

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
Instituto de Artes – IARTE  
Programa de Pós-Graduação em Música

CARLOS HENRIQUE RODRIGUES DE MORAES

***O Rock Progressivo depois de 1990.***

Uberlândia, MG  
Outubro de 2018

CARLOS HENRIQUE RODRIGUES DE MORAES

***O Rock Progressivo depois de 1990.***

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

Uberlândia  
Outubro de 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

M827r  
2018      Moraes, Carlos Henrique Rodrigues de, 1988-  
            O rock progressivo depois de 1990 [recurso eletrônico] / Carlos  
            Henrique Rodrigues de Moraes. - 2018.

            Orientador: Silvano Fernandes Baia.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-graduação em Música.  
            Modo de acesso: Internet.  
            Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1338>  
            Inclui bibliografia.  
            Inclui ilustrações.

            1. Música. 2. Música popular. 3. Rock progressivo. 4. Música -  
História. 5. Musicologia. I. Baia, Silvano Fernandes. II. Universidade  
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música.  
III. Título.

CDU: 78

---



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO**

O Rock Progressivo depois de 1990.

Dissertação defendida em 16/08/2018.

---

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia (UFU) – Orientador

---

Prof. Dr. André Fabiano Voigt - UFU

---

Prof. Dr. Marcelo Silva Gomes (FIAM-FAAM)

## AGRADECIMENTOS

À orientação de Silvano Fernandes Baia, desenvolvendo as ideias deste projeto desde a graduação, e promovendo um espaço para a pesquisa da música popular na UFU.

Aos professores das bancas de qualificação e defesa: André Fabiano Voigt e Marcelo Silva Gomes, a participação dos quais foi fundamental no desenvolvimento desta pesquisa.

À equipe docente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFU, proporcionando amplas oportunidades para o aperfeiçoamento do projeto.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pela bolsa de estudos.

## RESUMO

MORAES, C. H. R. *O Rock Progressivo depois de 1990*. Dissertação de Mestrado em Música. Uberlândia: Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

Esta pesquisa desenvolve reflexões e análises em torno da música e história do *Rock Progressivo*. Com o objetivo de se traçar um perfil histórico e musical, definindo também suas características mais notáveis, este trabalho contemplou uma descrição de suas origens, alguns de seus principais desenvolvimentos ao longo da história, e como progrediu até os dias atuais. O foco principal do trabalho está na atividade de novas bandas a partir da década de 1990. A pesquisa analisou, de forma descritiva, a carreira e a música de algumas destas bandas que tiveram um impacto considerável no *Rock Progressivo* e sua comunidade, ao longo do período em foco, traçando também comparações entre esta nova música e os trabalhos de outros artistas influentes neste subgênero nas décadas anteriores.

Palavras-chave: Música Popular, *Rock Progressivo*, História do *Rock*, História da Música, Musicologia

## ABSTRACT

MORAES, C. H. R. *O Rock Progressivo depois de 1990*. Dissertação de Mestrado em Música. Uberlândia: Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

This research develops reflections and analyses around the music and history of Progressive Rock. Drafting a historical and musical profile as an objective, this work contemplated a description of its origins, its most notable characteristics, and how it progressed up until current days. The work is focused on the activity of new bands from 1990s onwards. The research analyzed, in a descriptive manner, the career and music from some of the bands that had a considerable impact on Progressive Rock and its community, over the fixated period, also tracing comparisons between this new music and the works of other influential artists in this subgenre on previous decades.

Keywords: Popular Music, Progressive Rock, Rock History, Music History, Musicology

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
<b>1. ORIGENS, CONSOLIDAÇÃO E O <i>ROCK PROGRESSIVO</i> NO MERCADO <i>MAINSTREAM</i></b>	11
1.1 <i>BLUES REVIVAL</i> E <i>ROCK AND ROLL</i> .	11
1.2 <i>ROCK PSICODÉLICO</i>	13
1.2.1 <b>ORIGENS MÚSICAS, DESENVOLVIMENTO E CARACTERÍSTICAS.</b>	13
1.2.2 <b>AUTONOMIA E SURGIMENTO DA CENA <i>UNDERGROUND</i></b>	16
1.2.3 <b>DESENVOLVIMENTO DA TECNOLOGIA MUSICAL – AMPLIFICAÇÃO, EFEITOS E SINTETIZADORES.</b>	18
<b>2. <i>ROCK PROGRESSIVO</i></b>	22
2.1 CONTEXTO SOCIOCULTURAIS, MÚSICAS E POSSÍVEIS ORIGENS.	22
2.2 CONSOLIDAÇÃO DO <i>ROCK PROGRESSIVO</i> E SUAS CARACTERÍSTICAS MÚSICAS	39
2.2.1 <b>DELIMITANDO AS CARACTERÍSTICAS EM UM CONTEXTO PRÁTICO</b>	44
2.3 ÁLBUNS CONCEITUAIS	51
2.4 <i>PUNK ROCK</i>	57
2.4.1 <b>SURGIMENTO E CONTEXTO SOCIOCULTURAL</b>	57
2.4.2 <b>MINIMALISMO COMO RESISTÊNCIA AO <i>PUNK</i> – <i>ROCK PROGRESSIVO</i> NO INÍCIO DE 1980</b>	60
2.4.3 <i>NEW WAVE</i>	65

<b>3. <i>NEO-PROGRESSIVE</i></b>	70
3.1 NOVAS BANDAS E CONSOLIDAÇÃO	70
3.2 <i>HEAVY METAL</i> E <i>METAL PROGRESSIVO</i>	78
<b>4. O <i>ROCK PROGRESSIVO</i> DEPOIS DE 1990</b>	85
4.1 UM BREVE CONTEXTO	85
4.2 NOVO PARADIGMA	87
4.3 <i>NEO-PROGRESSIVE</i> E <i>METAL PROGRESSIVO</i> .	103
4.4 O NOVO PROGRESSIVO	110
4.5 O ANTIGO “NOVO PROGRESSIVO”	134
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	150
5.1 AS “ <i>WAVES</i> ” DO <i>ROCK PROGRESSIVO</i>	150
5.2 CARACTERÍSTICAS DO <i>ROCK PROGRESSIVO</i> A PARTIR DE 1990	153
<b>REFERÊNCIAS</b>	160
<b>GLOSSÁRIO</b>	165
<b>APÊNDICE A – LINHA DO TEMPO E ÁLBUNS.</b>	168

## INTRODUÇÃO

O que chamamos de *Rock Progressivo* foi um desdobramento musical do *Rock* que se consolidou por volta de 1968, principalmente no mercado musical da Inglaterra. Suas origens envolvem não somente desenvolvimentos tecnológicos e musicais, mas também socioculturais, abrangendo o movimento da contracultura que acontecia naquela época. Apesar de ter surgido há cinquenta anos, podemos dizer que esta música é possivelmente mais prestigiada em dias atuais do que foi em algumas décadas anteriores, como por volta de 1980, mesmo que sua popularidade realmente tenha culminado no período em torno do seu surgimento, entre o final da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970.

Este projeto surgiu, inicialmente, devido ao meu interesse pessoal por este tipo de música. Ao longo de sua história, podemos encontrar diferentes épocas ao longo das quais o *Rock Progressivo* passou por adversidades, assim como algumas fases de transformação em sua sonoridade, mas sempre foi fonte de um tipo de música experimental e provocativa, expandindo e rompendo os limites do próprio gênero. Isso se deve pelo fato de que as bandas que criam este tipo de música se habituaram a trabalhar sobre um ideal bastante singular, o qual foi de se provocar deliberadamente a evolução do seu gênero musical de uma forma bem específica (ou seja, *progredir*). Isto aconteceu através da composição de obras complexas, inovadoras, e minuciosamente detalhadas, quebrando com diversas convenções do *Rock*, oferecendo ao ouvinte uma experiência singular.

Ao se observar o trabalho destas bandas, assim como a bibliografia que estuda tal música, podemos citar brevemente algumas formas através das quais este tipo de progressão aconteceu: as bandas incorporavam diversos tipos de conceitos e narrativas na criação de seus álbuns, além da música, envolvendo também a arte e divulgação; acolhendo influências externas, além da música ocidental; incluindo instrumentos exóticos; e utilizando técnicas de composição inspiradas na música erudita, além de inúmeros outros elementos.

O objetivo principal deste trabalho é estudar e analisar esta música que é considerada *Rock Progressivo*, principalmente em torno da década de 1990, mas inclusive em décadas subsequentes, considerando também os principais eventos históricos que circularam os grupos responsáveis por esse trabalho. É possível se encontrar alguns estudos acadêmicos na área de música popular que estudam este subgênero do *Rock*, assim como um material bibliográfico considerável, os quais o abordam, principalmente, o período desde o seu surgimento até a sua primeira “crise”, que aconteceu aproximadamente no final da década de 1970. Alguns outros

materiais que comentam e consideram esta música nas décadas seguintes podem ser encontrados, entretanto, se focando especificamente sobre o *Rock Progressivo* a partir de 1990, são escassos, e ainda mais quando se considera a música lançada nas décadas atuais, o que é natural, já que estes tipos de estudos levam tempo.

Pressuponho que, ao observarmos os eventos históricos em torno das bandas no subgênero, pode ser possível, além de se cumprir com os objetivos citados, revelar também alguns detalhes pertinentes aos estudos da música popular. Entre os grupos considerados, diversos foram independentes, e se consolidaram em suas carreiras através de festivais e redes de comunicação e distribuição de música *underground*, as quais não necessariamente tinham sua distribuição limitada aos seus respectivos países de origem. A observação de tais detalhes pode traçar a maneira com que uma “comunidade” de bandas surgiu no início da década de 1990, se desenvolvendo de forma independente e culminando em uma gravadora multinacional.

Este trabalho não vai se limitar exclusivamente ao estudo do *Rock Progressivo* nesta década mencionada, mas vai também, a partir de uma discussão baseada na bibliografia existente, observar e estudar como foi o seu surgimento ao longo da década de 1970, citando as suas características iniciais. Assim como pretendo, brevemente, observar os desenvolvimentos em torno do subgênero na década de 1980. Desta forma entendo que seja possível criar uma referência consistente para comparação entre a música das décadas mais atuais, e essa mais antiga, possibilitando uma apuração mais minuciosa sobre detalhes como preservação de sonoridades, influencias, e também se realmente seria adequado se classificar cinquenta anos deste tipo de música dentro de um mesmo termo genérico: o *Rock Progressivo*.

Acredito que seja importante abordar superficialmente, antes mesmo de se adentrar no assunto do trabalho de fato, uma reflexão sobre alguns termos – gênero e subgênero musical – os quais até já foram utilizados ao longo desta introdução. A discussão que gira em torno de tais termos é bastante intrincado, lembrando que algo como “gênero” pode ser utilizado para se descrever um tipo de livro, pintura, ou ainda mais, se distinguir entre construções e estruturas musicais nos âmbitos tanto da música erudita quanto da popular, o debate se torna ainda mais complexo.

A partir de uma de definição mais concreta, escrita por Jim Samson (2001), podemos dar um passo inicial em direção à ideia de gênero que será utilizada no trabalho:

Uma classe, tipo ou categoria, sancionada por convenção. Como definições convencionais são derivadas (indutivamente) de detalhes concretos, como

obras ou práticas musicais, e desta forma são sujeitas à mudanças, um gênero provavelmente seria algo mais próximo de um “tipo ideal” (no sentido definido por Max Weber), ao contrário de uma “forma ideal” Platônica. Gêneros são baseados no princípio da repetição. Eles codificam repetições passadas, e incitam repetições futuras. Estas são duas funções muito diferentes, salientando respectivamente as qualidades da obra de arte, e qualidades da experiência, e elas promoveram duas abordagens complementares para o estudo do gênero. <sup>1</sup> (SAMSON, 2001, p.1. Tradução nossa) <sup>2</sup>

É importante mencionar que o autor está comentando sobre gênero no contexto de se qualificar e classificar obras artísticas, em contextos eruditos e populares, e não somente musicais. O autor define gêneros como um “tipo ideal”, que podem ser interpretados, no contexto do trabalho, como uma forma de se generalizar individualidades extremamente específicas das bandas (ou seja, os agentes geradores de “repetições”, passadas ou futuras), nos fornecendo um termo facilmente identificável que comunica, de forma relativamente eficiente, qual prática musical está sendo mencionada.

Esta definição, como mencionada, seria apenas um ponto de apoio para se definir os termos, pois como o próprio autor comenta brevemente, um gênero “codifica repetições futuras”, ou seja, temos uma questão complexa de interação entre a consolidação de um nome genérico, a produção de nova arte, a qual é influenciada pelo gênero no qual foi classificada, e o consumo de tal arte por um público, o qual cria expectativas ao ser exposto a um termo criado para se comunicar que tal obra pertence a um conjunto de práticas já definidas. Samson menciona como a definição de gênero se tornou mais flexível ao longo da história, considerando este aspecto de comunicação. (SAMSON, 2001)

Até então, nós temos a teoria que discute o que seria e como se define um gênero, mas, na prática, os termos que serão utilizados para se referir a tais gêneros já foram consolidados ao longo da história da música popular, seja por jornalistas, pela mídia de publicidade das bandas, ou as vezes até mesmo pelo público. Por esse motivo, podemos encontrar termos muito diversos, que são definidos por, e se referem a inúmeros tipos diferentes de práticas, as

---

<sup>1</sup> No original “A class, type or category, sanctioned by convention. Since conventional definitions derive (inductively) from concrete particulars, such as musical works or musical practices, and are therefore subject to change, a genre is probably closer to an ‘ideal type’ (in Max Weber’s sense) than to a Platonic ‘ideal form’. Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions. These are two very different functions, highlighting respectively qualities of artworks and qualities of experience, and they have promoted two complementary approaches to the study of genre.” (SAMSON, 2001, p.1.)

<sup>2</sup> SAMSON, Jim. *Genre – Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>> – Acesso em 28/06/2018

quais não são necessariamente musicais, e também termos que foram criados com finalidades comerciais, ou simplesmente como uma forma de se organizar informação.

Um aspecto curioso para se considerar é o surgimento de diversos tipos de práticas musicais ao longo das décadas que se destacam por características não musicais, inspirando o surgimento de alguns termos que acabam se tornando também um “pacote” de características mais diversas, para descrever tal música de uma forma adequada. Podemos citar alguns exemplos que ilustram este conceito: o *Glam Rock*, definido especificamente para se referir a bandas de *Rock* as quais têm uma aparência bastante singular e exagerada, ou o termo *Skate Punk*, que se refere a bandas de *Punk* envolvidas com uma subcultura de *skate* na década de 1990, assim como centenas de outros termos. Uma consequência indesejada deste tipo de prática é que diversos “gêneros” musicais cunhados ao longo dos anos acabam se tornando desnecessariamente ambíguos quando comparados entre si, alguns também são definidos para se referenciar a práticas extremamente específicas – estes termos normalmente são consolidados através de esforços publicitários e que acabaram sendo adotados pelo público e mídia em geral.

Ainda temos o termo “subgênero”, o qual será utilizado neste trabalho, não somente como uma forma de organização, mas também para se inferir uma relação histórica entre os gêneros, na qual o “-sub” se refere a um conjunto menor, e mais específico, de convenções distintas, as quais estão contidas um conjunto maior de outras, mais amplas, compartilhadas com o gênero.

Uma parte importante do trabalho será a definição das características do subgênero, através da audição e análise descritiva, da música lançada pelas bandas envolvidas com o *Rock Progressivo*, na década de 1990. Um dos motivos principais que levaram a decisão por uma análise desprovida da transcrição e observação minuciosa de detalhes melódicos e harmônicos é, antes de mais nada, quantidade de obras que pretendemos abordar. Com o objetivo de se delimitar quais foram as características gerais e um subgênero ao longo das décadas, não imagino que seria proveitoso ou adequado realizar uma análise técnica-musical em um vasto número de obras, principalmente considerando os objetivos desta pesquisa de se traçar um perfil geral deste tipo de música.

Existe uma discussão sobre como análises tradicionais não seriam necessariamente adequadas para se lidar com música popular, devido ao fato de que esse tipo de música foi criada e é transmitida através de meios não-escritos, como partituras na música erudita, e está envolta também em complexos processos socioculturais, os quais podem ou não ter um

impacto direto em suas características musicais. Surgem também algumas questões sobre a subjetividade de uma análise auditiva, e com isso em mente podemos abordar uma breve reflexão sobre o assunto, que vai nos levar em direção a uma metodologia mais consistente. O músico e professor Philip Tagg (1982) é um dos pesquisadores que discorreu sobre algumas das ideias mencionadas:

O argumento é que a música popular não pode ser analisada apenas através do uso de ferramentas tradicionais da musicologia, porque a música popular é, ao contrário de um conceito conservador de música euroclássica [erudita], (1) concebida para distribuição em massa para grandes grupos de ouvintes, frequentemente heterogêneos em aspectos socioculturais, (2) armazenada e distribuída em formatos não-escritos, (3) somente possível em uma economia monetária na qual ela pode se tornar uma *commodity*, (4) em uma sociedade capitalista, sujeita às leis de “livre” comércio, de acordo com as quais ela devia idealmente vender o máximo possível, do mínimo possível, para todos os possíveis. A consideração desses aspectos distintivos implica na impossibilidade de se “avaliar” música popular através de algum tipo de escala estética ideal platônica de valores, ou pontualmente – que a notação não devia ser a principal fonte de material do analista. O motivo é que, enquanto a notação pode ser um ponto viável para a análise de música de arte, sendo sua única forma de conservação ao longo de um milênio, a música popular, particularmente seus aspectos afro-americanos, não foi nem concebida nem projetada para ser armazenada ou distribuída como notação, e um grande número de parâmetros de expressão musical importantes acabam sendo difíceis ou até impossíveis de se codificar em notações tradicionais. [...] <sup>3</sup> (TAGG, 1982, p.4. Tradução nossa) <sup>4</sup>

Sobre o comentário do autor, podemos ver que ele aponta como aspectos importantes da música popular desde a concepção, o seu público-alvo, e a sua posição como um produto em um mercado musical, inferindo que o uso de ferramentas tradicionais da musicologia seria inadequado porque não lida de forma satisfatória com estes aspectos. Em capítulos seguintes neste mesmo texto, o autor comenta sobre como seria necessário um esforço interdisciplinar

---

<sup>3</sup> No original: “The argument is that popular music cannot be analyzed using only the traditional tools of musicology because popular music, unlike conservative notions of euroclassical music, is (1) conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners, (2) stored and distributed in non-written form, (3) only possible in an industrial monetary economy where it becomes a commodity and (4) in capitalist society, subject to the laws of ‘free’ enterprise, according to which it should ideally sell as much as possible of as little as possible to as many as possible. Consideration of these three distinguishing marks implies that it is impossible to ‘evaluate’ popular music along some sort of Platonic ideal scale of aesthetic values and, more prosaically, that notation should not be the analyst’s main source material. The reason for this is that while notation may be a viable starting point for much art music analysis, in that it was the only form of storage of over a millennium, popular music, not least in its Afro-American guises, is neither conceived nor designed to be stored or distributed as notation, a large number of important parameters of musical expression being either difficult or impossible to encode in traditional notation.” (TAGG, 1982, p.4.)

<sup>4</sup> TAGG, Philip. *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice*. 1982. Disponível em: <<https://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>> – Acesso em 28/06/2018.

(excedendo os limites da viabilidade) a partir do musicólogo para uma análise ideal, e bem-sucedida, de uma obra musical, abordando uma série de aspectos “sociais, psicológicos, visuais, gestuais, ritualísticos, técnicos, históricos, econômicos, linguísticos [...]” entre outros. (TAGG, 1982)

Por mais que o *Rock Progressivo*, na época em questão, não tenha sido um gênero tão sócio e culturalmente engajado como o *Punk Rock*, ou tenha estabelecido uma forte questão de identidade cultural como foi o caso do *Heavy Metal*, por exemplo, ainda temos diversas questões que vão além do texto musical, as quais podem ser consideradas ao longo das análises. A produção de um álbum conceitual seria um exemplo disso, envolvendo elementos desde a capa do álbum, o encarte, as letras, a publicidade, e até a performance da banda no palco.

Um outro ponto importante, mesmo que o pesquisador optasse pela análise formal, ele estaria sujeito as mesmas condições de subjetividade, pois, já que a música não é originalmente transmitida em tais formatos, ela foi sujeita a uma transcrição, a qual pode carecer de tais aspectos musicais, que se mostraram difíceis de se transcrever em um sistema de notação tradicional.

Trazendo a discussão para o âmbito do trabalho, existem algumas bandas na década de 1990, em torno do *Rock Progressivo*, as quais trabalharam com um tipo de música bastante experimental, e este se tornou um importante motivo que afetou a escolha por um tipo de análise descritiva, desprovida de transcrições e procedimentos técnico-musicais. Este tipo de música, que não foi exatamente incomum, seriam obras de caráter “ambiente”, escritas através de ruídos e sons pré-gravados, trabalhados em estúdio, sobre o acompanhamento de sintetizadores, com o objetivo de se caracterizar e transmitir uma “paisagem” ou conferir uma emoção específica ao ouvinte, executando uma narrativa, ou conceito atrelado a um álbum.

Além disso, os outros tipos de música mais comuns nesse subgênero podem conter diversos solos, longos e virtuosos, algumas vezes de caráter improvisado, tocados por instrumentos variados – uma análise melódica de tais elementos nos daria mais informações detalhadas sobre a execução dos instrumentos, técnicas utilizadas, relações entre harmonia e melodia, e talvez sobre os próprios músicos e grupos executando tais solos (informações as quais são valiosas), mas presumo que não nos forneceria algo que fosse aprofundar o nosso entendimento do subgênero de forma geral, que é o objeto de estudo desse trabalho.

Ainda nessa mesma discussão, Tagg (1982) propõe um modelo de análise hermenêutico-semiológico, o qual é oferecido como uma solução para a análise de obras

individuais. Quando pensado no contexto desse trabalho, ainda temos o mesmo problema inicial, inviabilizando o seu uso formal, devido ao número de obras a serem analisadas. Apesar disso, é um modelo que nos oferece ferramentas muito úteis, que podem ser utilizadas independentemente, com o objetivo de se ter resultados consistentes e relevantes:

A primeira ferramenta metodológica é uma lista de parâmetros de expressão música. Já tendo passado por uma discussão de aspectos gerais dos processos de comunicação e quaisquer formas de expressão paramusical conectadas com o objeto de análise[OA], é uma boa ideia que se faça algum tipo de transcrição da música, levando em consideração a quantidade de fatores musicais. [...] a lista inclui:

1. Aspectos temporais: a duração do OA e a relação disto com quaisquer outras formas simultâneas de comunicação, duração das seções dentro do OA; pulso, tempo, métrica, periodicidade, texturas rítmicas e motivos.
2. Aspectos melódicos: extensão, variação de tons, motivos rítmicos, tonalidade, contorno, timbre.
3. Aspectos de orquestração: tipo e número de vozes, instrumentos e partes; aspectos técnicos da performance; timbre; fraseado; acentuação.
4. Aspectos de tonalidade e textura: centro tonal e tipo de tonalidade (se houver); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudanças harmônicas; alterações de acordes; relação entre vozes, partes e instrumentos; textura composicional e método.
5. Aspectos dinâmicos: níveis de dinâmica sonora; acentuação; audibilidade das partes.
6. Aspectos acústicos: características dos locais de (re) apresentação; reverberação; distância entre o som e o ouvinte; sons “estranhos” simultâneos.
7. Aspectos eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtros, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc.; abafamento, *pizzicato*, *tongue flutter*, etc.;

Essa lista não precisa ser aplicada de forma rigorosa. É apenas uma maneira de se verificar se nenhum parâmetro de expressão musical importante foi omitido, e pode auxiliar na determinação de uma estrutura processual do OA. (TAGG, 1982, p.9. Tradução nossa)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No original “The first methodological tool is a checklist of parameters of musical expression. Having discussed general aspects of the communication process and any forms of paramusical expression connected with the AO, it is a good idea to make some sort of transcription of the music, taking into consideration a multitude of musical factors. In drastically abridged form [...] the checklist includes: 1. Aspects of time: duration of AO and relation of this to any other simultaneous forms of communication; duration of sections within the AO; pulse, tempo, metre, periodicity; rhythmic texture and motifs. 2. Melodic aspects: register; pitch range; rhythmic motifs; tonality, contour; timbre. 3. Orchestration aspects: type and number of voices, instruments, parts; technical aspects of performance; timbre; phrasing; accentuation. 4. Aspects of tonality and texture: tonal centre and type of tonality (if any); harmonic idiom; harmonic rhythm; type of harmonic change; chordal alteration; relationships between voices, parts, instruments; compositional texture and method. 5. Dynamic aspects: levels of sound strength; accentuation; audibility of parts. 6. Acoustical aspects: characteristics of (re-)performance ‘venue’; reverberation; distance between sound source and listener; simultaneous ‘extraneous’ sound. 7. Electromusical and mechanical aspects: panning, filtering, compressing, phasing, distortion, delay, mixing, etc.; muting, pizzicato, tongue flutter, etc. (see 3, above). This list does not need to be applied slavishly. It’s just a way of checking that no important parameter of musical expression is overlooked and it can be of help in determining the processual structure of the AO.” (TAGG, 1982, p.9)

Como já foi citado pelo próprio autor, a lista é apenas uma sugestão de elementos para que elementos importantes não sejam negligenciados ao longo das análises. Como não pretendo abordar transcrições e análises de conteúdo musical, alguns desses aspectos ficam impossibilitados de serem observados de forma profunda, como encadeamento de vozes, progressões harmônicas e relações de tonalidades.

Através dessa lista, será possível, a partir de uma audição das faixas em questão, se discorrer sobre os elementos que mais se destacam em cada uma delas. Isso é algo similar com os tipos de análise “informalizadas”, discutidas por Nattiez (1990):

Nós podemos fazer a distinção entre três subtipos: análises impressionistas, paráfrases, e leituras hermenêuticas do texto. (a) Análises impressionistas explicam o conteúdo melódico em um estilo aproximado de alta literatura, procedendo a partir de uma seleção inicial de elementos julgados característicos. [...] (b) nas paráfrases, seria apenas uma questão de se "re-expressar" um texto musical em (simples) palavras, sem adicionar nada a este texto. [...] (c) O terceiro tipo de descrição verbal pode ser chamado de uma leitura hermenêutica do texto. O termo é, certamente, derivado da teoria literária, mas não é (até onde eu saiba) uma expressão padrão na musicologia. A leitura hermenêutica de um texto musical é baseada na descrição, uma “designação” de elementos [...] mas são agregados a ele uma profundidade hermenêutica e fenomenológica que, nas mãos de um escritor talentoso, pode resultar em autênticas obras-primas interpretativas. (NATTIEZ, 1990, p.161-162. Tradução nossa) <sup>6</sup>

A discussão do autor em torno desse assunto é muito mais abrangente, sobre maneiras de se expressar verbalmente um texto musical, mas aqui ele segue abordando diversos exemplos de análises sobre melodias; foi a partir destes exemplos que o autor formalizou essas três distinções diferentes. Juntamente às ferramentas de Tagg (1982), podemos adotar as reflexões de Nattiez (1990) como possíveis referenciais, concretizando uma forma de metodologia, particular para a maneira com que as análises serão redigidas ao longo deste trabalho.

---

<sup>6</sup> No original “We can distinguish three subtypes: impressionistic analyses, paraphrases, and hermeneutic readings of the text. (a) Impressionistic analyses explain the melody’s content in a more or less high-literary style, proceeding from an initial selection of elements deemed characteristic. [...] (b) In paraphrases, it is basically a matter of ‘respeaking’ a musical text in (plain) words, without adding anything to that text. [...] (c) The third type of verbal description might be called a hermeneutic reading of the text. The term is, of course, derived from literary theory, but is not (to my knowledge) a standard expression in musicology. Hermeneutic reading of a musical text is based on a description, a “naming” of the melody’s elements, but adds to it a hermeneutic and phenomenological depth that, in the hands of a talented writer, can result in genuine interpretative masterworks.” (NATTIEZ, 1990, p.161-162.)

O primeiro capítulo do trabalho apresenta um contexto histórico do *Rock*, o observando a partir de um momento no qual podemos apontar algumas mudanças significantes na maneira em esse tipo de música era apreciada. Um dos objetivos desta apresentação, é uma tentativa de definição, ou localização, de quais foram os possíveis processos, ao longo da década de 1960, os quais podem ter sido um ponto de origem do *Rock Progressivo*. Começando desde o *Blues Revival*, e indo até o lançamento do *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, o qual apontado como um ponto de consolidação de fato do subgênero.

O segundo capítulo aborda uma discussão sobre quais as características que definem o *Rock Progressivo* ao longo das suas décadas de consolidação e popularidade no mercado musical. Este capítulo traz também a análise de algumas obras, verificando as características e a presença de alguns elementos da música erudita nesta música da década de 1970. Esta parte do trabalho aborda também, de forma breve, o surgimento do *Punk Rock*, um subgênero musical que se consolidou no final desta época e veio a antagonizar a ideologia do *Rock Progressivo* em um momento de crise na Inglaterra, levando ao final deste primeiro período de popularidade do mesmo.

O terceiro capítulo do trabalho demonstra os desenvolvimentos em torno do subgênero na década de 1980, envolvendo o minimalismo e algumas formas de resistência a um antagonismo externo. A parte principal deste capítulo é a discussão em torno da música que é normalmente chamada de *Neo-Progressive*, o que pode ser considerado um segundo período de popularidade do subgênero, originado a partir de um novo esforço, de novas bandas, para se fazer uma música em meados da década de 1980.

O quarto capítulo aborda principalmente o assunto principal da pesquisa, o qual é o *Rock Progressivo* principalmente em torno da década de 1990. Nesta parte, procuramos identificar os eventos históricos principais, e analisar os álbuns mais importantes de algumas das bandas consideradas influentes, demonstrando uma presença recorrente no mercado e sendo reconhecidas pela comunidade de fãs do subgênero na época em questão. O capítulo é subdividido, assim como as bandas, em dois grupos principais: o primeiro discute aqueles que resgataram as características da década de 1970 e fizeram um *Rock* mais próximo do que consideramos “usual”, e um segundo grupo que se inspirou em música psicodélica, e orientou seus esforços em direção a sonoridades mais experimentais.

O quinto capítulo traz algumas reflexões sobre os resultados das análises, resumindo as características, e tirando algumas conclusões sobre assuntos relacionados ao subgênero e os

objetivos do trabalho. Ao final da pesquisa, acredito que foi possível ter uma ideia bem nítida de quais são os elementos os quais definem este tipo de música, além de que foi possível definir alguns dos processos através dos quais estas bandas permaneceram ativas ao longo das décadas. Desta forma, acredito que foi possível contribuir para os estudos da música popular, musicologia e com a história do *Rock Progressivo*, principalmente com o foco em um período que não é muito estudado, oferecendo informações que podem possivelmente ser úteis e interessantes, não somente para a comunidade acadêmica, mas para músicos, e também para um público mais abrangente, tanto interessado no progressivo, quanto em estudos e reflexões mais abrangentes sobre o *Rock* como um gênero musical.

## 1. ORIGENS, CONSOLIDAÇÃO E O *ROCK PROGRESSIVO* NO MERCADO *MAINSTREAM*

### 1.1 *BLUES REVIVAL* E *ROCK AND ROLL*.

O *Rock Progressivo* como conhecemos hoje surgiu a partir de um complexo processo de mudanças e revoluções, não somente musicais, mas também socioculturais e políticas, que ocorreram ao longo da década de 1960, principalmente na Inglaterra, mas contemplando também importantes interações com a cena cultural estadunidense<sup>7</sup>. O cenário musical no início da década de 1960 pode ser considerado um ponto de partida para se entender o processo através do qual ideias de exploração e experimentação musical culminaram no desenvolvimento do *Rock* em geral como um gênero musical ao longo das décadas seguintes, culminando no surgimento do *Hard Rock*, do *Heavy Metal* e outros vários gêneros, mas principalmente, no surgimento do *Rock Progressivo*.

Começando por um movimento que se desenvolveu lentamente, desde décadas anteriores, mas que pelo final da década de 1950, e ao longo de 1960, é o momento em torno do qual realmente podemos observar seus efeitos na música, de uma forma significativa. Surgindo a partir de um esforço de músicos, tanto norte-americanos, quanto ingleses, para se resgatar e renovar tradições regionais do *Blues*, antes quase que exclusivamente uma tradição musical estadunidense:

*A blues revival* que Hendrix ultrapassava já estava a todo vapor em Londres desde o final da década de 1950. Inicialmente o fenômeno girou em torno do acolhimento e replicação do *Blues* e “*race-music*” norte-americano, e a partir da participação de músicos britânicos e de seu contato com músicos de *Blues* já estabelecidos, esta *revival* tornou-se mais um processo de tradução e transformação. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.24. Tradução nossa)<sup>8</sup>

A intitulada *Blues revival*, não teve consequências somente musicais, como possivelmente afetando a maneira como os músicos tocavam seus instrumentos, mas elevaram

---

<sup>7</sup> O termo estadunidense não contempla a presença considerável do subgênero no Canadá, mas devido à sua ausência no México e à atividade predominante das bandas vindas dos Estados Unidos acredito que a escolha seja um pouco mais adequada do que norte-americano.

<sup>8</sup> No original “The blues revival and boom that Hendrix surpassed had already been in swing in London since the late 1950s. It initially revolved around the reception and replication of American blues and “race music”, and as British musicians came into contact with established blues performers the revival became more of a process of translation and transformation.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.24)

o *Blues* e o *Rock* para um cenário musical *mainstream*<sup>9</sup>, tanto norte-americano quanto inglês, além de ser o momento no qual podemos observar o início do uso e desenvolvimento das novas tecnologias musicais naquela época, como amplificadores, efeitos e novos modelos de instrumentos.

No lado norte-americano tínhamos um *Blues* mais tradicional, que se desenvolvia lentamente em direção a adotar as novas tecnologias, mas sem se desvincular das tradições do *Delta Blues* de décadas anteriores. Por volta de 1955, o *Rock and Roll* também foi se desenvolvendo, mas sem se preocupar com tradições, os músicos rapidamente adotaram estes novos instrumentos elétricos. Aquela música na qual se pode ouvir influências do *Country* e *Bluegrass* veio a ser chamado de *Rockabilly*; alguns nomes importantes em torno desta música são *Elvis Presley*, *Jerry Lee Lewis* e *Buddy Holly*. O *Rock and Roll* mais próximo do *Blues* era representado por nomes como *Chuck Berry*, *Little Richard* e *Fats Domino*. (CATEFORIS, 2007)

No final da década de 1950 o desenvolvimento do cenário musical em torno do *Rock* nos Estados Unidos foi refreado por uma série de eventos não relacionados com a música em si, como a morte de *Buddy Holly*, *Little Richard* se aposentando da sua carreira musical para se focar em trabalhos religiosos, a saída de *Elvis Presley* para o exército, além de diferentes escândalos envolvendo *Jerry Lee Lewis* e *Chuck Berry*. (SCARUFFI, 2003)

No lado do Reino Unido, por volta do início da década de 1960, já influenciados tanto pelo *Blues* como pelo *Rock* vindos dos Estados Unidos, pode-se perceber que a música da *revival*, a qual teve uma certa “continuidade” pelas bandas que surgiram a partir de então, foi mais distante de tradições musicais definidas de ambos os gêneros, de uma forma geral. Começando com o surgimento de bandas como *The Beatles* em 1960, *The Yardbirds* em 1963 e depois, o *Cream*, em 1966, assim como o *The Rolling Stones*, em 1962, e também *The Kinks*, em 1964, foi como começou algo chamado de *British Invasion*, que juntamente a *Beatlemania* foi a época na qual alguns grupos de *Rock* ingleses dominaram o mercado estadunidense. O que aconteceu no início, e ao longo da década de 1960 foi uma troca de influências musicais – entre o *Blues* e o *Rock*, e também entre os *Estados Unidos* e a *Inglaterra*. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011)

---

<sup>9</sup> O uso do termo em inglês *mainstream* foi adotado no trabalho para me referir a uma música que foi comercialmente bem-sucedida, e teve uma popularidade considerável. Não é necessariamente uma solução ideal, mas outros possíveis termos carregam uma certa ambiguidade, como “mercado de música popular” ou “mercado de músicas famosas”, os quais podem se referir a um tipo diferente de música. Este termo vai se referir ao grupo de bandas que pode ser verificado através do uso de websites como o *Billboard* ou *UK Official Charts*, se observando quais as bandas que permaneceram em torno do topo de tais listas, nos períodos em questão.

## 1.2 ROCK PSICODÉLICO

### 1.2.1 ORIGENS MUSICAIS, DESENVOLVIMENTO E CARACTERÍSTICAS.

Em 1966 foi quando Jimmy Hendrix, músico estadunidense, formou a sua banda em Londres, chamada *The Jimmy Hendrix Experience*. Neste mesmo ano foi quando uma banda que havia surgido em 1961, chamada *The Beach Boys*, lançou um álbum chamado *Pet Sounds*. É um momento marcante, pois foi quando se tornou perceptível o desenvolvimento do *Rock* em uma direção mais experimental, que viria a ser chamado de *Rock Psicodélico* em anos seguintes.

Enquanto meros anos atrás, a guitarra apenas ocasionalmente aparecia como destaque nos grupos de *Rock n' Roll* ingleses, em 1967 muitos destes grupos britânicos com raízes no *Blues* eram quase que completamente dominados pelo som de seus guitarristas, ao ponto de que seus solos pareciam ser mais importantes do que as próprias músicas. [...]. Isto marcou a primeira vez no *Rock* em que os músicos foram realmente permitidos a se estender e testar os limites de suas habilidades de improvisação, e assim, não foi uma surpresa quando muitas importantes inovações de estilo relacionados à guitarra no *Rock*, envolvendo tanto a tecnologia quanto a técnica em si, ocorreram como resultado. (PROWN; NEWQUIST, 1997, p.31-32. Tradução nossa)<sup>10</sup>

Como foi descrito pelo autor o autor, uma importante diferença, a qual veio também a se tornar uma das primeiras características as quais distinguem este novo *Rock* da década de 1960 daquele das décadas anteriores – a presença deste ambiente, que dava a liberdade de expressão e criatividade para as bandas. As performances de *Hendrix*, com seus longos solos improvisados, assim como execuções virtuosas por *Eric Clapton* (membro do *Yardbirds* e depois do *Cream* e que depois seguiu em carreira solo), além de *Peter Green* (da banda, *Fleetwood Mac*, 1967), foram fonte de inspiração para muitos grupos no mesmo ambiente musical. Jovens guitarristas da época se inspiravam em tais solos e virtuosidade, os quais eram novidades na música até então, para ir lentamente alongando a duração de suas composições, e quebrando os conceitos tradicionais de forma e estrutura que vinham do *Rock*

---

<sup>10</sup> No Original “While just a few years earlier the guitar was only on occasionally featured solo instrument in many English rock n’ roll groups, by 1967 many of the British blues-based groups were almost completely dominated by the sound of their guitarists, to the point where the solos seemed more important than the songs themselves. [...] It marked the first time in rock music that players were really allowed to stretch out and test the limits of their improvisational abilities, and, not surprisingly, many important stylistic innovations in rock guitar playing and technology occurred as a result. It is also interesting to note that the British rock movement latched onto the electric Chicago blues style well before the American rockers, who were fixated on folk and Delta blues.” (PROWN; NEWQUIST, 1997, p.31-32)

das décadas anteriores; a partir desta ideia também foi que os guitarristas foram adotando novos pedais e tecnologia de amplificação. Mas somente os solos e improvisação eram algo também presente no *Jazz* e *Blues-Rock* da época – elementos que fornecessem uma identidade distintiva foram o que realmente levaram ao desenvolvimento do *Rock Psicodélico* como um subgênero. (PROWN; NEWQUIST, 1997)

Juntamente à *Blues revival*, o movimento de contracultura, o qual vinha ganhando força ao longo dos anos, culminava também naquela época, e é justamente de onde viriam estes elementos de identidade. Este movimento era composto principalmente, mas não exclusivamente, por jovens de classe média; não foi uma coincidência que este grupo era também considerado o público-alvo do *Rock and Roll*. Macan (1998) segue com a sua própria descrição de forma breve do que seria os *Hippies* e o movimento de Contracultura:

A contracultura consistiu principalmente de jovens, brancos de classe média, que rejeitavam o estilo de vida de seus pais em troca de caminhos mais experimentais. Tanto que os “*Hippies*”, como estes membros da contracultura vieram a ser chamados, tinham tudo planejado – e os *Hippies* eram notórios pelo seu desgosto à organização, eles buscavam a transformação política e espiritual da sociedade *mainstream* [...] descobrindo novos reinos da percepção e consciência, especialmente através do uso de substâncias alucinógenas. (MACAN, 1998, p.16. Tradução nossa)

11

Este movimento é considerado um elemento cultural fundamental, sobre o qual ocorreu o surgimento e desenvolvimento do *Rock Psicodélico*, que é considerada a música precursora mais diretamente ligada ao *Rock Progressivo*. Foi a partir dos ideais de transformação e “descoberta de novos domínios de percepção”, como os próprios músicos declaravam, que as bandas foram inspiradas a levar a experimentação musical no *Rock* adiante. Macan (1998) explica também quais foram as fontes que inspiravam um tipo de identidade pessoal nos jovens envolvidos, uma das quais era principalmente a música, mas incluía também as roupas, o comportamento e a expressão verbal. De acordo com o autor, todos estes elementos citados faziam parte de um “estilo psicodélico”, que se tornou uma espécie de assinatura do movimento de contracultura. Esta assinatura teve origem e foi

---

<sup>11</sup> No original “The counterculture consisted largely of young, middle-class white people who had consciously rejected the lifestyle of their parents in favor of more experimental paths. So much as the “hippies,” as members of the counterculture were called, had an organized agenda – and hippies were notorious for their dislike of organization they sought the political and spiritual transformation of mainstream society. [...] uncovering new realms of perception and consciousness, especially through the use of hallucinogenic drugs” (MACAN, 1998, p.16)

inspirada pelo uso aberto de alucinógenos como LSD, o que afetou a criação das imagens, roupas, comportamentos e música:

As letras do músico norte-americano de *Folk Rock* Bob Dylan e dos *Beatles*, a partir da metade da década de 1960, demonstram uma tendenciosidade em direção ao surrealismo e o uso de declarações com elipse, o que era novidade na música popular. (MACAN, 1998, p.17. Tradução nossa)<sup>12</sup>

Como mencionado pelo autor, o caráter desse tipo de imagem também era novidade na música popular, e essa tendência ao surrealismo pode ser observada em vários outros gêneros musicais em torno das décadas de 1960. Além de todas as influências e conteúdo técnico-musical que a *Blues revival* trouxe para o cenário musical, músicos do *Jazz* inglês também vieram a participar deste mesmo ambiente, e estas influências e habilidade de improvisação foi um ponto de admiração pelos músicos do *Rock Psicodélico*. Outros autores seguem fazendo comentários adicionais, principalmente sobre como os novos músicos da contracultura eram bastante ecléticos em acatar influências externas como o *Jazz*, *Blues*, *R&B*, *Folk*, música oriental e indiana tradicionais; ouvir trechos, citações, ou timbres referentes a estes gêneros musicais no *Rock Psicodélico* desta época era algo comum:

[...] A música popular estava se expandindo e alongando verticalmente em direção a complexidade, incorporando elementos não-ocidentais ou formas de fora do *Rock*. Isto foi feito através do *fuzz* da música psicodélica, referências literais (como no álbum de 1965 dos *Beatles*, *Revolver*), um interesse em música Asiática e misticismo (As músicas de cítara do George Harrison), ou o aumento de conteúdo como estratégia formal (como foi feito pela banda *The Kinks* em seu álbum *The Village Green Preservation Society* de 1968, abordando a *Middle England*) (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.25. Tradução nossa)<sup>13</sup>

Então todos os elementos que compõem o que chamamos de *Rock Psicodélico* estão definidos. Inicialmente foi um processo que começou com a quebra de estruturas e alongamento das músicas através de improvisação e solos, além da incorporação de novos

---

<sup>12</sup> No original “The lyrics of American folk/rock musician Bob Dylan and the Beatles from the mid-1960s on show a tendency toward surrealism and elliptical statement that was quite new to popular music.” (MACAN, 1998, p.17)

<sup>13</sup> No original “popular music was expanding and stretching vertically into complexity, incorporating non-Western or non-rock forms. It did this through the fuzz of psychedelic music, literal referencing (as on The Beatles’ 1965 album *Revolver*), an interest in Asian music and mysticism (George Harrison’s sitar songs), or a heightening of content as a formal strategy (as with The Kinks’ take on middle England on *The Village Green Preservation Society* of 1968)” (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.25)

efeitos e tecnologias desenvolvidas ao longo da década; a partir disto as bandas adotaram a identidade *hippie*, misticismo, e os ideais de “expansão de consciência” através do uso de drogas (importante observar que a posse de LSD só se tornou ilegal nos Estados Unidos em 1968), além da adoção de influências externas, o que alterou de forma significativa a sonoridade destes longos improvisos. Além disto existia toda uma imagem e assinatura visual em torno do movimento da contracultura, o que distinguiu mais ainda o *Rock Psicodélico* de outros desdobramentos do *Rock*, *Jazz-Fusion* e *Blues*. (MACAN, 1998)

### 1.2.2 AUTONOMIA E SURGIMENTO DA CENA *UNDERGROUND*

Por volta dos anos de 1966 e 1967 é quando clubes e bares especializados em música especificamente psicodélica começam a surgir em cidades com uma forte presença do movimento de contracultura, como Londres, na Inglaterra, e São Francisco, nos Estados Unidos. Os autores dos livros *Rocking the Classics* e *Beyond and Before* comentam como o surgimento destes clubes foi importante no desenvolvimento do subgênero, pois era um espaço onde ocorria a interação direta entre o público e as bandas, como diz Macan: “*Spontaneous Underground*’ series was introduced at London’s Marquee club in February 1966, there was no division between stage and audience.” Como foi comentado sobre o estilo psicodélico, a definição de um conjunto de convenções – um tipo distinto de linguagem, tanto musical, quanto visual e verbal – teve uma relação direta com estes ambientes, surgindo como uma consequência, e tendo a sua continuada existência sustentada pelo público que frequentava aquele espaço. (MACAN, 1998, p.18)

Outros pontos importantes sobre o surgimento desta cena *underground* são comentados por *Hegarty e Halliwell*:

O que emergiu das cenas *underground* de Londres e São Francisco foi um desejo de unir música, performance e arte, e de se fazer uma música mais complexa do que aquela que a indústria comercial permitia. Clubes de porão e casas públicas formavam espaços novos onde improvisações e experimentação poderiam prosperar, enquanto interesses em mitologia e estados de consciência alterados ofereciam novas temáticas para que os músicos contassem história através de suas composições. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.37. Tradução nossa)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> No original “What emerged from the underground scenes of London and San Francisco was a desire to link music, performance and art, and to make more complex music than the commercial industry permitted. Basement clubs and communal houses formed fresh spaces in which improvisation and experimentation could

Essa autonomia foi relativamente importante, a música criada ali foi se tornando cada vez mais popular sem a intervenção ou participação direta da indústria musical profissional até então. É importante lembrar que nessa época, em 1966, a gravação e comercialização de música não era uma tarefa “banal” como percebemos hoje em 2018; portanto, a possibilidade de interação direta entre banda e público, desenvolvendo uma música experimental, e de forma relativamente independente, foi algo bastante significativo. Macan segue comentando sobre estes detalhes da indústria musical:

O fato de que o estilo psicodélico literalmente explodiu para fora dos clubes teve também um impacto profundo na relação entre os músicos e a indústria fonográfica. [...] Ainda assim, não existe dúvida de que a “turbulência” sofrida pelas gravadoras no final da década de 1960 e início de 1970 deu aos artistas da época o controle criativo sobre a sua música, o que foi algo praticamente sem precedentes na história da música popular. Também, não existe dúvida de que, sem esta folga para experimentação, as condições econômicas para o surgimento do *Rock Progressivo* nunca teriam se manifestado. (MACAN, 1998, p.18. Tradução nossa)<sup>15</sup>

Bares, clubes e lugares similares onde aconteciam os shows foram estabelecidos através do esforço dos músicos e presença ativa do público apreciador, mas não somente isto – por volta dos anos 1966 e 1967 surgiram também a imprensa e o rádio *underground* em torno de toda esta cena musical e cultural, ajudando na publicação e disseminação do *Rock Psicodélico*, de forma independente dos recursos da indústria musical *mainstream*. (Macan, 1998)

Esses comentários dos autores, tanto Macan, quanto Hegarty e Halliwell trazem elementos que demonstram que o que ocorreu na década de 1960 não foi apenas o surgimento de um novo subgênero musical, mas foi uma época quando tanto o público quanto as bandas se aproveitaram de uma oportunidade – a indústria musical *mainstream* se encontrava sem uma direção específica, e se aproveitando desta oportunidade, construíram, por iniciativa própria, todo um ambiente musical e social, incluindo também uma mensagem política. No

---

flourish, while an interest in mythology and altered states of consciousness offered new themes for musicians to tell stories through their music.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.37)

<sup>15</sup> No original “The fact that the psychedelic style literally exploded out of the clubs had a profound impact on the musicians' relationship with the record industry as well. [...] Nevertheless, there is no doubt that record company "turbulence" during the late 1960s and early 1970s gave artists recording at this time a creative control over their music that was virtually unprecedented in the history of popular music. There is also no doubt that without this leeway for experimentation, the economic conditions would have never existed for progressive rock's appearance.” (MACAN, 1998, p.18)

começo, este ambiente seguiu de forma independente, mas nos anos seguintes viria a ser absorvido pela indústria fonográfica profissional.

Sem este alinhamento específico de forças culturais e econômicas – o surgimento da contracultura, a formação do estilo psicodélico, a ascensão de uma rede de clubes, estações de rádio e publicações em torno da música, e um tipo de relacionamento completamente novo entre músicos e gravadoras – o *Rock Progressivo* nunca poderia ter surgido. (MACAN, 1998, p.18. Tradução nossa)<sup>16</sup>

O resultado e as consequências desta liberdade que as bandas tiveram ao longo deste processo foi um dos elementos mais importantes para o surgimento do *Rock Progressivo*. Algo interessante apontado pelo autor foi que a existência de publicações sobre um tipo de música bastante específica criou um senso de união entre o público, compartilhando espaços de discussão sobre um tema em comum (neste caso a música), e estimulou um tipo específico de apreciação crítica e artística do subgênero, o que antes não existia, principalmente no *Rock*, que a menos de uma década atrás era uma música feita, antes de mais nada, para que as pessoas dançassem. (MACAN, 1998)

### 1.2.3 DESENVOLVIMENTO DA TECNOLOGIA MUSICAL – AMPLIFICAÇÃO, EFEITOS E SINTETIZADORES.

A questão dos desenvolvimentos de dispositivos e equipamentos em torno da música é um tema amplo, que acompanhou paralelamente todo este processo desde a década de 1940, e continuaria muito adiante ao longo da história do *Rock Progressivo*, se estendendo até os dias atuais. Os autores Hegarty e Halliwell comentam sobre como a simples ampliação:

Antes que as faixas se alongaram em termos de duração, as notas individuais e acordes se expandiram. A performance da guitarra na década de 1950 e início de 1960 exploravam as novas guitarras disponibilizadas comercialmente, através de solos e do *overdrive* de amplificadores. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.25. Tradução nossa)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> No original “Without this specific alignment of cultural and economic forces – the appearance of the counterculture, the formation of the psychedelic style, the rise of a network of clubs, radio stations, and publications around the music, and an entirely new relationship between the musicians and the record companies – the progressive rock style never could have emerged.” (MACAN, 1998, p.18)

<sup>17</sup> No original “Before tracks stretched in terms of length, individual notes and chords expanded. Guitar playing in the 1950s and the early 1960s exploited the newly commercially available electric guitar through solos and overdriving of amplifiers.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.25)

O autor se refere ao surgimento e difusão de guitarras do tipo *solid body*, o que significa “corpo sólido”: estes instrumentos não possuem uma caixa de ressonância, pois não são dependentes de ressonância acústica na sua produção sonora, ou seja, são instrumentos principalmente elétricos. Em 1952 surgiu a guitarra *Gibson Les Paul*<sup>18</sup>, e em 1954 a *Fender Stratocaster*.<sup>19</sup> Estes instrumentos tinham um processo de fabricação mais simples e barato, traziam desenvolvimentos tecnológicos na área da captação, o que não somente deu aos guitarristas uma variedade maior de sonoridades, mas deu a chance para que os músicos utilizassem o instrumento como uma forma de se destacar nas bandas, lentamente tomando o espaço de outros instrumentos solistas, como foi descrito anteriormente, por exemplo, ao longo da *Blues revival*.

O desenvolvimento tecnológico dos amplificadores ocorreu mais lentamente. O autor Michael Hicks descreve como foi o surgimento do *overdrive*, um timbre associado a guitarra, e de importância indiscutível, que se tornou a “assinatura sonora” do *Rock* como música:

Tentando manter seus preços competitivos, os fabricantes de guitarras elétricas e amplificadores utilizaram transformadores de baixo custo em seu equipamento. Em níveis normais de volume, estes transformadores distorciam o som em torno de 5%, mas quando eram forçados à níveis além de sua capacidade, ou seja – *overdriven* – os níveis de distorção subiam para algo em torno de 50%. Músicos negros de *Rhythm and Blues* somente conseguiam comprar os amplificadores menores e de potência mais baixa. Ao mesmo tempo, eles tinham que tocar nos lugares mais barulhentos. Embora a evidencia disto seja escassa, Robert Palmer sugere de forma plausível que os músicos de *Blues* como Muddy Waters foram forçados a *overdrive* seus amplificadores fracos só para poder “ganhar do barulho”. (HICKS, 1999, p.14. Tradução nossa)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> GIBSON USA. *The First Gibson Electrics*. [2018]. Disponível em: <<http://www.gibson.com/Gibson/History.aspx>> – Acesso em 20/06/2018.

<sup>19</sup> FENDER Music. *About Fender – Our History*. [2018]. Disponível em: <<https://www.fender.com/pages/about>> – Acesso em 20/06/2018.

<sup>20</sup> No original Trying to keep their prices competitive, makers of electric guitars and amplifiers used low cost “P. A. grade” transformers in their equipment. At normal volume levels, these transformers distorted the signal at about 5 percent. But when pushed beyond their capacity – “overdriven” – the distortion levels rose to around 50 percent. Black rhythm and blues guitarist usually could afford only the smallest, least powerful amps. At the same time, they had to play in some of the noisiest venues. Although evidence is scarce, Robert Palmer quite plausibly suggests that bluesmen such as Muddy Waters were forced to overdrive their weak amplifiers “just to cut through the din.” (HICKS, 1999, p.14)

O que aconteceu então foi que os guitarristas, inicialmente de forma acidental, mas depois reproduzindo o efeito intencionalmente, chegavam a danificar seus amplificadores para que o seu som se tornasse distorcido, realçando tais características do *overdrive*. Hicks comenta como que, ao perceberem este efeito de distorção na guitarra, os guitarristas comentaram como isso fazia com que o instrumento “soasse bem, um pouco como um saxofone”. (HICKS, 1999, p.15)

O guitarrista do *Deep Purple*, Ritchie Blackmore, diz ter chutado um alto-falante (por volta de 1960) para poder criar um efeito de *fuzz*. Em torno de 1963, Dave Davies, do *The Kinks*, pegou um alto-falante de 8 polegadas de um amplificador de 4 watts e “o cortei em tiras com uma navalha. Então, remendei ele com fita adesiva e preendi alguns alfinetes também.”. Ele colocou este *amp* em cima do seu outro amplificador de 30 watts, deixando o pequeno com o volume total, e o maior com o menor volume possível. Foi com esta disposição que o *The Kinks* produziu os seus primeiros *hits*, “*You Really Got Me*” e “*All Day and All of The Night*” (HICKS, 1999, p. 17. Tradução nossa)<sup>21</sup>

Não eram muitos os guitarristas dispostos a “destruírem” o seu equipamento para conseguir tal efeito. Era possível se conseguir estes efeitos de distorção em estúdio, nos quais mesmo um amplificador normal, com um som limpo, poderia soar distorcido na gravação, se o seu volume excedesse os limites do microfone o captando, mas isso não era uma opção viável para se utilizar ao vivo. Esse efeito de distorção veio a se difundir de fato nas bandas de *Rock* em geral, e em performances ao vivo, com o surgimento das *fuzz boxes* no início da década de 1960 – um pequeno acessório que era conectado entre a guitarra e o amplificador, e distorcia agressivamente o timbre do instrumento.

Estes acessórios foram lentamente chamando a atenção de guitarristas como *Jimmy Page*, *Eric Clapton* e *Jeff Beck*, e desde 1962 já podem ser ouvidos em gravações de algumas bandas, mas o exemplo de maior destaque viria em 1965 com o uso de um *fuzz box* com o nome de *Maestro FZ-1 Fuzz-Tone* da Gibson, na música (*I Can't Get No*) *Satisfaction* dos *Rolling Stones*. (HICKS, 1999, p.19)

Outro importante aspecto dos desenvolvimentos tecnológicos ao longo da década de 1960 ocorreu dentro dos estúdios. As técnicas de gravação se tornaram mais complexas,

---

<sup>21</sup> No original “Deep Purple’s Ritchie Blackmore claims to have kicked in a speaker (ca. 1960) in order to create a fuzz effect. Around 1963 Dave Davies of the Kinks took the 8-inch speaker of a 4-watt amplifier and “proceeded to cut [it] into ribbons with a razor blade. Then I patched it up with sellotape and stuck a few drawing pins into it”. He set this on top of his 30-watt amp, keeping the smaller one at full volume and the bigger one as low as possible. With this arrangement the Kings produced their initial hits “You really got me” and “All day and all of the night” (1964)” (HICKS, 1999, p. 17)

principalmente no que se diz respeito ao que chamamos de *multitracking* – gravação com várias faixas (ou seja, *tracks*) simultâneas. Através do uso de mais de uma faixa de gravação simultânea era possível a manipulação ou adição de diversos elementos musicais ou sonoros assim como a regravação individual de tais elementos, enquanto antes com apenas uma faixa a banda completa teria que gravar junta, de uma vez, a música em sua forma definitiva. Isto abriu uma diversa gama de possibilidades quando se pensa em arranjo ou estruturação ao longo da produção, não somente de *Rock*, mas de qualquer tipo de música. Um segundo ponto foi a “invenção” de efeitos, como, por exemplo, a criação de uma espécie de eco através da manipulação da gravação em fita, e a utilização destes efeitos para enriquecer mais ainda as gravações.

Com microfonia e outros efeitos, o *Rock* expandiu simultaneamente o alcance de sua música em termos de volume e extensão de instrumentação, sendo assim, até mesmo um trio agora poderia produzir uma variedade de sons ao vivo. Esta expansão se tornou infinita quando o estúdio foi mobilizado, particularmente via *multitracking*, mas também pela estruturação de uma gravação para dar a banda uma sonoridade distinta. Estúdios foram jogadores chave até mesmo nos anos 1950, ajudando a criar sons distintos a fim de comercializar vocalistas e bandas a partir de autenticidade (por exemplo, o efeito de eco *slap-back* que foi utilizado no estúdio Sun em Memphis) [...] (HEGARTY; HALIWELL, 2011, p.25. Tradução nossa)<sup>22</sup>

É importante observar que nesta época começaram a surgir sintetizadores e teclados, mas o seu uso ainda era restrito principalmente a estúdios devido ao seu tamanho, complexidade de uso e alto custo de aquisição.

Na segunda metade da década de 1960 já era possível observar que estes equipamentos e dispositivos desenvolvidos haviam se difundido de forma rápida entre as bandas, o autor Hicks cita *Hendrix* como um exemplo, o seu constante uso de *wah-wah*<sup>23</sup> e sua relação próxima com fabricantes de *fuzz boxes*, mas ao se ouvir a música da época pode se encontrar facilmente tais efeitos sendo utilizados, assim como momentos impactantes, como

---

<sup>22</sup> No original “With feedback and other effects, rock simultaneously expanded the reach of its music in terms of volume and its range of instrumentation, as even a trio could now produce a wide array of sound live. This expansion became infinite once the studio was mobilized, particularly via multitracking but also by structuring a recording to provide a band with its own individual sound. Studios were key players even in the 1950s, helping to create distinctive sounds in order to trade singers and bands on authenticity (for example, the ‘slap-back’ echo effect practiced at the Sun Studio in Memphis)” (HEGARTY; HALIWELL, 2011, p.25)

<sup>23</sup> Um *wah-wah* ou *wah pedal* é um efeito normalmente utilizado por guitarristas, acionado de forma contínua pelo movimento dos pés, o qual altera a faixa de um filtro de frequências, produzindo um efeito literal de *wah* no som da guitarra. Se tornou bastante popular através de Jimi Hendrix, depois da década de 1960.

quando Bob Dylan trocou sua instrumentação acústica por uma guitarra elétrica em 1965. (Hicks, 1999)

## 2. **ROCK PROGRESSIVO**

### 2.1 CONTEXTO SOCIOCULTURAIS, MUSICAIS E POSSÍVEIS ORIGENS.

Todos os elementos citados até então foram influenciando as bandas a lentamente desenvolver sua música em direção ao que será chamado *Rock Progressivo* mais adiante. Para chegarmos em um momento no qual possamos afirmar que este processo começou, e como ocorreu exatamente, é uma discussão interessante, e seria improvável chegar em uma conclusão exata, mas os autores Martin, Macan, Hegarty e Halliwell, além de outros, parecem estudar este período de transição a partir de uma “troca de inspirações”, o que levou a experimentações, utilizando os desenvolvimentos tecnológicos descritos anteriormente como ferramentas criativas no estúdio de gravação.

Macan (1998) faz um exercício interessante em seu livro através do qual ele divide o *Rock Psicodélico* da década de 1960 em três “*wings*”, ou vertentes, as quais seriam aparentemente distintas – uma das quais ele aponta como uma possível origem do *Rock Progressivo*. Pessoalmente não imagino que seja possível se verificar uma divisão tão exata de origens, mas é um ponto de partida para se pensar como a música, que teoricamente fazia parte de um mesmo gênero musical, podia apresentar resultados musicais bastante diferentes, quando comparadas diretamente umas com as outras.

A primeira, de acordo com o autor, tem como centro as bandas com fortes influências do *Blues*, representada pelo *Cream*, *Jimi Hendrix* e *The Yardbirds*. Macan pressupõe que o objetivo principal destes músicos era uma reinterpretação do *Blues*, em um contexto mais atual, inspirada pelos *Stones*. Esta vertente seria um potencial ponto de origem do *Hard Rock* e *Heavy Metal*, inspirando bandas como *Led Zeppelin* e *Black Sabbath*.

A segunda, na qual o autor observa influências do *Jazz*, representada pelas bandas *Traffic*, *Colosseum*, *IF*, *Soft Machine* e *Caravan*, são grupos que vieram com o objetivo de se experimentar sobre a instrumentação e estrutura da música, além de ter um elemento em comum, que é a adição de instrumentos de sopro. O autor argumenta sobre como esta vertente seria uma potencial origem do *Jazz-Fusion*, de bandas como *Mahavishnu Orchestra*. Imagino que as bandas podem possivelmente ter alguma relação com o *Jazz-Fusion*, mas apontá-las

como uma origem tão definida seria um certo exagero. Por volta de 1968 estas bandas ainda estavam começando a sua carreira, enquanto isto, *Miles Davis* já havia lançado seus álbuns *Miles in the Sky* e *Filles de Killimanjaro*, e no ano seguinte, 1969, *In a Silent Way*, que podem ser considerados uma possível origem muito mais provável dos elementos que fazem parte do gênero denominado como *Jazz-Fusion*. Seria mais correto dizer que as bandas citadas pelo autor despertaram, de forma significativa, no público e nas bandas de *Rock*, um grande interesse pelo *Jazz*.

A terceira vertente, representada por bandas como *Moody Blues*, *Procol Harum*, *Pink Floyd* e *The Nice*, as quais teriam sido possivelmente as bandas influenciadas especificamente pela experimentação na música dos *Beatles*, como descreve o autor:

Diferente das duas outras vertentes da música psicodélica inglesa, estes grupos foram influenciados pela música que os *Beatles* lançavam mais tarde em sua carreira. É claro que, os *Beatles* antecedem a música psicodélica por vários anos; porém, eles constantemente se afastaram de suas raízes no *Pop* honesto de 1960, e por volta de 1966 se tornaram, de fato, uma banda de *Rock Psicodélico*. (MACAN, 1998, p.20. Tradução nossa)<sup>24</sup>

Na citação acima, na qual o autor comenta como os *Beatles* já haviam se tornado uma banda psicodélica em 1966, ele está se referindo ao álbum *Revolver*, lançado nesse mesmo ano. Neste álbum podemos ouvir experimentações com instrumentação e arranjos um pouco desenvolvidos, mas não se observa uma mudança tão extrema ou elementos de destaque tão grande quanto Macan parece sugerir, a ponto de poder declarar com tanta certeza que os *Beatles*, com músicas de destaque desse álbum como *Yellow Submarine* e *Eleanor Rigby*, haviam se tornado, de fato, uma banda de *Rock Psicodélico*.

“Os *Beatles* lideraram o caminho com *Revolver*”, disse Justin Hayward, guitarrista e vocalista do *Moody Blues*. “Os *Beatles* são meio que responsáveis por muitos músicos começarem a pensar que não tinham que encaixar a sua música em um formato de três minutos.” [...] Brian Wilson dos *The Beach Boys* tinha ouvido o *Rubber Soul* dos *Beatles* pela primeira vez em dezembro de 1965 e foi “definitivamente um desafio para mim” [...] Wilson observou como cada corte no *Rubber Soul* era “estimulante”, e logo ele foi trabalhar naquele que é reconhecido como a obra-prima dos *Beach Boys*, o *Pet Sounds* de 1966, com um título que não somente se refere aos

---

<sup>24</sup> No original “Unlike the other two wings of English psychedelic music, these groups were influenced by the later music of the Beatles. The Beatles, of course, predated psychedelic music by several years; however, they steadily moved away from their roots in the straight-ahead pop style of the early 1960s, and by 1966 became a de facto psychedelic band.” (MACAN, 1998, p.20)

ruídos experimentais similares aos de animais que se ouve no álbum, mas também ao fato de que o *Pet Sounds* era um “projeto de estimação” para Wilson enquanto sua banda estava em turnê sem ele. (ROMANO, 2010. Tradução nossa)<sup>25</sup>

Este comentário mostra a declaração de alguns músicos sobre como os álbuns dos *Beatles*, lançados no período destacado por Macan, realmente tiveram uma influência considerável nas bandas, como o autor supõe que teria acontecido, mas, acredito que seria mais adequado pensar que foram um elemento principal, mas não único, de um processo que desencadeou e inspirou o início de experimentações em estúdio para outros grupos.

É possível também que Macan, em seu exercício, tenha se perdido na cronologia dos álbuns, e a partir disso tirou uma conclusão um tanto quanto extremista de que o *Rock Progressivo* teria surgido de uma forma um tanto quanto súbita, a partir do *Rock Psicodélico*, depois do surgimento de um único álbum em 1967. O lançamento do *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* é discutido por todos os autores citados até agora como um dos pontos mais importantes no surgimento do *Rock Progressivo*, trazendo alguns desenvolvimentos importantes e apresentando características bastante particulares. Mas quando se fala que este álbum foi um ponto inicial para o subgênero, os outros autores se referem à música que surgiu depois de seu lançamento, inspirada por tais características e desenvolvimentos, principalmente das bandas *Yes*, *Genesis*, *Jethro Tull* e inúmeras outras que fizeram parte da primeira onda do Progressivo ao longo da década de 1970, ou seja, não é uma opinião comum considerar que o próprio *Sgt Peppers* seria, de fato, um álbum de *Rock Progressivo*.

Os principais álbuns na época em destaque pelo autor, considerando apenas bandas que se tornariam bandas de *Rock Progressivo* – *Pink Floyd*, *The Nice* e *Moody Blues* – apresentam sim, algumas características que apontam para o desdobramento do *Rock Psicodélico* no *Progressivo*, mas imagino que seja possível demonstrar que ambos os subgêneros se desenvolveram também de uma maneira paralela, não necessariamente implicando em uma relação de sucessão. A lógica seria que, todos os álbuns mencionados foram lançados justamente em 1967, entretanto, não suponho que seja possível demonstrar

---

<sup>25</sup> No original “‘The Beatles led the way with *Revolver*,’ says Justin Hayward, guitarist and vocalist for the Moody Blues. ‘The Beatles are kind of responsible for a lot of musicians thinking that they didn’t have to fit [their music] into a three-minute format.’ [...] The Beach Boys’ Brian Wilson had first heard the Beatles’ *Rubber Soul* in December 1965 and it was ‘definitely a challenge for me,’ [...] Wilson remarked at how each cut on *Rubber Soul* was stylistically “stimulating,” and he soon went to work on the Beach Boys’ recognized masterpiece, 1966’s *Pet Sounds*, a title that not only references the animal-like experimental noises heard on the record but the fact that *Pet Sounds* was Wilson’s ‘pet’ project while the band was on tour without him.” (ROMANO, 2010)

que similaridades e coincidências foram resultados destas bandas influenciando umas às outras. Seria mais provável que tais similaridades e coincidências fossem resultados de todos os processos que foram descritos até agora, ao longo da década de 1960, como por exemplo, experimentação com ferramentas similares em estúdio, participação e coexistência na mesma cena sociocultural, além da influência daqueles lançamentos dos anos anteriores – o *Rubber Soul*, de 1965, e *Pet Sounds*, de 1966.

<i>The Beatles</i>	<i>Rubber Soul</i>	Dezembro de 1965
<i>The Beach Boys</i>	<i>Pet Sounds</i>	Maio de 1966
<i>The Beatles</i>	<i>Revolver</i>	Agosto de 1966
<i>The Beatles</i>	<i>Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band</i>	Maio de 1967
<i>Pink Floyd</i>	<i>Piper at the Gates of Dawn</i>	Agosto de 1967 <b>(Debut)</b>
<i>The Moody Blues</i>	<i>The Days of Future Passed</i>	Novembro 1967
<i>The Nice</i>	<i>The Thoughts of Emerlist Davjack</i>	Outono de 1967 <b>(Debut)</b>
<i>The Nice</i>	<i>Ars Longa, Vita Brevis</i>	Novembro 1968
<i>The Moody Blues</i>	<i>In Search of the Lost Chord</i>	Julho de 1968

Hegarty e Halliwell (2010) não tentam dividir o *Rock Psicodélico*, e entram em uma discussão sobre diferentes graus de experimentação e interação musical, procurando ver como ao longo do tempo as bandas foram desenvolvendo a sua música, sem se esquecer do fato de que os *Beatles* foram uma banda inglesa, e os *Beach Boys*, estadunidenses.

O fato de que experimentos comparáveis estavam ocorrendo em ambos os lados do atlântico entre 1966 e 1968 sugere que as raízes do *Rock Progressivo* não podem ser tão simplesmente encontradas na cultura inglesa, como na cena de Canterbury, no sudoeste da Inglaterra, a qual tantos Edward Macan e Bill Martin enxergam como uma força motriz em seus anos formativos. (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.34. Tradução nossa)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> No original “The fact that comparable experiments were happening on both sides of the Atlantic between 1966 and 1968 suggests that the roots of progressive rock cannot simply be found in English culture, such as the

Os autores seguem com observações e comparações entre *Pet Sounds* e *Sgt Peppers*. De acordo com eles, o álbum dos *Beach Boys* tem como “intenção musical” levar o ouvinte em uma espécie de viagem, no sentido psicodélico, ao contrário de uma narrativa fixa, e um discurso sociocultural, como poderia ser descrito *Sgt Peppers*. A declaração de Romano (2010), na página anterior, nos traz a declaração de Brian Wilson de como ele foi inspirado pela sonoridade dos *Beatles* antes de compor as faixas do seu trabalho seguinte, *Pet Sounds*.

Do outro lado do Atlântico, os *Beach Boys* foram inspirados pelo *Rubber Soul* a modular as suas músicas Californianas de surf-e-sol, criando o *Pet Sounds* em 1966 como um ciclo de canções ricas musical e harmonicamente. No *Pet Sounds*, vocalista e compositor Brian Wilson usou uma mescla eclética de instrumentos, eco, *reverb* e técnicas inovadoras de mixagem ensinadas por Phil Spector para criar uma paisagem sonora complexa na qual a voz e a música se entrelaçam firmemente. (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.33. Tradução nossa)<sup>27</sup>

Do outro lado, os autores descrevem o *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Bands*, como um contraste ao *Pet Sounds*, no sentido de “intenção musical” como foi descrita anteriormente. Ambos são álbuns experimentais, mas a forma com que os músicos abordam cada um dos temas especificamente acaba levando estes trabalhos em direções opostas, e como uma parte do elemento experimental destes álbuns é a incorporação destas temáticas na própria música, o resultado final acaba sendo transformando de forma significativa.

De várias maneiras, o *Pet Sounds* leva o ouvinte em uma jornada psicológica longe do engajamento cultural da capa do *Sgt Peppers*. A importância de referências culturais é reforçada pelo interesse de Lennon e McCartney no cotidiano (como em *Fixing a Hole*, *She’s Leaving Home* e *A Day in The Life*). (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.33. Tradução nossa)<sup>28</sup>

---

Canterbury scene in South East England, which both Edward Macan and Bill Martin see as the driving force in its formative years.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.34)

<sup>27</sup> No original “Across the Atlantic, The Beach Boys were inspired by Rubber Soul to modulate their surf-and-sun California songs, creating *Pet Sounds* in 1966 as a musically and harmonically rich song-cycle. On *Pet Sounds*, singer-songwriter Brian Wilson used an eclectic mixture of instruments, echo, reverb and innovative mixing techniques learnt from Phil Spector to create a complex soundscape in which voice and music interweave tightly.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.33)

<sup>28</sup> No original “In many ways, *Pet Sounds* takes the listener on a psychological journey far from the cultural engagement of the Sgt. Pepper album cover. The importance of cultural reference is reinforced by Lennon and McCartney’s interest in everyday life (on ‘Fixing a Hole’, ‘She’s Leaving Home’, ‘A Day in the Life’) [...]” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.33)

Antes de entrar em detalhes sobre o álbum dos *Beatles*, seria mais proveitoso observar detalhes de outros álbuns lançados em 1967, especificamente *Piper at The Gates of Dawn*, do *Pink Floyd*, e *The Days of Future Passed*, do *Moody Blues*, bandas que viriam a ser consideradas de *Rock Progressivo* na década seguinte.

Estes dois últimos álbuns (o primeiro álbum do *Pink Floyd* foi gravado no estúdio Abbey Road ao mesmo tempo que o *Sgt Peppers*) provaram ser mais uma parte inicial da música progressiva, parcialmente porque o *Moody Blues* e o *Pink Floyd* utilizaram os teclados de forma mais inovadora, se desfazendo de limitações e restrições genéricas (refletidas no *Country-Rock* do *The Grateful Dead* e *Country Joe*), se tornando menos banhados no *Blues-Rock* do que o *Cream* ou o *The Jimi Hendrix Experience* (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.40. Tradução nossa)<sup>29</sup>

Um primeiro detalhe interessante de se destacar na observação dos autores é sobre o uso de instrumentos de teclados, como sintetizadores, versões elétricas de pianos e órgãos, entre outros. Estes tipos de instrumentos não estavam presentes em álbuns dos anos anteriores, mas a partir de 1967 até 1970, o seu uso se tornaria cada vez mais comum, principalmente o *Mellotron* e o *Moog*. Os outros pontos destacados pelos autores foram como as bandas não se renderam a limitações genéricas, ou se deixaram tomar pelo *Blues-Rock*, pontos os quais se referem a detalhes técnico-musicais como forma, estrutura e instrumentação. Ao buscar técnicas de estúdio como o uso de *multitracking* e fazer o uso criativo de novas tecnologias, como sintetizadores, as bandas quebravam quase que “automaticamente” com algumas definições tradicionais de arranjo e instrumentação do *Rock* e do *Blues*, além de que, quando os músicos buscavam espaço para se destacarem com solos e *riffs* nas músicas, as estruturas e formas também foram lentamente se expandindo.

Tanto o *Piper at The Gates of Dawn* e o *The Days of Future Passed* ultrapassaram a ideia de que a música psicodélica era o seu próprio conteúdo, pelos interesses que tinham nas dimensões narrativas (horizontal) e simbólicas (verticais) da música. Ambos os álbuns podem ser vistos como “pós-cognitivos” na forma em que ajudam a remodelar emoções e ideias. Nenhum dos álbuns oferece um conceito completo, mas ambos usam de

---

<sup>29</sup> No original “These last two albums (Pink Floyd’s first album was recorded at Abbey Road Studios at the same time as Sgt. Pepper) proved to be a more of a part of early progressive music, partly because The Moody Blues and Pink Floyd made more innovative use of keyboards, were less bound by generic constraints (reflected in the country rock of The Grateful Dead and Country Joe), and were less steeped in blues rock than Cream or The Jimi Hendrix Experience.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.40)

temporalidade (“amanhecer” e “futuro”) como significadores flutuantes da transcendência na qual o tempo periodicamente se expande e contrai. O título *Piper at the Gates of Dawn* é retirado de uma história infantil de Kenneth Grahame, *The Wind in The Willows*, de 1908 (em um capítulo exibindo um elusivo flautista, aludido como Pan), e *Days of Future Passed* utiliza a narrativa de um personagem genérico fazendo sua jornada desde o amanhecer até a noite como dispositivo modelador de uma sinfonia na qual a orquestração clássica e o *Rock* têm papéis iguais. (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.40. Tradução nossa)<sup>30</sup>

Os comentários que os autores fazem sobre o desenvolvimento temático em torno destes álbuns são direcionados para o fato de que estas bandas quebraram com um certo ciclo vicioso de “inspiração em si mesmo”, observado no *Rock Psicodélico*. O psicodélico, como um gênero, havia chegado em um ponto no qual as bandas só faziam referências a si mesmas, reciclando os mesmos estilos, simbolismos e inspirações daquela “assinatura psicodélica” que foi estabelecida previamente, em meados da década 1960. Não somente isto, os interesses e expectativas em torno da música psicodélica não giravam em torno de narrativas e conceitos de fato – esta música era concebida em torno da apreciação ao vivo, se pensando em improvisação e interação direta da banda com o público, e não traduziu tão bem quando lançada em álbuns.

Aqueles álbuns em questão, mencionados em um momento anterior, buscam inspiração em referências e temáticas externas, e esta questão vai se desenvolver de forma muito mais ampla, se tornando uma característica marcante do *Rock Progressivo*, não somente na década de 1960, mas ao longo de toda a história do subgênero, principalmente no que se trata de álbuns conceituais. O autor abre uma observação de que, estes álbuns mencionados, por enquanto não seriam considerados “conceituais”, de acordo com um conceito do que é este tipo de lançamento, conceito o qual será definido de forma mais clara em um momento posterior. Estes discos podem ser considerados um “meio termo” do desenvolvimento nesta direção, utilizando ferramentas para auxiliar na condução musical e incorporação de elementos externos, como neste caso, a utilização de arranjos sinfônicos. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

---

<sup>30</sup>No original “Both *Piper at the Gates of Dawn* and *Days of Future Passed* move beyond the idea of psychedelic music being its own content in their interest in the narrative (horizontal) and symbolic (vertical) dimensions of music. Both albums can be seen as ‘post-cognitive’ in the ways that they help to reshape emotions and ideas. Neither album peddles a fully blown concept, but both use temporality (‘dawn’ and ‘the future’) as a floating signifier of transcendence in which time periodically expands and contracts. The title of *Piper at the Gates of Dawn* is drawn from Kenneth Grahame’s 1908 children’s story *The Wind in the Willows* (in a chapter featuring an elusive piper, alluded to as Pan), and *Days of Future Passed* uses an Everyman journeying from dawn to night as a narrative patterning device for a symphony in which classical orchestration and rock music play equal roles.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.40)

No que se diz respeito ao termo “pós-cognitivo” apresentado pelos autores, neste contexto, é uma ferramenta descritiva utilizada para demonstrar como o público apreciava a música, como, por exemplo, psicodélica:

Em vez de se interpretar a realidade e suas origens em um nível cognitivo, um modo pós-cognitivo “joga o jogo em vês de determinar quem fez as regras ou de onde elas vêm” para criar realidades singulares. (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.40. Tradução nossa).<sup>31</sup>

O que se entende é que a música não era feita com intenção de ser apreciada em um nível técnico instrumental, e sim emocional, desprovida de uma racionalização de suas partes individuais. Os autores, até então, descreviam a música psicodélica em geral como “pós-cognitiva”. Apesar da importância destes álbuns, e do *Pet Sounds* do ano anterior, todos os autores citados até agora concordam em dizer que a banda que venceu a “corrida criativa” em direção ao *Rock Progressivo* foram os *Beatles*, com o álbum *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*.

Por uma série de razões, o surgimento do *Rock Progressivo* é frequentemente traçado até o lançamento anterior do álbum de 1967 dos *Beatles*, *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* [...]. Mais especificamente, *Sgt Peppers* foi, possivelmente, o primeiro lançamento de *Rock* que teceu um conceito através de um ciclo musical que abrange todo o álbum, e fez deste conceito integral para a arte da capa. (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.31. Tradução nossa)<sup>32</sup>

O primeiro e um dos principais argumentos dos autores Hegarty e Halliwell para considerar este álbum sobre os outros como um ponto marcante no surgimento do *Rock Progressivo* é de que o *Sgt Peppers* seria o primeiro álbum conceitual de *Rock*. Como já foi mencionado, já haviam sido lançados álbuns com inspirações e temas anteriormente, principalmente o *Pet Sounds*, mas estes lançamentos anteriores não se mostravam ter o conceito desenvolvido de forma tão integral, como aconteceu com o *Sgt Peppers*.

---

<sup>31</sup> No original “Rather than interpreting reality and its origins directly on a cognitive level, a post-cognitive mode ‘plays the game rather than determining who made the rules or where they come from’ to create ‘novel realities’.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.40)

<sup>32</sup> No original “The birth of progressive rock is frequently traced back to the release of The Beatles’ 1967 album, Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band, for a number of different reasons. [...] More specifically, Sgt. Pepper was the first rock release, arguably, to weave a concept through a song-cycle that encompasses a whole album, and to make the concept integral to the cover art.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.30)

O conceito está embutido no título do álbum; desenvolvido de forma mais explícita nas duas versões da música *Sgt Peppers* (no começo e mais para o fim do álbum) que convida o leitor para o mundo sônico do álbum, e é simbolizado pelo vestuário dos *Beatles* de banda de metais na capa, cercados por um elenco de diversas figuras históricas e culturais. A capa, feita pelo artista *pop* Britânico Peter Blake, dirigida pelo campeão de arte moderna Robert Fraser, une alta e baixa cultura— desde Sigmund Freud, Karl Marx e Oscar Wilde, até Stan Laurel, Bob Dylan e Marilyn Monroe [...] Apesar de elementos brincalhões e de paródia, e o resgate de antigos motivos tradicionais inspirados em vaudeville, circos e salões de música, faixas como a *Lucy in The Sky With Diamonds* e a conclusiva e elegíaca *A Day in The Life* fazem do *Sgt Peppers* uma declaração enfática de que agora os *Beatles* não somente eram uma banda séria, mas que também seus membros haviam perfurado adentro a uma cena musical *underground* que, estava relativamente afastada, ou até mesmo em oposição direta, à aquela que era a *mainstream* cultural e comercial. (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.32. Tradução nossa)<sup>33</sup>

A descrição detalhada que os autores fazem dos temas, arte e referências envolvidas no lançamento do álbum feita pelos autores mostra como a banda fez uso de todas as ferramentas disponíveis na indústria musical da época para a construção de uma narrativa em torno do seu trabalho. O esforço não envolvia somente temas musicais, mas também visuais, na capa, encarte, e incluídos na mídia de divulgação, tornando o conceito uma parte fundamental da “experiência” na apreciação do álbum. Macan (1998) comenta as características do álbum e explica um pouco sobre a estrutura geral do lançamento:

Também se vê um novo interesse por estruturas de larga escala. As diferentes músicas no *Sgt Peppers* fazem parte de um ciclo geral unificado pelo regresso da abertura de forma variada ao final do álbum, pelo uso imaginativo de efeitos de fita a fim de criar um vínculo entre diferentes faixas, e acima de tudo a aderência ao conceito específico que é desenvolvido de música em música. Resumidamente, *Sgt Peppers* foi

---

<sup>33</sup> No original “The concept is embedded in the title of the album; developed most explicitly in the two versions of the ‘Sgt. Pepper’ song (at the beginning and towards the end of the album) that invite the reader into the album’s sonic world; and is symbolized by The Beatles’ brass-band costumes on the sleeve, surrounded by a cast of diverse cultural and historical figures. The cover, by British pop artist Peter Blake, and directed by modern-art champion Robert Fraser, fuses both high and low culture – from Sigmund Freud, Karl Marx and Oscar Wilde to Stan Laurel, Bob Dylan and Marilyn Monroe – [...] Despite parodic and jocular elements and the retrieval of bygone popular motifs drawn from vaudeville, circus and music-hall traditions, tracks such as the acronymic ‘Lucy in the Sky with Diamonds’ and the concluding and elegiac ‘A Day in the Life’ make Sgt. Pepper into an emphatic statement that not only was The Beatles now a serious band but that its members had tapped into an underground music scene at one remove from, or even in direct opposition to, the cultural and commercial mainstream.” (HEGARTY, HALLIWELL; 2010, p.32)

reconhecido de forma geral como o primeiro álbum conceitual. (MACAN; 1998, p.20. Tradução nossa)<sup>34</sup>

O autor Bill Martin (1998) não concorda completamente com a definição do que seriam tais lançamentos conceituais, comentando sobre a construção de dois tipos de definições diferentes, mas concede em expandir a sua definição a fim de incluir trabalhos similares aos álbuns dos *Beatles*, citados anteriormente:

Nas discussões sobre *Rock Progressivo*, a ideia de um “álbum conceitual” é mencionada frequentemente. Se este termo se refere a álbuns que tem uma homogeneidade temática e o seu desenvolvimento ao longo do mesmo, então na realidade existem menos álbuns conceituais do que se pensaria inicialmente. *Pet Sounds* e *Sgt Peppers* não se qualificariam de acordo com este critério [...]. Entretanto, se estendermos esta definição um pouco, de modo que o álbum em si seja o próprio conceito, então fica claro de que o *Rock Progressivo* é completamente uma música de álbuns conceituais – e isto flui quase de diretamente a partir do *Rubber Soul* (dezembro de 1965), e então do *Revolver* (1966), *Pet Sounds* e *Sgt Peppers*. (MARTIN; 1998, p.41. Tradução nossa)<sup>35</sup>

Independente da consideração do que seria estritamente um álbum conceitual ou não, o fato de que houve um esforço consciente a partir da banda para se inventar e trabalhar uma ideia temática bastante específica, através de um álbum musical, é demonstrado através da descrição dos autores Hegarty e Halliwell (2010) feita na página anterior. Especificamente, o disco em questão foi elaborado em torno deste personagem fictício criado pelos *Beatles*, que seria a banda com o nome de *Sgt Peppers*. Os próprios autores concordam em questionar a validade de se declarar este lançamento como conceitual, dizendo que apesar de que o conceito vai além de ser somente uma imagem na capa e o título de algumas faixas, dizendo que a banda não traz uma continuidade tão grande entre o ciclo de faixas como seria esperado para este tipo de trabalho. (Hegarty, Halliwell, 2010, p.33). Ou seja, a banda não utilizou o

---

<sup>34</sup> No original “One also sees a new concern for large-scale structure. The different songs of Sergeant Pepper are part of an overall song cycle unified by the recurrence of the opening song in varied form near the end of the album, by the imaginative use of taped effects to tie the different songs together, and above all by the adherence to a specific concept that is developed from song to song. In short, Sergeant Pepper was generally recognized as the first concept album.” (MACAN; 1998, p.20)

<sup>35</sup> No original “In discussions of progressive rock, the idea of the “concept album” is mentioned frequently. If this term refers to albums that have thematic unity and development throughout, then in reality there are probably fewer concept albums than one might at first think. *Pet Sounds* and *Sergeant Pepper’s* do not qualify according to this criterion [...] However, if instead we stretch the definition a bit, to where the album *is* the concept, then it is clear that progressive rock is entirely a music of concept albums – and this flows rather directly out of *Rubber Soul* (December 1965), and then *Revolver* (1966), *Pet Sounds*, and *Sergeant Pepper’s*.” (MARTIN; 1998, p.41)

personagem para desenvolver uma narrativa, como seria necessário para que o álbum se encaixasse na primeira definição mais estrita do conceito apresentada por Martin (1998).

Apesar dos inúmeros questionamentos, todos os autores mencionados, assim como o público, concordaram que o impacto desse álbum na música da época foi tão significativo que detalhes como o quanto ele teria sido ou não conceitual, quando comparado com lançamentos posteriores do *Rock Progressivo*, são detalhes de pouca significância quando se considera a sua importância como ponto inicial do surgimento deste subgênero. Como mencionado, é importante lembrar que o estabelecimento destas definições ocorre tomando lançamentos futuros como exemplo, ou base para comparação, como *Tommy* do *The Who*, de 1969, ou *The Lamb Lies Down on Broadway* do *Genesis* de 1974, os quais são estritamente falando, álbuns conceituais com personagens e narrativas bem definidas.

Indo além na descrição do álbum, feita pelos autores, eles seguem com alguns de seus aspectos técnicos: o uso experimental de *Sampling*<sup>36</sup>, instrumentação extremamente variada, empregando seções de madeiras, metais, órgão, cravo, instrumentos tradicionais da música indiana como *sitar* e tambora, além do uso do *mellotron*. Tudo isto foi trabalhado através do ambiente *multitrack*, desenvolvido no estúdio *Abbey Road*.

Algo que está presente neste álbum, mas que não se limita ao mesmo, e que é resultado de um processo anterior – a presença de influências do *Folk Rock*, foi aos poucos se tornando mais comum no final da década de 1960, e se tornaria uma característica importante do *Rock Progressivo* na época seguinte. Isto se deve a uma suposta *Folk Revival* que teria ocorrido nesta época, como descreve Macan:

A evolução do movimento *Folk*, com ênfase em canções *Folk* tradicionais, ricos arranjos vocais (que podem ser traçados, no mínimo, de volta ao grupo seminal de *Folk* dos anos 1950, *The Weavers*), e instrumentos acústicos (principalmente violão), haviam paralelizado o desenvolvimento do *Rock* até metade da década de 1960. A partir de então, entretanto, os dois estilos anteriormente separados começaram a se misturar na música de Bob Dylan,

---

<sup>36</sup> *Sampling*, ou a utilização de *samples*, são termos que significam amostragem sonora, ou seja, o “recorte” de sons quaisquer, feitos em estúdio e possivelmente processados, para serem utilizados de uma forma livre de seu contexto original, sejam estes sons de instrumentos ou de outras fontes não-musicais. (REYNOLDS, 1999). Historicamente, este tipo de técnica foi introduzido nas gravações através do uso do ambiente *multitrack*, sobrepostos nas faixas já gravadas ou pela preparação de uma faixa sobre a qual a banda pode gravar. Em décadas atuais podem ser encontrados teclados *samplers*, os quais podem ser pré-programados com sons e utilizados ao vivo, em improvisações, por exemplo. Neste caso, um exemplo seria os ruídos do “público” na primeira faixa do álbum *Sgt. Peppers dos Beatles* de 1967. Este será um termo muito utilizado como uma forma de se referir a sons de alguma fonte qualquer, os quais foram removidos de seu contexto, recortados, editados, processados, e inseridos em uma música, com algum objetivo específico.

e bandas norte-americanas como *The Byrds*, e nos próprios *Beatles*. Foi desta interação entre heranças *Folk* e psicodélicas na música de bandas pós-*Sgt Peppers* que uma das qualidades mais características do *Rock Progressivo* como um gênero surgiu: a justaposição sistemática de passagens, seções ou movimentos acústicos e elétricos. (MACAN, 1998, p.22. Tradução nossa)<sup>37</sup>

A grande variedade de artistas que trabalharam com o *Folk Rock* ao longo da década de 1960 dificulta delimitar quais os elementos que caracterizariam o gênero, o qual também passou por mudanças, e teve diferentes interpretações, entre artistas estadunidenses ou ingleses. Macan destaca que a influência, inicialmente, foi observada principalmente nos arranjos e na instrumentação do progressivo, através dos vocais e também na presença de diversos instrumentos acústicos, e depois conseqüentemente, na estrutura das músicas, ao longo das quais seções acústicas eram utilizadas de forma contrastante entre umas às outras, tanto entre instrumentos elétricos quanto sintetizadores. (MACAN, 1998)

Este tipo de fusão entre *Folk* e *Rock* foi importante para bandas de *Rock Progressivo*, porque permitiu que mediassem entre uma pose de cantor *Bluesrock* fora-da-lei, e o desejo do *Folk* pela união com uma versão singela da natureza. Tal união lírica e musical também facilitava uma complexidade, o que foi muito importante para as bandas que desejavam se afastar da curta, e firmemente restrita estrutura do *single* de *Pop*. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.58. Tradução nossa)<sup>38</sup>

Não somente confirmando o que foi indicado anteriormente, de que a presença do *Folk* poderia ser utilizada para se quebrar a estrutura do que se era considerado o padrão do *mainstream* da época, os autores Hegarty e Halliwell também apontam um fato que surgiria nos lançamentos de algumas bandas ao longo da década de 1970, principalmente das bandas *Genesis* e *Jethro Tull*. Estes grupos encontraram no *Folk* um tipo de inspiração temática, criando personagens contrastantes, entre cantores de *Rock-Blues*, e outros inspirados em um

---

<sup>37</sup> No original “The evolution of the folk movement, with its emphasis on traditional folk songs, rich vocal arrangements (which can be traced back at least to the seminal folk group of the 1950s, the Weavers), and acoustic instruments (especially acoustic guitar), had paralleled the development of rock until the mid-1960s. From the mid-1960s, however, the two formerly separate styles began to intermingle in the music of Bob Dylan, American bands such as the Byrds, and the Beatles themselves. It is from the intermingling of psychedelic and folk heritages in the music of the post-Sergeant Pepper bands that one of the most characteristic qualities of progressive rock as a genre emerges: the systematic juxtaposition of acoustic and electric passages, sections, or movements.” (MACAN, 1998, p.22)

<sup>38</sup> No original “This type of folk-rock fusion was important for progressive rock bands, because it allowed them to mediate between the outlaw pose of the bluesrock singer and the folk desire for union with a homely version of nature. Such musical and lyrical fusion also facilitated complexity, which was very important for bands that wanted to move away from the short, tightly constrained song structure of the pop single.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.58)

imaginário *Folk*, evocando a natureza e uma vida caseira e rústica. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.56-59)

Macan observa que algumas das bandas ativas na época (por volta de 1967-68) poderiam possivelmente apresentar o que ele chama de um estilo “Proto-Progressivo”, ou seja, grupos os quais demonstram em suas composições as características do *Rock Psicodélico*, mas que procuravam destacar o seu trabalho de qualquer forma possível e por isto acabaram escrevendo uma música mais distinta, indo além das fronteiras do psicodélico e adentrando o progressivo, antes de fazer parte do subgênero de forma plena. Alguns os nomes indicados pelo autor como parte deste estilo foram grupos como *Pink Floyd*, *The Nice*, *Moody Blues* e *Procol Harum*.

Como mencionado, o autor argumenta que a música destas bandas, em um certo momento no início de suas carreiras, ainda apresentava características marcantes do psicodélico, características as quais possivelmente não fariam parte do *Rock Progressivo* quando o gênero se tornasse “maduro”. Além disto, não se verifica a presença de algumas outras características, as quais seriam consideradas parte importante do que viria a ser o *Progressivo*, esta foi a argumentação do autor para considerar a posição da música destes grupos como um “meio termo” entre os dois subgêneros.

Alguns detalhes relevantes para se considerar sobre as características da música destes grupos nesta época, especificamente: incorporação direta de música com inspirações na erudita no trabalho de alguma delas, principalmente no álbum *Days of Future Passed*, de 1967, da banda *Moody Blues*, contrastando o uso do *Mellotron* com seções acústicas e seções sinfônicas com instrumentos de sopro; e o alongamento de algumas faixas por meio de seções com caráter de improvisação, envolvendo a utilização de efeitos e sintetizadores, como ocorreu no primeiro álbum do *Pink Floyd*, *Piper At The Gates of Dawn*. Acredito que independente das considerações do autor sobre as características em comum com o *Rock Psicodélico*, a atividade destas bandas foi marcante também no *Rock Progressivo*, principalmente do *Pink Floyd*. (MACAN, 1998, p.22-23)

Hegarty e Halliwell também discutem e descrevem esses trabalhos destas mesmas bandas mencionadas, delimitando detalhes similares e outros, principalmente envolvendo elementos e circunstâncias em torno da maneira como aconteceu a incorporação de inspirações externas ao *Rock*. Neste caso, os elementos da música erudita incorporados acabaram sendo uma forma de se trabalhar a complexidade estrutural e temática da música, além de estender a sua duração, substituindo os improvisos que vinham do *Rock Psicodélico*:

O *The Nice* produziu uma faixa ocupando um lado inteiro de um disco – a faixa título do álbum *Ars Longa Vita Brevis* – que aspirava ser uma reformulação da forma sinfônica em termos de *Rock*. Já em seu primeiro álbum lançado no ano anterior, *The Thoughts of Emerlist Davjack*, a banda havia demonstrado música abrangendo uma gama diversa de estilos, os mais notáveis sendo música erudita e *Jazz*. Este segundo é representado diretamente pela *Rondo*, baseada em uma composição de Dave Brubeck, mas se encontra momentos de execução de *Jazz* por Keith Emerson em outros lugares. A música erudita também é destacada de forma explícita nestes dois álbuns, com versões de obras escritas por Leoš Janáček, Jean Sibelius e Johann Sebastian Bach. (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.26. Tradução nossa)<sup>39</sup>

Considerando os comentários anteriores sobre como o ato de improvisação era considerado uma forma importante de interação entre a banda e o público, no contexto do *Rock Psicodélico*, esta mudança em direção a uma estruturação mais deliberada empurrava a apreciação desta nova música em direção a um ambiente diferente. Esta tendência foi reforçada ainda mais quando álbuns começaram a envolver conceitos que englobavam letras, artes da capa e encarte (por coincidência ou não, os *Beatles* haviam se tornado uma banda de estúdio por volta da época em que foi gravado o *Sgt Peppers*). As bandas das décadas seguintes utilizariam de artifícios e ferramentas diversas em seus shows para lidar com isto (de certa forma, indo até longe demais no final da década), mas é curioso se pensar que é algo que veio desde antes da consolidação do subgênero.

Os autores também comentam sobre os lançamentos da banda Moody Blues, e discutem as observações de Macan (1998) sobre as diferenças entre *Rock Progressivo* e *Rock Psicodélico*:

Uma autentica composição de *Rock* estendida aparece no álbum de dois lados do *Procol Harum*, *Shine on Brightly* (1968), e não chega a ocupar um lado inteiro. Apesar disto, com 17:25, dividida em cinco partes (com subseções adicionais), ela desenvolve o potencial completo da faixa de *Rock* alongada em uma forma complexa e significativa. O *Procol Harum* já tinha repensado as possibilidades do *Single* de *Rock*, através dos empréstimos de [J. Sebastian] Bach para o *A Whiter Shade of Pale* (1967), mas enquanto esta faixa mistura entre surrealismo impressionista, a *In Held 'Twas in I* toma

---

<sup>39</sup> No original “In 1968, The Nice produced a side-long track in the form of the title track to *Ars Longa Vita Brevis*, which aspired to be a reformulation of the symphonic form in rock terms. Already, the band’s first album, *The Thoughts of Emerlist Davjack*, released the previous year, had featured music from a range of styles, notably classical and jazz. The latter style is directly represented by ‘Rondo’, based on a Dave Brubeck piece, but elsewhere there are moments of jazz playing by Keith Emerson. Classical music also features explicitly on these two albums, with versions of works by Leoš Janáček, Jean Sibelius and Johann Sebastian Bach.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.26)

aquela cultura das drogas e misticismo Asiático que se difundiram ao longo de 1968 como conteúdo e força motora da forma musical. Edward Macan argumentou que o *Rock Progressivo* utilizou a música erudita como uma maneira de se “resolver o problema” da música psicodélica, no sentido que a música psicodélica tomava muito tempo, mas não progredia. (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.27. Tradução nossa)<sup>40</sup>

A faixa *In Held 'Twas in I*, do *Procol Harum* do álbum de 1968, que foi utilizada como exemplo pelos autores para ilustrar as diferenças entre o psicodélico e o progressivo, por apresentarem inspirações em tipos de conceitos similares, e por consequência, apresenta características similares ao *Sgt Peppers*. Entretanto, no caso desta composição do *Procol Harum*, pode se ouvir o conceito se desenvolvendo de forma “condensada”, ao longo de uma única faixa. A declaração dos autores de que o potencial completo de uma “faixa de *Rock* alongada” (ou seja, “épico progressivo”) é desenvolvido pode ser válido, pois o que ouvimos é o desenvolvimento de personagens, a criação de um ambiente musical, uma curta narrativa, executados através da utilização de forma criativa de efeitos e técnicas de gravação, além de apresentar virtuosidade instrumental e estrutural.

O assunto abordado pelos autores aqui, através do comentário sobre estes trabalhos das bandas, assim como as declarações e raciocínios de Macan (1998), é sobre as principais diferenças que começaram a surgir na época, entre as bandas de *Rock Psicodélico* e aquelas que viriam a ser chamadas de *Progressivo*. Esta principal diferença é definida pelo fato de que mesmo sem a presença de um conceito direcionando o álbum como um todo, promovendo apenas trabalhos curtos, no formato *single*, as bandas já procuravam agregar complexidade à sua música, em lançamentos entre os anos 1967-1968. A maneira mais comum através da qual as bandas conseguiram fazer isto foi pela inspiração em gêneros externos ao *Rock*, mais especificamente nesta época, no Jazz e a música erudita.

Podemos refletir também sobre uma declaração de Macan (1998), a qual é destacada também pelos autores Hegarty e Halliwell, na qual Macan comenta como os longos improvisos do *Rock Psicodélico* seriam um “problema”, o qual veio a ser resolvido pelo *Rock Progressivo*. Até certo ponto podemos encontrar evidencia de que as gravações e lançamentos

---

<sup>40</sup> No original “The authentic extended rock composition appears in the form of side two of Procol Harum’s *Shine on Brightly* (1968), and does not quite fill a side. But at 17:27 and divided into five parts (with further subsections), it develops the full potential of the lengthened rock track into a complex and meaningful form. Procol Harum had already rethought the possibilities of the rock single, with their borrowing of Bach for ‘A Whiter Shade of Pale’ (1967), but whereas that track shuffles through an impressionistic surrealism, ‘In Held ’Twas in I’ takes the drug culture and Eastern mysticism spreading through 1968 as content and driver of musical form. Edward Macan has argued that progressive rock used classical music as a means of ‘solving the problem’ of psychedelia, insofar as psychedelic music took up a lot of time but did not really progress.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.27)

de tais improvisos, como álbuns ao vivo, não eram tão comercialmente bem-sucedidas como os de estúdio, e os autores trazem tal informação em seus respectivos trabalhos, porém, a consideração importante de se fazer é de que o *Rock Psicodélico* era uma música bastante favorecida pelo ambiente onde era executada ao vivo, como foi descrito anteriormente. Dizer que uma das suas principais características – longas seções instrumentais, com solos de caráter improvisado – foi um problema a ser resolvido, é uma declaração um tanto quanto pesada. Não somente isto, uma das composições tomadas como exemplo de desenvolvimento em direção a faixas longas, *Ars Longa Vita Brevis* (duração de 19:25), do álbum com o mesmo nome, lançado em 1968 pela banda *The Nice* (com Keith Emerson), consiste de uma série de improvisos, destacando cada um dos integrantes da banda em uma seção, retirando o misticismo e imaginário asiático desse psicodélico, e os substituindo pelo virtuosismo e estruturas do *Jazz*, com sonoridades da música sinfônica erudita.

Ao se definir a estrutura expandida e alongamento das formas musicais como características importantes do *Rock Progressivo*, e destacar suas diferenças com as formas alongadas do *Rock Psicodélico*, outros autores também identificam as mesmas características e traçam paralelos similares, como comenta Martin:

Em termos puramente musicais, o alongamento acontece de duas maneiras básicas. Aqui nós veremos como este simples conceito tem implicações de longo alcance que conduziram a formas experimentais e progressivas de *Rock*. De forma resumida, uma forma é similar ao *Jazz*, enquanto a outra é mais próxima da música erudita ocidental. Pode se pensar na forma com que o *King Crimson*, por exemplo, tem afinidades bem definidas com o *Jazz avant-garde*, enquanto o *Yes* tem afinidades com a música erudita do século XX. (MARTIN, 1998, p.74. Tradução nossa) <sup>41</sup>

O comentário de Martin, como é esclarecido com antecedência em seu próprio texto, é uma simplificação exagerada do estilo das bandas, mas serve como uma ilustração básica de como era o “estilo de expansão da estrutura musical”, que acontecia ao longo deste início do *Rock Progressivo*, em contraste com os improvisos do *Rock Psicodélico*. Também é interessante apontar que talvez estes paralelos não sejam necessariamente uma coincidência, já que a banda *Yes* tem membros com formação em música erudita, especificamente Rick

---

<sup>41</sup> No original “In more purely musical terms, stretching out occurs in two basic ways. Here we will see how out simple concept has far-reaching implications that lead to experimental and progressive forms of rock music. In a nutshell, one form of stretching out is akin to jazz, while the other is more akin to western classical music. One might think of the way that King Crimson, for example, has definite affinities with avant-garde jazz, while Yes has affinities with twentieth-century classical music.” (MARTIN, 1998, p.74)

Wakeman, enquanto no King Crimson, Robert Fripp já mostrava interesse e influências do *Jazz*, desde a década anterior.

As diferenças entre os subgêneros não se delimitavam somente a música, mas se estendiam um pouco além, de uma forma um pouco menos absoluta. Bowman (2002) descreve como os músicos ligados ao subgênero lentamente se afastaram dos temas de misticismo e espiritualidade, os quais eram predominantes na década anterior, e não somente isto, o subgênero surgiu isolado de outros assuntos políticos vinculados à contracultura, e consequentemente, do *Rock Psicodélico* da década de 1960:

Como Edward Macan argumentou, aspectos residuais do espiritualismo e misticismo da contracultura ao final da década de 1960 forneceram certos elementos de muitas bandas iniciais de *Rock Progressivo*. Entretanto, o comunalismo central da contracultura – incluindo integração sem precedentes de raça, gênero e classe entre ativistas anti-estabelecimento, manifestantes estudantis e fãs de *Rock*, estava começando a se fraturar em agendas separadas, incluindo o movimento *black power* e movimentos feministas, em 1969. Precisamente neste mesmo momento histórico, um novo gênero de *Rock* emergiu: o *Rock Progressivo* ou “*Art Rock*.”. De subcultura esmagadoramente branca, e predominantemente masculina, se tornava cada vez mais pessimista sobre as tentativas de “revolução” sociopolíticas do final dos anos 1960. (BOWMAN, 2002, p.184. Tradução nossa)<sup>42</sup>

É um detalhe importante de se pensar, pois este afastamento de assuntos políticos seria possivelmente um argumento para se explicar o que viria a ser o final desta primeira onda do *Rock Progressivo* na década seguinte, considerando que desde o começo os músicos participantes do subgênero não mostraram interesse em “instigar” ideias de uma agenda política de forma prática.

---

<sup>42</sup> No original “As Edward Macan has argued, aspects of residual spiritualism and mysticism from the late-60s counterculture provided certain elements of much early progressive rock music. However, the communalism central to the counterculture – including unprecedented racial, gender, and class integration among antiestablishment activists, student protesters, and rock music fans-was beginning to fracture into separate agendas, including the black power and women's movements, by 1969. At precisely the same historical moment, a new genre of rock music emerged: progressive rock or "art rock." Its overwhelmingly white, predominantly male subculture became increasingly negative about the attempted sociopolitical "revolution" of the late 1960s.” (BOWMAN, 2002, p.184)

## 2.2 CONSOLIDAÇÃO DO *ROCK PROGRESSIVO* E SUAS CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

O período entre os anos de 1968 e 1972 é quando podemos argumentar que o *Rock Progressivo* realmente se define como um subgênero distinto. Foram entre estes anos que surgiram não somente as principais bandas, mas também os álbuns que definiram o subgênero como um todo, e foi o período em que esta música teve o seu auge de popularidade. (MACAN, 1998; MARTIN, 1998). Entre as bandas que surgiram no período citado, algumas das mais importantes foram *Jethro Tull*, em 1968, *Genesis*, *King Crimson*, *Yes* e *Van der Graaf Generator*, em 1969, *Emerson, Lake & Palmer* e *Gentle Giant*, em 1970. O autor Martin (1998) aponta o lançamento chamado *In the Court of the Crimson King*, do *King Crimson*, como um destaque entre os que surgiram, pois de acordo com o autor já poderia possivelmente ilustrar o que seriam as características do subgênero de uma forma consolidada:

Tanto as suas passagens melancólicas, em tom menor, permeadas por violões e colorações sinfônicas do *Mellotron* (*Epitaph*), quanto as suas musculares estilizações polirítmicas, tingidas de *Jazz*, dominadas pelo sax-alto e guitarra com *Fuzz* (*21st Century Schizoid Man*), vieram a reverberar no *Rock Progressivo* ao longo da década de 1970. O álbum também exerceu uma poderosa influência extramusical nas bandas posteriores de *Rock Progressivo*: tanto o assunto apocalíptico de *Epitaph* e *Schizoid Man*, quanto as imagens medievais e misticismo subliminar da faixa título influenciaram muito bandas subsequentes, da mesma forma que a capa surrealista e gótica do álbum. (MARTIN, 1998, p. 23. Tradução nossa)<sup>43</sup>

O que foi descrito brevemente pelo autor são formas de estrutura expandida, se aproveitando de contrastes como variedade ao longo da composição, feitas através do uso de uma instrumentação bem diversificada, além da faixa demonstrar um arranjo bem trabalhado e incluir influências externas, principalmente do *Jazz*. Os contornos melódicos e progressões harmônicas são bastante remetentes ao *Jazz*, porém a sonoridade do arranjo é remetente a

---

<sup>43</sup> No original “Both its melancholy, minor-key passages permeated by acoustic guitar and the Mellotron's symphonic colorings ("Epitaph") and its muscular, polyrhythmic jazz-tinged stylizations dominated by alto sax and fuzzed guitar ("21st-century Schizoid Man") were to reverberate in progressive rock throughout the 1970s. The album exerted a powerful extramusical influence on later progressive rock bands as well: both the apocalyptic subject matter of "Epitaph" and "Schizoid Man" and the medieval imagery and mystical undertones of the title cut greatly influenced later progressive rock bands, as did the album's surrealistic, gothic cover art.” (MARTIN, 1998, p. 23.)

música erudita sinfônica, através da simulação de uma seção de cordas pelo *Mellotron* e da inclusão de instrumentos de sopro, como flautas e saxofone.

A consolidação do *Rock Progressivo* como uma música distinta no final da década de 1960 ocorreu depois da definição de um conjunto de características, mais especificamente musicais, e da codificação de uma sonoridade e conjunto de timbres que ouvimos como resultado, ou seja, a definição de uma “assinatura sonora” do subgênero. Macan (1998) descreve algumas de tais características:

É possível que a característica mais facilmente identificável do *Rock Progressivo* seja o uso persistente de cores tonais tiradas de várias fontes de música artística europeia. De forma incessante, se ouve os ecos da música sinfônica, música sagrada da renascença e barroco, produções de violão e piano erudito, assim como os exemplos mais representativos dos estilos de música vocal renascentista e medieval. (MACAN, 1998, p.31. Tradução nossa)<sup>44</sup>

O fato de que músicos do *Rock Progressivo* se inspiravam em música erudita já foi citado, e observado em exemplos anteriormente, mas antes teria sido no sentido de expansão estrutural e conceitual, através dos quais os artistas buscavam uma maneira de se fazer uma longa peça complexa, sem se voltar para seções de improvisos. O autor se refere aqui diretamente a instrumentação e timbre encontrados nas músicas do início da década de 1970, nos quais as bandas procuravam emular outras sonoridades específicas da música erudita. Além de se inspirar e emular através de meios eletrônicos, é possível se encontrar várias as bandas entre 1967 e ao longo da década de 1970 que gravaram um álbum juntamente a uma orquestra sinfônica:

A adoção mais óbvia de instrumentação erudita por músicos de *Rock Progressivo* veio no final da década de 1960 e início de 1970, quando uma série de bandas gravaram com uma orquestra sinfônica de fato. Esta tendência foi iniciada pelo *Moody Blues* com o seu influente LP *Days of Future Passed*, gravado no final de 1967, e logo foram acompanhados pelo *Procol Harum*, *The Nice*, *Deep Purple*, *Pink Floyd*, *Yes*, e em meados da década de 1970, pelo *Caravan*, *Renaissance* e *ELP*. (MACAN, 1998, p.32. Tradução nossa)<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> No original “Perhaps the most readily identifiable characteristic of the progressive rock sound is its persistent use of tone colors drawn from a variety of European art music sources. Again and again, one hears echoes of symphonic music, renaissance and baroque sacred music, classical piano and guitar literature, and medieval and renaissance vocal music in the most representative examples of the style.” (MACAN, 1998, p.31)

<sup>45</sup> No original “The most obvious adoption of classical instrumentation by progressive rock musicians came in the late 1960s and early 1970s, when a number of bands actually recorded with a symphony orchestra. This trend

Poucos destes álbuns lançados foram bem-sucedidos, como o próprio autor segue comentando, e apesar de que, como citado, foram várias as bandas que lançaram pelo menos um álbum com uma orquestra, foram pouquíssimas as bandas que o fizeram novamente na época. O resultado foi que, ao longo das décadas seguintes, os artistas começaram a tentar emular a sonoridade, e o papel que uma sinfonia teria em sua música através da incorporação de ferramentas que surgiram por volta das décadas anteriores. Três instrumentos importantes podem ser destacados neste início do subgênero – o órgão *Hammond*, que não era novo, mas foi bastante utilizado pelas bandas, o *Mellotron*, e o sintetizador *Moog*. (MACAN, 1998)

Antes de se comentar as sonoridades, acredito que possa ser interessante mencionar que, Macan (1998), tira várias conclusões a partir da observação de que as bandas utilizam alguns timbres, ou fazem escolhas específicas sobre timbres e instrumentos, como por exemplo – a inspiração em sonoridades baseadas em tradições religiosas, como a simulação de música vocal religiosa junto ao uso do *Hammond*, carrega uma intenção a partir das próprias bandas em transformar, intencionalmente, os shows em rituais quase-litúrgicos (MACAN, 1998, p.32 e p.66-68). Além disto, o autor comenta bastante também sobre relações entre patriarcado, contracultura e cultura Hippie, e cria um sistema de análise de timbres e contrastes baseado em gêneros (masculino e feminino).

Independente das discussões sobre a “ritualização” em shows de *Rock*, principalmente na década de 1960 em meio ao auge do *Rock Psicodélico*, eu acredito que a inspiração e uso de timbres e instrumentos externos ao *Rock*, independente da sua origem, são muito provavelmente feitos com a simples intenção de expandir a variedade de sonoridades disponíveis à banda, principalmente por serem a grande novidade da década, além da finalidade de se desenvolver as ideias e conceitos iniciais por trás dos álbuns. Acredito que ferramentas mais flexíveis talvez fossem melhores para se entender os contrastes nas músicas do subgênero do que o sistema de análise que o autor utiliza – as estruturas não se dividem em apenas dois tipos, e sim vários graus de densidades e contrastes, principalmente em obras mais recentes. Resumindo, acredito que as bandas não se preocupavam tanto com as conotações do contexto de onde tiravam as suas inspirações musicais.

---

was initiated by the Moody Blues with their influential *Days of Future Passed* LP, recorded late in 1967, and was followed soon after by Procol Harum, the Nice, Deep Purple, Pink Floyd, Yes, and, in the mid-1970s, by Renaissance, Caravan, and ELP.” (MACAN, 1998, p.32)

A sonoridade do *Rock Progressivo* se desenvolveu aos poucos ao longo da década de 1970 através da instrumentação, o autor comenta sobre a base do próprio *Rock*, e como o progressivo expandiu sobre ela:

Antes da metade da década de 1960, a instrumentação da maioria das bandas de *Rock* consistia de uma ou duas guitarras, um baixo e bateria; as vezes um piano estava presente, mas era inevitavelmente considerado parte da seção rítmica, e não um instrumento condutor. Somente ao final da década que a introdução de três específicos instrumentos de teclas – o órgão *Hammond*, o *Mellotron*, e o sintetizador *Moog*, tornaram o som do *Rock Progressivo* possível, e elevaram o tecladista a um nível de paridade similar, ou até mesmo predominante, sobre o guitarrista. (MACAN, 1998, p.33. Tradução nossa)<sup>46</sup>

A presença da variedade de teclados mencionada como um elemento permanente nos trabalhos das bandas afetou de forma profunda a sonoridade dessa música, provocando uma reorganização do que seria o papel de cada instrumentista nos arranjos, e no início do *Rock Progressivo* a maneira com que as bandas lidaram com isto foi bastante particular de cada um dos grupos. A flexibilidade dos acompanhamentos do *Hammond* incluía várias possibilidades como a inclusão de distorção, assim como *chorus*; o *Moog* tinha a capacidade para se carregar uma melodia principal como instrumento solista; e a riqueza e variedade dos timbres do *Mellotron* era surpreendente na época. Estas três considerações sobre os novos instrumentos que foram introduzidos em seu ambiente levaram os baixistas e guitarras a terem que se adaptar de alguma forma.

Mesmo quando ao plano de fundo sonoro, os guitarristas de *Rock Progressivo* tendem a tocar arpejos (acordes fragmentados), ou ostinatos melódicos (pequenos padrões melódicos repetidos várias vezes), frequentemente em uníssono com o baixista, em vez de apenas bater os acordes; acordes são frequentemente tocados apenas no violão. Muitos guitarristas de *Rock Progressivo* modificaram o som de suas guitarras com uma série de dispositivos eletrônicos como *Fuzz Box*, *Phaser*, e unidades de *Chorus* para se criar um timbre enorme e complexo complementando de

---

<sup>46</sup> No original “Prior to the mid-1960s, the instrumentation of most rock bands consisted of one or two electric guitars, a bass guitar, and drums; a piano was sometimes present, but inevitably was regarded as part of the rhythm section, not as a lead instrument. Only during the late 1960s did the introduction of three specific keyboard instruments—the Hammond organ, the Mellotron, and the Moog synthesizer—make the progressive rock sound possible, and bring the keyboard player to a level of parity with, or even predominance over, the guitarist.” (MACAN, 1998, p.33)

forma perfeita as cores tonais quase-sinfônicas dos teclados eletrônicos. (MACAN, 1998, p.36. Tradução nossa) <sup>47</sup>

A descrição do autor é básica, mas um bom ponto de partida sobre como estes instrumentos de teclas foram utilizados, e como os músicos se adaptaram, alterando as características sonoras de uma maneira geral no subgênero. Primeiramente, para se entender os motivos pelos quais tais tipos de teclados foram, e ainda são, quase que exclusivamente utilizados de formas bem singulares, é importante entender algumas de suas características básicas, as quais afetam as suas capacidades musicais diretamente. Um dos principais teclados de acompanhamento, chamado *Mellotron*, tinha um “tempo de ataque” lento, ou seja, quando o músico acionava a tecla, acontecia um pequeno atraso de tempo até que o áudio de fato fosse reproduzido. A produção do timbre era feita através da reprodução de uma fita magnética, disparada pela ação das teclas, ou seja, até que o mecanismo tivesse efeito, e o som fosse reproduzido, era necessário um certo tempo, que na prática não era tão grande, mas o suficiente para impossibilitar complexidade e virtuosidade rítmica pelos tecladistas utilizando estes instrumentos específicos.

O *Hammond* não sofria de tais problemas, e era utilizado tanto para acompanhamentos harmônicos quanto melódicos, apesar de que tinha um timbre relativamente próximo do da guitarra com distorção; enquanto o *Moog*, na época em que surgiu, era apenas um sintetizador monofônico, incapaz de reproduzir mais de uma nota ao mesmo tempo, se mantendo exclusivamente no âmbito melódico. Somente por volta do fim da década de 1970 os sintetizadores polifônicos se tornariam realidade, mas o timbre do *Moog*, e de seu sucessor mais frequentemente utilizado no palco, o *Minimoog*, é tão característico como “teclado solista”, que o seu papel continuou fundamentalmente inalterado ao longo da história do *Rock Progressivo*, independente do desenvolvimento tecnológico.

É claro que inúmeros outros equipamentos surgiram ao longo das décadas, e foram bastante utilizados, como o ARP Odyssey, no álbum 2112 do *Rush*, de 1976 e vários tipos de pianos elétricos e sintetizadores. Mas o principal é que estes três equipamentos destacados até aqui foram tão característicos no subgênero que até os dias atuais as bandas procuram imitar,

---

<sup>47</sup> No original “Even when in the sonic background, progressive rock guitarists tend to play arpeggios (broken chords) or a melodic ostinato (a short melodic pattern that is repeated over and over), often in unison with the bass guitarist, rather than strumming chords; chords are frequently strummed only on the acoustic guitar. Most progressive rock guitarists modified the sound of their electric guitars with a host of electronic devices such as fuzz boxes, flangers, phasers, and chorus units to create a massive, complex timbre that perfectly complements the quasi-symphonic tone colors of the electronic keyboards.” (MACAN, 1998, p.36)

não somente o seu timbre, mas também a maneira como foram utilizados nos arranjos. (ROMANO, 2010)

Assim como as bandas procuravam alguma forma de evoluir os arranjos de forma geral, os guitarristas e baixistas começaram a repensar suas respectivas funções nestes arranjos, de formas variadas, procurando alguma maneira de se destacar frente aos novos instrumentos.

### 2.2.1 DELIMITANDO AS CARACTERÍSTICAS EM UM CONTEXTO PRÁTICO

Seria interessante observar de forma direta sobre como as bandas trabalharam arranjo, instrumentação e composição nesta época, analisando duas faixas bastante populares, e de caracteres diferentes. Através destas análises, talvez seja possível esclarecer como foi o desenvolvimento, de forma prática, de alguns destes elementos que foram descritos até agora como características musicais marcantes do *Rock Progressivo*.

Um primeiro objeto de análise que poderia ser interessante é encontrado em uma das obras mais conhecidas da banda *Yes*, a faixa *Roudabout*, que abre o seu álbum *Fragile* de 1971. Esta faixa seria um exemplo de uma música com uma instrumentação mais tradicional, que procurou expandir, e não quebrar completamente com as tradições do *Rock*.

A música começa a partir da reprodução de um acorde de piano manipulado em estúdio para ser reproduzido de trás para frente, ou seja, ele começa ressoando e vai em direção ao ataque, o qual “dispara” diferentes momentos do solo de violão. Após essa introdução vem o verso, no qual podemos ouvir um acompanhamento singular – harmônicos tocados no violão, um *riff* principal carregado pelo baixo e a harmonia principal é inferida através arranjo vocal, a presença da guitarra não é audível ainda; entre o primeiro e o segundo verso ouvimos um pequeno respiro rítmico, no qual os harmônicos do violão se tornam acordes, o *Hammond* entra tocando um acompanhamento de caráter arpejado, e a guitarra se junta ao arranjo com um *lead* melódico, acompanhando os acordes do violão.

A música é em 4/4, mas a sua estrutura geral de compassos não é exatamente simétrica, envolvendo frases de 6 compassos, e sua harmonia gira em volta da tonalidade de E (mi maior). Com o início do segundo verso, o *Minimoog* pode ser ouvido com uma breve ornamentação melódica, e o arranjo vocal cresce em número de vozes. É interessante ressaltar que, apesar de tudo, este tipo de arranjo ainda seria relativamente “tradicional” se comparado com a música da década anterior, mas que se destaca por mostrar a criatividade da banda para

incorporar novos elementos em sua música. Talvez justamente seja esta proximidade que levou esta faixa específica a ser tão popular no repertório da banda.

Um segundo exemplo que poderia ser interessante é a música *Supper's Ready*, da banda *Genesis*, última faixa de seu álbum *Foxtrot* lançado em 1972. A faixa em questão tem 22 minutos e 54 segundos de duração, e não somente apresenta praticamente todos os elementos mencionados como características do *Rock Progressivo* até então, tem uma instrumentação e momentos elaborados em seu arranjo.

A música começa com o som de diversos violões e guitarras de 12-cordas (com o som limpo) sobrepostos, tocando uma harmonia arpejada, baixo e um arranjo vocal cantando a mesma letra, mas com duas vozes, uma grave e outra aguda. No “refrão” do que seria uma parte “A” da música, por volta dos 0:22 segundos, o arranjo vocal passa de 2 vozes para uma na região média, a parte harmônica é simplificada – sem guitarras, e o baixo passa a tocar em uma região mais aguda do instrumento – são dois momentos distintos de um mesmo arranjo entre os quais não existe exatamente um contraste, mas auxilia na percepção da harmonia do segundo momento, na região da dominante.

Após a segunda repetição, a banda entra em uma seção de transição entre esta parte “A” e uma parte “B” que viria a seguir. Nesta transição, a parte harmônica arpejada dos violões continua repetindo uma base sobre a qual ocorrem diversas intervenções instrumentais: primeiramente a partir dos vocais simulando um coral, depois de um piano elétrico, que entra acompanhando estes vocais, mas depois toca algumas escalas, um solo e acordes com efeitos de volume. O terceiro instrumento a entrar na transição é uma flauta transversal, tocando notas longas, enquanto o piano elétrico arpeja a harmonia. O último momento desta transição é quando o piano elétrico “provoca” os outros instrumentos a tocarem uma breve escala virtuosa, a qual é tocada até pelo violão, que até agora era somente parte do bloco harmônico. Toda esta seção apresenta lentamente um crescendo de densidade, e termina aos 3m e 50s de duração, marcando o início da seção “B” da música.

O início da seção “B” é marcado por várias mudanças, mas eu diria que é mais uma forma de culminação do que foi “construído” até agora, do que um contraste ou algum tipo de comparação binária. A guitarra volta com padrões de *strumming*<sup>48</sup>, em acordes ascendentes

---

<sup>48</sup> *Strumming* é um termo utilizado para se referir ao ato de se tocar acordes completos em um instrumento de cordas, como um violão ou uma guitarra, seguindo uma célula rítmica específica, normalmente acompanhando a “levada” da seção rítmica.

(Am – D – E7 – F – G#m7<sup>(b5)</sup>) e um efeito de *flanger*<sup>49</sup>, mas ainda sem distorção alguma; alguns instrumentos acústicos acompanham a harmonia. A linha vocal é composta por um número de vozes, mas a harmonização varia entre momentos de uníssono e outros intervalos, juntamente à alternância entre notas muito longas e mais curtas, auxiliando nos momentos de tensão-resolução harmônica. Este pequeno momento acústico é uma forma de introdução da parte “B” – quando o órgão entra fazendo um acompanhamento melódico-harmônico, e pela primeira vez na música, a seção rítmica se junta ao arranjo com a bateria, é que esta parte realmente começa de forma plena. A sequência harmônica se simplifica (A – E7) mas a música segue na mesma forma, com alguns efeitos de guitarra com *echo* adornando momentos de culminação dos vocais, além de muitas ornamentações feitas pelo órgão. Esta seção B segue por 2 repetições completas até ser interrompida de forma extremamente súbita por um gesto, no qual somente o órgão segura um acorde dissonante das notas C – E – F#, seguido de um pequeno período de silêncio. No compasso seguinte a harmonia é “restaurada” com a adição da fundamental no bloco de notas dissonante, construindo novamente o acorde Am6 – o órgão e o violão tocam a harmonia, enquanto uma flauta transversal toca novamente a melodia do primeiro verso da música.

Após esta seção a música entra em uma segunda parte inteiramente diferente, o que seria um bloco de “desenvolvimento”. Esta segunda parte da música tem uma estrutura mais “livre”, e menos movimentos harmônicos. Após a reapresentação da melodia do verso a mudança de caráter começa a partir dos vocais, que “explode” na seção principal depois de um crescendo. Esta seção principal é carregada por um bloco rítmico com vários violões, a guitarra, baixo e a seção rítmica segurando algo que tem um caráter de *ostinato*, mas não é bem definido; enquanto isto o órgão faz contornos melódicos, o vocal adota um caráter de “declamação” sem uma estrutura de versos definidos, e após um tempo temos um solo de guitarra que aparenta interromper um dos versos do vocal.

Quando o solo de guitarra termina ouvimos algo que é bem característico do *Rock Progressivo*, um momento de dueto, neste caso, uma melodia arpejada tocada por ambos teclado e guitarra em uníssono, enquanto a parte rítmica é bastante reduzida. Esta parte da música culmina nesta parte de uníssono, após a qual o arranjo é reduzido em densidade mas continua no mesmo andamento acelerado de antes; o órgão e a guitarra continuam apenas

---

<sup>49</sup> *Flanger* é o nome que tem um efeito criado, originalmente, a partir da reprodução de dois sinais de áudio idênticos, mas que são levemente dessincronizados em tempo, na escala de milissegundos. Isto cria um efeito de “varredura” ou “sopro” no som para o ouvinte. Quando utilizado na guitarra, o efeito é reproduzido artificialmente a partir de um pequeno pedal.

fazendo acompanhamentos melódicos, e a banda vai decrescendo em volume aos poucos até encerrar esta seção da música. Somente o teclado, tocando sons sem ataque, e o vocal fazem um interlúdio entre partes, com um caráter bastante abatido, em contraste com a “energia” de partes anteriores.

A terceira parte da música é de contraste, ritmicamente marcada se comparada com as anteriores, mas que se foca no desenvolvimento dos vocais e no acompanhamento dos teclados adotando com um caráter “cômico” inspirados em um imaginário *vaudeville*. O acompanhamento principal é feito por várias camadas de órgãos, principalmente melódicas e com pesados efeitos de distorção; a guitarra e o baixo acompanham principalmente a seção rítmica e o vocal não tem harmonizações, é ritmicamente bem rígido e detalhado. Um segundo momento desta seção é uma redução de “energia”, utilizando somente pequenos *clusters* bastante dissonantes. A segunda seção desta parte da música é “disparada” com uso de *samples* – com sons de apito, vozes e diversos outros de caráter percussivo – o acompanhamento é feito principalmente pelo piano e bateria, a presença da guitarra é bastante discreta. Ao longo destes versos, a banda trabalha com *pitch shifting* e *pan* de uma forma criativa – uma versão transposta artificialmente alterna gradualmente em direção a normal dos vocais, e durante esta transição, também ocorre uma alteração na “posição” do som, ao longo da qual ele passa do lado esquerdo para o lado direito do “ambiente sonoro” do ouvinte. No verso seguinte, o movimento ocorre no sentido contrário, e quando coincidentemente soam junto, as linhas vocais se harmonizam.

O último verso desta parte da música retoma as características iniciais, e então a banda segue com um longo interlúdio. Este interlúdio começa somente com um som de órgão e uma intervenção melódica da guitarra, as quais as notas tocadas nos lembram sons de uma sirene. Depois a banda entra com uma flauta e uma guitarra com *flanger*, apresentando uma melodia, na terceira repetição da melodia a guitarra é substituída por um violão com cordas de nylon, tocando a harmonia com dedilhado.

A quarta parte da música é focada no desenvolvimento rítmico, começando de forma súbita no compasso de 9 / 8, com uma subdivisão de 3 - 2 - 4, insinuada pelo *riff* de guitarra, tocado sem distorção. O acompanhamento da seção rítmica é simples, e se limita a gestos sonoros delimitando os limites dos versos; os vocais, apesar de harmonizados, não tem um arranjo muito complexo. Quando os vocais terminam, começa um solo de órgão sobre o mesmo acompanhamento, com a bateria demarcando na caixa os tempos 3, 5 e no chimal os tempos 6 e 8 (ou 1 e 3 da divisão de 4). O solo de órgão não segue o compasso do

acompanhamento exatamente, e toca frases alternando entre alguns compassos diferentes, mas o mais comum identificado foi 7/8; seria mais correto dizer que o solo de órgão se sustenta na subdivisão de acentos introduzida pela bateria depois dos vocais se encerrarem. Este solo tem alguns momentos diferentes, nos quais ele deixa de ser somente melódico e toca acordes, criando um crescendo (neste momento em 4/4), e mais adiante, juntamente a uma flauta, cria uma seção de harmonização, depois voltando a ser melódico.

Quando os vocais retornam, o órgão se junta ao acompanhamento somente segurando acordes ao longo dos compassos, e som bastante característico do *Mellotron* também pode ser ouvido ao longo de um decrescendo, que encerra esta quarta parte da música e nos leva em direção ao final.

Após uma pequena transição, a banda faz uma repetição do primeiro refrão (primeira parte, seção A) da música com leves alterações na letra, acompanhada somente por um arranjo de várias camadas de instrumentos de teclados e pela guitarra distorcida, desencadeando a parte final da música. Nesta parte final, o arranjo é mais tradicional e a progressão de acordes volta como era na primeira parte, especificamente na seção B, com a atenção voltada para a letra cantada pelos vocais, assim como um longo solo de guitarra que segue desde o começo desta última seção. Este solo segue primeiramente em segundo plano, através do uso de *eco* e *reverb*, de forma similar ao que acontecia no começo da música, mas agora consideravelmente mais melodicamente ativo; a guitarra que toca a linha do solo segue assumindo o centro do ambiente sonoro e encerrando a música, ao longo de um *fade out*.

O encarte original do álbum no qual esta música foi lançada traz uma série de subdivisões de partes juntamente à letra, seria um exercício interessante tentar estruturar as seções analisadas a partir destas subdivisões:

I.	<i>Lover's Leap</i>	0m00s – 1m49s	Primeira Parte – Seção A – Versos, refrão, arpejos e instrumentos acústicos.
		1m50s – 3m50s	Primeira Parte – Seção A – Transição instrumental, piano elétrico e flauta.
II.	<i>The Guarded Eternal</i> <i>Sanctuary Man</i>	3m53s – 5m24s	Primeira Parte – Seção B – Versos livres, <i>strumming</i> , órgão, guitarra distorcida ( <i>echo</i> )
		5m24 – 5m04	Transição, Interrupção súbita – Reapresentação da melodia do primeiro verso.

III.	<i>Ikhnaton and Itsacon and Their Band of Merry Men</i>	5m05 – 9m01s	Segunda Parte – Contraste de “energia”, guitarra distorcida, estrutura livre, ostinato rítmico. Solo de guitarra e dueto.
IV.	<i>How Dare I Be So Beautiful?</i>	9m32s – 11m00s	Transição. Contraste de andamento e caráter – acordes sem som de ataque e vocais distantes.
V.	<i>Willow Farm</i>	11m01 – 12m27s	Terceira Parte – Seção A – Ritmo destacado, letras e vocais elaborados, acompanhamento principalmente órgão.
		12m28s – 13m04s	Terceira Parte – Seção B – Contraste entre seções. Acompanhamento principalmente de piano e bateria, vocais com <i>pitch shift</i> .
		13m05s – 13m42s	Terceira Parte – Seção A – Repetição, <i>backing vocals, samples</i> .
		13m43s – 15m36s	Transição. Melodia na flauta e <i>fingerstyle</i> Nylon
VI.	<i>Apocalypse in 9/8 (Co-Starring the Delicious Talents of Gabble Ratchet)</i>	15m37s – 19m59s	Quarta Parte – Seção A – Elaboração de elementos rítmicos, arranjo simples. Acompanhamento se mantém o mesmo ao longo de toda a parte. Longo solo de órgão.
VII.	<i>As Sure As Eggs Is Eggs (Aching Men's Feet)</i>	20m00s – 22m54s	Quinta Parte – Reapresentação de elementos da primeira parte da música, <i>grand finale</i> , Solo de guitarra e <i>fade out</i>

Uma declaração comum quando se lê sobre as características destas longas faixas (ou épicos) do *Rock Progressivo* de 1970, é com teriam se inspirado na música erudita, e juntamente a isto, como alguns grupos poderiam ter se inspirado na forma sonata para se compor suas músicas. Seria inviável verificar se isto realmente ocorria no trabalho de todas as bandas, mas acredito que esta música analisada do *Genesis* se encaixa como uma das composições inspiradas na forma sonata.

Da maneira mais fundamental, para que a forma sonata se defina, precisamos da ocorrência alguns “eventos estruturais” ao longo de uma composição: a exposição, o desenvolvimento, e a recapitulação. A música pode ter uma introdução, *coda* e transições.

Na faixa analisada, uma possível interpretação seria que a banda faz o uso de dois distintos conjuntos de matérias temáticas, definidos não somente musicalmente, mas também pelo conteúdo das letras e pelo caráter do arranjo em questões que normalmente não entrariam em uma análise formal de música erudita, como o uso de efeitos de distorção ou não, e o uso de instrumentos acústicos “contra” o uso de teclados.

A primeira exposição seria na “primeira parte” da música, nos subtítulos I. *Lover’s Leap* e II. *The guarded Eternal Sanctuary Man*; a segunda exposição de material seria na “segunda parte”, no subtítulo III. *Ikhnaton and Itsacon and Their Band of Merry Men*. Apesar de um número diferente de subtítulos, ambas têm aproximadamente a mesma duração.

A transição entre exposições é bem curta, mas a transição que ocorre no subtítulo IV. *How Dare I Be So Beautiful?*, que dividiria as supostas seções de exposição e desenvolvimento, é muito mais longa.

O desenvolvimento do material temático da primeira parte ocorre no subtítulo V. *Willow Farm*, e o da segunda no VI. *Apocalypse in 9/8 (Co-Starring the Delicious Talents of Gabble Ratchet)*. A questão sobre estas partes é considerar se isto realmente seria um desenvolvimento do material temático, e este argumento é discutível, mas acho que existem alguns argumentos a favor do que seria uma reinterpretação do conceito de desenvolvimento a partir das bandas de *Rock Progressivo*. No caso, o desenvolvimento se daria através de longos solos e momentos de dueto/unísono, com melodias trabalhadas por todos os instrumentos presentes no arranjo.

Nesta faixa especificamente, o agrupamento de materiais temáticos pelo conteúdo das letras e conceito da faixa (cotidiano e religiosidade em contraste com guerra e mitologia), assim como o caráter inicial da instrumentação (instrumentos acústicos arpejados, guitarra com *flanger* em contraste com *strumming* e distorção) poderia nos dar uma base, assim como alguns contextos prováveis, o suficiente para fazer uma conexão entre as partes iniciais e estas outras partes de desenvolvimento. Pensando em questões harmônicas, temos mais uma “ideia” de tensão na estrutura geral, através do uso de progressões dissonantes e arranjos incomuns ao longo das seções de desenvolvimento, principalmente quando as partes iniciais tiveram progressões tão simples quanto Im – V – Im.

A parte de recapitulação ocorre no subtítulo VIII. *As Sure As Eggs Is Eggs (Aching Men's Feet)* na qual a banda resgata a melodia, letra do primeiro material exposto, e progressão harmônica do segundo, e segue com uma longa *coda*. Se realmente considerarmos que isto se valida como forma sonata, podemos encontrar estruturas similares na música do *Yes*, *Jethro Tull* e *King Crimson*, mas com alterações principalmente no que se diz respeito à definição do que seria um desenvolvimento. O mais comum seria trabalhar a temática e os materiais apresentados através de solos e improvisação, principalmente sobre a harmonia e/ou *riffs* de momentos anteriores.

### 2.3 ÁLBUNS CONCEITUAIS

Até o período em questão, discussões que se referem a álbuns conceituais são baseadas em suposições e incertezas já que este tipo de trabalho não era tão presente no *Rock* ainda, mas a partir de 1970, e ao longo de todas as décadas seguintes, se tornaria um assunto recorrente, principalmente no subgênero progressivo, mas também foi presente em trabalhos de bandas do *Hard Rock*, *Heavy Metal* e outros tipos de música, nos quais foram vinculados o termo de *Óperas Rock*.

Os autores Hegarty e Halliwell (2010) discutem alguns pontos que podem ser interessantes sobre este tipo de trabalho no contexto do *Rock Progressivo*:

O álbum conceitual abriu o âmbito para narrativas, mescla de gêneros, desenvolvimento instrumental que ecoava formas de *Jazz* e sonata, e complexidade nas letras que não era possível em formas mais curtas ou até mesmo em faixas individuais estendidas. [...] O álbum conceitual desenvolvido de forma completa expandiria sobre um tema ao longo de muitas faixas, e combinar isso com formas musicais e estruturais que avançariam ao longo de um álbum. A repetição de ideias instrumentais e líricas ofereceriam uma coerência imediata logo na primeira audição, e demais ressonâncias viriam a emergir em audições subsequentes. (Hegarty; Halliwell, 2010, p.65. Tradução nossa)<sup>50</sup>

A inclusão de um conceito na criação de um álbum permitia que as bandas expandissem a instrumentação e os arranjos de suas músicas de uma forma mais coerente e

---

<sup>50</sup> No original “The concept album allowed scope for narrative, for genre mixing, for instrumental development that echoed jazz and sonata forms, and for lyrical complexity that was not possible in shorter form or even in single extended tracks. [...] The full-blown concept album would expand on a theme over many tracks, and match this with musical and formal structures that advanced over the course of an album. The repetition of instrumental and lyrical conceits would offer an immediate coherence on first listen, only for other resonances to emerge on subsequent hearings.” (Hegarty; Halliwell, 2010, p.65)

menos aleatória. A presença de uma estrutura traz sim coerência musical técnica a uma faixa longa, mas juntamente a arte, a letra, e a presença de uma ideia e temática central servindo como um guia para a música da banda foi quando este tipo de trabalho mais chamou a atenção do público. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

Entre os exemplos ao longo da história da música popular nos Estados Unidos de criações em torno da ideia de se desenvolver um álbum completo através de conceitos ou temas, os autores vêm citando nomes do *Jazz* em décadas anteriores, como Duke Ellington com *Black, Brown & Beige*, de 1946, e Frank Sinatra com *Come Fly With Me*, de 1958. No que se refere ao *Rock Progressivo*, os lançamentos iniciais deste tipo já foram citados em momentos anteriores, apesar de que existiam discussões sobre se eram ou não álbuns conceituais – *Pet Sounds*, *Sgt. Peppers*, entre outros.

Três outros álbuns no *Rock Progressivo* são destacados, primeiramente *Piper at the Gates of Dawn* do *Pink Floyd* de 1967 e *Days of Future Passed* do *Moody Blues* também de 1967, os quais foram obviamente importantes, mas principalmente um deles, o álbum *SF Sorrow*, da banda *The Pretty Things*, de 1968, é destacado pelos autores como o primeiro álbum conceitual completo, de forma inquestionável. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.67)

O *SF Sorrow*, do *The Pretty Things* é ostensivamente muito diferente, um universo paralelo onde seguimos a vida de uma pessoa em particular: aquela irritantemente nomeada *SF Sorrow*. A tarefa deste nome é sinalizar o sentimento de transcendentalidade que se tornou uma parte principal dos álbuns conceituais dos álbuns da década de 1970 (como discutido abaixo), mas neste mundo a luta entre o mundano, a criatividade e a futilidade se desenvolve em uma sequência de treze figuras. As canções que invocam imagens são conectadas pela prose (nas notas de encarte) suplementando a história que acontece. Esta história, composta por elementos musicais e de prosa, apresenta a família *Sorrow* [tristeza], que se mudam “do norte” para outra cidade industrial, dominada por “fábricas de miséria”. (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.67. Tradução nossa)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> No original “The Pretty Tings’ *SF Sorrow* is ostensibly very different, a parallel universe where we follow the life of one particular person: the annoyingly named *SF Sorrow*. The task of this name is to signal the otherworldliness that became a major part of 1970s concept albums (as discussed below), but in this other world the struggle between mundanity, creativity and futility plays out in a sequence of thirteen tableaux. The imagistic songs are connected by prose (on the liner notes) that supplies the intervening story. The story, made up of song and prose elements presents the *Sorrow* family, who move from ‘up north’ to another industrial town, dominated by ‘factories of misery’[...]” (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.67)

Até então, de acordo com esta descrição, é um paralelo similar ao *Sgt. Peppers*, mas a diferença, de acordo com o autor, é que neste álbum a história do personagem realmente se desenvolve ao longo das páginas (história a qual é descrita em detalhes pelos autores Hegarty e Halliwell, 2010, p.68-69), e não é somente utilizado como uma “ferramenta de expansão musical”, como argumentam ter sido no trabalho anterior dos *Beatles*. Justamente por isto, então, que argumentam em favor deste este álbum ser considerado um dos primeiros conceituais, de forma “completa”, pois não somente apresenta todo o conjunto de características distintas, as quais são necessárias para a formação da ideia de um personagem, mas utiliza tal personagem para desenvolver uma história com a música.

A conclusão é de que a definição de um conceito por si só não seria o suficiente para sustentar o álbum enquanto “conceitual”, e a banda teria que desenvolver e trabalhar em volta este conceito de alguma forma ao longo de suas faixas, e foi justamente nesta direção que a maioria das bandas seguiram ao longo da década de 1970. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

A partir da ideia de que estes tipos de álbuns e que o desenvolvimento de histórias, conceitos, personagens e outros tipos de ideias ao longo das músicas, capas de discos e letras são uma parte fundamental do *Rock Progressivo*, alguns autores comentam brevemente sobre o que chamam de “imersibilidade” musical no subgênero:

Para nós, o *Rock Progressivo* funcionava como um substituto para um tipo de *art-music* escapista, e alguns músicos de *Rock Progressivo* já haviam expressado uma avaliação na década anterior. Por exemplo, o vocalista principal do *Yes*, Jon Anderson, disse em 1971: “Nós estamos começando a pensar em termos dos lados inteiros de um álbum e não somente nas faixas, e fazendo música com mais profundidade. Nós não estamos tentando nos envolver com música erudita, mas sim capturar aquilo que a música erudita faz com você”. (BOWMAN, 2002, p.186. Tradução nossa)<sup>52</sup>

O autor citando o vocalista principal da banda *Yes* declarando a forma com que a banda pensava em lados inteiros de álbuns, e não somente faixas, e procurava fazer música com profundidade. E uma das consequências importantes do surgimento deste tipo de trabalho – os ouvintes tomavam uma postura de escuta mais atenta – observavam cuidadosamente as letras, capas, e pensavam sobre quais seriam os significados maiores de

---

<sup>52</sup> No original “For us, progressive rock functioned as a kind of escapist art-music substitute, and some progressive rock musicians had already voiced this assessment about a decade earlier. For example, Yes's lead singer Jon Anderson said, in 1971, ‘We are beginning to think in terms of whole sides of albums and not just tracks, and making music with more depth. We're not trying to get into classical music, but get what classical music does to you.’” (BOWMAN, 2002, p.186)

tudo aquilo, se tivesse algum. Este tipo de escuta era diferente daquela que ocorria em volta da música psicodélica, como comentam Hegarty e Halliwell (2010):

Entretanto, o álbum conceitual é raramente sobre escapismo absoluto, embora ele ofereça um prospecto de liberdade. Ao invés disto, precisamos pensar em termos de imersão, não no sentido de sobrecarga sensorial como na música psicodélica, mas uma imersão que engaja o intelecto assim como os sentidos. Quer um álbum conceitual seja uma crítica social, devaneios sobre o estado do mundo, natureza ou humanidade, ou simplesmente um passeio sobre cosmologia alternativa, a gravação cria um sistema completo dentro do qual a possibilidade de que uma narrativa seja sustentada altera forma de audição do álbum. (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.69. Tradução nossa)<sup>53</sup>

Como explicado, não somente a complexidade do conceito agregado, trazendo ideias, imagens, letras, e todos os elementos técnicos musicais, a simples presença de uma narrativa já era o suficiente para estimular os ouvintes a alterar a forma com que ouviam aquela música, e se concentrar em um tipo de apreciação diferente destes tipos de composição, procurando seguir, analisar e entender as narrativas contidas ali. Como comentado pelo autor, o *Rock Psicodélico*, não somente através da música, mas estimulando o uso de drogas, criava um ambiente de sobrecarga sensorial para os ouvintes, o que é uma direção de apreciação musical completamente oposta desta escuta a partir da racionalização dos elementos conceituais apresentados junto ao álbum.

Apesar de que a discussão acontece principalmente ao redor da escuta de álbuns, isto não significa que a performance ao vivo da música era negligenciada pelas bandas, as quais procuravam maneiras de levar estes conceitos para o palco, e tratavam as performances como uma “experiência multimídia”, como define Macan (1998), os shows se tornavam tão elaborados quanto as gravações:

Por volta da época em que o *Pink Floyd* emergia como parte do movimento nascente do *Rock Progressivo* por volta de 1970, shows de luzes, e por extensão, o recebimento do concerto como uma experiência multimídia,

---

<sup>53</sup> No original “The concept album is rarely about absolute escapism, though, even if it offers the prospect of freedom. Instead, we need to think of it in terms of immersion, not the sensory overload of psychedelic music but an immersion that engages the intellect as well as the senses. Whether the concept album is straight social critique, or musing on the state of the world, humanity or nature, or simply strolling around alternative cosmology, the recording creates a complete system within which the possibility of sustained narrative alters how an album is listened to.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.69)

havia se tornado uma parte essencial do [sub]gênero. (MACAN, 1998, p.63. Tradução nossa) <sup>54</sup>

Não somente shows de luzes, que já vinham da década anterior, a partir dos shows de *Rock Psicodélico*, as bandas foram muito além para tentar evitar que sua música ficasse contida apenas em álbuns. Os autores Macan e Hegarty e Halliwell fazem inúmeras descrições de shows das bandas *Yes*, *Emerson, Lake & Palmer*, *Pink Floyd*, *Genesis* e outros grupos bem-sucedidos na década de 1970, que deram uma atenção especial às suas performances ao vivo:

Exemplos são facilmente encontrados: Keith Emerson suspenso ao ar para tocar o seu piano de cauda na apresentação do ELP em abril de 1974 no *California Jam*, ou as performances exuberantes de Rick Wakeman do *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* na arena Wembley em 1975, com patinadores de gelo como personagens arturianos e uma orquestra completa. É fácil se dispensar as indulgências dos grupos de meados da década de 1970 como um indicativo de uma indústria musical decadente, mas a preocupação que as bandas de progressivo tinham com a mídia visual – performance, ritual, teatro, máscaras, fantasias, iluminação, filmes, vídeos, tipografia e arte – revela uma estética variegada, frequentemente tratada de forma séria, mas as vezes marcada por humor, caprichos e reflexos de autoparódia. (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.119. Tradução nossa) <sup>55</sup>

A descrição citada aborda vários assuntos. Inicialmente, no que se refere à indulgência das bandas, era um ponto constantemente criticado, desde o início de tais performances do subgênero. Eram críticas similares às feitas em direção ao conteúdo musical dos álbuns sobre pretensão exagerada, mas quando se tratava das performances, o objeto em questão se tornava muito mais concreto, visível, e por consequência, mais facilmente “criticável”. Estes aspectos das performances do progressivo seriam abertamente criticados ao fim da década, mais ainda

---

<sup>54</sup> No original “By the time Pink Floyd had emerged as part of the nascent progressive rock movement around 1970, light shows—and by extension the perception of the concert as a multimedia experience—had become an essential part of the genre.” (MACAN, 1998, p.63)

<sup>55</sup> No original “Examples are easy to find: Keith Emerson suspended in the air to play the grand piano at ELP’s April 1974 California Jam appearance, or Rick Wakeman’s lavish performances of *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* at Wembley Arena in 1975, with Arthurian ice-skating characters and a full orchestra. It is easy to dismiss the indulgences of mid-1970s rock groups as indicative of a decadent music industry, but the preoccupation of progressive bands with visual media – performance, ritual, theatre, masks, costume, lighting, film, video, typography and artwork – reveals a variegated aesthetic, often treated with a high seriousness but sometimes marked by humour, whimsy and glimmers of self-parody.” (HEGARTY; HALLIWELL, 2010, p.119)

quando sobre a pressão comercial do *Punk Rock*, quando foram colocados como uma forma de “argumento contra” o subgênero.

A segunda parte da descrição feita também traz detalhes importantes sobre as performances, mostrando até que ponto as bandas consideravam a escala de seus shows – não eram apenas shows de *laser* e iluminação colorida (apesar de que foram estes os começos em meados da década de 1960 com o *Rock Psicodélico*). As bandas preparavam uma apresentação tão elaborada quanto imaginavam ser necessária para se expor e transmitir os conceitos dos álbuns e sua música da forma mais expressiva o possível, mesmo que ainda relativamente limitadas pela disponibilidade de tecnologias ao longo da década de 1970 (quando comparadas com aquelas disponíveis atualmente). Os autores Hegarty e Halliwell trazem uma descrição do que seria uma dessas apresentações:

Ao chegarmos em 1975, na turnê do *Lamb*, por exemplo, o *Genesis* uniu a teatralidade e experimentação com imagens projetadas, utilizando sete carrosséis de slides, e mil e quinhentas imagens para fornecer um pano de fundo para as atuações de Gabriel, e para ilustrar as imagens surreais do álbum: “um inseto altamente ampliado e grotesco se via frente a um impassível Ford dos anos 1950” ou “coração branco-neve emplumado, aninhado em cortinas vermelhas de cetim” depenado por “uma mão com luvas de borracha ... com precisão cruel”. Sem tecnologias visuais sofisticadas, discutivelmente, um foco de luz no vocalista fantasiado no meio do palco não teria o drama de um *close-up* cinematográfico, mas o uso de imagens projetadas para contar histórias e ecoar a capa, implantação de adereços, ou até mesmo a distribuição de *merchandise* como camisetas gravadas com reproduções da capa do álbum e iconografia da banda funcionavam como representativos daquele *close-up* e ajudavam a construir a mitologia da banda no processo. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.123. Tradução nossa)<sup>56</sup>

Pela descrição feita pelo autor de como era as performances no álbum *The Lamb Lies Down on Broadway*, do *Genesis*, podemos ter uma ideia da escala de uma performance de uma das principais bandas do subgênero ao longo da década de 1975. Seria ingenuidade excessiva dizer que tais produções de larga escala eram apenas o resultado da necessidade da

---

<sup>56</sup> No original “By 1975, on the Lamb tour, for example, Genesis combined theatricality and experimentation with projected images, using seven slide carousels and fifteen hundred images to provide a backdrop to Gabriel’s theatrics and to illustrate the surreal imagery of the album: ‘a greatly magnified and grotesque insect against a stolid fifties Ford’ or a ‘snowy white feathered heart nestled in crimson satin drapery’ shaved by ‘a rubber-gloved hand...with cruel precision’. Without sophisticated visual technology, a spotlight on the costumed singer in the center of a concert stage arguably lacked the drama of a cinematic close-up, but the use of image projections to tell stories and to echo cover art, the deployment of props, or even the distribution of merchandise such as T-shirts emblazoned with reproductions of album covers and band iconography functioned as proxies for the close-up and helped to mythologize bands in the process.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.123)

expressão da criatividade e do desenvolvimento do conceito de forma concreta, realmente existe sim um elemento de indulgência por parte das bandas de maior sucesso, mas é bem interessante como as tecnologias de palco da época, música, álbuns conceituais e teatro se uniram para criar tais performances, que não vieram a se repetir em tal escala nas décadas seguintes.

Os autores também apontam um fato curioso sobre a elaboração de personagens sofisticados como no exemplo citado – estes não se limitaram apenas ao *Rock Progressivo* – podemos facilmente pensar em exemplos de outras bandas e artistas do *Rock* em geral que trabalhavam personagens como uma forma de enriquecer suas performances. Músicos como Alice Cooper, David Bowie e vários outros criavam personagens para enriquecer seus trabalhos de forma geral, e este tipo de coisa acabou também inspirando subgêneros inteiros como o *Glam Rock*, que tinham como característica de destaque o fato de que os vocalistas se vestiam de forma bastante extravagante.

A figura de um *frontman*, que liderava a banda, os quais se tornavam praticamente um tipo de personagem carismático junto aos trabalhos da banda, assim como ideia em torno do público reconhecendo um músico como um *Rock star*, surgiu por volta desta época, em torno do *Hard Rock* e *Heavy Metal*. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.122-124)

## 2.4 PUNK ROCK

### 2.4.1 SURGIMENTO E CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Justamente em torno dos os anos de 1976-1977, época em torno da qual acontecia algumas críticas citadas em parágrafos anteriores, foi quando um outro subgênero do *Rock* surgiu na Inglaterra, de forma muito mais rápida, tomando uma forma definitiva em um espaço de tempo muito mais curto do que o *Rock Progressivo* – este novo subgênero veio a ser chamado de *Punk Rock*. No trabalho de Hegarty e Halliwell (2010) podemos encontrar um breve contexto por trás do surgimento desta nova música:

Quando o *Punk Rock* decolou na Inglaterra, foi num contexto de inquietação social, numa situação econômica desastrosa, e com fracasso da esquerda de se fazer qualquer outra coisa além de fechar a indústria ou, em outros extremos, debater os papéis do partido de vanguarda naquela sempre adiada revolução Marxista. Mesmo que a ideia da decadência do *Rock Progressivo* fosse exagerada, para muitos a sua relevância social já estava em declínio

por volta de 1976 [...] (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.163. Tradução nossa)<sup>57</sup>

Inicialmente, um dos principais pontos a ser criticado, fala sobre como o *Rock* teria se tornado muito distante da realidade financeira do público, que passava por um momento de crise na Inglaterra, mas não somente isto, a crítica também argumentava como o virtuosismo do progressivo, e a sua proximidade com a música erudita impossibilitava que “qualquer um” se expressasse musicalmente sem educação formal, dinheiro e um *background* específico, tal como pertencer a uma família de músicos.

A educação musical formal no campo erudito que alguns membros das bandas de *Rock Progressivo* tiveram antes era promovida como um ponto de destaque, até utilizada na divulgação dos álbuns, mas a partir de então, se tornaria também alvo de críticas, tanto das bandas de *Punk*, quanto da mídia de massa, vista como uma fonte de alienação e distanciamento entre as bandas e o público-alvo. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

Por todo o sucesso do *Yes*, *ELP*, *Jethro Tull*, e em um grau menor na época, o *Genesis*, bandas como o *King Crimson* e o *Van der Graaf Generator* não eram vastamente ricas. Miríades de bandas trabalhavam duro globalmente, frequentemente em gravadoras independentes, ou tocando em festivais gratuitos com quase nenhuma possibilidade de se sustentar apenas desta maneira. Este foi outro motivo pelo qual o progressivo desapareceu por volta de 1976: muitas das bandas não conseguiram sustentar a performance de música *avant-garde* ao longo de muitos anos com tão pouca recompensa. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.166. Tradução nossa)<sup>58</sup>

Além do que foi comentado, as bandas que faziam uma música mais experimental começaram a ter dificuldades a encontrar um grande público, ambas as bandas mencionadas pelos autores acima, o *King Crimson* e o *Van der Graaf Generator* encerrariam suas atividades até o surgimento do *Punk Rock*, mesmo que fosse de forma temporária. O período entre 1976-1978 foi de bastante sucesso comercial para outras principais bandas do subgênero

---

<sup>57</sup> No original “When punk took off in England, it was against a backdrop of social unrest, a disastrous economic situation, and the failure of the Left to do anything but shut down industry or, at the extremes, debate the role of the vanguard party in the always-postponed Marxist revolution. Even if the idea of progrock decadence is overstated, for many its social relevance was in decline by 1976. [...]” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.163)

<sup>58</sup> No original “For all the success of *Yes*, *ELP*, *Jethro Tull* and, to a lesser extent at the time, *Genesis*, bands such as *King Crimson* and *Van der Graaf Generator* were not vastly wealthy. Myriad bands toiled away globally, often on independent labels or by playing free festivals with almost no possibility of making a living by that means alone. This is another reason prog faded away by 1976: many of the bands could not sustain playing *avant-garde* music over a period of years with little reward.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.166)

como *Emerson, Lake & Palmer*, *Yes* e *Jethro Tull*, e este sucesso veio a se refletir nos espetáculos que tomaram conta dos shows, alguns dos quais foram descritos ao longo do capítulo anterior. Com um número reduzido de bandas, estas restantes se destacavam, e se tornavam “alvo fácil”.

A mensagem é de que o *Rock* devia ser uma música feita e apreciada pelo próprio povo, utilizada como forma de resistência e expressão. A ideia era que qualquer um pudesse pegar um instrumento musical e, com o volume mais alto possível, transmitir uma mensagem (normalmente política) para sua comunidade.

Esta “virada” de ideologia introduzida pelo *Punk* foi rapidamente abraçada pelo público, e assim também, como consequência, abraçada pela mídia de massa que tinha como alvo a divulgação de música para tal público. O sucesso comercial era somente para algumas das principais bandas de progressivo, algumas outras não tinham tal sorte, e este foi um segundo motivo, o qual juntamente à chegada do *Punk*, marcou o final daquela que viria a ser chamada de “primeira onda” do *Rock Progressivo*. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.164)

Em certo sentido, o *Punk Rock* pode ser interpretado como uma crítica populista do *Rock Progressivo*. As músicas são curtas, a sintaxe musical é muito simples, se não primitiva, as letras são diretas, quase sempre de forma ofensiva, e a falta de habilidade de se tocar o próprio instrumento com habilidade era considerado um símbolo de autenticidade, portanto, um sinal positivo. (MACAN, 1998, p.180. Tradução nossa)<sup>59</sup>

A descrição do *Punk Rock* de 1977 como um subgênero é mais simples, com um foco principal em faixas individuais ao contrário de um álbum por completo, como seria no progressivo. A intenção das bandas era passar uma mensagem, sem necessariamente escrever letras complexas – a música era, de um ponto de vista bem geral, muito mais rudimentar, curta e rápida, de estruturas bem definida e reutilizadas nas faixas ao longo do álbum. Além das características da música gravada, um outro ponto curioso sobre a performance ao vivo dos músicos, comentado por Macan e outros autores, era de que o *Punk* seria “mal tocado”, algo que de certa forma combinava com a oposição ideológica ao virtuosismo e assim, era visto como um sinal de autenticidade pelo público.

---

<sup>59</sup> No original “In a sense, punk rock can be interpreted as a populist critique of progressive rock. Songs are short, the musical syntax is very simple, if not primitive, lyrics are direct, often offensively so, and the lack of ability to play one's instrument with any degree of skill was regarded as an emblem of authenticity and hence a positive sign.” (MACAN, 1998, p.180)

## 2.4.2 MINIMALISMO COMO RESISTÊNCIA AO *PUNK – ROCK PROGRESSIVO* NO INÍCIO DE 1980

O *Punk* foi apenas uma música que surgiu para atender a demanda de uma nova geração, a partir de um público insatisfeito, com muitas coisas, mas principalmente com a direção da música *mainstream* da época, formado por bandas como *Abba*, *The Bee Gees*, *Queen*, *Electric Light Orchestra* e bandas ocasionais de *Rock Progressivo*.<sup>60</sup>

Alguns outros eventos que ocorreram ao longo da década foram tão decisivos para o fim desta primeira fase do *Rock Progressivo* quanto o surgimento de tal subgênero, elementos os quais podem ter sido responsáveis por tal demanda pelo *Punk* em primeiro lugar. Um destes elementos, que não afetava somente o progressivo, mas principalmente ele, foi que lentamente ao longo da década de 1970 o movimento de contracultura foi sendo “abandonado”, e ao mesmo tempo, aquele que era o principal “público-alvo” desta música até então, foi se dispersando:

Entretanto, no final da década de 1970, e particularmente no começo da de 1980 foi possível se testemunhar a ascensão de um público de voga mais jovem – coincidindo com a idade de maioria da vanguarda da Geração X – para os quais os ideais e suposições da contracultura pareciam desatualizados, e até desesperadamente ultrapassados. Como ele não tinha sido um estilo subcultural genuíno desde o início da década de 1970, o *Rock Progressivo* não tinha um público base para o qual recorrer quando o público de voga se dissolveu. (MACAN, 1998, pg.181. Tradução nossa)<sup>61</sup>

Como comentado, o público das bandas de *Rock Progressivo* não era bem definido nesta época, e como consequência, tanto a publicidade e mídia, quanto as bandas que procuravam tal caminho, ficavam sem ter como direcionar seus esforços a fim de atender um público específico. Uma outra consequência quase tão importante, é que o público em si não teria uma forma de se interagir, sem meios de comunicação em exclusivos, e logo, não criaria um senso de identidade e comunidade, como foi o caso em meados da década de 1960. Macan (1998) faz uma comparação interessante entre o *Heavy Metal* e o *Rock Progressivo*, ambos

---

<sup>60</sup> UK *Official Charts*. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com>> – Acesso em 14/06/2018.

<sup>61</sup> No original “However, the late 1970s and particularly the early 1980s witnessed the rise of a younger taste public – coinciding with the coming-of-age of the vanguard of Generation X – for whom the ideals and assumptions of the counterculture appeared outdated, even hopelessly quaint. Since it had not been a genuinely subcultural style since the early 1970s, progressive rock had no core audience to fall back on when its taste public dissolved.” (MACAN, 1998, pg.181)

subgêneros que surgiram a partir da contracultura, e na mesma época; ao contrário do progressivo, o *Heavy Metal* não teve problema algum em se sustentar após a década de 1970. De acordo com o autor, após a sua consolidação, o metal já havia começado a estabelecer a sua própria forma de subcultura, com valores distintos e diferentes daqueles da contracultura.

O público que surgia em torno desta subcultura nesta época adotava esta música e a identidade que vinham do próprio metal, e não da contracultura, portanto, a dissolução e desaparecimento dela, assim como o surgimento do *Punk* contestando os ideais da contracultura não tiveram muito efeito na viabilidade comercial deste subgênero. Até esta época, no final da década de 1970, o *Rock Progressivo* ainda dependia do restante do público que girava em torno da contracultura, mesmo que este já não tivesse muito a ver com os ideais ou com a imagem do próprio movimento. (Macan, 1998, pg.181)

Uma última observação a partir de Macan (1998) é sobre a exaustão de possibilidades musicais na época, comparando com uma situação similar com aquela que os compositores de música erudita enfrentaram em relação ao esgotamento do sistema tonal:

Brevemente, os músicos de *Rock Progressivo* de meados da década de 1970 se encontraram em uma situação muito parecida com aquela dos compositores de tradição ocidental nos anos subsequentes a primeira guerra mundial, se perguntando para onde seguir adiante com um estilo musical que teve suas potencialidades amplamente esgotadas. (MACAN, 1998, p.182. Tradução nossa) <sup>62</sup>

A comparação do autor é válida, mas em um contexto mais complexo, pois se pensarmos bem a música popular pode ser muito mais experimental do que era na época em questão, no final da década de 1970. O argumento é que para se reter a forma do que pode ser, mesmo que remotamente, reconhecido como *Rock*, os músicos teriam que se impor certas restrições, como por exemplo, trabalhar com guitarras, baterias e baixos, e ter uma consistência melódica, harmônica e rítmica. Em anos seguintes surgiriam bandas que quebrariam com estas barreiras, e sem dúvida, viriam a ser consideradas como bandas de *Rock* pela crítica e pelo público, mas como sempre, rótulos de gênero e subgênero são sempre questionáveis.

---

<sup>62</sup> No original “In short, progressive rock musicians of the mid-1970s found themselves in a very similar situation to composers in the Western classical tradition in the years following World War I, wondering where to go next with a musical style whose potentialities had largely been exhausted.” (MACAN, 1998, p.182)

Enquanto permanecesse classificado como *Rock*, o *Rock Progressivo* como estilo teria que manter algum tipo de ritmo e ao menos uma sintaxe harmônica/melódica marginalmente compreensível. Entretanto, na metade da década de 1970, bandas como o *King Crimson* e o *Gente Giant* tinham empurrado as complexidades métricas, harmônicas e temáticas do *Rock Progressivo* além da sua viabilidade comercial. Além disso, [...] sons do *Mellotron*, os sons ambientes similares aos de uma catedral de um *Hammond*, e os arranjos vocais ricos e quase-corais que caracterizaram o gênero foram esgotados, e começaram a se tornar maneiristas. Finalmente, na metade da década, as formas monumentais do *Rock Progressivo* foram empurradas além dos limites razoáveis; composições como o *magnum opus* do *Yes*, de quatro movimentos, chamado *Tales From Topographic Oceans*, com quase uma hora e meia de duração, fatigava além do ponto de ruptura tanto a concentração da audiência, quanto a ingenuidade estrutural dos músicos. (MACAN, 1998, p.182. Tradução nossa)<sup>63</sup>

O argumento do autor também menciona como este esforço para a manutenção da viabilidade comercial teria sido algo que restringiu as possibilidades de experimentação, pois ele observa que no período após a perda da viabilidade comercial do subgênero, na década seguinte, foi justamente quando diversas bandas de *Rock Progressivo* “antigas” entraram em um período de experimentação, ou seja, se supõe que quando as bandas deixaram de se importar com o que o público “gostaria de ouvir”, foi quando começaram a criar uma música diferente. O raciocínio do autor é encerrado com a teorização sobre três diferentes caminhos através dos quais as bandas que enfrentaram tal situação de esgotamento nesta época podiam continuar se movendo em direção à “progressividade”: aprofundamento da complexidade até que as convenções existentes fossem completamente quebradas, poderiam fazer pequenos ajustes ao estilo atual, ou então sujeitar sua música a uma simplificação drástica.

Na realidade, podemos observar que a resposta de algumas bandas foi a simplificação, mas antes mesmo de entrarmos na discussão sobre uma segunda fase do *Rock Progressivo*, um autor observa um curto período de minimalismo, mas ainda com experimentação por parte de algumas bandas do Progressivo, a ponto da música ser considerada *Art Rock* ou *Avant-garde*; independente do gênero é um momento interessante.

---

<sup>63</sup> No original “As long as it was to remain classified as rock music, the progressive rock style had to maintain some sort of discernible beat and an at least marginally comprehensible melodic/harmonic syntax. Yet, by the mid-1970s bands such as King Crimson and Gentle Giant had pushed the metric, harmonic, and thematic complexity of progressive rock to the limits of its commercial viability. Furthermore, [...] sounds of the Mellotron, the cathedral-like ambience of the Hammond, and the rich, quasi choral vocal arrangements that characterized the genre had largely been mined out, and were beginning to become manneristic. Finally, by the mid-1970s progressive rock's monumental formal approaches had been pushed beyond reasonable bounds; pieces such as Yes's four-movement magnum opus *Tales from Topographic Oceans*, nearly an hour-and-a-half long, strained both audience concentration and the musicians' structural resourcefulness beyond the breaking point.” (MACAN, 1998, p.182)

Primeiramente é o lançamento dos álbuns *Animals*, de 1977, e *The Wall*, de 1979, do *Pink Floyd*, adaptando a agressividade política do *Punk Rock* à sua música, sem abandonar de forma alguma a escala colossal de uma produção de *Rock Progressivo*, ou as características de um álbum conceitual; o segundo destes álbuns é de sucesso comercial indiscutível, com 23 milhões de unidades vendidas.<sup>64</sup> (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, pg.173-175)

Dois outros exemplos interessantes de experimentação com minimalismo no progressivo envolvem o *King Crimson* e um antigo membro do *Genesis*, Peter Gabriel. Os primeiros álbuns da carreira solo de Gabriel seguiram uma direção musical segura, ao longo dos quais podemos ouvir um progressivo relativamente similar ao que ele já havia feito antes, no *Genesis*, mas a partir do seu terceiro álbum, lançado em 1980, podemos ouvir, assim como é observado pelo o autor, alguns desenvolvimentos interessantes:

Musicalmente, este álbum marca quando Gabriel abraçou a tecnologia como impulso e material para experimentação. Invés de complexidade, a inventividade dos terceiro e quarto álbuns se apoiam nos ritmos e na consequente reorganização da banda [...] O terceiro álbum demonstra um tocar de bateria poderoso e sólido, que soa pouco usual por causa da remoção do prato como dispositivo de pontuação ou cor; considerando que um dos bateristas, Phil Collins, era bem conhecido justamente por este tipo de percussão; isto foi uma grande forma de se repensar o lugar da bateria. O resultado foi redolente de música não-Ocidental, e é certamente um afastamento do *Rock*. Gabriel tinha recentemente se interessado por *World Music*, e teria tentado incorporar ela como fusão no *Rock*, não como uma cor, mas como um enquadramento estrutural instrumental. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.175. Tradução nossa)<sup>65</sup>

A parte importante desta descrição é como o resultado desta reorganização e experimentação com as próprias barreiras de gênero musical do *Rock*, assim como a incorporação de elementos externos, levaram a um resultado musicalmente simples, considerando elementos de harmonia, melodia e a presença de virtuosidade, ainda mais quando comparado à música das bandas na década anterior. Apesar desta simplicidade, os

---

<sup>64</sup> RIAA *Gold & Platinum Database*. Disponível em: <<https://www.riaa.com/gold-platinum/>> - Acesso em 16/05/2018.

<sup>65</sup> No original “Musically, this album marks Gabriel’s embrace of technology as spur and material of experimentation. Instead of complexity, the inventiveness of the third and fourth albums relies on rhythm and the consequent reorganizing of the band [...] The third album features powerful, solid drumming that sounds unusual because of the removal of the cymbal as punctuating device or colour; given that one of the drummers, Phil Collins, was well known for precisely this type of percussion, this is a major rethinking of the place of the drum-kit. The result is redolent of non-Western music and is certainly a departure for rock music. Gabriel had recently become interested in world music, and he tried to incorporate it as rock fusion, not as colour but as a structural and instrumental framework.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.175)

elementos de experimentação e rompimento de barreiras foram o que levaram à mídia a continuar denominando tais bandas de *progressivo*.

Estas questões de expansão e experimentação em torno da base do *Rock* como gênero musical foi algo que criou uma certa confusão na nomenclatura, os esforços de divulgação e crítica, assim como o olhar do público tinha dificuldade em classificar exatamente que tipo de música era, por isto foram nomeados álbuns de *Art Rock* e *Avant-garde Rock* além outros nomes similares. Além disto, no início da década de 1980, o emprego de uma nomenclatura diferente de “*Rock Progressivo*” foi também um esforço a partir de jornalistas ou por parte dos responsáveis pela divulgação deste material para se separar esta nova música daquela do *Yes* ou do *Jethro Tull*, simplesmente evitando o uso do termo *Rock Progressivo* devido a uma possível conotação negativa nesta época especificamente, além de tentar criar uma separação entre esta música mais simples e aquela de décadas anteriores.

Outra observação interessante sobre esta questão de um período de minimalismo no progressivo gira em torno do ressurgimento do *King Crimson*, que foi um dos grupos fundamentais na consolidação do *Rock Progressivo* no início da década, mas que veio a suspender suas atividades entre 1975 e 1980. No início, foi um grupo que almejou influências do *Jazz*, as quais são bastante perceptíveis no resultado musical; quando ressurgiu em 1980, de uma maneira similar, os integrantes buscaram influências externas, mas desta vez foi no *New Wave*, como comentam Hegarty e Halliwell:

Entretanto, o pico do minimalismo *prog* poderia ser encontrado no *King Crimson* reunido, na forma da trilogia *Discipline* (1981), *Beat* (1982), e *Three of a Perfect Pair* (1984). Robert Fripp se juntou a Tony Levin no *bass stick*, Adrian Belew na guitarra e vocais, e Bill Bruford que trouxe uma bateria totalmente eletrônica. A similaridade desta música com aquela do grupo norte-americano de *New Wave*, *The Talking Heads*, não foi acidental; Belew tinha tocado guitarra no álbum deles, *Remain in Light* (1980), assim como Fripp tinha tocado no anterior *Fear of Music* (1979). A estratégia do *King Crimson* era a de reduzir o seu som, e a partir deste, criar um minimalismo metálico de precisão, baseado em repetições, fases entre guitarras, e uma seção rítmica que não atuava como plano de fundo, e sim contribuía para a estrutura geral e desenvolvimento melódico das faixas. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.176. Tradução nossa) <sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> No original “The peak of prog minimalism, though, could be found in the newly convened King Crimson, in the shape of the trilogy *Discipline* (1981), *Beat* (1982) and *Tree of a Perfect Pair* (1984). Robert Fripp was joined by Tony Levin on bass stick; Adrian Belew on guitar and vocals; and Bill Bruford who incorporated a full electronic drum-kit. The resemblance of this music to the American new-wave group Talking Heads is no accident; Belew had played guitar on their album *Remain in Light* (1980), as had Fripp on the preceding *Fear of Music* (1979). King Crimson’s strategy was to pare back their sound and make from it a precision-based metallic minimalism based on repetitions, phasing between guitars, and a rhythm section that did not act as a backing unit

Em ambos os casos, o resultado musical, apesar de ser simplificado a ponto de ser chamado minimalista, ainda era bastante complexo. As bandas faziam o uso criativo de complexidades rítmicas e instrumentações pouco usuais, e no caso específico do *King Crimson*, virtuosidade técnica na execução dos instrumentos. Os principais pontos nos quais a música foi simplificada foram principalmente nas questões de duração e estruturação, fazendo destas faixas, antes de mais nada, mais comercialmente viáveis, variando entre três e cinco minutos de duração. Em questões conceituais, as bandas ainda permaneciam tão criativas quanto antes, com várias composições inteiramente instrumentais nos álbuns do *King Crimson*, pensadas em torno de “cenários musicais”; como as músicas de Peter Gabriel são focadas em torno de vocal e percussão então não são instrumentais, são baseadas em um conceito do “eu” artístico do músico, os quatro primeiros álbuns dele são inteiramente baseados neste conceito e trazem na capa somente uma imagem artística de seu rosto, e não tem um título formal. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

#### 2.4.3 *NEW WAVE*

O sucesso comercial do *Punk* foi relativamente contido em torno do norte Europeu, e quando as bandas tentaram entrar no mercado norte-americano, dominado por bandas que faziam música voltada especificamente para uma vasta audiência ao vivo, denominadas de *Arena-Rock* como *Queen*, *Kansas*, *Styx* e *Boston*, os músicos ingleses como os *Sex Pistols* não tiveram muito sucesso, e seus álbuns não venderam praticamente nada. O termo *Punk* tinha uma conotação negativa forte no contexto estadunidense, e a decisão a partir da equipe de divulgação de algumas bandas foi de “re-comercializar” a música fora desta imagem *Punk* – foi neste contexto que surgiu o nome *New Wave*. Esta tentativa de comercialização não foi tão bem-sucedida, mas o nome ficou, e foi adotado por novas bandas que surgiam justamente em torno do mercado norte-americano, com uma música menos agressiva, e adotando as novidades tecnológicas desenvolvidas ali. Por volta de 1980, teríamos três “desdobramentos” a partir do *Punk* de 1976, que seriam: o verdadeiro *Punk*, o *Post-Punk*, e o *New Wave*. (CATEFORIS, 2011)

---

but rather contributed to the overall structure and the melodic development of tracks.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.175)

Dentre estes desdobramentos, o subgênero que veio a influenciar mais diretamente as bandas de progressivo foi principalmente o *New Wave*; algumas das principais bandas que surgiram entre 1978 e 1980, como o *The Police* e *Elvis Costello* na Inglaterra, *Talking Heads* e *Blondie*, *The Cars* e *Devo* nos Estados Unidos estavam associadas ao estilo que ficou conhecido como *New Wave*. Macan (1998) segue descrevendo algumas de suas principais características musicais:

O *New Wave* aparou as arestas do *Punk* – especialmente suas guitarras furiosamente distorcidas – e se inspiravam em fortes linhas de baixo, cores tonais sintéticas, e padrões rítmicos repetidos incessantemente do *disco*. Enquanto o *New Wave* era métrica, harmônica, e estruturalmente mais simples do que o *Rock Progressivo*, ele era inovador em outros aspectos, especialmente em textura, timbre e técnicas de produção [...] Desde o surgimento das bandas de *New Wave* na junção quando a tecnologia digital começava a substituir o equipamento analógico mais antigo, talvez não seja tão surpreendente que estes grupos inicialmente utilizaram este novo equipamento com mais confiança do que as bandas de *Rock Progressivo* estabelecidas. (MACAN, 1998, p.192. Tradução nossa) <sup>67</sup>

As bandas que surgiram em torno desta época vinham acompanhando os desenvolvimentos tecnológicos na área de música, e foram rápidas em adotar instrumentos digitais. Se considerarmos as fontes de inspiração e influências musicais de tais bandas, podemos chegar no que seria uma certa “assinatura sonora” deste subgênero:

As texturas dispostas em camadas intrincadamente das duas bandas mais inventivas de *New Wave* – *The Police* e *The Talking Heads* – pareciam ter se originado pelo menos em parte pelo seu interesse na cena crescente da *World Music*: o *The Police* se inspirou no *Reggae* e estilos do Oriente Médio, enquanto o *The Talking Heads* estava claramente interessado em música Africana. (MACAN, 1998, p.192. Tradução nossa) <sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> No original “New Wave pared off the rough edges of punk – especially the latter's fiercely distorted guitars—and drew on the punchy bass lines, synthetic tone colors, and ceaselessly repeated rhythmic patterns of disco. While New Wave was metrically, harmonically, and structurally simpler than progressive rock, it was innovative in different realms, especially in texture, timbre, and production techniques. [...] Since the New Wave bands emerged at the junction when digital technology was beginning to replace the older analog equipment, it is perhaps not surprising that these groups initially used the new equipment with greater confidence than did the established progressive rock bands.” (MACAN, 1998, p.192)

<sup>68</sup> No original “The intricately layered textures of the two most inventive New Wave bands, the Police and the Talking Heads, seem to have stemmed at least in part from their interest in the burgeoning world music scene: The Police drew from reggae and Middle Eastern styles, while the Talking Heads were clearly interested in African music.” (MACAN, 1998, p.192)

O uso de instrumentos capazes de produzir timbres de maneira digital e artificial, combinado com esta inspiração e influência em músicas de origens variadas, principalmente percussivas, resultou na produção de álbuns com sonoridades bastante peculiares, ainda mais considerando que a música na qual eles se inspiraram normalmente seria tocada em instrumentos não somente puramente acústicos, mas muitas vezes produzidos de forma artesanal. Estas sonoridades percussivas, metálicas e eletrônicas vieram a ser reproduzida por aquelas bandas e músicos de *Rock Progressivo* anteriormente citados, como Peter Gabriel, em seu terceiro e quarto álbuns solo, *King Crimson* nos três álbuns lançados no início da década de 1980, e *Rush*, principalmente em seu álbum de 1985 chamado *Power Windows*.

A adoção de novas tecnologias e simplificação da música trouxe algumas consequências, não somente para as bandas mencionadas, mas principalmente para as que seguiram carreira ao longo da década de 1980 como *Genesis*, *Jethro Tull*, *Yes* e *Pink Floyd*. Para as bandas outras anteriores, a adoção dos desenvolvimentos se tornou uma característica musical e foi utilizado de forma vantajosa; estas mencionadas agora apresentavam somente uma simplificação do *Rock*, procurando atender as demandas do mercado de *Arena-Rock* norte-americano, e a adoção de tecnologias de produção de timbres digitais levou à supressão da utilização de instrumentos acústicos:

Enquanto as bandas já estabelecidas de *Rock Progressivo* adotavam novos equipamentos, elas quase sempre abandonavam justamente aqueles teclados analógicos (o *Hammond*, o *Mellotron*, e subseqüentes sintetizadores de cordas) que tinham sido responsáveis pelo som distinto influenciado pelo erudito do [sub]gênero. Ainda mais significativamente, na pressa para se apropriar das tecnologias digitais recentemente disponibilizadas, instrumentos acústicos desapareceram completamente, ou quase que completamente, da música das maiores bandas de *Rock Progressivo* durante o início até meados da década de 1980. (MACAN, 1998, pg.192. Tradução nossa) <sup>69</sup>

Bandas que traziam instrumentos acústicos em sua música, até mesmo como característica marcante de seus arranjos, foram lentamente abandonando quase que completamente o seu uso. *Genesis* nos álbuns *Abacab* (1981), *Genesis* (1983) e *Invisible Touch* (1986), *Pink Floyd* em *A Momentary Lapse of Reason* (1987), e *Jethro Tull*

---

<sup>69</sup> No original “As the established progressive rock bands adopted the new equipment, they often abandoned just those analog keyboards (the Hammond, the Mellotron, and later analog string synthesizers) that had been responsible for the genre's distinctive, classically influenced sound. Even more significantly, in the rush to appropriate all the newly available digital technology, acoustic instruments disappeared entirely, or almost entirely, from the music of the major progressive rock bands during the early to mid-1980s.” (MACAN, 1998, pg.192)

principalmente em *Under Wraps* (1984). Além disto, as bandas abandonaram o uso dos timbres do *Hammond*, *Mellotron* e outros sintetizadores analógicos da década de 1970.

O que é chamado de *Stadium-Rock* ou *Arena-Rock* é somente uma nomenclatura de comercialização ou descrição que surgiu ao longo da década de 1970 em torno do mercado e mídia do *Rock* norte-americano. Este “subgênero” é utilizado mais como uma ferramenta para se referir a um grande número de bandas as quais apresentam uma característica única em comum a partir de um certo ponto – um público muito grande, sendo necessário que os shows sejam realizados em arenas ou estádios de esportes.

De um ponto de vista musical, algumas destas bandas que vieram a ser denominadas como *Arena-Rock*, quando observadas no início de sua carreira em meados da década de 1970, apresentavam algumas características que as classificariam possivelmente como *Rock Progressivo*, mas que, ao passar dos anos, decidiram atender à demanda de outro mercado de uma maneira mais direta, com um resultado mais próximo ao *Hard Rock*, *Glam Rock* ou *Heavy Metal*:

Bandas populares de *Stadium Rock* norte-americanas como *Journey*, *Boston*, *Styx*, e *Kansas* tinham tomado o lugar do *Rock Progressivo*, trocando entre versões de complexidade musical [...] e músicas diretas, mais favoráveis ao rádio, lidando com temas de relacionamentos e estilo de vida. [...] O domínio de bandas de *Rock* e músicos caucasianos na virada da década de 1980 – incluindo o *Foreigner*, *REO Speedwagon* e *Bob Seger* – significava que grupos classificados como *prog* nas suas formas iniciais, como *Kansas* ou o *Supertramp*, que soava norte-americano mas era principalmente Inglês, se desviaram em direção a uma identidade mais comercializável e estruturas musicais que poderiam maximizar vendas de discos e transmissões pelo rádio [...] grupos como o *Queen* e o *Electric Light Orchestra (ELO)* conseguiram sucesso comercial através de um *Rock* épico e altamente orquestral, performances ao vivo energéticas e *singles* melódicos ainda que extravagantes, com a faixa de 6 minutos do *Queen*, *Bohemian Rhapsody* (1975), competindo pela posição como música de *Rock Progressivo* com os seus ambientes contrastantes, estrutura de três partes, e ausência de um refrão. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.182. Tradução nossa)<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> No original “Popular American stadium bands such as Journey, Boston, Styx and Kansas had taken the place of progressive rock, shifting between versions of the musical complexity [...] and direct, radio-friendly songs dealing with relationships and lifestyles. [...] The dominance of white rock bands and performers at the turn of the 1980s – including Foreigner, REO Speedwagon and Bob Seger – meant groups that could be classified as prog in their early guises, such as Kansas or the American-sounding but mostly British Supertramp, veered towards a marketable identity and song structures that could maximize radio airplay and record sales [...] groups such as Queen and the Electric Light Orchestra (ELO) attained commercial success through epic and highly orchestral rock, energetic live performances, and melodic yet extravagant singles, with Queen’s 6-minute ‘Bohemian Rhapsody’ (1975) a contender as a progressive rock song in its contrasting moods, three-part structure, and lack of chorus.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.182)

Como mencionado em momentos anteriores ao longo do texto, bandas de *Rock Progressivo* não teriam uma demanda de mercado específica no final da década de 1970, então não foi uma surpresa quando estas bandas se voltaram para a indústria musical de *Rock* de uma forma mais geral. Além dos grupos mencionados, as quais surgiram no mercado estadunidense próximo ao final da década de 1970, surgiu também um supergrupo chamado *Asia*, também classificado como *Arena Rock*, e que foi formado por antigos membros das bandas importantes de *Rock Progressivo* – *Yes*, *King Crimson*, *Emerson, Lake & Palmer* e *The Buggles*.

### 3. NEO-PROGRESSIVE

#### 3.1 NOVAS BANDAS E CONSOLIDAÇÃO

O principal desenvolvimento em torno do *Rock Progressivo* ao longo da década de 1980 veio com o surgimento de novas bandas no mercado Inglês. Os ideais elementares que estes novos grupos carregavam eram, principalmente, de se renovar o interesse do público no subgênero, resgatando algumas características marcantes da música das décadas anteriores, assim como refutar a mudança de paradigmas provocada pelas bandas de *Punk*, especialmente no que se diz respeito aos ideais implicando em uma conotação negativa para o ato de se compor e tocar músicas complexas e virtuosas. Desta forma, estas novas bandas trouxeram uma resposta para aquela declaração de que esse subgênero, em geral, era distante demais da realidade do público. O termo *Neo-Progressive*, que surgiu na época a partir do público e crítica, normalmente é utilizado pelos autores, fãs e mídia em geral ao se referir a estas novas bandas que surgiram nesta época no início da década de 1980 em torno do *Rock Progressivo*.

*Neo-prog* é tipicamente caracterizado por grupos como *Marillion*, *IQ*, *Pendragon*, *Pallas* e *Twelfth Night*, todos os quais começaram a lançar discos no começo da década de 1980. Esta nova geração de bandas procurava tocar músicas de *Rock* estendidas com teclados proeminentes e ambientes sonoros dramáticos sustentados por temas líricos complexos. O *Neo-prog* foi, de várias maneiras, uma reação ao *Punk* e a refutação do dogma de que tudo que foi bom até 1976 estava agora banido para sempre. Mas foi também uma reação positiva ao ataque do *Punk* no *Rock Progressivo*, particularmente quando as músicas se tornaram mais pessoais ou politicamente comprometidas, e menos emaranhadas em mitologias esotéricas. O *Neo-prog* regenerou os gestos mais comunicativos do *Genesis* e do *Yes*, na forma de reprises dramáticas, interações entre guitarras e teclados, baterias sincopadas, baixo que faz mais do que segurar o ritmo, e temas líricos e estruturas complexas que propeliem em direção à êxtases climáticos musicais. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.183. Tradução nossa)<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> No original “Neo-prog has typically been characterized by groups such as Marillion, IQ, Pendragon, Pallas and Twelfth Night, which all began to release records at the beginning of the 1980s. This new generation of bands wanted to play extended rock songs with prominent keyboards and dramatic soundscapes underpinning complex lyrical themes. Neo-prog was, in many ways, a reaction to punk and a rebuttal of the dogma that what was good until 1976 was now banned forever. But it was also a positive reaction to the punk assault on progressive rock, particularly as songs became more personal or politically committed and less bound up in esoteric mythologies. Neo-prog regenerated the more expansive gestures of Genesis and Yes in the shape of dramatic reprises, interplay between guitar and keyboard, syncopated drumming, bass that does more than hold rhythm, and complex lyrical themes and structures propelled towards ecstatic musical climaxes.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.183)

A descrição do autor começa citando um número de bandas, dentre as quais podemos verificar que o *Marillion* foi a que possivelmente conseguiu o maior sucesso comercial. Apesar do comentário citado do autor conter uma passagem sobre como estas novas bandas tentavam ser menos apegadas a mitologias esotéricas, o que é verdade se considerarmos as letras nos álbuns lançados em momentos posteriores de suas carreiras, as influências de mitologias diversas ainda são bastante evidentes ao longo do surgimento dos grupos, como por exemplo, se considerarmos as inspirações por trás dos nomes destas bandas. Além disto, não somente no *Rock Progressivo*, literatura e mitologia como fonte de inspirações foi algo bastante comum ao longo da década de 1970, então não foi surpreendente que as bandas tentassem resgatar esta tendência.

O nome *Marillion* é inspirado no livro lançado em 1977 com o título de *Silmarillion*, de J. R. R. Tolkien, contendo detalhes diversos sobre a mitologia em torno dos outros livros de Tolkien, *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*, os quais foram inspiração recorrente no *Rock Progressivo* e *Hard Rock* ao longo da década de 1970. Alguns exemplos seriam as faixas: *The White Rider*, no álbum *Mirage* (1974), do *Camel*; *Rivendell*, no álbum *Fly by Night* (1975) *Rush*; *Stagnation* no álbum *Trespass* (1970) do *Genesis*, *Lord of The Rings* no álbum *Pieces of Eight* (1978) do *Styx*; *The Wizard*, no álbum autointitulado do *Black Sabbath* de 1969. Além destas, existe também uma série de possíveis referências indiretas no álbum *Led Zeppelin IV* de 1971, incluindo as faixas *The Battle of Evermore*, *Stairway to Heaven*, e *Misty Mountain Hop*, bem como referências mais diretas na faixa *Ramble On* do álbum *Led Zeppelin II* de 1969.

As referências nos nomes das outras bandas são mais diretas: *Pendragon*, originalmente se chamava *Zeus Pendragon*, fazendo uma referência à mitologia do Rei Artur, de origem inglesa, assim como o nome *Zeus*, que juntamente ao nome da banda *Pallas*, são baseados em figuras da mitologia grega. *Twelfth Night* foi uma comédia escrita por William Shakespeare.

O texto lírico das composições não se tratava de somente de uma mensagem direta ou discurso, carregados de significados políticos ou sociais, como seria o caso das letras do *Punk Rock*, mas podemos encontrar também comentários e narrativas sobre o cotidiano, opressão e a vida na sociedade da década de 1980 no cenário Inglês, no caso das bandas daquele país. Quando voltamos a atenção para a questão do uso de conceitos para se unificar uma narrativa, que eram encontrados vinculados à mitologia figuras e fictícias nas décadas anteriores, se adaptou em torno destas narrativas focadas em temas mais “reais”, mas ainda se encontra de

elementos surreais contrastantes. Por exemplo, a banda canadense *Rush*, criou um conjunto de músicas baseadas na emoção de medo, ou terror, unificadas pelas faixas, títulos e arte de encarte cujas faixas são: *Witch Hunt*, do álbum *Moving Pictures* (1981); *The Weapon*, do *Signals* (1982); *The Enemy Within*, do *Grace Under Pressure* (1984); e depois, *Freeze*, do *Vapor Trails* (2002).

De uma forma similar, o *Marillion*, ao longo de seus primeiros álbuns da década de 1980 utilizava de ferramentas como a apresentação de uma narrativa distópica através do ponto de vista de personagens fictícios para fazer comentários e críticas relacionados ao cenário político e à sociedade em geral.

*Fugazi* revela uma visão distópica de Londres quando o protagonista tenta evitar o seu próprio afogamento “nos mares líquidos da corrida de ratos da rota *Piccadilly*, somente para testemunhar o roubo, violência, pornografia, neonazismo e vandalismo em torno de si mesmo”. Imagens mitológicas e religiosas se fundem com uma turbulência política e social, refletindo o colapso geracional de *Forgotten Sons*. Lançado no mesmo que o Relógio do Apocalipse foi reajustado para três minutos a meia-noite, quando a guerra fria foi reacendida com a intensificação da corrida de armas entre a União Soviética e os Estados Unidos, o álbum projeta uma visão apocalíptica (“A caixa de pandora do holocausto”) tingida pela paranoia da guerra fria (“esperando a temporada do botão”). Quando Fish repete “*Do you realize...*”, três vezes (cada vez mais ameaçadoramente), a banda conclui com “*This world is totally Fugazi*” - um termo utilizado por recrutas Estadunidenses durante a guerra do Vietnã que significava “fodido, emboscado, cercados” [...] *Fugazi* fecha com uma visão de insanidade social e a compreensão de que não sobraram profetas, poetas e visionários na década de 1980 para prevenir uma destruição total. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.193. Tradução nossa)<sup>72</sup>

Através desta análise das letras ao longo deste álbum, podemos ter uma ideia de como a banda trabalhava, não somente ao longo de seu segundo álbum, *Fugazi* (1984) que foi o objeto da análise na citação acima, mas também como utilizariam de tais narrativas ao longo de todos os lançamentos da década de 1980 e muitos da década seguinte, pois trabalharam da

---

<sup>72</sup> No original “‘Fugazi’ reveals a dystopian vision of London as the protagonist tries to prevent himself from drowning ‘in the liquid seas of the Piccadilly line rat race’ only to see robbery, violence, pornography, neo-Nazism and vandalism all around him. Mythical and religious imagery fuse with social and political turbulence, reflecting the generational collapse of ‘Forgotten Sons’. Released the same year that the Doomsday Clock was reset at three minutes to midnight, when the Cold War reignited with the escalation of the arms race between the United States and Soviet Union, the album projects an apocalyptic vision (‘Pandora’s box of holocausts’) tinged with Cold War paranoia (‘waiting for the season of the button’). Afer Fish repeats ‘Do you realize . . .’ three times (each time with more menace), the band concludes that ‘this world is totally Fugazi’ – a term used by US servicemen during the Vietnam War to mean ‘Fucked Up, Got Ambushed, Zipped in’ [...] *Fugazi* closes with a vision of social insanity and the realization that there are no prophets, poets and visionaries left in the mid-1980s to prevent total destruction.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.193)

mesma forma em lançamentos subsequentes. A mensagem transmitida através das letras poderia ser possivelmente politicamente relevante para o público, e neste caso específico, não somente no mercado inglês, pois envolvia também a guerra do Vietnam; como pode se observar também, o comentário é feito de uma forma muito menos direta que o *Punk*. Foi uma das formas que algumas destas novas bandas encontraram de se mostrarem relevantes quando comparadas as outras, sem abandonar os ideais do subgênero. Estes lançamentos não se tratavam necessariamente de discos estritamente conceituais, dependendo da definição de cada autor, o que encontramos são narrativas vinculada a uma única, ou a um conjunto de poucas faixas. Este tipo de composição não era novidade, e muito menos algo exclusivo ao *Rock Progressivo*, mas justamente as características principais do subgênero e a habilidade das bandas de lidar com estruturas musicais diferentes, instrumentação e arranjos complexos fez com que estes tipos de faixa se destacassem.

Os álbuns *Misplaced Childhood* e *Clutching at Straws* do *Marillion* são álbuns conceituais; as músicas individuais do primeiro representam, cada uma, visões individuais de clientes em um bar, e servem como fórum para se explorar as forças que levam as pessoas a beber (e por extensão) ao desespero. *Clutching at Straws* ilustra a diferença entre as sensibilidades das décadas de 1970 e 1980; enquanto ela é uma composição épica de sua própria maneira, é duvidoso que as principais bandas da década de 1970 teriam considerado seu conceito subjacente digno de tal tratamento épico. Portanto, uma das contribuições de, pelo menos, algumas das bandas de *Neo-Progressive* foi mostrar as possibilidades épicas de assuntos mundanos. A música do *Marillion*, em particular, frequentemente contém um elemento de verismo (ou seja, fiel à vida); o letrista da banda, Fish, comentava sobre como “Temos frigideiras antiaderentes, novos remédios maravilhosos contra o câncer, tecnologia microchip... e ainda existem bairros pobres em *Glasgow* e *Liverpool* e todo mundo os ignoram.” (MACAN, 1998, p. 204. Tradução nossa)<sup>73</sup>

Macan considera tais álbuns citados como conceituais através da adoção uma definição mais abrangente, comentando sobre a temática das letras e como mencionado anteriormente, a banda incorpora um comentário em torno do cotidiano inglês na década de

---

<sup>73</sup> No original “Marillion's *Misplaced Childhood* and *Clutching at Straws* are both concept albums; the separate songs of *Clutching at Straws* each represent the views of a different patron at a bar, and serve as a forum for exploring the forces that drive people to drink and (by extension) to desperation. *Clutching at Straws* illustrates the difference between sensibilities in the 1970s and 1980s; while it is an epic composition in its own way, it is doubtful that the major bands of the 1970s would have considered the underlying concept worthy of epic treatment. Thus, one of the contributions of at least some of the neo-progressive bands has been to show the epic possibilities of more mundane subject matter. The music of Marillion, in particular, often contains a verismo (that is, a "true-to-life") element; the band's lyricist Fish has commented that ‘We've got non-stick frying pans, wonderful new drugs for cancer, micro-chip technology... and yet we've still got slums in *Liverpool* and *Glasgow* and everyone ignores them.’” (MACAN, 1998, p. 204)

1980; mais importante é a observação de que como o álbum citado ilustra a diferença entre o *Progressivo* das décadas de 1970 e 1980 pois na década anterior estes tipos de temáticas não seriam adotadas de forma tão extensa. Este comentário é bastante relevante, mas é importante lembrar que álbuns como *Selling England By The Pound* (1973), do *Genesis*, e *2112* (1976) do *Rush*, faziam narrativas de conteúdo similar, apesar de que de uma forma mais abstrata, utilizando uma mescla com elementos de fantasia.

É interessante a observação de que todas as bandas abraçaram um certo grau de surrealismo como veículo para se trabalhar tais conceitos – era comum que narrativas em torno destes álbuns e faixas sempre fossem descritas em torno de distopias fictícias, algumas mais que outras. Os álbuns *The Sentinel*, da banda *Pallas*, e *The Wake*, do *IQ* podem ser considerados opostos do que se encontrava na música do *Marillion*. Pode se dizer que foi uma maneira interessante de se fazer uma ponte entre as mitologias esotéricas da década de 1970 e os comentários sobre a realidade social de 1980. As letras em tais álbuns do *IQ* e do *Pallas* são ambíguas o suficiente para se dizer que são tanto “épicas” completamente fictícios, quanto comentários políticos sobre a sociedade inglesa por volta do final da década de 1970 e início da década de 1980. (MACAN, 1999)

Álbuns inteiramente conceituais, utilizando uma definição mais pura proposta pelos autores citados Hegarty e Halliwell (2010), e como foi descrita em capítulos anteriores, no *Rock Progressivo* especificamente, foram mais raros ao longo desta década, mas não deixaram de existir. Alguns exemplos mais interessantes são os trabalhos da carreira solo de Roger Waters, com os álbuns *The Pros and Cons of Hitch Hiking*, de 1984, e *Radio KAOS*, de 1987, além do último álbum do *Pink Floyd* no qual ele próprio participaria, chamado *The Final Cut*, de 1983, que além de conceitual, trazia uma forte mensagem política em oposição à guerra. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

Musicalmente, estas novas bandas surgiram com características sonoras relativamente distintas entre elas, mas todas tinham um ponto em comum, que era o resgate de algumas características do subgênero no período em que foi consolidado no início da década de 1970, sem se importar com acusações de pretensão ou demasiada complexidade – esta é a principal diferença entre estas novas bandas e outras das décadas anteriores, que seguiam carreira ou haviam se reformado em configurações diferentes. Um segundo fator que distingue o *Neo-Progressivo* dentro do *Rock Progressivo* foi que, juntamente a este processo de retomada das características de 1970, as bandas incluíam características ambas da música *mainstream* desta época em que surgiam, e principalmente, de música externa ao ambiente musical ocidental,

formando um aglomerado de características e inspirações distintas, como descrito pelos autores:

Nós podemos querer caracterizar o *Neo-prog* como um pastiche pós-moderno em vez de buscar linhas de influência e desenvolvimento distintas. [...]. Esta leitura sugere que o *Neo-prog* não somente recicla estilos musicais, mas também (mais positivamente) reflete um interesse crescente em tradições musicais não-ocidentais, uma tendência crucial para se explicar a paixão de Peter Gabriel pela *World Music*, assim como flexionando os *riffs* inspirados pelo Oriente Médio nas faixas *Incubus* e *Assassing* no *Fugazi* (1984) do *Marillion*, assim como o clima do Leste Asiático na *Tai Shan* do *Rush* de 1987. Em 1980, para as bandas de *Neo-prog*, conceitos se alargaram enquanto as faixas se encurtaram e narrativas unificadas foram substituídas por álbuns baseados em melodias, climas ou temas difusos. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.185. Tradução nossa)<sup>74</sup>

Lembrando que este autor citado denomina de *Neo-Progressive* todas as bandas ativas após 1980, e não somente as novas, o comentário é relevante, principalmente sobre como as bandas viriam a ser caracterizadas justamente pelo aglomerado de inspirações, que incluía também elementos não-ocidentais. O resultado sonoro encontrado na música destas novas bandas, especificamente, foi um aumento na variedade de sonoridades empregadas ao longo das composições, que ao ouvirmos seus trabalhos, podemos fazer a distinção entre trechos remetentes ao *Progressivo* da década de 1970, e trechos influenciados pela música *mainstream* da década de 1980, entre outras. Ao se ouvir os primeiros álbuns das bandas *Marillion* e *IQ*, as influências dos trabalhos do *Genesis* e *Yes*, principalmente no início da década de 1970, são perceptíveis, particularmente no timbre dos vocais, que quase intencionalmente procuram emular a sonoridade do vocalista do *Genesis*, que era naquela época, o Peter Gabriel.

Desta maneira, o *Neo-prog* era uma condensação de temas *prog* e técnicas para criar um tipo novo de *Rock*, embora em termos de *Rock Progressivo* este não tinha nada de progressivo. Mais importante, o “movimento” *Neo-prog* na Grã-Bretanha foi, de forma geral, construído do zero, com lançamentos independentes, longas turnês e conexões com o *New Wave of British Heavy Metal* sendo mais proeminente do que associações explícitas

---

<sup>74</sup> No original “We might wish to characterize neo-prog as postmodern pastiche rather than pursuing a distinct line of influence and development. [...] This reading suggests that neo-prog not only recycles musical styles but also (more positively) reflects a growing interest in non-Western musical traditions, a trend that is crucial for explaining Peter Gabriel’s passion for world music, as well as inflecting the Middle Eastern riffs on Marillion’s tracks ‘Incubus’ and ‘Assassing’ on Fugazi (1984) and the East Asian ambience of Rush’s ‘Tai Shan’ (1987). For 1980s neo-prog bands, concepts loosened up as songs became shorter and unified narratives were replaced by albums based on melodies, moods or diffuse themes.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.185)

com bandas estabelecidas de *Rock Progressivo*. Um problema para o *Neo-prog* em 1980 foi a sua aparente falta de criatividade – os vocalistas do *Marillion* e *IQ* até adotaram rostos pintados em homenagem a (ou paródia) Peter Gabriel. As características melódicas do *Neo-prog* ameaçavam debilitar suas novas direções líricas, admitidamente após algumas tentativas de se fazer épicos como os da década de 1970, como foi a faixa *Grendel* do *Marillion* (1984). Entretanto, por mais que a atitude em direção ao progressivo da década de 1970 pelas bandas de *Neo-prog* fosse questionável, é importante notar que as bandas da década de 1980 sempre adotaram o *prog* como uma forma de paleta sobre a qual poderiam trabalhar, da mesma forma de as bandas de psicodélico e progressivo fizeram com o *Jazz*, e músicas Sul Asiáticas e eruditas. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.183. Tradução nossa)<sup>75</sup>

Despreocupadas com questões de originalidade como aquelas apontadas pelo autor, as bandas da época intencionalmente construíram essa “paleta” de onde poderiam tirar objetos musicais para se construir seu trabalho, o que não significava necessariamente que as mesmas referências eram utilizadas por todas as bandas, ou que o resultado musical seria somente uma cópia do que era feito antes. Depois de seus *debuts*, cada uma delas se concentrou em criar um “caráter” específico de música, ou “assinatura musical”, o que era simplesmente uma forma de se dizer que cada banda encontrou sua forma de criar um resultado individual, todas em volta do que a mídia *Neo-Progressive*. É importante mencionar que, assim como o *King Crimson* era uma banda muito diferente do *Jethro Tull* na década de 1970, o mesmo ocorreu nesta década seguinte ao longo deste desdobramento do subgênero.

Estas bandas surgiram no final da década de 1970, mas não tiveram uma atividade significativa até o início da década de 1980, justamente pelo tipo de música e dificuldades de se iniciar a carreira no subgênero.

Banda	Formação	Primeiro Álbum	Lançamento
<i>Pallas</i>	1976	<i>The Sentinel</i>	1984
<i>Twelfth Night</i>	1978	<i>Fact and Fiction</i>	1982

<sup>75</sup> No original “In this way, neo-prog was a condensation of prog themes and techniques to create a newer form of rock, albeit one that in progressive rock terms was not very progressive at all. Importantly, the neo-prog ‘movement’ in Britain was built largely from the bottom up, with independent releases, lengthy tours and connections with the ‘New Wave of British Heavy Metal’ being more prominent than explicit associations with established progressive rock bands. One problem for 1980s neo-prog was its perceived lack of originality – the singers of Marillion and IQ even adopted face paint in homage to (or in parody of) Peter Gabriel. The melodiousness of neo-prog threatened to undermine its new lyrical directions, admittedly after some early exaggerated takes on 1970s epic tracks such as Marillion’s 17-minute ‘Grendel’ (1982). But, for all the questionable attitude to early 1970s progressive rock, it is important to note that the 1980s bands consciously adopted prog as a palette from which to work, just as in the late 1960s psychedelic or prog bands had looked to jazz and to classical and South Asian music.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.183)

<i>Pendragon</i>	1978	<i>The Jewel</i>	1985
<i>Marillion</i>	1979	<i>Script for a Jester's Tear</i>	1983
<i>IQ</i>	1981	<i>Tales from the Lush Attic</i>	1983

Este período sugere que as bandas conseguiram iniciar a sua carreira de gravação apenas quando o cenário musical estava mais favorável a uma possível “resposta” para o *Punk Rock*, o que coincide, não somente com os lançamentos das bandas descritas antes como *King Crimson* e *Peter Gabriel*, mas também com a popularidade do *New Wave*.

Por volta da época em que as bandas de *Neo-Progressive* chegavam na cena no início da década de 1980, a contracultura era uma memória distante, assim como a subcultura distinta que uma vez cercou o *Rock Progressivo*; o público de voga que seguiu o gênero durante o seu período de popularidade de massa durante a metade da década de 1970 já se dissolveu há muito tempo. Uma nova, audiência culta, e muito mais jovem teria emergido em torno das bandas de *Neo-Progressive* nesta época. Entretanto, nunca chegou perto de se rivalizar os números das audiências das principais bandas da década de 1970, e nem foram bem-sucedidas em se cruzar o Atlântico, o que automaticamente impossibilitava o nível de sucesso experimentado pelas bandas da década de 1970. (MACAN, 1998, p.200. Tradução nossa)<sup>76</sup>

Foi por volta de 1985, quando as novas bandas conseguiram lançar seus álbuns, e as bandas da década anterior voltaram à atividade, que esta nova audiência do progressivo se fez presente de forma definitiva. Macan comenta como não foram bem-sucedidos ao cruzar o Atlântico, no sentido de que o sucesso do *Neo-Progressive* não se refletiu nos Estados Unidos, o que é verdade, se referindo especificamente a estas novas bandas, mas não significa que o público não era receptivo ao subgênero como um todo; o mercado *mainstream* norte-americano em geral contava com a presença de várias bandas de *Arena-Rock*, como já foi mencionado em parágrafos anteriores, o qual era simplesmente uma forma de *Hard Rock* com fortes conexões ao *progressivo* da década de 1970 (lembrando de supergrupos como *Asia*).

O comentário do autor, também, deve ser pensado no contexto da década de 1980, já que as bandas vieram a fazer sucesso global nas décadas seguintes, e as questões sobre

---

<sup>76</sup> No original “By the time the neo-progressive bands had arrived on the scene in the early 1980s, the counterculture was a distant memory, as was the distinct subculture that had once surrounded progressive rock; the taste public that had followed the genre during its period of mass popularity in the mid-1970s had dissolved long ago. A new, much younger cult audience did emerge around the neo-progressive bands at this time. However, it never came remotely close to numerically rivaling the audiences of the major bands of the 1970s, nor did it successfully cross the Atlantic, which automatically precluded the level of success experienced by the bands of the 1970s.”. (MACAN, 1998, p.200)

nacionalidade, e onde uma banda é ativa lançando seus álbuns, se torna algo bastante discutível a partir da metade da década de 2000 com a presença da indústria musical *online*. Apesar disto, independentemente da época, os números realmente nunca vieram a rivalizaram aqueles da década de 1970.

### 3.2 HEAVY METAL E METAL PROGRESSIVO

O surgimento de uma nova audiência não se conteve ao *Rock Progressivo*, o que é uma observação mais importante ainda. Esse novo público era simplesmente uma fração de um movimento maior abrangendo o *Rock* em geral, e que teve o seu centro no Reino Unido, mas afetou grande parte do norte da Europa. Surgindo ao longo da década de 1980, chamada de *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM), esse movimento pode ser considerado também uma “resposta” ao *Punk Rock*, não tão necessariamente deliberada como a do *Neo-Progressive*, mas foi uma reação através da qual essa fração do público buscou uma outra variedade musical, e que particularmente procurou dar continuidade ao movimento do *Heavy Metal*. Devido às circunstâncias em torno de três das principais bandas, o movimento em torno do *Metal* vinha perdendo o seu folego no final da década de 1970: o *Black Sabbath*, a banda que deu origem ao gênero, se desfez de seu vocalista e *frontman*, *Ozzy Osbourne*, em 1979, devido ao abuso de álcool e drogas; o *Led Zeppelin*, encerrou suas atividades devido a morte de seu baterista, *John Bonham*, em 1980, e o *Deep Purple* se dispersou em direção a um número de projetos solos de seus membros individuais por volta de 1975, suspendendo suas atividades em 1976. (Mitchell, 2014)

Ao longo do final da década de 1970, o “espaço” deixado pela ausência destas bandas começou a ser ocupado novamente, e nem todos estes artistas eram ingleses, ou mesmo novos, mas foi neste cenário do Reino Unido onde bandas como o *AC/DC*, *Queen*, *UFO*, *Saxon*, *Judas Priest*, *Scorpions*, *Nazareth*, *Rainbow*, *Whitesnake*, *Motorhead*, *Iron Maiden*, *Def Leppard*, entre outras, se aglomeraram, criando além de um mercado para este tipo de música, uma comunidade individual, interessada em *Rock* em geral, pois é importante mencionar que nem todas estas bandas mencionadas tocavam *Metal* especificamente, apresentando uma música que varia consideravelmente em características. A principal questão em torno desse movimento foi a maneira que ele se desenvolveu, de forma independente inicialmente, através do esforço de algumas figuras importantes no cenário do jornalismo e radiodifusão em torno do *Rock* na Inglaterra, principalmente Geoff Barton e Tommy Vance. (Waksman, 2009)

Acontecendo em uma escala muito menor, pois a sua popularidade nunca viria a se comparar com o sucesso destas novas bandas como o *Iron Maiden* e o *Def Leppard*, aquelas novas bandas de *Neo-Progressive* mencionadas chegaram lentamente ao mercado musical e conseguiram contratos com gravadoras de forma relativamente similar a estas bandas de *Rock* e *Metal*, também através das mesmas figuras e comunidade que ajudaram no desenvolvimento da carreira destas bandas de *Rock* e *Metal*.

Membros deste público de voga se comunicavam através de revistas *underground* e se mantinham a par de nova música através de catálogos de pedido por correspondência, que se especializaram em lançamentos *Rock Progressivo* contemporâneo em escalas pequenas e independentes, também relançando gravações obscuras do final da década de 1960 e início de 1970 (novamente, publicados por gravadoras independentes especializadas em *Rock Progressivo*), além de colecionáveis e LPs das mesmas décadas. [...]. Sobre estas circunstâncias, talvez seja surpreendente que tantas bandas de *Neo-Progressive* foram oferecidas contratos com grandes gravadoras, como foi o caso. Se não fosse por Keith Goodwin, Tony Stratton-Smith e Charisma, *EMI/Capitol* (que fizeram contratos com *Marillion*, *Pendragon*, *Pallas*) Tommy Vance (que lançou o *Marillion* a proeminência nacional com seu *Friday Night Show*, e posteriormente destacou o *Pallas*, *Pendragon*, *IQ* e *Solace*) e algumas outras figuras solidárias, o número teria sido menor. (MACAN, 1999, p. 200-201. Tradução nossa)<sup>77</sup>

O autor segue descrevendo então o que foi a principal diferença entre as bandas de *progressivo* e as outras, o que era a comercialização através de catálogos, e o estabelecimento desta mídia *underground*, novamente, desta vez incluindo também um elemento da nostalgia em torno da música das décadas de 1960-1970. As bandas de *Metal* tiveram um sucesso muito grande no mercado *mainstream*, principalmente o *Iron Maiden* e o *Def Leppard*, por isto não foram necessário esforços independentes. Macan (1999) segue descrevendo como as bandas tiveram problemas em manter os contratos e carreiras problemáticas, mas a maioria das bandas mencionadas, incluindo *IQ*, *Marillion* e *Pendragon* permaneceram ativas desde o seu *debut* até os dias atuais.

---

<sup>77</sup> No original "Members of this taste public communicate via underground journals and keep abreast of new music via mail order catalogs which specialize in contemporary progressive rock releases on small, independent labels, rereleases of obscure recordings from the late 1960s and 1970s (again, often issued by independent labels specializing in progressive rock), and collectible LPs from the 1960s and 1970s. [...] Under these circumstances, it is perhaps surprising that as many neo-progressive bands were offered contracts with major labels as was the case. If it were not for Keith Goodwin, Tony Stratton-Smith and Charisma, EMI/Capitol (which signed Marillion, Pendragon, and Pallas), Tommy Vance (whose "Friday Rock Show" catapulted Marillion into national prominence in 1981, and later featured Pallas, Pendragon, IQ, and Solstice), and a few other sympathetic figures, the number would certainly have been less." (MACAN, 1999, p. 200-201)

Um desdobramento interessante que surgiu nesta época, não necessariamente a partir do *Neo-Progressive*, mas sim do *Heavy Metal*, foi o que normalmente veio a ser chamado de *Metal Progressivo*. Ao longo da década de 1980, o *Metal* “progrediu” de uma forma similar ao *Rock* em décadas anteriores, lentamente expandindo a complexidade musical, forma, letras, e incorporando narrativas em torno de álbuns conceituais nos seus trabalhos. Os autores Hegarty e Halliwell (2010) descrevem os álbuns do *Iron Maiden – Piece of Mind* (1983) e *Powerslave* (1984), delimitando pontos interessantes nas quais elementos do *progressivo* como narrativas conceituais podem ser encontradas no *metal*:

Inicialmente, de forma gradual, quando o *Iron Maiden* começou a expandir os seus horizontes líricos, a partir do *Peace of Mind* (1983) em diante, para se incluir guerra, horror e histórias de ficção científica, apesar de que não carregava o mesmo objetivo de reflexão como fazia o *Rush*. O primeiro lado do álbum *Powerslave* do álbum de 1984 do *Iron Maiden* trata principalmente de guerras, enquanto o segundo lado é dominado pela faixa título, evocativa do antigo Egito (como retratado na arte da capa) e *Rime of The Ancient Mariner*, com 13:32, incluindo na sua metade uma leitura do poema narrativo de Samuel Taylor Coleridge, de 1798. O *Iron Maiden* desenvolveu o seu lado progressivo no álbum de 1988 *Seventh Son of a Seventh Son*, unindo as faixas com o tema do título do disco e fazendo uso extensivo de sintetizadores, a banda continuou a brincar com conceitos e faixas estendidas até o *The Final Frontier* de 2010. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.260. Tradução nossa)<sup>78</sup>

É interessante observar que o *Iron Maiden*, umas das principais novas bandas inseridas no *New Wave of British Heavy Metal*, e uma das mais bem-sucedidas que surgiu nesta época, incorporasse tais elementos como fragmentos conceituais para se criar uma união entre faixas de forma tão ampla em seus álbuns. Porém, acredito que pontos de convergência entre o *Metal* e o *Rock Progressivo* podem ser observados muito antes, na música de bandas como *Deep Purple*, ou até mesmo no trabalho do *King Crimson*, com faixas como *Red*, do álbum de mesmo nome lançado em 1974, a qual pode ser argumentada como uma das primeiras faixas gravadas de *Metal Progressivo*.

---

<sup>78</sup> No original “This mode began gradually at first, as Iron Maiden started to expand its lyrical horizons from *Piece of Mind* (1983) onwards to include war, horror and science-fiction stories, although not with the same reflective purpose as *Rush*. Side one of Iron Maiden’s 1984 album *Powerslave* mostly concerns war, whereas side two is dominated by the title track’s evocation of ancient Egypt (as depicted on the cover art) and the ‘*Rime of the Ancient Mariner*’ (13:32), which includes a reading of part of Samuel Taylor Coleridge’s 1798 narrative poem in the middle. Iron Maiden developed its progressive side on the 1988 album *Seventh Son of a Seventh Son*, linking together tracks through the theme of the album title and making more extensive use of synthesizers, and the band continued to play with concepts and extended tracks up to *The Final Frontier* (2010).” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p.260)

Os lançamentos do *Rush* ao longo da década de 1970 também foram considerados pela crítica da época relativamente próximos do *Heavy Metal*; faixas como *Anthem*, do álbum *Fly By Night*, de 1975, e *Bastille Day*, do álbum *Caress of Steel*, do mesmo ano, podem, até certo ponto, ser apreciadas como faixas de *Metal Progressivo*. Independentemente de origens exatas, ambos os gêneros, o *Heavy Metal* e o *Rock Progressivo*, sempre se cruzaram ao longo da década de 1970, e finalmente nos últimos anos da década de 1980, com o surgimento de bandas como *Queensrÿche* e *Dream Theater*, trazendo uma música nova e distinta de ambos *Rock Progressivo* e *Heavy Metal*, que foi quando o termo *Metal Progressivo* foi realmente cunhado, não apenas como uma ferramenta de publicidade, mas como forma de distinção entre a música destas bandas e das outras no mercado na época, especificamente identificando aquelas bandas de *Metal* com elementos de *prog* em sua música.

Entre *Thrash*, *Death*, *Doom*, *Symphonic*, *Black*, *Ambient* e outras, o *Metal Progressivo* é uma categoria amorfa de *Metal*, a qual se refere ao *Rock Progressivo* mas indica que este cresceu a partir de um processo de evolução convergente: em outras palavras, suas formas e práticas lembram aquelas do *prog*, mas seu ancestral é mais sombrio e menos obviamente progressivo socialmente, o *Heavy Metal*. [...] O termo é menos espaçoso para se identificar de forma útil os tipos emergentes de *Rock Progressivo*; ele serve mais como um marcador dentro do *Metal* indicando um cruzamento em direção ao público do *progressivo*. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p. 260. Tradução nossa)<sup>79</sup>

A primeira das bandas mencionadas, *Queensrÿche*, lançou o seu primeiro álbum, *The Warning*, em 1984, depois de cerca de quatro anos de atividade em *Seattle*, nos Estados Unidos, que foi onde a banda começou sua carreira. Com o lançamento de seu terceiro trabalho, em 1988, com o título de *Operation: Mindcrime*, os músicos demonstraram um tipo de metal distinto, e um álbum completamente conceitual, contemplando uma narrativa complexa e bem trabalhada. Hegarty e Halliwell (2010) comentam sobre esse conceito mencionado:

O conceito do álbum é que o narrador sofreu uma lavagem cerebral, sendo levado a matar pessoas, com a intenção de se trazer uma revolução que

---

<sup>79</sup> No original “Among thrash, death, doom, symphonic, black, ambient and other metals is an amorphous category of ‘progressive metal’, which refers to progressive rock but indicates that it has grown from a process of convergent evolution: in other words, its forms and practices resemble those of prog, but its ancestor is the darker and less obviously socially progressive heavy metal. [...] The term is too capacious to usefully identify emergent types of progressive rock; it serves more as a marker within metal that indicates a crossover to prog audiences.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p. 260)

destruirá o mundo corrupto de capitalismo e religião. Ao longo da progressão da história, o narrador desenvolve uma consciência e experimenta um despertar emocional. Por toda a futilidade violenta de sua missão de assassinato indesejada, a narrativa é bruscamente crítica da sociedade Estadunidense: *Spreading the Disease* não somente ataca o intervencionismo militar, capitalismo e hipocrisia em torno da prostituição, mas também mergulha em abuso eclesiástico. As letras na primeira metade do álbum são tão transgredidas quanto muitas músicas industriais, a música se torna mais experimental nas faixas longas no meio. Quando o álbum não é tão politicamente racial é no interesse amoroso, Mary, que vai de prostituta em direção a outros desenvolvimentos, se tornando objeto de fantasia do narrador antes de ser morta. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p. 261. Tradução nossa)<sup>80</sup>

Da mesma forma que o *Marillion* desenvolveu uma crítica à sociedade inglesa ao redor de uma narrativa fictícia, aqui isto ocorre com o foco na sociedade estadunidense, demonstrando que esta forma de se trabalhar um conceito se tornou relativamente comum entre bandas de *Progressivo*. As letras do *Heavy Metal*, de uma forma geral, não costumavam carregar narrativas tão específicas. É claro que depende de cada banda, e algumas seguem uma temática específica: críticas à política, sociedade e religião, letras envolvendo mitologia e fantasia, indulgências, entre outras, mas no que concerne ao *Metal Progressivo*, desde os primeiros álbuns no subgênero, as bandas se interessavam por narrativas conceituais, chegando a envolver vários álbuns continuando histórias e criando inúmeros personagens. O álbum *Operation: Mindcrime*, de 1988, foi continuado em *Operation: Mindcrime II*, de 2006, e a narrativa da faixa *Metropolis, Pt. 1: The Miracle and the Sleeper*, do álbum *Images and Words* de 1992, do *Dream Theater*, foi utilizada como conceito base para o desenvolvimento de um álbum inteiro, o *Metropolis Pt. 2: Scenes from a Memory*, de 1999.

As diferenças musicais entre ambos *Rock* e *Metal Progressivo*, ao longo da década de 1980 e início de 1990, não eram tão claras e bem definidas, até que ambos os subgêneros se desenvolvessem e consolidassem um número mais considerável de bandas. Ao longo do tempo, os grupos de ambos os lados adotariam os elementos musicais umas das outras, de forma que, como descrito anteriormente, os “fragmentos musicais” que se originaram a partir

---

<sup>80</sup> No original “The album’s concept is that the narrator has been brainwashed into murdering people, with the intent to bring about a revolution that will destroy the corrupt world of capitalism and religion. As the story progresses, the narrator develops a conscience and experiences an emotional awakening. For all the violent futility of his unwanted killing mission, the narrative is sharply critical of American society: ‘Spreading the Disease’ not only attacks US military interventionism, capitalism and hypocrisy around prostitution but also delves into clerical abuse. The lyrics on the album’s first half are as politically transgressed as much industrial music, the music becoming more experimental in the longer tracks at the centre. Where the album is not so politically radical is in the love interest, Mary, who goes from being a prostitute to other exploitations, becoming the narrator’s fantasy before she is killed.” (HEGARTY, HALLIWELL, 2010, p. 261)

do *Heavy Metal*, e vieram por meio do *Metal Progressivo*, se tornariam mais um elemento na antes mencionada “paleta sonora”, a partir da qual as bandas poderiam tirar inspiração para fazer sua música.

Como mencionado por Hegarty e Halliwell (2010), o *Metal Progressivo* é caracterizado principalmente pelo seu ancestral divergente do *Rock Progressivo*, e o que ocorre com as bandas, principalmente após a metade da década de 1990 e nas décadas seguintes, é que no geral, o desenvolvimento do subgênero ocorreu sob diversas “bases” diferentes. O resultado musical acabou sendo denominado *Progressivo* devido as características marcantes em comum com o subgênero, principalmente seções instrumentais longas, complexas, solos virtuosos e álbuns conceituais, como mencionado.

Inicialmente, na década de 1970, quando o *Heavy Metal* se cruzava com o *Rock Progressivo* na música de bandas como o *King Crimson*, *Rush*, o que se ouvia era o emprego de alguns destes elementos de complexidade instrumental, trabalhados com timbres de guitarra mais agressivos, andamentos mais acelerados e harmonias mais dissonantes do que era comum no *Rock*. O que os autores mencionam sobre o desenvolvimento de músicas com características inspiradas em música progressivas sobre estas bases diferentes seria um processo similar de cruzamento entre gêneros, de inclusão e transformação de uma música já existente, e não um “desdobramento”, como foi o caso do *Rock Progressivo*. (HEGARTY, HALLIWELL, 2010)

Um detalhe importante é que, como o metal se tornou uma música extremamente variada ao longo do período entre 1980 e 1990, as características do que seria considerado o *Metal Progressivo*, no geral, também acabam variando bastante, justamente porque este processo de transformação aconteceu em bandas diferentes que trabalhavam originalmente com tipos diferentes de sonoridades, todas girando em torno de algum tipo de metal.

O *Angra*, grupo brasileiro que surgiu em 1991, assim como o *Ayreon*, que é holandês, de 1995, desenvolveram o *Metal Progressivo* sobre uma base do *Power Metal*, que tem um andamento muito mais acelerado, com o acompanhamento rítmico baseado em semicolcheias, vocais masculinos em uma região aguda, e a presença constante de exposições melódicas por teclados e guitarras. O *Opeth* desenvolveu contrastes extremos entre momentos acústicos, e outros com vocais guturais e sonoridades mais agressivas do *Death Metal*, incluindo seções ritmicamente complexas. A música do *Queensrÿche* e do *Fates Warning* em seus álbuns iniciais é mais próxima do *Heavy Metal*, possivelmente inspirados no *Black Sabbath*, com bastante uso de *riffs* e solos na guitarra, tocados utilizando uma timbragem mais saturada de

distorção e harmonizações; ambas as bandas utilizando bastante alterações de compasso, e não incluíam teclados em seus álbuns até alguns lançamentos posteriores em suas carreiras.

O que unifica e possivelmente justificaria a delimitação das práticas destas bandas em um único subgênero – o *Metal Progressivo* – são justamente as características marcantes em comum com o *Rock Progressivo* mencionadas em passagens anteriores, mas que seriam principalmente a complexidade dos elementos rítmicos, bem destacados nos *riffs*, assim como frequentes mudanças de compasso; a inclusão de seções instrumentais, variando entre exposições melódicas e solos, os quais são mais virtuosos que no *Rock Progressivo*; e álbuns conceituais e desenvolvimento de narrativas ao longo de faixas estendidas. O grupo de três bandas mencionadas (*Fates Warning*, *Queensrÿche* e *Dream Theater*) é destacado pelos autores porque supostamente, até a época em que surgiram, não se encontrava um trabalho que incorporava tais elementos *prog* de forma tão integral e que, ao mesmo tempo, preservava as características marcantes do metal até o lançamento de alguns álbuns destas bandas no final da década de 1980. Podemos destacar principalmente os álbuns *No Exit*, do *Fates Warning*, *Operation: Mindcrime*, do *Queensrÿche*, ambos lançados em 1988, assim como o primeiro lançamento de estúdio oficial do *Dream Theater* em 1989, chamado *When Dream and Day Unite*.

## 4. O ROCK PROGRESSIVO DEPOIS DE 1990

### 4.1 UM BREVE CONTEXTO

A questão da autonomia das bandas em relação às gravadoras foi uma das bases fundamentais para o surgimento de novos grupos nas décadas de 1990 e 2000; as bandas não necessariamente almejavam grandes contratos com gravadoras internacionais, e muitas destas conseguiram fazer o seu *debut* de forma independente e bem-sucedida, conduzindo esta liberdade em direção à criatividade e experimentação musical.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, o estabelecimento de meios de comunicação *underground* foi um ponto fundamental, e surgiu ao longo da década de 1980 um público base para se consumir este tipo de música, mesmo que este fosse pequeno. Tanto a carreira das bandas de *Neo-Progressive* que continuava na década seguinte, quanto a atividade das bandas antigas como o *Yes*, a reunião do *King Crimson* e *Jethro Tull* foram importantes para sustentar o ambiente para estas as novas bandas, criando um ciclo de renovação de interesse, no qual uma audiência voltava para ver as bandas antigas e tinha a chance de conhecer uma música nova, e outro novo público se formava, tendo a oportunidade de apreciar a música da década de 1960-1970.

Considerando os meios de divulgação já existentes, e relativamente estabelecidos, o próximo passo foi o desenvolvimento dos equipamentos de gravação musical ao longo da década, que ao chegar a um certo ponto no início da década de 1990, a possibilidade de construção de um *home studio* se tornava realidade para músicos amadores no cenário norte-americano. Gravadores analógicos portáteis ou de menor escala sempre existiram, mas juntamente à conveniência de uso, estes traziam também vários problemas, como a falta da função de gravação *multitrack*, exceto para equipamentos bem avançados, assim como funções de edição e masterização; além da questão principal que gira torno da qualidade da gravação, que até então era bem duvidosa.

Estes e outros problemas foram amenizados com o surgimento e difusão da tecnologia digital, além de que uma série de novas possibilidades foram introduzidas com a comercialização de equipamentos no mercado musical ao longo do final da década de 1980 e início de 1990 – aparelhos como sequenciadores e *samplers* (utilizados para se criar timbres complexos, dando uma liberdade criativa singular em torno dos teclados e sintetizadores para as bandas); gravadores DAT; *drum machines*; assim como *softwares* voltados para

sequenciamento de áudio, e futuramente, gravação e edição. Ao contrário de baterias tradicionais, ou baterias eletrônicas, *drum machines*, como a *Roland TR-808*, são dispositivos pequenos, e de fácil uso, necessitando apenas que o músico programe o ritmo ou levada desejada no aparelho, sem que seja necessário se ter a habilidade física de se tocar o instrumento de fato. Este tipo de equipamento trouxe uma liberdade considerável para músicos independentes trabalhando em estúdios caseiros.

O desenvolvimento e difusão do protocolo MIDI, que aconteceu ao longo da década de 1980, simplificou bastante a operação e programação de equipamentos musicais diversos, mas principalmente teclados e sintetizadores. Este protocolo padronizou um sistema de “comunicação universal”, o qual pode ser utilizado para se passar informações entre dispositivos de tipos, marcas e modelos diferentes, mas principalmente musicais, os quais poderiam ser conectados uns aos outros, programados, e operados por um único músico. Desta forma, a composição e execução de arranjos complexos em teclados, assim como o uso de artifícios mais complexos ao longo das faixas (como trechos com *samples*), tanto em estúdio quanto ao vivo, se tornou significativamente mais fácil. (MANNING, 2004)

Antes de entrar em detalhes sobre a música do subgênero e suas bandas, é importante refletir sobre o uso de fontes da internet ao longo deste capítulo seguinte do trabalho. Tanto produções acadêmicas quanto literatura sobre o assunto especificamente são escassas, não somente isso, uma das peculiaridades mencionadas em torno do *Rock Progressivo* foi o surgimento de uma subcultura e toda uma mídia, incluindo publicações independentes, em torno do subgênero. Nas décadas de 1990 e 2000, esta subcultura se deslocaria para um ambiente virtual, e assim, juntamente aos *websites* oficiais das bandas e de suas gravadoras, se tornariam possíveis fontes de informação.

As informações que pretendo obter de tais fontes são principalmente de cunho biográfico, com o objetivo de se traçar uma “linha do tempo” para as bandas do subgênero ao longo da década, mas é claro que deve se considerar uma certa tendenciosidade nas informações – quando oferecidas pelas gravadoras podem carregar intenções comerciais, quando escritas por fãs, importantes informações podem ter sido omitidas para se favorecer a imagem da banda, e o mesmo pode acontecer quando se trata de textos autobiográficos nos *sites* oficiais das próprias bandas. Isto não desvaloriza incidentais comentários dos próprios músicos sobre o subgênero ou sua banda, oferecendo uma base de discussão interessante para se pensar sobre qual o ponto de vista aquela música estava sendo composta na época.

Outras informações obtidas da internet ao longo do capítulo se tratam de datas, letras, durações, arte e informações sobre subdivisões de faixas nos álbuns. Estas informações são normalmente contidas em encartes, alguns dos quais podem ser encontrados nos respectivos *sites*. Acredito que a citação de tais informações serve apenas como uma referência mais sólida, já que podem ser facilmente verificadas através da audição das faixas específicas; nos dias atuais, a maneira mais fácil de se ter acesso a esta música é de maneira digital, e normalmente não se vê nada além da capa do álbum, por isso acredito que tais fontes podem ser de interesse de eventuais ouvintes.

Outro detalhe sobre o uso de fontes é a inclusão de versões antigas dos *websites* das bandas, através do uso de uma ferramenta chamada *Wayback Machine*, que pode ser acessada no endereço <https://web.archive.org>. Esta ferramenta arquiva periódica e automaticamente qualquer *site* mais simples e frequentemente acessado na internet. O motivo destas inclusões seria apenas para se ampliar a quantidade de informação, e se observar as mudanças, como, por exemplo, a página do grupo *Porcupine Tree*, que foi atualizada no segundo semestre de 2009 devido ao lançamento de um novo álbum, chamado *The Incident*. Quando se acessa as versões dos anos anteriores a esta atualização, se encontra uma outra autobiografia da banda, a qual é mais longa, e entra em detalhes sobre concepção da banda, além de mencionar como foi o processo de composição de outros álbuns, principalmente nas décadas anteriores; a nova autobiografia se foca em comentários sobre o processo de criação e conceito atrelado ao álbum mais recente, comentando em detalhes como foi a concepção do *The Incident*. Ambas as versões carregam informações pertinentes para possíveis comentários em torno da música desta banda.

## 4.2 NOVO PARADIGMA

Uma das bandas de *Rock Progressivo* que viria a direcionar essa independência dos *home studios* em direção a criatividade musical foi uma chamada *Porcupine Tree*. No começo, por volta de 1987, na Inglaterra, foi um projeto solo do músico Steven Wilson, compondo música inspirado pelos *Rock Psicodélico e Progressivo* das décadas de 1960 e 1970.<sup>81</sup> De acordo com o próprio músico, ao longo da produção das primeiras gravações, com receio de não ser levado a sério se fosse honesto sobre como a gravação do álbum foi feita por um

---

<sup>81</sup> SWARM Intelligence. *Porcupine Tree*. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.porcupinetre.com/background.cfm>> – Acesso em 18/06/2018.

único músico em um estúdio caseiro, Wilson lançava uma outra criação fictícia com suas composições: um encarte com uma história de uma banda inventada, chamada *Porcupine Tree*, incluindo detalhes sobre seus integrantes imaginários, e trajetória simulada ao longo da década de 1970.<sup>82</sup>

Em 1989, uma primeira gravação feita em fita cassete foi produzida, lançada e comercializada pelo próprio músico. Este primeiro lançamento, com o título de *Tarquin's Seaweed Farm*, tinha 80 minutos de música.<sup>83</sup> Em 1990, mais dois lançamentos foram feitos de forma similares, e estas fitas foram sendo enviada pelo músico para diversas pessoas em torno da comunidade do *Rock Psicodélico* Inglês da época, uma destas pessoas foi Richard Allen, que escrevia para a revista *Encyclopaedia Psychedelica* e era co-editor da revista *Freakbeat*. Justamente nesta época, Allen estava no processo de criação de uma gravadora independente, que viria a se chamar *Delerium Records*, e parte da criação desta gravadora foi a produção de um LP duplo, *A Psychedelic Psaua (In Four Parts)*<sup>84</sup>, lançado em 1991, contendo uma compilação de músicas de diversas bandas, uma delas foi o *Porcupine Tree*, convidado a contribuir com uma faixa.

A banda foi acolhida pela gravadora, as fitas anteriores lançadas de forma independente por Steven foram relançadas e Richard Allen assumiu a posição de produtor do *Porcupine Tree*. Em 1992 foi feita uma compilação de algumas das faixas gravadas até então, e foi lançado o primeiro álbum de fato da banda, duplo, chamado *On the Sunday of Life...*, que chegou a ser lançado em CD, e vendeu um número considerável de cópias.<sup>85</sup>

Com 18 faixas, algumas com alguns segundos de duração e outras com até 10 minutos, a música neste álbum é predominantemente experimental, com características do *Rock Psicodélico*, trazendo várias composições inteiramente instrumentais, incluindo música ambiente, alguns timbres eletrônicos inspirados pelo *Krautrock*, e também outras faixas com a estrutura mais tradicional.

---

<sup>82</sup> SANDER, Ed. *Porcupine Tree – Stupid Dream*. 1999. Disponível em: <<http://www.dprp.net/proghistory/1999-porcupine-tree-stupid-dream>> – Acesso em 18/06/2018.

<sup>83</sup> SWARM Intelligence. *Porcupine Tree*. Discografia – *On the Sunday of Life*. Disponível em: <<http://www.porcupinetre.com/discography.details.cfm?albumid=58>> – Acesso em 18/06/2018.

<sup>84</sup> \_\_\_\_\_. *Porcupine Tree*. Discografia – *A Psychedelic Psaua (in Four Parts)*. Disponível em: <<http://www.porcupinetre.com/discography.compilations.cfm>> – Acesso em 18/06/2018.

<sup>85</sup> \_\_\_\_\_. *Porcupine Tree*. Antiga autobiografia. Website Arquivado Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080410092648/http://www.porcupinetre.com/background.cfm>> – Acesso em 18/06/2018.

A segunda banda de Steven Wilson, chamada *No-Man*, formada junto com Tim Bowness, teve nesta época um sucesso considerável com seus lançamentos, tanto nos mercados europeus quanto norte-americanos. A música era mais voltada para o mercado *mainstream*, mas o sucesso permitiu que Steven se focasse em tempo integral nas suas atividades musicais, e também garantiu para ambas as bandas um contrato com uma divulgadora independente na Inglaterra, *Hit & Run Publishing*, que faria a publicidade dos álbuns lançados pela *Delerium*.<sup>86</sup>

O próximo álbum do *Porcupine Tree*, *Up the Downstair*, foi lançado em maio de 1993, com características musicais similares ao anterior, mas utilizando timbres menos experimentais e trazendo uma mescla interessante de conceitos da música eletrônica e do *Rock*. Com dez faixas, algumas longas, mas a maioria com aproximadamente cinco minutos, o álbum contou com a participação de convidados, Richard Barbieri e Colin Edwin.

Uma única faixa chamada *Voyage 34*<sup>87</sup> havia sido gravada anteriormente como uma segunda parte desse álbum, pois originalmente teria sido concebido como um álbum duplo, mas ela foi desvinculada dele e lançada como *Single*, com aproximadamente 30 minutos de duração, e uma subdivisão de duas partes: *Phase I* e *Phase II*. Um relançamento no ano seguinte viria com a adição das partes: *Phase III* e *Phase IV*, estendendo consideravelmente a duração da faixa; a terceira adição é um *remix*, por uma banda de música eletrônica inglesa, chamada *Astralasia*, e a quarta, também um *remix*, feito por Steven Wilson e Richard Barbieri.

O músico elaborou uma temática conceitual, incorporada através de uma narração, ruídos, e diversos fragmentos de gravações de vozes; a música relata como foi a experiência de um grupo de pessoas sobre a influência de LSD, com o foco em um personagem chamado Brian. O ponto de vista do narrador que ouvimos ao longo da faixa é possivelmente o da pessoa que está fazendo o experimento. A música não faz o uso de vocais com melodia e letras cantadas de forma tradicionalmente para a transmissão do conceito, mas existem algumas ornamentações melódicas feitas por vocais no arranjo. O próprio músico comenta sobre o ambiente musical que inspirou a composição:

---

<sup>86</sup> KINSON, Tony. *No-Man*. Autobiografia. Disponível em: <<http://no-man.co.uk/biography/>> – Acesso em 18/06/2018.

<sup>87</sup> SWARM Intelligence. *Porcupine Tree*. Discografia – *Voyage 34*. Disponível em: <<http://www.porcupinetre.com/discography.details.cfm?albumid=57>> – Acesso em 18/06/2018.

O objetivo da *Voyage 34* como um todo foi fazer um exercício de gênero. No sentido de que ela se destaca dentre o resto do catálogo. Eu não sei como foi na Índia, mas no início da década de 1990, tivemos uma explosão de música ambiente, uma fusão de música eletrônica e *techno* com a filosofia de pessoas como Brian Eno e o *Tangerine Dream*. Pensei que seria uma oportunidade interessante para se fazer algo que traria o *Rock Progressivo* e psicodélico para esta mistura. Eu não diria que a *Voyage 34* foi um exercício técnico, isto soa como se tudo fosse um projeto de ciências, mas foi um experimento singular em um gênero particular no qual eu sabia que não permaneceria por muito tempo.<sup>88</sup> (WILSON, Steven apud MENON, 2012. Tradução nossa.)<sup>89</sup>

Como esta faixa carrega toda essa experimentação deliberada, acredito que uma análise mais detalhada poderia nos revelar particularidades relevantes sobre como o músico trabalhou essa mescla de gêneros musicais na década de 1990. Podemos ouvir desde o *Rock Progressivo* e *Psicodélico* do início da década de 1970, principalmente sonoridades inspiradas na música do *Pink Floyd* na guitarra; também é possível identificar as influências da música eletrônica ambiente da década de 1990, evocando o trabalho de bandas como *The Orb*. Na prática, a forma com que o músico mesclou os elementos do *Rock Progressivo* com os da música ambiente eletrônica que se difundia nesta época foi através do uso de solos e aproveitando a presença de timbres eletrônicos para contrastes, com o que seria mais comum de se ouvir no *Rock Progressivo*. Estruturalmente as partes (*Phases*) são simples – podemos delimitar poucas seções longas, ou até mesmo uma única seção; estas são desenvolvidas a partir de longos *crescendos* e *decrecendos* de intensidade, assim como densidade no arranjo. Ao longo destas seções, um padrão instrumental toma forma, e se repete como base para vários “eventos musicais” que vão acontecendo, como solos, adição ou remoção de elementos ao arranjo, narrações e outros; tudo sempre de forma bastante gradual.

A *Phase I* começa com uma breve narração (como parte da conceptualização mencionada), depois da qual, a faixa segue com uma introdução composta por *samples* e ruídos de vários instrumentos e sintetizadores, manipulada com efeitos para que soe distante de forma a servir como uma “ambientação”. A narração retorna e dá início ao que seria uma

---

<sup>88</sup> MENON, Tushar. *Backstage with Steven Wilson*. Rolling Stone India, 2012. Disponível em: <<http://rollingstoneindia.com/backstage-with-steven-wilson/>> – Acesso em 18/06/2018.

<sup>89</sup> No original “The whole point about Voyage 34 was it an exercise in genre. In that sense it stands apart from the rest of the catalogue. I don’t know what it was like in India, but back in the early Nineties, there was an explosion in ambient music, a fusion of electronic music and techno music with the philosophy of people like Brian Eno and Tangerine Dream. I thought there was an interesting opportunity to do something that would bring progressive rock and psychedelia into that mixture. I wouldn’t say Voyage 34 was a technical exercise, that makes it sound like a science project, but I was a one-off experiment in a particular genre in which I knew I wouldn’t be staying for very long.” (WILSON, Steven apud MENON, 2012)

Seção A, na qual são incluídas a bateria, e a guitarra com efeitos de *delay*, além de uma linha de baixo em uma região bastante grave, que vai crescendo em complexidade de maneira bastante gradual até chegar em um ponto no qual se torna um *ostinato*. Em um momento ao longo desta primeira seção da música, de forma bastante súbita, o baixo e os toques de caixa da bateria são interrompidos, deixando apenas o bumbo e chimbal, guitarra e sintetizador, por quatro compassos. Após este momento o bumbo também é interrompido por quatro compassos, e ainda no momento seguinte temos um compasso de “silêncio”, mas não literalmente, mas no sentido de que os instrumentos não são tocados, mas que soam através dos efeitos de *delay* e *reverb*. O *ostinato* volta, de forma completa, a partir de uma anacruse no compasso seguinte. Esta seção da música passa uma impressão de uma progressão harmônica, ou a fabricação de efeitos de tensão e relaxamento através da adição e remoção de instrumentos neste *ostinato*, digo “impressão” de uma progressão pois não acontecem alterações melódicas ou harmônicas de fato.

Ao longo das repetições seguintes, além dos efeitos de sintetizadores, variações são feitas com a adição de ruídos de guitarra no plano de fundo, assim como outros ruídos de ambientação como vozes gravadas, que de acordo com a narrativa do conceito vinculado a faixa, seriam as vozes dos participantes no experimento. Ao final desta repetição, a narração principal ocorre novamente, e o *ostinato* seguinte apresenta uma variação do *riff* da guitarra, acompanhado por uma linha vocal melódica (sem letra), e da mesma forma que antes, esta parte volta a ser encerrada por uma narração, após um decrescendo, ambientada por *pads* de sintetizador.

Um interlúdio instrumental é feito entre as seções, no qual ouvimos instrumento acústico, possivelmente um violão, tocando acordes arpejados com efeitos de *pitch shift* para o agudo e *reverb* inverso, o timbre é processado a ponto de dificultar o reconhecimento do instrumento. Uma Seção B, com uma estrutura mais bem definida, a qual é dividida em duas partes, e começa a partir da entrada da bateria, tocando o mesmo padrão rítmico da seção anterior, que é introduzida, novamente, por uma breve narração. O acompanhamento que dá início a esta nova seção é feito por um sintetizador com um timbre pouco usual, de caráter bastante eletrônico, mas o que soa de fato é similar ao acompanhamento da guitarra na seção anterior, ou seja, uma única nota tocada é “espalhada” ao longo do compasso de forma artificial (se toca uma semínima e se ouve 4 semicolcheias), antes na guitarra foi através do *delay*, agora nesta seção é através do sequenciamento do sintetizador.

A guitarra de fato entra depois de quatro compassos, arpejando uma harmonização da melodia vocal que se ouve em forma de *sample*. Depois de quatro compassos, o baixo é incluído, um padrão completo se forma, e continua por quatro compassos, depois dos quais, a bateria e o baixo são interrompidos. Esta interrupção segue por oito compassos até que ouvimos uma interseção do narrador, anunciado mudanças no comportamento do personagem. Podemos inferir que as alterações de instrumentação feitas ao longo desta seção foram escritas de uma maneira que refletisse a narração e ilustrasse o comportamento do personagem; depois que narração que anuncia uma mudança brusca no comportamento de tal participante, a música entra de forma súbita na segunda parte desta seção B.

A segunda parte da Seção B é um contraste com as seções anteriores, abrindo logo com a instrumentação completa, soando mais “cheia”, além de apresentar uma levada mais *Rock*, com uma progressão harmônica bem definida. Ao longo desta seção ouvimos um longo solo de guitarra, que passa a impressão de ser mais livre e improvisado, antagonizando as seções anteriores, que foram de caráter mais reiterativo e configurado.

A *Phase II* começa com narração sobre uma ambientação, construída por *sampling* e *pads* bem longa, repetindo diversos trechos vocais. O acompanhamento que ouvimos nos momentos seguintes, feito por uma percussão eletrônica, varia em graus de complexidade através da adição de efeitos de *echo*, que produzem ressonâncias ritmicamente deliberadas (os padrões não são tocados, somente ressoam). Uma seção A pode ser definida próximo dos 4m40s de duração, que é quando a introdução termina; no momento seguinte ouvimos uma ornamentação rítmica, tocada por um sintetizador, a qual é sucedida pela guitarra com um *delay* (similar a faixa anterior), assim como a troca da percussão eletrônica com *echo* por uma bateria comum, sem efeitos, a qual toca um padrão rítmico mais rico; o último instrumento incluído é o baixo.

A narração seguinte se posiciona na estrutura de forma que poderia ter sido um verso, e assim que termina, a música entra na seção B, reutilizando o efeito da faixa anterior, do instrumento acústico com *pitch shift* e *reverb* inverso, para fazer o acompanhamento de um *lead* melódico de guitarra com *slide*. Um teclado com o timbre de cordas se junta à instrumentação – esta seria a primeira vez entre estas faixas analisadas em que o teclado ou sintetizador tocariam uma progressão harmônica para fazer um acompanhamento deliberado, apesar da sua presença predominante na ambientação.

A música segue com uma série de solos: primeiramente de sintetizador, utilizando um timbre monofônico com distorção (similar a guitarra), depois ouvimos em um intervalo um

*lead* melódico de guitarra, sucedido por outro solo de teclado, após o qual ouvimos novamente o mesmo *lead*, desta vez como acompanhamento para um terceiro solo.

Ambas as expressões da guitarra nesta parte da música são simples, com notas longas, acompanhando melodicamente as notas dos acordes do acompanhamento ou adicionando tensões, e se repetem na íntegra do começo ao fim pelo menos uma vez; por essa razão são mais bem definidas como um acompanhamento melódico, ou seja, um *lead*, e não como solos de guitarra.

Depois da série de solos de teclado a música vai decrescendo, juntamente a uma narração, até retornar ao seu estado inicial da ambientação. A narração se encerra, e por volta dos 10 minutos e 30 segundos de duração, podemos ouvir um longo solo de guitarra “ao fundo” do ambiente sonoro. Uma nova, breve narração ocorre, por volta dos 12 minutos, e a banda toca novamente a segunda parte da seção B da faixa anterior, desta vez com um acompanhamento de *cordas* e um solo de guitarra diferente, e mais longo. O final desta parte tem uma variação harmônica, e termina com um longo *fade out*, acompanhado pelo sintetizador e guitarra.

É interessante observar que nenhum dos timbres de teclado ou sintetizador utilizados são remetentes aos do *Rock Progressivo* da década de 1970, como o *Moog* e o *Mellotron*; pelo contrário, todos os timbres soam modernos e bastante eletrônicos. Por outro lado, as linhas de guitarra são bastante remetentes aos trabalhos do *Pink Floyd*, os solos também lembram aqueles que podem ser ouvidos em faixas como *Echoes*, do álbum *Meddle*, de 1971, linhas as quais tem uma estrutura de acompanhamento e ambientação, similar ao que se ouve nestas músicas analisadas. A faixa inicial deste álbum *Meddle*, chamada *One of These Days*, revela uma versão mais rústica de um efeito de *delay*, neste caso aplicado ao baixo, mas em álbuns seguintes, aplicado à guitarra, e que viria a se tornar bastante famoso no lançamento de 1979, *The Wall*, na faixa *Another Brick in the Wall*; este foi o efeito reproduzido em ambas as *Phases I e II* neste lançamento do *Porcupine Tree*.

Mesmo sem nenhuma exposição pelo rádio, este *single* do *Porcupine Tree* conseguiu uma posição na *NME Indie Chart* Inglesa, permanecendo por seis semanas. Com a popularidade deste lançamento, e um novo álbum, a banda que ainda era um projeto solo de Steven Wilson e nunca havia feito apresentações ao vivo finalmente cedeu, e com a adição de Colin Edwin nos baixos, Chris Maitland na bateria, e Richard Barbieri nos teclados

finalmente se tornaria uma banda completa.<sup>90</sup> Alguns destes músicos já tinham participado de gravações anteriores como convidados, além de terem conexões com a outra banda de Steven, a No-Man. Os próximos lançamentos viriam em 1994 com o EP *Moonloop*, e depois o álbum *The Sky Moves Sideways* em 1995, e apesar dos novos membros, mais da metade do álbum já havia sido gravada em momentos anteriores, então ainda foi em grande parte um lançamento solo de Steven Wilson.<sup>91</sup>

Esse novo EP tem duas músicas, *Stars Die* e *Moonloop*. A primeira com 5 minutos é mais tradicional, e a segunda, com aproximadamente 17 minutos, trabalha com alguns conceitos envolvendo música ambiente e paisagem sonora. O lançamento original do álbum tem seis faixas, incluindo novamente o trabalho mais longo do EP:

1. *The Sky Moves Sideways - Phase 1* – 18:37
2. *Dislocated Day* – 5:24
3. *The Moon Touches Your Shoulder* – 5:40
4. *Prepare Yourself* – 1:58
5. *Moonloop* – 17:04
6. *The Sky Moves Sideways - Phase Two* – 16:46

Em relançamentos futuros, *Moonloop* é deslocada para um “disco dois” com outras músicas extras. A disposição de faixas curtas entre uma faixa longa dividida em duas partes, abrindo e encerrando o álbum, é bastante similar ao *I Wish You Were Here*, do *Pink Floyd*, lançado em 1975:<sup>92</sup>

Lado A

1. *Shine On You Crazy Diamond Parts I - V* – 13:32
2. *Welcome to the Machine* (7:32

Lado B

3. *Have a Cigar* – 5:24
4. *Wish You Were Here* – 5:40
5. *Shine On You Crazy Diamond Parts VI - IX* – 12:29

Não somente na disposição das faixas e nas suas durações, mas também musicalmente, estas composições não são distantes do que ouvimos nos lançamentos anteriores, mantendo

<sup>90</sup> SWARM Intelligence. *Porcupine Tree*. Discografia – *Moonloop EP*. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.details.cfm?albumid=52>> – Acesso em 25/06/2018.

<sup>91</sup> \_\_\_\_\_. *Porcupine Tree*. Discografia – *The Sky Moves Sideways*. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.details.cfm?albumid=51>> – Acesso em 25/06/2018.

<sup>92</sup> PFML. *Pink Floyd*. Discografia. Disponível em: <<http://www.pinkfloyd.com/music/albums.php>> – Acesso em 25/06/2018

uma proximidade considerável com o que se encontrava nestes discos do *Pink Floyd*. O principal desenvolvimento neste álbum do *Porcupine Tree* seria a presença de estruturas mais elaboradas, principalmente entre a faixa título, de caráter remetente às faixas longas do *Rock Progressivo* da década de 1970, que um contraste com a música mais longa do *EP*, com uma identidade musical mais próxima da música ambiente. Ambos estes trabalhos foram os primeiros lançados nos Estados Unidos, e tiveram uma reação positiva do público e da crítica.

No ano seguinte, em 1996, veio o álbum *Signify*, o primeiro álbum do *Porcupine Tree* como uma banda de fato, no qual os outros integrantes contribuíram em algumas composições como membros integrais, e é também o trabalho que demonstra a consolidação de uma identidade musical mais bem definida do grupo, audível nos lançamentos subsequentes. A principal diferença entre este disco e os outros é, principalmente, o deslocamento em direção a faixas menos experimentais, e além disto, a introdução de elementos de complexidade rítmica e enriquecimento da instrumentação, além do uso de sonoridades do *Metal Progressivo*, resultando em uma gama diversa de expressividade. Não é possível identificar a presença de um conceito ou narrativa principal ao longo do álbum, mas existem pequenas faixas de narração ou ambientação entre as faixas tradicionais.

1. *Bornlivedie* – 1:41
2. *Signify* – 3:26
3. *The Sleep of No Dreaming* – 5:24
4. *Pagan* – 1:34
5. *Waiting - Phase One* – 4:24
6. *Waiting - Phase Two* – 6:15
7. *Sever* – 5:30
8. *Idiot Prayer* – 7:37
9. *Every Home is Wired* – 5:08
10. *Intermediate Jesus* – 7:29
11. *"Light Mass Prayers"* – 4:28
12. *Dark Matter* – 8:57

A faixa que abre o álbum seria uma espécie de introdução, feita com *samples*, com o objetivo de criar um ambiente para a audição do álbum. A segunda composição, *Signify*, foi inicialmente concebida a partir de um *cover* da música *Hallohallo*, do primeiro álbum de uma banda de *Krautrock* chamada *NEU!*, que foi formada a partir dos membros que vieram do *Kraftwerk*; o *cover* de fato veio a ser incluído em um disco bônus, lançado pelo *Porcupine Tree* no ano seguinte. O que é interessante sobre essa faixa é a presença do *Motorik*, um nome comum para o tipo de trabalho rítmico (normalmente com timbres eletrônicos), feito em 4/4, através do qual uma única ideia é repetida por um grande número de compassos, às vezes pela

duração total da faixa; este tipo de trabalho surgiu justamente em torno do álbum *debut* desta banda *NEU!*, e é um dos principais elementos que definem o *Krautrock* como um gênero musical distinto. (ULRICH, 2016)

*Signify* é instrumental, e inclui a inspiração neste elemento minimalista do *Motorik*, que quando é desenvolvido em volta de ideais do *Rock Progressivo*, leva a banda a incluir variações de compasso entre 4/4, 3/4 e 9/8, acompanhado também por variações de um *riff* de guitarra; estruturalmente a música varia entre solos de guitarra e sintetizador, utilizando timbres modernos e antigos (*Mellotron*).

A terceira faixa, *The Sleep of no Dreaming*, tem a estrutura de uma música de *Rock* mais tradicional, a qual seria uma sequência comum de verso, refrão e solo, mas traz um trabalho de instrumentação mais interessante, pois utiliza a guitarra e os teclados como parte de um *ostinato*, e o movimento harmônico é inferido pelo baixo, que assume um papel central juntamente a uma melodia vocal simples.

*Pagan*, da mesma forma que a introdução, é um instrumental de ambientação, sem vozes, mas não é composta por *samples* e sim ruídos diversos de sintetizadores. A música seguinte, *Waiting - Phase One*, é também de caráter mais tradicional, mas composta de uma maneira contrastante com a anterior, apresentando uma progressão harmônica que é desenvolvida pelo violão e por um arranjo vocal complexo, enquanto a guitarra, com um efeito de *wah-wah*, improvisa um acompanhamento melódico, e depois solos com *slide*; os teclados fazem um acompanhamento harmônico de fundo ao longo da faixa toda com um timbre de *Mellotron*.

*Waiting - Phase Two* é uma faixa mais experimental, e instrumental, remetente às composições mais longas anteriores da banda. Começa com um *ostinato* de percussão, que segue sem muitas variações, e uma ambientação com sintetizadores e ruídos diversos. Esta primeira seção segue com a adição um a um do baixo (tocando uma variação da linha da *Phase One*), piano, e *samples* vocais – a música segue apresentando eventos e gestos instrumentais ao longo deste instrumental – o início de uma segunda seção acontece por volta dos 3 minutos e 45 segundos, que é quando a percussão é substituída pela bateria e a guitarra entra com distorção. A segunda seção é um solo de guitarra improvisado, acompanhado pelos teclados, mas sem uma progressão harmônica bem definida; este acompanhamento é composto por fragmentos de sons e timbres diversos, de caráter bastante ruidoso.

*Sever* é uma faixa que lembra a sonoridade trabalhos do *Marillion*, com uma estrutura de verso e refrão, trazendo novamente uma instrumentação detalhada como ponto de destaque.

Ao longo dos versos, podemos ouvir uma única linha vocal, com a guitarra bastante distorcida e o piano acompanhando em oitavas e uníssono as melodias vocais e do baixo, induzindo um caráter mais agressivo. O refrão contrastante com os versos, apresentando uma instrumentação feita por vários timbres de teclados, se ouve timbres de *strings*, *Mellotron*, piano, além da sobreposição de várias linhas vocais.

*Idiot Prayer* é instrumental, apesar de que ouvimos *samples* utilizados de uma forma similar ao que seriam linhas vocais. Estruturalmente, apresenta uma sequência de partes com texturas contrastantes, mas que seguem uma forma de eventos e gestos instrumentais sobre um *ostinato*. A primeira parte que se ouve consiste de percussão e *pads*, com gestos melódicos de flauta e guitarra; a segunda é de caráter mais agressivo e eletrônico, na qual a base rítmica é sustentada pela bateria e um padrão programado de sintetizador, acompanhados por um *riff* na guitarra e baixo, com outra guitarra tocando um *lead*, que soa com *reverb/delay*, e mais *samples* de vozes, tomando o papel de linhas vocais. A terceira parte é mais calma, com uma bateria eletrônica e um fundo harmônico tocado por diversos sintetizadores, trazendo também um solo de guitarra, novamente com efeitos de *reverb/delay*, de modo a soar distante no ambiente sonoro. A música termina retomando a segunda parte, mais agressiva, desta vez com um solo de guitarra.

*Every Home is Wired* tem dois momentos, no primeiro dos quais ouvimos uma balada de *Rock* mais comum, com um arranjo bem trabalhado, e no segundo a banda traz uma seção instrumental de natureza mais aleatória, com ruídos de sintetizador e guitarra.

*Intermediate Jesus*, novamente instrumental, mas com alguns *samples* de vozes, é a única faixa deste álbum que apresenta créditos para todos os membros da banda, indicando a sua participação na composição dela. É uma música de caráter mais improvisado, com um longo solo de guitarra, enquanto os outros instrumentos fazem variações do acompanhamento. As linhas de baixo, bateria e piano variam bastante e de forma ativa o suficiente para que seja possível se dizer que a faixa toda tem um acompanhamento tão improvisado quanto o solo de guitarra.

*Light Mass Prayers* seria um desenvolvimento das faixas de ambientação, que apareceram com uma duração curta anteriormente, esta tem quatro minutos, e é composta inteiramente por sintetizadores, repetindo um motivo com uma progressão harmônica bem simples. Faixas inteiramente instrumentais e conceituais, sem exposições ou desenvolvimentos harmônicos ou melódicos bem definidos, lembram o tipo de música que se

pode ouvir no álbum *Ummagumma* (1969), do *Pink Floyd*, por exemplo, na faixa *The Grand Vizier's Garden Party*, que se encontra no disco gravado em estúdio desse lançamento.

*Dark Matter* é a música mais longa, e é aquela que encerra o álbum. Estruturalmente é análoga às diversas outras faixas de duração similar das bandas de *Rock Progressivo* da década de 1970, alguns exemplos seriam *Working Man* e *Jacob's Ladder*, do *Rush*, e *Roundabout*, do *Yes*, entre várias outras. Composições que trazem um desenvolvimento instrumental depois de se apresentarem de forma relativamente tradicional ao longo de suas seções iniciais era algo relativamente comum em músicas de duração estendida (entre 6 e 10 minutos) no *Rock Progressivo*.

De uma forma geral, esta faixa pode ser dividida em dois momentos: o primeiro no qual a banda apresenta os versos, pontes e o refrão, de forma usual; e o segundo que é instrumental. Pode-se ouvir praticamente todos os elementos presentes nas faixas anteriores voltando nesta – é uma música em 7/8 mas não soa “complexa” – a presença de timbres modernos de sintetizadores como *pads*, timbres clássicos como *Hammond* e *Mellotron* (responsáveis pelo acompanhamento harmônico), podemos ouvir diversos desenvolvimentos melódicos pela guitarra e violão, além de solos pelos mesmos, e uma sobreposição de diversas linhas vocais, enriquecendo o arranjo.

A seção instrumental começa com a exposição de um *riff*, tocado pela guitarra utilizando uma distorção do tipo *fuzz*, rompendo com o ambiente acústico da parte anterior; este *riff* é acompanhado por uma segunda guitarra com efeitos de *flanger/chorus*, estes dois timbres se antagonizam. Depois, podemos ouvir o *Hammond* tocando uma harmonia semi-arpejada, e no compasso seguinte, uma guitarra apenas com um efeito de *chorus* leve, que acompanha o arpejo, enquanto uma outra guitarra distorcida começa um longo solo de estilo improvisado. Um *Mellotron* se junta ao acompanhamento depois de um número de compassos, e a progressão harmônica muda, sinalizando um aumento na dinâmica de intensidade do solo. A seção culmina com um *riff* em uníssono pelas duas guitarras e pelo baixo, enquanto diversos timbres de teclados seguram um mesmo acorde, e a música termina retornando ao acompanhamento da primeira seção por alguns compassos.

Como se ouve neste álbum, a identidade musical que foi construída pelo grupo se constitui de um aglomerado de influências em bandas do início da década de 1970, mas sem fazer referências muito diretas à sua sonoridade, apesar da presença de instrumentos como o *Mellotron* e o *Hammond*. Os elementos predominantes que podem ser traçados de volta *Rock Progressivo* são a experimentação com *samples*, faixas instrumentais, utilização de timbres

variados e pouco usuais, complexidade rítmica, estrutural e nos arranjos, e comentários político-sociais, feitos de forma indireta, algo similar ao que se encontrava nas letras do *Marillion* e *IQ*.

A banda continuaria sua carreira com o lançamento de uma compilação em fita cassete com o título de *Insignificance* (antagonizando o álbum intitulado *Signify*), em 1997, a qual improvisações e *covers* gravados incidentalmente ao longo das seções de estúdio do álbum anterior, este lançamento inclui a performance de *Hallohallo* do *NEU!*. Em dezembro de 1998 a banda lançaria em vinil duplo, novamente uma compilação de improvisações e *demos*, desta vez gravadas tanto ao vivo quanto em estúdio, chamada *Metanoia*. Esta compilação inclui uma longa performance ao vivo da faixa instrumental *Intermediate Jesus* do álbum anterior, o que consolida a impressão de ser uma composição de caráter improvisado, pois no álbum ela tem a duração de aproximadamente 7 minutos, e nesta compilação ela vem com aproximadamente 14, atrelada ao nome *Metanoia*, que se refere a seção de improviso.

Estes lançamentos distribuídos inicialmente através de meios exclusivos, como fitas cassetes e discos de vinil, demonstram aspectos bem específicos da subcultura do *Rock Progressivo*, indicando que a banda não somente já era bem-sucedida, mas que existia um mercado de fãs interessados em material “coleccionável”, até mesmo para as bandas da década de 1990. Este mercado já existia para bandas como o *Yes* e o *Pink Floyd*, que vinham relançando seus materiais assim como disponibilizando *demos* e gravações como “raridades” ao longo da década de 1990. Alguns exemplos de lançamentos bem-sucedidos que se encaixam como colecionáveis podem ser encontrados, como o vídeo do *Yes* em 1993 chamado *Yes: Live - 1975 at Q.P.R.*, o qual já existia como *bootleg* mas foi “oficializado”, o *Nightcap: The Unreleased Masters 1973-1991*, do *Jethro Tull*, e o lançamento no ano 2000, *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980-81*, que é, como indicado pelo seu título, uma performance ao vivo do álbum *The Wall* (1979), do *Pink Floyd*, recuperada e editada 20 anos depois.

O tempo que o *Porcupine Tree* passou trabalhando nas suas próprias compilações e discos de material extra foi também o tempo que passaram no estúdio, trabalhando em seu próximo álbum, que viria apenas em 1999, chamado *Stupid Dream*. O CD foi gravado independentemente pela própria banda, mas publicado por uma gravadora, não pela antiga *Delerium*, mas por outra chamada *Snapper*, que trabalhavam na época com grupos como *Pink Floyd*, *Ozric Tentacles* e outros. O que se ouve ao longo deste disco são faixas mais

estruturadas e letras mais bem escritas, além de um número menor de composições aparentemente improvisadas, instrumentais ou de ambientação.

Este trabalho tem faixas de caráter significativamente mais variado, com algumas composições nas quais a tonalidade e instrumentação promovem uma atmosfera mais positivas, outras mais dissonantes com harmonias mais instáveis, inferindo um ambiente mais negativo ou nostálgico. Pode se ouvir também algumas breves partes de *Metal* e *Jazz*, e mesmo tendo o seu número reduzido, ainda se encontram pelo menos uma seção significativa de ambientação e improviso.

Lançado no ano seguinte pela mesma gravadora, *Lightbulb Sun*, em 2000, tem características bastante similares, ao anteriores, mas procede com o desenvolvimento de timbres diferentes, e também na instrumentação de todas as faixas, destacando principalmente o uso de harmonias vocais e efeitos na guitarra. A impressão geral que se tem sobre ambos estes lançamentos é de que a banda teve uma atenção especial para se trabalhar sua música através de progressões harmônicas e melodias vocais, antes de mais nada.

A única mudança na formação dos membros da banda aconteceu em 2002, com a substituição do baterista Chris Maitland por Gavin Harrion, e a partir de então a banda deixou de lado gravadoras independentes, estabelecendo um contrato com a *Lava/Atlantic Records*. O novo álbum que viria com esta formação recebeu o título de *In Absentia*. O que se ouve ao longo das faixas é uma agregação dos elementos dos trabalhos anteriores, juntamente à um deslocamento considerável em direção a uma sonoridade mais pesada.

A sequência de faixas varia entre composições mais pesadas, como, por exemplo, *Strip The Soul*, com um *ostinato* no baixo que carrega o acompanhamento, *Blackest Eyes*, que abre o álbum, é uma faixa de estrutura mais tradicional, apresentando uma instrumentação bastante variada, e *Wedding Nails*, um instrumental de caráter mais agressivo, no qual a banda apresenta uma sequência de *riffs* e algumas variações.

As outras faixas são bem diferentes alguns exemplos seriam, *Trains*, que é acústica, e está entre as músicas mais conhecidas da banda. Pode se ouvir a inspiração em trabalhos de bandas de *Progressivo* de décadas anteriores através das harmonias vocais e a presença do *Mellotron* no acompanhamento, o que também é audível na faixa *Lips of Ashes*, mas de uma forma diferente, pois essa faixa é mais atmosférica, com efeitos no plano de fundo e sem um acompanhamento rítmico.

*The Sound of Muzak* abre com um *riff* acústico relativamente complexo, no compasso de 7/4, e a banda trabalha bastante com o arranjo e instrumentação, de certa forma ironizando

o termo utilizado no título da faixa – *muzak* - o qual é utilizado para se referir a um tipo de música normalmente descrita como genérica, composta com a finalidade específica de servir como plano de fundo para lojas e locais públicos.

O grupo estabeleceu a sua própria gravadora em 2004, chamada *Transmission*, mas o objetivo disto foi especificamente para remasterizar e relançar os trabalhos antigos, muitos dos quais foram lançados em vinil e fitas cassete, principalmente aqueles do início da carreira do Steven Wilson. Muitos destes relançamentos em CD incluíam conteúdo extra como demos, *singles* e faixas ao vivo, novamente apelando ao senso de colecionador em torno de uma pequena parte da subcultura do *Rock Progressivo*, como mencionado em um momento anterior.

Em 2004 temos *Deadwing*, um álbum que segue a partir do anterior, continuando o desenvolvimento da sonoridade da banda em direção ao *Metal Progressivo*, com um número de faixas pesadas muito maior. Com a participação de Andrew Belew, membro *Talking Heads*, e também do *King Crimson*, a partir da década de 1980, e também do músico Mikael Åkerfeldt, de uma banda chamada *Opeth*. De acordo com Steven Wilson, este álbum é conceitual, o qual planejavam desenvolver em um filme, o que nunca aconteceu devido à falta de tempo e dinheiro.

A continuidade de faixas deste lançamento contém faixas mais pesadas, baseadas em *riffs*, versos e refrãos, com alguns solos (*Deadwing*, *Shallow*, *Halo*, *Open Car*), outras contrastantes, menos energéticas, de caráter mais introspectivo (*Lazarus*, *Mellotron Scratch*, *Glass Arm Shattering*), e algumas faixas mais longas, que exploram seções com ambos os tipos de sonoridades, assim como solos diversos (*The Start of Something Beautiful*, *Arriving Somewhere but not Here*).

O grupo passou por uma terceira fase, com uma sonoridade ainda mais alterada com o lançamento do seu próximo álbum, chamado *Fear of a Blank Planet*, em 2007, passando por outra gravadora, chamada *Roadrunner Records*. O músico comenta em uma entrevista <sup>93</sup> como ele teria se inspirado no livro *Lunar Park* de Bret Easton Ellis para a composição deste álbum, que conta também com a participação dos guitarristas Alex Lifeson, do *Rush*, e Robert Fripp, do *King Crimson*.

1. *Fear of a Blank Planet* – 7:28
2. *My Ashes* – 5:07

---

<sup>93</sup> KAHN, Scott. Steven Wilson – *Fear of a Blank Planet Interview*. 2007. Disponível em <[https://www.musicplayers.com/features/guitars/2007/0707\\_Steven\\_Wilson.php](https://www.musicplayers.com/features/guitars/2007/0707_Steven_Wilson.php)> – Acesso em 29/06/2018.

3. *Anesthetize* – 17:42
4. *Sentimental* – 5:26
5. *Way Out of Here* – 7:37
6. *Sleep Together* – 7:28

As faixas variam entre seções muito mais pesadas e outras mais ambientes, feitas principalmente com teclados e sintetizadores. Várias das composições também tem arranjos de cordas bem trabalhados, tocados no *Mellotron*, e a banda utiliza bastante o teclado *Rhodes*, assim como em vários momentos podemos encontrar *riffs* e passagens instrumentais em compassos rítmicos pouco usuais. O álbum começa desta forma, com alguns *samples* os quais “disparam” um *riff* acústico tocado em um compasso de 6/4, e em um momento de interrupção e baixa energia ao longo da faixa, o *riff* é alterado para 5/4, o que após uma transição faz uma cadencia em direção a uma seção mais pesada em 4/4.

*Anesthetize*, com a participação de Alex Lifeson, é a mais longa do álbum, desenvolvendo uma progressão harmônica através do acompanhamento melódico de diversos instrumentos, e apresentando vários solos. Podemos ouvir também alguns *riffs* ritmicamente bem trabalhados, mas o que é mais interessante sobre estes é que a assimetria rítmica é ressaltada pela masterização, alternando os pontos de ataque no ambiente de escuta do ouvinte.

A participação de Robert Fripp na faixa *Way out of Here* envolve a criação de paisagens sonoras, através da manipulação do timbre da guitarra e o uso de inúmeros efeitos eletrônicos. A banda toca uma progressão harmônica arpejada sobre esta base, e a música segue uma estrutura mais usual do progressivo, de verso e refrão e seções de contrastes.

A última faixa, *Sleep Together*, traz experimentações com timbres contrastantes e instrumentação, apresentando um acompanhamento tocado em um sequenciador, de caráter bastante eletrônico, sobre o qual ouvimos diversos outros instrumentos, principalmente violões no refrão, e a inserção de um arranjo de cordas, tocado pelos instrumentos de fato (o álbum credita a performance para a *London Session Orchestra*). Os timbres da guitarra, baixo, e até dos vocais, ao longo dos refrãos, são todos bastante distorcidos. A segunda parte desta faixa é instrumental, com *riffs* de guitarra, utilizando um timbre com *chorus*, do teclado *rhodes*, e então segue encerrando o álbum com um “solo” da seção de cordas.

O próximo, e último álbum de estúdio da banda veio em 2009, com o título *The Incident*. Não necessariamente um álbum conceitual, mas que contem narrativas em torno de experiências pessoais de Steven Wilson sobre eventos trágicos. O lançamento foi feito em dois CDs – o primeiro contém o que observamos como apenas uma faixa, com a duração de 55 minutos e 14 subdivisões, e o segundo, quatro composições individuais.

O grupo inicialmente tinha suspenso suas atividades, enquanto os membros se focavam em seus projetos individuais, mas após um tempo Steven Wilson afirmou que não tinha mais interesse em retomar a banda, encerrando de fato. O músico continua com inúmeros projetos e lançamentos solos em torno do *Rock Progressivo* até os dias atuais, tendo álbuns muito bem recebidos pelo público, e seguindo uma direção musical mais distante do *Metal*, que foi um dos motivos pelo qual ele teria decidido não retomar as atividades com o *Porcupine Tree*.

#### 4.3 NEO-PROGRESSIVE E METAL PROGRESSIVO.

Esta primeira parte da década de 1990 foi uma época de bastante popularidade no mercado norte-americano e inglês para outras bandas em torno do subgênero, não somente do *Rock Progressivo* especificamente, mas as bandas que o público e a mídia definem como *Metal Progressivo* também foram muito bem-sucedidas, principalmente aquelas que surgiram nas décadas anteriores e procuravam dar continuidade às suas carreiras.

Quando se observa o posicionamento geral das bandas de progressivo nestas listas, é possível se encontrar ocasionalmente alguns lançamentos, mesmo que alguns destes álbuns especificamente não chegaram a vender o suficiente para serem certificados *Gold* (500 mil cópias), ou *Platinum* (1 milhão) pela RIAA. Podemos encontrar o *Jethro Tull* em 34º no final de 1992<sup>94</sup>, o *Genesis*, com um novo álbum em 1991, chamado *We Can't Dance*, o qual chegou a vender 4 milhões de cópias<sup>95</sup>, e o *Yes*, com o *Union*, também em 1991, chegando na 7ª posição nas listas inglesas<sup>96</sup>.

O álbum de 1992 do *Dream Theater* chamado *Images and Words*, conseguiu vender mais de meio milhão de cópias, e o single *Pull Me Under* chegou na décima posição na *chart* chamada *Rock Mainstream* da *Billboard*.<sup>97</sup> Os lançamentos *Hollidays in Eden*, de 1991, e

---

<sup>94</sup> UK Official Charts. Período de 20-26 de setembro de 1992. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19920920/7502/>> – Acesso em 29/06/2018.

<sup>95</sup> RIAA Gold & Platinum. Premiações e datas para o *Genesis*. Disponível em: <[https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=default-award&ar=Genesis&ti=We+Can%27t+Dance#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Genesis&ti=We+Can%27t+Dance#search_section)> – Acesso em 29/06/2018.

<sup>96</sup> UK Official Charts. Período de 5 a 11 de maio. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19910505/7502/>> – Acesso em 29/06/2018.

<sup>97</sup> RIAA Gold & Platinum. Premiações e datas respectivas para o *Dream Theater*. Disponível em: <[https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=default-award&se=dream+theater#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=dream+theater#search_section)> – Acesso em 22/06/2018.

*Brave*, de 1994, da banda *Marillion* conseguiram também posições entre os dez melhores do Reino Unido. O primeiro álbum mencionado tem uma direção musical mais *Pop-Rock*, e o segundo é um álbum conceitual, voltando ao *Rock Progressivo*.<sup>98</sup> O conceito atrelado a este segundo álbum mencionado envolve uma narrativa, que foi adaptada em um filme com o mesmo nome, e 50 minutos de duração, pelo diretor Richard Stanley.

Um álbum subsequente, *Afraid of Sunlight* (1995), não teria um sucesso comercial tão considerável quanto os anteriores, o que levou o *Marillion* a perder o apoio que tinham da gravadora internacional *EMI*, a qual vinha lançando todos esses álbuns. Apesar disto, o CD foi bem recebido pelo público, e a banda continuou sua carreira com diversos lançamentos, entre eles temos o *This Strange Engine* (1997), lançado através de uma gravadora menor, chamada *Castle Communications*.

Ao longo da década de 1990, uma das coisas que se desenvolveu de forma explosiva foi a internet, mas o mercado musical não a utilizaria de outra forma senão como uma forma de comunicação até a década de 2010; o *Marillion* foi um dos grupos o qual fazia o uso pleno de seu *website* como forma de comunicação direta com o seu público.

De acordo com artigos na mídia e entrevistas com a própria banda, por volta de 1997, a gravadora responsável pela turnê da banda nos Estados Unidos naquele ano havia falido, impossibilitando a viagem da banda. Através do *website*, a banda se comunicou com os fãs norte-americanos, oferecendo uma oportunidade interessante – os próprios fãs poderiam financiar diretamente a turnê da banda. A proposta foi bem recebida, arrecadando, de acordo com os membros, cerca de US\$47,000.<sup>99</sup> Em 1998, a banda lançou um novo álbum, chamado *Radiation*, novamente pela gravadora *Castle Communications*.

Por volta de 1999, o próximo passo do *Marillion* foi, inicialmente, o estabelecimento de sua própria gravadora, com o nome sugestivo de *Intact Records*, e então prosseguiram com a produção e gravação de um álbum, de forma totalmente independente, e que veio a ser intitulado *marillion.com*, simbolizando os eventos em torno da carreira da banda até então. Este álbum contou com a participação de Steven Wilson, produzindo algumas das faixas.

---

<sup>98</sup> UK Official Charts. Premiações e datas respectivas para o *Marillion*. Disponível em: <http://www.officialcharts.com/artist/614/marillion/> – Acesso em 22/06/2018.

<sup>99</sup> GOLEMIS, Dean. Chicago Tribune. *British Band's US Tour Is Computer-generated*. 1997. Disponível em: [http://articles.chicagotribune.com/1997-09-23/features/9709230071\\_1\\_music-fans-newsgroup-marillion](http://articles.chicagotribune.com/1997-09-23/features/9709230071_1_music-fans-newsgroup-marillion) – Acesso em 28/06/2018.

Apesar de ter sido gravado e produzido de forma independente, o lançamento foi distribuído pela *Caslte*.<sup>100</sup>

No ano seguinte, em 2000, a banda entrava em contato direto com o seu público novamente, através de seu *website* na internet, mas desta vez, foi oferecida a chance para que pudessem comprar um álbum antes ele fosse gravado, e foram bem-sucedidos nesta proposta, o que fez deste um dos primeiros esforços de financiamento pelo público em massa, hoje em dia conhecido como *crowdfunding*, no mercado musical.<sup>101</sup> De acordo com os membros da banda, em entrevistas, foram feitos 12.000 pedidos pelo álbum, agregando um valor considerável, e além disto, a banda conseguiu também um contrato de distribuição e publicidade pela *EMI*. *Anoraknophobia* foi o título deste álbum, lançado em 2001.<sup>102 103</sup>

Nos anos seguintes, foram feitos lançamentos diversos, como gravações ao vivo e compilações de melhores faixas, feitas tanto através de gravadoras oficiais, quanto de forma independente. O próximo álbum de estúdio seria lançado em 2004, chamado *Marbles*. Desta vez a banda direcionaria a quantia acumulada através da campanha de pré-venda para uma campanha de publicidade.<sup>104</sup> Ambos estes últimos lançamentos, tanto o *Anoraknophobia* quanto o *Marbles*, foram desqualificados de uma classificação na *UK Official Charts*, pois incluíam itens como adesivos.

De acordo com as regras da entidade que mantém estas listas de classificação, a inclusão de tais itens seria uma interferência do artista no fluxo de vendas do lançamento, o que poderia possivelmente, quando estes álbuns fossem comparados com os outros, fazer com que a comparação se tornasse tendenciosa, pois um destes foi vendido com um brinde, além do fato de que na época, as vendas feitas diretamente através do *website* da banda não

---

<sup>100</sup> MARILLION. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.marillion.com/band/pressroom.htm>> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>101</sup> SIMON, Phil. *Huffingtonpost*. *Mike Kelly on Marillion's Forthcoming Album*. 2015. Disponível em: <[https://www.huffingtonpost.com/phil-simon/mark-kelly-on-marillions\\_b\\_8078712.html](https://www.huffingtonpost.com/phil-simon/mark-kelly-on-marillions_b_8078712.html)> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>102</sup> MASTERS, Tim. BBC News. *Marillion Fans to The Rescue*. 2001. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1325340.stm>> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>103</sup> LEADBEATER, Chris. *The Band That Broke The Mould*. 2000. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20100215211619/http://www.thisislondon.co.uk/music/article-898588-the-band-that-broke-the-mould.do>> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>104</sup> MARILLION. *The Marbles Campaign Outlined*. 2003. Disponível em: <<http://www.marillion.com/news/newsitem.htm?id=38>> – Acesso em 28/06/2018.

poderiam ser contabilizadas. As regras atuais se adequaram de forma a contabilizar vendas digitais, assim como *downloads* e audições por *steaming*.<sup>105</sup>

Entretanto, um *single* lançado no mesmo ano, como parte da campanha publicitária, o qual trazia a faixa do álbum chamada *You're Gone*, alcançou a sexta posição na lista específica para *singles*, demonstrando o sucesso da música da banda, e de certa forma, validando o modo com que estavam dando continuidade em sua carreira.<sup>106</sup>

Fora os álbuns de estúdio, a banda fez dezenas de lançamentos nos anos seguintes, alguns com o apoio da gravadora *EMI*, então não podemos dizer que a carreira deles foi sustentada completamente desta maneira independente, de forma *online*, mas a forma com que trabalharam diretamente com o público se tornou um referencial, principalmente para novas bandas ao longo das décadas subsequentes, mas também para bandas com uma carreira já estabelecida.

A banda de *Rock*, *Radiohead*, trabalhou com um modelo diferente em 2007, no qual os fãs poderiam escolher desde £0 até algum valor qualquer que queriam pagar por aquele novo álbum que estava sendo lançado, chamado *In Rainbows*.<sup>107</sup> O grupo foi muito bem-sucedido na década anterior, mas de acordo com os membros, em entrevistas para a mídia, decidiram fazer este lançamento por conta própria através de seu *website*, e seguir uma carreira mais livre, não renovando um contrato com sua gravadora anterior.<sup>108</sup>

Com o desenvolvimento da internet ao longo da década de 2000, a discussão em torno dos argumentos de que a pirataria musical causa danos profundos na indústria musical são mais complexos do que se pensa. Alguns aspectos são de que as pessoas que cometem o ato de pirataria não são o mesmo público que compram álbuns em primeiro lugar, logo, isso não formalizaria a perda de uma venda. Existe também um segundo argumento, o qual, partindo desta ideia anterior, ao se oferecer a música sem custo, uma banda poderia possivelmente

---

<sup>105</sup> UK Official Charts. *Meeting The Chart Rules*. 2018. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/media/654984/official-uk-album-chart-rules-july-2018.pdf>> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>106</sup> UK Official Charts. Período de 25 de Abril a 05 de maio de 2004. *You're Gone*, *Marillion*, em 7°. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/singles-chart/20040425/7501/>> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>107</sup> SWARM. *Radiohead. In Rainbows*. Website arquivado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20071025030704/http://www.inrainbows.com:80/Store/index2.html>> – Acesso em 28/06/2018.

<sup>108</sup> PARELES, Jon. The New York Times. *Pay What You Want for This Article*. 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/12/09/arts/music/09pare.html>> – Acesso em 28/06/2018.

ampliar, de forma considerável, o público que seria exposto ao seu trabalho. A lógica por trás de tal argumento é que, se supõe que existam pessoas as quais antes não estariam dispostas a pagar por um álbum, ou *single*, mas que teriam interesse, ou até simplesmente curiosidade, em ouvir tal gênero ou gostem de bandas similares, teriam então a oportunidade de se acessar essa música, sem depender de oportunidades em rádio ou TV, o que era importante principalmente para bandas que faziam música contida em gêneros fora do mercado *mainstream*.

De acordo com o artigo citado, a equipe responsável pela administração da banda citou em entrevista que o *In Rainbows* foi acessado mais de um milhão de vezes, comentando também sobre como um número considerável desses acessos foram por pessoas que escolheram pagar um valor acima de £0. Os valores que a banda conseguiu não podem ser verificados de forma concreta, mas o que podemos concluir de fato é que a exposição de um trabalho musical para um público de um milhão, através de um esforço independente de gravadoras, foi um resultado bastante considerável.<sup>109</sup>

Então a conclusão é de que bandas em torno do progressivo, seja *Rock* ou *Metal*, tanto se surgiram na década de 1970 ou 1980, tinham um sucesso razoável no mercado nestas décadas mais atuais, a partir de 1990 em diante, sucesso que era mais do que o suficiente para se sustentar uma carreira, o que não teria sido possível nos últimos anos da década de 1970 e início de 1980.

O sucesso de algumas destas bandas no início da década veio a ser muito importante, pois os integrantes destas bandas se engajaram na comunidade do *Rock Progressivo* que se formava lentamente ao longo dos anos seguintes, utilizando a atenção do público em torno de suas bandas originais para promover as novas bandas que foram surgindo. Isto será comentado individualmente ao longo do texto.

Vários outros grupos surgiram em torno do *Metal Progressivo*, e como foi mencionado, a questão de nomenclatura de subgêneros é ambígua, e em alguns momentos, a música destas bandas pode até ser bastante similar a esta que estou qualificando como *Rock Progressivo* e incluindo como parte principal do trabalho. A principal diferença seria como esta música, que é atrelada ao *Metal Progressivo* em torno das décadas de 1990 e 2000 é

---

<sup>109</sup> BRANDLE, Lars. *Radiohead Returning to the Road in 2008*. 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130402042043/http://www.billboard.com/articles/news/1047969/radiohead-returning-to-the-road-in-2008>> – Acesso em 28/06/2018.

muito mais experimental, e não é tão comum se ouvir influências de bandas antigas, tanto de *Rock Progressivo* ou psicodélico.

A banda sueca *Pain of Salvation*, liderada por Daniel Gildenlöw, lançou o seu primeiro álbum em 1997, com o título de *Entropia*. A música deste grupo é um exemplo de como novas bandas carregavam os ideais de complexidade musical do *Progressivo* como base para experimentação em torno do subgênero. Ao se ouvir as composições desta banda, pode se encontrar trechos de *Rap* e *Hip-Hop* (*Spitfall* e *Scarsick*, de 2007) gêneros musicais que faziam parte do *mainstream* norte-americano nesta década, e que são trabalhos em torno de *riffs* em compassos complexos, contrastados com harmonias vocais. Em outros álbuns se ouve músicas inspiradas em *Jazz* (*Rope Ends*, no álbum *Remedy Lane*, de 2002) e muitas faixas inspiradas em *Folk Rock* (*Imago*, no álbum *BE*, de 2004), utilizado como contraste para seções de metal. Vale a pena mencionar que todos os álbuns lançados pelo *Pain of Salvation* até os dias atuais foram conceituais.<sup>110</sup> É importante mencionar a presença de uma característica em comum entre estas bandas que foi um virtuosismo desinibido – pode se encontrar faixas nas quais as bandas se estendiam até o limite absoluto de sua habilidade, sem se preocupar com quaisquer tipos de críticas (como aquelas do início da década de 1980).

Outra banda que utiliza os ideais do *Rock Progressivo* como base para se explorar os limites do *Metal* como gênero foi uma chamada *Opeth*, também sueca, liderada por Mikael Åkerfeldt. Esta banda, ao longo dos seus primeiros álbuns, tem um som muito mais agressivo, com sua base no *Death Metal*, mas que utiliza a transição entre passagens calmas no meio das faixas como um meio de experimentação. A inclusão de passagens ritmicamente complexas, progressões harmônicas bem ricas, e faixas bem longas enriquece bastante as composições, que não ficam apenas no “truque” entre os dois momentos. Faixas como *Deliverance*, do álbum de mesmo título lançado em 2002 demonstra bem o que seria a música desta banda nesta primeira fase de sua carreira. Uma curiosidade interessante é que o quinto álbum do *Opeth*, chamado *Blackwater Park*, de 2001, foi produzido por Steven Wilson, do *Porcupine Tree*<sup>111</sup>

Nos álbuns subsequentes eles se distanciariam da sua sonoridade mais agressiva, lançando um álbum inteiramente com a sonoridade mais repousada, chamado *Damnation*

---

<sup>110</sup> CRYSTAL Spotlight. *Pain of Salvation*. Autobiografia. Disponível em: <<http://painofsalvation.com/about/>> – Acesso em 29/06/2018.

<sup>111</sup> DICK, Chris. *Opeth*. Biografia. Disponível em: <<http://www.opeth.com/bio>> – Acesso em 29/06/2018.

(2003), e a partir do álbum *Watershed* (2008), adotaram influências *folk*, que junto com o uso do *Mellotron*, deixou sua música ainda mais similar a aquela das bandas de *Rock Progressivo* das décadas atual. Os discos da banda não são conceituais, mas carregam uma temática sombria e nostálgica recorrente, que não é incomum entre bandas de *Death Metal*, mas quando passaram a compor *Rock Progressivo* de fato, como nos álbuns *Heritage* (2011) e *Pale Communion* (2014), a sonoridade resultante é bastante singular.

Um outro músico influente que trabalhou em torno do *Metal* nestas décadas foi Arjen Anthony Lucassen, holandês, o qual produziu inúmeros projetos, mas o principal deles é chamado *Ayreon*. Esta “banda” funciona de uma maneira um pouco diferente: Arjen convida músicos em torno da comunidade do *Rock* e *Metal* para participar da gravação de suas músicas. O seu primeiro lançamento foi em 1995, chamado *The Final Experiment*. O músico estabelece um conceito, misturando elementos da mitologia arturiana inglesa com alguns de ficção científica, e este conceito se estende ao longo dos álbuns seguintes, servindo como “palco” para os eventos e narrativas que vão se desdobrando.<sup>112</sup> Nos álbuns iniciais, os músicos variavam entre amigos e outros contratados, mas a partir do terceiro, *Into the Electric Castle* (1998), já podemos encontrar pessoas de destaque na comunidade. Neste álbum, assim como nos lançamentos subsequentes, cada vocalista convidado faz o papel de um personagem diferente na narrativa, aqui o total é de 10 personagens, e 11 vocalistas, dentre os quais podemos ouvir *Fish*, antigo vocalista do *Marillion*, Sharon den Adel, da banda estadunidense de *Metal* chamada *Within Temptation*, Anneke van Giersbergen, da banda holandesa de *Rock* chamada *The Gathering*, entre vários outros, incluindo o próprio Arjen.<sup>113</sup>

Os convidados não se limitam apenas a vocalistas, no seu lançamento *The Theory of Everything* (2013), podemos encontrar nomes como Rick Wakeman, do *Yes*, Keith Emerson, do *ELP*, Jordan Rudess, do *Dream Theater*, todos nos teclados; Steve Hackett, do *Genesis* na guitarra, Troy Donockley, do *Nightwish*, na gaita de foles, entre dezenas de outros.<sup>114</sup> A influência de bandas como o *Yes* e *Pink Floyd* na sonoridade dos álbuns é bastante aparente, e alguns lançamentos poderiam sim qualificados individualmente como *Rock Progressivo*, assim como quaisquer outros, reafirmando a ambiguidade do termo, mas que, devido a

---

<sup>112</sup> LINSTRUTH, Lori. Arjen Anthony Lucassen. Biografia. Disponível em: <<http://www.arjenlucassen.com/content/info/bio/>> – Acesso em 22/06/2018.

<sup>113</sup> AYREON. Discografia – *Into The Electric Castle*. Disponível em: <<http://www.arjenlucassen.com/content/into-the-electric-castle/>> – Acesso em 29/06/2018.

<sup>114</sup> \_\_\_\_\_. Discografia – *The Theory of Everything*. Disponível em: <<http://www.arjenlucassen.com/content/the-theory-of-everything/>> – Acesso em 29/06/2018.

lançamentos anteriores e subsequentes, a banda normalmente acaba sendo qualificada como *Metal Progressivo* pelo público e mídia.

Algo muito comum, principalmente na década mais recente, é a existência de supergrupos e projetos individuais de artistas e bandas das décadas anteriores, em colaboração com os novos músicos do subgênero. Ian Anderson lançou como um álbum solo com o nome de *Thick as a Brick 2*, em 2012, dando continuidade de maneira humorosa ao trabalho do Jethro Tull da década de 1970. Robert Fripp, do *King Crimson*, participa de diversos projetos, um exemplo foi mencionado na carreira do *Porcupine Tree*, e os diversos membros de diferentes formações *Genesis* seguem carreira solo até os dias atuais, principalmente Peter Gabriel e Phill Collins.

#### 4.4 O NOVO PROGRESSIVO

Voltando ao *Rock Progressivo* de fato, uma segunda banda influente, que surgiu logo no início da década, foi o *Änglagård*, especificamente em 1991, na Suécia. Em comparação com o *Porcupine Tree*, a história em torno do surgimento deste grupo é muito mais simples: Tord Lindman, guitarrista e vocalista, e Johan Högberg, baixista, divulgaram alguns anúncios procurando músicos com interesses similares, principalmente em *Rock Progressivo* da década de 1970. Thomas Johnson, tecladista, e Jonas Engdegård, guitarrista, responderam e logo os quatro já formariam uma banda e começaram a trabalhar em *demos*. Antes mesmo do final de 1991, Mattias Olsson se juntaria ao grupo tocando bateria, e finalmente, em 1992, Anna Holmgren completaria esta primeira formação do grupo, tocando flauta.<sup>115</sup>

No final de 1992, depois de um período tocando ao vivo, em pequenos bares e clubes de Estocolmo, a banda lançou o seu primeiro álbum, em formato *LP*, chamado *Hybris*, com quatro faixas:<sup>116</sup>

1. *Jordrök* – 11:10
2. *Vandringar i vilsenhet* – 11:56
3. *Ifrån klarhet till klarhet* – 8:08
4. *Kung Bore* – 13:04

---

<sup>115</sup> ÄNGLAGÅRD. Autobiografia. Disponível em: <<http://anglagardrecords.com/biography.html>> – Acesso em 22/06/2018.

<sup>116</sup> \_\_\_\_\_. Discografia – *Hybris*. Disponível em: <<http://anglagardrecords.com/discography/hybris.html>> – Acesso em 22/06/2018.

Um relançamento em CD nos anos seguintes incluiria uma faixa bônus com o nome *Gånglåt från Knapptibble*, por isto bem comum se encontrar este álbum com 5 faixas. A ideia que tem a partir da audição da música da banda é de que procuravam principalmente resgatar as inspirações e ideais do *Rock Progressivo*, bem especificamente aqueles do início da década de 1970. No geral, a sonoridade parece ter sido inspirada nos álbuns *Close to The Edge*, de 1972, do *Yes*, e *Thick as a Brick*, do *Jethro Tull*, lançado naquele mesmo ano. Alguns trechos de virtuosidade são similares ao que se ouve nos trabalhos do *King Crimson*, por volta da mesma época destes lançamentos do *Yes* e *Jethro Tull*. Além disto, maioria dos timbres utilizados pela banda são bastante próximos ao que se ouvia naquela música da década de 1970, principalmente os timbres do órgão *Hammond* e *Mellotron*, da forma com que são utilizados. A reinterpretação destas inspirações através de um ponto de vista moderno, incorporando o *folk* com influências da mitologia dos países do norte da Europa, conferiu à banda uma identidade musical peculiar, que chamou a atenção do público.

Um dos principais elementos resgatados seria a virtuosidade melódica e rítmica das composições ao longo do auge das bandas das décadas anteriores. Logo na primeira faixa podemos ouvir várias mudanças de compasso e tonalidade, além de uma estrutura experimental, com sequências de seções instrumentais principalmente melódicas, sem solos.

A primeira faixa é inteiramente instrumental, com uma estrutura, e direção musical, similar à aquela encontrada nas músicas da década de 1970, como *Larks' Tongues in Aspic pt I*, do *King Crimson* de 1973, na qual se ouve uma série de ideias instrumentais, e existem “*riffs*” e repetições, mas somente dentro de pequenas seções com começos, meios e fins definidos dentro de si mesmas. É possível se identificar quatro grandes seções instrumentais, dentro das quais ocorrem diversos “eventos” instrumentais. A seção inicial tem uma longa introdução de piano, sucedida por um *riff* de guitarra dissonante, e segue fazendo uma simulação de verso-ponte-refrão, utilizando a repetição de fragmentos, que variam musicalmente entre si – um de caráter melódico *legato*, outro mais *stacatto*, e um terceiro com uma dinâmica *piano*, utilizando um timbre de teclado sem ataque.

A segunda seção começa depois de um decrescendo, fazendo um contraste de intensidade, e apresenta uma nova instrumentação, com violão, flauta e sons de percussão. Estruturalmente, esta seção seria um “tema”, que é apresentado na flauta, com algumas variações subsequentes.

Ouvimos uma introdução com acordes de órgão marcando o início de uma terceira seção, e depois de um período de baixa intensidade, com um crescendo, começa de fato com

um instrumental bem característico do *Rock Progressivo*, ao longo do qual pode se ouvir uma sequência de ideias instrumentais, focando em cada instrumento individualmente. Começando pela guitarra, depois teclados, e flauta, estas sequências são compostas principalmente por exposições melódicas, uníssonos ou duetos, ou seja, sem solos.

A quarta e última seção da música tem seu início após um interlúdio do teclado, e pode ser dividida em duas grandes partes. Ao longo da primeira, podemos ouvir uma ideia “rítmica” se deslocando entre blocos harmônicos, de forma bem destacada, e na segunda parte, temos um solo de guitarra, que depois de concluído nos leva a uma pequena *coda*, sucedida por um curto solo de flauta, levando ao fim música.

A segunda faixa deste álbum tem características mais próximas ao que se ouvia nos trabalhos do *Jethro Tull*, demonstradas através da incorporação de seções acústicas utilizando a flauta como instrumento central, as quais são alternadas com outras seções de instrumentação mais usual ao *Rock Progressivo*, envolvendo exposições melódicas ou solos de teclado ou guitarra. No geral, esta música segue uma estrutura mais simples do que a anterior, além de incluir versos vocais.

A letra das partes vocais nesta música é cantada em sueco, que quando pensada em torno desse subgênero, que foi um fenômeno contido principalmente em torno dos mercados ingleses e norte-americanos, se mostrava uma peculiaridade que chamou bastante a atenção de todos que entravam em contato com esta música. Ao longo das décadas anteriores, mesmo as bandas que surgiram em torno de outros países europeus, procuravam sempre cantar em inglês, possivelmente com o objetivo de atender a demanda do mercado onde o subgênero era mais forte. Podemos encontrar também, por exemplo, fragmentos em francês nas músicas do *Rush* e *IQ*, mas nestes poucos casos foram possivelmente esforços para se enriquecer as letras, além de serem inserções ao longo do texto em inglês e não de maneira integral. Estes detalhes destacaram a banda entre demais bandas de progressivo, e contribuíram para os esforços de comercialização deste primeiro álbum do *Ånglagård*.

Nesta música seguinte, que vem com a mesma duração longa da faixa anterior, é notável que a alternância entre seções, ou blocos estruturais é bem mais gradual – a música apresenta menos partes distintas. As exposições melódicas, *leads*, solos, e os versos vocais, são trabalhados de uma forma mais extensa, trazendo introduções, *codas*, transições e variações para cada uma das seções individuais, ou até mesmo para pequenos blocos distintos de exposição melódica.

Com a terceira faixa, podemos definir uma subdivisão em duas partes principais, e na primeira destas partes se ouve uma estrutura mais tradicional, que contém uma pequena introdução, um *riff* sucedido por algumas variações, versos e pontes com linhas vocais, e depois uma longa seção instrumental acústica, que é finalmente encerrada pelo retorno do *riff*. A segunda parte é uma sequência de momentos instrumentais diversos, de intensidades contrastantes, mas sem retornar ao acústico.

A quarta e última música no álbum é a mais longa, e pode ser considerada uma aglutinação das expressões utilizadas nas composições anteriores. A introdução é executada um por violão, dedilhando uma progressão harmônica relativamente elaborada quando comparada com momentos de faixas anteriores, em compasso de 5/8. A música continua com um piano fazendo uma harmonização, com uma mudança subsequente de compasso para 6/8, juntamente a uma suspensão no movimento da progressão de acordes; o baixo, bateria e *Hammond* são introduzidos repetindo um padrão em *crescendo* para o fim desta introdução e o começo de uma nova parte, com um *riff*.

Nesta segunda parte, a banda alterna entre dois momentos: o principal é um *riff*, tocado por toda a banda, com uma variação na região grave, e o segundo é um momento breve e contrastante, de baixa intensidade, no qual um violão e o *Hammond* tocam arpejos em oitavas. Ambas as partes alternam entre compassos de 4 ou 5 tempos.

O segundo momento da parte anterior é utilizado como transição, a partir de um *rallentando*, para dar início a uma grande seção principal da música, que é principalmente acústica, e em 4/4. Esta seção principal começa com uma exposição melódica feita pela flauta, sobre um acompanhamento de instrumentos acústicos arpejando uma progressão harmônica (pode se ouvir dois violões, possivelmente sobrepostos em estúdio). Depois da exposição começam as partes vocais, seguindo um contorno melódico similar exposto pela flauta, mas com ornamentações. O primeiro verso é feito sobre o mesmo acompanhamento, que vem desde o início da seção, e uma “ponte” subsequente introduz a guitarra, com um timbre sem distorção, e a flauta retorna, ambos os quais fazem um acompanhamento melódico junto aos vocais; no segundo verso podemos ouvir também a adição de uma segunda linha vocal, sobreposta em estúdio. A segunda ponte dos vocais faz um *crescendo*, trocando os timbres limpos da guitarra por distorcidos, e trazendo o *Mellotron* para o arranjo, e leva música para uma segunda seção.

Esta segunda seção é instrumental, mais longa, e pode ser dividida em dois momentos. A banda faz uma espécie de tema com algumas variações ao longo do primeiro, utilizando

variações de combinações de timbres: a primeira exposição é com a guitarra, flauta e *Hammond*, a primeira variação é com violão e *Hammond*; a segunda variação é principalmente a guitarra e a flauta; depois ouvimos uma repetição da exposição, e a música segue para uma transição em direção ao segundo momento da seção instrumental. O segundo momento é, estruturalmente, uma longa sequência de blocos instrumentais, variando tanto em instrumentação, quanto em intensidade e complexidade rítmica, mas são todos de caráter melódico, sem solos.

A terceira seção da música começa com um arpejo no violão relembrando à seção principal anterior, mas de forma bastante contrastante, tanto na tonalidade, quanto no arranjo. Este caráter contrastante é introduzido através do uso de um *Mellotron* com efeitos para se “escurecer” o seu timbre, passando uma impressão “dramática”, assim como a inclusão da guitarra distorcida, que assume o plano principal, e além disto, os vocais são “declamados”, sem contorno melódico. Esta parte é relativamente curta, e é sucedida por um longo instrumental, que seria uma forma de *ouverture*, relembrando algumas ideias ou temas instrumentais expostos ao longo da música, mas com arranjos diferentes, que vai lentamente caminhando para uma pequena *coda* instrumental, ao longo da qual, o *Mellotron* e a guitarra fazem pequenos solos, encerrando a música.

Uma faixa bônus que foi incluída posteriormente neste álbum foi composta para ser incluída como *Single* junto a publicação de um volume de uma revista inglesa, chamada *Ptolemaic Terrascope*, e além disto, no final de 1993, a banda faria uma pequena turnê nos Estados Unidos e México. Em uma entrevista incluída nesta revista mencionada (Volume 4, Número 3, pg. 33-35), os membros discutem os detalhes de como foi a gravação desse álbum, não somente mencionam o *Genesis*, *Pink Floyd* e *Camel* como influências, mas também as bandas suecas *Kaipa*, ativa a partir de 1975, e *Kebnekajse*, que foi ativa ao longo da década de 1970, encerrando suas atividades após esta década.<sup>117</sup>

O próximo álbum do *Änglagård*, chamado *Epilog*, veio em 1994, gravado e depois lançado por volta do terceiro trimestre do ano, com as faixas:

1. *Prolog* – 2:00
2. *Höstsejd* – 15:32
3. *Rösten* – 0:14
4. *Skogsraden* – 10:48
5. *Sista somrar* – 13:10

---

<sup>117</sup> MCMULLEN, Phill. *Ptolomatic Terrascope*. Dezembro, 1993. Volume 4, Número 3. 53f. Wiltshire, Inglaterra. Disponível em: <<http://www.terrascope.co.uk/Archives/Archives.htm>> – Acesso em 24/06/2018.

## 6. *Saknadens fullhet* – 2:00

Podemos ver a inclusão de três composições principais e mais três outras faixas – uma de introdução, uma de encerramento, e outra que é utilizada como um pequeno respiro ou transição. Sobre um ponto de vista musical, esse álbum é um tanto quanto similar ao anterior, mas se ouve uma diferença marcante, que é a ausência de vocais. O uso da flauta nestas músicas é mais remetente ao uso de instrumentos de sopro que se ouvia nos trabalhos mais antigos do *King Crimson* (por exemplo, *Islands*, de 1971), e não nos do *Jethro Tull*, carregando de certa forma algumas inspirações do *Jazz*, principalmente na primeira faixa, *Höstsejd*.

O piano é utilizado como instrumento principal em diversos momentos no arranjo, trazendo o tecladista para o centro em momentos de baixa intensidade nas faixas mais longas, o que não acontecia no álbum anterior. O *Mellotron* também era utilizado de uma maneira diferente, servindo como base para um contraste entre timbres de “cordas”, através da contraposição de um timbre analógico, gerado pelos teclados, e um timbre de seções gravadas com um quarteto de cordas real contratado pela banda; isto se ouve, por exemplo, na quinta faixa, *Sista Somrar*.

Algumas seções com instrumentos acústicos, flauta e *Hammond* são similares ao que se ouvia em trabalhos do *Genesis*, em alguns momentos lembrando a música *Supper's Ready*, principalmente na quarta faixa, *Skogsråden*, em seções de exposição melódica da flauta junto a um acompanhamento acústico. A combinação da sonoridade destas duas bandas é um resultado bastante curioso, já que nesta época o *Genesis* e o *King Crimson*, apesar de fazerem parte do mesmo gênero musical, vieram de contextos musicais divergentes – o *Jazz* contraposto ao *Folk*, e eram bandas “concorrentes”.

Depois do lançamento deste álbum, no fim de 1994, o *Änglagård* tocava pela última vez antes de se dispersar em um novo festival em *Los Angeles*, chamado *ProgFest*<sup>118</sup>, onde já haviam tocado anteriormente em 1993, mas desta vez com um público maior, um número considerável de bandas novas, de diversos países diferentes, e chamando a atenção da mídia

---

<sup>118</sup> BOEHM, Mike. *A Prog-Rock Renaissance?* 1994. Disponível em: <[http://articles.latimes.com/1994-11-03/entertainment/ca-58251\\_1\\_2-day-event](http://articles.latimes.com/1994-11-03/entertainment/ca-58251_1_2-day-event)> – Acesso em 25/06/2018.

local. Depois de encerrar suas atividades, a banda ainda lançou um álbum em 1996, *Buried Alive*, com a gravação ao vivo desta última performance.<sup>119</sup>

Uma das bandas mencionadas como inspiração pelos membros do *Änglagård*, chamada *Kaipa*, também uma banda sueca de *Rock Progressivo*, lançou o seu primeiro álbum em 1975, com os membros *Hans Ludin*, *Tomas Eriksson*, *Ingemar Bergman* e *Roine Stolt*. É uma banda conhecida pelos fãs deste tipo de música, e foi relativamente popular na região onde era ativa, com uma presença na mídia local, apesar de não ter o sucesso comercial comparável com as outras bandas do subgênero na mesma época; eles seguiram lançando cinco álbuns e passando por diversas mudanças na sua formação, até encerrar suas atividades em 1982.<sup>120</sup>

Roine Stolt, que foi membro da *Kaipa* desde a gravação do primeiro álbum da banda, decidiu seguir sua própria carreira solo por volta de 1979, formando o seu próprio grupo, com o nome de *Fantasia*, o qual lançaria dois álbuns até se dissolver em 1983. O músico seguiu então uma carreira de *freelance*, arranjador e produtor ao longo desta década, chegando a fundar o seu próprio estúdio de gravação e agência de publicidade com o nome de *Foxtrot Music*. Em 1989, ele lançaria o álbum solo *The Lonely Heartbeat*, através de sua própria gravadora. O próprio músico comenta como foi aparente um ressurgimento do *Rock Progressivo* no início da década de 1990, e ainda de acordo com o próprio, inspirados pelos esforços de bandas como *Änglagård* e *Landberk* nesta década, ele gravaria e lançaria um álbum solo, intitulado *The Flower King*, em 1994.

A música que ouvimos é inspirada na música do *Genesis*, *Yes* e *Rush*, mas de uma maneira menos direta do que se ouvia nos trabalhos do *Änglagård*. Pode se dizer que a principal intenção de Stolt neste trabalho foi criar um *Rock Progressivo* moderno resgatando inspirações do *Hard Rock*, de uma maneira similar ao trabalho do *Rush* em alguns álbuns da década de 1970. O álbum tem oito faixas e 70 minutos de duração:

1. *The Flower King* – 10:32
2. *Dissonata* – 10:02
3. *The Magic Circus of Zeb* – 7:06
4. *Close Your Eyes* – 3:12
5. *The Pilgrims Inn* – 9:20

---

<sup>119</sup> ÄNGLAGÅRD. Autobiografia. Disponível em: <<http://anglagardrecords.com/biography.html>> – Acesso em 25/06/2018.

<sup>120</sup> KAIPA. Autobiografia. Disponível em: <<http://kaipa.info/History/kaipa-the-history-part-1-1973-1982/index.html>> – Acesso em 25/06/2018.

6. *The Sounds of Violence* – 5:41
7. *Humanizzimo* – 20:53
  - a. *Twilight Flower*
  - b. *The Messenger*
  - c. *The Nail*
  - d. *Only Human*
  - e. *This Is The Night*
  - f. *The River Of Love*
8. *Scanning The Greenhouse* – 3:45

Esse novo álbum exhibe uma diversidade de inspirações e influências, mas alguns exemplos mais específicos seriam a citação direta à faixa *Red* do *King Crimson* de 1974, ao longo da segunda faixa, *Dissonata*, aproximadamente nos 7 minutos de duração, e também na maneira com que a faixa *The Sounds of Violence* é similar à sonoridade do álbum *Animals*, de 1977, do *Pink Floyd*. Além disto, de divergindo do que ouvimos com a banda anterior, nas faixas mais longas, existem várias seções que aparentam ser mais improvisadas, incluindo muitos solos de guitarra. As faixas 3 e 5, *The Magic Circus of Zeb* e *The Pilgrims Inn* são inteiramente instrumentais, mas de formas diferentes uma da outra: a primeira apresentando alguns temas melódicos principais e longos solos improvisados de teclado e guitarra, e a segunda de uma maneira contrastante, apresentando uma estrutura mais definida de exposições e variações, similar as faixas longas de bandas como *Yes*.

A faixa *Humanizzimo* é um “épico” progressivo demonstrando um número considerável de inspirações, mas principalmente sonoridades remetentes aos trabalhos do aos trabalhos do *King Crimson* e *Yes*, mas trabalhadas a partir de um “ponto de vista” musical *Pop-Rock* moderno. Ainda pode se ouvir os timbres do *Mellotron* e *Minimoog* em diversas passagens, além de sintetizadores modernos, assim como a sobreposição em estúdio de múltiplos instrumentos acústicos e guitarras, com diversos graus de intensidade e efeitos variados. O músico apresenta os subtítulos como guia de uma narrativa sobre a natureza humana, e a música segue a sequência de subtítulos como base estrutural para as diversas seções.

Após este lançamento, o músico Roine Stolt oficializou a formação da banda para performances ao vivo com o nome de *The Flower Kings*, incluindo os membros Jaime Salazar na bateria, Hasse Fröberg nos vocais, Michael Stolt no baixo e Tomas Bodin nos teclados. No mesmo ano do lançamento do álbum, em 1994, a banda tinha começado a tocar o material ao vivo, ao mesmo tempo que trabalhavam na composição e gravação do próximo.

Em 1995, lançado através da gravadora independente de *Stolt*, veio o *Back in the World of Adventures*, oficialmente o primeiro álbum do *The Flower Kings* após a inclusão de todos os membros, e tem 71 minutos de duração com 10 faixas:

1. *World of Adventures* – 13:37
2. *Atomic Prince – Kaleidoscope* – 7:59
3. *Go West Judas* – 7:40
4. *Train to Nowhere* – 3:45
5. *Oblivion Road* – 3:45
6. *Theme for a Hero* – 8:27
7. *Temple of the Snakes* – 1:38
8. *Cosmic Lover* – 6:40
9. *The Wonder Wheel* – 4:12
10. *Big Puzzle* – 13:35

Uma análise mais detalhada pode revelar como a faixa que abre o álbum tem uma estrutura e arranjos bem trabalhados, demonstrando como *Stolt* trabalhava com estruturas inspiradas nas formas tradicionais da música erudita, e outras maneiras através das quais o músico procurava destacar a sua banda das outras na época.

A composição abre com uma breve introdução instrumental, crescendo até dar a entrada para um *riff*, que varia entre dois momentos contrastantes. O primeiro consiste de um arranjo no qual ouvimos várias guitarras, assumindo o centro ambiente sonoro, e o segundo é de baixa intensidade, tocando com *palm mute* e adornos de órgão. Isto segue até chegarmos em uma transição, caracterizada principalmente por vocais e uma melodia mais clara e menos dissonante, a qual é tocada pela guitarra; este é um desenvolvimento similar ao que ouvimos na faixa *Jordrök*, da banda *Ånglagård*.

Depois da transição, o instrumento principal se torna o sintetizador, com um timbre similar ao de um *Minimoog*, mas o qual é aparentemente gerado por um equipamento moderno, apresentando uma fidelidade e variedade sonora maior. Podemos ouvir este sintetizador tocando *leads* melódicos com um movimento harmônico mais bem definido, através de arpejos e repetição de contornos, enquanto o acompanhamento infere a progressão de forma indireta. A banda vai fazendo um longo decrescendo e ao mesmo tempo trocando os timbres – guitarras por violões, o *lead* analógico do sintetizador por um que soa similar a uma flauta, e o acompanhamento de um órgão muda para um *Mellotron* com o timbre de cordas.

O primeiro verso expõe, acompanhado de uma letra, o tema melódico principal da música, e é marcado principalmente por um acompanhamento simples, utilizando um timbre antigo de flautas que era gerado pelo *Mellotron*, além de um *Rhodes*; acordes tocados por

diversos instrumentos de cordas sobrepostos demarcam o início dos compassos. A partir dos compassos que serviriam como uma ponte, e ao longo do segundo verso, ouvimos a adição do acompanhamento melódico de uma guitarra com *slide*, e ambos os *Rhodes* e *Hammond* se tornam mais presentes.

A repetição do verso inicial troca os teclados por guitarras, e violões se tornam o instrumento central no arranjo, com o mesmo acompanhamento melódico de *slide* que segue desde a ponte, apresentando uma progressão harmônica tocada por um arranjo de instrumentos acústicos e uma outra guitarra, com efeito de *chorus*, tocando arpejos. O acompanhamento do baixo cresce lentamente em complexidade, principalmente rítmica, ao longo de toda esta seção: começando com notas longas no primeiro verso, colcheias no refrão, e um acompanhamento bem mais ativo ao longo do segundo verso. Os vocais são simples ao longo do primeiro verso, e quando chega na ponte, a banda traz compassos mais cheios, simulando um coral.

Esta última parte desta seção, a qual pode ser qualificada como uma pequena *coda*, é a parte que traz alguns solos pela banda. O que ouvimos primeiro são os teclados, mas o que é tocado vem a ser repetido de forma idêntica em uma parte posterior, por este motivo, se caracteriza melhor como uma exposição melódica do que como um solo convencional de teclado. O primeiro solo de teclado, de fato, é feito sobre o acompanhamento do timbre de cordas do *Mellotron*, enquanto o timbre de flauta do mesmo instrumento carrega o solo; o solo de guitarra que ouvimos é sobre o acompanhamento de *Hammond* e cordas, e continua até encerrar a seção.

A segunda seção da música é inteiramente instrumental, ao longo da qual o foco principal são vários solos de caráter mais improvisado pela guitarra. O começo é com uma seção melódica tocada por um arranjo de flauta com diversos teclados sobrepostos, começando em 8/8 mas logo caindo para 7/8, no momento em que o acompanhamento entra de fato, seguindo até o primeiro solo. Estruturalmente a seção é uma sequência de variações do acompanhamento, sobre os quais o guitarrista vai improvisando, com momentos de uníssono e harmonização utilizados como transição entre eles.

O primeiro é de caráter mais *staccato*, com curtos acordes de órgão, o segundo em *legato*, contrastante, com os mesmos timbres tocando acordes que duram o compasso todo, além de alterar o compasso para 4/4. O terceiro é principalmente um *crescendo*, de toda a instrumentação, levando para uma culminação do solo de guitarra, terminando em um único acorde, e trazendo os teclados para centro do ambiente sonoro. O quarto, pelo órgão, simula

uma dinâmica de *mezzo-piano*; o instrumento repete um contorno de padrões melódicos por alguns compassos, com uma “resposta” da guitarra. O quinto e último momento do acompanhamento é de baixo “volume”, somente com um solo de piano e um acompanhamento simples de bateria, baixo e guitarra com *flanger*.

Depois da seção instrumental a música faz uma transição gradual em direção a uma repetição de forma variada do primeiro verso, desta vez trazendo um arranjo de instrumentos acústicos, e não de teclados. O segundo verso é repetido com uma instrumentação um pouco mais cheia, e a música segue da mesma forma que na primeira seção – com a repetição de um pequeno tema melódico nos teclados e um solo de guitarra. Após o solo de guitarra a banda toca a introdução com o *riff* novamente, sem compassos de repetição, e segue em direção a uma *coda*, fazendo uma recapitulação de diversos temas melódicos expostos ao longo da música, e encerrando a faixa com um decrescendo.

Da mesma forma que a música *Supper's Ready*, analisada em uma seção anterior deste trabalho, apresentando uma introdução, exposição melódica, variação, recapitulação e *coda*, esta faixa que abre o álbum poderia possivelmente ser qualificada como *Forma Sonata*.

Introdução	Intro - <i>Crescendo</i>	0:00
	<i>Riff</i> – Principal / Contraste	0:35 / 0:50
	Transição	1:35
	<i>Lead Minimoog</i> / <i>Mellotron</i>	1:50 / 2:27
Seção A – Exposição		2:46
	Verso A	3:00
	Verso B	3:30
	Verso A, instrumentos acústicos.	4:00
	Verso B	4:30
	<i>Lead</i> / solo de guitarra	5:06 / 5:20
Seção B – Desenvolvimento		5:49
	<i>Lead</i> – Orgão e flauta / var	5:49 / 6:28
	Solo 1 – guitarra <i>staccato</i>	6:41
	Solo 2 – guitarra <i>legato</i>	7:05
	Solo 3 – guitarra <i>crescendo</i> / <i>finale</i>	7:20 / 7:31
	Solo 4 – Orgão <i>mezzo-piano</i>	7:35
	Solo 5 – Teclados <i>piano</i>	8:00
	Transição	8:35
Recapitulação		8:42
	Verso A arranjo acústico	8:42
	Verso B	9:15
	<i>Lead</i> / solo de guitarra	9:49 / 10:02
	<i>Riff</i> – Principal / Contraste	10:50 / 11:04
<i>Coda</i>		11:28
	Transição	11:30
	Variação da introdução	11:56
	Recap. <i>Lead</i> – Orgão e Flauta / Inclusão da Guitarra	12:10 / 12:21
	<i>Decrescendo</i> e final	12:40

Existe um movimento harmônico contrastante entre os versos A e B, e o tema principal que foi exposto nos versos é variado e retrabalhado em alguns trechos e passagens ao longo dos solos. Neste caso, a estruturação é ainda mais bem definida e deliberada do que na outra faixa analisada (*Supper's Ready*), e apesar de que é interessante se pensar sobre a reinterpretação do conceito do que seria um “desenvolvimento” de um tema melódico, especificamente no que se diz respeito do uso da *forma sonata* no contexto do Rock Progressivo, acredito que não sejam necessárias tais reinterpretações para se definir a estrutura desta faixa especificamente como *forma sonata*. É importante ressaltar que o tema melódico da exposição é simples, assim como a música em geral, e que a afirmação de que este é retrabalhado ao longo dos solos, consolidando uma seção de desenvolvimento de fato, acaba sendo vaga, mesmo se os solos fossem analisados de forma mais detalhada.

Entretanto, considerando que a estruturação da música no geral é muito bem definida, acredito que seja razoável dizer que não é uma coincidência. Além disto, este tipo de estrutura não seria incomum nos álbuns desta banda, e de algumas outras bandas próximas ao *The Flower Kings* a partir da década de 1990 em diante.

Outras observações sobre esta composição, é de que o grupo explorou de forma ampla os timbres considerados clássicos dos teclados da época de 1970 – os timbres de flautas e cordas *Mellotron*, depois sintetizadores modernos foram utilizados para se reproduzir timbres do *Minimoog* – os quais soam próximos do instrumento original, mas tem uma gama maior de efeitos e variação de timbre, os timbres do órgão *Hammond* também foram “modernizados” da mesma forma, mas a única alteração aparente nestes é um aumento na fidelidade sonora. Os timbres de guitarra e instrumentos acústicos permanecem relativamente inalterados, apresentando somente a utilização de efeitos diversos como pedais oitavadores e *flangers*, os quais já existiam na década de 1970, mas que talvez não eram utilizados de forma tão ampla.

A faixa seguinte, *Atomic Prince – Kaleidoscope*, é mais simples, e de estrutura menos “deliberada”, que foi mais comum no Rock Psicodélico, por exemplo, no *debut* do *Pink Floyd*, *A Saucerful of Secrets*, de 1967, no qual as ideias musicais são exploradas de forma individual, em faixas mais curtas. Neste caso, como pode ser inferido pelo próprio título, temos duas ideias principais em uma única faixa, ambas instrumentais, mas com características contrastantes. A primeira consiste de um motivo melódico recorrente e uma “ponte”, com uma progressão harmônica, que são tocados principalmente por sintetizadores e teclados, e isto se torna um acompanhamento sobre o qual o músico improvisa um longo solo de guitarra. A segunda parte traz um contraste de energia, sem um acompanhamento de percussão ou

bateria bem definido, somente *pads* e um *ostinato* melódico, tocado pelos teclados, sobre os quais ouvimos sons de caráter mais aleatório, vindos de diversos instrumentos; a seção termina com um dueto de violão, o qual soa decisivamente inspirado violão erudito.

*Go West Judas*, diferente das anteriores, é uma música mais tradicional, e com uma sonoridade mais agressiva, se aproximando mais do metal. Após uma introdução, ouvimos um *riff*, verso, ponte e refrão, que após repetidos uma vez, levam a uma longa seção de solos de guitarra e sintetizadores; estes solos são, em contraposição com aqueles das músicas anteriores, relativamente mais virtuosos.

*Train to Nowhere* é principalmente uma balada, que tem como destaque o acompanhamento harmônico tocado principalmente por um arranjo de piano e *Mellotron*, com a inclusão subsequente de um órgão, além intervenções melódicas por uma guitarra e acompanhamento de violão.

*Oblivion Road* é instrumental e de caráter bastante improvisado, inspirada nas faixas instrumentais de álbuns como *Lizard* e *Island*, do *King Crimson* de 1970 e 1971. O instrumento solista principal é um saxofone, enquanto o acompanhamento principal é feito por um baixo e bateria. Os teclados e guitarra participam de forma bastante aleatória, e cada vez mais dissonantes.

*Theme for a Hero*, também instrumental, consiste principalmente de um tema melódico principal, que é exposto logo após uma curta introdução, e depois a banda trabalha com diversas variações de instrumentação e algumas variações melódicas e harmônicas em torno deste único tema. Esta é uma das músicas com o arranjo mais bem trabalhado do álbum, ao longo da qual podemos ouvir um número considerável de vozes sobrepostas em estúdio, alternando em volume e densidade quando chegam nos pontos de variação. Todos os sintetizadores, apesar de utilizarem timbres inspirados em equipamentos antigos (como o *Minimoog*), soam bastante modernos, mas não soam eletrônicos, como no caso do *Porcupine Tree*.

*Temple of The Snakes* é curta, consistindo apenas de ruídos e melodias aparentemente aleatórias tocadas por sintetizadores, e passa a impressão de ser apenas um pequeno “respiro” ao longo da audição do álbum. A faixa seguinte, *My Cosmic Lover*, sobre um ponto de vista estrutural, é uma música tradicional, com um *Riff*, verso – ponte – refrão, com repetições, e um solo. Suas características mais marcantes são a sua instrumentação e os timbres que a banda utiliza para concretizar a temática *Hippie* em torno das letras, e do álbum em geral, que aparece nesta música de forma mais evidente.

A faixa começa com a declaração em inglês “*Tune in, Turn on, Drop out*”, uma variação da famosa expressão de Timothy Leary, da década de 1960, além da qual podemos ouvir sons de sintetizadores emulando Cítaras, flautas, e timbres analógicos inspirados no *Minimoog*; assim como uma percussão mais completa, incluindo instrumentos como *Glockenspiel* e Xilofone, que segue auxiliando a levada da bateria. A música não tem um acompanhamento harmônico no sentido tradicional da palavra, ou seja, com acordes ao fundo. O que ouvimos, no geral, é uma forma de condução na qual todos os instrumentos do arranjo (sintetizadores, guitarra, intr. acústicos, vocais), através do encadeamento de linhas melódicas, vão carregando uma progressão de acordes, principalmente a sobreposição de vozes ao longo do refrão. O baixo repete o mesmo *riff* por grande parte da música.

*The Wonder Wheel* é outra faixa de transição, inteiramente instrumental e composta principalmente por teclados, com um acompanhamento melódico da guitarra; esta faixa é mais longa, e tem uma progressão harmônica e estrutura um pouco mais bem definidas se comparada com outras faixas similares.

*Big Puzzle* é a última música no álbum, e a segunda mais longa, sendo um “épico” juntamente a primeira. A banda usa artifícios de instrumentação e arranjo de forma similar à primeira, mas estruturalmente a música caminha muito mais freneticamente, sem transições ou passagens longas, apresentando uma longa sequência de devaneios instrumentais distintos, isto vem após uma seção mais convencional de verso e refrão logo ao começo. Depois da seção instrumental a banda chega novamente em uma terceira seção, com versos e um refrão distintos, após a qual temos uma recapitulação dos primeiros versos, seguidos por um longo solo de guitarra; a música termina com uma repetição de um dos versos, e um *decrescendo* instrumental.

Este álbum demonstra o que seria o principal objetivo de *Stolt* e de sua banda no geral, que é retrabalhar inspirações da música da década de 1960 e 1970, principalmente aquelas vindas do *Rock Progressivo*, sobre um contexto musical moderno, utilizando as tecnologias, técnicas e sonoridades atuais. O *Porcupine Tree* trabalhou sobre uma filosofia similar, mas o resultado musical que ouvimos é bastante diferente. Um dos motivos principais foi uma questão de direcionalidade das temáticas principais adotada pelos líderes das bandas específicas: Steven Wilson escolheu abordar, sobre um ponto de vista pessimista, assuntos relacionados à psicologia, desenvolvimentos modernos da sociedade e a relação entre indivíduo e tecnologia, inferido através das letras de faixas como *Signify*, *Dark Matter*, e *Up the Downstair*, entre outras.

Roine Stolt, desde o seu primeiro álbum, antes da formação oficial da banda, procurava resgatar diretamente a cultura e ideais *Hippie* da década de 1960:

A década de 1990 presenciou o renascimento do *Rock Progressivo*, e foi a hora certa para se revisitar. Eu lancei o CD *The Flower King* em meados de agosto de 1994. Foi um álbum que tentou desencadear as forças do bem na indústria musical negativa, violenta, agressiva e competitiva de hoje. Resgatar os antigos ideais *Hippies*, lírica e musicalmente. <sup>121</sup> (STOLT, Roine. [2017]. Tradução nossa) <sup>122</sup>

Quando o músico fala sobre um ambiente musical agressivo, negativo e violento, podemos assumir que ele está se referindo à imagem e temática associada às novas bandas de *Grunge* que surgiam na mesma época, principalmente o *Nirvana*, mas também o *Alice in Chains*, *Soundgarden* e *Pearl Jam*, todas as quais tiveram a sua música difundida no mercado musical de forma explosiva, e foram comercialmente muito bem-sucedidas em um espaço muito curto de tempo.

Com o sucesso do seu primeiro álbum, o *The Flower Kings* lançaria o seu segundo álbum, *Retropolis*, logo em 1996, através de uma nova gravadora independente chamada *InsideOut*. Esta gravadora foi estabelecida na Alemanha no início da década de 1990, e começou suas atividades na indústria musical publicando na Europa os álbuns de bandas novas como *Symphony X*, que começava a sua carreira nos Estados Unidos por volta de 1994-1996. Depois da metade da década, esta gravadora fecharia contrato com *Steve Hackett*, membro original do *Genesis*, e se tornaria uma referência para diversas bandas de *Rock* e *Metal Progressivo* ao longo dos anos seguintes.

O segundo álbum do *The Flower Kings* é conceitual, inspirado no filme *Metropolis*, obra clássica do cineasta Fritz Lang lançada em 1927, fazendo o uso de seções com *samples* e ruídos diversos para criar um “ambiente” e compor narrativas ao longo das músicas mais longas, algo similar ao que se ouve em músicas como *2112*, do *Rush*. A execução deste conceito é a principal diferença entre este lançamento e o primeiro, que se comparados em outros aspectos musicais, são relativamente similares.

---

<sup>121</sup> STOLT, Roine. Autobiografia. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20170125164128/http://flowerkings.se/biography.php?p=roine>> – Acesso em 27/07/2018.

<sup>122</sup> No original: “The 90's saw the rebirth of progressive rock, and time was right for a revisit. I released the CD "The Flower King" in mid-August of 94. It was an album that tried to unleash the forces of good in the negative, violent, aggressive, competitive music business of today. Reinstate the old hippie ideals, lyrically and musically.” (STOLT, Roine. [2017])

1. *Rhythm of Life* – 0:32
2. *Retropolis* – 11:10
3. *Rhythm of the Sea* – 6:12
4. *There Is More to This World* – 10:15
5. *Romancing the City* – 0:57
6. *The Melting Pot* – 5:45
7. *Silent Sorrow* – 7:42
8. *The Judas Kiss* – 7:43
9. *Retropolis by Night* – 3:18
10. *Flora Majora* – 6:50
11. *The Road Back Home* – 8:55

No geral, este novo álbum soa mais moderno através da aplicação de novos timbres de sintetizadores e instrumentação diversificada, e até mesmo nas partes de guitarra é possível se ouvir uma variedade impressionante de sons diferentes, alguns dos quais são pouco usuais ou até mesmo não existentes em músicas das décadas anteriores, utilizando efeitos como pedais harmonizadores; o exemplo mais obvio no qual essa sonoridade se destaca é a terceira faixa, *Rhythm of the Sea*. O que ocorre é mais uma questão de recriação e invenção de novos timbres inspirados nos antigos, como um timbre de *lead* de sintetizador que lembra bastante um *Minimoog*, mas que tem uma fidelidade moderna, assim como um outro timbre de órgão, bem claro e detalhado quando comparado com aquele do *Hammond* original, permitindo uma condução de vozes mais delicada junto com a guitarra. Com a exceção das faixas de transição instrumentais, as outras todas têm os créditos de composição apenas de Roine Stolt.

A banda deu continuidade ao ciclo de gravação e turnês, lançando um outro álbum logo no ano seguinte, 1997, chamado *Stardust We Are*, que veio a ser o seu primeiro lançamento duplo:

#### CD 1

1. *In The Eyes of the World* – 10:38
2. *A Room with a View* – 1:26
3. *Just This Once* – 7:53
4. *Church of Your Heart* – 9:10
5. *Poor Mr. Rain's Ordinary Guitar* – 2:43
6. *The Man Who Walked with Kings* – 4:59
7. *Circus Brimstone* – 12:03
8. *Crying Clown* – 0:57
9. *Compassion* – 4:45

#### CD 2

1. *Pipes of Peace* – 11:19
2. *The End of Innocence* – 8:28
3. *The Merrygoround* – 8:17
4. *Don of the Universe* – 7:02

5. *A Day at the Mall* – 0:45
6. *Different People* – 6:19
7. *Kingdom of Lies* – 5:48
8. *If 28* – 2:15
9. *Ghost of the Red Cloud* – 4:37
10. *Hotel Nirvana* – 1:49
11. *Stardust We Are* – 25:02

Trazendo alguns desenvolvimentos que vão além do que ouvimos nos anteriores, principalmente no que se refere a sonoridades modernas, sem as inspirações no *Rock Progressivo* das décadas anteriores, criando uma sonoridade bastante variada. A maioria das faixas instrumentais estão no primeiro disco, sendo estas em sua maioria um solo ou trazendo um único instrumento para o centro, como o órgão em *Pipes of Peace*, piano em *If 28*; o segundo disco tem algumas músicas com estrutura mais comum. O álbum não é conceitual, mas tem uma temática *vaudeville* recorrente ao longo de várias faixas.

Apesar da sua duração, *Stardust We Are* sempre foi presente nos *setlists* da banda e álbuns ao vivo, se tornando uma das faixas mais populares da banda ao longo de sua carreira nas décadas seguintes. O lançamento deste álbum consolidaria de fato a carreira da banda, que apesar de não termos informações concretas sobre um número de cópias vendidas, podemos assumir que foi bem-sucedida, já que o grupo seguiu em uma longa turnê internacional e lançou um álbum compilação nos anos seguintes.

Em 1999 a banda lançou um segundo CD-duplo, intitulado *Flower Power*:

#### CD 1

1. *Garden of Dreams* – 59:16
  - Dawn*
  - Simple Song*
  - Business Vamp*
  - All You Can Save*
  - Attack of the Monster Briefcase*
  - Mr. Hope Goes to Wall Street*
  - Did I Tell You?*
  - Garden of Dreams*
  - Don't Let the d'Evil In*
  - Love is the Word*
  - There's No Such Night*
  - The Mean Machine*
  - Dungeon of the Deep*
  - Indian Summer*
  - Sunny Lane*
  - Gardens Revisited*
  - Shadowland*
  - The Final Deal*
2. *Captain Captsan* – 0:45

3. *Ikea by Night* – 0:04
  4. *Astral Dog* – 7:58
- CD 2
1. *Deaf, Numb & Blind* – 11:10
  2. *Stupid Girl* – 6:49
  3. *Corruption* – 5:54
  4. *Power of Kindness* – 4:23
  5. *Psychedelic Postcard* – 8:42
  6. *Hudson River Sirens Call 1998* – 4:47
  7. *Magic Pie* – 8:19
  8. *Painter* – 6:50
  9. *Calling Home* – 11:19
  10. *Afterlife* – 4:34

A primeira música, com a duração próxima de uma hora, é um trabalho conceitual tecendo uma narrativa em torno de um personagem frustrado por ter sido afastado do seu “Jardim dos Sonhos” e se encontra em meio à um cenário industrial e urbano.

Esta composição tem características similares às faixas longas dos álbuns anteriores, com uma diversidade impressionante de sonoridades diferentes, as quais são utilizadas para conduzir narrativa do personagem, como, por exemplo, os subtítulos com referências ao ambiente urbano como *Attack of the Monster Briefcase* ou *Don't Let The d'Evil in*, faixas mais agressivas, que trazem a guitarra para o centro do arranjo com *riffs* e solos. Da mesma maneira que *Garden of Dreams* é uma faixa de caráter mais melódico, com violões e um arranjo “sinfônico”.

As duas faixas seguintes no CD são instrumentais de duração muito curta, e podemos assumir que são somente uma espécie de transição. A última faixa, *Astral Dog*, é um longo solo de guitarra, de caráter improvisado, sobre acompanhamentos com diversas variações de dinâmica e timbre.

O segundo CD tem características similares, explorando uma gama de sonoridades inspiradas em subgêneros diversos, além do *Rock Progressivo* de 1970. Algumas composições pendem em direção a uma estrutura mais tradicional, como *Stupid Girl*; outras são mais experimentais como *Power of Kindness* e *Hudson River Sirens Call 1998*, dois tipos diferentes de faixas instrumentais, uma sendo um “solo” de órgão com alguns outros instrumentos e a segunda mais “ambiente” com melodias vocais sobre um acompanhamento de baixo e sintetizadores.

A faixa *Psychedelic Postcard* é uma das poucas nas quais podemos ouvir a utilização de efeitos em todos os instrumentos no arranjo em certos momentos específicos para se criar uma sonoridade contrastante, mesmo que estruturalmente a composição não seja tão

experimental. O arranjo vocal na segunda metade da faixa especialmente é bastante remetente ao que se ouvia nos trabalhos do *Yes*, e em uma seção seguinte ouvimos uma exposição melódica com timbres pouco usuais nos teclados, criando uma contraposição entre moderno e antigo.

*Magic Pie* e *Painter* são faixas nas quais a banda explora de forma mais profunda uma única ideia musical, demonstrando uma estrutura mais simples e transições mais lentas. *Calling Home* não somente é a mais longa do CD 2, é também a composição que exhibe uma instrumentação bastante diversificada, realizada através de teclados sobrepostos em estúdio, assim como solos de guitarra e sintetizador. *Afterlife* é uma faixa instrumental que encerra o álbum e consiste principalmente de um solo de guitarra e *Moog*, com o acompanhamento de um *Mellotron*.

Da mesma forma que o álbum anterior, não é possível verificar de forma concreta o número de vendas do álbum, mas pode se inferir que foi muito bem-sucedido, pois o lançamento seguinte da banda seria um CD duplo ao vivo (*Alive on Planet Earth*, 2000), gravado nos Estados Unidos em 1998, em um festival chamado *ProgDay*, e em três shows diferentes da banda no Japão ao longo de 1999. Ainda no ano 2000, o grupo lançaria um novo álbum de estúdio chamado *Space Revolver*, dando continuidade à sua carreira.<sup>123</sup>

Uma nova banda que se destacaria bastante neste mesmo cenário do *Rock Progressivo* nos Estados Unidos, por volta do início da década de 1990, é uma chamada *Spock's Beard*, que surgiu por volta de 1992, em Los Angeles, mas não chamaria a atenção do público até o final de 1995.

A ideia inicial veio a partir de um grupo formado em 1992, pelos irmãos Neal e Alan Morse, nos teclados/vocais e guitarra, respectivamente, para tocar em *jams* de *Blues* nos bares de Los Angeles. Conheceram Nick d'Virgillio em uma dessas ocasiões, que veio a se tornar o baterista e fazer do duo uma banda de fato após ouvir uma das *demos* que Neal já tinha gravado; depois de um tempo os irmãos decidiram completar a banda e foi quando Dave Meros foi incluído, tocando baixo.<sup>124</sup>

Um álbum foi gravado pelos próprios músicos com equipamento amador, e de maneira independente, ao longo de 1994, criando música a partir das *demos*. Ao final das gravações o

---

<sup>123</sup> BENNET, Michael. *Overview Progday 1995-2000*. Disponível em: <<https://www.progday.net/ProgDay-Overview1995-2000.html>> – Acesso em 27/06/2018.

<sup>124</sup> DE HAAN, Jan-Jaap. *Spock's Beard – The Light*. Disponível em: <<http://www.dprp.net/proghistory/1995-spocks-beard-the-light>> – Acesso em 27/06/2018.

grupo decidiu incluir mais um tecladista, Ryo Okumoto, para assumir o instrumento ao vivo no lugar de Neal, mas que acabou se tornando um membro definitivo da banda.<sup>125</sup> O trabalho gravado consiste de apenas 4 faixas, e o encarte inclui subdivisões de partes para duas das faixas mais longas:

1. *The Light* – 13:53
  - I – *The Dream*
  - II – *One Man*
  - III – *Garden People*
  - IV – *Looking Straight Into The Light*
  - V – *The Man In The Mountain*
  - VI – *Senor Valasco's Mystic Voodoo Love Dance*
  - VII – *The Return of The Horrible Catfish Man*
  - VIII – *The Dream*
2. *Go the Way You Go* – 12:03
3. *The Water* – 23:14
  - I – *Introduction/The Water*
  - II – *When it All Goes to Hell*
  - III – *A Thief in The Night*
  - IV – *FU / I'm Sorry*
  - V – *The Water Revisited*
  - VI – *Runnin' The Race*
  - VII – *Reach for The Sky*
4. *On The Edge* – 6:11

É bastante aparente a inspiração nos trabalhos do Genesis, principalmente *Selling England By the Pound*, de 1973, e *The Lamb Lies Down on Broadway*, de 1974, que são álbuns um pouco mais atmosféricos do que os anteriores, sem deixar de lado uma certa virtuosidade rítmica inerente do *Rock Progressivo*. Esta descrição é bastante pertinente para este *debut* do *Spock's Beard*, no qual ouvimos uma música de instrumentação simples, com seções diversificadas e ritmicamente bem trabalhadas. Sonoridades inspiradas no *Wish You Were Here* do *Pink Floyd*, de 1975, e *Close to The Edge*, do *Yes*, de 1971, são mais aparentes ao longo de composições mais longas, ao longo das quais a guitarra se torna o instrumento principal.

A banda não aparenta ter se preocupado tanto com a preservação dos timbres que se ouve nestes álbuns antigos mencionados, inclusive um dos timbres de piano que se ouve é característico dos trabalhos do *Genesis* lançados após a década de 1980; assim, o que ouvimos é um equilíbrio entre sons modernos e “clássicos”. Os timbres de guitarra, apesar de

---

<sup>125</sup> WHITMAN, Howard. *Spock's Beard Part 1 – As the Beard grows*. 2010. Disponível em <<http://www.goldminemag.com/features/spocks-beard-part-1-as-the-beard-grows>> – Acesso em 27/06/2018.

apresentarem uma diversidade de efeitos, são relativamente usuais, assim como os vocais. Ao longo das músicas, além das partes instrumentais, ouvimos diversos solos, mas nada que poderia ser considerado realmente virtuoso sob um ponto de vista técnico.

Dando início a sua carreira de fato, fizeram o lançamento do seu primeiro álbum em pequena escala em 1995, e neste mesmo ano tocariam no *ProgFest* de Los Angeles, onde a sua música chamaria não somente a atenção do público, mas a de alguns personagens importantes na cena musical do *Rock Progressivo*, o principal deles sendo Thomas Waber, o fundador da *InsideOut* (a mesma gravadora do *The Flower Kings*, a partir de 1996), e o encontro se desenvolveu em um contrato para a banda.

Além disto, um outro grupo de *Rock Progressivo* da década de 1980, mencionado no capítulo anterior, chamado *IQ*, retomava suas atividades com o seu vocalista original, através do lançamento de um novo álbum, em 1993, com o título de *Ever*. Este álbum seria lançado por uma gravadora independente, com o nome de *Giant Electric Pea*, que foi fundada pelo tecladista e membro original do próprio *IQ*, chamado Martin Orford, junto com aquele Thomas Weber, da *InsideOut*. Esta foi a gravadora que veio a lançar este primeiro álbum do *Spock's Beard* na Europa, aproximadamente um ano depois do seu lançamento nos Estados Unidos.

As informações sobre contratos com gravadoras são facilmente verificadas, mas a mesma fonte (Whitman, 2010) diz também que o *Spock's Beard* teve contato com o baterista do *Dream Theater*, Mike Portnoy, e que ele teria se impressionado com a música, o que ajudou bastante na publicidade. Isto não é verificável, mas acredito que seja provável, já que ambos Neal Morse e Portnoy tocariam juntos poucos anos depois.

O segundo álbum da banda veio em 1996, com o título *Beware of Darness*:

1. *Beware of Darkness* – 5:41
2. *Thoughts* – 7:10
3. *The Doorway* – 11:27
4. *Chatauqua* – 2:49
5. *Walking on The Wind* – 9:06
6. *Waste Away* – 5:26
7. *Time Has Come* – 16:33

Ao contrário do primeiro, este traz um número maior de faixas, e várias de durações mais curtas. A primeira delas, que carrega o mesmo nome do álbum, *Beware of Darkness*, é o *cover* de uma música de George Harrison, em seu triplo álbum solo chamado *All Things Must Pass*, que foi lançado em 1970, após a separação dos *Beatles*.

Ryo Okumoto, que foi incluído na banda após a gravação do álbum anterior, neste álbum foi creditado apenas com *Mellotron* e *Hammond*, enquanto Neal Morse ficaria encarregado dos vocais e partes de *lead* e piano dos teclados. Além disto, as linhas de guitarra e principalmente do baixo cresceram em complexidade, e a banda usou muito mais partes de violão e vocais, deixando o resultado sonoro bastante próximo do que se ouvia na música do *Yes*, esta sonoridade é bem aparente em algumas partes na faixa que abre o álbum.<sup>126</sup>

*Chatauqua* é um solo de violão com cordas de aço, mas com características musicais bastante próximas ao que se ouve no repertório do violão erudito. Este tipo de “interlúdio” instrumental de violão aparece no álbum *Fragile* do *Yes*, de 1971, com a oitava faixa *Mood for a Day* – um solo de violão de três minutos, que precede a *Heart of the Sunrise*, a qual não somente é a mais longa, é também a faixa de maior complexidade técnica do álbum. Este fluxo de músicas com características similares é utilizado da mesma forma pelo *Spock's Beard*, já que após *Chatauqua* ouvimos a *Walking on The Wind*.

As composições mais longas, mas principalmente *The Doorway*, demonstram o que seria a principal diferença entre esse lançamento e o anterior, que é a ocorrência de seções acústicas, com violões e outros instrumentos de cordas, em frequência relativamente igual às seções de guitarra, piano e sintetizadores. É importante salientar que estas músicas mais longas do *Spock's Beard*, no geral, não costumam trazer aquele tipo de estrutura que demonstra uma série de ideias instrumentais individuais em sucessão quando comparada com trabalhos de bandas como *Ånglagård* e *The Flower Kings*, na música das quais identificamos seções nas quais estas ideias instrumentais eram expostas em rápida sucessão sobre um curto espaço de tempo.

Em 1996 foi lançado uma compilação de gravações ao vivo chamado *Official Live Bootleg* com a performance da banda no *ProgFest* de 1995 mencionado anteriormente, consolidando a importância do evento na carreira da banda. Em 1998 viria o próximo álbum de estúdio da banda, o *The Kindness of Strangers*:

1. *The Good Don't Last* – 10:05
  - *Introduction*
  - *The Good Don't Last*
  - *The Radiant Is*
2. *In The Mouth of Madness* – 4:45
3. *Cakewalk On Easy Street* – 5:01

---

<sup>126</sup> GONEWEST. *Spock's Beard – Beware of Darkness*. Disponível em: <<http://www.spocksbeard.com/discography/beware.html>> – Acesso em 28/06/2018.

4. *June* – 5:59
5. *Strange World* – 4:20
6. *Harm's Way* – 11:05
7. *Flow* – 15:48
  - *True Believer*
  - *A Constant Flow of Sound*
  - *Into The Source*

O álbum não tem nenhuma faixa instrumental, e no geral, apesar de ser bastante similar ao anterior, o grupo se desdobra em direção a uma música um pouco mais acessível. As faixas mais longas são simples, trazendo uma subdivisão incluída pela banda, a qual demonstra de forma mais direta a estrutura. Por exemplo, em *The Good Don't Last*, a introdução expõe um *riff*, a parte seguinte, que é principal e mais longa, funciona como uma música tradicional inteira contida dentro de uma outra mais longa, e como transição para uma terceira parte, ouvimos algumas variações e um solo sobre aquele *riff* da introdução; esta terceira parte é bastante diferente, também funcionando novamente como uma pequena faixa tradicional, e encerrando a música com um longo solo.

*Flow* e *Harm's Way* têm estruturas similares entre elas, *June* é uma balada mais convencional, enquanto as outras faixas no álbum, no geral, soam um pouco mais distante do *Rock Progressivo* da década de 1970, no sentido de que não se ouve referências diretas, e que a música soa mais moderna, ainda que os elementos de complexidade rítmica, estrutural e melódica sejam predominantes.

Com o seu lançamento seguinte, *Day For Night*, em 1999, o grupo continuou este distanciamento:

1. *Day for Night* – 7:34
2. *Gibberish* – 4:18
3. *Skin* – 4:01
4. *The Distance to The Sun* – 5:12
5. *Crack The Big Sky* – 9:51
6. *The Gypsy* – 7:29
7. *Can't Get It Wrong* – 4:13
8. *The Healing Colors of Sound Pt. I* – 2:22
9. *My Shoes* – 4:16
10. *Mommy Comes Back* – 4:50
11. *Lay it Down* – 3:17
12. *The Healing Colors of Sound Pt. II* – 3:16
13. *My Shoes (revisited)* – 3:54

O que ouvimos nas composições mais longas é a exploração de sonoridades mais variadas em seções antes das partes principais com os vocais, principalmente em *Crack The*

*Big Sky* e *Day for Night*, explorando bastante os timbres “limpos” de guitarra e baixo. Outros pontos que chamam a atenção ao longo do álbum envolvem as faixas a partir de *The Healing Colors of Sound Pt. I*, a qual é instrumental, e pela forma com que as faixas 11, 12 e 13 fluem, com finais súbitos, nos quais a faixa seguinte sugere uma continuidade, podemos deduzir que foram compostas como parte de uma única música com a duração de 21 minutos e 55 segundos.

Em 1999, Neal Morse como vocalista e tecladista se juntaria a Pete Trewavas, baixista da banda *Marillion*, Mike Portnoy, baterista do *Dream Theater*, Roine Stolt, guitarrista e vocalista do *The Flower Kings* formariam um supergrupo, chamado *Transatlantic*, lançando o seu primeiro álbum em 2000, chamado *SMPT:e*.<sup>127</sup> Após uma turnê pelos Estados Unidos, que levou à gravação de um CD ao vivo, *Transatlantic Live in America*, o grupo trouxe o seu segundo lançamento de estúdio em 2001, com o título de *Bridge Across Forever*. Da mesma forma que antes, uma turnê sucedeu os esforços em estúdio, exceto que desta vez aconteceu na Europa, com o lançamento subsequente do *Transatlantic Live in Europe* em 2003. As performances ao vivo da banda contaram com a participação de Daniel Gildenlöw, do *Pain of Salvation*, tocando diversos instrumentos acústicos.

A banda fez uma série de homenagens a grupos de *Rock Progressivo* da década de 1970. A última faixa do primeiro CD, chamada *In Held ('Twas) in I*, é da banda *Procol Harum*, lançada no álbum *Shine on Brightly* de 1968. O primeiro álbum ao vivo tem uma performance de *Strawberry Fields Forever* e *Magical Mystery Tour*, ambos *singles* dos *Beatles* lançados em 1967, além de trechos das músicas *Watcher of The Skies* e *Firth of Fifth* do *Genesis*, e um outro *medley*, a banda tocou trechos de músicas de suas bandas originais, terminando com trechos de *I Want You (She's So Heavy)* também dos *Beatles*, que é uma música com aproximadamente 7 minutos de duração, originalmente lançada no álbum *Abbey Road* de 1969. O segundo álbum ao vivo tem menos *covers*, mas apresenta uma versão estendida da faixa *Suite Charlotte Pike*, tornando um *Medley*, no qual a banda insere trechos de outras quatro músicas dos *Beatles*, em meio aos trechos originais da *Suite*.

Musicalmente, ao se ouvir as composições mais longas do *Transatlantic*, ou seja, quase todas, podemos identificar características bastante similares as composições do *Spock's Beard* ou do *The Flower Kings*, mas com um número maior de partes instrumentais e solos, exibindo também certas seções que destacam a virtuosidade dos músicos na banda. Mesmo

---

<sup>127</sup> INSIDEOUT Music. *Transatlantic*. Biografia pela divulgadora. Disponível em: <<http://www.insideoutmusic.com/artist.aspx?IdArtist=468>> – Acesso em 28/06/2018.

com a presença de Portnoy e Gildenl w, os trabalhos da banda raramente entram no território do que poderia ser chamado de *Metal*.

O grupo permaneceu com suas atividades suspensas por um longo período de tempo, enquanto os membros se concentravam em suas carreiras solo e bandas individuais. Seus próximos lançamentos de estúdio s  aconteceriam quase dez anos depois, com *The Whirlwind* em 2009, e *Kaleidoscope* em 2014.

#### 4.5 O ANTIGO “NOVO PROGRESSIVO”

Antes mesmo do surgimento destas e outras bandas, algumas das quais mencionei ao longo do capítulo 3 de meu trabalho, podemos encontrar um outro tipo de música experimental, que lentamente foi chamando a atenção do público em torno do *Rock Progressivo*, principalmente a partir de 1990.

No material bibliográfico que foi utilizado ao longo dos capítulos iniciais deste trabalho, podemos encontrar discussões sobre as possíveis direções do *Rock Progressivo* como subgênero nos anos a partir 1990, ao longo das quais cada um dos autores desenvolve suposições de formas diferentes. Edward Macan, no seu livro que foi publicado em 1998, nos traz alguns exemplos, e tenta prever uma direção musical para o subgênero:

[...] algumas das músicas mais excitantes do período pós-progressivo da música da década de 1980 e além foi criada por um grupo novo, de músicos mais jovens. Escolher apenas três bandas para se discutir nesta seção final foi difícil, e sem d vida, eu tive que ignorar muitas bandas as quais contribuições para a música progressiva pode se provar importante no final das contas. Eu escolhi estas três bandas – uma estadunidense (*Djam Karet*), uma francesa (*Edhels*), e uma inglesa (*Ozric Tentacles*) – porque cada uma delas ilustra uma diferente faceta do estilo p s-progressivo.<sup>128</sup> (MACAN, 1998, p. 212. Tradução nossa)

O termo “p s-progressivo” é utilizado pelo autor para se referir   música que foi criada após a suposta primeira onda do *Rock Progressivo* de 1976, mas não é muito bem definido, e não chega a ser utilizado de forma tão ampla quanto outros termos relacionados ao subgênero. A informação principal que nos   oferecida pelo comentário do autor   de que,

---

<sup>128</sup> No original “Nonetheless, some of the most exciting post-progressive music of the 1980s and beyond has been created by a new, younger group of musicians. Choosing just three bands to discuss in this final section has been difficult, and doubtless I have had to ignore many bands whose contributions to progressive music may eventually prove important. I have chosen these three bands—one American (Djam Karet), one French (Edhels), and one English (Ozric Tentacles)—because each illustrates a different facet of the post-progressive style.” (MACAN, 1998, p. 212)

aparentemente, teríamos estilos diferentes de *Rock Progressivo* se desenvolvendo a partir de novas bandas ao longo da década de 1990, e isso é verdade, considerando a música que será observada neste capítulo. Lembrando que os grupos de *Neo-Progressive*, como o *Marillion*, continuavam sua carreira, e as bandas antigas, como o *Genesis*, lançavam novos álbuns, e indo além e considerando toda música nova, como aquelas que já foram analisadas no capítulo anterior, o subgênero se mostrava bastante heterogêneo nesta década.

Uma das bandas mencionadas pelo autor, a *Edhels*, não veio a ser tão relevante quanto o autor imaginava, pois não conseguiu estabelecer um nível de popularidade muito significativo, além de que quando ouvimos os seus álbuns mais recentes, aparentam ter mais a influência das bandas de *Neo-Progressive*, o que não faz deste grupo um exemplo tão bom da “faceta” citada pelo autor, que seria bandas que resgatam influências de bandas como *Yes*, *Genesis* e *ELP*. As outras duas bandas mencionadas, que Macan (1998) divide em duas outras “facetas” individuais, podem, na verdade, serem consideradas uma única. Acredito que isto pode ser considerado principalmente pelas características de sua música, levando em consideração também os álbuns que foram lançados depois da publicação do livro do autor.

As características destes dois grupos, e de outros similares, são bem peculiares em meio ao *Rock Progressivo* moderno, e demonstram um tipo consideravelmente diferente de música, o qual não pode ser facilmente colocado junto a estas outras que foram analisadas. A música que ouvimos nos lançamentos destas bandas é em sua grande maioria, inteiramente instrumental, com inserções vocais incidentais feitas somente como adornos melódicos, narrações, e muito raramente chegam a conter letras cantadas de fato ou uma linha vocal. Esta música seria possivelmente inspirada no *Rock Psicodélico* e em instrumentais de *Rock Progressivo* do final da década de 1960 e início da década de 1970.

*Djam Karet*, formada em 1984, na Califórnia, nos Estados Unidos, é composta pelos guitarristas Gayle Ellett e Mike Henderson, baixista Henry J. Osborne e baterista Chuck Oken, Jr. Em seu início, a intenção por trás da banda era de que fosse uma *jam-band*, com performances completamente improvisadas ao vivo, utilizando *drones* inspirados em música asiática como base. O seu primeiro álbum, feito em fita cassete, veio em 1985, com o título *No Commercial Potential*, e o segundo em 1987, chamado *The Ritual Continues*, e em 1989, *Reflections From the Firepool*, veio o terceiro lançamento do grupo.

A audição desses três álbuns revela uma direção musical bastante similar entre eles, mas precisa se destacar alguns detalhes. Podemos ouvir influências de música asiática de uma forma mais predominante nos dois primeiros, assim como inspirações da música do *King*

*Crimson*, lembrando o seu álbum *Islands* (1971), inspirações as quais são bem claras quando se ouve o timbre e os improvisos das guitarras, que se apresenta sem distorção e com um leve efeito de *chorus*, soando bastante similar a Robert Fripp na época em questão.

Quando ouvimos o terceiro destes lançamentos mencionados, encontramos uma sonoridade mais energética, próxima de um *Blues-Rock*, o que poderia possivelmente ser influências da música de algumas bandas da década de 1960, como o *Grateful Dead*, *Cream*, e do *The Jimmy Hendrix Experience*; podemos ouvir traços do álbum de 1968, *Electric Ladyland*, além de que os improvisos de guitarra, quando feitos com distorção, apresentam um fraseado que é remanescente ao de Clapton e Hendrix. A banda não tem um tecladista, mas existem passagens de teclados ou sintetizadores em diversos pontos, as quais são tocadas por Ellett, um dos guitarristas; o baterista também é creditado por programação e sequenciamento de partes eletrônicas, e além disto, todos os músicos da banda contribuem na performance de diversos instrumentos de percussão. A música nestes três álbuns aparenta ser bastante improvisada, tanto no acompanhamento quanto nos solos.<sup>129</sup>

A partir da década de 1990 a música da banda se torna um pouco mais experimental, incorporando elementos mais eletrônicos, e utilizando muitos *samples* em sua música. Em 1991, fizeram dois lançamentos: *Burning The Hard City* e *Suspension & Displacement*. O primeiro dos álbuns pende mais em direção as influências do *Blues-Rock* e *Rock Psicodélico*, enquanto o segundo lembra algumas das faixas instrumentais do *Porcupine Tree*.

Composições longas são bem comuns em todos os lançamentos mencionados até agora, mas não tem estruturas complexas como aquelas analisadas nos capítulos anteriores, estas são na sua maioria faixas com uma única seção, seja esta seção um longo crescendo e decrescendo de densidade, ou um longo improviso trocando entre timbres distorcidos e limpos de guitarra; é mais difícil se encontrar uma exposição melódica como era predominante na música de bandas como *The Flower Kings*.

Podemos destacar algumas faixas, começando por *Dark Clouds, No Rain*, do álbum *Suspension & Displacement*, como exemplares de como este lançamento foi diferente, e ilustrar uma característica que viria a fazer parte de uma grande parte da música da banda. Nesta faixa podemos ouvir um ambiente sonoro criado por longos *pads*, *samples* de sintetizador, e uma série de ruídos de guitarra; instrumentos de percussão e outros são tocados sobre uma base rítmica que lembra a música asiática. A faixa *Severed Moon*, do mesmo

---

<sup>129</sup> PROGSCAPE. *Djam Karet*. Autobiografia. Disponível em: <<http://djamkaret.com/biography/>> – Acesso em 29/06/2018.

lançamento, é uma das exceções ao comentário sobre estruturas simples, na qual uma ambientação dissonante e eletrônica é interrompida por um solo de tambores, que então é sucedido por uma parte acústica, dividindo esta composição de aproximadamente 6 minutos em 3 seções. No geral, as músicas são em sua maioria de caráter ambiente, e não aparentam ter partes improvisadas.

Em 1994 veio o *Collaborator*, um lançamento com uma direção musical bastante experimental, com músicos convidados, a maioria tocando sintetizadores e teclados, e alguns tocando instrumentos de percussão e outros mais exóticos.

1. *Solar Flare* – 3:16
2. *Gondwanaland* – 4:26
3. *The Anointing of the Sick* – 6:53
4. *The Day After* – 12:31
5. *Foreign Lesion* – 4:10
6. *The 17th Karmapa* – 2:57
7. *Moorings* – 6:47
8. *Cliff Spirit* – 3:57
9. *Submersion* – 5:49
10. *Food Chain* – 8:14
11. *Salt Road* – 6:01
12. *The Fearful Voice* – 6:38

Na faixa *Foreign Lesion* podemos ouvir a presença do instrumento que conhecemos como berimbau, tocado pelo percussionista e professor de antropologia estadunidense Marc Anderson; esta composição começa com uma ambientação sonora étnica com este e outros instrumentos similares, e vai lentamente misturando sintetizadores e *samples* de caráter mais modernos e eletrônicos, criando uma espécie de narrativa musical. As faixas *The Day After*, *Food Chain* e *Fearful Void* contam com Steve Roach como convidado, que mais futuramente iria se juntar à banda; estas faixas são um pouco mais evocativas de alguns trabalhos do *Pink Floyd* na década de 1970, se ouvindo solos de guitarra tocados de maneira mais livres sobre bases de sintetizador, sem acompanhamentos rítmicos.<sup>130</sup>

O álbum que é considerado um de seus mais populares veio em 1997, chamado *The Devouring*. Comparado com o anterior, este novo lançamento é bastante diferente, mas é um álbum mais próximo daqueles outros do início da carreira da banda, desta vez utilizando de forma desinibida teclados e sintetizadores assim como demonstrando estruturas mais bem definidas nas faixas mais longas.

---

<sup>130</sup> PROGSCAPE. *Djam Karet*. Discografia – *Collaborator*. Disponível em: <<http://www.djamkaret.com/collaborator/>> – Acesso em 29/06/2018.

1. *Night of The Mexican Goat Sucker* – 7:04
2. *Forbidden by Rule* – 5:55
3. *Lost, But Not Forgotten* – 7:45
4. *Lights Over Roswell* – 6:44
5. *Myth of A White Jesus* – 4:19
6. *The River of No Return* – 8:47
7. *Room 40* – 8:36
8. *The Indian Problem* – 5:30
9. *The Pinzler Method* – 4:48
10. *Old Soldiers' Disease* – 11:04

Não somente podemos ouvir o uso de guitarras distorcidas, as influências das bandas de *Rock Progressivo* são mais evidentes. A faixa que abre o álbum, *Night Of The Mexican Goat Sucker*, varia entre seções que lembram trabalhos como *Larks' Tongues in Aspic* (1973), do *King Crimson*, e *Close to The Edge* (1972), do *Yes*, com a presença do *Mellotron* e *Hammond*. Esta composição, assim como as outras do álbum em geral, são trabalhadas estruturas de *riffs*, versos, e refrãos instrumentais, assim como alguns solos de guitarra. A faixa *Lights over Roswell* tem uma seção inicial de ambientação, tocada em sintetizadores, similar ao que se pode ouvir no álbum anterior, demonstrando que a banda não abandonou o seu interesse em trabalhar com música ambiente, assim como podemos ouvir influências de música asiática na *The Indian Problem*, que segue um programa mais improvisado, da mesma forma que as faixas ao longo dos primeiros álbuns da banda.

Este aglomerado de inspirações é o que veio a se tornar uma espécie de assinatura sonora para a música desta banda ao longo de seus álbuns seguintes de um ponto de vista mais geral, sem deixar de mencionar que, devido ao interesse dos músicos por trabalhos experimentais, pode se ouvir composições que exibem características bem diferentes destas mencionadas.

Seguindo com uma outra banda importante, que pode quase certamente ser incluída nesta categoria de grupos de música instrumental – o *Ozric Tentacles* surgiu em 1983 a partir dos irmãos Ed e Roly Wynne – Ed na guitarra e teclados, Roly nos baixos, juntos ao Nick “Tig” Van Gelder na bateria, e o tecladista Joie Hinton. A formação da banda, de acordo com a autobiografia dos próprios músicos, ocorreu em um festival em torno do monumento histórico inglês *Stonehenge*, após um show improvisado que aparentemente teria durado cerca de seis horas.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> WERNING, Mike. *Ozric Tentacles*. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.ozrics.com/>> – Acesso em 29/06/2018.

Ao longo da segunda metade da década de 1980, o grupo trabalhou de forma independente, com shows ao vivo e gravações de forma amadora, improvisadas, algumas ao vivo, todas feitas em fitas cassete; tudo isso circulava em torno da cena underground do *Rock Psicodélico* inglês. Foram seis lançamentos até 1989, e a banda passou por algumas mudanças em sua formação, mas sempre mantendo Ed e Roly Wynne.

Em 1989, através de uma gravadora formada pela própria banda, eles lançaram o seu primeiro álbum de fato, com o título de *Pungent Effulgent*:

1. *Disolution (The Clouds Disperse)* – 6:15
2. *O-I* – 3:58
3. *Phalarn Dawn* – 7:35
4. *The Domes of G'Bal* – 4:35
5. *Shaping the Pelm* – 6:10
6. *Ayurvedic* – 10:57
7. *Kick Muck* – 3:54
8. *Agog in the Ether* – 4:05
9. *Wreltch* – 8:32

Logo na faixa que abre o álbum podemos ouvir um trabalho de guitarra com *delay*, popularizado por faixas como *Run Like Hell* (1979) do *Pink Floyd*, seguido por um longo solo sobre um acompanhamento que lembra a música da banda *Hawkwind* do início da década de 1970, além de ocasionais ruídos de sintetizador; podemos ouvir uma espécie de “declamação” nesta faixa – esta é uma das poucas vezes que se ouve vocais na música da banda ao longo de toda a sua carreira.

A segunda faixa é relativamente diferente, exibindo influências de música asiática através de um *riff* escrito em uma escala musical mais exótica, e timbres de teclados que são bastante incomuns, simulando instrumentos de sopro. A música consiste de uma sequência de solos “interrompidos” por esse *riff*, enquanto o acompanhamento da bateria e percussão variam em vigor e densidade, sem alterar o andamento.

*Phalarn Dawn*, novamente diferente das anteriores, é uma composição mais atmosférica. No início podemos ouvir instrumentos acústicos tocando arpejos, harmônicos, e *samples* de pássaros, além de sons similares a sinos tocados pelos sintetizadores. Após esta “introdução” um acompanhamento de percussão/bateria se estende por toda a faixa, sobre o qual outros sons ocasionais de sintetizador, com timbres mais artificiais, e *samples*, podem ser ouvidos “improvisando” ao fundo do ambiente sonoro; a música “culmina” com um solo de flauta.

*The Domes of G'Bal* apresenta novamente trabalhos com instrumentos e *delay*, juntos a sintetizadores, desta vez com uma progressão harmônica mais bem definida. O destaque nesta faixa são as inspirações evidentes no *Reggae* que se ouve no acompanhamento; entretanto, a guitarra improvisa utilizando escalas mais exóticas nos solos, que não necessariamente se “encaixam” no caráter deste acompanhamento, resultando em uma sonoridade interessante.

Em *Shaping of Pelm* ouvimos uma contraposição entre sons de instrumentos de cordas asiáticos e sintetizadores timbres eletrônicos, os quais vão soando cada vez mais artificiais ao longo da faixa. É uma faixa que aparenta ser menos improvisada, com um motivo melódico que é variado através de diferentes sons de sintetizadores e teclados.

A sexta faixa, *Ayurvedic*, é a mais longa do álbum, e é uma composição mais próxima do *Rock*, assim como foi a primeira faixa. Uma introdução é feita com um solo de guitarra “distante”, junto a um fundo monofônico de sintetizador, e então ouvimos um *riff* tocado em uníssono pela banda, crescendo aos poucos até chegarmos na parte principal da música. Esta parte principal é quando ouvimos um solo de guitarra, com interseções tocadas por uma flauta, além de variações de intensidade no acompanhamento; o *riff* volta aproximadamente na segunda metade da música, com um timbre mais agressivo, e marca a troca de solos de guitarra por solos de sintetizador. Uma terceira parte da música, com uma alteração no acompanhamento que assume um caráter de *Reggae*, é mais notável por ser ruidosa, com muitos *samples*, e sem solos.

A sétima, *Kick Muck*, soa muito mais moderna e pesada, abrindo com um *riff* tocado pela guitarra, com efeitos de *flanger* junto a distorção. Após esta introdução, temos uma parte contrastante, de caráter mais exótico, com tambores e sintetizadores simulando instrumentos de sopro, a qual é sucedida por um solo de guitarra; a banda volta com o mesmo *riff* do começo, depois desse solo. Uma segunda parte começa apresentando um acompanhamento mais ritmicamente destacado, com ornamentos melódicos de sintetizador, e nos leva a um solo de guitarra. A música termina tocando o *riff* uma terceira vez, nesta com variações no acompanhamento – primeiro com uma levada de bateria muito mais agressiva, e depois com a adição de diversos instrumentos harmonizando esse *riff*.

*Agog In The Ether* é uma faixa de contraste com a anterior, de caráter mais “étnico”, criado através de ruídos de flautas, um conjunto de *samples* que sugerem uma paisagem sonora de “natureza”, e o uso de inúmeros instrumentos de percussão, incluindo uma marimba.

Pode se ouvir também ruídos de instrumentos indianos ao fundo, e algumas melodias tocadas por um sintetizador com um timbre analógico.

A última faixa, *Wreltch*, é a segunda mais longa no álbum. Esta composição consiste basicamente de diversos momentos de improviso pela guitarra, sobre o acompanhamento de caráter relativamente eletrônico; um *ostinato* do sintetizador também faz parte da levada rítmica. A introdução é um solo de teclado tocado com um timbre de percussão com alguns ruídos incidentais, uma segunda parte traz um solo de guitarra que tem dois momentos – o primeiro mais comum, sobre um acompanhamento energético, e um segundo, com um efeito de *talkbox* ao longo do qual ouvimos o som da guitarra se misturando ao do sintetizador. Uma seção subsequente retorna com o solo de teclado utilizando timbres de percussão, desta vez com um acompanhamento rítmico de fato, e depois ainda ouvimos mais um solo de guitarra antes da faixa se encerrar.

Alguns dos timbres e sonoridades eletrônicos, como baterias e tambores, mesclados a timbres de percussão artificiais e bateria eletrônica, quando utilizados juntos a timbres de guitarra sem distorção, e com efeitos de *chorus*, são relativamente similares ao que pode se ouvir em alguns álbuns daquele período de minimalismo no *Rock Progressivo* da década de 1980, como, por exemplo, no terceiro lançamento solo do Peter Gabriel (1980) e no *Power Windows* (1985), do *Rush*, que em certos momentos apresenta solos de guitarra em seções similares a algumas que ouvimos nas faixas mais agressivas deste primeiro álbum do *Ozric Tentacles*.

Por mais que seja possível se ouvir algumas características em comum ou similaridades, estas não são decisivas como citações diretas, ou inspirações evidentes como se encontra na música do *Spock's Beard* ou *The Flower Kings*; a música desta banda se mostra ser bem peculiar, exibindo um aglomerado de características que vincula uma assinatura sonora singular ao grupo. A comparação mais válida seria com a música do *Porcupine Tree* em seus primeiros álbuns, sendo possível se ouvir faixas de estrutura e caráter bem semelhantes. Talvez o fato de que o *Porcupine Tree* seguiu sua carreira com um vocalista, e o *Ozric Tentacles* não, foi o que veio a separar a música dessas duas bandas.

O álbum seguinte do *Ozric Tentacles* veio em 1990, chamado *Erpland*. Este lançamento é, no geral, similar ao anterior, trabalhando sobre os mesmos tipos de faixas, e mantendo as diferentes inspirações em música asiática e *Reggae*, apesar de que a banda se afasta de sonoridades mais agressivas.

1. *Eternal Wheel* – 8:20
2. *Toltec Spring* – 3:03
3. *Tidal Convergence* – 7:14
4. *Sunscape* – 4:02
5. *Mysticum Arabicola* – 9:15
6. *Crackerblocks* – 5:40
7. *The Throbbe* – 6:22
8. *Erpland* – 5:32
9. *Valley of a Thousand Thoughts* – 6:32
10. *Snakepit* – 3:18
11. *Iscence* – 4:38
12. *A Gift of Wings* – 9:47

Algumas das diferenças mais aparentes são: o uso bem mais extenso de instrumentos de percussão diversos (faixas *Toltec Spring*, *Crackerblocks*); a presença de violões e outros instrumentos de cordas acústicos (*Sunscape*, *Mysticum Arabicola*, *Snakepit*); e o fato de que as composições em geral aparentam ser mais deliberadas, limitando momentos de improvisação para os solos, os quais agora não são na sua maioria de guitarra, e dividem igualmente o espaço com os sintetizadores.

*Iscence* é uma faixa na qual a banda não se conteve a apenas influências e inspirações, e escreveu uma composição de *Reggae* de fato. Também foi inclusa uma linha vocal, a qual têm um contorno mais melódico e em uma região aguda, deixando essa música com uma sonoridade similar trabalhos como *Walking on The Moon* (1979) do *The Police*.

A faixa que encerra o álbum é a mais longa, *A Gift of Wings*, é bem atmosférica, e consiste de um grande improviso de diversos sintetizadores e guitarras, com inserção de diversos *samples* para se caracterizar uma sonoridade étnica, juntamente ao acompanhamento rico em instrumentos percussivos. Em uma das partes mais em direção ao fim da música podemos ouvir um *riff* de cítara, acompanhado por instrumentos de sopro, sintetizadores e violões.

No início do capítulo 3 foi mencionado o processo em torno do surgimento de uma gravadora chamada *Delerium*, por volta de 1991, que envolveu o lançamento de um álbum com o nome de *A Psychedelic Psaua (In Four Parts)*, contendo faixas compostas por várias bandas em torno da cena do *Rock Psicodélico* na Inglaterra. Este tinha sido um importante momento no início carreira do *Porcupine Tree*, que foi convidado para contribuir com uma música, de forma similar, o *Ozric Tentacles* também veio a fazer uma contribuição (Faixa 19 – *Erp riff '83*) para este álbum.

No mesmo ano, eles lançaram o *Strangeitude*, que é um álbum que se aproxima mais ainda do *Rock Progressivo* das bandas anteriores, trazendo faixas com estruturas mais

desenvolvidas – em certas partes, podemos ouvir *riffs* e seções utilizando de complexidade rítmica, de uma forma que foi bastante característica do progressivo da década de 1970. Ao mesmo tempo, este álbum aproxima a música da banda ainda mais de uma sonoridade eletrônica, mas traz algumas composições que exibem instrumentos acústicos como o centro do arranjo, que acabam criando um contraste.

1. *White Rhino Tea* – 5:55
2. *Sploosh!* – 6:26
3. *Saucers* – 7:32
4. *Strangeitude* – 7:32
5. *Bizarre Bazaar* – 4:07
6. *Space Between Your Ears* – 7:48
7. *Live Throbbe* – 7:16

Por exemplo, na faixa inicial, *White Rhino Tea*, aproximadamente após metade de sua duração, ouvimos um solo de guitarra improvisado sobre um acompanhamento que apresenta tais características mencionadas do *Rock Progressivo* – um *riff* tocado em oitavas entre guitarra/baixo/sintetizador, em compasso de 7/8, com um movimento harmônico, enquanto uma outra guitarra com um timbre bastante processado faz um longo solo.

*Sploosh* é uma faixa mais experimental, que aparenta fazer um trabalho que lembra a música concreta, com ruídos de água, mas aqui isto acontece junto um acompanhamento rítmico tradicional com a interseção de alguns outros instrumentos, processados a ponto de não ser possível se definir quais são, os quais acabam soando bem artificiais.

*Saucers* é uma composição que se desenvolve principalmente através de instrumentos acústicos, tocando um motivo recorrente ao longo de boa parte sua duração, em compasso de 5/8. Este motivo vai sendo variado no arranjo, com a adição e remoção de instrumentos, criando momentos contrastantes ao longo da faixa. A seção acústica termina aproximadamente aos cinco minutos de duração, e é sucedida por uma guitarra, com distorção e efeitos de *reverb*, a qual faz um solo encerrando a faixa.

A quarta faixa, *Strangeitude*, é uma faixa que soa bastante eletrônica e experimental, começando com um longo solo improvisado de sintetizador, que segue até metade da faixa sem acompanhamento. O próprio fim desse solo é processado de uma maneira que vai lentamente diminuindo de pulso e se tornando um ritmo, o qual é confirmado pela entrada da bateria de fato; quando o acompanhamento é consolidado, o improviso acontece com ruídos e *samples*, e segue até o fim da faixa.

*Bizarre Bazaar* tem um acompanhamento de caráter mais exótico, e um andamento mais energético, liderado por um *riff* tocado em instrumentos acústicos e flauta. A música segue apresentando diversos solos guitarra, alguns de caráter mais melódico, e outros mais improvisados, assim como solos de flauta.

A sexta faixa, *Space Between Your Ears*, é a mais longa do álbum, consolidando o que pode ser uma forma de tradição da banda, trazendo uma composição com influências do *Reggae* álbum. Nesta faixa, estas influências se contêm apenas ao acompanhamento, enquanto a guitarra improvisa um solo pouco usual, relativamente dissonante, com muitos efeitos e interrupções por ruídos de sintetizador. A música entra então em uma segunda seção, contrastante e mais ambiente, com um acompanhamento diferente; podemos ouvir um improvisado de flauta e alguns de guitarra, mais virtuosos. Uma terceira seção nos leva ao fim da música, com um acompanhamento mais agressivo, lembrando a música de bandas como o *Deep Purple* na década de 1970, e um solo de guitarra bem virtuoso.

Em um dos álbuns anteriores da banda, o *Erpland*, de 1990, nós podemos encontrar a faixa chamada *The Throbbe*. A última faixa deste novo álbum de 1991 é chamada *Live Throbbe*, e é uma gravação ao vivo desta composição do disco anterior. Esta faixa é um instrumental mais ambiente, de caráter bastante improvisado. A sua versão de estúdio utiliza alguns *samples* vocais, e podemos ouvir ao fundo do ambiente sonoro, ruídos diversos de alguns instrumentos, principalmente da guitarra. A versão ao vivo começa com um improvisado de flauta, que substitui o de um sintetizador, e segue com a exposição de um curto tema melódico, marcando o ponto de entrada do acompanhamento rítmico.

Normalmente quando se ouve versões ao vivo, nos deparamos com instrumentações simplificadas, devido à habilidade de se sobrepor camadas em estúdio, mas isso não acontece aqui – o acompanhamento é reproduzido fielmente – e além disso, podemos ouvir um improvisado entre a guitarra e o sintetizador, o que lembra um pouco os trabalhos do *Pink Floyd* no final da década de 1970. Além da duração, que é mais longa, uma outra diferença que chama atenção seria a presença um crescendo de intensidade na versão ao vivo, em direção a parte final da composição – a versão de estúdio de encerra de maneira usual, com um solo de guitarra no plano de fundo, mas aqui podemos ouvir uma culminação, após esse crescendo.

Sobre um ponto de vista estrutural, ao longo de grande parte das faixas que ouvimos neste álbum, encontramos menos seções livres ou improvisadas, e uma presença maior de motivos melódicos ou *riffs*, assim como divisões mais bem definidas entre partes, principalmente nas músicas mais longas. Isso não significa necessariamente que temos menos

solos improvisados, os quais são tão abundantes quanto nos lançamentos anteriores, mas neste, variam não somente entre diversos instrumentos, mas também em caráter, visto que podemos ouvir “solos” bem dissonantes, ruidosos, de *samples*, entre outros – a presença desta estruturação e *riffs* é utilizada como uma forma de se individualizar os solos.

O próximo álbum de estúdio da banda veio em 1993, é um dos discos do grupo que veio a ter sucesso no mercado musical *mainstream* inglês. Foi neste mesmo ano que o *Porcupine Tree* teve sucesso o suficiente com seus lançamentos para se tornar uma banda de fato, então podemos assumir que o mercado inglês, não somente *underground*, favorecia este tipo de música. Este lançamento do *Ozric Tentacles* veio com o título de *Jurassic Shift* e oito faixas:

1. *Sunhair* – 5:43
2. *Stretchy* – 6:51
3. *Feng Shui* – 10:24
4. *Half Light in Thillai* – 5:35
5. *Jurassic Shift* – 11:05
6. *Pteranodon* – 5:40
7. *Train Oasis* – 2:45
8. *Vita Voon* – 4:48

Um lançamento que propõe consideravelmente a música da banda em direção a um âmbito eletrônico, ao mesmo tempo em que as faixas crescem em complexidade nos seus arranjos e elementos rítmicos. *Sunhair* começa construindo um *ostinato*, no qual ouvimos um trabalho com efeitos de *delay* similar ao de faixas anteriores como *Disolution*, realizado a partir de sequenciadores. Quando a música segue adiante, dando início a uma seção de improvisos, se ouve um movimento harmônico feito por esse *ostinato* – são improvisos de flauta, sintetizadores, guitarra – e uma seção subsequente mais atmosférica com *pads*, terminando com outro solo de guitarra; em cada um desses momentos de improviso, esse acompanhamento faz um deslocamento harmônico.

*Stretchy* expõe uma sequência de seções, algumas das quais são contrastantes, e exibem diferentes inspirações entre elas. A primeira, na qual podemos ouvir teclados tocando um tema composto por uma série de acordes, lembra de forma desprezível um tipo de *Jazz*, e é sucedida por um improviso ruidoso de sintetizador, sobre o mesmo acompanhamento rítmico e do baixo, mas sem os acordes. A segunda, em uma região mais grave, a qual expressa um ambiente étnico através da timbragem do acompanhamento, utiliza como centro um *riff* sincopado, e nos traz também um solo de guitarra com uma sonoridade mais agressiva.

A seção seguinte retorna ao primeiro acompanhamento, desta vez com a adição de um sintetizador com um acompanhamento monofônico, que se torna o centro do arranjo; são feitas diversas adições e desenvolvimentos no arranjo desta primeira seção, nos levando a um solo de sintetizador, guitarra, e ao fim da música.

*Feng Shui* é a segunda faixa mais longa do disco, e por grande parte de sua duração é uma faixa mais atmosférica. Seu acompanhamento e algumas das inserções instrumentais (como os acordes de teclado aproximadamente aos 6 minutos de duração), mas principalmente a bateria e linha de baixo, são alusivos ao *Reggae*. Estruturalmente, o que ouvimos é um longo improviso de caráter bem aleatório, desenvolvido com sons variados, *samples* e ruídos de fontes diversas. Quando a faixa se aproxima de seus momentos finais, aos 8 minutos de duração, ouvimos uma interrupção brusca na composição, e o que vem a seguir soa como algo mais próximo de um *Heavy Metal*, com um solo de guitarra consideravelmente virtuoso, utilizando um timbre bastante processado. Essa seção de contraste nos leva ao fim da música, trabalhando com *riffs* de guitarra/baixo ritmicamente bem detalhados, os quais servem como base para um solo de sintetizador.

A terceira música desse álbum, *Half Light in Thillai*, é um pouco similar a anterior, mas oferece uma sonoridade diferente, através um *ostinato* tocado em tambores e adornado por instrumentos de percussão variado, como gongos e sinos; um *riff* de violão que diverge em caráter é inserido ocasionalmente. A faixa contém um solo de flauta, segue com o uso incidental de *samples*, e então alguns solos de sintetizador.

*Jurassic Shift*, com o mesmo título do álbum, é sua faixa mais longa, começando imediatamente com uma levada mais acelerada pela bateria e um *riff* no baixo. A guitarra acompanha com um solo improvisado, utilizando timbre limpo com efeitos de *chorus*, utilizando mais harmônicos e arpejos; as frases da guitarra são “ressoadas” por um teclado com um timbre similar, e uma flauta faz alguns acréscimos melódicos. A medida em que a música prossegue, ouvimos uma série de solos alternando entre a guitarra, com um timbre distorcido e mais energético, e o sintetizador com um timbre de *lead* monofônico; o acompanhamento varia bastante, assumindo também um caráter relativamente improvisado.

Aproximadamente na metade de sua duração podemos ouvir uma seção de contraste, a qual essencialmente seria uma seção acústica, mas é executada com timbres eletrônicos. Além da timbragem, os diversos instrumentos improvisam algumas variações de um pequeno motivo melódico construído em torno de escalas mais exóticas, caracterizando uma paisagem diferente. A ambientação é interrompida de forma relativamente brusca quando ouvimos a

bateria e baixo dispararem um acompanhamento mais movimentado, adotando um caráter de *Heavy Metal* – de forma bem similar ao que aconteceu na faixa *Feng Shui*; desta vez, temos solos de guitarra, flauta e teclados, no final da música.

*Pteranodon*, a sexta faixa, começa com uma seção mais ruidosa e dissonante, com alguns *samples* recorrentes. Num momento seguinte, um solo de guitarra improvisado acontece acompanhado por *pads* de sintetizador, depois a música volta ao seu estado inicial, e então ouvimos um segundo solo de guitarra ao fundo do ambiente sonoro, com um timbre bastante processado; a música termina com um solo de percussão.

*Train Oasis*, com apenas 2 minutos e 45 segundos de duração, é uma das faixas de sonoridade mais eletrônica desse lançamento. Uma audição revela uma série de interseções de sintetizadores e partes sequenciadas sobre um *riff* de baixo, os quais são ritmicamente bem detalhados.

*Vita Voom* é a última composição, com uma sonoridade mais energética, e uma estrutura mais bem definida, apresentando partes análogas a versos e refrãos, com improvisos ruidosos de sintetizador entre eles. Um interlúdio central contrastante apresenta um solo de flauta, introduz instrumentos acústicos, e é ao longo da qual ouvimos um solo de guitarra. Após essa parte, a música volta ao verso, e o timbre que ouvimos na guitarra é muito mais distorcido, conferindo um crescendo em direção a culminação da faixa, e encerrando o álbum.

Não necessariamente de uma forma similar ao que ouvimos em algumas poucas faixas do *Porcupine Tree*, e de uma forma bem menos agressiva, no *The Flower Kings*, o *Ozric Tentacles* retrabalhava sua sonoridade buscando incorporar as tecnologias da época, nesse álbum isso ocorreu de forma bem explícita. A banda fez o uso desinibido de sequenciadores, sintetizadores, e *samples*, incluindo seções inteiras ao longo das quais os próprios improvisos consistiam em geração de sons e ruídos a partir desses instrumentos. Na música das outras bandas ouvimos reinterpretações e mesclas entre partes com inspirações eletrônicas e *Rock*, mas neste álbum temos seções inteiras direcionadas a trabalhar apenas com este tipo de musicalidade, as quais são contrapostas com outras seções, puramente focadas em *Rock* ou *Heavy Metal*.

Algumas das composições tem *riffs*, exposições e motivos melódicos, mesmo em músicas de caráter ambiente e improvisado, o que aparenta conferir uma temática as seções, ou na composição como um todo, reduzindo a impressão de aleatoriedade que se tinha em faixas mais livres e experimentais de lançamentos anteriores.

Quando lançado, o álbum conseguiu atrair a atenção do mercado musical *mainstream* inglês, atingindo uma posição considerável nas *charts* que medem o sucesso de tais lançamentos, lembrando que a banda trabalhava de forma independente, através de uma gravadora estabelecida por eles mesmos.<sup>132</sup>

A partir desses lançamentos podemos fazer algumas considerações sobre imersão musical. Um dos argumentos levantados brevemente em um capítulo anterior é sobre como álbuns conceituais completos, com arte, com narrativas incorporadas, letras e etc., podiam instigar o ouvinte a “se perder” no processo de apreciação, principalmente intelectual, de tais obras. No caso dessas bandas recentemente analisadas, teríamos um tipo diferente de imersão, pois seriam obras, como foi colocado por Hegarty e Halliwell (2011), em um âmbito “pós-cognitivo”.

A principal diferença é que, aproximadamente 40 anos após o *Rock Psicodélico*, a quantidade de ferramentas para se desenvolver um tipo de música que busca provocar a imersão do ouvinte, e trabalhar a partir deste aspecto, são mais desenvolvidas. Pensando sobre o ponto de vista que as obras de caráter ambiente destes álbuns foram elaboradas desta forma, podemos inferir que a banda teve a intenção de se incitar um estado de imersão no ouvinte, e através da manipulação dos elementos sonoros, não necessariamente harmônico-melódicos, provocar reações nos ouvintes. A outra forma de imersão seria como mencionada brevemente ao longo do capítulo 2.3, através de álbuns conceituais, conduzindo a atenção do ouvinte em direção a uma narrativa.

A convergência entre estruturas tradicionais do *Rock*, utilizando *riffs* e motivos melódicos como pontos de apoio para o ouvinte, e estruturas livres, ambos os tipos frequentemente encontrados ao longo de composições individuais no trabalho desta banda, fazem deste tipo de música bastante singular. As seções de estruturação livre normalmente fazem trabalhos com variações na textura sonora normalmente encontrados na música eletrônica, caracterizando uma das principais diferenças entre essa atual, e a música da década de 1960, que era fortemente inspirada no *Blues-Rock*. No início da carreira de ambas as bandas observadas os solos de guitarra resgatavam tais inspirações, mas ao longo dos lançamentos foi possível se observar uma adaptação dos guitarristas, favorecendo a caracterização de uma ambientação, alterando de forma significativa seus timbres e fraseados.

---

<sup>132</sup> UK Official Charts. 25 de Abril a 01 de maio de 1993 – *Jurassic Shift* em 11º. Disponível em: < <http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19930425/7502/> > – Acesso em: 28/06/2018.

O sucesso *underground* que o *Rock Progressivo* começou a ter na década de 1990 se conteve principalmente ao mercado musical estadunidense, em torno de alguns festivais já mencionados, e ao longo da década de 2000, como os principais meios de difusão musical se tornaram globais, a popularidade do subgênero se globalizou, mas os festivais ainda são principalmente norte-americanos e ingleses. Procurando analisar a fonte do sucesso desta banda no mercado inglês ao longo da década de 1990 podemos reconhecer, além de muitos motivos, a sua proximidade com a música eletrônica, como foi mencionado.

Apoiados na mesma tecnologia que surgia na época, podemos observar o desdobramento de novos tipos de música, como o *House*, o *Trace*, e diversos outros gêneros, os quais são completamente eletrônicos, e são caracterizados por músicas feitas com o objetivo de serem apreciadas ao vivo, em festivais *Rave*, delimitando circunstâncias relativamente similares as que foram descritas ao longo deste segundo grupo de bandas. Podemos apontar um ponto importante no qual elas se divergem – os meios através dos quais esta música é criada, o que resulta em sonoridades completamente opostas – uma com instrumentos mais tradicionais, e a outra programada de forma eletrônica. (REYNOLDS, 1998, p.120-140)

A carreira do *Ozric Tentacles* segue com o lançamento de inúmeros álbuns até os dias atuais, variando musicalmente entre paisagens sonoras ambientes, em composições mais livres, sem se afastar de texturas eletrônicas; faixas de *Rock* envolvendo estruturas mais definidas, com *riffs* e improvisos; além de músicas incorporando dezenas de elementos de gêneros externos, principalmente de *World Music*, em busca de sonoridades étnicas, e além de tudo, faixas completamente experimentais.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 5.1 AS “WAVES” DO ROCK PROGRESSIVO

Quando se tem contato com reflexões sobre *Rock Progressivo*, seja através de meios de publicidade das bandas, mídia de massa, publicações pelo próprio público, ou livros como aqueles alguns dos quais foram utilizados como referência, uma das discussões mais comuns são sobre as divisões do subgênero. Como a história desta música se estende ao longo de um período de tempo muito extenso, e passou por diversos períodos de mudanças, é natural que as pessoas envolvidas na sua apreciação e debate procurem alguma forma de se “organizar” sobre qual época, ou quais trabalhos, exatamente, estão se referindo.

Circunstâncias, principalmente musicais, que levaram os autores e o público a sentirem esta necessidade de se dividir o subgênero em “ondas” já implica na necessidade para uma discussão um pouco mais profunda – se esta música toda realmente pertence ao mesmo gênero musical – mas antes disso, acredito que seria interessante se considerar a existência ou não de tais ondas.

Como observamos ao longo dos capítulos iniciais, independentemente da definição de um ponto de origem específico, como um álbum, algo que seria bastante subjetivo, é um consenso entre os autores de que o *Rock Progressivo* se consolidou por volta de 1968 – este seria o começo do que chamam da primeira onda. Foi o período no qual o subgênero consolidou suas características musicais, através do trabalho de bandas como o *Pink Floyd*, *Yes*, *King Crimson*, *Jethro Tull* e *Genesis*.

Esta própria definição de bandas já é algo subjetivo, alguns autores e uma porção do público consideram o *Pink Floyd* como uma banda de *Rock Psicodélico*, e alguns não concordam em agrupar o *King Crimson* com as outras bandas, por exibir uma direção musical contrastante, classificando este grupo como *Art Rock* ou *Jazz-Rock*. É uma questão de definição de gêneros musicais, como foi comentado brevemente na introdução do trabalho: gêneros seriam uma forma de se manifestar um conjunto de práticas que envolvem muito mais do que exceções nos trabalhos de um grupo, ou faixas em álbuns específicos; acredito que seria incorreto definirmos um gênero musical a partir da atividade de bandas individuais.

Esta primeira onda continuaria até a queda de popularidade do *Rock Progressivo*, que aconteceu quando o subgênero começou a perder o folego no mercado *mainstream*, foi sujeito a críticas pela mídia, e afrontado pelo surgimento do *Punk Rock* na Inglaterra, por volta de

1976. As principais bandas mencionadas também passaram por uma série de problemas, mudanças em suas formações, e algumas suspenderam suas atividades, levando finalmente a um enfraquecimento da presença do público, e ao final desta primeira onda do *Rock Progressivo*.

A segunda onda, de acordo com Hegarty e Halliwell (2010) e Macan (1998), viria com o surgimento de um novo grupo de bandas ao longo da década de 1980 – *Marillion* e *IQ* – normalmente definidas como as principais representantes desta música, mas os autores citam diversos outros grupos; alguns autores e uma parte do público concordam em vincular esta música ao termo *Neo-Progressive*. Como observamos, a prática destas bandas é significativamente diferente daquela das bandas da década de 1970, o que justificaria um termo diferente, mas mantendo algumas características em comum.

Sobre a discussão de ondas, temos um problema inicial que surge sobre a definição do ponto de origem desta segunda onda, que seria a partir do surgimento destas bandas. Este ponto de origem ignora o fato de que algumas das bandas antigas continuaram compondo, e que foram trabalhos musicalmente significantes, como, por exemplo, os álbuns do *Peter Gabriel* e do *King Crimson*, os quais influenciaram um grande número de músicos nas décadas seguintes. Estes trabalhos, de acordo com estas definições dos autores, não pertenceriam a nenhuma das duas ondas. Um outro problema é que o *Metal Progressivo* também surgiu na mesma época, e tem características bem distintas quando comparadas especificamente a estas de *Neo-Progressive*; a classificação de uma onda por “bandas que surgiram na época”, é bastante subjetiva.

Um segundo problema que surge em torno desta esta suposta segunda onda é que, como observamos ao longo do capítulo 4 do trabalho, a carreira destas bandas representantes continua até os dias atuais. No momento da redação deste trabalho, ambos os grupos, *Marillion* e *IQ*, se encontram em turnê, o que faria com que a segunda onda continuasse de forma paralela a uma terceira. Estes termos foram pensados com o objetivo de se simplificar as discussões sobre o subgênero, mas quando nos deparamos com estes detalhes, eles acabam se tornando uma complicação desnecessária.

A terceira onda seria possivelmente definida da mesma forma, através das bandas que surgiram a partir da década de 1990, Macan (1998) considera principalmente a atividade de bandas como *Ozric Tentacles*, enquanto Hegarty e Halliwell concluem o seu livro refletindo sobre diversos tipos de música experimental, desde o *Porcupine Tree*, até seções de

progressivo em bandas de música eletrônica como nos trabalhos do *Pendulum*, que é uma banda de *Drum n' Bass*. (HEGARTY; HALLIWELL, 2011, p.283-289)

Como observamos ao longo do capítulo 4 do trabalho, temos dois grandes grupos de bandas que trabalharam com *Rock Progressivo*, os quais produziram músicas com características relativamente diferentes. Ainda é importante mencionar os grupos de *Metal Progressivo*, os quais têm sonoridades muito variadas ao longo destas décadas a partir de 1990. Outros detalhes para se considerar são – a presença de algumas das bandas e músicos importantes da década de 1970, retomando suas carreiras, outros grupos os quais apresentam sonoridades experimentais, mas não foram abordados pelo trabalho, como bandas de *Post-Rock*<sup>133</sup>, e bandas inseridas no mercado *mainstream* que tiveram uma liberdade maior em seus trabalhos, se aproximando do subgênero, alguns exemplos seriam o *Radiohead* na década de 2000, e o *Muse* em alguns álbuns mais recentes.

Acredito que como resultado da pesquisa realizada ao longo do trabalho, podemos dizer que verificamos, de forma concreta, que a música conhecida como *Rock Progressivo* realmente teve um retorno ao longo da década 1990, seguindo em frente nos anos seguintes, o que caracterizaria uma terceira fase distinta desse subgênero. Apesar disto, como mencionado, a inclusão da música que observamos além de outras neste período faz com que a caracterização deste período como uma terceira “onda” se torne abrangente demais para ser útil. A classificação por gêneros musicais já seria mais do que o suficiente para se comunicar qual tipo de prática musical exatamente estamos nos referindo, até mesmo porque já utilizei termos como *Neo-Progressive* como referência às novas bandas de 1980.

Um último e importante detalhe sobre a classificação por fases envolve a popularidade do subgênero, o qual fez parte do mercado *mainstream* ao longo da década de 1970, mas que nas décadas seguintes não teve um sucesso tão excepcional. Quando se fala que o subgênero teve uma segunda ou terceira “ondas”, se corre o risco de inferir que as subsequentes foram similares à primeira nestas questões. Devido a forma com que os autores definem o final da primeira fase, através do ponto ao longo do qual se verifica a queda de popularidade do subgênero, quando se diz que esta música voltaria nos anos seguintes, estaríamos, através

---

<sup>133</sup> Um tipo de música que se desenvolveu no final da década de 1980 e início da década de 1990, envolvendo principalmente experimentação em torno do *Rock*. Algumas das características mais marcantes são a presença predominante de faixas instrumentais, harmônica e melodicamente minimalistas, se focando na criação de ambientações através do desenvolvimento e variação de texturas, timbres, dinâmica e complexos arranjos musicais, feitos principalmente com guitarras (com diversos efeitos) e ocasionais instrumentos acústicos, sem se apoiar tanto em elementos eletrônicos ou música programada. Algumas das influências e conexões deste subgênero são a música ambiente, o *Rock Psicodélico*, e o *Krautrock*. (REYNOLDS, 1994)

desta afirmação, sujeitando alguém a pressuposição de que voltamos ao estado inicial. De uma forma similar, através da afirmação da existência de uma terceira onda, podem ser levantadas, não somente estas questões sobre a popularidade, mas também outras sobre a segunda fase do subgênero, sobre como esta fase teria ou não se encerrado, e se a música que ouvimos no trabalho das bandas que surgiram nesta época seria igual ou não a aquela da primeira ou terceira. Assim, imagino que seja mais adequado abordar a história do *Rock Progressivo* através dos termos de gênero musical.

## 5.2 CARACTERÍSTICAS DO *ROCK PROGRESSIVO* A PARTIR DE 1990

As características gerais da música das bandas novas que surgiram nesta época, em torno da década de 1990, são relativamente similares às da música da década de 1970. Podemos afirmar isso principalmente pelas circunstâncias observadas em torno da música dos grupos que observamos, assim como diversos outros que participavam da mesma subcultura do *Rock Progressivo* no mercado norte-americano. Estes músicos trabalhavam com o objetivo deliberado de se resgatar aquela sonoridade da música da década em que o subgênero fez parte do mercado *mainstream*, e isto foi verificado em diversas ocasiões ao longo do trabalho dos grupos, principalmente no primeiro grupo de bandas, mas também, ocasionalmente no segundo.

Apesar disso, não foram todas as características que foram reproduzidas, e não foi somente isso que aconteceu, as novas tecnologias que surgiram em torno da música nos anos mais recentes foram incorporadas nesta música, assim como cada banda se deixava inspirar por diferentes fontes externas, reinterpretando o *Rock Progressivo* de uma maneira individual. A presença do *Metal Progressivo* também foi bastante importante, se tornando um elemento em comum na música destes grupos.

Um dos elementos que foi observado de forma recorrente foi o uso do *Mellotron* e do *Hammond*, ambos equipamentos antigos, mas que devido ao timbre bastante característico, foram utilizados de forma ampla pelas bandas nesta época, a partir de 1990. Um terceiro timbre que se ouve bastante na música dos grupos antigos é o do sintetizador *Moog*, mas que na música mais nova foi substituído por sintetizadores modernos, os quais são capazes não somente de se emular o timbre original, mas oferecem uma variedade maior de sonoridades. Foi possível se identificar o uso destes sintetizadores monofônicos principalmente em exposições melódicas, *leads*, e solos, muitas vezes apresentados como instrumento de

destaque ao longo de suas seções. Isto pode explicar a necessidade por uma fidelidade sonora maior, assim como uma variedade de timbres capaz de oferecer oportunidades para contraste ou harmonização entre eles mesmos, ou com a guitarra e vocais.

A aplicação de outros instrumentos, com características mais artificiais, como baterias eletrônicas utilizando timbres pouco usuais, e sequenciadores para a construção de *ostinatos* e acompanhamentos foi mais comum nas bandas do segundo grupo, mas podem ser ouvidos de forma ocasional da música de todas as bandas. O principal seria a utilização de *samples*, não somente da maneira que vimos no início da década de 1970, mas também como uma forma de improvisação. O mais comum foi encontrarmos estas amostras sonoras e ruídos como uma forma de se ambientar as faixas, construindo ou ilustrando uma paisagem sonora para o ouvinte, assim como uma forma de se caracterizar e efetivar um conceito ou narrativa baseada em um conceito ao longo de uma composição. A segunda maneira através da qual as bandas utilizaram *samples*, verificada sobretudo em músicas com uma direção mais ambiente, é mais incidental e aleatória, basicamente como uma forma de improvisação não-melódica.

A variação de timbres na guitarra e violão depende bastante de quais grupos, mas sempre foi possível se identificar algum tipo de sonoridade pouco usual como forma de contraste entre seções. O que mais chama a atenção nas linhas de guitarra é que, como as músicas sempre abrem espaço para a improvisação, os músicos têm a chance de se expressar de forma mais livre, então foi possível se ouvir solos bem diferentes entre as faixas do *The Flower Kings*, e *Änglagård*, por exemplo.

Uma das principais diferenças entre o *Rock* e o *Metal* progressivo é caracterizada na utilização da guitarra e instrumentos de cordas acústicos. Os solos nas músicas analisadas não podem ser considerados excessivamente virtuosos, independente do guitarrista, sempre foi possível se ouvir um esforço do guitarrista para se manter o seu fraseado dentro do caráter melódico da faixa, através de variações ou repetições dos temas melódicos vocais ou *riffs*, junto com os sintetizadores. No *Metal Progressivo* é bem comum que se separe seções individuais para os solos, os quais podem ser tocados da forma mais virtuosa possível pelo músico, e então o grupo segue com exposições melódicas instrumentais ou harmonizações.

Foi bastante comum se ouvir faixas utilizando instrumentações com diversos violões e guitarras, variando entre timbres com ou sem distorção, e utilizando uma vasta gama de efeitos como *flangers*, *chorus*, *echo*, *talkbox*; efeitos de manipulação de altura (*pitch shift*, oitavadores, harmonizadores), entre outros. Os músicos procuravam variar a forma de se tocar o instrumento, como pode se ouvir diversos solos nos trabalhos do *Porcupine Tree* e *The*

*Flower Kings* ao longo das décadas, nos quais se ouve bastante uso de *slide* e *e-bow*; Roine Stolt particularmente toca muitos solos com *wah-wah*, utilizando o timbre da guitarra sem o efeito para exposições melódicas, e Steven Wilson utiliza diversas “colorações” de *fuzz* diferentes, como forma de contraste. Apesar de que todos estes efeitos já existiam nas décadas anteriores, eles não eram utilizados de forma tão plena, e alternados tão frequentemente. Foi possível se ouvir o baixo sendo utilizado de uma maneira mais ativa no trabalho da maioria das bandas, através de faixas que se destacam por acompanhamentos e *riffs* tocados pelo instrumento, junto apenas a parte rítmica. Em outros momentos, a presença do instrumento é mais notável em seções de improviso e exposições instrumentais, nas quais é relativamente comum se ouvir partes que os músicos abandonam a região grave e acompanham os outros instrumentos em oitava ou uníssono.

A variedade de instrumentos acústicos identificados foi algo similar ao que pode ser encontrado nos trabalhos de algumas das bandas da década de 1970, principalmente em seções que parecer ser bastante inspiradas na música do *Yes* e *Jethro Tull*. O instrumento de sopro mais comum foi a flauta transversal, mas pode se ouvir solos de sax soprano na música do *The Flower Kings*, e trompa na música do *Spock's Beard*. Instrumentos de cordas de fato foi algo raro, normalmente substituídos por teclados simulando o timbre do conjunto de um quarteto, ou pelo próprio *Mellotron*.

Uma outra característica importante que foi inspirada no *Rock Progressivo* de décadas anteriores foi na forma de se trabalhar os vocais, e é um ponto no qual podemos começar a divergir entre os conjuntos de características das bandas da primeira e segunda vertentes, identificadas ao longo das décadas atuais, pois esta segunda, obviamente, consiste de música instrumental. As duas vertentes identificadas podem estabelecidas pelas diferentes bandas identificadas ao longo do capítulo quatro do trabalho, nas quais poderíamos incluir o *Spock's Beard*, *Flower Kings* e *Ånglagård* na primeira vertente, e *Ozrics Tentacles* e *Djam Karet* na segunda. Apesar da maioria das bandas observadas, as quais se encaixariam na primeira vertente, e tem apenas um vocalista principal, foi bastante comum se ouvir o uso vasto de harmonias vocais, muitas vezes aparentemente inspiradas nos trabalhos de bandas como *Yes* e *Genesis*.

As letras e temáticas foram muito variadas entre as bandas, não possibilitando a definição de uma tendência a ponto de se definir uma característica, como as letras baseadas em misticismo e mitologia na década de 1970. Algo relacionado foi a presença de álbuns conceituais e inclusão de narrativas, particularmente nas bandas da primeira vertente – todas

as bandas lançaram pelo menos um álbum com uma narrativa envolvendo o ciclo de faixas do começo ao fim, e foi relativamente comum se encontrar faixas longas escritas em torno de temáticas individuais.

Foi interessante se observar a divergência do *Rock Progressivo* em duas linhas bem distintas de bandas ao longo da década de 1990, ambas bem-sucedidas, mas que podemos considerar uma destas a “principal”, pois ao se incluir letras, se ganha a possibilidade de se desenvolver integralmente narrativas e álbuns conceituais, os quais são características importantes, não somente como um elemento que foi recuperado, mas foi um dos pontos que marcou a origem do subgênero no final da década de 1960.

Devido às características da música instrumental, a estrutura das faixas também é um ponto divergente entre as bandas da primeira e segunda linhas. Identificada principalmente nas faixas da primeira linha, se observa uma seção mais usual, com *riffs* ou motivos melódicos, seguidas por versos e refrões, mas que então encontramos seções inteiras subsequentes, após as partes comuns, contendo solos, improvisação, caracterizando algum tipo de contraste ou exposições instrumentais. Este tipo de estrutura já havia sido identificado na composição do Yes, *Roundabout*, e foi observada de forma recorrente na música do subgênero, tanto da década de 1970, quanto nas mais atuais.

O outro tipo de estrutura, a qual é encontrada principalmente nas faixas mais longas, ou instrumentais, consiste basicamente de uma parte principal, com um tema ou motivo, e então uma sequência de exposições de temas ou *riffs* melódicos, tocados por diferentes instrumentos, as vezes contrastantes, e com variações em partes subsequentes, não necessariamente caracterizando solos. São faixas cuidadosamente escritas, bastante deliberadas, sem nos dar a impressão que se os músicos estão improvisando algo; este tipo de música também foi comum no progressivo da década de 1970, normalmente chamados de “épicas progressivos”, é um tipo de composição bastante característica do subgênero. É neste tipo de faixa que encontramos as influências da música erudita, desde a música do início do progressivo e até os trabalhos das bandas atuais, variando entre o que identificamos como *forma sonata* e alguns tipos de temas com variações.

O terceiro tipo de estrutura, que foi encontrada em ambas as linhas, mas é mais distintiva da música das bandas de progressivo instrumental, é um mais livre. Este tipo de composição consiste de uma única seção, normalmente com um *ostinato* ou acompanhamento de caráter ambiente, evocando algum tipo de paisagem sonora, sobre a qual os músicos fazem diversos tipos de improvisos. Isso acaba caracterizando estas faixas como uma música

aparentemente mais incidental, algo bem diferente dos “épicos progressivos”, os quais tem seus elementos mais cuidadosamente dispostos. Foi neste tipo de faixa que também encontramos os trabalhos mais experimentais, marcadas pelo uso de *samples*, ou inspiração e inclusão de elementos musicais distantes do *Rock*.

Esta dualidade entre ambas as linhas do *Rock Progressivo* não é algo novo da década de 1990. Se considerarmos os trabalhos desde antes do início do subgênero, quando se discutia sobre seus possíveis pontos de origem, entre o *Pet Sounds* (1966) e o *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), já era possível se observar justamente estes dois tipos diferentes de conceptualizações em torno da experimentação musical – uma envolvendo a evocação de um cenário através da música, e a outra utilizando estas ferramentas para se desenvolver uma narrativa de uma forma mais direta.

Detalhes envolvendo a complexidade rítmica não foram encontrados tão frequentemente quanto na música da década de 1970, mas ainda estavam presentes na música da década de 1990 em diante, principalmente no *Metal Progressivo*. As bandas se concentravam em trabalhar detalhadamente a estruturação das faixas, sua instrumentação e arranjos, depois exposições melódicas e solos; foi relativamente raro se encontrar faixas em compassos irregulares.

De uma forma geral, observamos que o *Rock Progressivo* das décadas mais recentes foi menos virtuoso do que a música do início do subgênero, principalmente nos solos e partes instrumentais, quando comparados com os trabalhos de bandas como o *King Crimson* e *Emerson, Lake & Palmer*. No *Metal Progressivo*, por outro lado, podemos facilmente encontrar faixas que são mais virtuosas do que a música antiga, e esta é a diferença mais marcante entre os dois tipos de música nas décadas mais recentes.

Não imagino que a ausência de virtuosidade na execução dos instrumentos no *Rock Progressivo*, ao longo das décadas atuais, possa ter alguma correlação com as críticas do final da década de 1970, ou ser algo causado por algum tipo de depreciação pelo público, caracterizando apenas uma escolha consciente por parte das bandas. Ao longo da década de 1980, juntamente com o desenvolvimento do *Metal*, podemos encontrar músicos como Steve Vai, Paul Gilbert, Joe Satriani, Yngwie Malmsteen, e diversos outros, fazendo um tipo de música que é fundamentada em virtuosismo, os quais foram bem-sucedidos em suas carreiras, além de todo o trabalho do guitarrista Eddie Van Halen ao longo da década de 1980, que foi muito popular no mercado norte-americano. A existência deste tipo de música pode nos indicar, mesmo de que de uma forma subjetiva, que o mercado musical não era tão hostil ao

virtuosismo técnico. Mas é curioso se fazer a observação que este tipo de música é mais encontrado em torno do mercado norte-americano e asiático, e que nos mercados europeus, incluindo o inglês, não é tão comum, o qual foi o ponto de origem do *Rock Progressivo*.

Observamos também que as bandas de um modo geral, principalmente ao longo do início de suas carreiras, conseguiram se estabelecer de maneira independente, algumas até gravando e lançando os próprios álbuns. A maneira com que o *Marillion* conseguiu sustentar suas atividades ao longo das décadas se tornou um modelo importante, que juntamente aos desenvolvimentos tecnológicos que ocorreram ao longo dos anos, permitiu que um número impressionante de bandas surgisse por volta desta década de 2010.

Identificamos também a influência de alguns festivais no processo de desenvolvimento do subgênero, festivais os quais foram inicialmente norte-americanos, auxiliaram no estabelecimento de diversas bandas não somente locais, mas também internacionais: o *ProgFest*, envolvendo cena do *Rock Progressivo* que cercou Los Angeles no início da década, e também um festival chamado *ProgDay*<sup>134</sup>, que acontecia em Chapel Hill, na Carolina do Norte. Ambos estes festivais, apesar de estadunidenses, envolviam convidados de diversos países, como foi o caso do *The Flower Kings* e *Änglagård*, por exemplo. O número de festivais cresceu com o tempo, envolvendo também bandas de *Metal*, junto com as de progressivo; um outro festival bastante importante abrangendo ambos os gêneros musicais é o *North East Art Rock Festival*, mais conhecido como *NEARFest*<sup>135</sup>, o qual é realizado na cidade Bethlehem, no estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos (região próxima de Nova Iorque). Um festival maior seria o *ProgPower*, que ocorre tanto nos Estados Unidos quanto em países europeus, e é mais voltado para bandas de *Metal*<sup>136</sup>.

Os eventos ingleses, e na região do norte da Europa são mais livres, alguns ocorrem de forma mais “natural”, ou até mesmo incidental, em ambientes abertos. Um exemplo que ilustra, e explicaria esta caracterização seria as circunstâncias em torno do surgimento da banda *Ozric Tentacles*, que ocorreu em um destes festivais livres, na região em volta do monumento *Stonehenge*. Este tipo de festival envolve mais do que apenas música, são livres,

---

<sup>134</sup> BENNET, Michael. *ProgDay. Overview 1995 – 2000*. Disponível em: <<http://www.progday.net/ProgDay-Overview1995-2000.html>> – Acesso em 13/07/2018.

<sup>135</sup> HUTCHINSON, Chad. *NEARFest. Past Lineups. 1999 – 2010*. Website Arquivado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20160413231105/http://www.nearfest.com:80/pastlineups.asp>> – Acesso em 13/07/2018

<sup>136</sup> METALAGES Media. *ProgPower. Past Lineups. 2001 – 2017*. Disponível em: <<http://progpowerusa.com/event-info/previous-rosters/>> – Acesso em 13/07/2018

sem organização central, e incitam o público a participar das atividades, justamente como aconteceu com no caso da banda, no qual diversas seções de improviso foram se sucedendo com participações de pessoas diferentes, e quando aquele grupo de músicos com uma afinidade maior se encontraram no palco, acabaram decidindo formar uma banda oficialmente em um momento posterior. Existem festivais muito maiores na Inglaterra, mas envolvem praticamente o máximo de gêneros musicais possíveis, atendendo a um público enorme, e não tem uma relação muito próxima com o subgênero.

O *Rock Progressivo*, com as características com que retornou por volta de 1990, continua até os dias atuais, ainda mais popular do que nas décadas anteriores, juntamente a grupos de *Neo-Progressive* e algumas das bandas e músicos da década de 1970. Desta forma podemos concluir com um certo grau de certeza que apesar de ser um longo e extremamente variado período histórico, esta música continua se encaixando neste mesmo gênero musical. Além disto, a tecnologia em torno da gravação e produção musical se desenvolveu a tal ponto que podemos encontrar plataformas completas disponíveis em dispositivos móveis, o que juntamente aos precedentes de *crowdfunding* fez com que o surgimento de bandas novas se tornasse ainda mais fácil, desde que sua música chame a atenção do público. Os grupos mais estabelecidos não somente trabalham em seus próprios álbuns, mas podemos encontrar diversos supergrupos, lançamentos em carreira solo e projetos diversos a partir dos mesmos músicos, diversificando bastante a música no subgênero, e abrindo diversos caminhos para que continue ao longo das décadas seguintes.

## REFERÊNCIAS

ÄNGLAGÅRD. Autobiografia. Disponível em:

<<http://anglagardrecords.com/biography.html>> – Acesso em 22/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Hybris*. Disponível em: <<http://anglagardrecords.com/discography/hybris.html>> – Acesso em 22/06/2018.

AYREON. *Into The Electric Castle*. Disponível em:

<<http://www.arjenlucassen.com/content/into-the-electric-castle/>> – Acesso em 29/06/2018.

\_\_\_\_\_. *The Theory of Everything*. Disponível em:

<<http://www.arjenlucassen.com/content/the-theory-of-everything/>> – Acesso em 29/06/2018.

BENNET, Michael. *ProgDay. Overview 1995 – 2000*. Disponível em:

<<http://www.progday.net/ProgDay-Overview1995-2000.html>> – Acesso em 13/07/2018.

BOEHM, Mike. *A Prog-Rock Renaissance?* 1994. Disponível em:

<[http://articles.latimes.com/1994-11-03/entertainment/ca-58251\\_1\\_2-day-event](http://articles.latimes.com/1994-11-03/entertainment/ca-58251_1_2-day-event)> – Acesso em 25/06/2018.

BOWMAN, Durrell S. *Individualism, Rush, and the Progressive/Hard Rock Alloy*. In: HOLD-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. Londres: Routledge, 2001.

BOWMAN, Durrell S. *Permanent change: Rush, Musicians' Rock, and the Progressive Post-Counterculture*. PhD dissertation. Los Angeles: UCLA, 2003.

BRANDLE, Lars. *Radiohead Returning to the Road in 2008*. 2007. Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20130402042043/http://www.billboard.com/articles/news/1047969/radiohead-returning-to-the-road-in-2008>> – Acesso em 28/06/2018.

CATEFORIS, Theo. *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2011. <https://doi.org/10.3998/mpub.152565>

CRYSTAL Spotlight. *Pain of Salvation*. Biografia. Disponível em:

<<http://painofsalvation.com/about/>> – Acesso em 29/06/2018.

DE HAAN, Jan-Jaap. *Spock's Beard – The Light*. Disponível em:

<<http://www.dprp.net/proghistory/1995-spocks-beard-the-light>> – Acesso em 27/06/2018.

DICK, Chris. *Opeth*. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.opeth.com/bio>> – Acesso em 29/06/2018.

FENDER Music. *About Fender – Our History*. [2018]. Disponível em:

<<https://www.fender.com/pages/about>> – Acesso em 20/06/2018.

GIBSON USA. *The First Gibson Electrics*. [2018]. Disponível em:

<<http://www.gibson.com/Gibson/History.aspx>> – Acesso em 20/06/2018.

GOLEMIS, Dean. Chicago Tribune. *British Band's U.s. Tour Is Computer-generated*. 1997. Disponível em: <[http://articles.chicagotribune.com/1997-09-3/features/9709230071\\_1\\_music-fans-newsgroup-marillion](http://articles.chicagotribune.com/1997-09-3/features/9709230071_1_music-fans-newsgroup-marillion)> – Acesso em 28/06/2018.

GONEWEST. *Spock's Beard – Beware of Darkness*. Disponível em: <<http://www.spocksbeard.com/discography/beware.html>> – Acesso em 28/06/2018.

HEGARTY, Paul; HALLIWELL, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock Since The 1960s*. Londres: Bloomsbury Academic, 2011.

HICKS, Michael. *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions*. Champaign: University of Illinois, 1999.

HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive Rock Reconsidered*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2001.

HUTCHINSON, Chad. *NEARFest. Past Lineups*. 1999 – 2010. Website Arquivado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20160413231105/http://www.nearfest.com:80/pastlineups.asp>> – Acesso em 13/07/2018.

INSIDEOUT Music. *Transatlantic*. Biografia. Disponível em: <<http://www.insideoutmusic.com/artist.aspx?IdArtist=468>> – Acesso em 28/06/2018.

KAHN, Scott. Steven Wilson – *Fear of a Blank Planet Interview*. 2007. Disponível em <[https://www.musicplayers.com/features/guitars/2007/0707\\_Steven\\_Wilson.php](https://www.musicplayers.com/features/guitars/2007/0707_Steven_Wilson.php)> – Acesso em 29/06/2018.

KAIPA. Autobiografia. Disponível em: <<http://kaipa.info/History/kaipa-the-history-part-1-1973-1982/index.html>> – Acesso em 25/06/2018.

KINSON, Tony. *No-Man*. Biografia. Disponível em: <<http://no-man.co.uk/biography/>> – Acesso em 18/06/2018.

LEADBEATER, Chris. *The Band That Broke the Mould*. 2000. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20100215211619/http://www.thisislondon.co.uk/music/article-898588-the-band-that-broke-the-mould.do>> – Acesso em 28/06/2018.

LINSTRUTH, Lori. Arjen Anthony Lucassen. Biografia. Disponível em: <<http://www.arjenlucassen.com/content/info/bio/>> – Acesso em 22/06/2018.

MACAN, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, 1998.

MANNING, Peter. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press, 2004.

MARILLION. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.marillion.com/band/pressroom.htm>> – Acesso em 28/06/2018.

\_\_\_\_\_. *The Marbles Campaign Outlined*. 2003. Disponível em:

<<http://www.marillion.com/news/newsitem.htm?id=38>> – Acesso em 28/06/2018.

MARTIN Jr., Bill. *Listening to The Future: The Time of Progressive Rock, 1968 – 1978*. Chicago: Open Court, 1998.

MASTERS, Tim. BBC News. Marillion Fans to The Rescue. 2001. Disponível em:

<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1325340.stm>> – Acesso em 28/06/2018.

MCMULLEN, Phill. *Ptolomatic Terrascope*. Dezembro, 1993. Volume 4, Número 3. 53f.

Wiltshire, Inglaterra. Disponível em: <<http://www.terrascope.co.uk/Archives/Archives.htm>> – Acesso em 24/06/2018.

MENON, Tushar. *Backstage with Steven Wilson*. Rolling Stone India, 2012. Disponível em:

<<http://rollingstoneindia.com/backstage-with-steven-wilson/>> – Acesso em 18/06/2018.

METALAGES Media. *ProgPower. Past Lineups*. 2001 – 2017. Disponível em:

<<http://progpowersusa.com/event-info/previous-rosters/>> – Acesso em 13/07/2018.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1990.

PARELES, Jon. *The New York Times. Pay What You Want for This Article*. 2007. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2007/12/09/arts/music/09pare.html>> – Acesso em 28/06/2018.

PFML. *Pink Floyd*. Discografia. Disponível em:

<<http://www.pinkfloyd.com/music/albums.php>> – Acesso em 25/06/2018.

PROGSCAPE. *Djam Karet. Collaborator*. Disponível em:

<<http://www.djamkaret.com/collaborator/>> – Acesso em 29/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Djam Karet*. Autobiografia. Disponível em: <<http://djamkaret.com/biography/>> –

Acesso em 29/06/2018.

PROWN, Pete; NEWQUIST, H. P. *Legends of Rock Guitar: The Essential Reference of Rock's Greatest Guitarists*. Milwaukee: Hal Leonard, 1997.

REYNOLDS, Simon. *Generation Ecstasy: Into The World of Techno and Rave Culture*.

Londres: Routledge, 1998.

RIAA Gold & Platinum Database. Disponível em: <<https://www.riaa.com/gold-platinum/>> –

Acesso em 16/05/2018.

\_\_\_\_\_. Premiações e datas para o *Dream Theater*. Disponível em:

[https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=default-award&se=dream+theater#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=dream+theater#search_section) – Acesso em 22/06/2018.

\_\_\_\_\_. Premiações e datas para o *Genesis*. Disponível em: <[https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=default-award&ar=Genesis&ti=We+Can%27t+Dance#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Genesis&ti=We+Can%27t+Dance#search_section)>

– Acesso em 29/06/2018.

ROMANO, Will. *Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock*. Milwaukee: Backbeat Books, 2010.

SAMSON, Jim. *Genre* – *Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>> – Acesso em: 28/06/2018.

SANDER, Ed. *Porcupine Tree – Stupid Dream*. 1999. Disponível em: <<http://www.dprp.net/proghistory/1999-porcupine-tree-stupid-dream>> – Acesso em 18/06/2018.

SCARUFFI, Piero. *A History of Rock Music: 1951 – 2000*. New York: iUniverse. 2003.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape*. Rochester: Destiny Books, 1993.

SIMON, Phil. Huffingtonpost. *Mike Kelly on Marillion's Forthcoming Album*. 2015. Disponível em: <[https://www.huffingtonpost.com/phil-simon/mark-kelly-on-marillions\\_b\\_8078712.html](https://www.huffingtonpost.com/phil-simon/mark-kelly-on-marillions_b_8078712.html)> – Acesso em 28/06/2018.

STOLT, Roine. Autobiografia. Website arquivado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20170125164128/http://flowerkings.se/biography.php?p=roine>> – Acesso em 27/07/2018.

SWARM Intelligence. *Porcupine Tree*. Antiga autobiografia. Website arquivado. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080410092648/http://www.porcupinetree.com/background.cfm>> – Acesso em 18/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Porcupine Tree*. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/background.cfm>> – Acesso em 18/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Porcupine Tree – Moonloop* EP. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.details.cfm?albumid=52>> – Acesso em 25/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Porcupine Tree – On the Sunday of Life*. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.details.cfm?albumid=58>> – Acesso em 18/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Porcupine Tree – A Psychadelic Psauna (in Four Parts)*. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.compilations.cfm>> – Acesso em 18/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Porcupine Tree – The Sky Moves Sideways*. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.details.cfm?albumid=51>> – Acesso em 25/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Porcupine Tree – Voyage 34*. Disponível em: <<http://www.porcupinetree.com/discography.details.cfm?albumid=57>> – Acesso em 18/06/2018.

TAGG, Philip. *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice*. 1982. Disponível em: <<https://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>> - Acesso em: 28/06/2018.

UK Official Charts. Período de 25 de Abril a 01 de maio de 1993. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19930425/7502/>> – Acesso em: 28/06/2018.

\_\_\_\_\_. *Meeting The Chart Rules*. 2018. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/media/654984/official-uk-album-chart-rules-july-2018.pdf>> – Acesso em 28/06/2018.

\_\_\_\_\_. Período de 20 a 26 de setembro de 1992. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19920920/7502/>> – Acesso em 29/06/2018.

\_\_\_\_\_. Período de 25 de Abril a 05 de maio de 2004. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/singles-chart/20040425/7501/>> – Acesso em 28/06/2018.

\_\_\_\_\_. Período de 5 a 11 de maio. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19910505/7502/>> – Acesso em 29/06/2018.

\_\_\_\_\_. Informações sobre o *Marillion*. Disponível em: <<http://www.officialcharts.com/artist/614/marillion/>> – Acesso em 22/06/2018.

ULRICH, Adelt. *Krautrock: German Music in the Seventies*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2016.

WASTE. *Radiohead. In Rainbows*. Website arquivado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20071025030704/http://www.inrainbows.com:80/Store/index2.html>> – Acesso em 28/06/2018.

WERNING, Mike. *Ozric Tentacles*. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.ozrics.com/>> – Acesso em 29/06/2018.

WHITMAN, Howard. *Spock's Beard Part 1 – As the Beard grows*. 2010. Disponível em <<http://www.goldminemag.com/features/spocks-beard-part-1-as-the-beard-grows>> – Acesso em 27/06/2018.

WIEDERHORN, Jon; TURMAN, Katherine. *Louder Than Hell: The Definitive Oral History of Metal*. It Books: Nova Iorque, 2013.

## GLOSSÁRIO

**CRESCENDO/DECRESCENDO:** Termos musicais utilizados para se descrever uma alteração gradual de dinâmica, ao longo da qual a execução do instrumento, volume da faixa ou elemento indicado, vai se intensificando ou amenizando, respectivamente.

**DELAY (efeito):** Utilizado como efeito de áudio, o *delay* foi um dos primeiros tipos de efeitos artificiais criados em estúdio. O efeito envolve o armazenamento de forma artificial de uma pequena duração de áudio, e então a sua subsequente reprodução, seja uma única vez ou diversas vezes, variando ou não em volume. O efeito pode ser utilizado para se criar ambientes de escuta artificiais, efeitos de eco, estender artificialmente a duração de notas, entre outras inúmeras aplicações.

**DRUM MACHINE:** Ao contrário de baterias tradicionais, ou baterias eletrônicas, *drum machines*, são dispositivos eletrônicos pequenos e de fácil uso, necessitando apenas que o músico programe o ritmo ou levada desejada no aparelho, sem que seja necessário se ter a habilidade física de se tocar o instrumento de fato.

**FLANGER:** Nome que se dá a um efeito criado, originalmente, a partir da reprodução de dois sinais de áudio idênticos, mas que são levemente dessincronizados em tempo, na escala de milissegundos. Isto cria um efeito de “varredura” ou “sopro” no som para o ouvinte. Quando utilizado na guitarra, o efeito é reproduzido a partir de um pequeno pedal.

**FUZZ BOXES:** Pequenos acessórios desenvolvidos ao longo da década de 1950 e comercializados na década de 1960 para o uso em palco. Normalmente são conectados entre uma guitarra e um amplificador, e distorcem agressivamente o timbre do instrumento.

**GRAVADOR DAT:** Um formato de gravação digital e *multitrack*, baseado em fitas magnéticas, que foi utilizado de forma considerável no final da década de 1980 e 1990, principalmente pela portabilidade e funcionalidade dos dispositivos disponíveis, possibilitando gravações ao vivo e facilitando gravações independentes em estúdio.

**MAINSTREAM:** O uso do termo em inglês *mainstream* foi adotado no trabalho para me referir a uma música que foi comercialmente bem-sucedida, e teve uma popularidade considerável. Não é necessariamente uma solução ideal, mas outros possíveis termos carregam uma certa ambiguidade, como “mercado de música popular” ou “mercado de músicas famosas”, os quais podem se referir a um tipo diferente de música. Este termo vai se referir ao grupo de bandas que pode ser verificado através do uso de websites como o Billboard ou UK Official Charts, se observando quais as bandas que permaneceram em torno do topo de tais listas, nos períodos em questão.

**MIDI:** Um protocolo que padronizou um sistema de “comunicação universal”, o qual pode ser utilizado para se passar informações entre dispositivos de tipos, marcas e modelos diferentes, principalmente musicais, mas não exclusivamente. Ao serem conectados uns aos outros, estes dispositivos podem ser tocados, programados, ou operados por um único músico.

**MULTITRACKING:** Gravação e edição de diversas faixas individuais (ou seja, *tracks*) de áudio em estúdio, possibilitando a manipulação, regravação e diversas possibilidades de arranjo antes difíceis de serem realizadas em uma única faixa.

**OSTINATO:** Uma ideia musical persistente e recorrente ao longo de um extenso período de tempo. Esta ideia pode ser composta de padrões rítmicos, melódicos ou até frases completas, normalmente soando como plano de fundo ou base de uma composição musical.

**PANNING:** É reorganização das intensidades dos sinais de áudio em um ambiente com dois (*Stereo*) ou mais canais de escuta. Através deste processo, o agente responsável pode controlar artificialmente direcionalidade da escuta e desta forma simular diversos efeitos, criar ambientes diferentes e manipular o arranjo, entre outras funções mais práticas como a masterização.

**PHASING:** É um tipo de efeito sonoro, utilizado principalmente por guitarristas (através de um pequeno pedal), mas também por tecladistas em timbres de cordas ou órgão. O processo ocorre quando o sinal de áudio inalterado é filtrado através de um sinal de fase invertida, provocando cancelamentos, e através da aplicação de um oscilador atrelado a este filtro, o efeito ganha uma característica de “ondulação” bastante singular.

**PITCH SHIFTING:** De uma forma geral, o termo se refere ao ato de se utilizar efeitos para se alterar artificialmente a altura de notas já tocadas. É comum que a alteração seja feita em oitavas, acima ou abaixo, duplicando a nota, mas também pode se ouvir a variação de “harmonizador”, com intervalos diferentes sendo gerados de forma eletrônica.

**RIFF:** Uma curta frase ou ostinato, bem peculiar e recorrente, que serve como base para uma composição, normalmente sendo apresentada pela guitarra. Um *riff* normalmente tem características similares a um ostinato, mas assume um papel diferente na estrutura geral de uma faixa, em certos momentos assumindo o centro do arranjo, e subsequentemente, cedendo lugar a versos e refrãos.

**SAMPLING:** *Sampling*, ou a utilização de *samples*, são termos que significam amostragem sonora, ou seja, o “recorte” de sons quaisquer, feitos em estúdio e possivelmente processados, para serem utilizados de uma forma livre de seu contexto original, sejam estes sons de instrumentos ou de outras fontes não-musicais. Dispositivos musicais que funcionam a partir da criação, edição e reprodução destes recortes são chamados *Samplers*.

**STRUMMING:** Um termo utilizado para se referir ao ato de se tocar acordes cheios (se batendo todas as cordas) em um instrumento de cordas, como um violão ou uma guitarra, seguindo uma célula rítmica bem específica, normalmente acompanhando a “levada” da seção rítmica.

**(SYNTH) PAD:** Um tipo bem específico de construção sonora, normalmente reproduzido por sintetizadores, que tem como objetivo a criação de um “plano de fundo”, ou enchimento, para faixas de caráter mais ambiente. Normalmente estes timbres não possuem um “som de ataque”, trazem uma sonoridade de cordas, vozes ou órgão, tem durações extremamente longas, e são reproduzidos com efeitos de eco ou delay.

**WAH-WAH:** Um wah-wah, ou *wah pedal*, é um efeito normalmente utilizado por guitarristas, acionado de forma contínua pelo movimento dos pés, o qual altera a faixa de um filtro de frequências, produzindo um efeito literal de wah no som da guitarra. Se tornou bastante popular através de Jimi Hendrix, depois da década de 1960.

## APÊNDICE A – LINHA DO TEMPO E ÁLBUNS.

Período do <i>Rock Psicodélico</i> e contracultura. Difusão da experimentação no <i>Rock</i> após o aperfeiçoamento das tecnologias disponíveis em torno da gravação em estúdio, assim como o desenvolvimento de sintetizadores, amplificadores e instrumentos diversos.				
<i>Revolver</i> <b>The Beatles</b>		<b>1960</b>	<i>Pet Sounds</i> <b>The Beach Boys</b>	
<i>Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band</i> <b>The Beatles</b>	<i>The Thoughts of Emerlist Davjack</i> <b>The Nice</b>		<i>The Piper at The Gates of Dawn</i> <b>Pink Floyd</b>	<i>Days of Future Passed</i> <b>Moody Blues</b>
Surgimento da maioria das principais bandas.				
<i>In The Court of the Crimson King</i> <b>King Crimson</b>		<b>1966</b>	<i>From Genesis to Revelation</i> <b>Genesis</b>	<i>The Aerosol Grey Machine</i> <b>Van der Graaf Generator</b>
<i>Yes (Álbum)</i> <b>Yes</b>	<i>This Was</i> <b>Jethro Tull</b>		<i>Caravan (Álbum)</i> <b>Caravan</b>	<i>The Soft Machine</i> <b>Soft Machine</b>
Lançamento dos principais álbuns, presença <i>Rock Progressivo</i> no mercado <i>mainstream</i> e consolidação das características marcantes.				
<i>Selling England by the Pound</i> <b>Genesis</b>		<b>1970</b>	<i>Free Hand</i> <b>Gentle Giant</b>	<i>Close to the Edge</i> <b>Yes</b>
<i>Larks' Tongues in Aspic</i> <b>King Crimson</b>			<i>Tarkus</i> <b>Emerson, Lake &amp; Palmer</b>	<i>Thick as a Brick</i> <b>Jethro Tull</b>
Encerramento da carreira de algumas bandas, mudança na sonoridade e na formação de outras. Esgotamento musical, acusações e críticas da mídia sobre espetáculos e produções excessivas.				
<i>Tormato</i> <b>Yes</b>		<b>1975</b>	<i>Journey to the Centre of the Earth</i> <b>Rick Wakeman</b> (dissociado do <b>Yes</b> por dois anos)	
<i>A Trick of the Tail</i> <b>Genesis</b>			<b>King Crimson</b> suspende suas atividades até 1981.	Encerramento do <b>Gentle Giant</b> , <b>Van der Graaf Generator</b> e outros grupos.
Surgimento do <i>Punk Rock</i> , antagonizando o <i>Rock Progressivo</i> . Lançamento de alguns álbuns experimentais, trazendo o minimalismo, elementos eletrônicos e da <i>World Music</i> .				
<i>The Wall</i> <b>Pink Floyd</b>	<i>Three of a Perfect Pair</i> <b>King Crimson</b>	<b>1980</b>	<i>The Broadsword and the Beast</i> <b>Jethro Tull</b>	<i>Peter Gabriel</i> (3º Álbum) <b>Peter Gabriel</b>
			<i>Genesis</i> <b>Genesis</b>	
Surgem novas bandas, resgatando algumas características e ideologias do subgênero em décadas anteriores, incluindo e reinterpretando alguns elementos de forma a se adequar ao contexto da década em que surgiam. Esta música normalmente é chamada de <i>Neo-Progressivo</i> .				
<i>The Wake</i> <b>IQ</b>		<b>1984</b>	<i>The Jewel</i> <b>Pendragon</b>	
<i>Misplaced Childhood</i> <b>Marillion</b>			<i>The Sentinel</i> <b>Pallas</b>	
Desenvolvimentos diversos em torno do <i>Metal</i> no norte da Europa, principalmente com o surgimento do <i>NWOBHM</i> , incluindo influências e interações com o <i>Rock Progressivo</i> , subsequentemente desencadeando no surgimento do <i>Metal Progressivo</i> .				
<i>Operation: Mindcrime</i> <b>Queensrÿche</b>		<b>1988</b>	<i>When Dream and Day Unite</i> <b>Dream Theater</b>	<i>No Exit</i> <b>Fates Warning</b>

Desenvolvimentos tecnológicos diversos viabilizam uma atuação altamente independente de músicos, e principalmente o surgimento de <i>Home Studios</i> , fornecendo uma base para um grupo de bandas com o objetivo específico de resgatar as características e ideologias do <i>Rock Progressivo</i> em seus momentos iniciais.						
Duas vertentes distintas – música experimental de uma forma mais geral, principalmente instrumental, e outra vertente de sonoridade mais usual, altamente inspirada no <i>Rock Progressivo</i> de 1970, resgatando suas características marcantes.						
Vertente Instrumental / Música Experimental		1989	Vertente Tradicional / Álbuns <i>Prog.</i> relevantes.			
<i>Reflection From the Firepool</i> <b>Djam Karet</b>	<i>Pungent Effulgent</i> <b>Ozric Tentacles</b>					
<i>Jurrasic Shift</i> <b>Ozric Tentacles</b>	<i>Fear and Anxiety</i> <b>Ars Nova</b>	1990	<i>Hybris</i> <b>Änglagård</b>	<i>The Flower King</i> <b>Roine Stolt</b>	<i>Window of Life</i> <b>Pendragon</b>	
			<i>On the Sunday of Life...</i> <b>Porcupine Tree</b>			
		A participação <i>ProgFest</i> em Los Angeles é um ponto em comum na carreira de diversas destas bandas, independentemente de suas nacionalidades.				
<i>Collaborator</i> <b>Djam Karet</b>	<i>Wild Opera</i> <b>No-Man</b>	1995	<i>As the World</i> <b>Echolyn</b>	<i>Beware of Darkness</i> <b>Spock's Beard</b>	<i>Epilog</i> <b>Änglagård</b>	
<i>Ágætis Byrjun</i> <b>Sigur Rós</b>	<i>Young Team</i> <b>Mogwai</b>		<i>Signify</i> <b>Porcupine Tree</b>	<i>Wounded</i> <b>Enchant</b>	<i>Images and Words</i> <b>Dream Theater</b>	
<i>Millions Now Living Will Never Die</i> <b>Tortoise</b>			<i>Stardust We Are</i> <b>The Flower Kings</b>	<i>Into the Electric Castle</i> <b>Ayreon</b>	<i>Entropy</i> <b>Pain of Salvation</b>	
Surgimento do <i>Crowdfunding</i> e difusão da Internet facilitam esforços de publicidade, principalmente de grupos novos e independentes. A evolução dos <i>Home Studios</i> é um fator decisivo surgimento de inúmeras novas bandas fazendo música divergente do mercado <i>mainstream</i> .						
<i>Symbiosis</i> <b>Hydria Spacefolk</b>		2000	<i>Lex Rex</i> <b>Glass Hammer</b>	<i>Passenger</i> <b>Mostly Autumn</b>	<i>Anoraknophobia</i> <b>Marillion</b>	
<i>Kid A</i> <b>Radiohead</b>	<i>Liquid</i> <b>35007</b>		<i>Bridge Across Forever</i> <b>Transatlantic</b>		<i>Blackwater Park</i> <b>Opeth</b>	
<i>Walking Cloud And Deep Red Sky, Flag Fluttered And The Sun Shined</i> <b>Mono</b>			<i>Snow</i> <b>Spock's Beard</b>	<i>The Music That Died Alone</i> <b>The Tangent</b>		
<i>Amputecture</i> <b>The Mars Volta</b>	<i>K.A</i> <b>Magma</b>	2005	<i>Second Life Syndrome</i> <b>Riverside</b>		<i>BE</i> <b>Pain of Salvation</b>	
<i>Schoolyard Ghosts</i> <b>No-Man</b>			<i>The Incident</i> <b>Porcupine Tree</b>	<i>Who's The Boss in The Factory?</i> <b>Karmakanic</b>	<i>Sola Scriptura</i> <b>Neal Morse</b>	
<i>Allehjah! Don't Bend! Ascend!</i> <b>Godspeed You! Black Emperor</b>		2010	<i>Template for a Generation</i> <b>Darwin's Radio</b>		<i>Banks of Eden</i> <b>The Flower Kings</b>	
<i>The Trip</i> <b>Djam Karet</b>			<i>The Whirlwind</i> <b>Transatlantic</b>	<i>The Raven That Refused to Sing</i> <b>Steven Wilson</b>	<i>Viljans Öga</i> <b>Änglagård</b>	
<i>Technicians of the Sacred</i> <b>Ozric Tentacles</b>		2015	<i>Hand. Cannot. Erase.</i> <b>Steven Wilson</b>		<i>Invention of Knowledge</i> <b>Anderson/Stolt</b>	
<i>Tesselation of Euclidean Space</i> <b>Quantum Fantay</b>		2018	<i>From Silence to Somewhere</i> <b>Wobblers</b>		<i>Sorceress</i> <b>Opeth</b>	
<i>Shum-shir</i> <b>Vespero</b>			<i>F.E.A.R</i> <b>Marillion</b>	<i>Valkyrie</i> <b>Glass Hammer</b>	<i>The Road of Bones</i> <b>IQ</b>	
			<i>The Slow Rust of Forgotten Machinery</i>		<i>The Sea Within</i> <b>The Sea Within</b>	