

Som Nosso de Cada Dia, a pioneira experiência progressiva brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

José Eduardo Ribeiro de Paiva

Departamento e Música- Instituto de Artes – UNICAMP paiva@unicamp.br

Resumo: Este trabalho é fruto de pesquisa sobre a música popular brasileira nos anos 70. Ele discute o início do rock progressivo brasileiro, através do trabalho do grupo Som Nosso de Cada Dia. Suas principais questões são sobre a contextualização da produção fonográfica no início dos anos 70 e a relação específica entre o grupo, mercado e mídia. As referências fundamentais são Bahiana (1979), Pareyson (1984), Frith (1996), Macan (1997) e extenso levantamento junto as revistas sobre música popular da época.

Palavras-chave: Rock progressivo brasileiro. Som Nosso de Cada Dia. Snegs. Sintetizadores.

Som Nosso de Cada Dia, One of the First Brazilian Progressive Experiences

Abstract: This paper is a part of research about brazilian popular music in the 70. It discusses the beginning of brazilian progressive rock and the work of a group called “Som Nosso de cada Dia”. It deals with questions about the phonographic production in the early 70s, and the specific relation between the group, media and the fonographic market. The fundamental references are Macan (1997) Frith (1996), Pareyson (1984), Bahiana (1979), and the extensive research in the magazines about popular music in this time.

Keywords: Brazilian progressive Rock. Som Nosso de Cada Dia. Snegs. Synthesizers.

1. Introdução

Na segunda metade dos anos 60 o rock passou por um período fértil de experimentos sonoros, agregando novos instrumentos e novos sons à linguagem dos anos 50. Desde “Pet Sounds”, do Beach Boys (Capitol, 1966) e “Sergent Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, do Beatles (Parlophone, 1967), a utilização do LP¹ como suporte final, a incorporação dos recursos tecnológicos e o uso de instrumentos não habituais ao mundo pop foram agregados à formação tradicional da maioria dos grupos, composta por guitarra, contrabaixo e bateria. Na “british invasion” dos anos 60, diversos artistas principiaram a usar

instrumentos e elementos estilísticos extraídos tanto da música britânica como das tradições européias de “art music”. A música de concerto está presente, por exemplo, em “Lady Godiva”, de Peter e Gordon (1966), e em Herman Hermits “I Am Henry VIII, I Am (1965). Elementos de música clássica podem ser encontrados no uso de um octeto de cordas em “Eleanor Rigby” dos Beatles (1966) e cravo em “Lady Jane” dos Rolling Stones (1966). (COVACH and BOONE, 1997, p. 04).

Além destas questões musicais, toda uma série de tecnologias de processamento sonoro passam a ser elementos obrigatórios do rock, e através destes elementos, entre 68 e 70

se formará o estilo conhecido como “rock progressivo”. Ainda segundo COVACH and BOONE (1997, p. 04)

"Rock progressivo", "rock clássico", "rock art", "rock sinfônico" - esses rótulos têm sido usados nos últimos vinte e cinco anos por vários autores para designar um estilo de música popular desenvolvido no final da década de 1960 e início da década de 1970, principalmente por músicos de rock britânicos.

Pode-se considerar que uma das suas principais características era “...a fusão da música clássica, de espaço e alcance monumental, com o poder e energia crua do rock” (MACAN, 1997, p. 03). Outra característica era a introdução dos teclados no mesmo nível de importância da guitarra e a substituição da mesma por sintetizadores e outros teclados. Mesmo em grupos onde a guitarra tinha destaque, como no Yes, os teclados eram fundamentais. MACAN (1997, p. 33) coloca que

Antes de meados dos anos 60, a instrumentação da maioria das bandas de rock era composta de uma ou duas guitarras, um contrabaixo e bateria; o piano estava eventualmente presente, mas considerado como parte da seção rítmica e não como instrumento solista. Somente no final da década de sessenta, a introdução de três instrumentos específicos de teclado – o órgão Hammond, o Mellotron e o Sintetizador Moog – fez o som do rock progressivo possível, trazendo o tecladista para o mesmo nível do guitarrista ou mesmo o substituindo.

Pela adição destes instrumentos, o rock progressivo criou uma singularidade sonora, uma identidade facilmente reconhecível pela quantidade de timbres provenientes de teclados, tanto eletrônicos (na sua maioria), quanto acústicos como o piano ou o cravo. A utilização dos teclados como instrumento principal remete à discussão sobre a tradição do uso comum da matéria da arte que já chega ao artista “formada na obra de seus predecessores.... coisas que com frequência, impõem-se ao artista com o peso da autoridade ou da tradição...”(Pareyson, 1984, p.161). Os órgãos Hammond são apenas versões eletromecânicas dos órgãos tradicionais, e os teclados cromáticos utilizados como controladores dos sintetizadores construídos a partir dos anos 60 trazem em si uma afinidade natural com seu passado ligado ao piano e a música clássica em geral. Assim, nada mais natural que esta “tradição do uso comum” se manifeste quando sintetizadores e órgãos eletrônicos são colocados como elemento principal da criação musical dentro do rock progressivo, onde surgem obras como o arranjo dos Quadros de uma Exposição², realizada pelo grupo Emerson, Lake and Palmer. Uma releitura executada por teclados eletrônicos acompanhados por

contrabaixo elétrico e bateria, onde muitas partes são executadas fielmente a partitura original.

Por outro lado, os sintetizadores popularizaram timbres e texturas sonoras não habituais ao grande público. Um trabalho que coloca isto de forma inequívoca é “Switched on Bach”, de Wendy Carlos, que, mesmo executando obras de Bach sem nenhuma alteração musical, o fez através de sons não habituais. Esta gravação foi premiada com três prêmios Grammy em 1969 – álbum clássico do ano; melhor performance clássica e melhor engenharia de som. McCAY (1981, p. 98) tem uma opinião clara sobre o trabalho de Carlos, ao colocar que “...enquanto introduzem os timbres eletrônicos para o grande público, suas gravações têm habituado o público a pensar sobre o sintetizador como uma espécie de piano elétrico”, que corrobora a questão da “tradição do uso comum” vista anteriormente.

2. O cenário brasileiro

O período de consolidação do rock progressivo corresponde, no Brasil, a fase pós jovem guarda e pós tropicália, e principalmente pós AI 5, com uma censura ativa e uma grande repressão política. Havia poucos grupos, dos quais o grande expoente era o Mutantes e neste momento, praticamente todos estavam ligados a cópias claras de modelos internacionais, conforme Bahiana (1979, p. 42).

o rock consumido, copiado, assimilado e praticado no Brasil, na década de 70 -- com força e contorno definidos nos primeiros anos do período, até 75/76 - vem, portanto, diretamente da matriz, da fonte exportadora. E, se vende poucas unidades fonográficas, consegue impressionar de tal forma uma geração de músicos e compositores que acaba permanecendo, mesmo quando suas formas externas mais evidentes já se dissolveram.

No exterior, o rock progressivo se firmou rapidamente no mercado fonográfico, onde artistas e grupos como Emerson, Lake and Palmer, Moody Blues. Yes, Jethro Tull, Pink Floyd, John MacLaughlin, King Crimson, Gentle Giant, Focus mobilizaram um grande público pelo mundo todo.

Na metade dos anos 70, as mais bem sucedidas bandas de rock progressivo – Emerson, Lake and Palmer, Yes, Pink Floyd e Jethro Tull – facilmente lotavam grandes estádios e arenas nas suas turnês americanas; entre 71 e 76, estas quatro bandas tiveram dezesseis álbuns entre os dez mais e quatro primeiros lugares nas paradas de sucesso, o que faz o rock progressivo ser o estilo comercialmente mais lucrativo deste período. (MACAN, 1997, p. 28)

Neste período também se consolida a então incipiente imprensa musical brasileira voltada a música pop em geral, onde algumas poucas publicações se tornam a principal vitrine do rock no Brasil, com seus corpos críticos apresentando grupos internacionais importantes, muitos até então desconhecidos e divulgando grupos nacionais, em um papel de mediadora como o apontado por FRITH (1996, p. 64)³. E para contribuir definitivamente para a criação de um cenário propenso ao rock, também haverá o fenômeno dos Secos e Molhados, quando as gravadoras percebem o potencial do gênero pelo sucesso instantâneo do grupo. “Sua carreira é breve e fulminante – entre ascensão e queda passam-se 12 meses – tão fulminante que chega a dar a falsa impressão de que o rock havia se instalado mesmo no Brasil” (BAHIANA, 1999, p. 46).

A primeira metade dos anos 70 traz uma série de grupos, como Som Nosso de Cada Dia, Terreno Baldio, Terço, Burmah e outros, todos com claros referenciais ao progressivo inglês. O Mutantes, a partir do “Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets” (Polydor, 1972) já havia apontado para este caminho, adotando os modelos de grupos como Yes ou a Maravishnu Orquestra, de John MacLaughlin. Sergio Baptista, guitarrista do grupo, deixa isto claro ao colocar em entrevista ao Jornal de Música e Som que

Nesse momento (1972, ao que ele se refere como a segunda fase dos Mutantes)...eu punha na vitrola os discos dos melhores guitarristas. Pegava um violão e ficava escutando milhões de vezes, até acertar completamente todos os solos, pois minha preocupação principal era conseguir tirar um som igual ao de John McLaughlin ou de um Steve Howe.

Outro problema para materializar estas cópias perfeitas eram os estúdios de gravação. O primeiro estúdio de 16 canais brasileiro foi inaugurado em 1972, o Estúdio Eldorado, em São Paulo, onde os Mutantes registraram o disco “O A e o Z”, gravado neste mesmo ano e lançado apenas vinte anos depois. Existia também a dificuldade em se conseguir instrumentos dentro do padrão internacional que se desenhava na produção musical do rock progressivo, como Guitarras Fender ou Gibson, baixos Fender ou Rickembaker, baterias Ludwig, órgãos Hammond com caixas amplificadoras Leslie, sintetizadores Moog ou Arp.

3. A trajetória do Som Nosso de Cada Dia.

No cenário pós Secos e Molhados, quando se vislumbrou a viabilidade comercial do rock brasileiro, as gravadoras foram a luta em busca de um substituto. A própria Continental, gravadora original do Secos, lançou diversos grupos para ocupar este espaço, e um deles foi “Snegs”, do grupo Som Nosso de Cada Dia.

SNEGS, com o conjunto Som Nosso de Cada dia; LP Continental (1014). Mesmo guiado por sensíveis influências dos grupos Yes e Led Zeppelin, das sete faixas deste LP emanam ondas de energia superiores à frequente debilidade do rock nacional. Parte dessa surpresa cabe aos voluntariosos teclados acionados por Manito (ex Incríveis). Outro tanto a densidade de algumas letras....(SOUZA, 1974, p. 21)

“Snegs” era o disco de um grupo que atuava como power trio no tradicional formato do rock progressivo: teclados, baixo e bateria. Por teclados, executados por Manito, (Luiz Franco Thomaz) entenda-se órgão, sintetizador e piano, sendo que nesta gravação ele também toca violino, flauta e sax, além de vocais. Pedrão (Pedro Baldanza), baixo elétrico, viola e vocal, Pedrinho (Pedro Pereira da Silva), vocal e bateria, com a participação de Marcinha, também nos vocais. Manito vinha do grupo Incríveis, de grande penetração popular nos anos 60, e de certa forma, um grupo de rock, apesar de ser visto com muitas reservas pelos outros grupos da época. Pedrão já havia tocado com os Novos Baianos em sua fase antes do sucesso (1968-70) (in <http://www.dicionariompb.com.br/pedrao/dados-artisticos>) e Pedrinho já vinha participando de projetos anteriores de Manito, como o Bloco Cabala. O disco é composto das seguintes faixas: lado A, “Sinal da Paranoia”, (Cimara – Pedrão), “Bicho do Mato” (Gastão Lamounier Neto), “O Som Nosso de Cada Dia” (Paulinho – Pedrão) e “Snegs de Biufrais” (Paulinho – Pedrão); lado B – Massavilha (Paulinho – Pedrão), Direccion de Aquarius (Paulinho – Pedrão) e “A Outra Face” (Pedrão – Pedrinho). Na versão em CD existe como bônus “O Guarani”, arranjo de Manito sobre a obra de Carlos Gomes gravada em 1994 pela mesma formação, quando do lançamento do material remasterizado. Na ficha técnica ainda constam como Coordenador de Produção, Júlio Nagib; Direção de Produção, Peninha Schmidt; Técnicos, Francisco Luiz Russo (El Zorro), Carlos A. Duttweller e Índio; Estúdio, Sonima, em maio de 1974.

O referencial do grupo é basicamente o rock progressivo no modelo Emerson, Lake and Palmer, mais nos referenciais sonoros que nos modelos de composição. A sonoridade⁴ do grupo, como o solo de moog aos 2:26 da faixa “Sinal da Paranoia”, ou os registros do órgão Hammond que percorre o disco em sua íntegra remetem diretamente aos quatro primeiros discos do E,L & P. Ainda na faixa “Sinal da Paranoia”, em 3:20, a mudança de andamento traz um solo de violino nitidamente inspirado nas experiências de Jean Luc Ponty, outro ícone do rock progressivo da época, responsável pelo violino da Maravishnu Orchestra, de John MacLaughlin. Em alguns momentos, o timbre do órgão oscila entre o característico do progressivo utilizado por grupos de rock pesado (o riff de introdução da faixa “Bicho do Mato” é um bom exemplo disto). Outro elemento caro ao progressivo é a utilização de

compassos compostos, conforme existe na introdução da faixa “O Som Nosso de Cada Dia”, sendo que partir do início da letra ela se transforma em 4/4, mergulhada em sons característicos de moog até novamente ir ao compasso composto. Esta fórmula foi muito utilizada pelos grupos progressivos, e alguns exemplo clássico deste modelo é a faixa “Money”, do álbum “The Dark Side of the Moon”, do Pink Floyd (EMI, 1974), e a faixa “Close to the Edge”, do Yes (Atlantic, 1972).

A faixa “Massavilha”, a partir de 0:57 tem uma timbragem de órgão que foi muito utilizada no grupo The Nice (o grupo de Keith Emerson antes de Emerson, Lake and Palmer). Nela também existe uma característica fundamental do rock progressivo: a realização da harmonia no órgão ou outro teclado polifônico e a linha de solo no sintetizador moog, que executa apenas uma nota de cada vez. “Dirección de Aquarius” e “A Outra Face” seguem os modelos já realizados nas faixas anteriores.

Uma característica fundamental deste momento do rock progressivo brasileiro era a busca, pelos instrumentistas, do virtuosismo técnico, pelo domínio do instrumento e de seus recursos tecnológicos, procurando soar igual aos artistas que lhes inspiravam. Muitas vezes interpretado negativamente pela crítica, como BAHIANA (1974, no.1, p. 3) coloca: “...é o experiente organista Manito correndo atrás de Keith Emerson e caindo a meio caminho, sem fôlego...” Isto talvez represente o que foi o maior problema na relação destes grupos com a imprensa musical da época: serem apontados eternamente como cópias mal feitas de grupos e artistas internacionais bem sucedidos. Também havia a cobrança por uma “brasilidade”, a busca de uma “fusão” entre o internacional e o brasileiro, que criasse uma linguagem própria, cobrança que acontecia tanto na imprensa quanto nos executivos das gravadoras. André Midani, diretor da Phonogram, em entrevista concedida a revista POP (1975 p. 23) em abril de 1975 deixa isto claro.

Nós achamos que um disco gravado no Brasil, que fique mais ou menos como um Yes ou Pink Floyd não nos interessa. Temos maneiras mais adequadas e autênticas de dar isso ao público – importando matrizes dos originais. Mas devo dizer que já investimos bastante dinheiro (e continuamos a investir) na descoberta de artistas que demonstrem os primeiros sinais de integração das duas linguagens.

Em 74, um dos primeiros artistas de rock que visitaram o Brasil no auge de seu sucesso foi Alice Cooper, com um público em seus cinco shows de aproximadamente 140.000 pessoas, e o grupo escolhido pela equipe de produção internacional do evento para a abertura destes shows foi o Som Nosso de Cada Dia. Foi o sucesso destes shows que impulsionou a gravadora a lançar “Snegs”, conforme Pedro Baldanza lembra:

O "Snegs" já estava gravado desde o final de 73⁵ e realmente foi gravado em uma semana num estúdio que inclusive tinha um problema na mesa ...mas os caras só realmente acreditaram quando viram o resultado de nossas apresentações na dita abertura, aí é que eles perceberam que tinham na mão algo diferente.⁶

Esta formação progressiva do grupo não teve vida longa. Em outubro de 1975, a revista POP noticiava que eles haviam lotado o Teatro Bandeirantes com nova formação, composta pelos remanescentes Pedrão e Pedrinho, mais Egidio Conde (guitarra) e Tuca (teclados), “definitivamente desligados da antiga influência de Manito” (que havia deixado o grupo para tocar com os Mutantes, mas por pouco tempo). Eles ainda irão tentar mais um trabalho progressivo, o “Amazônia”, em esquema de co-produção com os Estúdios Vice-Versa, pelo qual a gravadora Continental não tem interesse e acaba por dispensá-los. A CBS acabará por contratá-los, mas o tempo do rock progressivo já havia acabado e a onda era a disco-music ou funk. Em 1977 é lançado o disco “Sábado/Domingo”, contendo no lado A, “Sábado”, uma seleção de funks nos moldes americanos dos anos 70, e o lado B, “Domingo”, uma seleção das melhores músicas do que seria o álbum “Amazônia”. Sobre esta passagem do progressivo ao funk, Pedrão coloca que para gravar o disco e saldar as dívidas da co-produção com o Vice-Versa,

um amigo nosso, o Toni Bizarro (produtor da CBS), que para pagar o estúdio impôs para nós a condição de que teríamos que gravar os nossos funks que ele gostava muito...., e nós compusemos muitos funks de brincadeira que a gente gostava de curtir, inclusive ainda existem alguns que são inéditos.... em geral todo mundo que ouvia gostava e - veja bem - a banda Black-Rio foi batizada com o nome de uma canção nossa.

Mas “Sábado/Domingo” acaba sendo pouco tocado, vende pouco e sela o término da banda, no fim de 1977. Na Virada Cultural de 2008, eles se apresentaram no Teatro Municipal de São Paulo totalmente lotado, para um público que ia desde os fans originais até toda uma nova geração interessada no rock progressivo brasileiro dos anos 70.

4. Considerações Finais

Enfim, “Snegs” acaba por ser um disco brasileiro estritamente progressivo, desde sua formação instrumental até o conteúdo musical, um trabalho que pode ser pensado como único no seu tempo. A formação de power trio ou “keyboard trio” e a sonoridade dos teclados características do rock progressivo internacional estão presentes em todo o trabalho desta fase do Som Nosso de Cada Dia. A dificuldade de lidar com tecnologias, tanto de instrumentos como de gravação neste período em que a sonoridade específica do rock (de qualquer estilo)

está se formando no Brasil reflete-se claramente nos discos gravados. O próprio amadorismo das gravadoras e empresários em lidar com as questões midiáticas neste período também foi um dos grandes entraves para a questão do rock, que somente irá começar a apresentar um crescimento de vendas com os discos de Rita Lee lançados a partir de 1976. Em que pese o elitismo da imprensa musical brasileira da época e uma constante má vontade em ver algum mérito em trabalhos que não contivessem o que ela conceituava como “brasildade” ou “fusão”, “Snegs” é um disco pioneiro que demonstrava uma grande qualidade instrumental de seus membros e suas capacidades em realizar rock progressivo no Brasil, contra tudo e contra todos.

Referências

- BAHIANA, Ana Maria. *Importação e Assimilação: rock, soul disothèque*. In Anos 70 1-Música Popular, Rio de Janeiro, Europa, 1979. P 41-51.
- _____. *Nada Será como Antes: mpb anos 70*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- _____. Rock a Historia e a Gloria Rio de Janeiro, Maracatu, no.1, p. 3, 1974.
- BALDANZA, Pedro. Entrevista a Eduardo Paiva, São Paulo, agosto de 2014.
- COVACH, JOHN; BOONE, GRAEME M. *Understanding rock- essays im musical analysis*. New York, Oxford University Press, 1997.
- FRITH, Simon. *Performing Rites*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- JORNAL DE MÚSICA E SOM. Rio de Janeiro: Maracatu, n. 25
- MACAN, Edward. *Rocking the Classics English progressive Rock and the Counterculture*. New York, Oxford University Press, 1997.
- MIDANI, A. Rock brasileiro? Ainda não nasceu (junho de 1975). São Paulo: *Revista Pop*. Entrevista concedida a Waldir Zwetsch.
- MACKAY, Andy. *Electronic Music The Instruments, The Music & The Musicians* Control Data Publishing, Minneapolis, Minnesota, 1981.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- SNEGS, Som Nosso de Cada Dia, São Paulo, Continental, 1974, disco LP.
- SOUZA, Tarik. Veja, São Paulo, Editora Abril, no. 311, p. 108, 1974.

¹ Até então, o formato que dominava a indústria fonográfica era o “single”, compacto de 45 rpm com três minutos de duração.

² Suíte para piano escrita por Modest Mussorgsky em 1874 e posteriormente arranjada para Orquestra por Ravel em 1922.

³ Frith coloca como uma das funções da crítica, que “Independentemente da resposta da audiência, então o crítico tornou-se necessário como especialista, como alguém que poderia explicar a música ao público, ensiná-lo a ouvir”.

⁴ Sonoridade aqui é compreendida como a combinação de timbres e texturas utilizados na construção de uma identidade sonora.

⁵ Aqui existe uma discrepância de datas, sendo que na ficha técnica, consta maio de 1974.

⁶ Disponível em <https://whiplash.net/materias/entrevistas/001520-somnossodecadadia.html> consultado em 04/05/2016).