporado de maneira singular nos movimentos contraculturais dos anos de 1960. Falando especificamente dos hippies, que se inspiraram

diretamente na geração beat, o espírito anti-establishment e a busca incondicional pela liberdade do ser humano afloram. Assim como no século XIX esses jovens obeservavam um mundo decadente, porém contrastando com a geração anterior, compreenderam que a psicodelia das drogas lisérgicas possuía sim um potencial revolucionário.

Havia um conjunto de ideais que compunham um horizonte utópico na contracultura; preservação da natureza, vegetarianismo e veganismo, liberdade sexual, amor livre, vida em comunidade e, como citado anteriormente, recusa total à guerra. Acreditava-se que não haveria guerra se todos alcançassem a transcendência através da psicodelia. Esta, ao invés de ser apenas uma válvula de escape, seria o motor da transformação comportamental deste novo mundo.

Esses conceitos e ideais foram amplamente apropriados pelas vanguardas artísticas, que por sua vez foram os seus principais difusores. Na esfera da música o rock difundiu tais valores de forma incisiva, pondo a contracultura no *mainstream*. A psicodelia e seu potencial transformador tornam-se, para a geração *hippie*, um projeto.

2.3 Brasil

Em 1967, o rock já fazia parte da cultura de massa no Brasil, em especial em decorrência dos sucessos da jovem guarda. Neste mesmo ano, ocorreu o terceiro festival da música popular brasileira organizado pela rede Record de televisão. Nesse festival, as canções de Caetano Veloso (Alegria, Alegria) e Gilberto Gil (Domingo no Parque) apresentaram uma estética roqueira distinta da jovem guarda. Ambos foram acompanhados por bandas de rock, Gil pelos Mutantes e Caetano pelos Beat Boys. As experimentações de *Sgt. Pepper's* reverberavam nestas canções, as guitarras distorcidas e arranjos de Rogério Duprat (1932-2006) dariam início ao que conhecemos como Tropicália.

Os jovens brasileiros, de fato, tinham uma afeição maior pela bossa nova, do que por Elvis Presley. Caetano afirma: “para mim e para muitos outros brasileiros, a bossa nova tinha tido um apelo fortíssimo que nos orientara para outra direção” (VELOSO, 1997:35). Assim como a bossa nova, o samba, o choro, o frevo, o baião e estilos regionais, fizeram parte do ‘grande guarda-chuva’ que se misturaria ao rock na Tropicália.

“Nós não estávamos de todo conscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras de nossas canções, sons desagradáveis e ruídos em nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas (...) que não

apenas encontrava no ambiente contracultural do rock n' roll armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes” (VELOSO 1997:50-51)

No ano de 1968 foi lançado o álbum coletivo *Tropicália ou Pannis et Circenses* (1968, R765.040L), que marcou o surgimento desta vanguarda. Os artistas do álbum foram: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa e Nara Leão. Há composições também de Tom Zé, Vicente Celestino (1894 -1968) e parcerias com Torquato Neto (1944-1972) e Capinam. Os arranjos do disco são todos de autoria de Rogério Duprat, que somou as linguagens clássica e contemporânea da música de concerto às composições.

A canção *Pannis et Circenses*, interpretada pelos Mutantes, reflete a contestação dos valores conservadores da sociedade, levantados pela contracultura. *Eu quis cantar minha canção iluminada de sol/ soltei os panos sobre os mastros no ar/ soltei os tigres e os leões nos quintais/ mas as pessoas na sala de jantar estão preocupadas em nascer e morrer*. Neste trecho, há uma representação de uma juventude inspirada que está sendo castrada por seus pais retrógrados, que estão preocupados apenas com seu ciclo vicioso de vida. As vanguardas brasileiras, não só musicais, do período do final dos anos 1960 e começo de 1970 procuravam sair das pequenas salas das galerias e universidades, para calcar um espaço maior e mais democrático na sociedade, buscando um apelo mais popular e não apenas um fetiche da burguesia. O idealismo contracultural deveria estar na boca das massas, da juventude, “Em 1968, uma confluência de intervenções artísticas sob a bandeira da *Tropicália* fez com que esse esforço parecesse mais viável do que nunca” (DUNN, 2008:146).

Provavelmente um dos momentos mais marcantes e inflamados da *Tropicália* foi a apresentação da canção *É Proibido Proibir* de Caetano Veloso no festival da canção de 1968, desta vez organizado pela rede Globo de televisão. Veloso (1997:297) comenta, que a frase foi retirada de pichação de Paris em meio as manifestações dos estudantes. A imagem foi vista em uma reportagem da revista manchete de maio de 1968, apresentada a ele pelo produtor Guilherme Araújo, que queria tal frase em uma canção. Em um primeiro momento relutante, Caetano não queria compor a canção.

“Primeiro porque reconhecia ali a natureza de choque efêmero desses ditos: se repisados, eles revelam uma ingenuidade que trabalha contra os próprios impulsos que os inspiraram. Depois porque eu não queria que se confundisse o nosso movimento com o movimento dos parisienses, nem no Brasil nem no exterior” (VELOSO, 1997:297)

A canção acabou sendo composta, a pedido de Araújo, “uma marchinha ternária com uma série de imagens anarquistas” (VELOSO, 1997: 297). Desta vez, com os Mutantes como banda de apoio e o arranjo de Duprat, a marchinha se transformou em uma “peça de grande poder de escândalo” (VELOSO, 1997:299). Provocativamente, Caetano escolheu esta canção para concorrer no festival, que inicialmente, também se recusava a participar.

No dia da apresentação, numa fase eliminatória em São Paulo, a estreia da canção foi duramente hostilizada. Duprat compôs uma introdução orquestral atonal, ao ouvir a introdução o público já vaiava. Ao cantar os versos: A mãe da virgem diz que não/ e o anúncio da televisão/ estava escrito no portão/ (...) eu digo não ao não / é proibido proibir (...)/ Eles estão nos esperando/ os automóveis em chamas/ Derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas/(...) E eu digo sim, é proibido proibir. Somados a “uma dança que consistia quase que exclusivamente em mover os quadris para frente e para trás” (VELOSO, 1997:300), o repúdio da plateia se generalizou.

“O ódio que se via estampado nos rostos dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado. O júri, no entanto, formado por pessoas mais velhas e mais cultas do que a média da plateia, levou em consideração aqueles aspectos positivos, e classificou a canção para a semifinal” (VELOSO, 1997:302).

Um detalhe interessante, é que a música de Gilberto Gil (Questão de Ordem) havia sido desclassificada na etapa anterior e Caetano ficou furioso com isso, e afirmou que a canção havia sido desclassificada porque os membros do júri “estavam atrasados em relação ao que vinha acontecendo no pop mundial” (VELOSO, 1997:302). Ao apresentar novamente a canção na etapa semifinal, as reações foram tão hostis quanto da primeira vez inclusive a maioria do público havia dado as costas para o palco, “no que foram prontamente imitados pelos Mutantes, que passaram a tocar de costas para a plateia” (VELOSO, 1997:302). Essa data foi marcada por um enfurecido discurso de Caetano: “Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos” (VELOSO, 1997: 303). Este pequeno trecho do discurso reflete, tanto a insatisfação política, quanto a inovação musical e textual que as experimentações causaram no público, que não compreendeu tal poética musical neste primeiro momento. De fato, a canção não se classificou para a final, e Caetano não tinha essa pretensão. A mensagem havia sido transmitida. No dia 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pelos militares.

A contracultura no Brasil se estabeleceu tardiamente, no começo da década de 1970, enquanto nos Estados Unidos e Europa o movimento *hippie* já estava consolidado, aqui no Brasil ainda era uma novidade. Sem dúvida “a Tropicália foi o principal ponto de referência para a contracultura brasileira, no início dos anos 70” (DUNN, 2009:198). Este período pós AI-5 foi o mais repressivo da ditadura militar e possivelmente o principal motor para a rebeldia contracultural no país.

Em 1972 Caetano e Gil retornam ao país, o movimento tropicalista já havia se dissolvido e abriu portas para outras cenas musicais ligadas a contracultura. A atmosfera *hippie* emergiu com mais força, artistas que vinham da jovem guarda como Ronnie Von, lançou uma trilogia de discos conceituais psicodélicos, Serguei lançou compactos produzidos por Nelson Motta com as canções *Eu sou Psicodélico* e *Ouriço*; Os Mutantes estavam cada vez mais voltados para o rock inglês e a imagem de roqueiro brasileiro que se perpetuou foi a de Raul Seixas, “um roqueiro cabeludo e barbudo que combinava um rock n’ roll estilo Elvis Presley com as formas musicais do nordeste” (DUNN, 2009:199).

A rebeldia dos jovens em meio a repressão dos militares se deu de diversas formas:

“Com quase todas as vias de oposição política organizadas bloqueadas, a juventude urbana de classe média se voltou para buscas mais pessoais e espirituais, muitas vezes recorrendo ao consumo de drogas, à psicanálise, dieta macrobiótica e religiões orientais. Como no resto do mundo, a contracultura brasileira produziu seu próprio repertório de modas e códigos linguísticos para marcar distinções entre os ‘bacanas’ e os ‘caretas’” (DUNN, 2009: 198)

A contracultura de maneira geral sofreu uma fragmentação e gerou muitas linguagens artísticas distintas. No Brasil para além da tropicália, cenas roqueiras se distanciavam de tal vanguarda e aproximavam-se da poética roqueira europeia e americana, gerando inclusive o rock progressivo brasileiro.

3. Origens do Rock Progressivo

3.1 Contracultura na Inglaterra.

“O rock progressivo necessita de tempo: tempo de chegar, tempo de desenvolver, tempo em cada peça desta musica funciona por meio da forma e conteúdo musical” (HEGARTY, HALLIWELL, 2011: 19 tradução do autor).

Em 1966, o rock já havia sido dominado pela *British Invasion*, The Beatles, Rolling Stones e diversos outros artistas já haviam se apropriado do rock e blues americanos, incorporando com maestria esta linguagem em suas composições, emergindo

como protagonistas do rock ao redor do mundo. Neste mesmo ano os Beatles abandonam os palcos e dedicam-se somente aos estúdios, o primeiro resultado desta nova fase é o álbum *Revolver*, onde inicia-se uma busca experimental e inesgotável dos recursos do estúdio e suas manipulações. Dando continuidade a tal processo, surge em 1967 o nosso marco zero: *Seargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967, PMC 7027). Considerado o ápice do experimentalismo da obra dos Beatles, *Sgt. Pepper* é fundamental para compreender como o rock psicodélico tomou outras proporções até se transformar no rock progressivo. Macan abordou tal questão da seguinte maneira: “a convicção de que estava nascendo uma fusão do rock com o clássico, jazz, folk e estilos indianos (...) ilustra o choque do surgimento de um novo estilo de rock, que eventualmente viria a ficar conhecido como rock progressivo” (1997: 15, tradução do autor). Além das fusões citadas, há outras razões para *Sgt. Pepper's* ser considerado um marco zero, segundo Hegarty e Halliwell:

“o ano de 1967 foi o ponto alto da cultura psicodélica e o impacto da experiência hippie nos dois lados do atlântico. Mais especificamente, *Sgt. Peppers* foi o primeiro lançamento de rock, discutivelmente, a tecer um conceito através de um ciclo de canções que engloba um álbum inteiro, e faz o conceito integrar a capa do álbum” (HEGARTY, HELLIWELL, 2011: 31 tradução do autor).

A ideia de obra de arte total começa a ser incorporada no rock, há uma preocupação maior por parte dos artistas e produtores de criar um conceito para o álbum; e estender esse conceito a tudo que envolve o álbum, desde a capa do disco, caracterização visual da banda, o encarte do disco e por fim os cenários do espetáculo ao vivo. Macan destaca que “o compositor do século XIX Richard Wagner cunhou o termo *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) para descrever a igual importância que a música, o texto, o cenário, a iluminação e o figurino para seus dramas musicais” (1997: 11). Os Beatles não chegaram a tocar esse disco ao vivo, mas as demais bandas da época levaram o conceito até os palcos.

“Claramente o que estava em jogo não era mais simplesmente a música, mas toda a esfera artística, um esforço para o *Gesamtkunstwerk*, que o pioneiro do modernismo e arcanjo do romantismo, Richard Wagner teria reconhecido; a música no centro de um esforço multiartístico” (STUMP, 1997: 27. tradução do autor)

A complexidade envolvida na criação dessas obras é uma manifestação emergencial de contracultura. As experimentações eletroacústicas, formações instrumentais grandiosas envolvendo banda de rock e orquestra, democratiza o acesso a uma cultura dita erudita. As famílias das classes mais baixas tiveram em seus aparelhos

de som em casa excertos de obras e composições aos quais apenas as elites tinham acesso nas grandes salas de concerto. Podemos interpretar este fenômeno como uma forma daquela juventude contracultural tentar legitimar o seu discurso através de sua erudição, provando que, através do domínio da linguagem tradicional “erudita”, poderia questioná-la e propor sua subversão.

O rock na Inglaterra pós Sgt. Peppers começou a tomar outras proporções e assumir características inéditas. Arranjos mais complexos passaram a fazer parte do vocabulário harmônico e melódico destes artistas.

A partir do ano de 1967 consolida-se a figura do *guitar hero*, o virtuoso, nessa esfera em especial com três principais bandas: Cream, com a figura de Eric Clapton, The Yardbirds, com a figura de Jeff Beck e por fim, Jimi Hendrix Experience, conceituado como o maior guitarrista de todos os tempos até os dias de hoje. Hendrix era americano de Washington, mas sua carreira foi projetada e inserida na cena de Londres.

O ideal romântico do virtuose se instaurou e se perpetuou na história do rock principalmente no ambiente europeu. A Europa cultivou tal ideal, o gênio, para legitimar sua arte, a juventude europeia carregava o peso da tradição e a inseriu no *mainstream*.

“obviamente um estilo como rock progressivo, com suas referências não só na música clássica, mas também na arte e literatura da alta cultura, não surgiria em um ambiente da classe trabalhadora. Seu surgimento depende de uma subcultura de pessoas altamente educadas” (MACAN, 1997: 147)

Esses jovens ingleses, de classe média, flertavam com a literatura americana e se alinhavam com os ideais de sua época, porém tratava-se de uma juventude que tinha Shakespeare, Dickens, Wilde em sua formação além dos vizinhos alemães e franceses. O rock psicodélico em especial é um rock intelectual, composto por uma juventude que teve acesso ao abundante patrimônio cultural europeu.

“os roqueiros progressivos também precisavam de autenticidade; afinal, eles compartilhavam o ethos do rock prevalecente. mas em vez de seguir a rota de prestígio de seus predecessores, eles seguiram o caminho que a classe média alta ou os novos ricos sempre fazem - emulando as classes altas, especialmente em seus gostos artísticos. (...) discussões sobre rock progressivo sempre indicam como seus praticantes anunciaram abertamente suas origens de classe média alta e fizeram referências frequentes à música, arte e literatura da alta cultura” (WEINSTEIN, 2002:93 tradução do autor)

Uma questão incomodava esta juventude: como uma sociedade dita civilizada pode conviver com a barbárie, com a guerra, com as desigualdades e injustiças sociais? A busca pela transformação da sociedade através do que eles chamavam de *drop out*, tratava-se de um posicionamento claro: através da contemplação estética dos efeitos

psicodélicos, haveria a possibilidade de a sociedade ver um mundo de paz, sem guerra, sem ganância e repressão.

“quando os hippies ingleses não estavam acolhendo suas bandas favoritas nos clubes, muitas vezes eles poderiam ser encontrados engajados em outra atividade de grande importância para eles: ouvir com atenção extasiada seus álbuns favoritos no apartamento de alguém, às vezes fumando maconha” (MACAN, 1997: 152)

A primeira geração do rock progressivo, de 1967 a 1970, estava imersa nos ideais políticos e estéticos da psicodelia *hippie*. Nela se destacam as bandas The Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd e The Nice. Brandão e Duarte afirmam que o “início do movimento progressivo foi marcado por *Days of Future Passed*, LP que o Moody Blues gravou com a orquestra sinfônica de Londres” (1995:77). É possível afirmar que essas bandas sofrem influência direta dos Beatles pós-Sgt. Pepper e dão continuidade ao estilo do álbum; compondo obras com projetos grandiosos, formações orquestrais e corais junto a banda de rock, além de criar um programa extramusical “usando a música para ‘pintar’ uma tela, ‘narrar’ uma estória ou ‘descrever’ um conceito filosófico” (MACAN, 1997: 21). Outra característica a se destacar é o protagonismo dos teclados nestas bandas e nas bandas progressivas de forma geral; em especial o órgão Hammond e o Mellotron, um teclado que funcionava com um banco de fitas eletromagnéticas com timbres gravados de orquestra, corais, seções de cordas, instrumentos de sopro, entre outros. Seu timbre pode ser ouvido em diversas canções desta época, como na introdução de *Strawbery Fields Forever* dos Beatles, e *Nights in White satin* do Moody Blues.

A partir de um determinado momento a poética progressiva começou a tomar um rumo diferente do que havia sido feito no final da década de sessenta. O influxo do blues americano passa a ficar de lado e muitas das bandas que consagraram o estilo passaram a compor com uma sonoridade mais europeia, sendo a música clássica e folclórica sua principal referência.

O termo *art rock* muitas vezes é associado ao rock progressivo, abrangendo mesmo artistas que não flertam com esta poética. Começa a existir uma separação comercial e conceitual das bandas *prog*, das demais bandas de outros estilos de rock, há uma eruditização do rock em vários níveis, o que gerou uma inversão de valores nos discursos atribuídos ao próprio rock, o principal deles talvez seu reconhecimento como “música séria”.



Fig. 8 Capa do álbum *Days of Future Passed* (1967) da banda The Moody Blues

Tal seriedade é atribuída principalmente ao virtuosismo dos músicos e à complexidade das composições; apesar disso, como já apontamos, também havia um senso de democratização da alta cultura, pois nas prateleiras de pop/rock das lojas e nos festivais de música popular, o *prog* levava a música erudita às grandes massas. Talvez o exemplo mais celebre seja o álbum ao vivo *Pictures at an exhibition* de 1971, da banda Emerson, Lake & Palmer, onde a banda executa a obra de Mussorgsky em arranjo de rock.

“O público da música de “alta cultura” é uma elite bem-educada que permite que a música trabalhe em seu intelecto enquanto eles se sentam, bem vestidos, em atenção silenciosa; suas contrapartes da “baixa cultura” vêm de estratos sociais inferiores e permitem entretê-los e afetar seus corpos enquanto dançam, falam e respondem com aplausos quando estão emocionados. essas qualidades realmente não nos dizem muito sobre a música, mas falam muito sobre o que valorizamos convencionalmente”(SHEINBAUM, 2002:25 tradução do autor).

Os compositores escreviam para uma sala de concerto e performavam nos festivais ao ar livre. Buscavam a técnica erudita com a energia popular, dois opostos convivendo simultaneamente. A ideia do gênio romântico, da deificação do virtuose, da transcendência, imitação e geração da própria natureza exposta de forma viril e jovial, uma repaginada provocativa na tradição, o culto e o desprezo ao mesmo tempo. Apropriar-se do discurso para subvertê-lo.

A literatura especializada considera o ponto divisor entre o rock psicodélico e o rock progressivo, o álbum *In the Court of the Crimson King* de 1969, lançado pela banda King Crimson. “Talvez o impacto do King Crimson, seja retrospectivamente, o mais influente do rock progressivo” (STUMP, 1997: 51 tradução do autor).



Fig. 9 Capa do álbum *In the Court of the Crimson King* (1969) de King Crimson.

A canção que abre o álbum: *21st century schizoid man* ilustra com clareza uma canção progressiva psicodélica, no contexto da contracultura.

“O texto é provocativo: *Death seed blind man’s greed/ Poets’ starving children bleed/ Nothing he’s got he really need/ 21st century schizoid man* (a semente da morte é a ganancia do homem cego/ as crianças famintas dos poetas sangram/ nada do que ele tem ele realmente precisa/ homem esquizoide do século 21. Tradução do autor), refletindo o fervor das manifestações antiguerra e o espírito revolucionário que aquela juventude tanto clamava” (ALBUQUERQUE; SAUERBRONN, 2019: 4)

Esse álbum contempla de forma abrangente muitas das referências que foram perpetuadas pelo rock progressivo de forma geral. Direta ou indiretamente, as bandas progressivas contemporâneas ao King Crimson e as posteriores foram influenciadas por este disco em especial. Bandas como “Yes e Genesis basearam-se na implicações estilísticas de *Epitaph* para criar uma linha rica e sinfônica de rock progressivo” (MACAN, 1997:23 tradução do autor); nesta canção do King Crimson destaca-se o arranjo orquestral executado por Robert Fripp no Mellotron, a harmonia com o violão

folk, a divisão em seções e sua longa duração. Todos esses elementos tornaram-se fundamentais na estética do rock progressivo.

Tomando como referências as maiores bandas prog [comercialmente falando]; Yes, Genesis, Emerson, Lake & Palmer [ELP], incluiremos também o Gentle Giant, que mesmo não tendo o mesmo apelo comercial que as demais bandas citadas, é importante para este trabalho por se tratar da principal referência do Terreno Baldio. Os elementos que melhor definem a estética *prog*, segundo Jerry Lucky (2000: 9-10) são os seguintes:

- Canções predominantemente longas, mas estruturadas, raramente improvisadas;
- Uma mistura de passagens pesadas, passagens delicadas, crescendo musicais para adicionar dinâmica aos arranjos;
- O uso do Mellotron ou sintetizador para simular uma base de orquestra;
- A possível inclusão de uma orquestra sinfônica ao vivo;
- Solos instrumentais extensos, algumas vezes improvisados;
- A inclusão de estilos musicais com formas que não são do rock;
- A mistura de instrumentos acústicos, elétricos e eletrônicos, onde cada um desempenha um papel fundamental na tradução da emoção das composições que normalmente contém mais um humor;
- Composições com muitos movimentos, que podem ou não retornar a um tema principal. Em alguns casos a seção final tem um pouco de semelhança com a primeira parte da canção.
- Composições criadas a partir de partes não relacionadas.

O rock progressivo também abarca bandas com outras características estéticas, como as bandas da cena da cidade de Canterbury, que estão mais próximas da música improvisada, em especial o jazz e o experimentalismo de vanguarda. Porém as características apontadas por Lucky, norteiam a compreensão e o imaginário que o prog do *mainstream* incutiu no público.

Para conferir tais características deve-se ouvir os álbuns: *Close to The Edge* (1972) do Yes; inclusive, Edward Macan faz uma análise da canção título em seu livro, relacionando a canção com a forma sonata. *Foxtrot* (1972) do Genesis, *Watcher of the Skies* tem uma das introduções de Mellotron mais famosas da história do *prog*. *Thick as a Brick* (1972) do Jethro Tull, álbum que contém apenas uma grande canção dividida nos

dois lados do disco, aproximando-se da forma suíte, também presente nos álbuns das bandas acima citadas.

3.2 Rock progressivo no Brasil

Bandas oriundas da poética tropicalista e naturalmente influenciadas pelas bandas progressivas inglesas conquistaram alguns espaços no Brasil. Na cena underground, lançando discos com pouca tiragem e tendo seu público formado em festivais independentes, podemos citar O Som Nosso de Cada Dia, Moto Perpétuo, Casa das Maquinas, entre outras. No *mainstream* nacional, poucas bandas conseguiram chegar, Os Mutantes (que já haviam feito sucesso na Tropicália) e O Terço, seguramente foram as que tiveram mais espaço na grande mídia. O Som Imaginário fez sucesso como banda de apoio de Milton Nascimento e não com seu próprio trabalho, o mesmo pode ser dito a respeito de A Cor do Som⁸, que era um núcleo dos Novos Baianos e foi banda de apoio de Moraes Moreira. Em uma certa medida todas estas bandas tinham um público em comum e formavam a tal “cena progressiva” de São Paulo. Outras cenas progressivas e psicodélicas aconteceram no Brasil nesta mesma época, como o Udigrudi pernambucano, porém não vamos focar nestes movimentos neste trabalho.

Os festivais de música que aconteceram na década de 1970 baseados no festival de Woodstock, foram determinantes para o rock brasileiro e em especial para o *prog*, que não estava na grande mídia. Devido à escassez de espaços culturais e eventos voltados ao rock de maneira geral, quando esses festivais aconteciam a proporção era enorme, pessoas do país inteiro se reuniam em cidades do interior para assistir, durante dois ou três dias, a shows de rock n’ roll. Esse público era a base que sustentava o *prog*.

No Brasil, o rock progressivo se desenvolveu de maneira diferente da Europa. Influenciado pelos LPs das bandas europeias que chegavam ao país, teve seu ápice entre 1973 e 1976, e acabou ao mesmo tempo que no resto do mundo, no final dos anos 70. A partir de 1977 o punk e, posteriormente, a New Wave tomaram o espaço do rock no *mainstream* e no underground.

⁸ A Cor do Som posteriormente fez sucesso nacional ao migrar para uma estética pop comercial, abandonar o prog instrumental e começar a compor canções que foram temas de novelas da Rede Globo de televisão.

A estética *hippie* do rock progressivo europeu foi absorvida pelos brasileiros, textualmente, com letras das canções engajadas em uma postura política crítica, em alguma medida, seja contestando o regime militar em vigor ou alertando para a preservação da natureza, muitas delas apenas evocando a contemplação da vida e do belo. O uso de metáforas é abundante, especialmente para driblar a censura dos órgãos governamentais de controle. Musicalmente, as bases do *prog* brasileiro são as mesmas, o rock, a música clássica de concerto, a psicodelia, porém no Brasil a música brasileira, de origem folclórica ou popular urbana, foi incorporada dando a autenticidade ao estilo. O baião, o frevo, o samba e o choro foram incluídos na sonoridade das bandas brasileiras, umas mais incisivamente, outras apenas em caráter de citação. A música sertaneja e caipira talvez tenha sido a mais incorporada, a sonoridade da viola junto ao violão folk, vozes cantando em terças e sextas, características que foram chamadas na época de rock rural, especialmente associadas a certas canções do Terço e Sá & Guarabyra. No documentário *Rock Brasil 70 – Uma viagem progressiva*⁹, Sergio Hinds, guitarrista da banda o Terço, afirma que naquela época havia uma “liberdade musical, uma época experimental, as bandas estavam abertas a tudo, a criar sem preconceito” (2016); complementando essa afirmação, Roberto Lazzarini diz: “nós queríamos misturar música clássica com o rock, queríamos fazer música trabalhada” (2016).

Havia um anseio por liberdade em várias esferas e isso se refletiu diretamente na música daquele período. Guilherme Arantes, vocalista e tecladista da banda Moto Perpétuo, em entrevista afirmou: “a contracultura demorou muito pra se estabelecer [no Brasil], aqui era uma sociedade extremamente conservadora, então ser jovem naquela época, era ser angustiado” (2016); ainda sobre tal cenário, Ney Matogrosso afirma: “você tinha duas opções ou você era um doido, ou você pegava em armas e ia matar militares, fazer guerrilha. Como a minha não era pegar em armas, eu desbundava, eu sabia que isso deixava eles enlouquecidos de raiva” (2016). A dificuldade enfrentada pela juventude brasileira ofereceu um ambiente propício para o surgimento do rock com essa estética *hippie*. Como não havia espaço para tais bandas no *mainstream*, a prensagem dos discos era pequena e eram os festivais independentes ao estilo Woodstock que impulsionavam esse cenário musical de rock.

⁹ Documentário produzido de forma independente, com entrevistas dos principais músicos da cena progressiva brasileira. As citações de depoimentos dessa seção são todas referentes a este documentário. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=y0SOhQCnnCM>

Alguns dos principais álbuns do rock progressivo brasileiro, cultuados até os dias de hoje pelos entusiastas são: Som Nosso de Cada Dia – *Snegs* (1974), O Terço - *Criaturas da Noite* (1974), Mutantes – *Tudo foi feito pelo sol* (1974), Casa das Maquinas - Lar de Maravilhas (1975), Moto Perpétuo – Moto Perpétuo (1974) e Terreno Baldio – *Terreno Baldio* (1975) que será analisado na seção seguinte. Tais álbuns sintetizam a estética hippie progressiva que se desenvolveu no Brasil da década de 1970.

4. Este é o Lugar (Análises)

4.1 Ferramentas analíticas (análise do discurso, análise musical)

A análise da música popular está alocada em diversos campos do conhecimento, em especial das ciências sociais, filosofia, antropologia, linguística, entre outras. Para este trabalho analítico, além da teoria e análise musical, será aplicado o aporte teórico-metodológico da análise do discurso de linha francesa.

A análise do discurso surgiu na segunda metade do século XX, no final dos anos de 1960, com base nos estudos da linguística estruturalista, psicanálise lacaniana e a teoria marxista. O intuito da análise do discurso não é simplesmente compreender o sentido e o significado das frases, mas que efeitos o discurso provoca em sua exterioridade. Orlandi (2012) afirma que não há neutralidade em nenhum discurso, sendo ele carregado com a formação ideológica do sujeito em suas condições de produção. A forma e o conteúdo não se separam, pois a forma como o sujeito fala carrega em si um conteúdo. Michel Pêcheux (1938 -1983), um dos idealizadores da análise do discurso, compreende o sujeito como um porta-voz da ideologia em seu meio social; a partir desta compreensão, a análise do discurso passa a ser a “materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção social” (MUSSALIM, 2011:122). O objeto da análise do discurso é o discurso em si, a produção de sentidos, o homem falando e a “língua enquanto trabalho simbólico que faz e dá sentido, constituindo o homem em sua história” (SILVA, 2005:16).

O conceito de ideologia abordado na análise do discurso procede do estudo de Louis Althusser (1918-1990) em *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado* (1970), onde o autor revisita a teoria marxista e a atualiza propondo uma distinção entre a “teoria das ideologias particulares, que exprimem posições de classes, de uma teoria da ideologia geral, que permitiria evidenciar o mecanismo responsável pela reprodução das relações

de produção, comum a todas as ideologias particulares” (MUSSALIM, 2011:103). Compreendendo que o discurso é sempre contextualizado, não há como atribuir sentido a um discurso fora de seu contexto. A interpretação na análise do discurso é realizada sempre de forma sincrônica, ou seja, levando em consideração o contexto histórico e social em que o sujeito realizou seu enunciado. Sobre as condições de produção “Althusser parte do pressuposto que as ideologias têm existência material, ou seja, devem ser estudadas não como ideias, mas como um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção” (MUSSALIM, 2011:103).

A psicanálise lacaniana teve influência incisiva no surgimento da análise do discurso, reinterpretando a psicanálise freudiana do inconsciente a partir do estruturalismo linguístico (MUSSALIM, 2011:107), considerando a linguagem como condição do inconsciente. O discurso carrega em si, o sentido de curso, de um percurso, uma continuidade. Segundo a psicanálise, este discurso resulta de diversos significantes, o sujeito enuncia um “discurso do outro”, advindo do “discurso do pai, da família, da lei, enfim, do outro em relação ao qual o sujeito se define” (MUSSALIM, 2011:107). Muitos pensadores tiveram contribuições significativas para a análise do discurso, entre eles, Foucault, Saussure e Bakhtin, Haris e Chomsky, porém não há como contemplar com profundidade todos os conceitos abordados por estes estudiosos nesta dissertação.

Para conceber uma análise do discurso temos que compreender alguns conceitos básicos. O primeiro conceito é o de discurso. Tal conceito foi exaustivamente trabalhado por Foucault na *Arqueologia do saber* (1969) e na *Ordem do discurso* (1970), obras que são canônicas no campo da filosofia do século XX. A análise do discurso retrata o texto, ou a fala, em seu contexto, diferente da análise linguística gramatical tradicional, onde “o discurso é uma unidade linguística constituída de uma sucessão de frases” (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2008:168). O discurso não está restrito apenas à transmissão de informações, mas carrega a subjetivação do sujeito. “As relações de linguagens são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: discurso é efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2012:21)

O conceito de ‘condições de produção’ é fundamental para a interpretação do *corpus* analítico (texto analisado). As condições de produção são todas as circunstâncias que envolvem o sujeito, resultando na sua enunciação, “é o contexto imediato, e se a

consideramos no sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico” (ORLANDI, 2012: 30). Tal conceito foi apropriado por Pêcheux (1969) da teoria marxista de condições econômicas de produção. “A noção de condições de produção substitui a noção vaga de circunstâncias nas quais um discurso é produzido, para explicitar que se trata de estudar nesse contexto o que condiciona o discurso” (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2008:114).

O interdiscurso é outro conceito intrinsecamente ligado às condições de produção. Neste conceito são levadas em consideração a memória discursiva do sujeito, o que é dito e não dito no enunciado é carregado de sentido, novamente evocando a noção lacaniana de inconsciente. Assim estes dois conceitos caminham juntos no processo analítico, Orlandi afirma que “o interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos” (2012:33).

Ao pensar e interpretar a discursividade da linguagem, há um trabalho árduo em identificar os contrastes e convergências, pois há uma linha tênue entre esses processos em todos os discursos. A paráfrase e a polissemia são conceitos fundamentais para solucionar tais questões na análise do discurso. A paráfrase encontra seu lugar na memória do discurso, evocando discursos anteriores, consiste no já dito, “é uma relação de equivalência entre dois enunciados, um deles podendo ser, ou não, a reformulação do outro” (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2008:366). A paráfrase opera na manutenção e legitimação dos discursos. Em contraponto com a paráfrase há a polissemia, que por sua vez, rompe com os significados e os desloca, evocando outros sentidos, a polissemia “joga com o equívoco” (ORLANDI, 2012:36).

“Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo o discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto falamos com palavras já ditas. É nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o já dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam” (ORLANDI, 2012:36)

A noção de metáfora permeia a análise do discurso de forma indispensável. Lembrando da psicanálise lacaniana, a metáfora seria análoga à transferência. Dentro de um discurso a metáfora exerce diversas funções, Charadeau e Maingueneau explicam tais funções. Há uma função persuasiva, geralmente aplicada em “discursos políticos, morais ou midiáticos [que] fazem grande uso da metáfora para impor opiniões sem demonstrá-las” (2008:330). A função cognitiva da metáfora “permite explicar analogicamente um

domínio novo ou pouco definido por um domínio conhecido” (2008:330) e a função estética, talvez a mais importante ao analisar discursos artísticos, é o que embeleza o discurso tornando-o mais poético.

“Para a tradição retórica e para numerosos estudiosos do estilo, a metáfora constitui um ‘ornamento brilhante’ do discurso. O estetismo da metáfora emana saliência, de sua força imagética e de seus efeitos de concretização. A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A função estética da metáfora concerne, sobretudo, aos enunciados literários” (CHARADEAU, MAINGUENEAU, 2008:330)

A retórica considera a metáfora como uma figura de linguagem, na análise do discurso esse conceito é mais profundo, sendo indissociável no sentido do discurso, “para Lacan (1966), a metáfora é a tomada de uma palavra pela outra” (ORLANDI, 2012: 44) e Pêcheux enfatiza tal relação afirmando que todo discurso é formado por relações metafóricas “o sentido é uma palavra, uma outra expressão ou proposição; e é por esse relacionamento, essa sobreposição, essa transferência (metáfora), que elementos significares passam a se confrontar e se revestem de um sentido” (ORLANDI 2012: 44).

Os conceitos abordados anteriormente são alguns dos critérios levados em conta ao analisar o *corpus*. Na análise do discurso nada é categorizado, desta forma, um mesmo *corpus* analítico pode gerar interpretações distintas por diferentes analistas. Para enfim analisar o discurso, são realizados procedimentos em etapas. O primeiro passo é a seleção do *corpus*. Com o objeto escolhido, temos as seguintes etapas:

“Faz-se a análise linguística de cada sequência. (...) passa-se depois a análise discursiva, que consiste em criar sítios de identidades a partir da percepção da relação de sinonímia (substituição de uma palavra por outra no contexto) e de paráfrase. Por fim procura-se mostrar que tais relações de sinonímia e paráfrase são decorrentes de uma mesma estrutura geradora do processo discursivo” (MUSSALIM, 2011:118)

“1º Etapa: passagem da superfície linguística, texto (discurso), para o objeto discursivo. 2º etapa: passagem do objeto discursivo, formação discursiva, para o processo discursivo. 3º etapa: processo discursivo, formação ideológica” (ORLANDI 2012:77)

Após tais procedimentos, há a necessidade de construir dispositivos de interpretação, “esses dispositivos têm como característica colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, procurando ouvir naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras” (ORLANDI, 2012: 59).

Não existe a busca pelo discurso verdadeiro, há a busca pelo reconhecimento e assimilação de uma materialidade histórica na formação discursiva do enunciado do sujeito. “A interpretação depende das hipóteses formuladas no início (tema de investigação) e das respostas mais ou menos adequadas fornecidas pelo corpus após o tratamento” (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2008:304)

Manifestações ideológicas e do inconsciente são a base da produção de sentido para a interpretação, são os elementos fundantes da construção do sujeito. A formação discursiva é definida como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT apud MUSSALIM, 2011:119).

A materialidade histórica e ideológica do discurso vem à tona ao relacionarmos os diferentes discursos, onde o livre jogo entre os recursos metafóricos e parafrásticos faz uma conexão atemporal entre os enunciados. Tal conexão será identificada a partir das formações discursivas, onde os signos são explicitados. “A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos preocupados com os sentidos e o político” (ORLANDI, 2012:9).

Procedendo ao primeiro passo da análise do discurso, conforme enunciada acima, selecionamos o *corpus* analítico. Muitas bandas brasileiras dos anos de 1970 poderiam ser o objeto deste trabalho, porém, a escolhida para sintetizar os conceitos abordados anteriormente foi o Terreno Baldio. Ao longo deste capítulo será abordada a trajetória da banda e serão apresentadas análises das canções do primeiro álbum, de 1976.

4.2 Análises

O que é um Terreno Baldio? O que é esse lugar vazio? Que vazio é este? Para responder a essas questões nos apoiaremos primordialmente no conceito de *Spleen*. Que elementos musicais, estruturais, semânticos, característicos do rock progressivo encontramos na música do Terreno Baldio e em que medida estes elementos são trabalhados de modo a constituir uma identidade própria da banda? Esta questão será respondida através de transcrições e análises de canções da banda.

É importante dizer que as seguintes análises são idiossincráticas, tendo sido elaboradas de forma pessoal e poética, ainda que baseadas nos pressupostos ideológicos

e históricos levantados nos capítulos anteriores deste trabalho. A polissemia das metáforas presentes no texto a seguir não se esgota em uma leitura unívoca, seja ela qual for. O universo psicodélico não se presta a uma única interpretação e a interpretação elaborada neste texto é forjada a partir da experiência musical e afetividade do autor deste trabalho, a partir do aporte teórico-metodológico da análise do discurso e da análise musical, resultando em uma visão pessoal do Terreno Baldio.

4.2.1 Aquelôo

Aquelôo, canção que dá título ao primeiro espetáculo do Terreno Baldio não entrou no disco de estreia. Esta composição foi gravada apenas em 1993, quando a banda fez seu primeiro reencontro, desde que a banda se desintegrou, para regravar o primeiro álbum, desta vez em inglês.

Para a compreensão do conceito álbum e especialmente o conceito de Terreno Baldio, é pertinente analisar o texto desta canção, que faz conexão com outras quatro canções do disco.

Aquelôo

*Ao entrar o sol,
equivocadamente alguém vai dizer que não habita aqui.
No entanto com um encanto
sente-se a vida saturando o ar.*

*Revolvendo a terra que guardou
seu corpo sensível à luz do dia que passou
Como sempre acontece,
anoitece e o silêncio é a razão da vida de Aquelôo.*

*Aquelôo veio de uma era pagã, tão distante
Terra de lendas, magia e saber, tão distante
como a de um astro ele viu nascer, nossas vidas.
sente a mente entre os muros laterais, oprimida.*

*Relembrando histórias de tropas passadas
antigas canções que ele aprendeu
Aquelôo se atira das árvores dizendo que noite quase já morreu.*

*Continuar todo esse ritual, loucamente
mas a luz rasga a escuridão, amanhece*

*e a vida novamente volta a ser, simplesmente
Aquelôo dorme seu sono imortal, novamente.*

Na mitologia grega, Aquelôo é filho de Oceano e residia em um rio que corria ao lado da cidade de Delfos. Possuía a habilidade da metamorfose, podendo se transformar em qualquer animal. Sua história mais famosa é a batalha com Hércules, quando disputavam o amor de Dejanira. Aquelôo se transformou em um touro, mas foi derrotado e Hércules arrancou um de seus chifres; humilhado, Aquelôo nunca mais saiu do rio.

Esta canção apresenta esta personagem fantástico fazendo alusão a tempos distantes, evocando uma atmosfera essencialmente europeia. Aquelôo, guardião do terreno baldio, é um mago imortal que limpa toda a imundice acumulada no terreno durante o dia. A temática folclórica medieval é recorrente nas composições das bandas progressivas da Europa, em especial Jethro Tull, Gentle Giant, além da carreira solo do tecladista Rick Wakeman. O ambiente antigo e distante é uma referência importada, afirmando a busca da banda em inscrever seu nome na cultura progressiva inglesa.

Há, no entanto, uma proximidade no aspecto opressivo da sociedade conservadora, personificada no Brasil pelo ato institucional nº 5 (AI – 5) da ditadura militar. Guardadas as diferenças entre Brasil, Europa e América do Norte, a juventude se encontrava oprimida e nostálgica em diferentes continentes. A nostalgia por si só é uma manifestação do imaginário, a expressão de um ideal que já passou e não encontra um ambiente para se materializar novamente.

A ideia de um ser ancestral que veio de uma era pagã sugere uma leitura metafórica. Em um ambiente pagão, não há uma religião dominante, há a diversidade, politeísmo ou mesmo a ausência da religião. A opressão religiosa não está presente no mundo de Aquelôo. O recorte [*Terra de lendas, magia e saber, tão distante.*] apresenta uma terra antiga repleta de conhecimento, forjado pelas lendas, a magia e a alquimia. Há claramente uma filiação à cultura europeia, uma nostalgia presente no subconsciente colonizado do brasileiro, traço que torna a cultura dominante “universal”. Em certa medida todo o folclore europeu evocado pelas bandas progressivas europeias é apropriado e transformado em pelo país culturalmente colonizado. Acessar esses outros mundos através da literatura faz parte do escapismo, afastando o leitor da opressão cotidiana. Em um ambiente simultaneamente repressivo e alienante como o do Brasil da década de 1970, se compreende a necessidade de um ser mágico como Aquelôo, para afastar os males e plantar a paz.

Esta é uma transcrição parcial, apenas do tema da canção, tendo sido excluídos os improvisos. A harmonia não possui variações, após a apresentação do tema há um solo de guitarra sobre a mesma harmonia e ao final do solo o tema principal retorna encerrando o ciclo. As três linhas apresentadas na transcrição são a voz, na linha superior, a guitarra na linha intermediária (o teclado toca exatamente a mesma linha durante toda a faixa) e o baixo na linha inferior. A análise da Fig 10, registra os graus harmônicos funcionais, levando em consideração os dois modos da mesma tonalidade, Lá menor e Lá maior. Esta harmonia gera uma ambiguidade entre os dois modos, as duas emoções, entre o alto e expansivo *Lá maior* e o azul e melancólico *Lá menor*. Tal ambiguidade sugere uma flutuação emocional que pode ser associada a um estado de espírito confuso, inseguro, melancólico (*Spleen*), como o daquela juventude sonhadora que se frustra perante o mundo real. A transição entre os acordes de lá menor e lá maior dificulta o estabelecimento de uma tonalidade principal. Observando a harmonia encontramos apenas três acordes, Am, A e F. A relação entre os acordes pode ser simples, assim como o texto da canção, mas já é suficiente para a construção deste personagem complexo.

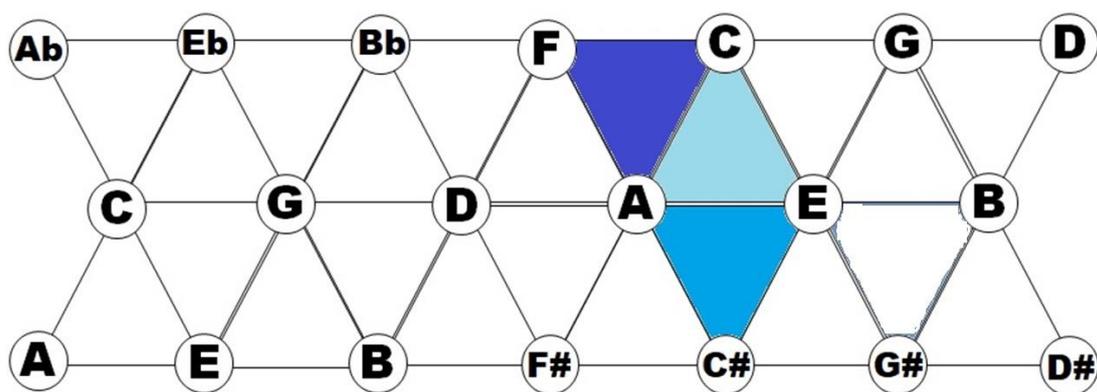


Fig. 11 Localização dos principais acordes de Pássaro Azul no *Tonnetz*.

Na fig. 11 apresentamos um gráfico *Tonnetz* da teoria neoriemaniana para auxiliar a análise de *Pássaro Azul*. Ao conferir o gráfico vemos que os três acordes são muito próximos e há duas notas em comum entre cada par de acordes, conferindo uma relação Paralela entre o acorde de Am e A e uma relação Sensível entre o acorde de A e F.

Se observarmos exclusivamente a linha da guitarra, vemos uma harmonia quase que exclusivamente quartal. Observe a transcrição da harmonia da guitarra. (Fig 12).

4.2.3 Loucuras de amor

Esta faixa também pertence ao show *Pássaro Azul*, a melancolia desta vez se materializa em uma canção de amor, saudosa e desolada.

*Quando o mar cobriu meus pés
A brisa fria me lembrou
Da cor dos teus cabelos*

*Nossos corpos se aquecendo
Na areia que nos excitou
E entrou nos seus cabelos*

*Qual caminho a levou?
Você fugiu e não senti
Só restaram lembranças
Das loucuras de amor*

*Faça-me sofrer
Que eu sofrerei mais uma vez
Volte pra me amar
Que eu te amarei mais uma vez*

Uma canção que traduz a frustração do amor perdido, talvez o primeiro amor, o mais dolorido, pelo simples fato de ser o primeiro, de ser uma experiência inédita. O jovem que se entrega ao sentimento à flor-da-pele e sofre demasiadamente ao perde-lo, vai à loucura. Esta história de amor efêmera, para um jovem que acredita que pode voar e mudar o mundo, vale como sua própria vida - tal perda talvez seja o primeiro passo para o embrutecimento do ser humano. O adulto que se torna incrédulo do amor, que começa a trabalhar a razão e a reprimir suas emoções, a fim de ser um “adulto maduro”.

As diversas emoções e confusões da mente de um jovem apaixonado são representadas na harmonia desta canção, que passeia por diversas regiões tonais e valoriza finalizações suspensivas, sem resoluções cadenciais.

Para a análise desta canção, foi feita uma transcrição no estilo *lead sheet*. Na figura 4.2.3.1 vemos a introdução. Já nos primeiros compassos há uma ambiguidade harmônica: ao mesmo tempo em que a melodia da guitarra está na escala de Lá menor, não há a presença do acorde de Am, ou cadência que confirme tal tonalidade. O mais próximo seria a tonalidade relativa, Dó Maior, porém os pontos de chegada sugerem que esta passagem possa estar na tonalidade de Fá Maior. A análise harmônica na figura traz os graus em Lá menor e Fá Maior, duas tonalidades próximas.

$J = 75$

D9 B \flat 6 G F7M D9 F7M C7M E \flat 7M(\sharp 11)

Am:	IV	bII	bVII	bVI	IV	bVI	bIII	bV
F:	VI	IV	(V/V)	I	bVI	I	'V'	bVII

Fig. 15 introdução de *Loucuras de Amor*

Na interpretação que privilegia a tonalidade de Lá menor, os dois primeiros compassos exploram regiões de subdominantes, os acordes maiores progridem em um ciclo de terças descendentes, com exceção do acorde de F7M que está uma segunda maior abaixo do acorde de G. Na melodia da guitarra, os pontos de apoio também estão em terças, porém ascendentes; embora a melodia seja descendente, as notas são Mi, Sol, Si, apenas o último apoio não progride em terças, finalizando com a nota Lá, uma sétima maior acima do Si.

Nos compassos seguintes, observamos uma simetria gestual entre os acordes, onde temos dois acordes maiores em distância de terça menor, primeiro de D para F, depois um tom abaixo de C para E \flat . Esta sequência, analisada na tonalidade de Lá menor, usa o acorde de D9 emprestado de Lá Maior, seguindo para o grau bVI, ambos lídios. Já no próximo compasso há um ciclo de terças menores do acorde C7M, bIII para o acorde de E \flat 7M, bV. Já a interpretação em Fá maior sugere uma passagem pela região da dominante C seguindo para o grau bVII.

5 **A** D9 F7M C7M E \flat 7M(\sharp 11) F7M Em Dm C7M

Am:	IV	bVI	bIII	bV	bVI	"V \flat m"	IV \flat m	bIII
G:	bVII	V \flat m	"V \flat m"	IV				

9 Bm Am $\overset{1.}{G}$ $\overset{2.}{D}$ sus Dsus

Am:	II \flat m	Im	bVII	(V/bVII)	(V/bVII)
G:	III \flat m	II \flat m	I	Vsus	Vsus

Fig. 16 seção A de *Loucuras de Amor*

A seção A, Fig.4.3.2.2, apresenta a transcrição da melodia da voz e trechos da guitarra na linha inferior. Este recorte contempla as duas primeiras estrofes da canção, trecho nostálgico, onde as lembranças da amada estão vivas na memória. Observe que a melodia da voz tem todos os seus apoios da tríade de Am, todas as demais notas da melodia contornam as notas de Lá, Dó e Mi, sugerindo uma centralidade na tonalidade de Am. A partir do compasso 7, a harmonia faz um caminho descendente em graus conjuntos, do acorde de F7M até o acorde de G no compasso 10, sugerindo a tonalidade de Sol Maior, enfatizada nos compassos 11 e 12 com o acorde Dsus, dominante da tonalidade. A ênfase da melodia repousando na nota lá, somada a esta harmonia, incute uma sonoridade dórica na canção.

13 **B** F Dm Em Am Em G Dm Am

Am:	bVI	IVm	“VIm”	Im	“VIm”	bVII	IVm	Im
G:	bVII	“VIm”	VIm	IIIm	VIm	I	“VIm”	IIIm

17 Em G D A/C# A Am Em Bm

Am:	“VIm”	bVII	IV	I	Im	“VIm”	IIIm
G:	VIm	I	V	(V/V)	IIIm	VIm	IIIIm

Fig. 17 seção B de *Loucuras de Amor*

Na seção seguinte, após o acorde de Dsus, seria natural supor que a nova seção irá começar com o acorde de G, porém temos um F, bVI de Am e bVII de G. Os oito compassos seguintes enfatizam a melodia dórica, principalmente pela presença da nota F#3. Neste trecho da canção o texto é o seguinte [qual caminho a levou? / Você fugiu e não senti/ Só restaram lembranças/ Das loucuras de amor]. Ao observar esse recorte, vê-se que o caráter suspensivo da seção anterior não encontra resolução. Esta nova seção começa com uma pergunta, ‘qual caminho a levou?’, ao mesmo tempo que a harmonia segue outro caminho, sugerindo um abandono da centralidade tonal, que passeia por diversas regiões, mas não resolve em nenhum momento. Sempre que aparece o quinto grau, que, numa perspectiva estritamente tonal, seria um acorde dominante, este aparece com a terça menor, figura de valor no repertório do rock, justamente por ferir a regra tonal e resgatar uma sonoridade mais modal.

Am:	IV	bII	Im	bVII	(V/bVII)	IV	Vsus
G:	V	bIII	IIIm	I	Vsus	V	(V/IIIm)

Fig. 18 seção C de *Loucuras de Amor*

Antes de entrar na seção C há um fragmento da introdução, os três compassos da seção C, que encerram a música e carregam uma suspensão. O acorde de Dsus antecede um acorde de Esus que também não encontra a esperada resolução em Am. Esta seção corresponde ao trecho [*faça-me sofrer e eu sofrerei mais uma vez/ volte pra me amar e eu te amarei mais uma vez*]. Tal trecho evidencia o desejo de estar com a amada, mas ela está distante, ou seja, habita apenas a esfera do desejo e da lembrança. Suspensa como a harmonia.

4.2.4 Despertar

A terceira faixa, *Despertar*. Como o próprio título já sugere, esta canção trata da aparição e euforia do jovem pássaro azul. A energia e pulsão vida de um jovem cheio de sonhos que começa a se desiludir com o mundo sobre o qual tenta planar. A desilusão faz parte da construção do ser humano adulto na sociedade burguesa, para cuja ideologia o labor e o sofrimento são figuras de grande valor. Dadas as devidas diferenças entre as nações do velho mundo e suas respectivas colônias, todos os jovens em algum momento vão se encontrar nesta situação de prova, onde assumir o papel do adulto tem seus signos pré-estabelecidos. Segundo a análise do discurso, tais circunstâncias são resultantes de uma formação discursiva que é anterior ao sujeito, o que é chamado de esquecimento; pois não há como lembrar com precisão a primeira vez que se ouviu sobre algo, mas muitas vezes durante a vida do sujeito, aquele significado foi tomando seus sentidos. Abaixo está a letra da canção *Despertar*:

Sente a primeira vez em seu olhar

A surpresa de descobrir vida em seu redor

horizontes que levam a voar... você mal nasceu

Rei acredita ser ao levantar

suas penas de um tom azul brilham com o sol

E a vida é natural no céu

*Então chegou a vez do salto para o ar
Pulou no espaço e de uma vez caiu no chão
Você está chegando a ver a vida como é
Tolo que ainda mal nasceu*

*Mas sempre acreditou em seu poder
desta vez ele não caiu conseguiu voar*

*E o seu corpo já é senhor do céu
Você vai viver*

Nesta canção, o Pássaro Azul está aprendendo a voar. Metáfora esta que nos remete a uma vivência iniciática e às provações do ser humano. No recorte [*Sente a primeira vez em seu olhar/ A surpresa de descobrir vida em seu redor/ horizontes que levam a voar... você mal nasceu*] o narrador deixa explícita a emoção e ingenuidade do jovem que acredita no seu potencial, tudo o que ele vê ao seu redor é visto com entusiasmo, sem barreiras ou limites.

Tal confiança carrega consigo uma prepotência, natural da adolescência. No recorte seguinte: [*Rei acredita ser ao levantar/ suas penas de um tom azul brilham com o sol/ E a vida é natural no céu*] o jovem pássaro se enxerga numa posição de poder, de rei, e, mesmo sem voar, acredita piamente que a vida é natural nas alturas, confiante que aquele ambiente ou objetivo já é seu por direito e nada pode impedi-lo de chegar lá. A beleza da determinação do jovem no início de sua jornada, em um determinado momento sofre uma ruptura e a euforia já não cabe mais no seu ser.

As frustrações cotidianas ocorrem cedo ou tarde na vida das pessoas e acabam sendo marcos de transição, princípio de uma dita maturidade dentro deste contexto. A respeito deste comentário, observe o recorte: [*Então chegou a vez do salto para o ar/ Pulou no espaço e de uma vez caiu no chão/ Você está chegando a ver a vida como é/ Tolo que ainda mal nasceu*]. A metáfora do pássaro por si só é polissêmica, há fragilidade e há a imponência de um ser alcançar alturas impossíveis para nós, seres terrestres. Quando o pássaro tenta voar e tomba, o narrador enfatiza que a vida é feita de quedas e que não há outra forma de se alcançar o sucesso senão pelo labor exaustivo. O tipo de frase que um pai moralista diria com orgulho a seu filho (como na canção *Father and Son*, de Cat Stevens). A metáfora do pássaro também nos sugere um desejo jovial à flor-da-pele, não

há intuito de rastejar ou mesmo caminhar na terra e sim planar sobre os céus, acima de tudo.

A seção final da canção é otimista, afirmando uma superação e a conquista da maturidade: [*Mas sempre acreditou em seu poder/ desta vez ele não caiu, conseguiu voar/ E o seu corpo já é senhor do céu/ Você vai viver*]. Com sua determinação em conseguir voar, o pássaro passa a acreditar que de fato é senhor do céu, que é o rei da imensidão; e o narrador insiste: *você vai viver*. Esta última afirmação, talvez de forma irônica, corrobora o discurso do labor, enfatizando que somente na dificuldade há a transição para a vida adulta; assim como o *você vai viver* sugere que o pássaro caiu em um ciclo vicioso cotidiano, uma armadilha onde o escravo acha que é rei.

4.2.5 Água que corre

Água que corre, faixa que encerra o lado A do LP introduz a imagem do terreno¹⁰. Analisando estas quatro primeiras faixas, com a exceção de *loucuras de amor*, as demais canções estão na terceira pessoa. Um narrador que observa o jovem, representado pelo pássaro azul, aqui o aconselha.

Tudo que você fizer,

deve ir até o fim.

faça como a água faz:

vá procurar

Procure um lugar pra ter

o que você quis saber

tudo que você sonhou

Você é igual a água que corre

procurando seu lugar pra parar

A transição da juventude para a vida adulta é uma experiência que pode ser dolorosa e apresenta desafios. A busca pela nova consciência planetária e a construção de valores deste novo adulto confrontava os dogmas das gerações anteriores. Como visto anteriormente, as diversas formas alternativas de renovação espiritual que foram

¹⁰ Lembramos que primeira música analisada, *Aquelôo*, não faz parte do LP, mas define a ambiência do disco.

absorvidas pela contracultura eram heterogêneas; misticismos orientais e misticismos nativos latino-americanos. A essência do que os *hippies* chamavam de *drop out* consistia no autoconhecimento e na conexão com a natureza.

Em entrevista Roberto Lazzarini afirmou: “li muito Carlos Castañeda, eu adorava, li uns cinco ou seis livros dele. *Erva do Diabo, Viagem a Ixtlan, Estranha Realidade, vários*” (2019). A literatura de Castañeda inspirou jovens da contracultura, os ensinamentos do feiticeiro Don Juan narrados ao autor nos três livros citados acima, apontavam para uma relação mais respeitosa com a natureza e esta conexão viria através do domínio da intuição e consciência.

Don Juan ensina o aprendiz a buscar seu ponto de poder e através do espírito do guerreiro a ‘encontrar seu lugar’ no qual está protegido dos inimigos. Esse ponto só pode ser encontrado intuitivamente, naturalmente, como o correr da água para o mar, parte do treinamento para tornar-se um guerreiro está no ato de observar a água.

Os primeiros versos desta canção [*Tudo que você fizer, deve ir até o fim./ faça como a água faz: vá procurar*] o narrador faz afirmações para que haja convicção nos objetivos, a figura da água, volátil e amorfa nos mostra que por mais que existam os obstáculos a água vai se moldar a eles até encontrar o seu lugar.

São etapas de uma vivência iniciática, partindo de um estágio a outro, tal procura por um lugar ideal pode não ter um fim, lidar com as etapas do processo é mais importante que a chegada neste local. Nos versos [*Procure um lugar pra ter/ o que você quis saber/ tudo que você sonhou*] a figura do lugar não é necessariamente material, o “lugar para ter” pode ser um estado de espírito, de consciência, este que guarda o conhecimento e os saberes. O lugar do sonho é o lugar o possível, do realizável, do efêmero e ao mesmo tempo eterno. Essas afirmações são sintetizadas nos versos finais [*Você é igual a água que corre/ procurando seu lugar pra parar*]: o ser humano, sem forma, enfrentando e se adaptando a todas as intempéries, correndo para encontrar o seu lugar, seu espaço, o seu íntimo seu ponto de transcendência, encarnando o espírito do guerreiro, como diria Don Juan.

4.2.6 A volta

O lado B do álbum carrega um outro estado de espírito. Nele, a expansão do lado A, dá lugar à retração. O pássaro que voava para lugares distantes, agora está em busca do retorno ao lar, seu lugar não está necessariamente tão distante quanto ele imaginava estar. A faixa que abre o lado B é *A Volta*.

Pássaro que voa

procurando um lugar quente, pr'este frio que está perto.

Pássaro que voa

procurando regressar pro bom lugar onde nasceu.

Pássaro que voa

Descansando, dominando o oceano dia e noite

Pássaro que deixa atrás de si

o mundo que já conheceu.

Já voou, viveu num mundo estranho

onde aprendeu a lutar e vencer.

Metaforicamente, a crença jovial do pássaro que quer ser rei dos céus sofre uma transformação, o acúmulo de experiências, êxitos e frustrações acaba por cortar as asas desse ser alado, que desta vez segue seu caminho por terra (*Já voou*), sugerindo uma transmutação de pássaro em homem.

Tal conversão carrega simbolicamente a transição do jovem para a vida adulta, o cansaço acumulado pela vida do trabalho traz a necessidade de uma renovação de energias, um refúgio, o acolhimento de um lar.

Esta canção, um rock com rítmica de baião, é a que carrega mais traços de brasilidade e aponta para a sonoridade que a banda viria a gravar no segundo LP. Aqui também há a sugestão de retorno, onde a banda exploraria uma sonoridade europeia, mas estaria voltando à sonoridade de seu país simbolicamente através do baião.

Nos versos [*Pássaro que voa procurando um lugar quente, pr'este frio que está perto/ Pássaro que voa procurando regressar pro bom lugar onde nasceu. / Pássaro que voa/ Descansando, dominando o oceano dia e noite*] a busca pelo abrigo durante a intempérie faz o pássaro acreditar que o seio familiar é um bom lugar, mesmo com as contradições. Uma nostalgia permeia o texto, a metáfora do pássaro sobrevoando o

oceano nos remete à ideia de uma missão exaustiva e impossível, onde não há lugar para repousar: se parar de bater suas asas, ele morre. Neste trecho a vida adulta imersa na engrenagem do sistema capitalista está exposta, tanto sutil quanto escancaradamente.

Os versos finais da canção dizem: *Pássaro que deixa atrás de si o mundo que já conheceu. / Já voou, viveu num mundo estranho onde aprendeu a lutar e vencer.* Também reconhecemos um duplo sentido neste enunciado. O que poderia estar indicando um amadurecimento, onde não se tem tempo para ficar no céu, viajando, e sim na terra, batalhando pela sua própria sobrevivência, aprendendo a lutar e vencendo, sugere também uma rendição, onde se vê um mundo que é cruel com o ser humano e do qual não há escapatória, a não ser se adaptar, deixar para trás todos os seus sonhos, entregando-se ao mundo que seus pais lhe impuseram e vencendo na vida de acordo com o que eles acreditam, tornando-se um frustrado, porém adaptado ao sistema.

4.2.7 Quando as coisas ganham vida

Canção pertencente ao show *Aquelôo*, *Quando as coisas ganham vida* é a segunda faixa do lado B do álbum. Mesmo sendo a faixa mais curta do LP, carrega um arranjo complexo característico da estética *prog*.

*O dia pintou para limpar
as estrelas e os demônios
que rondam a noite
cumprindo a missão
de qualquer demônio
sem imaginação.
Quando o sol sorri
as coisas do chão
Ganham vida
Quando o céu sorri
ganham vida
as folhas do chão
Sempre quando o sol
pinta por aqui
ganham vida*

*As coisas daqui
ganham vida
sempre quando o sol
pinta por aqui
sobrenatural
Todas transações
ganham vida
Mago matinal*

Após Aquelô ter limpado o terreno, agora a terra estaria pronta para receber a luz, e a magia do sol faria brotar coisas belas em um solo fértil. A respeito da introdução desta canção, Lazzarini comenta: “queríamos fazer um lance bem cristalino, brilhante” (2019). Somado a este brilho há também a sugestão de sementes germinando em vários cantos do terreno, pois a melodia está distribuída em toda instrumentação gerando uma espacialidade, uma representação quase visual do terreno. Observe as figuras a seguir.

$\text{♩} = 130$

Guitarra

Baixo

Piano

Bateria

5

Gui. El.

B. El.

Pno

Bat.

Fig.19 introdução de *Quando as coisas ganham vida*

The image displays a musical score for the introduction of the song "Quando as coisas ganham vida". It is organized into two systems of staves. The first system, starting at measure 9, is in 4/4 time and includes staves for Gui. El. (Guitar), B. El. (Bass), Pno (Piano), and Bat. (Drums). The second system, starting at measure 13, is in 5/4 time and includes the same instruments. The guitar part features a simple, melodic line. The bass part provides a rhythmic foundation. The piano part has a complex, contrapuntal texture. The drums play a steady, rhythmic pattern.

Fig.20 introdução de *quando as coisas ganham vida*

Como em outros momentos do álbum, aqui temos uma melodia simples que carrega complexidade no arranjo e na harmonia. A distribuição da melodia na instrumentação apresenta em colcheias que alternam o compasso de 4/4 para 5/4, essa alternância se deve à inclusão de um ataque de caixa no quarto tempo do compasso a partir do quinto compasso. Esta canção tem uma textura contrapontística: após a introdução, a melodia da guitarra segue um contorno distinto do contrabaixo, e o teclado e a bateria seguem num ostinato. A melodia da voz, por sua vez, delineia uma melodia independente que carrega o texto.

Quando as coisas ganham vida é um título sugestivo, sem determinar especificamente que coisas seriam essas, tudo toma forma e nasce iluminado pelo sol. A natureza é um conceito que permeia as composições da banda, o contato com ela e a sua

contemplação parecem ser uma busca e uma solução para o vazio da vida cotidiana em uma grande metrópole. Nos versos iniciais da canção [*O dia pintou para limpar / as estrelas e os demônios / que rondam a noite / cumprindo a missão / de qualquer demônio / sem imaginação.*], a alusão à luz do dia insinua um fenômeno extraordinário, onde o sol nasce para trazer a vida aquecendo todas as sementes que germinam, sementes essas simbólicas, criatividade, intuição, imaginação. Um novo dia nasce, um dia sem a carece e castração de quem não tem, nem se permite ter imaginação. Demônios que se dedicam a fiscalizar a vida alheia e impor a adequação a seu sistema, representados por qualquer forma autoritária.

Os demais versos desta canção exaltam o despertar da aurora, que ilumina e aquece solo gerando a vida. O solo que metaforicamente pode ser entendido como a mente humana, o despertar da sensibilidade, do afeto, do intelecto, da vida como a compreensão da estética, do entendimento do belo como algo divino, de uma natureza astral e não mundana, sobrenatural. Algo que só pode ser percebido em um estado alterado de consciência.

4.2.8 Este é o lugar

Este é o lugar é a faixa que descreve o terreno baldio, um lugar vazio que passa despercebido.

*Este é o lugar
pra você despejar o que sobrou
venha se livrar
de todo o lixo que se acumulou
como é bom achar a vida que esperou.
Toda esquina de toda rua
quarteirões e calçadas
Toda praça ou toda alameda
Foi um terreno
que o reduzem e o confundem
com um matagal
Todo mundo passa por perto
mas ninguém olha, ninguém vê.*

*todo mundo quer encontrar
 um terreno só seu
 ouça a voz do terreno então
 dê-me sua mão.
 Saíam logo do labirinto onde estão
 Venha se livrar
 de todo o lixo que se acumulou
 Ache-o você,
 Ache-o você,
 ache você.
 Você vai gostar.*

Já nos primeiros versos desta canção, [*este é o lugar/ pra você despejar o que sobrou/ venha se livrar/ de todo o lixo que se acumulou.*] o *spleen* se manifesta. Uma busca por um refúgio longe das hostilidades cotidianas, pelo seu próprio lugar, íntimo, onde tudo pode ser despejado. Ao final deste trecho [*como é bom achar a vida que esperou*], a afirmação deste mundo ideal que está no imaginário, que não necessariamente pertence à realidade, é um abrigo, um ninho confortável.

A alegoria do terreno baldio é expressa de diversas maneiras, como um vazio existencial, assim como o um campo vazio que nada habita, mas no qual tudo pode ser inserido, plantado, que pode conter tanto o lixo como árvores frutíferas. O ato de se livrar desse lixo acumulado remete a uma transcendência do ser humano, onde depois de expurgar tudo de ruim que há dentro de si, ocorre o encontro da paz interior.

No recorte [*toda esquina de toda rua, quarteirões e calçadas/ toda praça ou toda alameda foi um terreno/ que o reduzem e o confundem com um matagal*], ao falar que todas as grandes construções, edificações, foram um terreno, e estes terrenos são menosprezados e invisibilizados ao serem resumidos a um simples matagal, evoca a ignorância de uma sociedade que despreza sua própria história, seu ponto de partida. O terreno é o solo fértil de coisas belas, a tela a ser pintada, o local vazio onde proliferam as catarses da mente. No entanto, é propositalmente deixado de lado e marginalizado, visto como apenas mato, assim como a arte é vista por uma grande parte da sociedade, que, presa a uma mentalidade conservadora e preconceituosa, sustentava o regime ditatorial em questão.

Esta busca pela transcendência, no entanto, é uma busca inconsciente de todos os indivíduos. [*todo mundo passa por perto/ mas ninguém olha, ninguém vê/ todo mundo quer encontrar um terreno só seu*]. A invisibilidade deste local pode ser associada ao medo do desconhecido, medo de entrar no terreno, de gostar do terreno; também medo de ser punido por estar no terreno, numa época de opressão em que se combatia todo tipo de desvio aos costumes conservadores, conseqüentemente toda transcendência, fosse artística ou lisérgica.

Há um apelo para que cada ser humano encontre seu terreno, saia de seu cotidiano maçante nem que seja por alguns instantes. [*ouça a voz do terreno então/ dê-me sua mão/ saiam logo do labirinto onde estão/ venha se livrar de todo o lixo que se acumulou / ache-o você / você vai gostar*]. Ouvir a voz do terreno, a voz do sublime, faz referência aos ideais hippies, de mãos dadas, coletivamente encontrando uma transcendência particular que se somaria à comunidade, onde todo o sofrimento causado pela velocidade acelerada da vida seria freado. Insinuando que aquele que encontrasse seu terreno com certeza iria gostar, a busca desse novo ideal de mundo é expressa metaforicamente.

4.2.9 Grite

A última faixa do álbum, *Grite*, é a faixa de maior sucesso e canção que sintetiza o conceito da banda. O arremate do álbum fica a cargo deste lamento. Assim como na canção *Este é o Lugar*, *Grite* trata deste vazio identificado com um terreno baldio.

A canção é apresentada com um contraponto a duas vozes na tonalidade de Mi menor. Este contraponto é realizado nos teclados, o contrabaixo dobrando a linha da mão esquerda do teclado [Fig. 21]. A introdução possui a duração de onze compassos e é repetida quatro vezes; variações timbrísticas são apresentadas a cada repetição. Na primeira e na segunda repetições, o tema é apresentado por um órgão Hammond, para, logo em seguida, ser substituído pelo piano e pela guitarra, que entra dobrando a mão direita do piano. O uso do contraponto se deve muito à influência do Gentle Giant, que utilizava este recurso com muita frequência. Lazzarini comenta: “eu estudava erudito, eu comecei a tirar a coisa toda. Eu pegava um disco do Giant e tirava desde o solo do

vibrafone até o que o contrabaixo fazia, queria entender aquilo, aquela construção cheia de contrapontos, fuga, cânone.” (LAZZARINI, 2019).

Os comentários a seguir, são referentes à fig. 4. A seção temática que perfaz um ciclo de onze compassos (3/8) apresenta um deslocamento de quadratura, figura que pode insinuar que algo está errado, algo que tenta se encaixar em um padrão mas não consegue; tal ciclo não soa desconcertante ao ouvinte, o contraponto a duas vozes remete a uma música festiva, uma valsa, evocando um imaginário antigo, distante, renascentista e fantástico; um imaginário frequentemente abordado em certas canções do repertório de rock progressivo europeu, como por exemplo em músicas de Rick Wakeman, Jethro Tull, Premiata Forneria Marconi, entre outros. O material melódico explorado neste contraponto compreende a escala de Mi menor harmônico na primeira frase, do compasso 1 ao 4. Nos compassos 5 e 6 há a presença do modo lídio. No quinto compasso, ao aparecer a nota Fá natural, no baixo, faz-se presente o bII, explorando a escala de Fá lídio em grau conjunto a partir do primeiro grau, nota fá, no baixo, e, do terceiro grau, nota lá, no agudo, resultando em terças paralelas que percorrem a escala completa, com exceção do sétimo grau. O modo lídio apresentado no sexto compasso, encontra-se sobre o grau de bVI, Dó Lídio, partindo da nota Ré, descendo à nota Dó, que sobe em grau conjunto até a nota Sol do compasso 7. A frase final ocupa os cinco compassos restantes, explorando a escala de Mi menor.

Ao observar a harmonia da introdução, nos primeiros quatro compassos, há a progressão [Em| F#°| Am | Em/G]. funcionalmente tais acordes exercem as funções de tônica, dominante (diminuta), subdominante e tônica. O acorde de F#°, ao mesmo tempo em que se encontra no segundo grau do campo harmônico de Mi menor, exerce a função de dominante, comportando o trítone do acorde de B7, quinto grau do campo menor harmônico de Mi menor. A resolução de tal acorde é interpolada pelo acorde de Am, quarto grau do campo harmônico gerando assim uma cadência plagal.

A partir do quinto compasso a harmonia se distancia, apresentando o acorde F, bII de Mi menor, seguido pelo acorde de C, bVI do mesmo centro tonal, acorde de submediante. Após o acorde de C, temos um retorno à tônica Em, agora em sua segunda inversão [Em/B], seguido pelo IVm: Am, que retorna à tônica Em, desta vez em sua primeira inversão [Em/G]. Para finalizar a progressão, novamente é empregado o acorde bII, F, exercendo a função subdominante para finalmente chegarmos ao V7 dominante,

B7, concluindo a cadência suspensiva que anuncia o seu retorno cíclico. Naquele mesmo acorde de C, inicia-se uma sequência de baixos descendentes que se estende até o décimo compasso, formando a sequência: Dó, Si, Lá, Sol, Fá. Após esta introdução temos a melodia principal com o texto:

*E pensar que no momento se viver
é mais difícil que morrer.*

*Ao andar, ninguém conversa com você
a solidão a todos vem.*

*Pode ser você se sinta esmagar
mas na cidade há um lugar*

*Você vê que o terreno lá está
guardando o que sobrou de paz*

No terreno baldio você pode gritar, gritar...

No terreno baldio você pode correr...

No terreno baldio você pode viver.

No terreno baldio você pode viver...

No terreno baldio você pode correr...

No terreno baldio você pode crescer...

No terreno baldio você pode morrer

♩ = 90 Em

Guitarra

Hammond

Baixo

G

H

B

F#° F Em/G Am Em/B C F C Em/B Am Em/G F B7

Em: Im Im IVm Im bII bVI Im Im IVm Im bII V7

[B7]

F#° F Em/G Am Em/B C F C Em/B Am Em/G F B7

Fig. 21 introdução de *Grite*

Reconhecemos tal terreno como o espaço da transcendência, de refúgio, onde a opressão da vida cotidiana pode ser expurgada. A pulsão de morte evocada nos primeiros versos da canção (*E pensar que no momento se viver / é mais difícil que morrer*) sugere a insatisfação com um cotidiano monótono, onde o círculo vicioso da vida não traz mais sentido à sua existência, uma referência direta ao *spleen*. Este sentimento de impotência e de insignificância que subjuga a psique humana é evocado pela opressão das grandes metrópoles, neste caso específico, a cidade de São Paulo. Assim como o *flanêur* em meio às galerias parisienses, o jovem paulistano se deprime em meio à multidão. Observe o trecho: *ao andar, ninguém conversa com você / a solidão a todos vem*. A vida acelerada da cidade grande, onde cada indivíduo segue seu rumo com pressa e medo retrata uma multidão de solitários, invisíveis e ao mesmo tempo cegos em relação ao outro. Não há subjetividade numa linha de montagem.



Fig. 22 harmonia dos versos de *Grite*.

Ambas as estrofes são cantadas sobre a harmonia da Fig. 22. Novamente a ausência de quadratura e o número ímpar de compassos, desta vez nove, insinua a busca pelo encaixe em um padrão. Um padrão que não é quadrado, não é conservador, não é par; assim como na introdução, o acorde dominante aparece apenas no último compasso.

Na segunda estrofe da canção há um sopro de esperança em meio ao desespero. *Pode ser, você se sinta esmagar / mas na cidade há um lugar / você vê, que o terreno lá está / guardando o que sobrou de paz*. Neste recorte, o *spleen*, esse sentimento esmagador, encontra seu antídoto neste local vazio, repleto de paz. Tal lugar é alocado no íntimo de cada indivíduo, o recurso metafórico da cidade se confunde com o do próprio sujeito. De que é preciso se esconder? Que terreno mágico é este que protege a liberdade e a transcendência? Que guarda o que restou de paz? O conceito do terreno baldio é polissêmico: ao mesmo tempo em que carrega o sentido de vazio, do não habitado, ligado ao vazio existencial, carrega também o sentido de um solo fértil pronto para semear. O terreno que é só seu e que será habitado apenas por você ou por quem você permitir entrar.

O sujeito, disposto até, quem sabe, a cometer suicídio, carrega o peso de diversos sintomas adquiridos ao longo da vida. Vida esta, em estado de alerta, pois não há paz na cidade. Enquanto a multidão luta pela subsistência, sem perspectiva de um futuro feliz, este sujeito, encarnando o *flanêur*, já identificou o caos e é tomado pelas vertigens. Sua válvula de escape está neste ninho confortável, que pode ser uma alusão à experiência psicodélica. A psicodelia, aliás, é o pivô do *spleen*, conectando Baudelaire os *beatniks* e os *hippies*.

O pré-refrão, cantado de forma incisiva e violenta, propõe uma esperança: *no terreno baldio você pode gritar, gritar!* Nesta seção a fórmula de compasso passa a ser 4/4 e há quatro compassos com o único “power chord” de Mi, [Fig. 23].

Fig. 23 pré-refrão de *Grite*, voz e guitarra.

Após duas repetições desta seção, finalmente chegamos ao refrão: *No terreno baldio você pode gritar/ no terreno baldio você pode correr / no terreno baldio você pode viver*. Ao encontrar este ambiente de libertação, João Kurk canta delicadamente sobre a harmonia da Fig. 6, porém nas duas últimas repetições melancolia e dramaticidade da interpretação são intensificadas com o dobramento da guitarra e do baixo, enquanto o sintetizador toca a harmonia. Esta coda é o único momento em que o refrão apresenta as frases: *No terreno baldio você pode crescer/ No terreno baldio você pode morrer*.

Tal crise existencial é solucionada com a transcendência; assim como Ronquetin se livra da terrível náusea através da arte, deixando de lado seu projeto de escrever uma biografia, para se tornar autor de uma obra original, as vertigens da cidade de São Paulo podem ser curadas neste terreno baldio. O terreno está vazio, cabe a cada indivíduo construir o seu refúgio, sua paisagem, livrando-se de tudo que há de ruim e renovando sua vitalidade para encarar a hostilidade do cotidiano. Não se trata de um pessimismo sem fundamento, mas de uma reflexão sobre as relações humanas, a repressão, o conservadorismo e o cinismo da capital e do capital.

Como viver em paz em meio a este cenário? A resposta da geração *hippie* evocava a transcendência pela revolução psicodélica, que descortina terrenos férteis e belos.

$\text{♩} = 120$

Noterre no bal dio você pode ver!
 Noterre no bal dio você pode cer!

Noterre nobal dio você pode cor rer!
 Noterre nobal dio você pode mor rer!

Em: Im "V_m" IV_m bII bVI bVII Im "V_m" IV_m bII bVI bVII Im "V_m" bII bVI bVII (V/bIII)

Chord diagrams: Em, Bm/D, Am, F, C/E, D, Bm/D, Am, F, C/E, D, Em, Bm/D, Am, F, C/E, D

Fig. 24 Coda de *Grite*.

5. Considerações finais.

A obra do Terreno Baldio abre possibilidades de inúmeras interpretações. Na análise do primeiro álbum da banda procuramos aliar critérios objetivos, como a análise musical e relações contextuais de cunho biográfico e histórico, com critérios mais subjetivos, interpretativos, como a leitura metafórica do texto, tendo como base a análise do discurso. Tal leitura não se propõe a estabelecer uma interpretação unívoca, uma verdade ou revelação da obra. Seu critério básico foi a busca de coerência em relação aos conceitos filosóficos e aos fatos históricos apresentados nos primeiros capítulos.

O rock progressivo tanto na Europa como no Brasil emergiu de situações políticas adversas, onde o estado de exceção que gerava angústia na juventude demandava formas de libertação. A obra do Terreno Baldio sintetizou em seu primeiro álbum a estética *hippie* europeia: música complexa, álbum conceitual, capa psicodélica que faz referência às canções; guardadas suas proporções, todos os passos que as bandas europeias deram, o Terreno Baldio seguiu.

As relações metafóricas do pássaro azul com o terreno baldio, traduzem-se na narrativa de um jovem que sai do lar, encontra um mundo cruel e segue em busca de um lugar só seu, transcendente. A libertação e a transcendência atingidas no terreno baldio evoca a mesma libertação de Ronquetin na obra de Sartre, onde a arte o livra da náusea; mais do que as próprias drogas, a arte é a propulsora do *drop out*.

O ideal romântico trazido pelo rock progressivo, embora guarde alguma semelhança, não se identifica totalmente com a ideia wagneriana de obra de arte total, pois não está centrada na figura do gênio criador individual. A totalidade almejada pelas bandas de prog é de cunho coletivo, colaborativo, aberta à improvisação e à experimentação.

O anticonformismo da literatura decadentista e o *spleen* encontram eco no discurso pacifista do Terreno Baldio. O escapismo é uma maneira de protestar sem pegar em armas, sem aderir diretamente a movimentos, mas deixando clara a sua insatisfação e sua recusa da opressão, sua rejeição ao sistema.

A parte musical do Terreno Baldio, como dito anteriormente, é complexa assim como nas bandas europeias, porém as condições locais no Brasil dos anos 1970 proporcionaram uma autenticidade à banda. O propósito de fazer música ao estilo de Gentle Giant e Yes, em outro continente, em outra língua, de forma autodidata, resultou em algo original. Modalismo e o contraponto resultaram mais de experimentação e

percepção do que de estudo formal, colagens de pequenos temas deram origem a suítes, que foram posteriormente letradas. Caminhos harmônicos inusitados impõem questionamentos: quem é a dominante? Quem é a tônica? Qual o percurso tonal? A abertura para possíveis sentidos e respostas, tanto nas interpretações analíticas como nas textuais, é coerente com a psicodelia: são sua própria materialização.

Referências:

AGUIAR, Moacir Teixeira de. **A universidade no contexto da cultura e da contracultura.** In Revista Educação em Debate UFC, Fortaleza, IV: 49-57, 1980.

ALBUQUERQUE, Thomas Silveira Cavalcanti de; BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **Experimentações contraculturais: origens do rock progressivo e da Tropicália.** In: ANPPOM (29), 2019, Pelotas, *Anais*.

ALMEIDA, Nazareno Eduardo de. **Considerações semióticas sobre a melancolia na literatura moderna e no cinema de Andrei Tarkovsky.** In: REIS, C. D. R.; MOGRABI, G. J. C. Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 113-170.

BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70: Música popular.** São Paulo: Europa Empresa Gráfica e Editora., 1980.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas Vol.III.** 1. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. **Flores do Mal.** 1. Ed. Porto Alegre, Editora Sulina, 2003.

_____. **Os paraísos artificiais: O ópio e poema do haxixe.** 2. Ed. Porto Alegre, Editora L&PM, 1986.

_____. **Um comedor de ópio.** 1. Ed. Rio de Janeiro, D.E.L. int. publishers ltd, 1996.

_____. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris.** 1. Ed. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1999.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude.** São Paulo: Moderna, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

DUNN, Chistopher; Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil,1964-1974, *ArtCultura*, Uberlândia, v10, n17 p.143-158, jul-dez. 2008

_____. **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.** 1 Ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado). Disponível em:

http://www.4shared.com/office/p3HZ1AjL/que_acorde_tese_freitas_versao.html?

HEGARTY, Paul; HALLIWELL, Martin. **Beyond and Before: progressive rock since the 1960s.** 1. Ed. New York: Continuum.

HOBBSAWM, Eric. **A era do Extremos: o breve século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Tempos interessantes: uma vida no século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOLM-HUDSON, Kevin (org). **Progressive rock reconsidered.** 1. Ed. London: Routledge, 2002.

KEROUAC, Jack. **On the road: Pé na Estrada.** 1 Ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

LUCKY, Jerry. **The Progressive rock files.** 2 Ed. Ontario: CGPublishing Inc, 2000.

_____. **20th century rock n' roll: progressive rock.** 1 Ed. Ontario: CGPublishing Inc, 2000.

MACAN, Edward. **Rocking the classics: english progressive rock and the counterculture.** 1. Ed. London: Oxford press, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. **O sol da liberdade.** Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2014.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor: uma história sem censura do punk.** 1 Ed. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music.** 1. Ed. Philadelphia: Open University Press, 2002.

MUSSALIM, Fernanda: **Análise do discurso.** In: MUSSALIM, F; BENTES, A. C. (Orgs) Introdução à linguística, domínios e fronteiras v. 2. 7. Ed São Paulo, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de. Discurso: princípios & procedimentos.** 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de; O som nosso de cada dia: a pioneira experiência progressiva brasileira In: ANPPOM (27), 2017, Campinas, *Anais*.

RIZZI, Cesare. **Progressive.** 1 Ed. Firenze: Giunti editore, 1999.

_____. **Progressive & Underground: in Gran Bretagna ed Europa 1967-1976.** Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2003.

ROSA, José Camilo Marques. **Smells like spleen Spirit: o decadentismo na América da segunda metade do séc.XX.** 2013. 79 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Línguas,

Literaturas e Culturas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SARTRE, Jean Paul. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **O Existencialismo é um Humanismo**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. Ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

SCHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. 1. Ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Maria Alice Siqueira Mendes e. **Sobre a Análise do Discurso**. Revista de Psicologia da Unesp, São Paulo, v. 1, n. 4, p.1-40, 2005. Semestral.

SNIDER, Charles. **The Strawberry bricks guide to progressive rock**. 1 Ed. Chicago: Strawberry Bricks, 2007.

STUMP, Paul. **The music's all that matters: a history of progressive rock**. 2. Ed.

London: Quartet books Ltd, 1998TEMPERLEY, David. **The musical language of rock**.

1. Ed. New York: Oxford University Press, 2018.

WEINSTEIN, Deena. **Progressive rock as text: the lyrics of Roger Waters** In: HOLM-HUDSON, Kevin (org). **Progressive rock reconsidered**. 1. Ed. London: Routledge, 2002.

VELOSO, Caetano; **Verdade Tropical**. 1º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sites da internet:

<https://tokuntigo.files.wordpress.com/2011/10/joc3a3o-kurk-entrevista.pdf> acesso em 10/03/2020.

Anexo 1

Entrevista com Roberto Lazzarini realizada em seu estúdio no bairro Pinheiros em São Paulo no dia 12/07/2019.

Thomas – Há muito pouca coisa publicada a respeito da origem do Terreno Baldio. A única coisa que se sabe é que vocês tinham o intuito de ser o “Gentle Giant brasileiro” e a banda surgiu em 1974 é isso? Como foi esse começo?

Lazzarini – Na realidade foi 73. O negócio é o seguinte: na realidade, vieram de um conjunto de baile chamado Islanders, eu, o João Kurk, que era “Fuzza”, o nome dele era o Fuzza, eu o Fuzza e o Joaquim, batera. E a gente tinha ideia de fazer um som autoral, aquele negócio de tocar em baile, a gente gostava de tocar em baile, aprendemos muito tocando em baile, mas já queríamos mais fazer baile, éramos uns moleques cheios de gana pra tocar. E aí a gente começou ouvindo *progressive*, Yes, King Crimson e aí ouvimos o Gentle Giant que realmente pirou a cabeça da gente. Eu estudava erudito, também, junto com música popular, jazz.. eu estudava erudito. Eu comecei a tirar a coisa toda. Eu pegava um disco do Giant e tirava desde o solo do vibrafone até o que o contrabaixo fazia, queria entender aquilo, aquela construção cheia de contrapontos, fuga, cânone.

Thomas – você escrevia?

Lazzarini – Sim, eu escrevia. Não como faço hoje, eu tinha mais dificuldade, mas escrevia também. Mas o negócio de tirar o que os caras faziam no disco não era escrevendo, era tirando mesmo.

Thomas – Tocando...

Lazzarini – tocando o dia inteiro, atrás dessas coisas, ouvindo o disco várias vezes, “ah, deixa eu ver o que o contrabaixo faz agora...”. E aí tinha um conjunto chamado Fush, que era o Mozart, o João Ascensão e o Juba, que é o baterista do Blitz. Então eles tinham o Fush que era um *power trio*. Muito movimentado, de rock power mesmo. E rolou uma turnê, eu já era chamado pra escrever, como maestro, pra ser diretor musical do Pete Dunaway, que está até hoje aí. Mas era época que gravava em inglês, porque o mercado brasileiro queria música em inglês. Então os caras gravavam em inglês como se fosse gringo, e aí aparecia aqui alguns que davam certo, no caso do Pete Dunaway. Também gravei com o Fábio Júnior, o Uncle Jack, Fabio Júnior também começou cantando em

inglês... Aí pintou uma tourné com o Pete Dunaway, com grana, com a banda do Pete Dunaway, mais cinco supermodelos e não sei o que... então tinha desfile de roupa e show. E nessa parada entrou o Mozart. Eu não lembro se o Ascensão entrou, aí rolou aquela vontade também, ouvíamos as mesmas coisas, rolou aquela vontade de fazer um negócio assim. Não é que a gente queria ser o Gentle Giant, a gente se afinou muito com aquilo, bebeu muito no Giant, mas a gente fazia questão de não copiar. Você entende? A estrutura nos agradava muitíssimo, a gente achava que era o conjunto mais completo que existia em termos de composição e touchè mesmo... solos... e diferenciais timbrísticos, timbres diferentes... viajamos no som. Aí resolvemos juntar pra fazer o som, três de um lado, de baile, dois de outro e aí começamos a ensaiar, fazer ideias.

Thomas – Começam a ensaiar já compondo.

Lazzarini – Já, já compondo. Não começamos a ensaiar tocando nada de ninguém não. Pensávamos: o que nós vamos fazer? Ah, tem esse tema aqui... começamos a fazer coisa, fazer letra, eu lembro que eu fiz engenharia, eu matava aula e ia pro Ibirapuera, eu e o Peninha, que é um agregado do Terreno, a gente ficava escrevendo letras. Agora, era uma imagem da época progressiva, de cachoeira... passarinhos, saca? Era uma imagem onírica né? Quase que bucólica da vida. Por isso que eu te falei, que por mais que algumas bandas fossem mais incisivas, eu não via protesto político no rock n' roll, depois é que apareceu esse negócio de protesto, direita e esquerda, não tinha essa conversa essa moçada era louca pra tocar rock n' roll, com a letra que viesse na cabeça, existencial ou não. Não era uma coisa organizada contra a ditadura ou algo do tipo, era pelo puro prazer de fazer rock. E não se falava em rock progressive, essa etiqueta veio depois, era rock, tudo era rock.

Thomas – vocês simplesmente uma banda de rock.

Lazzarini – Banda de rock. E nos mesmos lugares que a gente fazia show, se apresentavam os caras que faziam *rockabilly* por exemplo ou que faziam rock mais ácido, como o Haze e os progressivão, que era: Som Nosso..., Terreno...

Thomas – Terço...

Lazzarini – Terço..., Moto Perpétuo que era do Guilherme Arantes, o que mais? Tinha mais... Ah, aí era do Rio, o Vímana, Bixo da Seda era do Sul.

Thomas – A Bolha...

Lazzarini – Bolha era do Rio. Então esses eram mais progressivos né? Porque tinha todo tipo de rock, inclusive Raul Seixas. Então essa era a maneira que nós queríamos aparecer e já pensando, assim como nos discos que vinham lá de longe, em enredo. Era um disco pensado...

Thomas – **Na parte conceitual mesmo.**

Lazzarini – É. Como uma história que ia do início ao fim. Depois aconteceu uma coisa engraçada, nós gravamos uma demo do *Aquelôo* na RCA e depois isso se perdeu, o Kurk tinha isso... mas ficou difícil com os filhos dele, sumiram. Tentei algumas vezes... ele tinha um acervo... aí a gente tinha o show *Aquelôo*,..

Thomas – **Isso antes de ter o primeiro disco gravado?**

Lazzarini – E tínhamos o *Pássaro Azul*. O *Aquelôo* foi o primeiro show. Fizemos no [clube] 13 de maio, tinha toda uma história do *Aquelôo* andando pela cidade, tinha toda uma sequência de slides... tinha um personagem que era o *Aquelôo* que andava pela cidade aí ele encontra o terreno, e no terreno ele começa com danças rituais e ao final da apresentação ele já não está mais no terreno, ele está no Ibirapuera, num grande lago bonito, com árvores e não sei o quê... já não é mais aquele terreno baldio podre que ele entrou, entendeu? Ele passou a noite lá...

Thomas – **Ele teve uma experiência transcendental...**

Lazzarini – É, ele limpava o terreno dos males que o dia trouxe. Por isso que era existencial. O terreno baldio era, cada um tem o seu, onde jogava tudo, descarregava tudo, as opressões da cidade que o dia trouxe e dessa maneira, a noite depois de descarregar tudo que você tinha o terreno era limpo pelo tal do *Aquelôo*. Era o primeiro show. Depois veio o *Pássaro Azul*.

Thomas – **Quais eram as canções desse primeiro show?**

Lazzarini – Puta... não me lembro.

Thomas – **A própria *Aquelôo*, misturada com as canções do primeiro disco?**

Lazzarini – Eu acho que o *Grite* era desse show.

Thomas – *Este é o lugar...*

Lazzarini – *Este é o lugar, com certeza! Depois tinha o que? Acho que Água que corre... depois...*

Thomas – **Era praticamente o repertório do primeiro disco.**

Lazzarini – É. Isso, mas aí que tá, o que aconteceu foi o seguinte, como a gente não aguentava ficar parado, fizemos o show *Aquelôo*, tocamos em alguns lugares, foi uma maravilha, mas aí a gente já começou a querer fazer o *Pássaro Azul*. Então esse primeiro disco veio um pouquinho mais tarde. O nosso produtor, o Césare Benvenuti, quis algumas músicas do *Pássaro Azul*, então misturou um pouco o negócio. Esse primeiro disco é meio misto, como *A Volta*, *Despertar*, *Pássaro Azul* era tudo do show *Pássaro Azul*.

Thomas – **Onde tem o pássaro como protagonista mesmo...**

Lazzarini – Sim.

Thomas – **E o que era esse Pássaro Azul pra vocês? Quem era? Ou o que representava esse Pássaro Azul?**

Lazzarini – Nascimento e morte do ser humano. Ele nascia e na própria música ele tinha medo de voar...

Thomas – **No lado A, eu interpreto que há uma atmosfera mais expansiva, que representa um jovem tentando se libertar...**

Lazzarini – Sim, ele precisa dar o pulo.

Thomas – **dar o pulo, tentar alçar voos distantes...**

Lazzarini – Que tomou um tombão...

Thomas – **Isso...**

Lazzarini – na letra ele tomou um “tombasso” na primeira... não é isso?

Thomas – **A primeira é a própria Pássaro Azul né?**

Lazzarini – Sim... voa alto, voa alto, mas como é que é? *Então chegou a vez do salto para o ar/ Pulou no espaço e de uma vez caiu no chão/ Você está aprendendo a ver a vida como é/ Tolo que ainda mal nasceu.*

Thomas – E no lado B, no caso isso é uma interpretação que estou fazendo, é como se aquele jovem tivesse deixado se ser pássaro e se tornado homem. Está começando a ver a vida...

Lazzarini – Sim... já não interessa mais quem ele é, o que interessa é a alma dele. Interessa a realização, pode ser o pássaro pode ser humano.

Thomas – Sim, e ele começa a ver a vida de um aspecto meio duro...

Lazzarini – melancólico...

Thomas – Por isso que eu disse que eu considero esse primeiro disco, muito melancólico e existencial.

Lazzarini – É, o *Grite* tem uma melancolia mesmo. *E pensar que no momento se viver é mais difícil que morrer...* é melancólico... *ao andar ninguém conversa com você/ a solidão a todos vem...*

Thomas – Ao mesmo tempo que, *Quando as coisas ganham vida* tem um lirismo também...

Lazzarini – Então... *Quando as coisas ganham vida* é do show *Aquelôo*. Porque? Passa a noite... que seria a música *Aquelôo*, com as danças rituais e não sei o quê... e de manhã é *quando as coisas ganham vida: O dia pintou para limpar /as estrelas e os demônios que rondam a noite cumprindo a missão /de qualquer demônio sem imaginação...* fazer sempre a mesma coisa né?

Thomas – as questões rotineiras... ciclo vicioso?

Lazzarini – é isso aí... o que faz um demônio, se não assustar? É que nem aquele filme lá... como é que é? Aquele filme dos monstros... desenho animado... a função dos monstros é assustar, então os demônios sem imaginação... e é meio cristalina né? [solfeja a melodia da introdução] meio cristilinho com o sol pintando... e isso veio se repetir no *Lobisomem*.

Thomas – Já no segundo álbum...

Lazzarini – O lobisomem é o cara que não consegue morrer [risos] é chato pra burro... está cansado... o demônio sem imaginação é mesma coisa, a repetição daquela sina.

Thomas – ao mesmo tempo que é uma sina muito horrível, você ter que viver pra ter que assustar... você ser um carrasco né?

Lazzarini – Olha... a gente acreditava que todo mundo tinha uma opressão na cidade. Na cidade grande né? A gente não era rock rural, porque a gente era basicamente urbano, a gente sempre viveu aqui dentro de São Paulo... mas a gente sentia uma opressão... né? Sentia uma opressão também do momento político que a gente vivia. A gente não queria lutar com armas contra o momento político, mas a gente sentia na carne a opressão. Aí, a visão onírica do rock progressivo da época, assim como Close to the Edge do Yes...

Thomas – Aproveitando o gancho. O rock progressivo na Inglaterra, surgiu dentro do contexto da contracultura, jovens engajados contra a guerra do Vietnã, buscando novas fontes de renovação espiritual e aqui no Brasil o paralelo seria a Tropicália, que impulsionou tanto a MPB, quanto o Rock aqui no país. O Terreno Baldio surgiu um pouco depois, como vocês se viam dentro deste contexto?

Lazzarini – da Tropicália?

Thomas – é, vocês se viam como filhos da Tropicália?

Lazzarini – Não. Inclusive o pessoal que era do rock, roqueiro mesmo não se sentia muito dentro da Tropicália. A gente algumas vezes até pensou que a Tropicália usou o rock pra se formatar, mas eles não eram roqueiros. Eles eram MPB, que a guisa de se modernizar como movimento, usou o rock. Aí entraram os Mutantes que permearam esse meio todo, mas o principal disso tudo é que a Tropicália inteira, apesar das grandes composições, discute-se quem goste ou quem não goste, as composições do Caetano, Gil, aquele pessoal todo, Torquato, Tom Zé, eu até produzi um disco do Tom Zé. A Tropicália foi baseada em dois caras, que um menos talvez, outro mais, de qualquer forma dois maestros, o principal deles foi o Rogério Duprat né? O Rogerio Duprat ele pegou... O outro era o Júlio Medaglia... O Rogério Duprat ele pegou... o pessoal ouvia Beatles, *Sgt. Peppers*, que já era escrito ali pelo... George Martin e tinham umas super bandas, músicas com cordas, com metaleira, *Sgt. Peppers* tinha um ar de bandinha e eles imaginavam fazer isso e o Rogério Duprat foi lá e arreventou. Pra mim o tropicalismo está grudado no cangote do Rogério Duprat.

Thomas – que é um cara importante pro prog também, produziu o Terço...

Lazzarini – Sim, sim. O Rogério era demais. Inclusive estudei muito arranjo do Rogério. Mas a gente tava a parte, a gente tava ligado em fazer coisa bem... pelo menos o Terreno, a gente tava ligado em não fazer música assim, com acordes só “plem plem” a gente tava interessado em contrapontear... com ritmos diferentes, quebrados, a gente pensava em fazer matematicamente algumas coisas, mas também valorizando a harmonia, enfim a gente bebeu muito no Gentle Giant, eu já tinha estudado outras coisas, como Villa-Lobos, no Genesis também, ouvimos muito.

Thomas – Como era a formação musical da banda?

Lazzarini – Olha... nem sei muito bem o que te dizer, porque eu, estudava piano desde o cinco anos de idade, com meus irmãos, minha tia, eu tinha músicos na família, então estudei também, até meus quatorze anos de idade, quando eu tava me sentindo muito preso no erudito e meu irmão me pagou pra estudar com um professor de música popular e jazz, que me abriu a cabeça e eu comecei a estudar bastante, inclusive mais ainda o erudito. E com quatorze anos eu entrei no conjunto de baile Islanders.

Thomas – Que é outra escola...

Lazzarini – sim, é uma outra escola. Mas o nosso conjunto de baile não era *Bésame Mucho*, nós tocávamos umas músicas diferentonas, era legal. Então o Joaquim e o Kurk não tiveram ensino, eram autodidatas, baileiros. O Mozart, por incrível que pareça, estudou tudo que podia estudar, mas depois. Quando ele entrou no Terreno, ele era daqueles caras que já tocavam pra caralho, sozinho... é um daqueles caras que onde põe a mão sai... ele já tinha uma agilidade, uma precisão, já tocava muito bem. O João Ascensão também, foi na raça, tirando muito repertório, tocava demais também. Eu o Mozart estudamos com o maestro Koellheutter, música contemporânea, arranjo e orquestração. Mas muito depois do Terreno.

Thomas – Como era o processo de composição do primeiro LP. Tinha algo escrito, quem fazia os arranjos e as letras? Era tudo coletivo?

Lazzarini – Olha, as letras quem fazia geralmente era eu e o Peninha, que era um agregado da banda, ele não tocava, mas tava sempre com a gente, era nosso roadie e técnico de som quando precisava. Mas tinha o lance coletivo, alguém dava uma ideia e todos davam pitacos, e trabalhávamos muito era muito produtivo. Nós não escrevíamos arranjos, só uns garranchos pra não se perder sabe? A gente começou por uma música que

a queria que fosse a abertura do show, que acabou sendo a música que abriu todos os nossos shows que é a *Este é o Lugar*. A gente queria uma música que esgotasse tudo que a gente queria dizer, na letra e na música, essa música é cheia de partes e encrencas, é bem difícil de tocar. Sempre foi assim, coletivo. Inclusive o *Além das Lendas Brasileiras*, também; nesse disco por sugestão do Cesare, nós tivemos um letrista, que foi o Orlando Beghello, ele compôs todas as letras na temática do disco.

Thomas – Nesse segundo disco vocês já estavam numa gravadora maior, na Continental. Vocês aproximaram mais o ptog de vocês com a brasilidade, isso foi imposição da gravadora ou vocês já estavam com essa busca?

Lazzarini – No primeiro disco tem *A Volta*, que é um baião. Nós tínhamos a consciência que era o seguinte: bebemos lá na fonte dos progressivos, principais deles: Yes, Genesis, Gentle Giant, King Crimson e Focus. Não bebemos muito no Pink Floyd, achávamos muito lento, muito borocochô. Bebemos muito nesses cinco. Aí a gente queria por pra fora a nossa cara, o primeiro disco foi bem europeu, mas já tinha um baião no meio. Queríamos fazer música com todos aqueles elementos daquelas bandas, mas brazuca, a gente queria a brasilidade. O segundo disco é uma bela mescla, tem até um ponto de umbanda no *Curupira*, a gente queria misturar. Tem um arranjo da música do Chico, *Passaredo*, que era a cara do disco. *Iara* tinha uma coisa interessante, a gente fez pesquisa folclórica mesmo, né? *Iara*, a sereia do rio, eu peguei um canto de um passarinho eu escrevi, depois toquei pro Kurk tirar na flauta e ele gravou. A gente queria se aproximar da densidade amazônica. O Terreno acabou, por uns acontecimentos que ninguém sabe, mas foi o seguinte: o Cesare Benvenuti era um italiano produtor que uma vez viu nossa banda e convidou a gente pra gravar, nunca me esqueço eu ia fazer uma prova na faculdade, aí ele me ligou e eu não fui fazer prova, fui direto chamar o pessoal pra gravar. Gravamos o primeiro disco e tal, depois ele entrou como diretor artístico da Continental e ele fez um acordo com eles que era o seguinte: cada disco brega que eu estourar, eu quero fazer um de qualidade. Foi aí que nós assinamos com a gravadora, na barganha do Cesare. Gravamos o segundo disco, com uma qualidade bem melhor, já não eram mais 4 canais e sim 16. Mas um belo dia o Cesare chegou pra mim e disse: O Terreno precisa de um belo empresário e nos colocou com um empresário chamado Antônio Carlos Tavares. Já deve ter morrido, ele era um cara velho. Aí ele queria exclusividade, e nós falamos que pra ter exclusividade nós queríamos no mínimo 4 shows por mês. Ele fez mil promessas,

com cenário, figurino, um grande show de lançamento, mas ele era empresário do Belchior e não sei porque ele achou que a gente iria fazer concorrência, nada a ver né? E ele foi muito mal caráter com a gente, quando o disco estava em ponto de bala pra mandar ver, ele nos cozinhou em banho maria. Demorou um ano, passou o tempo. Ele colaborou muito pra banda se desintegrar. O Ascensão já tinha saído, entrou no lugar dele pra gravar o disco o Rodolfo Ayres Braga, que era cunhado do Mozart, mas com ele não deu certo. Quando ele saiu, o Mozart também saiu. Nós continuamos mais uma temporada com outra formação, que era eu, o Joaquim, o Kurk, Julio na guitarra, Claudinho no baixo e Regina Tatit cantando junto com o Kurk. Inclusive nós entramos num festival, isso ninguém sabe, primeiro festival da TV Cultura, quem ganhou foi o Arrigo Barnabé, nós entramos com uma música chamada *Zeca Boiadeiro*. Já estávamos numa fase progressiva mais MPB. Era mais brauca que o lendas, mas não durou, o mercado mudou, veio o lance da *disco music* e ninguém se interessou mais por gravar esse tipo de música.

Thomas – O progressivo teve um esgotamento na virada da década de 70 pra 80, né?

Lazzarini – teve um esgotamento principalmente porque a música teve um emburrecimento. A música emburreceu muito no Brasil, nós tínhamos a Tropicália, a Bossa Nova, só coisas legais, interessantes. De qualquer forma o rock não era um movimento organizado, como era o tropicalismo, não era organizado. Era um conjunto aqui seguindo a sua vida e outro conjunto ali, seguindo a sua vida. Éramos amigos, mas não nos juntávamos num movimento, como se juntou o tropicalismo, Gal, Caetano, Gil...

Thomas – era um movimento de fato.

Lazzarini – era um movimento. Era um movimento político, casualmente musical, porque era heterogêneo, mas quem dava homogeneidade, como falamos, era o Rogério. Júlio Medaglia um pouco também... mas o rock não era um movimento. O pessoal pergunta como era o movimento de rock nos anos 70? Não era um movimento.

Thomas – era cada um por si?

Lazzarini – cada banda por si. Não tinha assim: o festival de Águas Claras contratou um movimento... entendeu? Contratou uma banda de rock, como contratou Som Nosso, Terreno, João Gilberto que era Bossa Nova, Gilberto Gil que era Tropicália, Egberto, São Egberto Gismonti, a salvação da lavoura da música do Brasil. Mas então como eu estava falando, nós não nos encontrávamos pra discutir ideias musicais e nem estratégias para

alavancar o movimento do rock, saca? Agora é mais organizado que antes, eu encontro bem mais o pessoal do Terço, do Som Nosso, acabamos tocando nos mesmos festivais. Então o rock não se organizou como movimento.

Thomas – Muito do que motivou e fez com que vocês retornassem depois de tantos anos foram os festivais, certo?

Lazzarini – Tem uns festivais aí... Psicodalia nós já fizemos duas vezes, é demais, é como se fosse uma grande bolha, um woodstock organizado. Tem estrutura e é financeiramente rentável, bem feito mesmo.

Thomas – Em 1994 vocês regravaram o primeiro disco em inglês, isso foi uma tentativa de entrar no mercado internacional? Como foi isso?

Lazzarini – o primeiro disco tinha virado meio que cult, sabe? Naquela época ele já era cult, peça de colecionador, e começaram a surgir uns discos piratas japoneses do disco. E o cara do selo Progressive Rock, queria relançar o primeiro disco, mas não tinha como porque tinha dono, os direitos não eram nossos, aí nós regravamos. Mas decidimos fazer em inglês pra ver se a gente ganhava o mercado internacional, mas não deu em nada. Fizemos uma volta do Terreno no Britania, foi super legal e começamos a tocar denovo e com público renovado. Legal é que sempre os shows são lotados, eu não sei o que é e como as pessoas conhecem, mas sempre lota.

Thomas – Mas vocês consciência que são representantes do rock progressivo brasileiro.

Lazzarini – a gente não fazia ideia não foi nada planejado, eu fico muito feliz de ter chegado até aqui. Nós só tínhamos muito tesão nos dedos, queríamos tocar e fazer músicas bonitas, compúnhamos umas encrencas difíceis e conseguíamos tocar ao vivo, isso já era o máximo pra nós. A gente curtia muito nosso som, era quase um narcisismo, delirávamos com cada descoberta, rítmica e melódica então pulsava como se tivesse vida, como se fosse voar.

Thomas – de onde que vinham essas harmonias?

Lazzarini – era uma grande mescla. Aos 14 anos eu comecei a fazer um curso de harmonia prática. Não era harmonia tradicional erudita, era jazz, substituições de acordes, encadeamentos, bossa nova também, o professor era o Bruno Felicce. Ele era músico da

noite. Deu aula em vários conservatórios. Então quando eu fui fazer as coisas com o Terreno, eu já tinha uma influência da música erudita e da música popular brasileira e do jazz que eu tinha aprendido com ele. Então quando eu fui tirar as músicas do Gentle Giant, eu comecei a entender aquelas escalas caminhando com aqueles acordes, aqueles contrapontos, assim como é no *Grite*. A gente começou a ouvir muito Villa Lobos, metemos o pé na música geral, só pensávamos em fazer música, eram cinco moleques loucos pra caralho que só queriam fazer música. Inclusive o primeiro show do Terreno, a gente ensaiou, ensaiou, ensaiou e não tínhamos onde tocar. Aí pintou um festival de bandas de rock do colégio objetivo, não lembro ao certo o ano acho que foi 1973 mesmo, bem antes do disco. A gente se inscreveu pra tocar e foi uma surpresa, porque foi uma barbaridade, as bandas tocaram e quando entrou o Terreno, acabou o negócio, saiu carregado, sabe como é? Foi uma coisa completamente inesperada. Eu não sei se os outros se lembram, mas eu me lembro direitinho, foi demais, as pessoas foram a loucura. Quando o Terreno apareceu era algo muito diferente, mesmo os outros grupos de rock progressivo não trabalhavam dessa forma, sem demérito, era apenas diferente. A gente era incansável, moleques cheios de tesão pela música.

Thomas – como era ser uma banda de rock e tocar nos festivais, em meio a ditadura militar? Como era esse contexto pra vocês?

Lazzarini – Vou te decepcionar, porque o seguinte: alguns falam aí na praça que foram censurados, tiveram seus shows cancelados... com o Terreno não aconteceu nada disso. Ninguém censurou nenhuma música nossa, tinha uma certa apreensão quando a gente ia fazer os shows porque sempre era um grande acúmulo de gente. No primeiro show que a gente fez, com o negócio do *Aquelôo* a gente ficou com um pouco de receio, porque o *Aquelôo* era a libertação do mal e não sei o que... mas eu acho que os caras não perceberam, entendeu? Não sacaram ali, acharam que era uma história de magia... acho que eles achavam que era o Harry Potter... uma coisa assim, entendeu? Não perceberam que tinha mensagem ali. No nosso caso. Tem aí queixa do Som Nosso, que teve alguns shows cancelados, mas eu acho que o pessoal da ditadura estava mais focado nos festivais da Record, no Chico, no Caetano...

Thomas – eles eram mais incisivos...

Lazzarini – eram um movimento... como o rock não era um movimento, nunca foi movimento, velho... se algum dos roqueiros falar que foi movimento... foi nada... e como não era um movimento organizado, passou reto muita coisa. Já criava-se uma expectativa nos festivais, como será a próxima música do Chico, do Caetano... e todo mundo comentava, os militares já ligavam as antenas ali.

Thomas – e vocês não estavam no *mainstream* né?

Lazzarini – Não. Estávamos correndo em raia paralela né? Não tava no festival, Os Mutantes tavam, mas como banda de apoio no *Domingo no Parque*. Depois eles aparecem com uma música deles como artistas mesmo.

Thomas – Teve o episódio do *É proibido proibir* com Caetano também.

Lazzarini – Sim. Mas eu não to lembrado agora qual foi a música, ah, *2001*. Mas não aconteceu nada também.

Thomas – Composição do Tom Zé com a Rita né?

Lazzarini – é né? O Tom Zé, eu que produzi a volta dele, *Hips of Tradition* pro David Byrne. Ele viu o Tom Zé, se encantou e quis que o Tom Zé voltasse e eu gravei esse disco. Mas voltando a falar lá né? Eles eram um movimento mais organizado, por tanto chamavam mais a atenção. E os oponentes do Tropicalismo também né, o Chico, Edu Lobo que não faziam parte do movimento, não compactuavam com aqueles ideais, se é que eles tinham ideais né, bixo? Não sei dizer não. Eu acho que tudo aquilo foi reflexo dos Beatles e de movimentações políticas da Europa, O *É proibido proibir* era a Sorbonne. Claro que era proibido proibir, só o que faziam aqui era proibir.

Thomas – então vocês deram muita sorte de não serem perseguidos.

Lazzarini- Acho que não prestaram atenção. Não incomodava também. Entendeu? Os shows eram mais papo cabeça... saca?

Thomas – Contemplativo...

Lazzarini – É... mais LSD, mais viajante, “porra, filhos da puta” não tinha essa... isso aconteceu com o Walter Franco, toquei com ele também... ele era o “Canalhas!” era mais incisivo, a gente não era tão incisivo. A gente era... foda-se os militares, vamos tocar nossa música, ver nossa cachoeira, fumar nossa maconha... era meio isso, caguei pro Geisel.

Saca? Não era alienação. Porque a gente era participante, eu participei do movimento estudantil secundarista, inclusive baixaram os militares, fecharam o meu centro estudantil, porque tinha um jornal de esquerda. Eu ainda achava que a esquerda era pura, a esquerda ainda era sedutora naquele contexto, meus irmãos foram presos pelo Doi Codi, depois foram soltos. No caso deles, não foram torturados. Eu tinha 14 anos, enfim... a gente não era alienado tanto que nossas letras tinham uma mensagem, mas não contundente com o objetivo de afrontar os militares.

Thomas – mas o recado estava dado.

Lazzarini – para quem bem entendesse. O recado estava dado, tanto que está rolando até hoje. Eu sou muito grato. Por isso estar rolando até hoje, por estar dando a essa entrevista pra ti agora, quando a gente joga uma coisa pro futuro, fica tudo incerto. Pra mim bastava aquele frenesi que a gente teve, teve um futuro? Ótimo. Talvez role um pouco mais depois que eu morrer, porque a obra fica, né? O que valeu foi ter feito essa história no Brasil, com dificuldade, né? O Brasil sempre teve dificuldade, com equipamentos principalmente, tínhamos que ter nosso próprio P.A., uma vez mandamos fazer 4 caixas da pesada, ficaram ótimas pros padrões, mas aí não cabia no ônibus (risos). Hoje em dia é tudo pequenininho e fala muito, naquela época não era assim. Você sabe qual é meu único ídolo? Jimi Hendrix! Sou tecladista, mas meu ídolo é guitarrista.

Thomas – Pássaro Azul é totalmente Hendrix, aquilo saiu do teclado ou da guitarra?

Lazzarini – Aquilo é do Mozart. Eu tento convencer o desgraçado a fazer aquele solo do disco nos shows, mas ele fica improvisando. Eu falo pra ele, primeiro faz o solo depois delira. E essa música é louco né? Não tem um centro tonal definido, é loucura mesmo, pra ficar solando em cima, as vezes a gente pensava numa concepção prog, mas de forma simples.

Thomas – E a vida pós-Terreno Baldio, após a banda acabar o que vocês fizeram? o Mozart virou professor.

Lazzarini – Ele virou professor, eu continuei tocando e ganhando a vida montando bandas pra cantores, tive uma banda que era Virado a Paulista, que tocava com todos os cantores. E eu acompanhei Fabio Jr., Sá & Guarabyra, fui ganhar dinheiro né? Fiz coisas artísticas também, fiz dois discos do Lula Côrtes, teve uma época que eu só fiquei produzindo discos, fiz dois dos Secos e Molhados, depois da saída do Ney. Foram vários,

graças a deus. Hoje não existe mais esse mercado. Eu produzi o Falamansa também, eu fui um dos últimos caras que vendeu 1.600.000 cópias, olha que faz tempo. O mercado mudou muito.

Anexo 2

Entrevista com Mozart Mello via Skype no dia 27/01/2020

Thomas - Como tem muito pouco material publicado a respeito da origem do Terreno Baldio, sabe-se que a banda surgiu em 1973, como foi esse começo pra vocês? Vocês já começaram nessa onda progressiva? Como foi esse começo do Terreno?

Mozart – Na verdade eram duas tropas né? O Lazzarini tinha uma banda dele e eu vinha de uma outra banda, um trio que eu tinha.

Thomas – Fush?

Mozart – Isso, o Fush. E eu não sei te dizer como foi esse encontro aí. É que por acaso, a gente fazia a mesma faculdade de engenharia, eu era calouro do Lazzarini. Talvez o primeiro encontro tenha sido aí. E aí o que nós tínhamos em comum, é que todos nós éramos muito fãs de rock progressivo, em especial do Gentle Giant. Então juntou o Lazzarini, o baterista na época era o Joaquim, o Kurk, que também gostava demais que coisas progressivas, eu e o João que vínhamos do Fush, trio que gente tinha com o Juba, que hoje é baterista da Blitz. Então a gente começou a tocar. Naquela época, São Paulo tinha muita produção musical de rock, principalmente num bairro chamado Pompéia, né?

Thomas – Vocês eram da Pompéia?

Mozart – Eu era da Pompéia, então eu fui criado no meio do rock. Os Mutantes, o Made in Brazil, cada esquina tinha uma banda diferente. Eu já vinha de bandas de rock que eu tocava quando era moleque, eu tocava na televisão né? Tinha uma imitação da Jovem Guarda antigamente que se chamava Mini Guarda. O Roberto Carlos mirim era o Ed Carlos e eu tinha uma banda chamada Os Selvagens que tocava todo domingo na TV Bandeirantes, e era rock o tempo inteiro. Tem até uma curiosidade engraçada, que nesse programa tinha uma banda chamada Os Minos, que na verdade eram os Novos Baianos já, só que sem a Baby e o Pepeu tocava contrabaixo, nem tocava guitarra ainda. O irmão dele, Luciano que tocava guitarra. Então a pegada nos anos 60 era rock, esses dias eu até achei uns cliques de televisão com a ordem de sequência do show no programa, de 67 era o programa. Enfim... a gente tinha aquele desejo de fazer uma coisa progressiva e

começamos a pensar em compor. Então a gente ensaiava muito, duas ou três vezes por semana, os ensaios eram produzir músicas, vamos dizer assim, eram retalhos, eu dava uma ideia, aí o Lazzarini botava outra ideia, o Kurk cantava uma ideia e assim agente montava música por música.

Thomas – Me conta mais sobre esse processo criativo, vocês já escreviam? Como que era?

Mozart – Não, ninguém escrevia nada. Todo mundo tinha conhecimento prático de música, eu não sabia ler absolutamente nada, nem cifra, nem nada, o que era uma característica dos músicos da época. Só o Lazzarini que tinha uma formação erudita, ele lia partitura, mas a gente nunca usou partitura nenhuma. Vamos dizer assim, era o volume de trabalho que fazia a coisa acontecer.

Thomas – então de tanto repetir que vocês chagaram naquele resultado.

Mozart – Sim. Eu chegava: Oh! pessoal! Estou com uma ideia nova! Levava pro ensaio, trabalhava, trabalhava, trabalhava, também... três ensaios por semana né? Então a coisa começava a tomar forma. Depois, claro, como tudo, você vai adquirindo um ritmo de trabalho. O Kurk: Oh! Tenho uma letra. Todo mundo pensava na letra e no próximo ensaio já tinham várias ideias. La no quartinho dos fundos do Lazzarini no bairro Pinheiros, a gente ensaiava muito, então a produção acontecia pelo volume de trabalho, entendeu? É uma coisa que muitas bandas até hoje fazem isso, eu fico lendo como o Yes produzia os discos deles, se trancavam numa fazenda e ficavam tocando o dia inteiro, dali saiam os temas né? Porque, hoje em dia eu tenho essa visão, na época eu não tinha. Hoje eu escrevo tudo, sei tudo da sua cabeça, as vezes o software ajuda um pouco, mas coisas espontâneas você tem que ir tocando até aparecer. Não da pra escrever um negócio assim.

Thomas – eu acho isso muito engraçado, porque parando pra transcrever as composições do Terreno, muitas coisas eu resolvi deixar de lado, porque ia tomar muito tempo e são coisas muito complexas. Eu fico muito impressionado ao ver que naquela época vocês não tinham o conhecimento que tem hoje, mas já compunham coisas complexas.

Mozart – a ideia era na cabeça da gente, fazer uma encrenca. Você ouve o dia inteiro, Gentle Giant, Jethro Tull, essas bandas né? Aí você fica com aqueles parâmetros na cabeça. Você tocava, mas nem sabia que era um 7, que era um 11, simplesmente tocava e dava certo, aí a gente chegava pro batera e dizia: você tem que encaixar uma levada

nesse tempo aí (risos). E é engraçado, porque só sabia tocar, mas não sabia o nome de nada que eu estava tocando, nem de acorde, nem de escala.

Thomas – você não era professor ainda?

Mozart – não. Eu comecei a dar aula informalmente na sala da casa dos meus pais em 1975. Também já não sabia muita coisa, mas a partir de 1978, aí eu percebi que eu ia viver de música, aí eu comecei a estudar.

Thomas – 1978 foi o ano que o Terreno se desintegrou certo?

Mozart – É, eu já havia saído um pouco antes. Eu não sei qual foi o motivo, mas provavelmente não tem nada a ver com relacionamento. Porque eu me casei em 1977 e em 1978 já nasceu a minha filha, aí eu comecei a tocar em bandas pra ganhar dinheiro. Fazia muitos bailes e entrei no Joelho de Porco, era uma pegada totalmente diferente, mas era pra ganhar dinheiro mesmo.

Thomas – tocar em grandes palcos, tocar na televisão, por que o Joelho de Porco já tinha uma outra projeção, né?

Mozart – tinha uma projeção nacional, se você pegar aí é colocar Joelho de Porco Os trapalhões, você vai me ver tocando no colo do Didi, do Mussum... a gente fazia todos os programas da Globo. Aí eu fiquei um tempo lá pra sobreviver e foi aí que eu comecei a dar as minhas aulas também. Eu não imaginava de jeito nenhum que eu seria professor de música.

Thomas – O rock progressivo surgiu no contexto da contracultura. Os jovens eram politicamente engajados contra a guerra do Vietnã e procuravam novas formas de renovação espiritual e organização social, uma revolução cultural. Aqui no Brasil vivíamos em uma ditadura, daí surgiu o movimento tropicalista que impulsionou tanto a MPB quanto o rock, o Terreno surgiu um pouco depois... como vocês se viam dentro deste contexto ditatorial?

Mozart – Por incrível que pareça, esse negócio de governos militares, a gente não sofreu muito. Eu tenho uma irmã cinco anos mais velha que eu e ela estudava na USP, ali eu senti o que que era. Tive que ir várias vezes com meu pai pegar a minha irmã e o exército fechando a universidade, meu pai tendo que pedir para coronel para pegar a minha irmã. Então a coisa era pesada. Pra gente não foi pesado, até uma hora que o rock progressivo começou a ocupar muito espaço em São Paulo. Não aconselhável ter aglomerações de pessoas. O ponto culminante dessa repressão foi que ia ter um grande festival no autódromo de Interlagos e ali tinha a cereja do bolo do rock progressivo. Já tinha tido geodésica do parque do Ibirapuera, três dias de festival, Iacanga e assim por diante. Ter um festival com várias bandas no centro da cidade, ia ser um grande evento pra gente, pra gerar trabalho, pra gerar novos públicos, novas plateias. Mas aí tinha o secretário da segurança pública de São Paulo, me lembro bem do nome dele, Erasmo Dias, ele não permitiu que tivesse esse show, não conseguimos alvará. Aí começou essa, não vou dizer perseguição, mas, cortar as asinhas mesmo de eventos, não propriamente de rock, mas eventos que juntassem muita gente. O rock ali teve um pouco a chance de ocupar um pouco de espaço na grande mídia, ali acabou, ali realmente matou. E até hoje fica numa paralela né? É impressionante, qualquer porcaria consegue, mas o rock não consegue, é uma história muito louca.

Thomas – **Deve ser justamente por essa razão, o rock sempre foi uma música de contestação.**

Mozart – Sim. Mas se você pensar bem, nós já passamos por gerações e gerações, os governos militares já foram embora faz muito tempo. Eu acho que já passou da hora das bandas de rock pesado, não estou falando do pop rock nacional, as bandas de rock pesado ocuparem esse espaço, mas é impressionante como não conseguem, mesmo cantando em português. Não tem espaço. Eu acho que o timing passou, tinha que ter sido naquele momento. Tempo depois tive uma sucessão de várias bandas de pop rock que fizeram sucesso no país inteiro.

Thomas – **Vamos falar do primeiro álbum do Terreno Baldio, lançado em 1976. Eu identifico, analisando aquele álbum, que há um lirismo melancólico muito grande. Um sentimento de impotência, de alguém querendo se libertar. Eu interpreto que o**

lado A, com aquela sequência de músicas, representa uma jovialidade e se encontra mais no campo do sonho, e, o lado B um retorno com maturidade e no campo da realidade. Um jovem pássaro azul que enfrentava dificuldades para voar. Esse era o sentimento dos jovens nos anos 70? Qual era o enredo que vocês pensaram para o disco? Quem ou o que representava o pássaro azul pra vocês?

Mozart – Eu não sei. Eu prefiro acreditar que foi uma coisa espontânea. Eu tinha uma sequência de acordes na guitarra... – O João! Experimenta cantar alguma coisa aqui! Aí a coisa surgiu espontaneamente. Vamos fazer uma segunda parte? Não a música tá pronta, é isso. Deixa como tá. Também seria um espaço pra parte instrumental do show, entendeu? Expõe o tema e depois... até hoje... tem os duelos e tal, depois volta pra harmonia. Também as pessoas se acostumaram a cantar essa letra, duas estrofes só. Então na hora, eu acredito que não teve nenhuma conotação desse tipo, foi uma coisa espontânea, do tipo – há, eu tenho uma música com isso, vamos fazer? A música vai ter uma segunda parte? Não é só isso mesmo. É curioso isso, porque a gente gostava dos retalhos, várias partes, mas essa música foi consenso que seria só isso mesmo.

Thomas – Mas o pássaro Azul retorna em outras músicas, tem um enredo em que o pássaro permeia as faixas do álbum.

Mozart – É, sinceramente, eu não sei se foi proposital isso. Porque o timing das composições surgia nos ensaios, a gente ia levando partes e ia ensaiando até ficar pronto. Como falei, era uma colcha de retalhos, entendeu? Então pode até haver um link, mas eu duvido que o Lazzarini e o Kurk tivessem premeditado isso.

Thomas – quais eram as referências, tanto musicais, quanto literárias do cotidiano na época? O que influenciava pra compor?

Mozart – olha, a gente era totalmente ligado no rock progressivo né? Mas lá pra trás, cada um teve uma formação. A gente já fazia bailes, mesmo antes do Terreno, até o Lazzarini, ele tinha uma banda chamada Islanders, eles tocavam, e eu também tocava, domingueira em clubes. O repertório era praticamente rock internacional, se tocava de tudo, a gente tocava Beatles, tocava Stones, Hendrix, Grand Funk. então a gente ouvia muito esse rock comercial, hoje eu vejo como comercial, mas na época a gente era totalmente envolvido com essa energia do rock, bandas com grandes vocais, acredito que o Lazzarini deva ter ouvido as mesmas coisas. Então como te falei, o ponto de encontro da gente eram bandas, em primeiro lugar sem dúvida o Gentle Giant, o Jethro Tull. Você

não imagina pro Kurk o que significava o Jethro Tull, tanto é que ele aprendeu a tocar flauta, o próprio visual dele, tinha muito haver com o Ian Anderson. E lá pra trás tinham ótimas bandas também o Steppenwolf, a nossa formação era bem eclética, eu ouvi muito Cream e só não estou aqui na cabeça com o timing dos anos, talvez eu esteja fazendo alguma confusão.

Thomas – A formação musical de vocês era bem heterogênea, ali que era mais estudado era o Lazzarini, vocês eram do baile né?

Mozart – Sim, realmente o Lazzarini estudou, ele tocava piano erudito, era o único músico mesmo. O resto era amante de música, vamos dizer assim. A gente adorava tocar e essas reuniões 3 ou 4 vezes por semana era uma coisa muito prazerosa. Hoje em dia pra você juntar os caras pra ensaiar é um negócio quase impossível. Mas na época era diferente, as coisas eram bem mais fáceis aqui em São Paulo, era uma cidade mais tranquila. Não tinha estúdio pra ensaiar, a gente tava as janelas de qualquer jeito, os equipamentos eram muito ruins. Quando eu tocava em domingueira, eu lembro que tinha um clube que a gente tocava e tinha um ônibus que passava em frente ao clube, o ônibus parava, esperava a banda colocar o equipamento todo dentro do ônibus e depois ele levava a gente até em casa e desviada um quarteirão da rota pra ajudar a gente a descarregar. São coisas impossíveis de acontecer nos dias de hoje, você já seria chingado e assim por diante... (risos) A gente amava demais todas aquelas músicas, mesmo sem saber nada do que eles estavam cantando, não fazia a menor diferença, isso foi muito importante pra nós, todas essas bandas.

Thomas – e as próprias bandas contemporâneas de vocês, O Terço, Os Mutantes...

Mozart – Boa. Esqueci de falar, Os Mutantes eram uma banda intocável, era um outro patamar. Os shows deles eram mega-shows, principalmente na época da Rita Lee, claro. Quando eu tocava na TV Bandeirantes, quando eu era moleque, eu tocava aos domingos, mas os ensaios eram aos sábados. Pra mim o mais legal era fugir do ensaio e assistir as gravações dos programas de bandas de rock de gente grande e eram os Mutantes que tocavam lá, entendeu? Pra mim, ver o Sergio Dias era um negócio de outro mundo, era um guitarrista num patamar muito longe. Então eu assistia os Mutantes quase todo fim de semana nessa época. Muito louco isso, né? E tinha o Sergio Hinds do Terço, era uma banda espetacular, o som deles era muito redondo, o show ao vivo era perfeito. E tem o Som Nosso de Cada Dia, várias bandas excelentes. Ontem eu encontrei num estúdio com o Zé Brasil.

Thomas – que legal! Do Apokalipys!

Mozart – É. Foi muito legal a conversa, ele vai fazer 70 anos e vai fazer um show. Esse era um outro universo, vamos dizer que haviam pelo menos umas 10 bandas que a gente tocava e se via o tempo inteiro. Mas ainda com a seguinte observação: Os Mutantes realmente estavam em outro patamar. Os Mutantes tocavam na televisão e tocavam com grandes artistas, com Gil, com Caetano era uma outra pegada. A gente fazia o nosso som, mas você há de convir que pros padrões da época, era um pouco fora de padrão. A gente não tinha um hit pro pessoal pular e bater cabeça, não tínhamos uma preocupação em fazer isso. Acontecia eventualmente em algum show, mas não era como o Terço que quando tocava Hey Amigo, a plateia ia a baixo. O Grite e o Pássaro Azul, as pessoas até gostavam, mas não era músicas dançáveis.

Thomas – Muitos contrapontos, outro tipo de composição.

Mozart – Curioso, eu me lembro que no festival de Iacanga nós tocamos de madrugada e numa cadeira sentado do lado do palco estava o Liminha, baixista dos Mutantes, e ele ficou muito impressionado, gostou demais do som da gente. A gente se propôs e procurava fazer uma coisa fora do padrão, mesmo sem ter competência técnica pra isso, a gente era metido. Mas o que valia mais, e que eu ainda acho que é o que é mais legal na arte é essa coisa da espontaneidade, ele pode te surpreender. Você pode assistir um cara mega virtuoso tocando e ser muito chato, e você pode ver um cara com um violão de 12 cordas fazendo uma sequência simples de acordes, com uma letra boa e ser maravilhoso. A arte tem dessas coisas graças a deus, se não seria uma coisa extremamente chata.

Thomas – no caso do Terreno especificamente essa espontaneidade foi maravilhosa por que vocês acreditavam naquilo e não por que queriam vender, certo?

Mozart – Exatamente. Você chegou a ver o clipe novo nosso?

Thomas – Vi, sim. Indignação.

Mozart – Então. Eu fiz uma crítica pro pessoal, eu disse pra eles: pessoal, o Terreno não é isso! O Terreno não é aquele clip. O Terreno é uma coisa mais espontânea, é a gente conversando aqui na sala e tocando, fazendo uma brincadeira, mudando uma nota, um acorde. Aquele negócio de produção lá, não combina com a vibe da banda. Então as duas críticas que eu fiz ao clipe foram, primeiro essa que te falei e segundo, a letra, que ao meu ver é muito fora do contexto hoje em dia. Essas duas coisas eu acho que nós pecamos

muito ao fazer. Podíamos ter pensado um pouco, arranjado um bom letrista e pensado numa coisa mais espontânea mais cenas externas, coisas assim...

Thomas – E o Kurk faz muita falta...

Mozart – Isso vou até pedir pra você não colocar na entrevista, mas pra mim o Terreno é o Kurk. Eu falo pro Lazzarini, esses dias eu fui com ele e com o Cassio na padaria, e eu falei que o Terreno é o Kurk, as pessoas querem ver o Kurk. Então qualquer cantor que você for colocar lá, vai ter que pagar esse preço. Ele era muito carismático, quando ele entrava no palco, podia ser onde fosse, a galera ia ao delírio. As pessoas amavam o Kurk. O novo cantor, infelizmente, vai ter que saber lidar com isso. Não tem jeito.

Thomas – voltando lá trás, vocês gravaram o primeiro álbum que tinha uma gravação mais modesta, em 4 canais, fizeram o melhor que conseguiram com essas limitações. Foram produzidos pelo Cesare Benvenuti. Já no segundo álbum quando vocês assinam com a Continental e lançam *Além das Lendas Brasileiras*, a estética da banda muda um pouco. Há uma aproximação com a brasilidade tanto textualmente quanto musicalmente, isso partiu de vocês ou foi a gravadora que impôs?

Mozart – Foi a gravadora. O Cesare Benvenuti chegou pra gente e falou: olha, consegui uma gravadora pra vocês! E era muito difícil conseguir assinar com uma gravadora grande, e é só você olhar o casting de artistas da continental da época que você vai ver. Mas a condição era que gravássemos um disco sobre brasilidades. No caso a sugestão do Cesare foi sobre as lendas brasileiras. Não tinha como opinar muito, arranjamos um bom letrista, pesquisamos muito sobre lendas e começamos a trabalhar da mesma forma de sempre, ensaiando muito e costurando as ideias que cada um levava. O ritmo de trabalho já estava bem definido nessa época né? Já tínhamos mais experiência, eu continuava não escrevendo nada, mas nos reuníamos muito, as vezes só eu o Lazzarini e o Kurk, com violão e piano mesmo sem plugar, o Kurk cantava sem microfone alguma coisa e dali já saía maia uma música. Não tinha muito o que inventar, tínhamos que gravar um disco sobre lendas brasileiras, projetar uma capa interessante, vamos vender esse peixe pra gravadora. Imagine o dono da gravadora, investindo em uma banda de rock progressivo, com gravação, prensagem, e tals, quanto será que ele ia lucrar? Eu acho que nada. Então eu vejo que isso foi muita generosidade do Cesare com a gente, seria impossível a gente conseguir esse espaço se ele não tivesse feito a ponte.

Thomas – Esse disco teve turnê de promoção? Tocaram esse disco ao vivo?

Mozart – Tocamos ao vivo, sim. Algumas vezes, mas nunca em turnê. A banda sempre teve muita dificuldade de agenda, sempre fizemos show mais próximos, um festival aqui e ali, teatros alternativos (que nessa época ainda tinha bastante). Hoje em dia tem muitos teatros em São Paulo, mas você não sabe mais o que rola, é muita coisa, é uma loucura.

Thomas – logo após esse disco e esses shows que comentaste, a banda se desintegrou, o que houve?

Mozart – Eu vou chutar aqui. Que nós não estávamos mais podendo assumir aquele ritmo que ensaios semanais, devido a nossa faixa etária e nossas responsabilidades. A cortina de fundo é essa. Aí outros problemas podem aparecer na frente, todo mundo já tinha mulher, ou estava casando e tinha filhos, entendeu? Aquela fase “adolescente” já tinha passado, aí aquela cobrança da família: Você vai ser músico? Você vai fazer o que pra garantir o sustento da casa? Pra nós já não era mais prazeroso ensaiar tantas vezes na semana sem uma agenda de shows. Hoje em dia nossa situação é assim, se não tem uma agenda de shows a gente se vê muito na padaria. Entra no estúdio quando alguém fecha alguma coisa, aí a gente vai lá faz dois ou três ensaios e toca.

Thomas – em 1994 quando vocês regravaram o primeiro disco em inglês, vocês estavam pensando numa projeção internacional. Naquela época, como até hoje, vocês já eram considerados uma banda cult pelos entusiastas do prog.

Mozart – o disco em inglês foi uma encomenda da gravadora Progressive Rock, que contratou a gente e bancou pra gente fazer o disco em inglês. Os músicos já são outros, da banda original só eu, o Kurk e o Lazzarini que estavam. Eu acho que nós fizemos um bom trabalho, gravamos rápido até. As letras em inglês que fez a versão foi o André Christovam, guitarrista de blues. Foi uma encomenda e foi bem vinda, porque reatamos a banda e voltamos tocar.

Thomas – vocês vieram dos festivais dos anos 70 e hoje voltaram aos festivais como Psicodália, Totem Prog, qual é a importância desses festivais pra manutenção do Prog?

Mozart – é muito legal, porque você vê um povo ali, que não se vê por aí. Você vai a um festival desses e vê essas pessoas acampadas por 4 ou 5 dias pra assistir shows de rock progressivo, é um negócio muito legal né? Rola anos 70 direto, as roupas, o visual, as

peessoas realmente se identificam com aquela realidade e ficam naquela realidade. Eu acho isso muito legal, porque não deixa de ser uma... a palavra não é rebeldia, mas não aceitar viver nesse esquema cruel que a gente vive né?

Thomas – um anticonformismo, certo?

Mozart – isso, exatamente! minha filha é fotografa e artista plástica e é casada com um artista plástico eles moram no meio do mato, ao lado de uma cachoeira e tem um estilo de vida completamente diferente. Uma vida cultural intensa, porque eles vão atrás da arte. Eles fazem muitos eventos e levam músicos pra tocar em vernissages. Eles estão nessa pegada até hoje, então eu acho legal, tem muita gente que se identifica com isso, graças a deus, entendeu? É uma minoria que não se vende pra isso que ta rolando hoje em dia, nós estamos vivendo num planeta muito maluco. Imagina pra mim com 66 anos.

Thomas – E hoje? Ainda compõe pro Terreno, tem muita coisa engavetada?

Mozart – Muta coisa engavetada mesmo. Eu mostrei pro pessoal esses dias uma música que eu compus em homenagem ao Gentle Giant, chamada Gentle Giant. Mas não há previsão nenhuma da gente sentar e trabalhar nisso. O que a gente precisava é de um start, saca? O que seria esse start? Podia ser uma sequência de 5 shows, seilá... aí a gente ensaiaria e poderia colocar uma música nova ou outra. Agora, se não tem isso, fica complicado. A gente tem um histórico de empresários que achávamos que tinham interesse pela banda, apostamos todas as fichas neles e não aconteceu nada. Pra você ter uma ideia a empresária que estava com a gente por último é a mesma dos Mutantes atualmente, faz uns dois anos que fechamos com ela e não tivemos nenhuma data marcada. A gente ingenuamente sempre acredita que a pessoa está trabalhando e que a banda vai virar, mas não acontece nada.

Thomas – Retomando os anos 70 novamente, quem escrevia as letras do Terreno?

Mozart – No primeiro disco a gente se metia a fazer né? O Lazzarini sempre teve muita ideia, o Kurk também, eu dava meus pitacos. As letras geralmente eram coletivas, mas com certeza tinha mais a ver com o Lazzarini e com o Kurk, principalmente o Kurk, que tinha que cantar e achar as palavras e sílabas que encaixassem na melodia daquela loucura instrumental que a gente fazia.

Thomas – Lazzarini comentou do Peninha também.

Mozart – Sim, é mesmo. O Peninha era um amigo da banda e roadie e ajudava nas letras também. Todos nós fazíamos a mesma faculdade de engenharia. Já no segundo disco como falei teve um letrista que entregou as letras pra gente e compusemos a música em

cima daquilo. Foi uma atitude inteligente. Inteligência que não tivemos nessa última música, *Indignação*. Todo ensaio eu falava, gente essa letra é muito ruim. Eu tentei contato com o Gabriel Pensador, através do Juba que conhece todo mundo, mas não consegui. Quando se vai fazer uma música com o título de Indignação, você tem que tomar muito cuidado com o que vai falar, ainda mais nos dias de hoje com essa polarização. Ficou simplesmente ridícula a letra. A letra tem que ser porrada, saca? No rock progressivo você não precisa ser tão escancarado quanto um rapper ou um cara do funk, pode ser um pouco mais chic, mas com uma mensagem inteligente. Tem muitas maneiras de você passar uma mensagem inteligente sem baixar o nível. E isso foi o que ficou faltando.

Thomas – Naquela época dos festivais, Iacanga, Banana Progressyva, foram festivais inspirados em woodstock, que evocavam aqueles ideais psicodélicos da contracultura, o quanto essa psicodelia foi importante na composição de vocês?

Mozart – Vou falar apenas por mim, tá? Nada. Pra mim não afetou em nada. Eu sempre fui muito fiel ao rock e tinha muita vontade de tocar. Mas eu curti algumas coisas psicodélicas, ouvia muito Mutantes e coisas do Gil que eram interessantíssimas.

Thomas – Você é professor a muito tempo, uma referência pra nós. Tudo que você estudou foi depois do Terreno?

Mozart- Depois do Terreno, porque na época do Terreno, eu não sabia que ia ser músico. Quando eu abandonei a engenharia e decidi que seria músico mesmo, eu já tinha uma filha e tocar significava levar dinheiro pra casa. Eu estudei muito forte nos anos de 1979 até 1981, pra correr atrás de ser profissional. Nessa época eu dava muita aula, de domingo a domingo, tocava na noite de São Paulo. Nessa época eu já não fazia mais baile, tive muitos grupos de música instrumental e foi uma época em que tinha mercado pra esse tipo de música em São Paulo. Foi uma época de muito aprendizado. Eu tocava violão erudito também, toquei erudito até 1982, depois parei e me dediquei somente a guitarra.