



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE
CENTRO DE HUMANIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA - MAHIS

JORDIANNE MOREIRA GUEDES

O FAZER MUSICAL DE RODGER ROGÉRIO:
O SINGULAR E O PLURAL DO PESSOAL DO CEARÁ

FORTALEZA-CE
2012

JORDIANNE MOREIRA GUEDES

O FAZER MUSICAL DE RODGER ROGÉRIO:
O SINGULAR E O PLURAL DO PESSOAL DO CEARÁ

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado Acadêmico em História –
MAHIS do Centro de Humanidades, da
Universidade Estadual do Ceará, como
requisito parcial para obtenção do grau
de mestre em História na área de
concentração em História e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José
Gomes Damasceno

FORTALEZA-CEARÁ
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Biblioteca Central Prof. Antônio Martins Filho
Bibliotecária Responsável – Leila Sátiro – CRB-3 / 544

G924f Guedes, Jordianne Moreira.
O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do
pessoal do Ceará / Jordianne Moreira Guedes. — 2012.
173f.: il. color., 4 ¾ pol.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Ceará,
Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico em
História, Fortaleza, 2012.
Área de Concentração: História e Culturas.
Orientação: Prof. Dr Francisco José Gomes Damasceno.
1. Fazer Musical. 2. Apropriações. 3. Hibridação Cultural 4.
Década de 1970 5. Rodger Rogério I. Título.

CDD: 900

JORDIANNE MOREIRA GUEDES

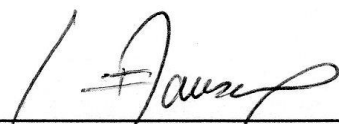
TÍTULO: "O FAZER MUSICAL DE RODGER ROGÉRIO: O SINGULAR E O PLURAL DO PESSOAL DO CEARÁ"

Dissertação ou Tese submetida ao Curso de de Mestrado Acadêmico em História do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau (mestre) título em 20 de dezembro de 2012

Área de Concentração: História e Culturas

Aprovada em: 20 / 12 / 2012.

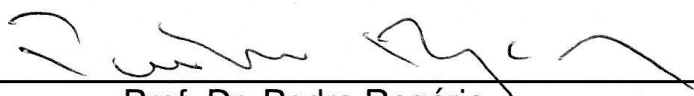
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. Simone Luci Pereira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO



Prof. Dr. Pedro Rogério
Universidade Federal do Ceará - UFC

Ao sujeito sobre o qual esta pesquisa se debruçou, presença viva de uma pluralidade artística criativa. Aos artistas cearenses, brasileiros e do mundo que se interessam pelo fazer musical daqueles que fazem e fizeram parte da história musical desse planeta.

AGRADECIMENTOS

Ser grata é reconhecer a importância da simples presença de pessoas que de algum modo estiveram comigo neste processo de pesquisa e escrita. Algumas presenças mais próximas, outras mais distantes, mas todas têm em comum a vinculação com esse período tão particular de minha vida. Sou grata a muita gente e em especial:

À minha mãe, Helena, pelo incentivo de uma vida inteira;

À minha irmã Marjorie, hoje em um pós-doutorado nos EUA, por seu exemplo e por sua crença no meu crescimento pessoal e profissional;

À minha prima/irmã Brisa, pela leveza, força e ajuda com questões práticas como impressões e digitalizações;

A Alexandre Costa pelo incentivo e pelo apoio;

À Iracema Pinho, que viveu a mesma experiência em outra área e, além de sempre me incentivar a não fraquejar, ajudou-me na formatação deste trabalho;

À Joalice Sampaio, importante articuladora na viabilização da entrevista feita com Fausto Nilo;

A Roberto Lessa, pelo apoio nas traduções, opiniões e pelo companheirismo durante a escrita;

Ao historiador e músico Emílio Fernandes, pela disponibilização de seu acervo sonoro;

A Nelson Augusto, pela disponibilização do acervo da Rádio Universitária;

A Calé Alencar, por me receber em sua morada e colocar ao meu dispor seu rico acervo discográfico e audiovisual;

Ao professor Weber dos Anjos, da UFC de Juazeiro do Norte, e ao Maestro Bonifácio, da banda de música do Crato, pela ajuda nas análises das canções;

A Rafael Lima e Gabriel Lima, amigos músicos que harmonizaram algumas das canções de Rodger e parceiros, anexos deste trabalho;

Ao professor Roberto Marques, da Universidade Regional do Cariri, pelo incentivo e pelas orientações em momentos difíceis, quando quase fraquejei;

Ao professor Rogério Santana, da Universidade Federal do Ceará, pelo carinho e pelas contribuições com a organização da estrutura do trabalho;

Aos professores Carlos Jacinto e Pedro Rogério, por suas ricas contribuições na qualificação, etapa fundamental deste trabalho;

À professora Simone Luci, pela disponibilidade de participar da banca examinadora;

Aos professores e funcionários do MAHIS, pelos ensinamentos e pela prontidão em me atender em minhas necessidades acadêmicas;

Aos colegas do Mestrado, pelos momentos maravilhosos de estudo e diversão

À colega e amiga Luiza Rios, presença alegre e constante que me acompanhou nessa trajetória e partilhou comigo frutos colhidos dessa formação;

Ao professor Damasceno, meu orientador, por iluminar este caminho muitas vezes macio, muitas vezes pedregoso, e acreditar que eu cruzaria a linha de chegada ou de nova partida;

A Fausto Nilo, por me receber prontamente em seu escritório e me conceder entrevista de extrema importância para este trabalho;

À Têti, pela atenção e disponibilidade em compartilhar comigo suas memórias;

A Dalwton Moura, pela generosidade dispensada na revisão deste trabalho;

E finalmente àquele que é o motivo maior deste trabalho, Rodger Rogério, por sua simplicidade, acolhida, disponibilidade e pelo talento artístico que despertou o interesse desta pesquisa.



“Jerimum com Leite em Pó

Mugunzá com Dietil”

Rodger Rogério e Dedé Evangelista.

RESUMO

Esta dissertação buscou compreender o fazer musical de Rodger Rogério, cantor, compositor e violonista cearense que vivenciou juntamente a outros artistas, como Belchior, Ednardo, Fagner e Têti, conhecidos como *Pessoal do Ceará*, a experiência de registrar suas canções e divulgá-las nacionalmente, através de relação estabelecida com o mercado fonográfico e os meios de comunicação na década de 1970. Nesse período histórico, o Brasil vivenciava ao mesmo tempo uma expansão mercadológica no campo da música e o recrudescimento da censura, com a ditadura militar. O fazer musical de Rodger Rogério relaciona-se com o consumo e a produção de cultura em uma época de modernização socioeconômica da América Latina pós II Guerra Mundial e expressa através de seu produto final, as canções, fortes traços de hibridação cultural provenientes de uma pluralidade de apropriações que se manifestam entre o rural e o urbano, o local e o estrangeiro, a tradição e a modernidade, o erudito e o popular. A compreensão de seu fazer musical se deu através do vislumbre de sua experiência desde a infância até a década de 1970, quando registrou suas canções em discos divulgados nacionalmente. Observaram-se em sua trajetória uma singularidade marcada pela compatibilização das profissões de músico e físico e uma pluralidade expressa nas múltiplas apropriações para a elaboração de suas canções. Algumas delas analisadas neste trabalho a partir das mensagens contidas em suas letras, de seus ritmos, gêneros, arranjos e dos instrumentos musicais utilizados em suas gravações.

Palavra(s) chave(s): Fazer Musical. Apropriações. Hibridação Cultural. Década de 1970. Rodger Rogério.

ABSTRACT

This research sought to understand the musical creativity of Roger Rodger, singer, songwriter and guitarist from Ceará who lived the experience of recording his songs and disseminate them nationally through as established relationship with the phonographic market and the media in the 1970s, along with other artists such as Belchior, Ednardo, Fagner and Têti, known as *Pessoal do Ceará*. At that time, Brazil was experiencing same time, an expansion in the field of music marketing and the tightening of censorship during the military dictatorship. The musical creativity of Rodger Rogério relates to the consumption and production of culture in a time of social and economic modernization in Latin America after World War II. The songwriter shows this influence through their final product, the songs, strong traces of cultural hybridization from a plurality of allocations between rural and urban, local and foreign, tradition and modernity, the classical and the popular.

The understanding of his musical creativity through the glimpse of his experience from childhood until the 1970s, when he recorded his songs on nationally released albums. There is a singularity in its path marked by the compatibility of the professions of musician and physicist and a plurality expressed in multiple appropriations for the making of his songs. Some of them analyzed in this paper from the messages contained in their lyrics, their rhythms, genres, arrangements and musical instruments used in their recordings.

Keyword(s): Making music. Appropriations. Cultural hybridization. Decade of 1970. Rodger Rogério.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do disco de 1973	90
Figura 2 – Encarte do disco de 1973	90
Figura 3 – Capa do disco de 1975.....	92
Figura 4 – Nota contratual / Programa Fantástico da Rede Globo.....	94

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Disco de 1973	119
Quadro 2 – Disco de 1975	119
Quadro 3 – Disco de Tėti de 1979	119

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO:	13
2. GESTANDO O FAZER MUSICAL ENTRE O CONSUMO E A PRODUÇÃO DE CULTURA	26
2.1 Interagindo com o Rádio e o Cinema: o fazer e o caminho, os meios e as mediações	28
2.1.1 <i>Refletindo sobre a escuta das canções</i>	33
2.1.2 <i>A música através da grande tela</i>	39
2.2 Os Instrumentos Musicais e a descoberta da Bossa Nova	42
2.3 Efervescência Cultural: a universidade, os festivais e a televisão	52
2.3.1 <i>Os grupos culturais</i>	53
2.3.2 <i>“Engajados x Alienados”</i>	58
2.3.3 <i>Conhecendo outros compositores e divulgando as canções</i>	63
3. EMBALANDO A CASTANHA DE CAJU PARA CONSUMO NACIONAL: MIGRAÇÃO E RELAÇÃO COM O MERCADO FONOGRÁFICO	69
3.1 Brasília: O físico faz música entre amigos	69
3.2 Os Cearenses em São Paulo: o despertar de uma curiosidade	73
3.2.1 <i>Pisando em Solo Fértil: o sotaque cearense e o mercado fonográfico</i>	75
3.2.2 <i>Pessoal do Ceará: a impressão de um selo</i>	78
3.3 O Fazer Musical de Rodger Rogério: de bem cultural a bem de consumo	81
3.4 Entre a Física e a Música: um caminho de linhas paralelas	96
4. OS DISCOS E AS CANÇÕES: A PLURALIDADE DO HÍBRIDO	103
4.1 Uma Renda de Múltiplos Fios	108
4.2 Pisando o Chão Sagrado de Solo Colorido	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
FONTES	142

SITES.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
ANEXOS	151

1. INTRODUÇÃO

Dentre os cantores e compositores que ficariam conhecidos como *Pessoal do Ceará* na década de 70 do século XX, Rodger Franco de Rogério, nascido em Fortaleza em 28 de janeiro de 1944, é o sujeito sobre o qual esta pesquisa se debruçou. Rodger Rogério vivenciou a música, estabeleceu uma relação profissional com ela, à medida que transformou sua produção cultural em bem de consumo, mas não a abraçou como única profissão. Formado em física, exerceu o magistério até se aposentar. As canções¹ feitas por ele, registradas em discos entre os anos de 1973 e 1979 consistem no que pode ser considerado produto final de seu fazer musical². A compreensão deste fazer demandou o estabelecimento de um vínculo entre aspectos de uma subjetividade e de relações sociais mantidas pelo artista em uma época de modernização socioeconômica³ instaurada pós II guerra mundial que interferiu direta ou indiretamente no modo de vida e na forma de percepção de mundo de toda uma geração.

No Brasil, o período histórico no qual as canções de Rodger Rogério foram criadas e registradas em disco, entre as décadas de 1960 e 1970, caracterizou-se por uma efervescência político-cultural que se manifestou em diversos aspectos como a repressão, o medo, a rebeldia, a criatividade artística. Manifestações musicais como a Bossa Nova e a Tropicália marcaram essa época e influenciaram de forma bastante significativa vários artistas que despontaram posteriormente a esses movimentos no cenário musical brasileiro. É também desse período a adoção da sigla MPB como rótulo e chancela de uma maneira de fazer canção que previa determinadas características.

O fazer musical de Rodger Rogério identifica-se em alguma medida com os movimentos musicais citados e guarda semelhança com o de alguns compositores que ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará*. Esta semelhança pode ser compreendida com base em diversos aspectos, tais como a convivência desses artistas em determinados espaços urbanos de Fortaleza nos anos de 1960, a participação dos

¹ O conceito de canção para Luís Tatit está relacionado à união entre melodia e letra. A utilização deste conceito no presente trabalho ficará mais clara ao longo do texto. TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

² O conceito de fazer musical está relacionado à sociabilidade, à subjetividade e a um saber fazer específico e também será desenvolvido e utilizado ao longo do trabalho.

³ Canclini fala de modernização socioeconômica referindo-se às mudanças pelas quais passou a América Latina na primeira metade do século XX. A ideia do autor embasa este trabalho e será desenvolvida mais a frente. CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 1.reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.

mesmos em grupos culturais e movimentos ligados à Universidade Federal do Ceará, o hábito de frequentarem alguns bares, a participação em festivais de música e em programas de televisão e os objetivos comuns relacionados ao desejo de divulgação de seus trabalhos artísticos para um público que se encontrasse além das terras alencarinas.

E este desejo, no caso de Rodger Rogério, ganhou materialidade no período que diz respeito ao recorte temporal delimitado para o presente estudo, entre os anos de 1973 e 1979. Justamente nessa época o compositor registrou várias de suas canções em discos. O de 1973, gravado com Tėti e Ednardo, é considerado marco por ter sido o primeiro registro, em uma gravadora, daqueles artistas que migraram do Ceará para o Sudeste em busca de divulgação de seus trabalhos musicais. Nesse disco, das dez canções registradas, quatro são de autoria de Rodger Rogério e parceiros. O segundo disco, de 1975, foi gravado por Rodger Rogério e Tėti e seu repertório conta com doze faixas, das quais dez são de autoria de Rodger e parceiros. Por fim, o disco que fecha o período apontado para este estudo foi gravado por Tėti em 1979 e inclui seis criações de Rodger Rogério e parceiros, dentre as doze que perfazem o total de canções, ou seja, metade do repertório.

A década de 1970 consistiu em um período de expansão do mercado fonográfico brasileiro e ao mesmo tempo de recrudescimento da censura, que provocou a ausência daqueles considerados ícones da música no País. Foi justamente nessa época que os compositores cearenses inseriram-se de forma efetiva no cenário musical nacional, estando entre eles Rodger Rogério, com seu fazer musical de referências múltiplas.

Suas canções identificam-se por uma pluralidade que guarda relação estreita com os bens culturais aos quais o compositor teve acesso, desde a escuta de canções de vários gêneros no rádio e em discos ainda na infância, a fruição de filmes na década de 1960, quando, segundo o compositor, a ida ao cinema era praticamente diária; a experiência vivenciada nos diretórios acadêmicos da UFC, a vivência dos festivais de música, o contato com o movimento estudantil e com expressões da cultura local. Essa pluralidade se traduz na manifestação de uma mistura nas canções do compositor, que se expressa através da apropriação de elementos muitas vezes considerados dicotômicos e “[...] organizadores de conflitos nas ciências sociais [...]”⁴, tais como tradição e

⁴ Ibid., p. XVII.

modernidade, local e global, urbano e rural, dentre outros aparentemente opostos, mas percebidos sob outra ótica a partir dos estudos sobre hibridação cultural.

A identificação com o objeto de estudo, o fazer musical de Rodger Rogério, e a decisão de investigá-lo a partir dos referenciais teóricos que versam sobre hibridação cultural transitaram entre questões subjetivas e a percepção de como os estudos sobre música brasileira privilegiam vozes de ecos mais volumosos.

Partindo da motivação subjetiva, é difícil não perceber como ponto inicial para elaboração de um trabalho acadêmico, visto que o interesse por tema A ao invés de tema B ou C está diretamente relacionado à vivência do(a) pesquisador(a) e à identificação dele(a) com o objeto escolhido. No caso desta dissertação, a proximidade da pesquisadora com a arte despertou o interesse pelo trabalho artístico de outros cearenses que fizeram música em outro tempo histórico. E mais precisamente no tocante ao sujeito destacado, Rodger Rogério, o interesse em pesquisá-lo vincula-se ao seu diferencial no que se refere à relação estabelecida com o mercado fonográfico. Enquanto outros artistas cearenses desistiram de suas profissões originais para dedicarem-se à música, Rodger sempre manteve as atividades de cantor e compositor em paralelo às atividades acadêmicas.

Quanto aos aspectos relacionados à relevância do tema, é possível destacar vários pontos pertinentes. O primeiro a ser citado é o da relação que o compositor estabeleceu com o mercado fonográfico em uma época de expansão deste último e ao mesmo tempo de censura e cerceamento da arte. Sua inserção no cenário musical nacional nesse período e sua produção musical também consistiram em aspecto relevante para esta pesquisa. Outro motivo relevante diz respeito aos estudos já feitos sobre os movimentos musicais no Brasil. É comum, na historiografia sobre o assunto, uma visão privilegiada sobre a Bossa Nova e a Tropicália e a ênfase sobre os artistas que integraram tais movimentos. Muitos desses estudos apresentam uma espécie de cronologia ou linha evolutiva da música brasileira e apenas alguns se referem a compositores cearenses como Belchior, Ednardo e Fagner. E, quando assim o fazem, reservam poucas linhas para a análise da inserção de tais compositores no cenário musical brasileiro e para a compreensão das características de seu fazer musical.

Rodger Rogério quase nunca é citado dentre aqueles que ficaram conhecidos como pertencentes ao *Pessoal do Ceará* nas obras de distribuição nacional de grandes editoras que versam sobre música brasileira. Nesse sentido, há uma lacuna na historiografia no que diz respeito a uma visão mais ampla e detalhada acerca dos

compositores cearenses que registraram seus trabalhos musicais na década de 1970. E se essa lacuna não é tão larga em relação àqueles compositores mais conhecidos do grande público, o que dizer de sujeitos como Rodger Rogério?

Parte desse vão já encontra certo preenchimento com trabalhos acadêmicos de pós-graduação elaborados na Universidade Federal do Ceará, em áreas como Educação, Linguística e História, os quais versam sobre o *Pessoal do Ceará* ou sobre alguns compositores que assim ficaram conhecidos e que vivenciaram a arte no Ceará e no Sudeste entre as décadas de 1960 e 1970.

O compositor em destaque pode ser considerado uma voz de pouca reverberação no que se refere à projeção artística midiática, à profusão de discos gravados e à repercussão de seu trabalho para um grande público consumidor de música. Por outro lado, sua inserção no cenário cultural de Fortaleza na década de 1960 e sua posterior partida para o Sudeste, onde gravou o disco que pode ser considerado marco no que se refere à apresentação dos artistas cearenses para um público nacional com o rótulo de *Pessoal do Ceará*, o coloca no epicentro de uma movimentação musical que começou na capital do Ceará e propagou-se nacionalmente. Justamente por ser uma voz não tão retumbante e ao mesmo tempo ter uma obra convertida em canções gravadas na década de 1970, compreender o fazer musical de Rodger Rogério pode significar uma contribuição para os estudos sobre cultura, mais especificamente sobre a música popular feita no País.

A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões [...]. O Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música.⁵

Essa música pretende ser pensada aqui com foco em um compositor cearense que se apropriou de uma pluralidade de bens culturais e os converteu em canções que muito dizem de sua subjetividade e da época em que as elaborou. Por isso a escolha do referencial teórico voltado para os estudos sobre hibridação cultural, pois a compreensão do fazer musical de Rodger Rogério diz respeito ao entendimento da apropriação que este mesmo compositor fez de bens culturais diversos e disponíveis em um determinado período histórico.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 7.

Os estudos que versam sobre o *Pessoal do Ceará*, ou mais especificamente sobre alguns artistas que assim ficaram conhecidos, partem de diversas abordagens. A leitura destes trabalhos acadêmicos mostrou-se fundamental para a percepção do quanto se aproximam ou se distanciam do objeto de estudo aqui proposto. Nesse sentido, aspectos como as trajetórias dos artistas, a relação estabelecida por eles com o mercado fonográfico e as apropriações que fizeram para o seu fazer musical foram observados.

Os trabalhos consultados não esgotam as possibilidades de pesquisa acerca de um fazer artístico cearense que se destacou local e nacionalmente, mas, ao contrário, abrem espaço para outros olhares e vertentes de investigação. Assim sendo, a mirada aqui proposta vislumbrou o fazer musical de um dos compositores cearenses que ficou conhecido como integrante do chamado *Pessoal do Ceará*. Este foco observou aspectos relacionados à sua trajetória de vida no que se refere à sua formação e ao seu percurso desde as experiências vividas em tenra idade e que disseram algo desse fazer musical.

A ideia de consumo⁶ e produção de cultura perpassa este trabalho à medida em que se discutem as apropriações para o fazer musical e o resultado dessas apropriações expresso na pluralidade observada nas canções do compositor. O consumo pode ser percebido desde as primeiras fruições e escolhas relacionadas ao que Rogério⁷ chama formação de um gosto musical e a produção pode ser entendida a partir das primeiras experiências criativas, diretamente relacionadas a esse consumo. O fazer musical abrange ambos, consumo e produção.

A relação estabelecida pelo compositor com o mercado fonográfico e os meios de comunicação para o registro e divulgação de sua obra também se manifestou importante para este estudo. Lembrando que, antes de se configurar como uma relação profissional, o contato do artista com tais instâncias se deu na esfera do consumo, a partir do acesso a programas de rádio, televisão e contato com discos, fosse por meio da compra destes últimos ou do compartilhamento de canções através dos LPs⁸ e compactos⁹ pertencentes ao ciclo de amigos.

⁶ O conceito de consumo, do ponto de vista da criação artística, vai para além da compra e aquisição de bens materiais vinculadas a um determinado poder aquisitivo. Consiste no acesso à diversos bens culturais através de variados meios. “Proponho partir de uma definição: o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos [...]” CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. Trad. Maurício Santana Dias. 7 Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 60.

⁷ ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: habitus e campo musical na década de 1970**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

⁸ Sigla para Long-Play ou Long-Playing, mesmo que disco, suporte material em que se armazenam fonogramas ou registros sonoros. Na época em que os compositores relacionados na presente pesquisa começaram a gravar suas canções, os discos eram confeccionados em vinil, material derivado do petróleo.

Para fins desta pesquisa, interessou compreender até que ponto o processo criativo do artista sofreu interferências voltadas para sua transformação em produto de consumo e até que ponto este mesmo artista teve flexibilidade e espaço para fazer valer o seu fazer musical em meio aos interesses do mercado fonográfico, ou seja, quais os limites e as possibilidades com os quais o compositor se deparou ao transformar o produto de seu fazer musical em produto de consumo, em meio a um contexto de expansão do mercado fonográfico nos anos de 1970 e abertura desse mercado para os artistas advindos da região Nordeste do Brasil.

Quanto aos aspectos relacionados às apropriações que o compositor fez para a elaboração de suas canções, no caso da presente pesquisa, interessou identificar nas canções de Rodger Rogério elementos que referenciassem o Ceará e o Nordeste, mas também se mostrou importante compreender o entrelaçamento desses elementos com outros que podem ser associados a traduções culturais estrangeiras. A manifestação da mistura desses referenciais nas canções do compositor foi o que interessou para o estudo.

Algumas das canções de Rodger, registradas em discos entre os anos de 1973 e 1979, foram analisadas com base no que expressam de entrelaçamento entre supostos binômios ou, de acordo com Canclini, “falsas oposições”¹⁰ entre rural e urbano, tradição e modernidade, local e estrangeiro. O caminho para a compreensão do fazer musical do compositor passou pelo vislumbre do contexto social, cultural e político vivenciado por ele nas décadas de 1960 e 1970; quando relacionou-se e movimentou-se com aqueles que ficariam conhecidos como *Pessoal do Ceará*; pela relação estabelecida com o mercado fonográfico, as gravadoras e os meios de comunicação e pela apropriação que fez de uma diversidade de bens culturais aos quais teve acesso, expressando-os em sua produção musical.

Quando Rodger Rogério registrou suas canções em discos, a música popular urbana, nascida no começo do século XX e assim definida por suas características ligadas às tecnologias de registro e divulgação, já estava consolidada como forma de expressão artístico-musical predominante no Brasil, no que se refere ao consumo por parte de um grande público e à relação estabelecida entre o artista e o mercado

⁹ Disco pequeno, também confeccionado em vinil, que armazenava normalmente uma canção em cada lado e era muito utilizado para difundir o trabalho musical de um cantor antes da gravação de um LP.

¹⁰ CANCLINI, op. cit., 2006, p. XVIII.

fonográfico¹¹. Somado a isso, nas décadas de 1960 e 1970, quando se pode considerar que Rodger não apenas consumia cultura, mas passava a produzi-la, os acessos a diversos bens culturais eram mais facilitados, pois a existência de meios de comunicação como o rádio e a televisão ampliavam cada vez mais os espaços para tanto. Desse modo, a compreensão de seu fazer musical tem esse cenário como pano de fundo e as misturas contidas em suas canções devem ser observadas sob a perspectiva desses acessos.

A pesquisa que ora se apresenta pretendeu identificar os bens culturais apropriados e misturados no fazer musical de Rodger Rogério sob uma perspectiva histórica e cultural que levou em consideração a subjetividade do artista e as relações sociais experimentadas por ele. As misturas observadas, à luz dos estudos sobre hibridação cultural, destacam-se pela apropriação de elementos associados à cultura popular e ao universo da música erudita, ao rural e ao urbano, à tradição e a modernidade, ao local e ao estrangeiro.

A compreensão do fazer musical de Rodger Rogério passa tanto por um olhar panorâmico que engloba sua trajetória de vida, suas relações artístico-culturais e políticas e a escolha de seus caminhos profissionais, como por um *zoom* sobre suas canções, consideradas produto desse fazer. Destaque-se que tais olhares se entrelaçam, pois, o foco sobre as canções não pode perder de vista aquele sobre a trajetória do compositor. Sendo assim, várias foram as fontes consultadas e diferentes são seus *status* para a pesquisa.

Consultou-se a imprensa através de revistas e jornais da época referente ao recorte temporal delimitado, bem como publicações posteriores. Tais fontes se destinaram a uma compreensão do contexto sociohistórico e cultural no qual o artista produziu e do modo como o mesmo se expressou a respeito dessa produção.

A coleta de informações nas fontes citadas se deu através da aquisição de diversas matérias ao jornal Folha de São Paulo, ao jornal O Povo e da consulta virtual ao jornal Diário do Nordeste. Este primeiro jornal citado, interrogado a respeito de Rodger Rogério e o *Pessoal do Ceará*, entre os anos de 1973 e 1979, comercializou publicações de seu banco de dados referentes ao próprio jornal bem como a outros periódicos. Além da Folha de São Paulo, foram consultados os jornais Folha da Tarde, Última Hora, O Globo, Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde. A

¹¹ NAPOLITANO, op. cit.

grande maioria das matérias e entrevistas dizia respeito mais diretamente a Raimundo Fagner, Belchior e Ednardo, e as publicações adquiridas obedeceram a essa ordem quantitativa, ou seja, uma grande quantidade a respeito de primeiro, seguido pelo segundo citado, em uma escala um pouco menor, e por fim pelo último, que aparece bem menos nas publicações. A quantidade de matérias a respeito de Rodger Rogério, assim como aquelas relacionadas a Ednardo, apresentou-se em escala menor e, na maioria das vezes, atrelava o nome do compositor ao *Pessoal do Ceará*.

Não é por acaso a diferença nas quantidades de publicações acerca dos compositores citados. Mesmo tendo ficado conhecidos como pertencentes ao *Pessoal do Ceará* em determinado momento, cada um trilhou uma carreira artística e se relacionou de modo diferenciado com o mercado fonográfico e os meios de comunicação. Sendo assim, interessa para a imprensa aquilo que tem visibilidade e esta visibilidade se retroalimenta da divulgação desta mesma imprensa. Desse modo, as poucas matérias acessadas sobre Rodger Rogério foram analisadas a partir de seus conteúdos, e a quantidade restrita de publicações foi algo significativo para a pesquisa no sentido do olhar a ser lançado sobre os documentos disponíveis.

As fontes orais são resultado de entrevistas concedidas pelo compositor ao programa *Conversando com Arte* da Rádio Universitária FM, em dezembro de 2009, e a esta pesquisadora para o presente trabalho, em março de 2011 e em fevereiro de 2012. Além das entrevistas citadas, o registro de sua fala em show realizado em Fortaleza-CE, no bar e restaurante *Mistura Cenários*, em abril de 2010, também foi analisado. Tais fontes foram de extrema importância, visto que o sujeito aqui estudado encontra-se presente na sociedade e sua fala a respeito da experiência vivida diz muito de sua memória e de como percebe no presente os acontecimentos de um passado recente. Filiando-se à perspectiva da História Oral como metodologia,¹² compreende-se e destaca-se a importância de tais fontes para a investigação proposta. Segundo Alberti, “Uma das principais riquezas da História Oral está em permitir os estudos das formas como as pessoas ou grupos efetuaram e elaboraram experiências [...]”.¹³ De acordo com o que preconiza a autora, as entrevistas realizadas com Rodger Rogério demonstram a importância da fala do compositor acerca de seu fazer musical, pois representam um descortinar de significados relacionados a este. Ainda nessa perspectiva, foram

¹² AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). **História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

¹³ ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas**. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008, p. 165.

entrevistados Fausto Nilo e Têti, sujeitos que se relacionaram com o compositor e que trilham com ele momentos significativos de seu caminho musical.

As fontes ligadas mais diretamente à produção artística de Rodger Rogério dizem respeito aos discos lançados entre 1973 e 1979. Nestes, procurou-se observar aspectos da iconografia e do registro textual impressos nas capas e encartes, e foram analisadas algumas canções selecionadas.

Quanto aos aspectos imagéticos e textuais registrados nas capas e encartes, a análise se restringiu aos discos de 1973 e 1975, nos quais a participação de Rodger Rogério é direta, já que atua como cantor e compositor. Já o olhar sobre o disco de 1979, gravado por Têti, observou apenas as composições de autoria de Rodger e parceiros, não tendo sido observados nele as imagens e textos, visto que se trata de disco não protagonizado pelo compositor. Entendendo que “[...] nenhum documento fala por si mesmo [...]”¹⁴, tais fontes foram analisadas a partir do que trazem de “[...] tensão entre evidência e representação”¹⁵, ou seja, do que mostram de modo explícito e do que trazem de informações subliminares contidas nas imagens e construções textuais. Ainda no que se refere aos aspectos observados nos discos, as canções selecionadas foram de extrema importância, pois a partir de suas análises compreenderam-se em grande parte os processos de hibridação cultural presentes no fazer musical de Rodger Rogério, os quais são considerados resultantes das apropriações de diferentes bens culturais feitas pelo compositor.

O acesso aos discos se deu a partir de visitas à Rádio Universitária FM (Universidade federal do Ceará), ao MIS – Museu da Imagem e do Som do Ceará e à coleção particular do compositor e produtor Calé Alencar. Contudo, nestes acervos apenas as imagens foram coletadas, pois não havia tecnologia para gravar o áudio das canções. Estas últimas foram adquiridas em formato mp3, através de doação do músico e historiador Emílio Fernandes.

O olhar sobre cada tipo de fonte não deve perder de vista que seus conteúdos não falam por si sós, mas estão imbuídos de representações e necessitam de interpretações. Portanto, compreender que o documento é parte de uma época e que sua leitura está intimamente ligada ao presente do historiador, é compreender que ele (documento) não fala por si mesmo. “É preciso começar a desmontar, demolir esta

¹⁴ Ibid., p. 240.

¹⁵ Idem.

montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.”¹⁶

A ampliação do entendimento do que são fontes históricas, ocorrida com as transformações tecnológicas no século XX, aliada ao movimento de valorização da interdisciplinaridade, permite, nos estudos da História, a consulta a fontes como “[...] entrevistas de História Oral [...] (músicas, jingles, gravações radiofônicas), fotografias, [...] desenhos[...].”¹⁷ Contudo, mesmo tratando de diferentes suportes, ou tipologias, o olhar sobre elas, ou seja, o método investigativo não deve perder de vista a criticidade e o caráter interpretativo.

Tratando mais especificamente de cada tipo de fonte consultada, começando pela imprensa, é preciso ter clareza de que esta “[...] seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público.”¹⁸ E se o fazer musical de Rodger, em determinado momento, foi considerado relevante para os periódicos citados, em função de seu destaque nacional ou local junto àqueles que ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará*, há que se observar de forma crítica essa ênfase e os elementos elencados a respeito do compositor que foram editados e publicados.

Sintonizando-se com o que preconiza Alberti¹⁹ sobre a possibilidade de consulta a diversos tipos de fontes e tratando mais especificamente daquelas produzidas a partir de entrevistas temáticas baseadas na metodologia da História Oral, entende-se que esta última foi fundamental para este trabalho.

A História Oral tem três vertentes de interpretação ou entendimento. Uma que a percebe como técnica e a atrela ao aparato tecnológico que a cerca para a realização de entrevistas, as quais têm um status coadjuvante no trabalho de pesquisa; outra que a percebe como uma disciplina, ou seja, como novo campo de conhecimento e, assim sendo, utiliza as entrevistas como reprodução da fala do entrevistado, não problematizando seu conteúdo; e enfim, aquela que a atrela a uma metodologia²⁰.

¹⁶ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990, p. 546. Disponível em < http://xa.yimg.com/kq/groups/19906282/820661633/name/LE_GOFF_HistoriaEMemoria.pdf > Acesso em: 8 abr. 2012.

¹⁷ ALBERTI, op. cit., p. 164.

¹⁸ LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas**. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008, p. 139.

¹⁹ ALBERTI, op. cit.

²⁰ AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). **Usos e Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. XVI.

Esta última vertente foi adotada para esta pesquisa e se diferencia das demais por se colocar como ponte entre teoria e prática, ou seja, não pretende ser teoria ou disciplina, nem enfatiza o uso do aparato tecnológico, mas filia-se às teorias da história e de outras disciplinas e enxerga nelas as possibilidades de interpretação dos conteúdos das entrevistas.

Desse modo, a produção de fontes orais a partir da realização de entrevistas com Rodger Rogério, Fausto Nilo e Têti filiou-se à perspectiva da História Oral como metodologia e pretendeu, a partir da memória dos sujeitos entrevistados, interpretar suas falas no sentido de compreender o fazer musical de Rodger e os processos de hibridação cultural envolvidos nesse fazer.

No que se refere mais especificamente às canções selecionadas nos três discos pertencentes ao período delimitado pela pesquisa, sejam eles *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto Na Viagem* (1973), *Chão Sagrado* (1975) e *Equatorial* (1979) estas foram analisadas com base em arranjo, gênero musical, instrumentos utilizados e mensagem da letra. Buscou-se observar em que medida, nos aspectos elencados, aconteceram processos de hibridação cultural, quando, por exemplo, em uma mesma canção observou-se a mistura de um baião, gênero ligado à música brasileira da região Nordeste, e um fox, gênero de origem norte-americana. Entende-se que tal análise engloba as estruturas internas de linguagem das canções e seus mecanismos de representação da realidade²¹, afastando-se das visões extremas que percebem os fonogramas ou como simples reprodução do real, ou como simples reflexo da subjetividade de quem criou a obra de arte. A abordagem proposta aos documentos sonoros previu a necessidade de decodificação, interpretação e crítica aos mesmos. Como bem afirma Napolitano sobre as fontes fonográficas não variarem significativamente das fontes tradicionais: “[...] o historiador deve **identificar os seguintes elementos: gênero, suporte, origem, data, autoria, conteúdo referente, acervo.**”²²

Feito o inventário das fontes, a análise das mesmas e as leituras teóricas pertinentes à pesquisa, a escrita do trabalho organizou-se em três capítulos que traçam um caminho coadunado com cada passo dado para a compreensão do fazer musical de Rodger Rogério e da pluralidade de suas canções. O primeiro deles aborda a iniciação

²¹ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas**. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008, p. 236

²² Ibid, p. 269, (grifo do autor).

musical do compositor a partir dos primeiros contatos com as canções que ouvia no rádio, o aprendizado da execução de instrumentos musicais, o contato com o cinema e profissionalização como músico. Trata-se também neste capítulo de seu ingresso na universidade, da descoberta e da paixão pela Bossa Nova e da participação, nesse período, em grupos culturais, festivais e programas de televisão.

A discussão se dá em torno da ideia de consumo e produção de cultura, considerando que em um primeiro momento o compositor sorveu diversos bens culturais e posteriormente se utilizou deles em seu processo criativo.

Neste capítulo os conceitos de canção e fazer musical são desenvolvidos, bem como se trava um diálogo em torno do pensamento de José Ramos Tinhorão, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Jesus Martin Barbero acerca dos meios de comunicação e da arte, mais especificamente a música e o cinema, questionando-se a ideia de alienação e da arte como algo sagrado.

No segundo capítulo o fazer musical de Rodger é vislumbrado em face da migração do compositor para Brasília e São Paulo. Na primeira cidade o artista cursou mestrado em Física e sua relação com a música restringiu-se ao ambiente doméstico, mas sua criação foi profusa, tendo composto canções que mais tarde seriam registradas em disco quando da sua estada em São Paulo. Nesta última cidade o compositor estabeleceu uma estreita relação com os meios de comunicação e o mercado fonográfico, gravou dois discos e participou de programas de televisão.

A relação estabelecida pelo compositor com as gravadoras e a televisão é abordada com base no contexto histórico da década de 1970, quando o mercado fonográfico brasileiro experimentou uma expansão na produção e comercialização de discos e o País vivia um momento de repressão política sob o regime militar. Essa discussão se baseia nas pesquisas de Marcia Tosta Dias e Rita C. L. Morelli

A realidade vivenciada pelo compositor ao tentar se equilibrar profissionalmente entre a ciência e a arte, os conflitos advindos dessa tentativa e as decisões relacionadas aos rumos de seu fazer musical em meados da década de 1970 encerram o segundo capítulo.

O terceiro e último capítulo concentra-se na análise dos discos elencados para o estudo e das canções selecionadas destes discos que expressam fortes traços de hibridação cultural. A reflexão se baseia no pensamento de Nestor Garcia Canclini, Peter Burke e Massimo Canevacci. Discute-se também, ainda na perspectiva da hibridação cultural, a pluralidade da cultura popular a partir do pensamento de José

Geraldo Vinci de Moraes, Jesus Martin Barbero e Nestor Garcia Canclini, bem como a música popular urbana nas concepções de Marcus Napolitano e Dilmar Miranda.

Neste capítulo as canções *Falando da Vida*, *A Mala*, *Bye-bye Baião*, *Fox-Lore*, *Retrato Marrom*, *Barco de Cristal* e *Último Raio de Sol* são analisadas com base em suas características textuais e musicais no que expressam de tradição e modernidade, urbano e rural, erudito e popular, local e estrangeiro, demonstrando, assim, a diversidade de apropriações feitas pelo compositor e a pluralidade de bens culturais expressos em suas canções.

A escrita desta dissertação objetivou compreender o fazer musical de Rodger Rogério. Isso foi possível diante do vislumbre dos caminhos trilhados por ele desde tenra idade até a década de 1970, abrangendo seus primeiros contatos com o rádio, o cinema, passando por seu ingresso na universidade e seu processo criativo e enfim concluindo-se com sua relação profissional com a música através da ligação com outros artistas, que ficariam conhecidos como *Pessoal do Ceará*, e de sua inserção no mercado fonográfico. Destacam-se, no fazer musical de Rodger, as características plurais de suas canções e os fortes traços de hibridação cultural nelas contidos como expressão de uma diversidade de acessos a bens culturais disponíveis em uma época de internacionalização da cultura. Que esta leitura seja aprazível e possa contribuir com a historiografia sobre a música brasileira.

2. GESTANDO O FAZER MUSICAL ENTRE O CONSUMO E A PRODUÇÃO DE CULTURA

Visualizar a cena de uma criança diante de um folheto onde estava escrita a letra de uma canção, tentando lê-la ao mesmo tempo em que a ouvia no rádio interpretada na voz de Dolores Duran²³ ou Lúcio Alves²⁴ nos idos dos anos 50 do século XX, significa uma viagem ao princípio, aos primeiros movimentos de um fazer musical que percorreu tantos caminhos²⁵. E o marco inicial dessa identificação com a música, considerando a trajetória do artista numa perspectiva cronológica, é justamente o seu embevecimento diante do rádio e das sonoridades que ele emanava, ao ponto desta criança ter desejado acelerar seu processo de alfabetização para interagir com aquelas canções.

Luiz Tatit entende por canção a relação existente entre melodia e letra²⁶ e desenvolve um método que percebe as alturas daquela vinculadas à mensagem desta²⁷. Para a análise das obras musicais de Rodger Rogério, o conceito de canção, no que se refere à relação entre melodia e letra, é de fundamental importância. Contudo, as análises propostas para este trabalho preveem as melodias e letras, arranjos, utilização de determinados instrumentos e gêneros musicais possivelmente identificados. O termo

²³ Nome artístico da cantora e compositora Adiléia Silva da Rocha, que trabalhou em programas de rádio e gravou seu primeiro disco em 1952, passando a ser conhecida do grande público em 1954. Sua primeira composição foi de 1955 em parceria com Tom Jobim. Também com este último compôs *Por causa de você*. Autora de *A Noite do meu bem* (1959), composição que bem caracteriza seu estilo. Além do Brasil, apresentou-se em vários países como a França, a antiga União Soviética, a Argentina e o Uruguai. **Enciclopédia de música brasileira**: popular, erudita e folclórica. 3 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000, p. 254/255. Interessante destacar que em 1952, ano em que a cantora gravou seu primeiro disco e já difundia sua voz através do rádio, Rodger Rogério tinha 08 anos. Justamente nessa época, por causa do interesse pela música, quis acelerar seu processo de aprendizagem relacionado à leitura.

²⁴ Cantor e compositor que vivenciou o auge do sucesso dos programas de auditório e da difusão radiofônica nas décadas de 1940 e 1950. Fundou o conjunto Namorados da Lua em 1941, com o qual gravou o primeiro disco pela gravadora Victor em 1942. Começou a compor em 1943 e em 1947, com a desintegração do grupo, tornou-se um cantor independente, tendo lançado seu primeiro disco individual em 1948, pela gravadora Continental. Apresentou-se em Cuba, México e nos estados Unidos. Em 1954 gravou em dupla com Dick Farney o samba *Teresa da Praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco, e *Casinha Pequena*, música sua, composta para este disco. Em 1960 grava pela Odeon o disco *Lúcio Alves interpreta Dolores Duran*, homenagem a cantora e compositora falecida em 1959. Destacou-se com a bossa nova, lançando novos discos com canções desse gênero, incluindo composições de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, dentre elas *O Barquinho*. Importante destacar que Dolores Duran e Lúcio Alves foram citados por Rodger Rogério, em entrevista concedida para esta dissertação, como alguns dos cantores que ele mais costumava ouvir no rádio. Ibid, p. 28

²⁵ Rodger Rogério narrou esta cena em depoimento concedido para esta pesquisa em março de 2011 e também falou a respeito para a Revista Entrevista. . Entrevista com Rodger Franco de Rogério, 10 nov. 2009. **Revista Entrevista**. N.º 23, mai. 2010.

²⁶ TATIT, op. cit., p. 151.

²⁷ “ [...] a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra.” Ibid, p. 41.

“música” também será empregado ao longo do texto equivalendo a canção, mas também identificando a música instrumental.

Antes de qualquer avanço no sentido de percorrer os trajetos relacionados à produção musical de Rodger Rogério, faz-se necessário conceituar o que se está chamando “fazer musical”, termo que será recorrente ao longo desta escrita. Nesse sentido, tomando por referência o próprio verbo fazer²⁸, o qual denota ação, movimento, e o vinculando à música, o termo é compreendido como a prática ou as práticas relacionadas às vivências sonoras ligadas ao ritmo, à melodia, à mensagem textual, ao uso de instrumentos para a elaboração musical, ou seja, para a criação, a composição. E essa elaboração, ou processo criativo do compositor, guarda estreito vínculo com sua subjetividade e com as relações sociais estabelecidas. Portanto, para além do processo prático de compor, o fazer musical é o resultado de apropriações de uma diversidade de bens culturais aos quais o compositor teve acesso em um determinado tempo histórico e com os quais se identificou. Nesse sentido, bens culturais referem-se tanto aos bens materiais, produzidos pelo mercado, como discos, livros, obras de arte de modo geral, como àqueles provenientes do que poderia ser considerada uma cultura imaterial, expressa numa produção coletiva, mais espontânea e muitas vezes ligada às culturas populares.

O conceito de fazer musical aqui empregado se aproxima muito do conceito de experiência musical de Damasceno, considerado como:

Algo que se entende dentro desse complexo quadro de fusão entre experiência de vida, eletividades afetivas, estéticas e práticas sócio-musicais. E também a dimensão de uma arte enquanto prática, saber-fazer específico, e como tal com uma categoria de agentes ou sujeitos que detêm esse conhecimento.²⁹

O que o autor denomina saber-fazer-específico pode ser interpretado como a prática ou ação prevista no fazer musical. Ação esta que pressupõe conhecimento prévio, por isso o emprego do termo específico. Contudo, esse conhecimento não é necessariamente apreendido de modo formal, nos bancos escolares. Pode advir de uma vivência empírica, a partir da observação e da tentativa. O emprego deste saber-fazer,

²⁸ Segundo o Dicionário Aurélio da língua portuguesa fazer significa criar, formar, fabricar, compor. Site disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Fazer>>. Acesso em: 4 mar. 2012.

²⁹ DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual. In: DAMASCENO, F. MENDONÇA, A. (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF / EDUECE, 2008, p. 16.

no sentido criativo, ou seja, voltado para a composição, está relacionado ao que Damasceno levanta como fusão entre afetividade, estética e práticas sociomusicais. Nesse sentido, as apropriações de bens culturais para o fazer musical estão diretamente relacionadas a tais fusões, justamente por entendê-las como vivências subjetivas e socioculturais.

O que caracteriza o fazer musical, no sentido da criação, está para além do saber-fazer-específico, ou seja, extrapola o processo de reprodução ou repetição quando, por exemplo, um músico toca um instrumento, ou um cantor canta uma canção, mesmo considerando que, ao executarem uma peça musical, cantor e instrumentista também criam de certa forma, pois imprimem suas interpretações. Contudo, no processo criativo da composição o que ocorre é o entrelaçamento entre a subjetividade e as relações sociais estabelecidas pelo sujeito. Esse entrelaçamento se expressa através da escolha dos bens culturais manifestos no produto final, a canção.

Teixeira Coelho conceitua bem artístico como bem cultural que se define como obra de arte e relaciona o termo em destaque com arte, bem cultural, mercado simbólico, produto cultural³⁰. Na perspectiva do que trata o autor, a ideia de bem cultural é mais abrangente do que a de bem artístico, estando esse último contido no primeiro. Desse modo, ao criar a obra de arte canção, bem artístico, o sujeito lança mão de um saber-fazer-específico e se apropria de bens artísticos e de bens culturais que chegam até ele através das suas relações sociais, da sua experiência musical, mas que são selecionados de acordo com suas eletividades afetivas.

A escolha de determinados bens culturais para a elaboração de uma canção pode ser exemplificada pelo aporte à literatura, a cantigas de domínio público, a gêneros musicais variados e a uma diversidade artsticocultural com a qual o sujeito criador se deparou e se identificou. Nesse sentido, a eletividade afetiva, ou seja, essa seleção, ou escolha, liga-se a um caráter subjetivo, mas não há como desatrelá-la das relações sociais vivenciadas pelo sujeito em seu cotidiano.

2.1 Interagindo com o Rádio e o Cinema: o fazer e o caminho, os meios e as mediações

³⁰ COELHO, Teixeira. **Cultura e Imaginário**: Dicionário crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminura, 1997, p. 75. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/54735072/Dicionario-critico-de-politica-cultural-Teixeira-Coelho-1>>. Acesso em: 4 mar. 2012.

Vislumbrar o fazer musical de Rodger Rogério consiste em traçar um mapa de sua trajetória com ênfase nas suas experiências musicais desde a infância, as quais podem ter se convertido em apropriações para esse fazer. Assim sendo, a escuta do rádio, quando o compositor ainda era criança, significou uma multiplicidade de referências que de algum modo se expressariam futuramente em sua produção musical.

Procurei apressar a minha alfabetização pra acompanhar a letra que o cantor ia cantar. Imagine, né? Soletrando. E eu ficava ansioso pra poder ir rápido, pra poder acompanhar os cantores. E pensando que eu tenho que estudar esse negócio mais ligeiro, aprender isso mais rápido. Então é de muito, assim de muito cedo, né? De ouvir muita coisa. E na época, o rádio tocava música de todo lugar. Tocava muita música brasileira, muita alí era música brasileira. Quando eu era criança tocava música italiana, tocava música francesa, mais do que música americana. Tocava mais francesa, italiana do que música americana. Muita música espanhola também, música argentina, chilenas, mexicanas, cubanas, chegava muito aqui. Espanhola um pouco, mas mais chilena, argentina, mexicana. Então a gente, era um universo grande, de estilos né? De gêneros³¹

Caixinha mágica que com o apertar de um botão trazia para as residências os mais recentes lançamentos musicais do Brasil e de vários lugares do mundo, as tendências da moda, receitas culinárias, novelas encenadas em tempo real no próprio estúdio, além de realizar e transmitir programas de auditório, o rádio surge no Brasil em 1922 e tem sua primeira emissora instalada no Ceará em 1934³², apenas dez anos antes do nascimento de Rodger. O compositor já chega ao mundo embalado pelo rádio e pela pluralidade sonora dele emanada.

Filho único, Rodger ficou órfão aos nove anos de idade. Seu pai era aviador e sua mãe exerceu os ofícios de costureira e professora de história³³. Considerando as profissões exercidas por seus pais, o poder aquisitivo da família em função dessas profissões e os acessos que a mesma teve à educação e a alguns bens materiais, compreende-se que família do compositor se vinculava a uma camada social intermediária da sociedade, que poderia ser classificada ou denominada, do ponto de

³¹ **ROGÉRIO, Rodger.** Depoimento [mar. 2011]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2011. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

³² A Ceará Rádio Clube, ou PRE-9, foi a primeira emissora de rádio no Ceará, *inaugurada* em 30 de maio de 1934. No Brasil, o rádio chegou primeiro à cidade do Rio de Janeiro. Em 1923 era inaugurada a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. LIMAVERDE, Narcélio. Senhoras e Senhores com vocês a Rádio Cearense. PARA MAMÍFEROS. Fortaleza: n.3, ano 3, 2011. 1932 é apontado por Neto como o ano da instalação da primeira emissora de rádio da cidade em caráter experimental. Em 1934 a emissora seria instalada oficialmente. MAIA NETO, Emy Falcão. “Um Som meio Fanhoso, mas Gostoso de Ouvir”: Radiofonia e Cultura Musical em Fortaleza. Fortaleza: dissertação de mestrado em História da UFC, 2010.

³³ ROGÉRIO, P., op. cit., p. 34.

vista econômico e cultural, de classe média. Nesse sentido, entende-se que “uma classe social é, segundo Thompson, um modo de experimentar a existência social e não um recorte quase matemático em relação aos meios de produção.”³⁴

A escuta do rádio narrada por Rodger relaciona-se com esse lugar social de sua família, pois o acesso a tal tecnologia durante os anos da década de 1940 e meados da década de 1950, período da infância do compositor, se expandia através do aumento das vendas destes aparelhos, assim como se expandia a demanda por eles.³⁵ Desse modo, a posse de um rádio não era tão restrita ao ponto de serem detentores de tais aparelhos apenas os mais abastados, mas ao mesmo tempo ainda não atingia tão amplamente as camadas sociais menos favorecidas.

E o que mais chamava a atenção de Rodger Rogério no rádio, como já mencionado, eram as músicas tocadas. Em sua fala sobre o que ouvia na infância, o compositor se refere a vários países que exportavam sua produção musical e faziam com que a mesma chegasse a lugares longínquos como o Ceará, através das emissoras. Contudo, antes da existência do rádio, as músicas chegavam por outros meios como o gramofone, o fonógrafo e a vitrola. Mas a detenção de tais aparelhos era bem mais restrita àquelas camadas mais abastadas.

O rádio foi instalado na cidade em um momento que as sociabilidades envolvendo a música ganhavam um certo destaque. Não que antes disso fosse inexistente, mas que a partir da década de 1930, com a valorização das festas dançantes, a música gravada deixou de ser algo distante dos sujeitos e se tornou cada vez mais uma “necessidade” principalmente nos lares mais ricos.³⁶

Música espanhola, música francesa, música chilena, italiana, argentina, cubana, americana e muita música brasileira. O rádio, assim como afirmado por Rodger, tocava vários gêneros musicais originados em diferentes lugares geográficos e culturais. Havia um destaque para a música latina com seus gêneros dançantes como o bolero³⁷ e o tango³⁸, que animavam os bailes.

³⁴ BARBERO, Jesús Martín. **Dos Meios às Mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 109.

³⁵ MAIA NETO, op. cit.

³⁶ MAIA NETO, op. cit., p. 164.

³⁷ Nascido em Cuba e bastante divulgado no México, onde ficou mais conhecido, o bolero foi um gênero musical largamente divulgado em toda a América Latina. “[...] no caso brasileiro, terá suas características próprias, traçando uma história que começa por volta da década de 1940.” É considerado um gênero romântico. VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **A canção das mídias**: memória e nomadismo. Disponível em: < <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Duarte2.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2012.

Napolitano afirma que nas décadas de 1920 e 1930 houve uma “consolidação histórica de um campo ‘musical-popular’”³⁹ influenciado por fatores tecnológicos e comerciais e destaca aqueles voltados para as inovações nos processos de registro fonográfico com a invenção da gravação elétrica em 1927. A partir de então, gêneros como o jazz americano, o samba brasileiro, o tango argentino, o bolero cubano e mexicano ganham muita repercussão. Este último gênero teve enorme alcance nos anos de 1930 e 1950, em virtude do que o autor chamou fase áurea do cinema mexicano.

Nas lembranças de Rodger acerca das canções que ouvia no rádio, a música francesa⁴⁰ tocava mais do que a música americana. Partindo dessa fala, é interessante destacar que Rodger Rogério nasceu um ano antes do término da II Guerra Mundial, quando os ideais de modernidade e urbanidade europeus, fortemente impressos no Brasil no século XIX⁴¹, e absorvidos também na capital alencarina, ainda eram referência de civilidade e cultura para os brasileiros.

Mas aos poucos esses referenciais mudavam, com a modernização socioeconômica da América Latina,⁴² que se refletiu no Brasil através do desenvolvimentismo, com o *slogan* “cinquenta anos em cinco”. O ideal de modernidade passa a se pautar no modelo norte-americano de sociedade e a expansão do consumo permite às camadas médias o acesso a vários bens, dentre eles o rádio. Em Fortaleza, nos anos da década de 1950:

O comércio estava vinculado a produtos como eletrodomésticos, cosméticos, veículos e confecção. A grande novidade da época foi a chegada do refrigerante. Surge também a facilidade de compra, o crediário, que insere parte significativa da população da classe média, dantes sem acesso a esses produtos, no consumo de bens e serviços.⁴³

³⁸ Chega ao Brasil na década de 20 do século XX, é assimilado de diversas formas e tem grande repercussão. Ibid.

³⁹ NAPOLITANO, op. cit., 2005, p. 19.

⁴⁰ As canções interpretadas por Edith Piaf são exemplos do que Rodger Rogério fala a respeito da música francesa que tocava no rádio entre as décadas de 40 e 50. “Autora de quase cem canções, Piaf elevou sua carreira a um nível mundial com clássicos como “La Vie En Rose” (1946), “Milord” (1959) e “Non, Je Ne Regrette Rien” (1960)”. Disponível em < <http://musica.uol.com.br/ultnot/2011/10/13/biografia-uma-vida-detalha-bastidores-da-cantora-francesa-edith-piaf-leia-trecho.jhtm> > Acesso em: 17 mar. 2012

⁴¹ PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de janeiro: casa da Palavra, 2002.

⁴² CANCLINI, op. cit., 2006.

⁴³ ANDRADE, R e SILVA, Erotilde. A sociabilidade em ondas sonoras: as audiências e o rádio dos anos 50 e 60 em Fortaleza. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. P 1-17. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/198/199> > Acesso em: 10 mar. 2012.

Todas essas novidades eram divulgadas pelo rádio, que em certa medida influenciava o seu consumo. Afinal, era preciso ser moderno e modernidade significava acesso à tecnologia. Mas o consumo não se dava apenas pela compra de produtos e bens materiais, manifestava-se na absorção das ideias, comportamentos e gostos musicais tão bem difundidos pelo rádio.

Considerando o que Rodger Rogério diz sobre sua identificação com a pluralidade de gêneros musicais ecoados no rádio, é interessante destacar a seguinte fala do compositor:

Praticamente tudo que eu ouvia eu gostava. Nessa época ainda não existia essas divisões de cunho intelectual da música popular. Não existia o brega [...], tudo era música brasileira. E música americana, tocava muita música italiana também, música francesa no rádio, tocava muito. Mas tocava mais brasileira; muito Orlando Silva⁴⁴, muito Francisco Alves⁴⁵, muito Nelson Gonçalves⁴⁶...(sic) Depois vêm [...] Dick Farney⁴⁷, Lúcio Alves[...]⁴⁸

⁴⁴ Orlando Silva estreou no rádio convidado por Francisco Alves em 1934. Nesse mesmo ano lança seu primeiro disco. Em 1936 participou da inauguração da Rádio Nacional e foi o primeiro cantor a ter um programa exclusivo nessa emissora, o que lhe conferiu enorme popularidade. Ficou conhecido como cantor das multidões após se apresentar na sacada do Teatro Colombo, em São Paulo, para cerca de dez mil pessoas, em 1937. Primeiro cantor a interpretar *Carinhoso* de Pixinguinha com letra de João de Barro. Dentre muitos sucessos, gravou o fox-canção *Nada Além* de Mário Lago e Custódio Mesquita, que teve enorme repercussão. Em 1942 esteve em Fortaleza participando do lançamento da Ceará Rádio Clube. Após lançar inúmeras canções de sucesso e passar por diversas gravadoras, em 1954 conquista o título de Rei do Rádio. Enciclopédia da Música Brasileira, op. cit., p. 734-735.

⁴⁵ Francisco Alves desde cedo se interessou pela música, pois seu pai tocava alguns instrumentos. Iniciou a carreira de cantor em 1918. Lançou muitos discos pela Odeon e em 1927, quando esta mesma gravadora inaugura no Brasil o sistema elétrico de gravação, grava duas faces do primeiro disco produzido eletricamente, a marcha *Albertina* e o samba *Passarinho do má*, ambas de Duque. Em 1929 faz sua estreia no rádio. Entre 1928 e 1929 gravou cerca de 300 músicas. Interpretou diversos gêneros e foi o cantor que mais gravou discos em 78 rpm no Brasil. Foram 132 composições, 526 discos e 938 músicas gravadas. Gravou várias canções de conteúdo político na década de 1930. Em 1933 ganhou o título de Rei da Voz. Dirigiu um programa de rádio no qual lançou Orlando Silva, mais tarde considerado seu rival perante o público. Atuou no cinema nas décadas de 1930 e 1940. Registrou canções em diversas gravadoras e atuou em diversas emissoras de rádio, fixando-se na Rádio Nacional em 1941 até seu falecimento. Enciclopédia da Música Brasileira, op. cit., p. 25 a 27.

⁴⁶ Nelson Gonçalves aos 18 anos foi reprovado em um concurso de calouros na Rádio Tupi, em São Paulo, onde morava. Após uma semana da derrota, tentou novamente e conseguiu ser contratado pelo programa. Em 1939, já com certa repercussão em São Paulo, muda-se para o Rio de Janeiro, onde enfrentou algumas dificuldades apresentando-se em shows de calouros de algumas emissoras, em muitos dos quais foi reprovado. Em uma dessas reprovações, Ari Barroso compunha o jurado e o aconselhou a desistir da carreira. Em 1941 consegue gravar um disco pela Victor, que foi bem recebido pelo público e permitiu a assinatura de contrato com aquela gravadora. Ingressa, naquele mesmo ano, na Rádio Maryrink Veiga, levado por Carlos Galhardo. Consegue então, com a popularidade alcançada após a primeira gravação, o título de Rei do Rádio. Na década de 1940 lança pela Victor muitos sucessos, dentre eles *Maria Betânia* de Capiba. Na década de 1950 apresenta-se em várias cidades brasileiras e no exterior, Argentina, Uruguai e EUA. Na década de 1960 interrompe a carreira por causa de problemas com o uso de drogas. Retoma os shows e gravações em meados desta mesma década, apresentando-se em circos e programas de televisão. Sua gravadora sempre foi a RCA Victor, onde registrou suas canções em cerca de 120 discos e 20 CDs. Vendeu mais de 50 milhões de discos, tendo recebido 15 de platina e 41 de ouro. Enciclopédia da Música Brasileira, op. cit., p. 338-339.

⁴⁷ Dick Farney nome artístico de Farnésio Dutra e Silva, iniciou-se na música ainda criança, quando aprendeu a tocar piano com o pai e a cantar com a mãe. Na adolescência se apresentou em programas de

Essa pluralidade musical parecia ser muito bem aceita, até que acontecesse o que o compositor chama de divisão de cunho intelectual que classificaria a música popular como brega (alienada) ou engajada. O teor dessa divisão será abordado mais à frente, quando da discussão acerca da produção musical de Rodger e sua identificação com o que passou a se chamar MPB. Por agora, o que interessa em sua fala é justamente a pluralidade musical citada e a identificação do compositor com essa diversidade.

Nesse caldeirão sonoro, a música feita no Brasil recebe destaque e dentre os artistas citados está Dick Farney, cantor e compositor carioca que gravou músicas brasileiras e norte-americanas, conseguiu grande projeção no rádio e destacou-se em diversos países. Assim como os gêneros musicais de diferentes nacionalidades penetraram no País através do rádio e da venda de discos, a música brasileira alcançou grande repercussão internacional. Veja-se o exemplo da atuação de Carmem Miranda nos EUA e a divulgação que fez da música brasileira em Holywood,⁴⁹ na década de 1940. Anos depois, outros artistas brasileiros relacionados à música teriam inserção nos Estados Unidos e em outros países. Foi assim com os cantores mencionados.

2.1.1 Refletindo sobre a escuta das canções

Tratando mais especificamente do exemplo de Dick Farney, um dos cantores preferidos de Rodger, e da sua escolha por um repertório que incluía músicas norte-americanas, é interessante destacar o pensamento de José Ramos Tinhorão a respeito:

...o cantor Farnésio Dutra, que muito sintomaticamente escolhera o pseudônimo norte-americano de Dick Farney, estivera nos Estados Unidos ... na crença quase infantil de que conseguiria fazer carreira naquele país cantando musica norte-americana. No caso desse cantor - que é, aliás, bom

rádio e logo cedo se interessou pela música norte-americana. Ainda jovem integrou o conjunto Swing Maníacos como pianista juntamente a seu irmão Cyll Farney, baterista. Sua primeira apresentação como cantor foi na Rádio Cruzeiro do Sul, cantando em inglês. Apresentou-se em programa próprio na Rádio Mayrink Veiga, cantando músicas norte-americanas e acompanhando-se ao piano. Gravou alguns discos pela Continental, cantando canções de língua inglesa. Em 1946 sua primeira gravação de grande sucesso, ainda pela Continental, foi o samba-canção *Copacabana*. Ainda esse ano viaja para Nova York, onde se apresenta com Nat King Cole. Após curta temporada no Brasil, retorna aos EUA em 1947 atuando em vários shows, incluindo cidades como Chicago, São Francisco e Hollywood. Gravou várias canções em português pela Continental, dentre elas *Marina*, de Dorival Caymmi, e *Teresa da Praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco. Participou de um quarteto de jazz com o qual fez temporada nos EUA, além de viajar por vários países. Apresentou programa na Rede Globo de Televisão na década de 60, juntamente à atriz Betty Faria e gravou muitos discos em diferentes gravadoras até a década de 1980. Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit., p. 278-279.

⁴⁸. **Revista Entrevista**, op. cit., p. 63.

⁴⁹ TOTA, Antônio Pedro. Americanização no Condicional: Brasil nos Anos 40. **Perspectivas**, São Paulo, n. 16, p. 191-212, 1993.

pianista - o processo de alienação da mentalidade chega a ser alarmante: sua voz era quase a réplica de Bing Crosby⁵⁰ [...] De volta ao Brasil, Farnésio Dutra, feito Dick Farney, resolveu tentar a sorte fazendo a coisa que mais parecesse com Bing Crosby cantando fox-blue... (sic) O sucesso junto ao público igualmente alienado foi imediato⁵¹

Na concepção do autor citado, Rodger Rogério, por ser apreciador do cantor em questão, faria parte deste público “alienado”. Para Tinhorão, a difusão da música norte-americana no Brasil foi facilitada pelo avanço das tecnologias de gravação e sua divulgação no País estaria atrelada à parceria comercial entre o Brasil e os Estados Unidos, logo após a I Guerra Mundial. O avanço tecnológico, em sua concepção, significou a ênfase no comercial em detrimento do artístico, ou seja, uma subordinação deste ao primeiro. Isso explicaria “[...] não apenas a crescente transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda [...], mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte [...]”⁵² Sobre a divulgação da música norte-americana no Brasil, o autor destaca o que chama de ajuda hollywoodiana, como influência no gosto da nova classe média⁵³ e diz que a mudança do “eixo econômico-financeiro da Europa [...] para a América do Norte [...] não seria sentida apenas no Brasil, mas em todo o mundo, o que muitas vezes se revelava até no plano ideológico, com o jazz assumindo o símbolo de liberdade[...].”⁵⁴

O pensamento de Adorno sobre a arte e a ligação desta última com a técnica e o comércio muito se aproxima do que trata Tinhorão, visto que para aquele há uma “unidade de sistema [...] a partir de uma análise da lógica da indústria”⁵⁵. Nesse sentido,

⁵⁰ Bing trouxe algo de novo a canção americana. Ele gravou com Bix Beiderbecke e Duke Ellington. Logo, os maiores compositores americanos, entre eles Irving Berlin, Cole Porter, Hoagy Carmichael, Johnny Mercer, Jimmy Van Heusen e Johnny Burke, estavam escrevendo músicas para ele. Bing foi o primeiro vocalista a usar o microfone como um instrumento, o que lhe permitia comunicar emoções e nuances sutis musicais. Quando ele apareceu no Coconut Grove a comunidade cinematográfica se reuniu para ouvi-lo. O Produtor Mack Sennett o contratou para fazer uma série de curtas de comédia. William Paley, da então incipiente rede CBS, deu-lhe um programa de rádio diário. A Paramount Pictures o levou a Hollywood para estrear *The Big Broadcast*. Bing Crosby atingiu sucesso estrondoso durante a Segunda Guerra Mundial, batendo recordes de vendas. No rádio, Bing atraiu um público até então inédito de 50 milhões de ouvintes. Ele estrelou os filmes de série *Road To* com Bob Hope, uma das mais duráveis, rentáveis e imitadas séries de comédia do cinema. Em 1944, o Bing ganhou um Oscar por sua atuação como o Padre O'Malley em *O Bom Pastor*. Os anos do pós-guerra representaram o auge do sucesso de Bing. Entre 1946 e 1948, ele revolucionou a indústria do entretenimento. Disponível em: < <http://bingcrosby.com/bing/about-bing>>. Acesso em: 18 jul. 2012. Tradução Roberto Lessa.

⁵¹ TINHORÃO apud TOTA, op. cit., p. 2

⁵² TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34. 1998, p. 248.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Idem, p. 251.

⁵⁵ BARBERO, op. cit., p. 73.

assim como para Tinhorão, para Adorno o artístico estaria subordinado ao comercial, à medida que necessita se submeter a padrões e formas preestabelecidos. Barbero entende que, para Adorno, “a materialização da unidade se realiza no *esquematismo* (sic), assimilando toda a obra ao esquema, e na *atrofia da atividade* (sic) do espectador.”⁵⁶

Essa atrofia pode ser comparada ao que Tinhorão chama “alienação”, pois a recepção, nesse sentido, seria passiva. Não haveria nenhum filtro ou critério de escolha. O espectador ou receptor apenas absorveria o que lhe é ofertado por um sistema que o domina e impõe determinados gostos.

Tomando a ideia do jazz como símbolo de liberdade, colocada por Tinhorão com certa ironia, mais uma vez se percebe a aproximação de seu pensamento ao de Adorno, quando este último, falando do esquematismo, diz que, no jazz, o arranjador elimina todas as cadências que não se adequem ao seu estilo e que o gênero demonstra a submissão do sujeito ao poder quando esta submissão ‘está na base das síncopes do jazz que zomba dos entraves e ao mesmo tempo os converte em norma.’⁵⁷

Clareando um pouco mais o pensamento de Adorno acerca do que ele chama “esquematismo” e “atrofia da atividade do espectador”, tem-se o exemplo do cinema. O espectador não teria tempo para pensar diante da rapidez das cenas de um filme e da realidade pronta e acabada mostrada nas imagens. ‘O filme não deixa à fantasia nem ao pensar dos espectadores dimensão alguma na qual possam mover-se por sua própria conta, com o que adentra suas vítimas para identifica-lo imediatamente com a realidade’⁵⁸

Para Tinhorão, o que estava em jogo era a subordinação do Brasil às influências de uma cultura estrangeira manifesta nas vendagens dos gêneros musicais que se sobrepunham à “legítima música brasileira”. A música norte-americana, em particular, era vista com desconfiança por causa de sua estreita relação com a indústria fonográfica, já que “os únicos tipos de música passíveis de chegar aos ouvidos da maioria serão os de escolha dessas mesmas empresas internacionais.”⁵⁹

Adorno, numa discussão mais ampla sobre a arte, também levanta a questão econômica como ponto central quando fala na transformação do artístico em indústria do lazer, oferecida ao povo como parques de diversões. Nesse sentido, uma “arte inferior” transformava-se em mercadoria e perdia assim sua aura intransponível.

⁵⁶ Ibid, p. 74.

⁵⁷ ADORNO apud BARBERO, op. cit., p. 74.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ TINHORÃO, op. cit., p. 12

Walter Benjamin, apesar de ter sido da mesma escola de Adorno, rompe com a perspectiva que encara a arte na esfera do sagrado, do que deve ser cultuado por trazer em si uma aura. Sobre isso, assim se posiciona: “Definimos esta última (a aura) como manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja.”⁶⁰ A aura teria esse caráter da intransponibilidade que o autor classifica como lonjura, ou seja, a obra de arte assim pensada, trazendo em si uma aura, estaria longe de ser alcançada ou mesmo compreendida. Para Benjamin, a possibilidade da reprodutibilidade técnica da obra de arte acaba por emancipá-la, livrá-la do ritual⁶¹ e aproximá-la das massas.

Para Barbero, Benjamin vai além da discussão sobre a arte e a técnica de reproduzi-la, quando fala numa transformação da experiência, da recepção do artístico.

[...] isso que para Adorno era o signo nefasto de sua necessidade de devoração e rancor resulta para Benjamin um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, senão de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo. E é esse sentido [...], o que se expressa e se materializa nas técnicas que como a fotografia e o cinema violam, profanam a sacralidade da aura [...], fazendo possível **outro tipo de existência das coisas e outro modo de acesso a elas. A morte da aura na obra de arte fala [...] dessa nova percepção que rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens [...], em posição de usá-las e gozá-las.**⁶²

E o rompimento desse halo em muito propiciado pelo que Barbero chama um outro modo de acesso, está diretamente relacionado ao avanço tecnológico e ao alcance desse avanço pelas camadas médias da sociedade, ou seja, a contemplação da obra de arte, e mesmo a sua criação, deixam de ser privilégio de poucos. Nesse ponto entra a questão da recepção, dos usos ou mediações feitos dos meios para se chegar à arte. Este acesso do qual fala Barbero, referindo-se ao pensamento de Benjamin, guarda estreita relação com a apropriação feita por Rodger Rogério não só da música norte-americana, como dos demais gêneros musicais citados por ele, incluindo aí os da música brasileira.

Ao invés de perceber o compositor como alienado ou submisso a um esquematismo que atrofiou sua posição de espectador da arte, é preferível considerar que ele, ao ter acesso à diversidade musical oferecida pelo rádio, sorveu-a com os filtros de sua subjetividade e de sua sociabilidade⁶³. Enxergando por outra ótica o que

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 5. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/ibU_JctL/Walter_Benjamin_-_A_obra_de_ar.html>. Acesso em: 18 mar. 2012.

⁶¹ Ibid, p. 6.

⁶² BARBERO, op. cit., p. 82, (grifo nosso).

⁶³ Sinônimo de socialidade, o termo se refere às relações mantidas pelos sujeitos em seu cotidiano e que são decorrentes dos usos coletivos da comunicação. Ibid, p. 17.

Tinhorão chama imitação ao usar o exemplo do cantor Dick Farney, percebe-se no fazer musical de Rodger Rogério o que pode ser considerada uma tradução, à medida que há uma apropriação do estrangeiro e uma forma própria de interpretá-lo. Nesse sentido, tal tradução será observada quando da análise d produção musical do autor, a qual traz em si muitos elementos relacionados aos gêneros musicais aqui mencionados.

Dentre as suas preferências musicais estrangeiras, Rodger destacou Lucho Gatica,⁶⁴, Paul Anka⁶⁵, Elvis Presley⁶⁶ e The Beatles⁶⁷. Refere-se ao primeiro como um cantor da fase dos boleros que acompanhou. Destaca que era chileno, mas também

⁶⁴ Nasceu em Rocagua, Chile, em 1928. De origem humilde, iniciou-se na música levado pelo irmão mais velho. Cantava no rádio. Em 1943 grava o primeiro disco em acetato. Durante algum tempo cantou em dupla com o irmão Arturo Gatica. Antes do sucesso de Lucho Gatica, o bolero já era um gênero popular no Chile, mas o artista o sobrepõe ao tango a partir de 1950 e o bolero passa a ser o gênero musical preferido dos chilenos. Seu disco de 1951 chegou a ser um grande sucesso em toda a América Latina. Gravou junto ao trio Los Peregrinos o bolero *Contigo em la distância* e a versão do tema de Consuelo Velázquez *Bésame mucho* em 1953, que alcançou sucesso internacional. Mudou-se para o México, onde projetou mais ainda sua carreira musical. Rcebeu prêmio nos EUA e uma estrela na calçada da fama em Hollywood. Site disponível em < <http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspogatica.html> > . Acesso em 20 abr. 2012. Tradução Roberto Lessa.

⁶⁵ Nasceu nos EUA em 1941. Seu contato com a música se deu ainda na infância, quando cantava no coral da igreja e estudava piano. Aos 13anos cantava em um grupo vocal, os “Bobbysoxers”. Em 1956 viaja a Los Angeles e telefona para cada gravadora, à procura de audição. Um encontro na Modern Records rendeu a Paul a gravação de seu primeiro single: *Blau-Wile Deverest Fontaine*. Em 1957 vai a Nova York e em um encontro com Don Costa, o homem forte da A&R, subsidiária da ABC-Paramount Records. toca para ele várias músicas, inclusive *Diana*. A canção rendeu muito sucesso a Paul Anka, que passou a viajar em turnê acompanhado de astros do rock como Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Frankie Lyman e Chuck Berry. Seu talento de compositor o tornou colaborador de Frank Sinatra. Nos anos 70, o sucesso de *My Way* e uma sequência de canções como *Having My Baby* confirmou seu status como um ícone da música popular. Site disponível em: < <http://paulanka.com> >. Acesso em 20 abr. 2012. Tradução Roberto Lessa.

⁶⁶ Norte americano do Mississipi, Elvis Presley nasceu em 1935, em uma família de baixa renda, e passou por várias dificuldades na infância. Ainda criança ganha um violão. Em 1953 e em 1954, grava algumas canções de forma experimental, no Memphis Recording Service, filial da Sun Records. Em uma de suas idas ao estúdio para gravar, canta o blues *That's All Right, Mama* de Arthur Crudup. Surgia então o rockabilly, uma das primeiras formas do rock'n' roll. Quando suas canções foram executadas em rádio tiveram grande repercussão. Passou a ser denominado mundialmente como rei do rock e apelidado de Elvis The Pelvis por causa de seu modo ousado de dançar. Sua extensão vocal era considerada de longo alcance. Ganhou fama internacional em meados da década de 1950 e tornou-se o primeiro *mega star* da música popular. Mas sofreu preconceito de brancos e negros norte-americanos. Os primeiros, por lhe acharem vulgar e representante de uma estética negra. Os últimos, por considerarem que Elvis não deveria representar a música de origem negra, pois faturava cifras que sempre foram negadas a eles. Site disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley > Acesso em: 20 abr. 2012. Tradução Roberto Lessa.

⁶⁷ Banda de rock britânica nascida em Liverpool em 1960, teve enorme repercussão internacional. Formada por John Lenon, Paul McCartney, Ringo Starr e George Harrison, a banda teve seu potencial reforçado pela criatividade do produtor George Martin e alcançou sucesso imediato no Reino Unido com seu primeiro single, *Love Me Do*. Ganhou popularidade internacional a partir do ano seguinte, quando viajou por vários países até 1966. Depois disso retirou-se para trabalhar em estúdio até sua dissolução definitiva em 1970, quando cada músico seguiu sua carreira individualmente. Produziram em estúdio o que a crítica considera um dos seus melhores materiais, incluindo o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), considerado uma obra-prima. Venderam mais álbuns nos Estados Unidos do que qualquer outro artista. Site disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Beatles> Acesso em: 21 abr. 2012.

interpretava músicas cubanas e mexicanas e que teria feito muito sucesso nos Estados Unidos.

Sobre Elvis, Rodger diz: “As vezes eu percebo em mim algumas influências, quando eu canto, do Elvis. Muito pouco (risos), muito sutil (risos), mas eu, eu percebo (risos)”⁶⁸. Rodger afirma gostar muito da interpretação de Elvis. Diz que se identifica com o cantor e se refere à maneira dele cantar, mas ao mesmo tempo se justifica rindo, dizendo que é algo muito sutil. Talvez a pouca influência relatada esteja relacionada a uma forma de deixar nas entrelinhas que se comparar ao rei do rock é algo pretensioso. De qualquer modo, o que parece relevante é a apropriação feita, a identificação com o artista.

Ao falar de Paul Anka, o compositor destaca se tratar de um canadense cuja trajetória artística se deu nos EUA. Diz que ele cantava rock-balada e cita *My Way* e *Diana*, referindo-se a suas canções de maior repercussão.

Os Beatles foram os últimos artistas estrangeiros citados por Rodger dentre os referenciais para a formação de seu gosto musical. Importante destacar que a repercussão internacional do conjunto de Liverpool se deu em meados dos anos de 1960 e os demais artistas citados tornaram-se conhecidos entre o público internacional na década de 1950. Portanto, do ponto de vista da experiência musical de Rodger Rogério, a apropriação de tais sonoridades se deu em momentos diferentes. Aqueles apareceram na vida do compositor em um período relacionado à sua infância e adolescência, enquanto os Beatles foram descobertos quando ele já havia ingressado na universidade e estabelecia com a música uma relação que estava para além de apenas fruição.

Os Beatles também pegou praticamente todo mundo. Não me pegou imediatamente não. Os Beatles eu reagi um pouco, até que eu, me conquistou realmente. Eu comecei a ver que eu tava com preconceito [...] Aí pra mim é fácil, foi *Abbey Road*, né? Foi o início da década de, final de 60, começo de 70, por aí, 69, 70. Foi o *Abbey Road* que me chamou atenção. Aí depois eu fui ouvir os outros, né? Pra trás um pouco. E, na realidade a primeira deles que me chamou atenção, foi um, saiu em um compacto simples, eu acho, que tinha duas músicas, que era *Yesterday* e *Michelle*. Essas duas me pegaram. Mas, só essas duas, assim. [...], quando eu ouvi o *Abbey Road*, foi que eu disse, aí tem coisa, não é só esse rock, né?⁶⁹

Rodger se refere a um preconceito que teve ao ouvir os Beatles pela primeira vez. Interessante destacar os filtros ou seleções que o compositor passa a utilizar à

⁶⁸ ROGÉRIO, R., op. cit.

⁶⁹ ROGÉRIO, R., op. cit.

medida que sua experiência musical se transforma, pois ao citar os demais artistas, parte de seus primeiros consumos musicais, não imprime sobre eles qualquer traço de questionamento ou crítica. Ao referir-se aos Beatles destaca o álbum *Abbey Road* e enfatiza que ao defrontar-se com o disco constatou que não era só “esse rock”. Apesar de Elvis Presley e dos rocks baladas de Paul Anka, o rock não era visto com bons olhos por Rodger, e sua representação acerca do disco dos Beatles, quando o considera para além do gênero, parece confirmar isso.

Os cantores e compositores destacados, sejam eles brasileiros ou não, tornaram-se conhecidos de um grande público internacional através da venda de discos e da difusão de suas vozes através das ondas do rádio. Pela repercussão de suas canções tais artistas podem ser classificados como cantores populares. Este “popular” muitas vezes foi contraposto à ideia de culto. Vide os pensamentos de Adorno e Tinhorão. Assim sendo, no tocante ao gosto, à sensibilidade e à estética, “há bem pouco tempo o popular era a tal ponto considerado o contrário do culto, que seria automaticamente descartado de tudo aquilo que cheirasse a ‘cultura’”⁷⁰. Esta última, sob esse prisma, era privilégio de poucos. O que atingisse um grande público e estivesse ligado à cultura de massa era considerado popular e, assim sendo, teria menor valia sob essa perspectiva

Contudo, o acesso a diversos bens culturais por mais e mais pessoas no século XX e a mistura entre diversos elementos que até então pouco se comunicavam, classificados em eruditos e populares, abala a concepção de cultura atrelada à educação escolar, formal que consistiria em privilégio de poucos. O cinema pode ser considerado um exemplo de bem cultural de grande difusão que engloba diversas manifestações artísticas. A sétima arte, já popularizada, fez parte da sociabilidade juvenil de Rodger Rogério e converteu-se em bem cultural apropriado pelo compositor.

2.1.2 A música através da grande tela

Além da escuta do rádio, Rodger tinha o hábito de frequentar o cinema com a turma de amigos do bairro onde morava na adolescência. Sobre essa prática o compositor diz:

A gente era cinéfilo, né? Eu ia pro cinema todo santo dia. Não tinha televisão. Não existia televisão. Então cinema era diário. Diário mesmo, todo

⁷⁰ BARBERO, op. cit., p. 111.

dia eu ia pro cinema. Teve uma época que o único dia que a gente não ia pro cinema era segunda-feira. Segunda-feira a gente se reunia na pracinha e ficava fazendo bagunça e tal. Mas os outros dias da semana e fim de semana eram quatro filmes, cinco filmes⁷¹

Rodger se refere a uma sociabilidade vivenciada com os amigos do bairro, quando a televisão ainda não existia. Frequentar o cinema, mais que um lazer, convertia-se em um hábito praticado de forma coletiva e cotidiana. Os amigos se divertiam assistindo a filmes e no dia de folga faziam bagunça na praça. Diga-se de passagem, esse dia de folga era o dia em que a sala de cinema não era aberta.

Fausto Nilo também fala do hábito de frequentar o cinema em sua adolescência.

Com 18 anos eu tinha visto todas as *Nouvelle Vague* francesas, tudo, Neorealismo Italiano, tudo... O cinema espanhol, coisas do cinema russo e o cinema americano, chamado filme *noir*. Com 20 anos eu já conhecia tudo isso, os clássicos.⁷²

Da mesma idade de Rodger, portanto da mesma geração do compositor, Fausto Nilo se tornaria seu parceiro musical em algumas canções gravadas na década de 1970. Contudo, a amizade entre os dois, segundo o próprio Fausto Nilo, aconteceu na universidade por volta de 1965, período posterior aquele em que frequentavam cotidianamente o cinema, o que reforça a percepção da sociabilidade vivenciada por muitos jovens da época.

Pelas projeções na tela, Rodger defrontou-se com um jeito de fazer música que passou a fazer parte de seu gosto musical. Mais uma vez a música norte-americana se pronunciava e chamava a atenção do compositor, que mais tarde se apropriaria disso e traduziria tal experiência no resultado de seu fazer musical.

As orquestras, né? As orquestras, as big bands⁷³ americanas, que eu era fascinado por isso, né? Assim, ainda no início da adolescência, né? Foi negócio do pós-guerra, aquelas grandes orquestras, né? Americanas. Eu era

⁷¹ **ROGÉRIO, R.**, op. cit.

⁷² **NILO, Fausto.** Depoimento [ago. 2011]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2011. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

⁷³ “[...]O jazz passou a fazer parte da indústria do entretenimento dos Estados Unidos na década de 1920. [...] O jazz agora se baseava no *swing* [...], tudo girava em torno de um *riff*, uma frase melódica curta, muito ritmada [...] que durava apenas alguns compassos. Esse tema principal era retomado pela orquestra inteira entre cada parte do coro do solista e as apresentações eram complementadas por um verdadeiro duelo sonoro entre as seções de metais” PELLEGRINI, Emmanuelle. A Música Libertada pelos Escravos. **História Viva**, n. 92, Ano VIII, p. 36.

fascinado com aquilo. Aquilo deve, com certeza como eu era muito novinho, aquilo foi digerido completamente⁷⁴

O cinema falado chega a Fortaleza em 1930,⁷⁵ e durante aquela década as salas de exibição despediram-se aos poucos das antigas projeções mudas⁷⁶. Foi através dessa tecnologia que Rodger teve acesso, anos depois, aos filmes a que assistia cotidianamente e que lhe apresentaram um tipo de música da qual se apropriaria para o seu fazer musical. Relembrando aqueles que marcaram sua memória com relação a esse tipo de música, o compositor cita *A Vida de Glenn Miller*, que narra a relação do artista com a música e a guerra.

Então, adorei o filme, né? Com o James Stewart. Ele faz bem e é muito legal. Quer dizer, mostra como é que ele foi, fez a orquestra e tal, que foi uma história muito triste, mas muito bonita. Triste porque ele morre, né? Eles morrem quando voltando da guerra. Que a guerra já tinha acabado e, eles foram bombardeados pelos americanos. Os aviões se desfazendo de bombas no oceano e uma dessas, o avião vinha, deles vinha, foi bombardeado. É terrível. Mas, inclusive eles foram pra guerra tocar, né? Foram tocar e foi muito legal assim. Como o filme mostra a participação dele no front, né? Que eles tocavam.⁷⁷

Glenn Miller viveu a experiência de uma guerra que deixou muitas marcas. Estas chegariam a Rodger Rogério por vários flancos, principalmente os da política e da cultura. No tocante à fala narrada, foi através de um filme sobre a vida de um artista que experienciou a guerra, que Rodger teve acesso a *big band* e se encantou diante dela. Mais uma apropriação para o seu fazer musical que mais tarde será observada, tanto na sua vivência como músico instrumentista, como na elaboração de suas canções.

Partindo de uma perspectiva diferenciada daquela que vê no culto algo elitizado e que muito se aproxima da ideia de aura tratada por Benjamin, percebe-se a cultura como um campo de apropriações diversas. Considerando nesse campo a elaboração e a difusão da arte no século XX, o erudito e o popular não são vistos necessariamente como opostos ou extremos. Mas podem ser percebidos numa mesma expressão ligada à cultura de massa. Nessa perspectiva, o primeiro estaria atrelado ao conhecimento formal, escolarizado, e o segundo, à tradição e à transmissão oral. Desse modo, analisando as diversas referências artísticas citadas por Rodger, é possível extrair delas uma pluralidade de interferências.

⁷⁴ ROGÉRIO, R., op. cit.

⁷⁵ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. *Rumores: A Paisagem Sonora de Fortaleza*, Museu do Ceará: Fortaleza, 2006, p. 43.

⁷⁶ Ibid, p. 44.

⁷⁷ ROGÉRIO, R., op., cit.

Tomando como exemplo os cantores da década de 1940 e 1950, muitos deles receberam uma educação musical formal ainda na infância, e quando já profissionalizados na música, gravaram muitas de suas canções acompanhadas por orquestras. Estas, por sua vez, têm por base os estudos de música erudita, ou seja, vinculam-se ao conhecimento formal, escolarizado. Muitos dos gêneros musicais mencionados por Rodger e gravados pelos cantores destacados têm em sua gênese elementos relacionados ao folclore, que por sua vez se filia ao universo da cultura popular de transmissão oral. Por fim, todos os artistas citados pertenceram ao universo da música feita na primeira metade do século XX, portanto, atrelada à recém-nascida música popular urbana; assim identificada por sua estreita ligação com os meios tecnológicos de registro e difusão surgidos no início do século, à relação profissional/comercial estabelecida com o mercado fonográfico e ao destaque da autoria, antes pouco valorizada⁷⁸. Portanto, aquilo que passa a ser identificado como cultura de massa traz em si elementos diversos que se entrelaçam e se misturam e que expressam tradição e modernidade, erudito e popular, ao mesmo tempo em que estão para além de apenas um ou outro.

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e o do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria (sic) é redefinida pela lógica do mercado⁷⁹

A experiência vivenciada por Rodger Rogério está inserida no contexto dessa música popular urbana. O compositor depara com ela desde os seus primeiros contatos e interesses pela música até sua produção artística criadora. Esta última, antes de se concretizar, passa por níveis e modos de interação com as diversas possibilidades melódicas, rítmicas e textuais. O fazer musical de Rodger, após as muitas apreciações de vários gêneros e cantores, passa à reprodução das canções através da execução de instrumentos musicais.

2.2 Os Instrumentos Musicais e a descoberta da Bossa Nova

⁷⁸ MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009. NAPOLIANO, op. cit., 2005.

⁷⁹ CANCLINI, op. cit., 2006, p. 22.

O menino já sabia ler e não era assim mais tão menino. Suas necessidades de alfabetização se ampliavam e sua relação com a música ia para além de acompanhar canções em folhetins ao ouvir o rádio. Era preciso ir além da audição e executar um instrumento musical, interagir de modo mais íntimo com as canções.

O primeiro experimentado foi o piano, ainda na infância. Mas o interesse por ele não perdurou, segundo Rodger, por causa da pouca didática da professora. O compositor lembra-se de ter lido um livro aos nove anos sobre a vida de Beethoven. Depois disso teria se inclinado a aprender piano, mas a experiência de ensino-aprendizagem não foi das mais gratificantes. Lembra ainda que havia um desses instrumentos em sua casa, mas não sabe se sua mãe o alugou ou comprou.

A memória se mostra seletiva. O piano não foi para Rodger Rogério o instrumento escolhido para acompanhá-lo em seu fazer musical. O contato foi algo pontual, dois ou três meses de aula, de acordo com suas lembranças. Assim sendo, a existência do instrumento em sua casa não parece ter sido algo tão marcante, tanto que o artista não lembra se o mesmo pertencia à família ou se teria sido alugado para fins de sua aprendizagem. Após ler sobre a vida de Beethoven, Rodger interessou-se pelo piano, cujo estudo, tradicionalmente, se volta para o repertório da música erudita europeia. Não foi com essa música que o compositor se identificou e não foi a partir dela que seu fazer musical se definiu, mesmo que de alguma maneira ela se faça presente nesse fazer. Desse modo, “[...] é como discurso que a memória evidencia todo um sistema de símbolos e convenções produzidos e utilizados socialmente”⁸⁰ A lembrança da infância gerou-se no tempo presente, o qual lançou olhar para o passado e tirou dele aquilo que considerou significativo.

O interesse pelo violão, instrumento que acompanha o compositor em sua trajetória musical, manifestou-se com o desejo de fazer serenatas juntamente à turma de amigos do bairro, a mesma que frequentava o cinema. Esse desejo se expressou de forma significativa com a descoberta da Bossa Nova⁸¹, gênero musical que mais

⁸⁰ FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: Possibilidades e Procedimentos**. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 47.

⁸¹ A expressão já era usada entre músicos profissionais desde os anos da década de 1940. No final da década de 1950 Carlos Lira e Roberto Menescal fundaram uma academia de violão que divulgava as composições de vários artistas que costumavam se reunir em apartamentos ou casas uns dos outros na zona sul do Rio de Janeiro. As canções desses artistas tinham um caráter intimista, com acordes que se identificavam com aqueles usados por alguns músicos norte-americanos ligados ao jazz. O músico João Gilberto, então violonista, imprime em seu primeiro disco, gravado pela Odeon, em 1958 uma nova forma de acompanhamento rítmico ao violão e outra forma de cantar, diferente da utilizada pelos cantores brasileiros até então. A partir daí, esse tipo de música passa a ser identificada como Bossa Nova. Enciclopédia da Música Brasileira, op. cit., p. 108.

chamou a atenção de Rodger e que teve forte incidência sobre seu fazer musical. Uma musicalidade diferente dos boleros e tangos, antes tão ouvidos no rádio⁸², apresentava-se para o artista e encantava a ele e a tantos outros jovens de sua geração.

E foi meio assim uma coisa... Hoje ninguém sofre mais esse impacto, porque a Bossa Nova, ela se disseminou em todos os gêneros. Então, aqueles acordes dissonantes, que antes não existiam na música popular, ninguém usava um acorde dissonante, mas o único acorde diferente do acorde natural⁸³ que se usava era o acorde com 7ª, que era uma preparação. Então, fora disso, nenhuma dissonância,⁸⁴ nenhuma, nenhuma, nenhuma. Então, quando você começa a ouvir uma sequência de acordes dissonantes, aquilo é uma coisa. Pra uns era assim, “Ah! Isso é uma doidice, não quero saber disso, né?” E pra outros era um encanto, né? Pra nós que estávamos mais interessados em música, aquilo foi um encantamento. Uma coisa que... Que é isso, né? (risos) Não entendia direito o que era, né? Aí então eu me encantei de um jeito que eu digo, eu quero fazer isso também, né? Foi assim quando me deu vontade, gostava muito de música, muito, gostava de cantar, e de, né? De bater e tal. Mas nunca foi me passar pela cabeça tocar, e no caso violão.⁸⁵

Uma nova estética na música popular brasileira se apresentava para Rodger com seus acordes dissonantes que feriram os ouvidos de alguns e soaram de forma tão harmoniosa para outros. Ao falar de seu encantamento com a novidade, o compositor enfatiza que até então nenhuma dissonância era observada na música brasileira que se costumava ouvir. O tom de sua fala, ao dar ênfase a tal aspecto, é de regozijo, quando se remete ao momento da descoberta do gênero musical e seu diferencial em relação à música ouvida até então.

Mais uma vez a memória se apresenta seletiva e enfatiza o que é considerado relevante pelo sujeito em sua mirada em direção ao passado. Na perspectiva da História Oral como metodologia, o tom da fala colhida em um depoimento é de extrema relevância para a compreensão de aspectos nem sempre explícitos nas palavras pronunciadas. No caso do destaque do gênero musical citado, é possível saber de sua importância na vida musical do compositor em questão não somente através de sua memória, como a partir de depoimentos de outros compositores seus contemporâneos e

⁸² Cf.; PEREIRA, Simone. Lugares e escutas: ouvintes da Bossa Nova e (des) territorializações musicais nas cidades. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2011/12/SimoneLuciPereira.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.

⁸³ O acorde é definido como: “combinação de duas ou mais notas tocadas simultaneamente. Um acorde perfeito (ou tríade) consiste em uma tônica e sua terça ou quinta tocadas juntas (por exemplo, dó-mi-sol, o de dó maior)” O acorde perfeito dado como exemplo é o mesmo acorde que Rodger chama de natural. ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth. **Dicionário de Música**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 4.

⁸⁴ “Encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia convencional. [...] é melhor ver na dissonância um ponto de tensão (e portanto dinamismo), que pede eventual relaxamento, do que interpretá-la por seu mais antigo sentido – o de ‘som desagradável ao ouvido’” Ibid, p. 104

⁸⁵ ROGÉRIO, R., op. cit.

da observação da construção da harmonia de suas canções, o que será explorado no terceiro capítulo.

Em entrevista concedida a Pedro Rogério, Ricardo Bezerra, arquiteto e compositor cearense, que conviveu com Rodger nas décadas de 1960, diz:

[...] Eu gostava de tocar ‘Bossa Nova’, aprendi muita ‘Bossa Nova’ com o Rodger, o Rodger sempre foi um excelente violonista, sabia uns acordes fantásticos e eu ficava ali olhando, brechando os acordes que Rodger ia dar e aprendendo muita ‘Bossa Nova’ com o Rodger[...]⁸⁶

Fausto Nilo, arquiteto e letrista cearense, também contemporâneo de Rodger durante os anos em que os dois frequentaram a Universidade, na década de 1960 e um pouco depois, quando criaram obras musicais em parceria, faz a seguinte referência ao envolvimento de Rodger com a sonoridade da Bossa Nova:

[...] embora [...] o Rodger conhecesse tudo, fez uma música chamada ‘Baião’ que é o ‘Bye bye baião’, aí se remete a Humberto Teixeira, mas o Rodger, ele tem um componente de ‘Bossa Nova’ que envenena muito essa tradução e transforma em outra coisa⁸⁷

A Bossa Nova expressou-se através de acréscimos e supressões. Se por um lado ela fez uso das dissonâncias e com isso ampliou as possibilidades sonoras com o uso de acordes de nona, décima primeira e décima terceira, por outro ela desqualificou aquilo que identificava como “exagero musical: ornamentos dramatizantes, [...], vozes operísticas e letras passionais narrativas.”⁸⁸ Tais características podem ser observadas em muitas das músicas que Rodger costumava ouvir no rádio. Os cantores brasileiros citados por ele seguiam tal estética de imitação de voz, e muitas das canções que interpretavam eram de cunho romântico narrativo.

Contudo, antes da denominação do novo gênero como Bossa Nova, algumas mudanças já se observavam e compositores e intérpretes como Dick Farney, Lúcio Alves e Dolores Duran já eram identificados como pertencentes à moderna música brasileira. Esta última artista fez sua primeira composição em parceria com Tom Jobim em 1955. Dick Farney gravou o samba-canção *Copacabana*, de Alberto Ribeiro e João de Barro, “modernizando o chamado samba de *meio-de-ano* (sic) [...], visto como um marco da pré-Bossa Nova”.⁸⁹

⁸⁶ Ricardo Bezerra In ROGÉRIO, P., op. cit., 2006, p. 42

⁸⁷ Fausto Nilo In ROGÉRIO, P., op. cit., 2008, p. 96.

⁸⁸ NAPOLITANO, op. cit., 2005, p. 62

⁸⁹ MIRANDA, op. cit., p. 119

A mudança, que parece brusca, já se manifestava em algumas pitadas sonoras diluídas nas execuções dos artistas citados e nos arranjos elaborados para suas canções. Interessante observar que tais artistas foram mencionados por Rodger dentre a lista daqueles que ele ouvia no rádio e apreciava. Contudo, o grande impacto ocasionado pela Bossa Nova aconteceu para ele, como para tantos outros jovens, diante daquele que passou a ser considerado um ícone desse gênero. O desejo de aprender a tocar violão e a decisão de fazê-lo pronunciaram-se após a escuta de João Gilberto⁹⁰

Além do compositor citado e identificado como um dos principais expoentes do gênero em questão, Rodger, ao falar da Bossa Nova, referiu-se à audição que fazia de música instrumental.

Na época da Bossa Nova eu focava muito na Bossa Nova. Eu queria absorver tudo aquilo. E aí ouvia muito instrumental, né? Muito *Zimbo Trio*⁹¹, *Tamba Trio*⁹². É, é os discos instrumentais do Tom⁹³ (Tom Jobim). Aquele disco do

⁹⁰ Nasceu na Bahia e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1949, onde foi solista do grupo vocal Garoto da Lua. Costumava se apresentar na boate Plaza, local de encontro de muitos músicos cariocas, interessados em absorver as novas harmonias do *cool-jazz* e do *bebop*. Após deixar o grupo vocal foi contratado como violonista da CBS para acompanhamento nas gravações. Acompanhou a cantora Elisete Cardoso, em 1958, na gravação de duas faixas do disco *Canção do amor demais*. Nesse registro lança a bossa nova, inovando quando acentuou os tempos fracos e alterou os acordes de passagem. As canções do disco gravadas por João Gilberto foram *Chega de saudade* e *Outra vez*. No mesmo ano, o músico gravou um disco pela Odeon, no qual cantou *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e *Bim-bom*, de sua autoria. A voz que imprime na interpretação das canções chama a atenção pela maneira intimista, que contrastava com o estilo da época. No mesmo ano grava outro disco, onde registra a canção *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. A música se converte em hino da bossa nova por fazer referência ao novo gênero e por rebater as críticas que eram feitas aos cantores de bossa nova, as quais os acusavam de desafinados. Daí pra frente regravou vários sucessos, bem como canções autorais, sempre imprimindo a marca da Bossa Nova. Conquistou enorme projeção no Brasil e nos EUA, onde fixou residência e ganhou prêmios. Enciclopédia da Música Brasileira, op. cit., p. 401-402.

⁹¹ Grupo instrumental formado em São Paulo, em 1963, contava com bateria, piano e contrabaixo. O pianista e o contrabaixista estudaram música erudita e foram premiados por sua atuação nesse campo. O baterista, autodidata, sorveu seu conhecimento ouvindo jazz, atuou em diversos conjuntos no Brasil e nos EUA e também recebeu vários prêmios. O Trio fez várias apresentações no Brasil, em vários países da América Latina, na Europa, África e EUA. Participou juntamente a Elis Regina e Jair Rodrigues do Programa O Fino da Bossa, da TV Record, formando a base instrumental. Ibid, p. 849-850.

⁹² Grupo instrumental criado pelo músico carioca Luís Eça, que desde criança estudou música, partindo do aprendizado do piano, passando mais tarde pela teoria musical e tendo ido para Viena com 22 anos **com os estudos financiados** por bolsa do governo brasileiro. O trio foi criado em 1962 e contava com piano, bateria e contrabaixo. Fez várias apresentações no Rio de Janeiro e vários *shows* nos EUA e na Argentina. Idem Ibid, p. 259.

⁹³ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim ou simplesmente Tom Jobim começou cedo seu aprendizado musical. Aos 14 anos já tocava violão, estudou piano e se aprofundou nos estudos de harmonia. Em 1952 ingressa na Gravadora Continental, onde transcrevia melodias de compositores que não compreendiam a linguagem musical formal. Depois passou a fazer arranjos para as gravações e a partir daí sua carreira musical toma impulso. Gravou suas primeiras músicas em 1953. Seu samba *Teresa da Praia*, em parceria com Billy Blanco, teve grande repercussão em 1954 na voz de Dick Farney e Lúcio Alves. Fez canções em parceria com Vinicius de Moraes, Dolores Duran, Billy Blanco e muitos outros parceiros. Sua canção em parceria com Vinicius de Moraes *Se todos fossem iguais a você*, parte da trilha sonora que fez para a peça Orfeu da Conceição em 1956, teve grande projeção. Foi diretor artístico da Gravadora Odeon. Teve várias músicas suas em parceria com Vinicius de Moraes gravadas no LP

Sérgio Mendes⁹⁴, uma série de discos do Sérgio Mendes, instrumental. Tinha metais e tal. Então, você ouvia muito, né? Eu ouvia muito, diariamente, era muito, muito, muito. Tudo que eu fazia era ouvindo música.⁹⁵

Interessante observar, e isto será abordado no terceiro capítulo, que Rodger se encantou com a Bossa Nova, vivenciou seu surgimento e expansão, incorporou-a a sua musicalidade, mas não rejeitou os gêneros apreciados anteriormente e refutados por ela. Seu fazer musical se apropriou de uma diversidade que se expressará em suas canções e que está diretamente relacionada ao acesso que o compositor teve aos mais diferentes gêneros da música.

O rádio lhe proporcionou um leque de sonoridades das mais diversas origens nacionais e internacionais, dos mais diversos gêneros, ritmos e interpretações vocais. O violão lhe possibilitou a execução de suas canções preferidas e mais tarde a elaboração de suas próprias canções. O piano foi uma experiência infantil que lhe fez perceber o caminho não desejado, mas que deixou ensinamentos teóricos sobre música. E o aprendizado de um novo instrumento significou a sua inserção no início de uma profissionalização musical.

Em depoimento concedido a alunos do curso de Comunicação Social da UFC em 2009, Rodger se refere a um convite que recebeu de seu padrasto, cantor, para integrar uma banda com instrumentistas vindos ao Ceará de São Paulo e Rio de Janeiro. Naquela circunstância, o compositor teria se visto em face de uma nova perspectiva de vivência da música.

Canção do Amor Demais de Elizet Cardoso, considerado disco marco, por ser ponto de partida da Bossa Nova. Em seguida a canção *Chega de saudade* foi regravada por João Gilberto e deu projeção nacional à Bossa Nova. Na década de 1960 viaja para os EUA e apresenta-se juntamente a outros artistas no Festival de Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York. Sua carreira teve grande repercussão internacional,. Gravou com Frank Sinatra, ganhou vários prêmios e tem uma discografia bastante extensa. Idem Ibid. , p. 403-406.

⁹⁴ Estudou piano ainda criança. Influenciado pelo jazz, afastou-se da música erudita. Na década de 1960 participou do III Festival Sul-Americano de Jazz no Uruguai com o conjunto Brazilian Jazz Sextet. Apresentou-se juntamente a Tom Jobim e outros músicos brasileiros no Carnegie Hall em Nova York, no Festival de Bossa Nova. Gravou disco de Bossa Nova em Nova York logo após o festival e gravou em 1963 um LP com arranjos de Tom Jobim pela Philips. Viajou pela América do Sul, América do Norte e Japão com o *Sérgio Mendes Trio*. Lançou nos EUA o LP *The Swinger from Rio* e após tal gravação permaneceu naquele país onde gravou vários discos e participou de vários grupos musicais. Com vasta carreira internacional, gravou o disco *Herp Albert Presents Sergio Mendes & Brazil*, que vendeu mais de um milhão de cópias e no qual está o registro da canção de grande sucesso *Mas que nada* de Jorge Ben. Em 1969 seu conjunto atinge terceiro lugar nas paradas de sucessos norte-americanas. Músico de grande repercussão internacional, voltou várias vezes ao Brasil para gravação de discos e apresentações. Idem Ibid, p. 501-502.

⁹⁵ **ROGÉRIO, R.**, op. cit.

[...] o grupo estava para começar e render dinheiro, ainda ia demorar alguns dias ou meses [...]. Ficou o baixo⁹⁶ vazio e estava já nas vésperas de eles estrearem num programa na televisão e num programa no rádio. Eu fui assim de (*surpresa*) (sic). Eu já tocava violão, conseguiram um baixo pra mim e eu fiquei estudando baixo em casa. Eu aprendi muito nesse tempo. De música, aprendi muito. E comecei a tocar profissionalmente nessa época... (sic) Exatamente em 1963... (sic) [...] Em 1964, eu tirei a carteira da Ordem dos Músicos⁹⁷.

O contrabaixo acústico pode ser considerado um instrumento de maior grau de dificuldade de execução se comparado ao violão, por não ser temperado⁹⁸ e não possuir trastes que dão a precisão do local onde pode ser produzida cada nota musical. Rodger se refere à época em que integrou o *Bossa Norte*, nome da banda em que tocava com o padrao, como um período de muito aprendizado musical. Cita o apoio que teve de dois músicos, Ivan Bandeira, gaúcho que na banda tocava vibrafone, e Edson Távora, acordeonista da banda, que lhe ensinou muito de harmonia e teoria musical e mais tarde estaria entre os músicos que o acompanhariam na gravação de seu segundo disco, em 1975.

Originalmente utilizado em orquestras, o contrabaixo foi adotado pelos grupos de jazz e estava presente no Zimbo Trio e Tamba Trio, grupos instrumentais brasileiros citados por Rodger quando se referiu ao encanto pela Bossa Nova. Além da possibilidade de lidar com a música de forma profissional, a execução do novo instrumento pode ter significado para o compositor uma maior aproximação e identificação com seus gêneros preferidos. O *Bossa Norte* tocava em festas e executava diversos gêneros musicais, mas seu nome sugere a valorização da Bossa Nova, tão difundida nesse período e tão admirada por Rodger.

O aprendizado dos instrumentos citados e a prática dos mesmos nos mais diferentes contextos da vida do compositor são parte de seu fazer musical e de um saber específico que se insere no que Damasceno aponta como eletividade afetiva, estética e prática social relacionadas à experiência musical⁹⁹. E essa experiência permitiu ao

⁹⁶ Rodger refere-se ao contrabaixo, “instrumento de arco, de quatro cordas, o maior e o de som mais grave da família do violino. [...] O contrabaixo desenvolveu-se no século XVI a partir do violone ou rabeção [...] e constitui instrumento orquestral imprescindível na seção de cordas desde o século XVIII. [...] Também é usado amplamente na música popular e de *jazz*, tocado muitas vezes em pizzicato.” Este último termo significa beliscar as cordas. ISAACS, op. cit., p. 86.

⁹⁷ *Revista Entrevista*, op. cit., p. 65.

⁹⁸ “Forma como os intervalos entre as notas são distribuídos em uma escala, de modo que a música soe afinada em todos os tons. Essa necessidade é decorrência do modo como as escalas são construídas na música ocidental. O sistema de temperamento eleva ou abaixa o tom de certas notas para compensar a ligeira discrepância que ocorre, em uma afinação exata, entre um dó e outro dó sete oitavas acima.[...]”. ISAACS, op. cit., p. 380.

⁹⁹ DAMASCENO, op. cit.

compositor uma aproximação mais estreita com uma multiplicidade de gêneros musicais com os quais já tinha contato através de discos e do rádio. Para além do jazz e da Bossa Nova, Rodger tocava diversos tipos de música nos bailes em que o grupo do qual fazia parte se apresentava. Se antes, na infância e adolescência, o compositor já tivera contato com um cabedal musical variado, este amplo espectro também se fez presente nos bailes. De acordo com suas memórias, nessas festas se “[...] tocava tudo, mambo, baião, xaxado, bolero”¹⁰⁰.

Sobre sua participação em bandas, Rodger se referiu também ao trio da boate San Pedro Roof, com o qual passou a tocar depois da desintegração do *Bossa Norte*. Com o trio se apresentava aos sábados, tocando contrabaixo no Edifício São Pedro, que abrigava o Iracema Plaza Hotel, primeiro prédio da orla marítima de Fortaleza¹⁰¹. Nos demais dias da semana tocava em diversas bandas, substituindo algum músico ausente.

A relação com a música de modo profissional, integrando bandas que se apresentavam em bailes e boates, aconteceu nos primeiros anos da década de 1960. Nessa época Fortaleza já havia passado por muitas transformações relacionadas à ocupação urbana e à modernização de seus costumes, muitos dos quais se baseavam no modelo norte-americano de sociedade, expresso em grande medida através da ampliação do consumo. Este se manifestava para além da aquisição de bens e estava presente na arquitetura e na música dentre outras formas de expressão. Exemplos disso são a construção do prédio do Edifício São Pedro, onde Rodger tocava, a qual se baseou em hotéis de *Miami*¹⁰² e o trio do qual o compositor fazia parte, mesma formação dos trios de jazz originados nos Estados Unidos.

Canclini, no livro *Consumidores e Cidadãos*, fala de referenciais norte-americanos geográficos e culturais que passaram a nortear os desejos latino-americanos:

A passagem da origem latino-europeia para um ‘destino’ norte-americano modificou não só as sociedades latino-americanas, mas também as ciências sociais, as artes e as referências de autoridade e prestígio na cultura de massa. Em menos de cinquenta anos as capitais de nosso pensamento e de nossa estética deixaram de ser Paris, Londres e, em menor medida, Madri, Milão, ou Berlim, porque seus lugares no imaginário regional foram ocupados por Nova York, para as elites intelectuais, Miami e Los Angeles, para o turismo

¹⁰⁰ **ROGÉRIO, Rodger.** Depoimento [fev. 2012]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2012. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

¹⁰¹ PINHEIRO, Daniel Rodrigues C., BRUNKER, Olga M. M. Prado. Motivações e esperança do investidor em hotelaria na Praia de Iracema. **Revista Humanidades**, Fortaleza, v. 22, n. 1, p. 20-30, jan./jun. 2007.

¹⁰² Site Disponível em: < <http://fortalezanobre.blogspot.com.br/2009/11/edificio-sao-pedro-antigo-iracema-plaza.html> > Acesso em: 24 mar. 2012.

de classe média, Califórnia, Texas, Nova York e Chicago, para os trabalhadores que migraram¹⁰³

Claro que os últimos cinquenta anos aos quais o autor se refere são os anos pós-segunda guerra mundial. Rodger, jovem músico, integrante da geração pós-guerra, encantado com o jazz e a Bossa Nova nos idos da década de 1960, latino-americano, brasileiro, vivendo em Fortaleza, é parte dessa população que se espelhou no *american way of life*, mas que não pode ser vista como simples absorvedora de valores e condutas. Não se trata simplesmente de copiar o estrangeiro ou reproduzi-lo, e sim de, apropriar-se dele, reinventá-lo ou traduzi-lo. E essa tradução se expressará de modo mais explícito em suas composições registradas em discos na década de 1970 que serão analisadas no terceiro capítulo.

Mas os referenciais americanos também chegaram pregando o amor, a paz e repudiando a guerra. A contracultura¹⁰⁴, o movimento *hippie*, a guitarra elétrica, o rock são ícones surgidos nos EUA que repercutiram mundialmente e que foram assimilados por parte da juventude brasileira.

Tratando especificamente de um desses ícones citados, a guitarra elétrica, nascida na década de 1930 e considerada símbolo do rock a partir dos anos de 1950¹⁰⁵, é interessante perceber a relação mantida por Rodger Rogério com esse instrumento. Mais um para a lista daqueles executados pelo compositor. Contudo, não foi pela via do rock que Rodger conheceu a guitarra, apesar de ter citado Elvis Presley como um de seus cantores favoritos. O instrumento foi criado, ou melhor, adaptado, na década de 1930 com o objetivo de expandir a sonoridade que acusticamente não possuía tanta potência de volume. É justamente por esse viés que Rodger fala de sua interação com a guitarra.

[...] é o seguinte, porque eu tive uma experiência, quando eu entrei na universidade eu comecei a tocar, por coincidência, né? Em 64, quando eu

¹⁰³ CANCLINI, op. cit., 2008, p. 15.

¹⁰⁴ “A contracultura desenvolveu-se como um nome genérico para uma série de manifestações que se contrapunham a várias posturas e conceitos da cultura ocidental dominante. Essas proposições, capitaneadas por jovens, intelectuais e artistas, buscavam atingir as bases culturais da sociedade ocidental e se multiplicavam em amplos setores, tais como: a) movimentos feminista e de outras minorias (negros, homossexuais etc.) no intuito de conquistar direitos sem distinção; b) o rock como um tipo de música distante dos padrões ocidentais; c) uso de drogas vislumbrando a libertação da mente e da criatividade; d) questionamentos ao padrão da família nuclear com o sexo e o amor livres, junto de tentativas de libertação do corpo dos comportamentos tradicionais e dos figurinos codificados socialmente; e) aproximação com as culturas orientais ou africanas (religião, comida, música, roupas e filosofia); f) lutas estudantis contra pedagogias consideradas antiquadas e contra os poderes instituídos nas universidades.” HEROM, Vargas. **Condições e Contexto Midiático do Experimentalismo na MPB dos anos 1970**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 87- 102, jul/dez 2010.

¹⁰⁵ ARMENGOL, Cristina. **Instrumentos Musicais: A guitarra elétrica**. Salvat Editora. 2003.

entrei na universidade, foi no mesmo ano que eu tirei a carteira da Ordem dos Músicos. Porque eu ia tocar no carnaval e aí pra tocar no carnaval eles exigiam que tivesse a carteira. Então eu tirei a carteira. E a partir daí eu fiquei tocando em conjunto de baile né? [...] **E todo conjunto de festa, ninguém tinha violão, era guitarra, porque o violão ninguém ouvia, na época era um microfone pro cantor e pra todo mundo. Então a guitarra tinha que ser elétrica mesmo pra se ouvir, porque se não ninguém ouvia.** Então, desde daí eu já tinha uma proximidade com guitarra, né? Que não tinha nada a ver (bate uma mão na outra) com negócio de iê-iê-iê, nem de rock, nem de nada.¹⁰⁶

Há duas passagens que chamam a atenção nessa fala. A primeira é a relação de Rodger com o instrumento, pois ele destaca que a guitarra que tocava não tinha ligação com o rock e o iê-iê-iê. Frisa tal afirmação quando gesticula, dando ênfase à fala e fazendo questão de deixar claro o que não fazia parte de seu gosto musical. Apesar de hoje o artista afirmar ter outra visão com relação à música e ouvir tudo, nos idos dos anos de 1960 ele se posicionava de forma diferente, e enfatiza isso em seu depoimento. Se a formação de seu gosto musical abrangia diversos gêneros na infância e adolescência, com o tempo ele foi estabelecendo filtros de acordo com suas vivências e com os estilos que lhe falavam mais alto em termos musicais e políticos.

Não é possível afirmar simplesmente que Rodger detestasse rock, afinal de contas ele adorava Elvis e ao descobrir os Beatles se encantara com aquele conjunto musical. Contudo, esse definitivamente não era um estilo de música com o qual se identificava, tanto que, ao falar de seu encantamento com os Beatles, como já mencionado, diz que adorou o *Abbey Road* e que o disco não era só “esse rock”, ou seja, esse rock que lhe parecia bobo e sem consistência, como era o caso, na sua representação, do iê-iê-iê.

A ideia que o compositor fazia do iê-iê-iê e da Jovem Guarda não era um pensamento exclusivo seu, e isso ficará mais claro no próximo tópico, quando será discutida a filiação que os artistas brasileiros mantinham a determinados estilos musicais e seus rótulos, o que estava relacionado também a um posicionamento político.

A outra observação sobre a fala de Rodger diz respeito ao que ele trata como coincidência, mas que pode ser percebido como traço marcante de sua trajetória. No mesmo ano em que ingressou na universidade, recebeu a carteira da Ordem dos Músicos. Para tocar no carnaval, integrando uma banda, era preciso uma chancela e esta era concedida após a submissão a uma prova, um teste de seus conhecimentos musicais. Mesmo tocando profissionalmente, o caminho acadêmico trilhado não foi o da música.

¹⁰⁶ ROGÉRIO, R, op. cit., 2012. (grifo nosso).

A entrada na universidade, no curso de Física, em 1964, significou o início de uma caminhada pelos trilhos da ciência, que, em sua trajetória, sempre esteve lado a lado com a arte.

2.3 Efervescência Cultural: a universidade, os festivais e a televisão

Rodger já havia transposto os muros da Universidade Federal do Ceará - UFC antes mesmo de ingressar nos Institutos Básicos de Física, Química e Matemática. Ainda secundarista, costumava frequentar o Diretório Acadêmico de Engenharia para ouvir música. O acesso se dava por causa de um amigo que já era universitário.

Só se ouvia música no rádio. Disco era uma coisa muito cara, etc. Depois (pequena pausa), a gente passou a ter, com dificuldade comprar disco, né? Minha turma, a gente se cotizava e comprava discos. E quando entrou na universidade e até antes de entrar na universidade, tinha alguns diretórios, alguns assim, o que no caso, diretório da escola de Engenharia tinha uma discoteca maravilhosa. E um equipamento de som muito bom. Então, minha turma começou a frequentar o Diretório de Engenharia, antes de ser universitário, pra ouvir disco.¹⁰⁷

A música foi um fator aglutinador que reuniu jovens com o objetivo de apreciá-la e que interferiu de vários modos em suas vidas. Esses jovens a acessaram através do rádio e dos discos, adquiridos com certo sacrifício financeiro, pois era preciso uma manobra coletiva para comprá-los, visto que eram bens culturais ainda caros, mas que se encontravam em franca expansão quanto ao aperfeiçoamento tecnológico e à comercialização¹⁰⁸

Mas por que um sistema de som e uma discoteca em um Diretório Acadêmico de uma universidade? A resposta parece estar vinculada à sociabilidade da época, quando a juventude tinha o hábito de se reunir para ouvir música e aquele era um locus privilegiado para a expressão intelectual, artística e política. O diretório acadêmico era gerido pelos alunos, que aplicavam boa parte dos recursos financeiros da entidade na compra de discos e equipamentos sonoros, o que suscita a reflexão sobre a força da música e seu alcance na época.

¹⁰⁷ ROGÉRIO, R., op. cit., 2012.

¹⁰⁸ “[...] Na década de 50 estão lançadas as bases objetivas para a padronização na indústria fonográfica mundial, que não podem ser compreendidas destacadas do movimento global de desenvolvimento capitalista.” DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 41.

Rodger fazia parte de uma juventude de classe média, intelectualizada e que interagiu com a universidade antes mesmo de ingressar formalmente nela. “A universidade era então uma instituição muito nova, um espaço livre, com certa autonomia e à disposição para os agentes fomentarem pioneiramente suas idéias, seus sonhos, exercitando a iniciação política e artística”.¹⁰⁹

A respeito do ingresso de estudantes na universidade Canclini diz que “a história social das culturas latino-americanas [...] revela que um recurso-chave para a modernização foi multiplicar o estudantado universitário (de 250 mil em 1950 para 5,389 milhões ao finalizar a década de 70)”.¹¹⁰ O autor fala ainda da preocupação dos jovens, na época citada, em encurtar a distância entre o culto e o popular ao ingressarem na universidade¹¹¹.

Mas esse espaço, recentemente fundado em Fortaleza¹¹², passou a ser cerceado no Brasil justamente em 1964, ano de ingresso de Rodger na universidade, quando os militares assumem o poder após um golpe de estado. Mesmo com todas as restrições impostas pela ditadura, Rodger, em sua passagem pela universidade como aluno, aproxima-se das organizações políticas e passa a atuar em esferas como o Diretório Acadêmico dos Institutos Básicos de Física, Química e Matemática, nos quais exerceu a função de vice-presidente de cultura e integrou grupos artísticos como o CACTUS e o GRUTA.

2.3.1 *Os grupos culturais*

Importante perceber como cada experiência descrita se relaciona com a cultura, a arte e mais especificamente a música. Na vice-presidência do diretório acadêmico Rodger era responsável por um jornal em que escrevia sobre cinema e música. Nos grupos artísticos atuava como violonista, tendo se apresentado em teatros e programas de televisão em Fortaleza e viajado para cidades da região do Cariri com o intuito de realizar apresentações artísticas.

¹⁰⁹ ROGÉRIO, P., op. cit., p. 89.

¹¹⁰ CANCLINI, op. cit., 2006, p. XXXIV.

¹¹¹ Ibid, p. XXXV.

¹¹² A Universidade Federal do Ceará foi fundada em 1954. AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos: O Cearense na Música Popular Brasileira**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do estado do Ceará/Multigraf Editora, 1994, p. 66.

O grupo CACTUS, de acordo com Pedro Rogério¹¹³, recebeu esse nome em alusão à planta da caatinga nordestina, por sua resistência à seca. Assim como a planta, os estudantes eram resistentes ao poder instituído, e essa resistência, no CACTUS, se expressava através do teatro, da música e da poesia. Contudo, o grupo não estava ligado formalmente à universidade, e entre seus integrantes, além dos universitários, estavam também outros jovens.

O GRUTA, Grupo universitário de Teatro e Arte, é fundado em 1966, com o fim da intervenção nos diretórios acadêmicos¹¹⁴ e estava diretamente vinculado ao Diretório Central dos estudantes da UFC. Rodger também participa deste grupo como músico e nele, além de tocar, compõe para peças de teatro. Aires chama a atenção para uma característica do GRUTA que se diferenciava do CACTUS. Naquele grupo, as peças teatrais e suas trilhas sonoras eram de autoria própria, e os responsáveis pelas composições eram Rodger Rogério e Petrucio Maia¹¹⁵. Já sobre o CACTUS Wagner Castro destaca o repertório para o teatro que privilegiava o samba e a Bossa Nova e fala da formação musical de Rodger da ligação do compositor com esse último gênero mencionado¹¹⁶.

Rodger fez sua primeira composição no início da década de 1960.

É, a primeira música eu acho que é daí de, início da década de 60, deve ser 60, 61, por aí. (risos). Foi pra uma namorada a primeira música (risos). A malvada me abandonou. (gargalhada). Não, foi, foi, realmente foi isso. A inspiração foi a namorada. Mas eu comecei, eu, quando eu me aproximei do violão eu queria ser violonista, né? Eu queria tocar violão assim, ser um violonista. Mas cedo eu vi que eu ia ter que escolher ou eu estudava física e matemática, (risos), ou eu me dedicava ao violão, porque as duas coisas junto (pausa), é complicado. Porque estudar física requer muito tempo (pausa) e violão também, né? E eu tinha muita curiosidade com negócio de física, eu queria estudar física. Mas eu não queria me afastar da música, não é? Então eu comecei a ver que eu tinha jeito, assim, né? Que eu não, assim, que sem esforço eu esboçava umas músicas, né? Começava a esboçar umas músicas. Então eu tentei, né? Aí eu mesmo escrevia as letras, e tal, né? E deu certo. Eu mostrei pras pessoas (risos), as pessoas gostaram e tal. (risos). E, uma coisa assim, eu mostrava sem dizer que era minha. Eu mostrava dizendo que eu tinha aprendido essa música. As pessoas gostavam, aí, eu digo, é, cola, né? (risos)¹¹⁷

¹¹³ ROGÉRIO, P., op. cit., p. 91.

¹¹⁴ AIRES, op. cit., p. 69.

¹¹⁵ AIRES, op. cit., p. 69.

¹¹⁶ CASTRO, Wagner. **No Tom da Canção Cearense: Do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**. Fortaleza: Edições UFC, 2008. CASTRO, 2008, p. 28.

¹¹⁷ ROGÉRIO, R., op. 2012.

Esta fala do compositor é bastante significativa no que se refere aos caminhos trilhados relacionados à música e à universidade. A necessidade de compor surge como uma tomada de posição, ou meio termo quanto ao que considerava uma incompatibilidade. Ser violonista implicava se dedicar exclusivamente ao instrumento, compor admitia conciliações. A física lhe interessava como perspectiva de uma profissão e exigia uma dedicação que não se coadunava àquela exigida pela prática do instrumento.

A memória da primeira canção composta, a princípio não parece muito firme. Contudo, a confirmação se dá logo em seguida, mas permeada por risos e gargalhadas que parecem sugerir a brincadeira que foi fazer a primeira música. A inspiração foi uma frustração amorosa que hoje não parece ter mais importância. Mais uma vez a memória expressa a viagem, o percurso feito entre presente e passado. Sônia Freitas cita Pierre Nora e diz que “[...] memória é o vivido e história é o elaborado. Através do resgate da memória se reconstrói o passado”¹¹⁸. A elaboração do vivido no início da década de 1960 percebe o exercício da composição como uma experimentação que deu certo, o que possibilitou a conciliação entre as profissões de músico e físico.

O fazer musical de Rodger vivenciava uma nova etapa após vários estímulos advindos do rádio, dos discos, do aprendizado relacionado à prática de diversos instrumentos musicais e da execução destes em reuniões de amigos e em bandas profissionais que animavam bailes. O que começou como uma maneira de tentar conciliar a música e os estudos relacionados à física, profissão que desejava seguir, toma corpo e passa a se expressar em vários flancos, como no GRUTA, nos festivais de música e na gravação dos discos na década de 1970.

Contudo, a conciliação entre as profissões muitas vezes esteve permeada de conflitos. Havia um tabu ou preconceito sentido pelo compositor e que advinha da academia. Como vivenciar a ciência e a arte? Rodger refere-se a um episódio em que se viu obrigado a escolher entre uma bolsa de estudos e suas atividades musicais durante a noite. Foi flagrado, por um professor, tocando contrabaixo em um bar e teve que optar entre receber a bolsa ou continuar no conjunto do qual fazia parte¹¹⁹. Deixou o grupo musical. Mas, ironicamente, a conciliação deu-se justamente no ambiente universitário.

¹¹⁸ FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral**: Possibilidades e Procedimentos. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 51

¹¹⁹ ROGÉRIO, R., op. cit., 2012.

Quando eu entrei na universidade, então eu tive que parar de tocar na noite. Aí a minha atuação musical ficou restrita a, dentro da universidade, né? Com a turma que aparecia, que tocava serenata, com toda certeza, né? Sempre, quase toda semana serenata. E a turma aqui de dentro da universidade¹²⁰.

A restrição mencionada pode ter possibilitado ao artista uma ampliação de seu fazer musical no aspecto relacionado à criatividade. A expressão deste fazer se deu de diversas formas naquele ambiente, através das parcerias musicais com outros compositores também alunos, da convivência com vários outros estudantes no Diretório Acadêmico de Arquitetura, onde ouvia música, da organização de um cineclube como atividade relacionada à vice-presidência do Diretório Acadêmico dos Institutos Básicos de Física, Química e Matemática, onde também eram organizadas apresentações musicais antes das sessões de cinema, e da participação em festivais de música.

Acerca do cineclube, é interessante destacar que Rodger já tinha uma forte ligação com o cinema e se responsabilizou por adquirir os filmes e organizar as sessões. Segundo Aires, Rodger, juntamente com Flávio Torres, também aluno do curso de Física, organizou o cineclube com o objetivo de “[...] divulgar filmes brasileiros e os chamados cinemas de arte. [...] As apresentações dos filmes, mediados por shows musicais, eram seguidas por comentários e debates”¹²¹. Mais uma vez o cinema e a música se entrecruzam na vida do compositor, e no ambiente universitário se destacam como veículos de formação intelectual e de questionamento da ordem estabelecida.

Os filmes tinham que ser filmes, assim, tipo filme de arte, né? Uns filmes mais difíceis, né? (risada). Não era, a gente não passava filme popular assim. E (pausa) **passávamos praticamente nada do Brasil**, pouca coisa, né? E era isso, a gente ia lá pra distribuidora, aí lê as sinopses dos filmes, não sei que, tal. Vê se talvez seja bom. Iam, normalmente iam dois, três pra trazer o filme, né? E aí lá assim, na hora era que a gente discutia que filme levava, né? A gente, eu lembro que a gente passou *Nouvelle Vague*, muita coisa da *Nouvelle Vague*, coisa com Jean Paul Demond. A gente passou filme mexicano, a gente passou filme espanhol. É, é isso aí.¹²²

Aires cita a divulgação dos filmes nacionais baseada em depoimentos de Rodger, Francis Vale¹²³ e Cláudio Pereira¹²⁴. Já em depoimento concedido para esta

¹²⁰ **ROGÉRIO, Rodger.** Entrevista concedida ao programa “Conversando com Arte”, da Rádio Universitária FM, dez. 2009.

¹²¹ AIRES, op. cit., p. 68.

¹²² **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2012.

¹²³ Assim como Claudio Pereira e Augusto Pontes, Francis Gomes Vale era considerado um agitador cultural na Fortaleza dos anos de 1960. “[...] É importante salientar que os depoimentos mencionam os nomes de Pereira e Vale na qualidade de agentes inseridos na geração de intelectuais, mas que não produziam arte diretamente.” **ROGÉRIO, Pedro. Pessoal do Ceará: Formação de um Campo e de um**

dissertação em março de 2012, Rodger frisa que o cineclube não projetava filmes populares, e em sua fala parece os associar aos filmes brasileiros, pois enfatiza que estes quase nunca eram projetados. Apesar de não ser esta uma discussão central para o presente trabalho, mas, considerando que o mesmo se apoia fortemente na história oral, considera-se importante destacar a contradição nos depoimentos e a compreensão de que

a memória coletiva de um grupo representa determinados fatos, acontecimentos, situações, no entanto, reelabora-os constantemente. Tanto o grupo como o indivíduo operam estas transformações. Embora parta do real, do fato, do acontecido, o processo da memória se desloca e passa a operar através de uma dimensão onde as motivações inconscientes e subjetivas constituem o vetor determinante da construção desse quadro.¹²⁵

Sendo Rodger um apreciador do cinema internacional, talvez as exhibições dos filmes brasileiros não tenham chamado tanto a sua atenção, pois havia toda uma articulação dos estudantes para conseguirem os filmes estrangeiros. Além da distribuidora à qual o compositor se refere, eles recorriam aos consulados e embaixadas de vários países, tendo citado em seu depoimento um festival de curta-metragem da Tchecoslováquia e o acesso a um instituto dos Estados Unidos¹²⁶

Procurar bens e marcas estrangeiras era um recurso de prestígio e às vezes uma opção de qualidade. General Eletric ou Pierre Cardin: a internacionalização como símbolo de status. Kodak, os hospitais de Houston e Visconti representavam a indústria, a atenção médica **e o cinema que os países periféricos não tinham mas poderiam chegar a ter.**¹²⁷

Pode-se falar de uma internacionalização da cultura já bem estabelecida na América Latina e, mais especificamente, no Brasil na década de 1960. O acesso aos bens culturais por meio da tecnologia se dava através do rádio, dos discos, do cinema e da televisão, recém-chegada ao Brasil, e atingia as camadas médias da sociedade, fosse através das instituições às quais se atrelavam, como é o caso da universidade, fosse pela

Habitus. Musical na década de 1970. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 17. Disponível em <http://www.teses.ufc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2437>. Acesso em: 26 ago. 2011.

¹²⁴ “[...]Ligado ao PCB e considerado o ‘mascote’ do movimento estudantil secundarista e do CPC Cearense” AIRES, op. cit., p. 66. Dirigiu o GRUTA e liderou caravanas artístico-culturais com este grupo para Crato e Sobral. Excursionou com o grupo também para a Argentina e o Chile. CASTRO, op. cit., p. 173.

¹²⁵ MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral e Memória:** a cultura popular revisitada. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 19.

¹²⁶ **ROGÉRIO**, R, op. cit., 2012.

¹²⁷ CANCLINI, op. cit., 2008, p. 31, (grifo nosso).

própria compra de determinados produtos. O acesso aos filmes estrangeiros exibidos no cineclube pode ser considerado uma forma de consumo diretamente ligado a essa internacionalização.

Antes da exibição dos filmes havia uma apresentação musical, também organizada por Rodger e seus companheiros do diretório. Tratava-se de uma intervenção política, de um protesto. As músicas eram entremeadas por textos escolhidos e havia uma tensão forte por causa da repressão vivida no país. O cineclube foi criado durante a ditadura e por causa dela foi fechado. Contudo, não houve confronto direto com os militares, e Rodger se refere a um casal idoso, que costumava assistir às sessões e teria se revoltado com isso.

Eu lembro que quando a gente, lembro nesse dia, né? No dia que a gente, primeira vez que a gente não passou o filme, né? Eu fiquei lá explicando que a gente tinha sido proibido e tal, não sei quê. E vinha muita gente da, muito estudante, não é? Todo mundo “ah, que pena”, não sei que e ia embora. Aí veio um casal de senhores, né? Um senhor e uma senhora, quando eu disse, menina, essa mulher ficou braba. Nós confiamos na juventude, se a juventude não fizer as coisas ninguém faz, não sei quê. Por que que vocês acabaram? Que sejam presos [imitando a fala da mulher e gargalhando]¹²⁸

O relato acima é bastante significativo no que tange à maneira como os jovens artistas universitários se colocavam diante do regime militar. A “arma” deles era a arte, a intervenção cultural, e por causa disso eram muito criticados e rotulados. “Esquerda festiva” era a denominação que recebiam dos demais alunos envolvidos com a política estudantil, que se contrapunham à ditadura de outro modo que não o artístico.

2.3.2 “Engajados x Alienados”

Contudo, essa “esquerda festiva” preocupava-se em se diferenciar daqueles artistas considerados alienados, autoreivindicava-se engajada e se filiava à recém-criada sigla MPB¹²⁹ - Música Popular Brasileira. O ciclo musical do qual Rodger fazia parte identificava-se com essa perspectiva e execrava as manifestações artísticas consideradas alienadas

¹²⁸ ROGÉRIO, R., op. cit., 2012.

¹²⁹ “[...]por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico [...]” NAPOLITANO, op. cit., 2005, p. 64.

Eu detestava Roberto Carlos. Gostava dele cantando, gostava de, detestava aquelas músicas, aquela coisa água com açúcar, né? Aquilo. Nós todos detestávamos (ri). A gente não queria ouvir aquilo. Aquilo era rebotalho, né? E não, não era assim, né? Quer dizer, era água com açúcar e tal. Mas era uma coisa juvenil que a gente, a gente podia ter, né? Sei lá, né? Mas a gente discriminava e quem gostava daquilo a gente discriminava também. Era um negócio assim meio, radical, né? Apesar de ser tudo, tudo artista, tudo músico e tal, mas tinha essa coisa. E a gente acompanhava, por exemplo, o pessoal da Bossa Nova, tinha o pessoal mais engajado e o pessoal mais alienado, também da Bossa Nova. E essa turma ocupava a Odeon, que é a gravadora. Então, num determinado momento teve um racha. O pessoal mais à esquerda foi pra Philips. Então eles, eles gravaram um disco assim, um espécie de disco-manifesto, né? Que era Bossa Nova mesmo. Aí, que aí tinha canções de protesto, aí tinham canções com as letras assim, mais, é, ligadas no social, né? Tal. Bobagem eu acho, hoje eu acho bobagem.¹³⁰

Havia, na época, praticamente uma obrigatoriedade da juventude se colocar politicamente diante da realidade enfrentada pelo País. Na música, a criação da sigla MPB reforçou essa obrigatoriedade, e o caminho trilhado por Rodger convergiu para essa vertente. O ambiente universitário que o artista vivenciava, a sua origem familiar, os grupos dos quais fazia parte, tudo isso incidiu sobre suas escolhas, demonstrando que a fronteira entre a subjetividade e as relações sociais estabelecidas pelos sujeitos é demasiado estreita, capilar.

Avaliando sua tomada de posição no passado, Rodger ameniza suas considerações acerca de Roberto Carlos, representante do iê-iê-iê, estilo musical tachado de alienado por ele e pelos “engajados” na década de 1960. O que era “rebotalho”, hoje no máximo seria “água com açúcar”. Interessante observar que a Bossa Nova, gênero musical predileto do compositor, também passou pelo crivo de uma classificação entre alienados e engajados, e Rodger cita a divisão entre as gravadoras, dizendo que o disco manifesto gravado na Philips “era Bossa Nova mesmo.”

A título de comparação e reflexão acerca do posicionamento de um artista engajado versus um artista alienado, destaca-se o depoimento de Sérgio Ricardo, compositor brasileiro, em seu livro publicado em 1991, referindo-se ao III Festival da Música popular Brasileira da TV Record.

Era a chegada de Roberto Carlos. [...] Eu não podia entender sua participação num festival que se propunha, a rigor, a revelar trabalhos de vanguarda. Não me constava que Roberto Carlos estivesse interessado nisso. Pelo contrário. Entrara no jogo comercial e saíra vitorioso. Alcançara um sucesso estrondoso com seu iê-iê-iê, introduzindo mais uma importação cultural calcada em Elvis Presley. [...] Em minha opinião, se ele [...] se inclinasse a ser o intérprete de nossos melhores compositores[...] Possuidor de um lindo

¹³⁰ ROGÉRIO, R., op, cit, 2012.

timbre, afinação, força de interpretação e aquele poder de comunicação raro, teria não só arrebatado plateias mas contribuído para a nossa música. [...] ¹³¹

Assim como Rodger, Sérgio Ricardo destaca a qualidade de Roberto Carlos como intérprete e crítica sua vinculação ao iê-iê-iê, considerando-o puramente mercadológico e desvinculado de qualquer legitimidade cultural por isso. Como alguém pertencente à ala dos alienados poderia participar de um festival? Aquele não era seu lugar, pois deveriam estar ali apenas os artistas que faziam música genuinamente brasileira, o que não era o caso de Roberto Carlos, imitador de Elvis Presley, na opinião de Sérgio Ricardo.

Volta-se à questão já abordada, dos filtros utilizados e de como, através desses filtros, se gestou um gosto que se relaciona diretamente com a experiência musical vivida. Rodger não gostava do iê-iê-iê porque o identificava como música feita por alienados. Por outro lado, gostava de Elvis Presley, que Sérgio Ricardo diz ser modelo para Roberto Carlos, representante do iê-iê-iê. “[...] a canção de protesto (gerando uma ainda jovem MPB) e a jovem guarda eram como trincheiras: aqueles que pertenciam a um lado não poderiam frequentar o outro.” ¹³²

Importante observar a tênue membrana entre o que parecia ser tão extremo, ou separado por um muro de concreto. Com sua vivência universitária e a troca de experiências políticas e musicais, Rodger filia-se ao que ficou conhecido como música engajada e nega o que não era considerado música de protesto. Contudo, sua bagagem musical acumulada até então era feita de uma diversidade que interferia na formação de seu gosto musical e que seria apropriada e traduzida em suas canções.

A tendência entre os jovens “engajados”, ligados à chamada música de protesto, era negar o estrangeiro, particularmente o que vinha dos EUA e que passou a ser conhecido como imperialismo norte-americano. Vivia-se a guerra fria, a divisão do mundo em blocos políticos. De um lado a União Soviética socialista e de outro o os Estados Unidos capitalista. E essa negação se manifestava das mais diversas formas, como foi o caso da passeata realizada em 1967, em São Paulo, contra a guitarra elétrica ¹³³, considerada símbolo do estrangeiro, por representar o rock, nascido nos EUA.

¹³¹ RICARDO, Sérgio. **Quem Quebrou meu Violão**. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 23

¹³² COELHO, Frederico. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 89.

¹³³ “[...] essa passeata colocava em confronto 2(sic) tendências, uma conservadora e outra renovadora [...] Isso tudo logo após o lançamento do álbum “Sgt Pepper’s” (1 de junho de 1967), dos Beatles, grande

Mas a internacionalização da cultura parecia inexorável e, por mais que alguns se debatessem contra, o acesso a diversos bens culturais e ao avanço da tecnologia influenciava cada vez mais a juventude.

A [...] peculiaridade da nova cultura jovem nas sociedades urbanas foi seu espantoso internacionalismo. O *blue jeans* e o *rock* se tornaram marcas da juventude “moderna”, das minorias destinadas a tornar-se (sic) majorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960. [...] Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida, embora se deva notar que os próprios núcleos da cultura jovem ocidental eram o oposto do chauvinismo cultural, sobretudo em seus gostos musicais. Acolhiam estilos importados do Caribe, da América Latina [...] ¹³⁴

Por mais que parte da juventude negasse o *american way of life*, ele estava presente de algum modo em seu cotidiano. Fosse nas vestimentas, fosse na música que ouviam ou nos produtos consumidos. A reação extrema que se voltava contra um instrumento musical significou um ato simbólico que representava a tentativa de preservação da música brasileira de qualquer contaminação estrangeira. Contudo, como bem destaca Hobsbawn, os estilos caribenhos e latino-americanos eram importados e muitas vezes assimilados como contraposição à música norte-americana.

Sobre o evento ocorrido em 1967, Rodger se coloca:

Um absurdo, eu acho (risos). Não, eu nunca tive discriminação com guitarra, ao contrário, né? Eu gostava dos guitarristas americanos, inclusive. E essa história da guitarra eu achei uma doidice, né? Que é que um instrumento tem a ver com isso, né? Mas é porque a guitarra simbolizava esse rock, né? Mais alienado. Porque o rock brasileiro começou alienado, o rock no mundo começou engajado. Mas aqui começou alienado. Talvez por causa da circunstância mesmo, né? Era muito alienado, né? Era muito assim, é, meu amorzinho pra cá, né? Marquei encontro ela não foi, não sei que, né? (risos). Essa coisa assim. E eu tinha, eu tinha preconceito. Mas com a guitarra não, eu não vejo nenhum. ¹³⁵

Mais uma vez o compositor toca na questão do rock e em sua representação esse estilo nasceu no Brasil de forma alienada. Interessante perceber que essa alienação se expressa através das mensagens contidas nas letras das músicas, pois o gênero

influência para Gil e Caetano. Mas consta que a passeata era uma manobra da TV Record, para promover seu “O Fino da Bossa”, estrelado por Elis Regina, que estava perdendo popularidade para a Jovem Guarda, da mesma emissora.” Site disponível em < <http://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contr-a-guitarra-eletrica/> > Acesso em: 15 abr. 2012.

¹³⁴ HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX, 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras. 1995, p. 320.

¹³⁵ ROGÉRIO, R., op. cit, 2012.

musical oriundo dos EUA, na opinião de Rodger, nasceu engajado, ou seja, não se trata de uma rejeição ao gênero, e sim à forma com que este foi apropriado no Brasil. Quanto à guitarra, o instrumento já fazia parte daqueles executados por Rodger e, em sua opinião, a manifestação contra o instrumento foi uma grande bobagem. Apesar de ter estado em São Paulo naquele ano, concluindo a graduação em Física na USP, Rodger não pareceu lembrar-se do episódio na época, e sim depois de toda a <http://www.youtube.com/watch?v=jpLhnxfPkHAsua> repercussão histórica.

Rodger Rogério admirava o jeito de cantar de Elvis Presley, encantara-se com os Beatles, identificava-se com o jazz, era apaixonado pela Bossa Nova, gostava dos ritmos latino-americanos e caribenhos e se filiara à chamada música de protesto ao ingressar na universidade. Muitas dessas vertentes se farão presentes em suas composições e muitas das mensagens contidas nas letras, feitas por ele ou por seus parceiros musicais, expressam um conteúdo de cunho político que demonstra a ligação de Rodger e de seus parceiros ao lado da trincheira pertencente aos “engajados”.

Percebe-se essa mistura na obra do compositor como resultado das diversas apropriações feitas em seu fazer musical. Para Canclini, hibridação cultural são “Processos socioculturais nos quais estruturas e práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”¹³⁶. Observam-se tais processos no fazer musical de Rodger Rogério e entende-se que a variedade de gêneros musicais presentes em sua obra consiste em elemento que caracteriza o híbrido em seu fazer musical. Essa discussão será aclarada no terceiro capítulo, em que os discos gravados na década de 1970 e algumas das canções neles contidas serão analisados.

O tropicalismo trazido à cena brasileira por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa, entre outros artistas nos anos finais da década de 1960, mexe nas estruturas frágeis das trincheiras erguidas entre alienados e engajados.

Mais que um novo movimento musical, o tropicalismo representou um novo elemento em um espaço de ação que já estava ficando imobilizado pela díade engajados/alienados. Espécie de “via alternativa” na música da época, a hoje em dia tão falada justaposição da canção brasileira moderna com as guitarras elétricas da música pop foi a ruptura definitiva de um grupo de músicos que não quis assumir um posicionamento preestabelecido no campo cultural.¹³⁷

¹³⁶CANCLINI, op. cit., 2006, p. XIX.

¹³⁷COELHO, F, op. cit., p. 112.

Se havia uma identificação de Rodger Rogério e muitos dos artistas com os quais conviveu na década de 1960 com a considerada música engajada, por uma questão de posicionamento político, por outro lado suas canções expressavam uma diversidade musical que refletia as múltiplas apropriações feitas dos diversos gêneros musicais acessados.

Os tropicalistas projetaram-se nacionalmente no final da década de 1960. Os cearenses divulgariam suas canções para o restante do Brasil no início da década de 1970, através da gravação de discos e da participação em programas televisivos. Os cearenses e os baianos tiveram em comum a convivência em ambiente universitário, a vinculação às classes médias e “a acolhida simultânea de várias vertentes musicais: nacionais, locais, internacionais [...]”¹³⁸. Enquanto os baianos, ainda não conhecidos como tropicalistas, preparavam a sua “geléia geral brasileira”¹³⁹, Rodger Rogério e tantos outros compositores cearenses que mais tarde ficariam conhecidos como *Pessoal do Ceará*, reuniam-se em Fortaleza, em lugares como o Diretório Acadêmico de Arquitetura, alguns bares da cidade, as residências de muitos deles, e participavam de festivais musicais competitivos, em que expunham suas canções compostas em muitos desses encontros.

2.3.3 Conhecendo outros compositores e divulgando as canções

O curso de Arquitetura, localizado no Benfica, era bem próximo dos Institutos Básicos de Física, Química e Matemática, onde Rodger estudava. Havia no diretório estudantil, dirigido por Fausto Nilo - que naquela época ainda não era compositor, mas tinha uma forte ligação com a música – uma discoteca diversificada, sobre a qual fala Cláudio Pereira em depoimento concedido a Pedro Rogério

Era o lugar mais agradável e que tinha a maior discoteca daquele tempo. Tudo que era de “Bossa Nova”, tudo que era de Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano. [...] inclusive os mais antigos também, porque o Fausto curti muita música de Noel Rosa, Pixinguinha, então era um barato. Então ali a gente se juntava, fazia música e ali começava. E logo em frente à Arquitetura tinha os Institutos Básicos da Universidade, que também interagiam muito uns com os outros, e os Institutos Básicos, tinha o Clube de Cinema lá, então misturava uma coisa com a outra¹⁴⁰.

¹³⁸ ROGÉRIO, P., op. cit., 2006, p. 78.

¹³⁹ WISNIK, apud ROGÉRIO, P., op. cit., 2008, p. 99.

¹⁴⁰ PEREIRA, Cláudio In ROGÉRIO, op. cit., 2008, p. 113.

O ambiente universitário e sua abertura para a criatividade e o debate político muito contribuíam para a profusão artística dos alunos que ali se inseriam. Mesmo nos anos mais difíceis da ditadura militar, aquele ambiente parecia uma espécie de campo de força de onde emanavam resistências que se expressavam através da arte. Em depoimento concedido a Pedro Rogério, Francis Vale fala de sua visão a respeito do Diretório de Arquitetura da UFC naquele período.

Na época que a ditadura fechou os diretórios, em 68, com o AI-5, o diretório da Arquitetura continuou aberto. O diretor fazia de conta que não via o que acontecia lá, mas o pessoal continuava lá, se reunia, ouvia música, e o clima de debate. A Escola de Arquitetura tem uma importância muito grande; e esses estudantes de lá, da época, os líderes que tinham lá, eram pessoas que por conta de estudarem mais as coisas ligadas à arte, à cultura tiveram uma influência muito grande nisso¹⁴¹.

Fausto Nilo, falando de como conheceu Rodger, fornece indícios de como o ambiente da universidade foi propício para o fazer musical que extrapolou os muros da instituição e se inseriu em outros espaços.

O mais antigo do pessoal da música no Ceará que eu conheci foi o Rodger. Foi o primeiro, né? Eu conheci o Rodger é na universidade, por volta de 65, quando eu entrei. Ele era da Física, eu era da Arquitetura. Porque na Física tinha um grupo. [...]. Então, pra você descobrir alguém que parecia com você, que tinha interesse em cinema, em clube de cinema, em cinema francês. A gente andava atrás disso. Aí eu descobri que tinha uma turma lá na física, que se encontrava, que cantava Bossa Nova, né? Eu adorava isso, era da moda. [...]

Conheci o Rodger e conheci também o Augusto Pontes¹⁴². Nós três ficamos muito amigos nesse período. De tal forma que a gente vivia praticamente, meu período da universidade, era dia e noite com Rodger e Augusto. Então a gente ia, tinha a faculdade, na própria faculdade a gente se encontrava e o diretório, noites, virada de noite. Ia pro Balão Vermelho que era um bar de esquerda que tinha na Duque de Caxias, depois ia pra Beira-mar de carona com alguém pro Anísio (outro bar). [...] Aí vieram aqueles festivais de música, aí eu conheci o Petrúcio Maia, não é? Petrúcio Maia, me identifiquei muito com ele, porque ele adorava Bossa Nova também, e o Rodger também. Então, quem gostava de Bossa Nova pra mim já era uma coisa de identificação. E o Petrúcio e o Rodger, eles me encantaram porque eu conheci pessoas que faziam música, eu não conhecia isso. Uma pessoa que tinha suas melodias, suas, entendeu? Eles faziam música.¹⁴³

¹⁴¹ VALE, Francis In ROGÉRIO, P., op. cit., 2006, p. 47.

¹⁴² Francisco Augusto Pontes foi uma espécie de elo entre os artistas. Envolvido com o movimento estudantil, direcionou suas atividades à publicidade e atuava como agitador cultural. ROGÉRIO, P., op. cit., 2008. CASTRO, op. cit. Pareiro de Rodger Rogério e Ednardo em canções gravadas na década de 1970, Augusto Pontes sempre foi uma referência para os artistas cearenses.

¹⁴³ NILO, F., op. cit.

Chama a atenção o trecho da fala de Fausto Nilo que se refere a Rodger e Petrúcio Maia como compositores. Na ênfase em suas palavras, revive o encanto de ter convivido naquela época com pessoas que criavam canções, pois o acesso à Bossa Nova e a outros gêneros se dava através dos discos e do rádio e os criadores daquelas obras estavam distantes, eram famosos e ao mesmo tempo estranhos. Conviver com “uma pessoa que tinha suas melodias” para alguém que tanto apreciava a música parecia um privilégio.

Sua aproximação com Rodger, que mais tarde tornar-se-ia seu parceiro musical, efetivou-se em meio ao ambiente universitário, e o elo entre os dois foi o cinema e a Bossa Nova. Esta última estava “na moda”, como destaca o compositor, era acessada pelos jovens universitários e fazia parte de sua sociabilidade. Os bares e os festivais também foram pontos de encontros e de exercício da criatividade artística.

Rodger conheceu alguns compositores durante os festivais de música. Cita o II Festival Nordestino da Música Popular, e diz que naquela ocasião Augusto Pontes teria chamado sua atenção em relação a uma música de Ednardo, dizendo que o compositor era estudante do curso de Química. Cita também o festival promovido pela rádio Assunção, Festival de Música Popular Aqui no Canto, de 1968. Nele conheceu Jorge Melo e ouviu pela primeira vez uma música de Fagner. Quanto a Belchior, diz que este último, professor do Colégio Santo Inácio, o convidou para selecionar as canções de um festival que ocorreria no colégio e também para o corpo de jurados do mesmo festival, em 1969.

Rodger classificou canções de sua autoria em festivais competitivos e foi premiado em alguns deles. Em 1967 o GRUTA realizou um festival no qual o compositor ficou em segundo lugar com a canção *Mundo Mudá*¹⁴⁴, parceria com Augusto Pontes. Este último a havia inscrito no festival e Rodger não sabia, pois se ausentara de Fortaleza para concluir a graduação em Física na Universidade de São Paulo - USP. Em 1968 participa do I Festival de Música Popular Aqui no Canto, com as canções *Esquina Predileta*, interpretada por Ray Miranda e *Fox-Lore*¹⁴⁵, parceria com Dedé Evangelista,¹⁴⁶ interpretada pelo próprio Rodger. Estas canções foram gravadas

¹⁴⁴ ROGÉRIO, P., op. cit., 2008, p. 130.

¹⁴⁵ Site disponível em: http://www.raimundofagner.com.br/festival_aqui1968.htm. Acesso em: 15 mai. 2012.

¹⁴⁶ José Evangelista de Carvalho Moreira, conhecido como Dedé Evangelista foi professor de Rodger Rogério no curso de graduação em Física e seu parceiro musical. ROGÉRIO, P., op. cit., 2008.

em disco, que consistiu no primeiro registro fonográfico do compositor¹⁴⁷. Em 1969 classifica-se em segundo lugar com *Bye-bye Baião*, parceria com Dedé Evangelista, no I Festival Nordestino da Música Popular realizado pela TV Tupi, em Recife-PE¹⁴⁸. *Bye-bye Baião* e *Fox-Lore*, em 1975 integram o repertório do disco *Chão Sagrado*, gravado por Rodger Rogério e Têti.

Rodger também se apresentou em programas de televisão em Fortaleza e se refere ao surgimento de alguns deles como consequência da repercussão do Festival Nordestino da Música Popular.

[...]. mas então, mas aí teve esse festival da música nordestina, que é uma coisa que veio de cima, né? Veio lá da Tupi do Rio de Janeiro. Resolveram fazer um festival só nordestino, com a final em, entrava Salvador, Fortaleza e Recife. A final em Recife [...] Então o pessoal da televisão daqui que foi voltou animado, assim, com esse negócio de música. Então voltou com a ideia de fazer uns programas de música aqui na televisão, porque não tinha. Aí então, aí foi que começaram, né? Começou, o primeiro programa foi *Porque hoje é sábado*. [...] Logo, logo o Augusto Borges começou a fazer um outro programa que era o *Show do Mercantil*, dia de domingo. Então a gente, ficaram, passaram a existir esses dois programas e *Porque hoje é sábado* passou a ser apresentado pelo Gonzaga Vasconcelos e o *Show do Mercantil* apresentado pelo Augusto no domingo. E tinha também o *Alô Juventude*, que não era um programa de auditório, só de música, né? [...] mas era mais rock, esse negócio. *Alô Juventude* era uma coisa de rock mesmo. Nessa relação com o rock (pausa). A gente, eu não frequentei muito. Era o Paulo Limaverde que apresentava. Frequentei mais esses dois, *Porque hoje é sábado* e *Show do Mercantil*¹⁴⁹

Mais uma vez o rock aparece com um status menor na fala do compositor quando este se refere ao gênero e ao programa de televisão que o divulgava dizendo “esse negócio”. O silêncio entre suas palavras parece significativo. Ao mesmo tempo em que olha para o passado e tenta reproduzir sua percepção da época vivida, de certa forma o reavalia com a frase “nessa relação com o rock”. “A partir da memória enquanto passado alcança-se ou apreende-se o presente; ao mesmo tempo, este presente atua relativizando ou deslocando significados acerca daquele passado”¹⁵⁰.

Quanto ao surgimento do programa *Porque hoje é sábado*, o depoimento de Rodger é corroborado pelo de Belchior.

¹⁴⁷ Site disponível em < http://www.raimundofagner.com.br/festival_aqui1968.htm>. Acesso em: 15 mai. 2012

¹⁴⁸ O festival teve quatro eliminatórias no Ceará, saindo da quarta eliminatória as quatro canções que concorreriam em Recife. Nesta cidade aconteceu a finalíssima do festival, quando competiram as canções do Ceará, da Bahia e de Pernambuco, quatro de cada estado. Bye-bye baião ficou em 2º lugar. CASTRO, W, op. cit., p. 92, p.101.

¹⁴⁹ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

¹⁵⁰ MONTENEGRO, op. cit., p. 40.

Isso aí coincide com a vitória de Rodger Rogério no festival em Recife. [...] Tudo começou com o Rodger, onde a comemoração foi repetida na televisão, no canal 2 da TV Ceará. Daquela vitória surgiu a ideia de se fazer o programa de televisão [...] Eu acho que eu cantei pela primeira vez na televisão nesse dia da comemoração da vitória do Rodger. A partir daí surgiu a ideia de fazer o programa de televisão que foi apresentado por Gonzaga Vasconcelos e se chamou 'Por que (sic) hoje é sábado' [...].¹⁵¹

O destaque conquistado pelo compositor com certeza contribuiu para a criação de uma programação televisiva que divulgasse os artistas cearenses ligados à música. Contudo, a profusão de festivais no Ceará e no Brasil e os modelos de programas de auditório existentes no Sudeste foram determinantes para a implantação de programas desse tipo em Fortaleza.

A relação de Rodger com a música galgava novos patamares. Os festivais e a televisão podem ser percebidos como uma nova profissionalização. Por certo diferente daquela relacionada aos bailes em que tocava, pois agora o compositor divulgava sua criação, seu trabalho autoral, em um espaço de mais largo alcance. Nos festivais havia a possibilidade de premiação e destaque artístico. Na televisão, além desse destaque, os artistas recebiam cachês por suas apresentações.

O espaço de divulgação artística se ampliava para além dos muros da universidade. A música feita pelos cearenses podia ser ouvida e vista por todos aqueles que acessassem a TV e sua programação. Os jovens pertencentes a uma classe média intelectualizada, interagiam com os demais estratos sociais através da arte e dos meios de comunicação.

Para Barbero, “Enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, o jornal começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que intensificaram o encontro”¹⁵². Mais do que o cinema e o rádio, a televisão, meio de comunicação de largo alcance surgido no século XX, possibilitou o acesso a uma diversidade de bens culturais e à internacionalização da cultura. Rodger vivenciou o acesso a essa diversidade e sua experiência musical o levou para além da apreciação ou fruição artística. Seu fazer musical e a teia de relações que estabeleceu ampliaram a projeção de sua arte, que caminhou juntamente à profissão de físico. Nesse sentido, o compositor procurou conciliar as duas atividades, que sempre se apresentaram paralelas em sua trajetória.

¹⁵¹ BELCHIOR In: CASTRO, op. cit, p. 107.

¹⁵² BARBERO, op. cit., p. 67.

Pensando de um modo esquemático, visualiza-se o fazer musical de Rodger Rogério em etapas que podem ser percebidas da seguinte forma

1. Iniciação musical, quando da sua alfabetização e do seu interesse pelas canções que ouvia no rádio;
2. Aprendizado de instrumentos musicais e apreciação da Bossa Nova;
3. Profissionalização, quando integra as bandas que tocavam em bailes;
4. Processo de criação, quando são compostas as primeiras canções;
5. Trocas artísticas no ambiente universitário, quando há muito estímulo ao processo criativo;
6. Divulgação de seu fazer musical em festivais e na televisão;
7. Migração para Brasília e São Paulo e relação profissional com o mercado fonográfico e a televisão nesta última cidade.

A experiência musical de Rodger Rogério em Fortaleza passa a vislumbrar novas possibilidades com a partida do compositor para cidades como Brasília e São Paulo, onde experimenta vivências específicas e diferenciadas, mas que se conectam a um todo que é o seu fazer musical. A viagem de Fortaleza a esses outros cenários, com um olhar para o acesso à indústria fonográfica e aos meios de comunicação, é o assunto do próximo capítulo.

3 – “EMBALANDO A CASTANHA DE CAJU PARA CONSUMO NACIONAL”: MIGRAÇÃO E RELAÇÃO COM O MERCADO FONOGRÁFICO

O título deste capítulo faz referência a uma frase de Fausto Nilo, citada por Ednardo em entrevista ao Programa Nomes do Nordeste, do Centro Cultural BNB¹⁵³. O compositor falava de a valorização do artista acontecer quando este sai de sua terra e manda de volta para ela seu trabalho musical, embalado. Pode-se vislumbrar tal embalagem a partir da confecção dos discos e do lançamento destes para o mercado nacional. Além disso, há também a projeção dos artistas através dos meios de comunicação, ou seja, a castanha, fruta característica das terras cearenses, volta industrializada e por isso teria mais valor.

A castanha de Rodger já assava nas terras Alencarinas e antes que ele se mudasse para Brasília, onde fez mestrado em Física, estabeleceu com a televisão, meio de comunicação recém-chegado ao Ceará, uma estreita relação. Sua participação em programas musicais era semanal, e para tanto, ele passou por uma espécie de treinamento.

Quando a gente começou a participar desse programa, a televisão tomou cuidado e a gente fez curso de como se apresentar na televisão. Porque na época era complicado, porque as câmeras tinham aqueles cabos enormes. Então a movimentação da câmera, você tinha que tá sempre com cuidado com o chão pra não tropeçar nos cabos, porque eram uns cabos bem grossos mesmo, né? E eles se movimentavam, né? Quando a câmera se movimentava, aquele cabo arrastava no chão, ou seja, tinha que tá sempre atento pra não ser, não levar rasteira do cabo (risos). Então a gente tinha esses cuidados, eles tiveram esse cuidado da gente, preparar a gente pra esse tipo de coisa, né? Então a gente acabou fazendo um curso até de como é que faz um roteiro de televisão e tal¹⁵⁴.

A música se convertia em imagem e esta, para chegar aos telespectadores, necessitava de um apuro técnico que também deveria ser aprendido por quem se apresentava artisticamente. Essa vivência televisiva se daria também em São Paulo, onde o compositor morou na década de 1970, assunto que será tratado ainda neste capítulo.

3.1 – Brasília: O físico faz música entre amigos

¹⁵³ EDNARDO. Depoimento [Jan. 2007]. Entrevistador: Nelson Augusto. Fortaleza: Centro Cultural BNB, 2007, 1 DVD. Entrevista concedida ao Programa Nomes do Nordeste.

¹⁵⁴ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

A relação profissional estabelecida por Rodger Rogério com a televisão em Fortaleza, através da participação em programas musicais, experimentava uma pausa com a viagem para cursar o mestrado. Contudo, já havia um reconhecimento de seu fazer musical naquele meio de comunicação e nos períodos de férias, quando o compositor voltava à capital cearense, novamente se apresentava divulgando suas canções.

A mudança para Brasília ocorreu em 1970 e nessa época Rodger já era casado com Têti, que o acompanhou. Estiveram lá também, no mesmo período, Fausto Nilo, Augusto Pontes e Fagner. De acordo com o primeiro:

Não foi nada programado. Foi uma coincidência. Em Brasília morávamos no mesmo prédio, eu, Rodger e Têti. O Rodger no 6º e eu no 1º andar. O Augusto foi também e o Fagner foi morar na casa de uma irmã. Isso tudo foi muito casual. Não foi nada planejado. Então, nesse período de Brasília, eu tento fazer umas músicas com o Rodger, que não terminamos, com o Rodger e com Augusto, entendeu? Porque às vezes eu tinha vontade, mas não tinha muita coragem¹⁵⁵

A convivência entre Rodger Rogério, Fausto Nilo, Têti e Augusto Pontes em Brasília era movimentada pela música e pelo processo criativo que se dava na esfera privada. Naquela cidade Rodger não participou de festivais, nem se apresentou em programas de televisão. Sua dedicação estava voltada para o aperfeiçoamento profissional na área de Física, exigido pelo mestrado.

Sobre o Festival de Música Jovem, ocorrido em 1971 e promovido pelo Centro Estudantil da Universidade de Brasília – CEUB¹⁵⁶, Rodger comentou: “Fagner, o Fagner que foi, participou do festival. Eu nem sabia que tava havendo esse festival. E o Fagner foi e ganhou todas (risos)”.

O compositor poderia ter participado daquele evento com uma de suas canções. Contudo, sua atenção estava centrada na formação profissional na área de Física e seu fazer musical naquele período restringia-se às reuniões com amigos no ambiente doméstico. Fausto Nilo, seu futuro parceiro, já ensaiava algumas composições com

¹⁵⁵ NILO, F., op. cit.

¹⁵⁶ Naquele festival Fagner ficou em 1º lugar com *Mucuripe*, autoria dele e de Belchior, em 6º lugar com *Manera Fru Fru Manera*, dele e de Ricardo Bezerra, e ganhou prêmio especial do júri com *Cavalo Ferro*, também dele e de Ricardo Bezerra, além dos prêmios de Melhor Intérprete e Melhor Arranjo. O compositor se mudou para Brasília, onde morou na casa de uma irmã e ingressou na Faculdade de Arquitetura, curso que não concluiu. Site disponível em: <http://www.fagner.com.br/>. Acesso em: 30 mai. 2012.

Augusto Pontes e Rodger. Dentre aquelas feitas em Brasília está *Susto*, registrada no disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto Na Viagem - Pessoal do Ceará*, de 1973, cujas letra e melodia são de Rodger, assim como a interpretação no disco citado.

A mensagem textual contida na canção sugere uma vinculação com a situação política pela qual passava o País, pois fala do Planalto Central, de um caminho pelo qual ninguém quer passar; dor, sofrimento, susto.

O que nos importa que se feche a porta/Por esse caminho ninguém quer passar/É muito grande a dor, um sofrimento enorme/Um susto/Que se fechem as contas bancárias/Que se fale de bem ou de mal/Que se brinque na areia da praia/Que se retorne ao Planalto Central/ /Nada disso importa, alegria morta/Nada disso importa, alegria/Por ela sentiu febre a noite inteira/Saiu e não deu bolas pra ninguém/Pela menina lá da rua da virada¹⁵⁷

Estando o Brasil naquela década em um regime repressivo e sabendo da trajetória política estudantil do compositor, o mesmo foi questionado sobre a mensagem da canção, e sua resposta causou surpresa.

Susto. Foi um amigo meu que morreu de desastre. Eu tava em Brasília quando soube. Morreu ele e a esposa. Eram bem jovens, não é? E ele era recém-formado. Susto foi isso. Aí eu tava saindo de Brasília pra ir pra São Paulo. Eu fiz a música assim, praticamente no avião.¹⁵⁸

O depoimento de Rodger reforça o pensamento de Napolitano¹⁵⁹ sobre a música não ser uma simples reprodução do real, ou um mero reflexo da subjetividade de quem a criou. A morte prematura do amigo causou-lhe um susto, inspirando-o a compor a canção que menciona Brasília, cidade onde vivia. A subjetividade é então percebida como uma forma de apreensão da realidade, que, por sua vez, interfere na criatividade musical pelo viés da sociabilidade.

No contexto dessa sociabilidade doméstica nasceram também *O Lago*, parceria com Augusto Pontes; mais tarde gravada no disco *Chão Sagrado*, de 1975, *Rodoviária*, parceria com Brandão, registrada nesse mesmo disco, e *Falando da Vida*, parceria com Dedé Evangelista, que foi finalizada quando o compositor já estava em São Paulo, para onde foi depois de concluído o mestrado em Brasília. Esta última canção, assim como

¹⁵⁷ ROGÉRIO, R. Susto. Intérprete: Rodger Rogério. In: EDNARDO, Rodger Rogério e Tetty. **Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará**. São Paulo: Continental, 1972, 1 disco sonoro.

¹⁵⁸ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

¹⁵⁹ NAPOLITANO, op. cit., 2005.

Susto, também foi registrada no disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto Na Viagem - Pessoal do Ceará*.

Falando da Vida está entre as canções selecionadas para análise a ser realizada no terceiro capítulo e que levará em consideração a multiplicidade de apropriações feitas pelo compositor em seu processo criativo, caracterizando misturas percebidas a partir de processos de hibridação cultural.

Quanto às outras duas citadas, *O Lago* e *Rodoviária*, ambas gravadas no disco de 1975, alguns aspectos relacionados a elas e considerados relevantes do ponto de vista da discussão sobre o fazer musical de Rodger serão levantados. A primeira, interpretada por Têti, é uma canção melancólica sem refrão e sem redundâncias que apresenta pontos de tensão em função das dissonâncias. Quanto à mensagem da letra, muito provavelmente a cidade citada é Brasília, lugar experimentado por Rodger e Augusto Pontes no início da década de 1970.

Ainda ontem eu e a lua/Tomávamos banho no lago/Batemos um papo radiante prateado/Metade da lua/Metade de mim/A lua, a leve pupila do lago/O prato boiando/Bandeja de prata/O lago/Metade eu/Metade a lua/Flutua abraçando a cidade¹⁶⁰

Na segunda, interpretada por Rodger, percebe-se na parte “A”¹⁶¹ de sua melodia, assim como em *O Lago*, dissonâncias que podem ser entendidas como apropriações de uma maneira de fazer música associada à Bossa Nova, assunto já tratado no capítulo anterior. A parte “B” converte-se em um baião, e a melancolia da parte “A” dá lugar ao ritmo dançante. A mensagem da música fala do ambiente da rodoviária e do ritmo frenético marcado por seu relógio.

Letras enormes fecham os meus olhos/Fecham os meus olhos/A mão tremendo em rápidas fagulhas/Um bilhete ouvindo/Uma valise aberta/No silêncio branco/No barulho lendo o suor deserto/Na escada grande/No elevador/Na escada grande/No elevador/Quem não vai querer saber/De quem não vai querer saber/Quem não vai querer beber a água de ninguém/Quem não vai telefonar/Do quarto andar para o porão/Quem não vai querer andar na lentidão do chão/Dentro do relógio da rodoviária/Rodoviária, rodoviária/Dentro do relógio da rodoviária/Rodoviária, rodoviária, rodoviária/Rodoviária, rodoviária¹⁶²

¹⁶⁰ ROGÉRIO, R; PONTES, A. *O Lago*. Intérprete: Teti.. In: **Chão Sagrado**. São Paulo: RCA-Victor, 1975. 1 disco sonoro.

¹⁶¹ “**Forma binária** Forma musical estruturada em duas seções correlatas (A e B), que são usualmente repetidas. Também é chamada de forma AB[...]” ISAACS, op. cit., p. 131.

¹⁶² ROGÉRIO, R; Brandão. *Rodoviária*. Intérprete: Rodger Rogério.. In: **Chão Sagrado**. São Paulo: RCA-Victor, 1975. 1 disco sonoro.

O que se pretende com essa rápida análise é destacar alguns aspectos contidos nas canções de Rodger. Além das duas últimas músicas citadas, *Susto* também apresenta dissonâncias em sua harmonia, forte característica observada no fazer musical do compositor. Outro aspecto importante, que será aprofundado no terceiro capítulo, é a pluralidade de apropriações, como, por exemplo, a inserção do baião em *Rodoviária*.

Quanto às mensagens contidas nas letras, considera-se que as mesmas podem fornecer indícios de uma sociabilidade experimentada na época de suas criações e expressam muito da subjetividade de quem as elaborou. Nesse sentido, as palavras de Fausto Nilo a esse respeito parecem elucidativas.

O sentido das minhas letras e o que me faz fazer letras é, ao fazê-las, descobrir algo novo que eu conheço através do meu inconsciente, rebatendo, refletindo o social produzido por outros conhecimentos e outros. Então, por acidentes ou por um propósito, essas coisas vêm e eu rearranjo. Então, esse é meu processo criativo.¹⁶³

O saldo resultante do processo criativo quando da estada em Brasília e das canções feitas no Ceará foi investido mais tarde na estada em São Paulo, onde Rodger converteu seu fazer musical em bem de consumo através da relação estabelecida com o mercado fonográfico.

3.2 – Os cearenses em São Paulo: o despertar de uma curiosidade

Rodger seguiu com Têti de Brasília para São Paulo, onde trabalhou na USP como professor. Antes disso tinha um contrato com a UFC, do qual pediu suspensão. Além dele, outros compositores cearenses migraram para aquela cidade. A diferença é que Rodger, conciliando as profissões de físico e músico, tinha um vínculo empregatício, enquanto os demais viajaram com o objetivo único de divulgarem suas canções a partir de contratos firmados com gravadoras. Dentre os artistas cearenses que viveram em São Paulo nos primeiros anos da década de 1970 estão Belchior, Ednardo e Fagner. Estes desligaram-se de suas formações profissionais vinculadas à medicina, à química e a arquitetura, respectivamente, para dedicarem-se exclusivamente à música.

A proximidade que havia entre os artistas no Ceará manteve-se em São Paulo e, na busca por espaços para realização de apresentações musicais, o chamado

¹⁶³ NILO, F., op. cit.

“bandejão da USP”, local destinado ao restaurante universitário, converteu-se em palco no horário do almoço. A universidade, assim como em Fortaleza, apresentou-se como espaço privilegiado para a arte.

A música vinda do Nordeste depois do baião de Luiz Gonzaga ainda era novidade e despertava curiosidade entre os paulistas que já haviam recebido os baianos e abriam os ouvidos para o fazer musical vindo do Ceará. Essa curiosidade proporcionou aos artistas cearenses a ocupação de espaços cada vez mais amplos, que possibilitaram uma maior reverberação de suas canções.

Em face da visibilidade alcançada com as apresentações na USP surge o convite do jornalista Julio Lerner para a participação em um programa de televisão na TV Cultura¹⁶⁴. Rodger, Têti, Ednardo e Belchior passam a integrar o elenco do programa Proposta, cuja pauta previa entrevistas intercaladas com músicas compostas sobre os sujeitos entrevistados. Novamente o fazer musical de Rodger se via entrelaçado ao meio de comunicação que privilegiava a imagem, e dessa vez o compositor era convocado a elaborar canções com um fim específico. A profissão de músico lhe rendia novamente cachês semanais em virtude de contrato assinado com a televisão, vitrine para os artistas.

Apesar de não se terem identificado fontes que falem sobre alguma vinculação entre o programa em São Paulo e aqueles em que Rodger participou ainda em Fortaleza, considera-se que a experiência vivenciada no Ceará pode ter influenciado em alguma medida o convite recebido na capital paulista, pois os artistas já traziam em sua bagagem uma experiência de trabalho com o meio de comunicação televisivo. Tecnologia ainda jovem no Brasil, a televisão foi para eles uma espécie de catapulta que os projetou rumo a um público maior e mais diversificado do que as plateias universitárias com as quais interagiam até então.

As indústrias culturais proporcionam [...] à música uma repercussão mais extensa que a alcançada pelas mais bem sucedidas campanhas de divulgação popular originadas pela boa vontade dos artistas. A multiplicação dos concertos nos círculos folclóricos e atos políticos alcança um público mínimo em comparação ao que oferecem aos mesmos músicos os discos, as fitas e a televisão.¹⁶⁵

¹⁶⁴ “[...] o jornalista Júlio Lerner os procurou, uma vez que pretendia inaugurar na TV Cultura o programa ‘Proposta’. Em verdade, Júlio Lerner teria convidado o grupo MPB 4 que, ao saber da proposta do programa, que era fazer músicas, imediatamente recusou.” CASTRO, op. cit., p. 225.

¹⁶⁵ CANCLINI, op. cit., 2006, p. 88.

Tratando-se deste último meio divulgador da música e mais especificamente do programa *Proposta*, primeiro espaço televisivo ocupado pelos artistas cearenses em São Paulo, naquela atração Rodger divulgava seu fazer musical a partir de um *script*, quando elaborava canções depois das longas conversas com as pessoas que seriam entrevistadas. Questionado sobre se percebia diferença do ponto de vista de seu processo criativo entre compor livremente e compor por encomenda, posicionou-se da seguinte forma:

Olhe, eu, como um melodista, quase toda música que eu faço é de encomenda. Que é que os parceiros chegam com a letra, né? (risos). Depois, eu fui, uma música com o Fausto, e o Fausto passou a preferir receber a melodia e botar a letra. Aí a gente fica, quando vai fazer só a melodia, fica muito mais livre. É pra fazer, pra compor, não tá preso a uma ideia da letra, né? Então quer dizer, fazer música por encomenda não era novidade, né? A gente já, eu já fazia praticamente tudo por encomenda (risos). E, então não era novidade, né?¹⁶⁶

Rodger considera-se um melodista, apesar de ter canções de sua única autoria. Para ele, compor para o programa não consistia em uma novidade, pois lidar com a encomenda passava por seu processo criativo, já que recebia letras para musicá-las. Sua intimidade com os instrumentos musicais, sua identificação com as harmonias dissonantes da Bossa Nova e uma preferência que perdurou algum tempo por tocar, em detrimento de cantar, reforçam essa autopercepção.

Sem perder de vista sua inclinação para as melodias, mas diante de uma visão panorâmica sobre seu processo criativo, é preferível compreendê-lo para além de uma especificidade e enxergá-lo pelas lentes das múltiplas experiências musicais vivenciadas. A canção *Chão Sagrado*, gravada em 1975, composta por Rodger e Belchior para o programa que entrevistou Paulo Vanzolini, pode ser tomada como exemplo de uma múltipla experiência musical criativa, já que os dois compositores elaboraram ao mesmo tempo letra e música.

Compor para a TV, numa relação de trabalho, mas que por sua vez não deixava de ser criativa e prazerosa para os artistas, abriu caminhos para outras possibilidades de comercialização de sua arte em um período de larga expansão do mercado fonográfico no Brasil.

3.2.1 – *Pisando em solo fértil: o sotaque cearense e o mercado fonográfico*

¹⁶⁶ ROGÉRIO, R., op.cit, 2012.

A televisão foi uma ponte para a gravação do primeiro disco protagonizado por Rodger Rogério, Têti e Ednardo. O produtor Walter Silva, responsável pelo lançamento de artistas como Elis Regina e Jair Rodrigues, ao ser entrevistado no Programa Proposta, convidou os cearenses para a produção de um long-play.

E o Walter foi um dos entrevistados. Então quando ele conheceu a gente, a gente foi entrevistá-lo na casa dele, né? Aí ele que ficou puxando pra gente tocar música. A gente saiu da casa dele quase de manhã, tocando música pra ele. Aí ele disse, agora eu vou voltar a ser produtor, que ele tinha parado. Voltar a ser produtor com essas músicas bonitas assim. Aí ele conseguiu, quer dizer, isso na Continental. Foi ele que conseguiu. Foi ele que fez tudo, né? A gente não foi na porta da gravadora¹⁶⁷.

Têti refere-se ao contato com Walter Silva da seguinte forma:

E o Walter, quando foi o dia da entrevista dele, ele ficou encantado. Ele ficou encantado. E. “Não, a gente tem que gravar, a gente tem que gravar” e tal e tal. Só que como nós já estávamos mexendo os pauzinhos, né? O Fagner já estava com uma gravadora, a Philips. O Belchior já estava na Continental. [...]. Quer dizer estávamos todos mais ou menos, uns com contrato já assinado, outros não, já na mira. Então só tinha eu, o Rodger e o Ednardo, né? Que estávamos sem contrato.¹⁶⁸

A aparente contradição na fala dos dois artistas, quando um diz que não foi preciso ir à busca de uma gravadora e o outro menciona que já estavam “mexendo os pauzinhos”, suscita a reflexão acerca da situação do mercado fonográfico naquele momento. Mexendo ou não os “pauzinhos”, eles encontraram um contexto propício para a divulgação de suas produções musicais.

De acordo com Dias,¹⁶⁹ a consolidação da indústria produtora de discos no Brasil se deu atrelada à expansão e ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa ocorridos a partir dos incentivos do governo militar em 1964. A autora fala de uma explosão observada no setor publicitário, nos anos de 1960 e 1970, que nesta última década migra gradativamente do rádio para a televisão. “[...]É marcante o processo de interação dos *media*. Numa relação de complementaridade e interdependência, os vários setores se relacionam e um impulsiona o desenvolvimento do outro.”¹⁷⁰

¹⁶⁷ ROGÉRIO, R., op. cit., 2012.

¹⁶⁸ TÊTI. Depoimento [jun. 2012]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2012. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

¹⁶⁹ DIAS, op. cit., p. 55.

¹⁷⁰ Ibid, p. 57.

O convite de Walter Silva aos artistas cearenses para a gravação de um disco pode ser avaliado como exemplo dessa forte interação entre a indústria de discos e os meios de comunicação na época citada. O produtor em questão comandou durante muitos anos um programa de rádio intitulado *Pick Up do Pica Pau*, na Rádio Bandeirantes, que teve sua reestreia na mesma emissora em 1972.¹⁷¹ Tinha uma coluna, na qual falava sobre música, no jornal Folha de São Paulo, intitulada “Música Popular”, e transitava nas gravadoras de discos e nas emissoras de televisão.

Houve uma franca expansão do mercado fonográfico nos anos de 1970, quando “[...]a indústria do disco crescia a uma taxa de 15% ao ano[...],¹⁷² ao mesmo tempo em que o baixo preço daquela mídia, associado “[...]à grande fertilidade musical de muitos países, facilitou a expansão das filiais sucursais.”¹⁷³

A fertilidade musical citada por Dias¹⁷⁴ era observada no Brasil nas décadas de 60 e 70 através da grande repercussão da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e da miscelânea classificada de MPB¹⁷⁵. Mas, juntamente a tudo isso, o País estava imerso em uma repressão política que se refletia no cerceamento da arte. Ao mesmo tempo em que os artistas ligados à música vivenciavam a possibilidade de verem suas canções registradas em disco e vendidas como bens culturais que entrariam nos lares brasileiros, enfrentavam o monitoramento de sua produção e em alguns casos a perseguição que culminou em exílio.

A saída de cena de alguns dos nomes de forte referência da música brasileira significou forte obstáculo “[...] para a consolidação do ‘produto’ MPB, sobretudo durante o governo do general Emílio Médici, entre 1969 e 1974”¹⁷⁶. Contudo, significou também a abertura de um olhar para novas linguagens e novos artistas pelas gravadoras. Os cearenses enfrentariam a censura ao gravarem seus discos, mas ao mesmo tempo ocupariam certa lacuna deixada na MPB por essa mesma censura.

¹⁷¹ Volta Hoje o Pick Up do Pica Pau. **Folha de São Paulo**, 7 mar. 1972. Site disponível em: <http://pecasraras.blogspot.com.br/2011/11/interferencia-destaca-e-reconstitui-o.html> Acesso em: 9 jun. 2012.

¹⁷² MORELI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. P. 61.

¹⁷³ DIAS, op. cit., p. 41.

¹⁷⁴ Idem, Ibid.

¹⁷⁵ “As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical.” NAPOLITANO. **A música brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. IV Congresso de La rama Latinoamericana del IASPM. Cidade do México, abr. 2002, p. 2.

¹⁷⁶ Ibid, p. 3

Em resumo tem-se, então, artistas que já haviam acumulado experiência no que se refere ao seu fazer musical no Ceará e que, ao chegarem ao Sudeste, onde estavam localizadas as gravadoras de discos, encontraram uma franca expansão do mercado fonográfico, uma lacuna deixada pelos grandes artistas da MPB e uma forte curiosidade sobre a arte desses novos nomes, que parecia exótica e dona de um sotaque próprio.

Téti fala da curiosidade despertada pela música cearense em São Paulo e cita os baianos e os mineiros como artistas de fora do Sudeste que penetraram naquele mercado musical.

A gente começou a trabalhar na boate Igrejinha. Você sabe que as boates paulistas ou tocam música de fossa ou tocam sambão, né? Toda boate, boate paulista. Não tinha essa história de música da noite ser música nordestina, jamais, né? Então, é, foi uma revolução. São Paulo a gente numa boate, à noite, a gente cantando músicas nordestinas e sem ser músicas conhecidas, né? Então quer dizer, com a, a nossa chegada foi em São Paulo, foi uma coisa muito, que tava despertando uma certa curiosidade, porque igual a nós do Ceará tinham os baianos, né? E tinha o pessoal de Minas Gerais, né? Que era o Clube da Esquina, Milton Nascimento e sua turma¹⁷⁷.

Os baianos já haviam chegado, e após a Tropicália, o mercado fonográfico passou a se interessar pela música vinda do Nordeste. Os cearenses e os mineiros, que não eram nordestinos, mas também não eram artistas do eixo Rio-São Paulo, passam a ocupar espaços que incluíam programas de televisão, rádio e casas de shows. A cantora se refere aos baianos, cearenses e mineiros como iguais. É possível interpretar sua fala a partir justamente da diferença que faziam, ou seja, vinham de outras regiões do País e traziam consigo músicas distintas, por exemplo, do “sambão” e da “música de fossa”. Nesse sentido, eram considerados iguais por fazerem a diferença.

3.2.2 – *Pessoal do Ceará: a impressão de um selo*

O destaque sobre a geografia e o sotaque musical dos cearenses rende-lhes uma denominação que os agrega e os apresenta ao público consumidor de discos como grupo. O título do primeiro long-play, produzido por Walter Silva na gravadora Continental e protagonizado por Rodger Rogério, Téti e Ednardo, chancela a marca já divulgada, ou seja, sela ou rotula os artistas. Estes, por sua vez, não se reconheciam como grupo e nem agiam como tal no que se refere à produção musical.

¹⁷⁷ TETI., op. cit.

O “pessoal” que foi do Ceará para o Sudeste, apesar de ter tido fontes de inspiração comuns, o que poderia caracterizar um sotaque musical, afinal, era proveniente do mesmo estado, conviveu em diversos ambientes na mesma cidade e teve o mesmo objetivo de projetar suas canções nacionalmente, não produziu coletivamente em profusão, ou seja, compunha isoladamente ou em parceria com outros compositores, mesmo sendo estes últimos parceiros de mais de um deles, como é o caso de Fausto Nilo, que tem canções com Fagner, Rodger Rogério, Belchior e Ednardo. O “pessoal”, ou a turma do Ceará, nunca foi um grupo formal, na perspectiva de banda, nos moldes, por exemplo, dos Novos Baianos, Secos e Molhados ou Mutantes.

Um panorama geral sobre o registro das canções dos quatro compositores elencados mostra que Rodger Rogério e Ednardo gravaram juntos um disco; do qual participou Têti; Belchior e Ednardo gravaram cada um cinco discos; Fagner gravou seis; Rodger Rogério gravou um e teve seis canções de sua autoria registradas em disco da cantora Têti. Para este levantamento foram considerados os LPs (long-plays) gravados entre 1973 e 1979, período do recorte temporal da pesquisa.

A soma de todos os discos elencados perfaz um total de 19 LPs, nos quais se observaram: não haver parceria entre Ednardo e os demais compositores elencados; haver três canções compostas conjuntamente por Fagner e Belchior, sendo uma delas com a participação de Fausto Nilo, e haver apenas uma canção de Belchior em parceria com Rodger Rogério. Este último, em depoimento registrado por Aires, manifesta-se a respeito da ideia de *Pessoal do Ceará*, nascida e divulgada em São Paulo:

O pessoal de São Paulo via a gente como uma turma do Ceará. Para eles isso era uma coisa legítima. Mas as propostas não eram iguais (...) sic. O título ‘Pessoal do Ceará: Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto Na Viagem’, que era um poema de Augusto Pontes, não correspondia à realidade, para nós soava como uma coisa falsa. Mas, acabou ficando assim mesmo.¹⁷⁸

Rodger destaca que a marca estabelecida sobre os cearenses era legítima para os paulistas e acabou ficando. Contudo, enfatiza que as propostas musicais eram diferentes e que aquele invólucro que os homogeneizava era algo falso, forjado.

A recusa dos compositores ao rótulo foi destacada em matéria publicada em fevereiro de 1973 no jornal Folha de São Paulo, cujo texto reforça a ideia da denominação como nome artístico aceito pelos cearenses, apesar de uma primeira reação negativa relacionada a um estigma.

¹⁷⁸ ROGÉRIO, R., In AIRES, op. cit., p. 101.

[...] quando foram chamados de ‘Pessoal do Ceará’ por Júlio Lerner, a princípio se rebelaram com o nome artístico, porque poderia desta forma determinar a imagem de sempre, feita daquela região do país, [...] mas acabaram por aceitar o nome que nasceu sem ninguém perguntar coisa alguma para eles.¹⁷⁹

“A imagem de sempre”, feita da região, era a da seca, da miséria e da necessidade do auxílio ou da caridade do Sul e do Sudeste. Os músicos cearenses não pretendiam ser reconhecidos a partir desses referenciais e também não digeriam a ideia de grupo lançada sobre eles.

Sobre o carimbo impresso, Fausto Nilo se manifesta e aponta para a percepção de um clima competitivo, em detrimento de um ideal coletivista por parte dos artistas cearenses.

Eram trabalhos muito diversificados, não é? E eu diria que até competitivos entre eles. Eles não se associavam muito, eles competiam. Desde aqui no Anísio. Cada noite que tinha lá para mostrar uma música, um mostrava, o outro mostrava. “Ah fiz essa, fiz essa”. Mas, na realidade, não havia esse coletivo. Você tem parceria esporádica, Fagner e Belchior, Fagner e Ednardo eu acho que não têm parceria. Ednardo comigo uma música.¹⁸⁰

Fausto Nilo discorre sobre as escassas parcerias entre os músicos cearenses já enumeradas anteriormente e reforça que os mesmos não constituíam um grupo ou movimento musical, o que demonstra a artificialidade do termo criado como rótulo de um produto a ser vendido.

A fala de Tėti já citada a respeito da assinatura do contrato para a gravação do primeiro disco destaca a intenção manifestada pelo produtor musical de juntar os artistas cearenses. A participação de Fagner, mesmo não pertencendo ao elenco do programa Proposta, onde Walter Silva conheceu os artistas, teria sido cogitada, assim como a de Belchior. Publicação da Folha de São Paulo em outubro de 1972, na coluna “Música Popular” de Walter Silva, reforça a intenção do produtor:

Rodger Rogério, sua mulher, Tetty, e Ednardo, compõem o grupo ‘Pessoal do Ceará’, juntamente com Fagner, Cirino e Belchior. São realmente algo de novo em termos de cultura popular, para nós sulistas. [...] Os três primeiros acabam de ser contratados pela ‘Continental’, para a qual estão preparando um LP. Os demais [...] para a gravação do LP do grupo estarão em São Paulo autorizados pelas gravadoras às quais pertencem¹⁸¹.

¹⁷⁹ OS NOVOS Mensageiros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17. Fev. 1973. Folha Ilustrada, p. 27.

¹⁸⁰ NILO, F., op. cit.

¹⁸¹ SILVA, WALTER. Música ou Não? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 out. 1972, p. 45.

O disco enfim contou com Rodger Rogério, Ednardo e Têti, sendo eles até hoje, juntamente a diversos outros músicos cearenses, identificados e reconhecidos como *Pessoal do Ceará*. Rodger Rogério, por sua trajetória ligada à música e à academia e pela diversidade de apropriações às quais recorre para o seu fazer musical, pode ser considerado o singular e o plural do *Pessoal do Ceará*.

Essa singularidade caracteriza-se pela relação estabelecida com o mercado fonográfico e pela sua compatibilização com a trajetória acadêmica. A compreensão do fazer musical de Rodger Rogério passa também pelo entendimento da relação estabelecida pelo compositor com as duas profissões às quais se dedicou.

Quanto à pluralidade, esta também pode ser atribuída ao trânsito entre a física e a música. Afinal, a dedicação a duas profissões exigiu de Rodger um desdobramento que nem sempre foi fácil de realizar. Contudo, o termo é aqui empregado na perspectiva das múltiplas apropriações feitas pelo compositor para o seu fazer musical. A diversidade observada em suas canções mostra processos de hibridação cultural resultantes dos múltiplos acessos a vários gêneros musicais e a vários bens culturais com os quais o artista teve contato em sua trajetória.

A relação estabelecida pelo compositor com o mercado fonográfico, expressa nas gravações dos discos, na participação em programas de televisão em que divulgou suas canções e na conciliação entre a música e a física, será discutida ainda neste capítulo. A pluralidade de bens culturais presentes em seu fazer musical será abordada no terceiro capítulo, quando serão discutidos alguns aspectos textuais e iconográficos contidos nos discos lançados em 1973, 1975 e 1979 e serão analisadas algumas canções desses mesmos discos.

3.3 – O Fazer Musical de Rodger Rogério: de bem cultural a bem de consumo

A relação estabelecida com a gravadora Continental para o registro do primeiro trabalho fonográfico de Rodger, Têti e Ednardo se deu através do produtor Walter Silva, responsável por questões burocráticas contratuais, além de outros aspectos relacionados à divulgação do disco. Já a escolha do repertório e da imagem da capa foi permitida aos artistas que protagonizaram o LP. A fala de Têti a respeito dessa possibilidade de escolha é bastante significativa.

Na época nós até tivemos, é, uma certa autonomia em escolha de repertório, essas coisas, por quê? Porque a nossa chegada, é, em São Paulo [...] foi uma coisa muito, que tava despertando uma certa curiosidade, porque igual a nós do Ceará tinham os baianos, né?¹⁸²

Os cearenses acessavam um mercado que já havia sido conquistado pelos baianos e a fala da cantora pode ser interpretada nesse sentido. Reforçando essa ideia, Walter Silva, em sua coluna “Música Popular”, em 1974, quando o primeiro disco já havia sido lançado e o segundo, protagonizado por Rodger e Têti, já estava sendo concebido, diz:

O que resultou depois do movimento tropicalista dos baianos, pelo menos em ordem de data, teve início em Fortaleza, onde nas ‘tertúlias etílico-musicais’ do bar do Anísio surgiram os nomes hoje importantes de Ednardo, Rodger Rogério, sua mulher Têti [...] Depois do tropicalismo ficou mais fácil o contacto com os autores do norte-nordeste [...] e a grande incidência de músicos, autores e obras nordestinas já está dando uma nova dimensão à nossa música popular, antes apenas do Rio ou de São Paulo¹⁸³

O produtor divulgava a arte dos cearenses em sua coluna jornalística comparando-os aos baianos. O destaque alcançado pela música do Nordeste levada ao Sudeste dava aos artistas certa autonomia na concepção de seus discos.

Diferentemente, o valor honorífico se manifesta na imagem pública dos artistas do disco de modo a dividi-los em dois grandes grupos, quais sejam, aqueles dos artistas que têm prestígio e aquele dos que não tem [...], têm prestígio aqueles artistas cujo trabalho é considerado ‘cultural’ e não o têm aqueles que são tidos como meramente ‘comerciais’.¹⁸⁴

O Pessoal do Ceará fazia parte do *casting* de artistas considerados cultos e por isso tinha certa liberdade para opinar na obra como um todo. Napolitano cita diálogo entre Milton Nascimento e Milton Miranda, diretor da gravadora Odeon, quando este último dizia que os mineiros teriam liberdade para escolher seus repertórios por serem faixa de prestígio da gravadora¹⁸⁵. O mesmo parece ter acontecido com os cearenses na Continental.

Apesar da “liberdade” artística concedida, a gravadora esperava que o disco *Pessoal do Ceará* fosse:

¹⁸² TÊTI., op. cit.

¹⁸³ SILVA, Walter. Mais Ceará. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1974.

¹⁸⁴ MORELLI, op. cit., p. 169.

¹⁸⁵ NAPOLITANO, op. cit., 2002, p. 4.

[...] tipicamente nordestino e não um trabalho de MPB – expectativa essa que provavelmente estava relacionada a uma espécie de especialização de tais gravadoras em música regionalista, principalmente música sertaneja do interior de São Paulo. A essa expectativa pareciam de certa forma estar também atendendo Ednardo, Rodger e Tety, mesmo que não o desejassem, pelo fato de aceitarem ser o Pessoal do Ceará¹⁸⁶

Contudo, o resultado final do trabalho, tanto em relação às canções como à concepção geral do disco, não pode ser carimbado como tipicamente nordestino na perspectiva dos ritmos, utilização de instrumentos nos arranjos musicais e mensagens das letras. Há elementos que caracterizam a música nordestina, que se identifica ao universo rural, mas estes elementos misturados ao urbano expresso em várias canções como, por exemplo, *Susto*, *A Mala*, *Curta Metragem* e *Falando da Vida*. Todas elas de Rodger Rogério e dele em parceria com Augusto Pontes e Dedé Evangelista.

Sobre a escolha do repertório e da capa do disco, Rodger afirmou ter tido bastante autonomia para tanto e destacou a necessidade que sentiu de passar uma imagem diferente daquela que apresentava o Ceará e o Nordeste pelas lentes da seca, dos retirantes, tão reforçada pelos meios de comunicação.

Nós nos preocupamos em não parecer aquele estigma do cearense que está fugindo da seca, de flagelado, de retirante. [...] A nossa imagem era o que nós éramos: classe média de Fortaleza, morávamos na capital... (sic) Nossa música era urbana. Aqui e acolá tinha uma temática do sertão, do campo, porque alguns vieram do campo, mas nós fazíamos a música urbana. Era alguém da cidade olhando pro sertão. [...] A gente era muito amigo do Aldemir Martins (artista plástico e escultor cearense falecido em 2006) (sic) [...] Pedimos pro Aldemir fazer a capa do primeiro disco, ele tinha uma foto bonita de um meninozinho puxando um burro na caatinga. O Aldemir fez um desenho na capa e botou uma foto 3x4 minha, uma da Têti e outra do Ednardo (risos). Aí o Ednardo: ‘Neguim (apelido do Rodger) (sic), né isso daí não. Eu disse: ‘Né isso daí mesmo não, agora como é que a gente vai falar pra ele? ‘A gente diz que foi o pessoal da gravadora que não quis passar. [...] nós dissemos que o pessoal da gravadora tinha dito que não era essa a imagem que queria passar da gente, mas deixa que foi a gente mesmo, porque a gente não podia se sujar com o Aldemir, né?’¹⁸⁷

O compositor percebe seu fazer musical a partir de uma urbanidade que se expressa no lugar social ocupado, a classe média, e no lugar geográfico habitado, a capital do estado. Se há elementos rurais em sua música, em sua opinião isso se deve a um olhar da cidade para o sertão. Apesar dessa urbanidade que pode ser considerada predominante em seu fazer musical, o que se percebe é uma gama de apropriações diversas que resultam em um híbrido de elementos caracterizados por tradição e

¹⁸⁶ MORELLI, op. cit., p. 81.

¹⁸⁷ . *Revista Entrevista*, op. cit., p. 69.

modernidade, urbano e rural, erudito e popular, local e estrangeiro entrelaçados na obra do compositor, assunto que será tratado especificamente no próximo capítulo.

Esse discurso da urbanidade na música de Rodger é reforçado por Walter Silva em sua coluna “Música Popular”, tanto na época do lançamento do primeiro disco, em 1973, quando afirmou que aquele era “[...] um disco importantíssimo, que mostra o Ceará sem a imagem que nós, do Sul, estamos habituados a ver”¹⁸⁸, como quando já divulgava o segundo disco gravado por Rodger e Têti.

Embora vinculados emotiva e culturalmente aos seus companheiros de chegada ao Sul, Rodger e Têti eram mesmo os que maiores afinidades com o gosto musical urbano do sul do país manifestavam. E isso pode ser comprovado facilmente ainda nas primeiras composições de Rodger e seus parceiros e gravadas por ele, ou por Têti, já no primeiro LP, onde ‘Curta Metragem’, por exemplo, enfoca uma problemática evidentemente urbana e pontifica como das melhores obras de todo o grupo cearense.¹⁸⁹

O fazer musical de Rodger Rogério se delineia por várias características observadas em sua vivência artística. O compositor é plural na apropriação de uma diversidade de gêneros musicais, urbano nas temáticas e por pertencer ao tempo da música popular urbana, apreciador das dissonâncias presentes na Bossa Nova, e melodista por autodefinição. Sobre esse último aspecto, Walter Silva se pronuncia em sua coluna musical dizendo que “Rodger é um músico. E músico é ligado apenas nas melodias, nos acordes e no ritmo, deixando sempre de lado outras conotações que a música popular possa ter.”¹⁹⁰

A visão geral sobre o fazer musical de Rodger Rogério traçada até aqui aponta para uma perspectiva diferente da colocada por Walter Silva. Um músico estaria atrelado apenas às melodias? E as canções feitas unicamente por Rodger ou por ele e seus parceiros em sincronia? E mesmo aquelas nas quais o compositor elaborou melodias após estarem prontas as letras? Ao falar de música feita por encomenda, Rodger disse estar habituado a criar sobre algo já existente. As temáticas, os assuntos abordados nos textos que lhe foram entregues não teriam influenciado de alguma forma as melodias e os gêneros musicais escolhidos para tais canções?

As diversas publicações sobre os artistas cearenses, na coluna de Walter Silva na Folha de São Paulo, mais especificamente sobre os que gravaram o disco *Pessoal do*

¹⁸⁸ SILVA, Walter. Os bobos da corte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jan, 1973.

¹⁸⁹ SILVA, Walter. Rodger e Teti sucesso merecido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jul. 1975, p. 24.

¹⁹⁰ Ibid.

Ceará e posteriormente o disco *Chão Sagrado*, produzidos por ele, podem ser percebidas como uma forma de propaganda voltada para a divulgação do trabalho musical de Ednardo, Rodger Rogério e Têti. Essa divulgação, no entanto, não significa um falso olhar ou uma falsa avaliação sobre o fazer musical de Rodger, e sim um destaque para o trabalho musical do compositor com o objetivo de vendê-lo, revestindo assim um bem cultural e tornando-o bem de consumo ao inseri-lo em meios divulgadores como discos, programas de televisão e matérias jornalísticas.

Barbero fala dos meios e das mediações entendendo os primeiros como parte de um avanço tecnológico resultante de um processo de modernização das sociedades. Já no que diz respeito às mediações, estas estariam relacionadas ao uso feito de tais meios¹⁹¹. Nesse sentido, a ocupação da coluna jornalística de Walter Silva com a divulgação dos discos de Rodger Rogério significou uma iluminação sobre a arte do compositor, no sentido de projetá-la e fazer cair sobre ela a atenção de quem consumia o jornal. Essa relação estabelecida com “[...] os meios de comunicação constituem [...] espaços-chave de condensação e interseção de múltiplas redes de poder e de produção cultural [...]”¹⁹²

Além da coluna na Folha de São Paulo, Walter Silva divulgou o trabalho musical dos cearenses na televisão. Sobre isso Têti se pronuncia:

É assim, depois que a gente gravou o disco, olhe, na época foi, nordestino, foi um escândalo mesmo, né? E o Walter Silva, ele sempre foi muito ligado à Record, ele já foi produtor da Record, produtor de Elis Regina, de Jair Rodrigues, várias pessoas. E o Walter tinha uma ligação muito grande com a TV Record, né? E na época foi criado o programa *Mixturação*, né? Teve também o *Mambembe*, todos no Teatro Augusta. Era um programa semanal e aí era uma maravilha¹⁹³

Depois da repercussão dos festivais de música que renderam grande audiência à TV Record, mas que foram inviabilizados em grande medida pela repressão política vivenciada no País, a emissora passa a investir em programas gravados. Em 1973 essa era uma fórmula largamente utilizada, com a qual os cearenses, através da produção de Walter Silva, mostraram suas canções e suas performances artísticas. Morelli fala acerca do programa, destacando a articulação feita pelo produtor entre a mídia televisiva e a gravadora.

¹⁹¹ BARBERO, op. cit.

¹⁹² Ibid, p. 20.

¹⁹³ TÊTI, op. cit.

[...] A TV Record de São Paulo, que desde 1969 não promovia mais os seus célebres certames, mantinha, contudo, um espaço aberto aos valores emergentes da MPB, sob forma de um programa denominado ‘Mixturação’, que era produzido por Walter Silva [...]. Além de produzir o programa, Walter Silva era também o produtor da maioria dos artistas que nele se apresentavam [...] ¹⁹⁴.

Matéria publicada na Revista Veja em maio de 1973, sobre a programação musical da Record, fala do programa *Mixturação* e o destaca como vitrine do novo: “E o ‘Mixturação’ se não tem apresentado o melhor, tem se mantido fiel aos propósitos de apresentar ‘o que há de mais novo na música popular brasileira’, como Pekin, Simone, Secos e Molhados e o Pessoal do Ceará” ¹⁹⁵

Em matéria publicada no mesmo mês na Folha de São Paulo, o programa *Mixturação* é novamente apresentado como vitrine de novos artistas que surgem na música brasileira.

[...] todos estão tentando um caminho e tendo, pela primeira vez, a oportunidade de mostrar seu trabalho musical [...] um trabalho optativo, como no caso dos cearenses Rodger Rogério, Tetty e Ednardo. É dessa forma que o disc-jockey e produtor Walter Silva está encarando os novos produtos que está pondo à disposição do público semanalmente, pela vitrine da Tevé Record, as quartas-feiras, às 22:30. ¹⁹⁶

As duas matérias, publicadas no mesmo mês, apresentam a música de Rodger como uma nova opção. A interface entre os meios de comunicação reforça a discussão de Dias sobre a interação dos *media* numa relação de complementaridade e interdependência ¹⁹⁷. A revista e o jornal divulgam o programa televisivo, que por sua vez expõe o trabalho musical dos “novos artistas”. O programa também foi divulgado em edição do jornal O Povo, de julho de 1973, que assim como na imprensa do Sudeste destacou a participação dos artistas cearenses como os “novos” da MPB ¹⁹⁸.

Na matéria já citada da revista Veja, Nilton Travesso, um dos produtores dos programas veiculados pela Record, se pronuncia: “Com esses [...] programas nós estamos não apenas abrindo mercado de trabalho para esse pessoal jovem que anda por

¹⁹⁴ MORELLI, op. cit., p. 80.

¹⁹⁵ A FÁBRICA de Novo? **Veja**. Rio de Janeiro, n. 244, p. 96, mai. 1973. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

¹⁹⁶ UMA Salada de Tendências. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 mai. 1973.

¹⁹⁷ DIAS, op. cit.

¹⁹⁸ MIXTURAÇÃO. **O Povo**, Fortaleza, 28 jul. 1973.

aí mas investindo num bom produto, pois isto aqui nada mais é do que uma indústria. Uma indústria que já fabricou muita gente boa”¹⁹⁹.

Para os meios de comunicação o trabalho musical de Rodger Rogério e dos demais artistas identificados por *Pessoal do Ceará* consistia em um novo produto exposto à venda. Interpretando a fala de Nilton Travesso, pode-se inferir que este produto teria sido fabricado pela indústria televisiva. Contudo, no caso específico do fazer musical de Rodger Rogério, essa fabricação passou por uma experiência musical permeada por diversos processos nos quais a sociabilidade e a subjetividade do sujeito criador estiveram envolvidas. Desse modo, não se pode creditar à televisão a criação artística, e sim a exposição do bem cultural como produto de consumo. A castanha de caju, após embalada, era exposta na prateleira.

A relação estabelecida entre os jovens artistas e a televisão era de cunho profissional, e a fala do produtor é significativa no que tange à comercialização dos bens culturais produzidos por eles. Assim como na experiência vivida em Fortaleza, nos programas de televisão em São Paulo Rodger recebia cachês por sua participação e estabelecia com o meio de comunicação uma relação de trabalho baseada em contrato, obrigações e regras. A contrapartida era a divulgação de seu fazer musical e a possibilidade, com isso, de uma maior vendagem de discos. Se não propriamente uma indústria, como afirma o produtor da Record, a televisão funcionou como *stand* ou vitrine dos bens culturais.

Diante dessa relação estabelecida entre o músico e o meio de comunicação televisivo, entendendo este último como vitrine, é interessante refletir sobre o que afirma Canclini a respeito do consumo. Assim como a televisão não seria fábrica responsável pela criação artística, o consumo do produto musical oferecido por ela também não consistiria em algo determinado pela simples exposição.

[...] quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe e se reelabora o sentido social, é preciso se analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo²⁰⁰.

Nesse sentido, refletindo sobre o fazer musical de Rodger e lançando sobre ele um olhar panorâmico, o acesso aos meios de comunicação foi algo fundamental para o compositor no que se refere ao consumo, à produção e à circulação de cultura. O rádio,

¹⁹⁹ **Veja**, op. cit., p. 96.

²⁰⁰ CANCLINI, op. cit., 2008, p. 42.

os discos e o cinema foram acessados e converteram-se em suportes comunicacionais através dos quais Rodger se apropriou de diversos bens culturais para sua criação artística. A televisão, o rádio, os discos e os jornais, em outro momento, converteram-se em mecanismos de divulgação de sua arte. Mais uma vez recorre-se à discussão sobre os meios e as mediações e percebe-se que a experiência musical vivenciada pelo compositor está inserida em uma época em que a sociabilidade dos sujeitos passa pela experimentação desses meios e a mediação que se faz pode ser percebida como filtragem de bens culturais a serem apropriados.

Em 1975 Rodger lança um segundo LP, juntamente a Têti, desta vez por outra gravadora, a RCA, que também foi responsável pelo segundo disco de Ednardo, já sem Rodger e Têti. Acerca disso, Têti se posicionou da seguinte forma:

Mas, na verdade, o que vingou mesmo do disco *Pessoal do Ceará* foi Terral, né, Beira-Mar, ou seja, música, é, Palmas pra dar Ibope. As músicas do Ednardo se destacaram mais, né? Então, o Ednardo foi convidado a gravar um disco sozinho, né? Um disco solo. E ficou eu e Rodger, que gravamos, aí sim, foi em 75, o Chão Sagrado. Na época nós viemos, passamos um ano aqui no Ceará e voltamos pra gravar o Chão Sagrado já com Edson Távora, com Manassés, o Murilo²⁰¹.

Corroborando a fala da cantora, matéria publicada na Folha de São Paulo sobre o referido disco destaca as canções citadas por ela e menciona apenas uma de Rodger, além de Cavalo Ferro, de Fagner e Ricardo Bezerra, também registrada no disco *Pessoal do Ceará*.

[...] é um lindo LP, já apontado como dos mais importantes do ano. E ao ouvir 'Ingazeiras', 'Terral', 'Palmas pra dar Ibope', ou 'Curta metragem', 'Beira-Mar', ou 'Cavalo Ferro', o público exigente estará tomando contato com a cultura popular urbana do Estado. [...] A mensagem deles é nova, atual e muito importante²⁰².

O destaque alcançado por Ednardo se refletiria nas duas edições posteriores do disco *Pessoal do Ceará* de 1973. Com o título *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, o LP foi relançado em dois momentos, em 1976 e em 1983, com duas capas que traziam a imagem dele ao centro e as de Têti e Rodger em menor destaque. A RCA seria a

²⁰¹ TÊTI, op. cit.

²⁰² O disco acabara de ser lançado e o destaque era dado às canções de Ednardo. O discurso do novo vai perpassar toda a divulgação do trabalho musical dos cearenses. OS NOVOS mensageiros. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 fev. 1973.

próxima gravadora de Rodger e Têti, assim como de Ednardo, comandados pelo mesmo produtor, Walter Silva, mas em discos diferentes.

Chão Sagrado foi lançado em 1975, mas este é o subtítulo do disco. O destaque em letras garrafais é para Rodger e Têti, seguido pelas frases do *Pessoal do Ceará* e abaixo dela *Chão Sagrado*, ambas em letras cursivas menores. Vincular os dois artistas ao *Pessoal do Ceará* parecia estratégico e necessário para a venda do disco, que repetia o título do primeiro.

Acerca da escolha da capa (Figura 1), repertório e título, a gravação de *Chão Sagrado* assemelhou-se à do primeiro disco, quando os artistas lidaram com limites e possibilidades relacionados ao processo decisório juntamente à gravadora. Rodger afirmou não ter escolhido o título do segundo disco e, sobre o primeiro, a sugestão dos artistas teria sido a frase *Meu Corpo Minha Embalagem, Todo Gasto Na Viagem*, parte de um poema de Augusto Pontes.

[...]Inclusive a gente exigiu que o nome do disco fosse aquele, que era uma homenagem ao Augusto (Pontes) (sic). Eles botaram semvergonhamente na capa, onde tem de apurar a vista pra ler, aí você abre assim [...] e tem *Pessoal do Ceará*. Mas eu acho que eles estavam certos, porque é um gancho de marketing grande²⁰³.

A frase escolhida pelos artistas aparece na capa e o nome *Pessoal do Ceará* aparece em letras garrafais grandes na parte interna do disco (Figura 2). O compositor, ao conceder entrevista em 2009, entende que a opção do produtor e da gravadora foi importante para a venda do disco. Mas na época da feitura do álbum, o rótulo incomodava os artistas.

Se o título do segundo LP foi uma escolha do produtor, a seleção da imagem da capa, do repertório e dos músicos passou pelo crivo de Rodger.

Então, era isso. As músicas eu vinha, esse grupo que a gente fez aqui, uns shows aqui, a gente foi pra São Paulo, né? Era Manassés, guitarra e viola, né? Edson, que era no acordeom, o Murilo, bateria, e o Zé Maria, Zé Milton no contra-baixo. A gente fez essa turma todinha pra São Paulo. [...] Aí o Walter Silva, é, concordou que a base seria aquela, né? Não ia mexer na base.

A base da qual o compositor fala é justamente o agrupamento de músicos do Ceará. Além deles havia a orquestra sob a regência do maestro Hareton Salva

²⁰³ Revista Entrevista, op. cit., p. 67.

nini, escolhida pelo produtor, contratada pela gravadora e que também tocara no disco de 1973.



FIGURA 1- Capa do disco de 1973



FIGURA 2- Encarte do disco de 1973

Sobre a gravação do disco, Walter Silva fala em sua coluna jornalística:

Terminado o LP de Rodger e Têti ‘Pessoal do Ceará’ para a RCA. [...] Pelo menos de nossa parte não encontramos a mínima restrição a nossas produções. [...] Só mesmo com muita credibilidade por parte da gravadora é que poderia ser feito um disco como o de Ednardo e agora o de Rodger e Têti. [...] Desde o repertório à escolha do maestro, do técnico e dos músicos, tudo nos foi facilitado.²⁰⁴

A liberdade da qual fala o produtor também foi experimentada pelo compositor, protagonista do disco, principalmente no que diz respeito à escolha dos arranjos para as canções do segundo LP, já que os músicos foram escolhidos por Rodger e as canções já vinham sendo executadas em show por estes mesmos músicos antes da gravação do disco.

Nos dois LPs os arranjos musicais contaram com uma orquestra convidada pelo produtor, através do maestro Hareton Salvanini, também considerado uma novidade, assim como os cearenses. Matéria da Folha de São Paulo, de página inteira, cujo título é *Os novos mensageiros*, destaca a faixa de prestígio ocupada pelos cearenses na Continental e a participação do maestro, revelado em um festival.

Walter Silva, o produtor, acreditou no talento desses moços e os conduzimos a gravadora ‘Continental’. Foram contratados e ali receberam todo o apoio só dado antes a artistas já consagrados. Tiveram também a sorte de cruzar o caminho de uma das mais importantes revelações já surgidas em nossa música popular, o arranjador, cantor e grande músico Maestro Hareton Salvanini, vencedor do Festival Universitário do ano passado realizado pela TV Tupi.²⁰⁵

Quanto à escolha de capa (Figura 3) e repertório, nos dois discos Rodger pôde opinar nesses quesitos, como já discutido, e para o *Chão Sagrado* ele não só opinou na capa como indicou o fotógrafo.

A foto, a capa, as fotos fomos nós que escolhemos. Escolhemos o fotógrafo também. O que exigimos que fosse preto e branco. [...] Mas ali foi o fotógrafo foi o Gerardo Filho, um menino daqui. [...] foi feita lá, ele tava lá. Ele tava estudando economia lá. Era fotógrafo.²⁰⁶

²⁰⁴ SILVA, Walter. Boas Novas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 nov. 1974.

²⁰⁵ OS NOVOS Mensageiros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 fev. 1973.

²⁰⁶ ROGÉRIO, R, op. cit., 2012. Cf.; fotos feitas para o disco *Chão Sagrado* nos anexos, p. 152, 153 e 154.

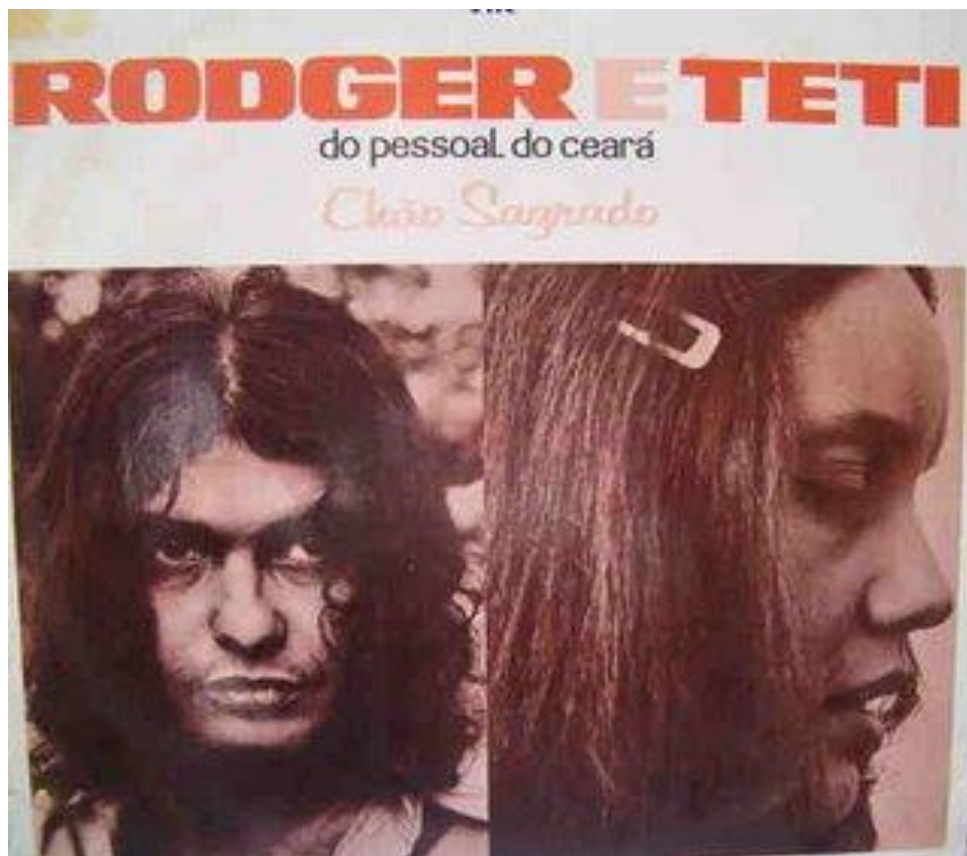


FIGURA 3 – Capa do disco de 1975

A participação de Rodger nas decisões referentes à concepção dos discos lançados em 1973 e 1975 justifica-se pela faixa de prestígio ocupada pelos artistas cearenses nas gravadoras Continental e RCA, interessadas no “novo” e articuladas com os meios de comunicação para a divulgação de seus produtos musicais. No caso mais específico da RCA, essa liberdade se estendeu à escolha dos músicos e do fotógrafo, também cearenses.

Rodger Rogério esteve no epicentro da produção artística do mercado fonográfico na década de 1970, assim como estiveram Ednardo, Belchior e Fagner. Ednardo protagonizou com Têti e Rodger o disco produzido pela Continental e, assim como eles dois, migrou através da produção de Walter Silva para a RCA, onde sozinho gravou seu segundo disco, ao passo que Rodger e Têti continuaram juntos sob a denominação *Pessoal do Ceará*. Fagner gravou seu primeiro LP pela Philips e Belchior gravou pela Continental, em um selo de menor prestígio chamado Chantecler.

Em 1975, mesmo ano de lançamento de *Chão Sagrado*, Ney Matogrosso lançou um compacto juntamente a Fagner pela Continental, em que registrou *Ponta do*

Lápis, canção de Rodger Rogério e Clôdo²⁰⁷. Nesse mesmo ano Fagner registra no disco “Ave Noturna”, pela mesma gravadora, a canção *Retrato Marrom* de Rodger Rogério e Fausto Nilo²⁰⁸. Já em 1977, Ney Matogrosso também grava *Retrato Marrom* em seu disco “Pecado”, ainda pela gravadora Continental²⁰⁹. Rodger conheceu Ney Matogrosso no programa *Mixturação*, produzido por Walter Silva. Contudo, de acordo com suas memórias, seu contato com o intérprete não extrapolou a esfera do programa, e a intermediação para a gravação de suas canções se deu através de Fagner, Walter Silva e Moraci Duval, este último produtor de Ney Matogrosso.

Ainda em 1975, Rodger foi procurado por Elis Regina, através do produtor Walter Silva. A cantora já havia gravado canções de Fagner e Belchior e desejava conhecer o repertório de Rodger. O compositor fala a respeito do contato com a cantora em depoimento concedido a Pedro Rogério

A Elis já havia gravado Fagner e Belchior (‘Mucuripe’) e no show que estava ensaiando tinha duas músicas do Belchior no repertório. [...]. Foi através do Walter Silva que a Elis deu comigo. Desculpe, mas foi ela que me procurou. Foi na casa dele que falei com ela por telefone. Pense na emoção! Pensava que fosse trote do Walter, pois ele era chegado a pegadinhas. Quando eu disse alô, ouvi: ‘Ô compositor difícil!’ - era a voz dela, era ela mesmo. Muitas emoções!²¹⁰

Quando se desculpa em relação ao contato estabelecido com Elis Regina, afirmando que este foi iniciativa da cantora, Rodger age da mesma forma de quando citou Elvis como uma influência sobre seu modo de cantar, passagem citada no primeiro capítulo. O compositor não quis parecer pretensioso ao dizer que a diva, artista consagrada da MPB, o procurou, assim como não quis mostrar pretensão ao se comparar ao rei do rock. Mas, mesmo diante da possibilidade de ter suas canções

²⁰⁷ Site disponível em < <http://www.raimundofagner.com.br>>. Acesso em: 17 jul. 2011.

²⁰⁸ ROGÉRIO, R. *Retrato Marrom*. Intérprete: Raimundo Fagner. In: **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro. Stereo.

²⁰⁹ Site disponível em: < <http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/disc05.html>>. Acesso em: 17 jul. 2011. BAHIANA, Ana Maria. **Nada Será como Antes**: MPB anos 70 - 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2006, p. 205. No livro de Ana Maria Bahiana, Ney Matogrosso se refere às canções *Ponta do Lápis* e *Retrato Marrom* e diz que esta última, já interpretada por Fagner, entrou no repertório de seu show. O intérprete refere-se à canção como sendo de Rodger e Teti. O vínculo entre o compositor e a cantora e à denominação *Pessoal do Ceará* eram extremamente marcantes naquela época.

²¹⁰ ROGÉRIO, R. In ROGÉRIO, Pedro. **A Viagem como um Princípio na Formação do Habitus dos Músicos que na Década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011, p. 73.

gravadas pela intérprete famosa, Rodger não avançou nesse sentido. “[...] fiquei de levar uma fita, que eu nunca levei [...]”²¹¹.

Em 1976 Rodger e Têti participam de gravação para o programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão. Contudo, tal gravação não foi ao ar e o compositor não recebeu explicações a respeito. Rodger foi remunerado pela referida gravação (Figura 4) e disponibilizou para a pesquisa cópia do documento referente à nota contratual assinada na Globo.

REDE GLOBO **NOTA CONTRATUAL MÚSICOS** Nº 7840

TV GLOBO LTDA, empresário registrado, sediado à Rua Von Martius, 22 nesta cidade, declara que contratou os serviços de **RODGER FRANCO DE RODRIGUES** nº **Fantástico** para trabalhar de **15/7/76** a **15/7/76** no tempo de **22,00** horas, com a remuneração de Cr\$ **3.000,00** (três mil cruzeiros) e qual será paga ao terminar o serviço aqui contratado ou o mais tardar, dentro de cinco dias úteis subsequentes. Na hipótese de ser ultrapassado o horário previsto, (artista ou auxiliar) fará já a uma remuneração de Cr\$ sobre a hora de excesso.

Esta NOTA CONTRATUAL, aprovada pela Portaria nº 1096, de 01/12/64, vai assinada pelas partes contratantes para todos os efeitos da Legislação do Trabalho.

Rio de Janeiro, **15** de **julho** de **1976**

Contratado: TV GLOBO LTDA

	CR\$	R\$
VALOR BRUTO	3.000,00	
DEDUÇÕES		
IMPOSTO DE RENDA	240,00	
I.R.P.S.	61,44	
TOTAL DE DEDUÇÕES		301,44
VALOR LÍQUIDO		2.698,56
REEMBOLSO I.R.P.S.		
LÍQUIDO RECEBIDO		
ADIANTAMENTO EM		
VALOR A PAGAR		

Recebi da TV GLOBO LTDA, a importância de Cr\$ referente a presente NOTA CONTRATUAL dando plena, rasa e geral quitação, em caráter irrevogável e irretratável, podendo a mesma ser utilizada do trabalho executado, sem restrição ou reserva, bem como cedê-la a terceiros, na total ou em exterior, sem qualquer outro pagamento, inclusive de direitos autorais ou de intérprete, que aqui cedo nos termos da lei nº 5.898 de 14/12/1973.

Rio de Janeiro, **15** de **julho** de **1976**

Rodger Franco de Rodrigues
Assinatura do Beneficiário

NOME: _____
ENDEREÇO: _____
BAIRRO: _____
C.P.F. Nº: _____
CIDADE: _____
ESTADO: _____
I.S.B. Nº: _____
I.N.P.S. Nº: _____

1 [] Declaro não estar ainda registrado como autônomo no INPS
2 [] Declaro não ter completado neste mês o fim de contribuições estabelecido pelo INPS

Assinatura do Beneficiário

401-54 - 50 Bln. 2345 - 7.501 A 8.750 - 04/78 2ª Via - BENEFICIÁRIO

FIGURA 4 – Nota contratual / Programa Fantástico da Rede Globo

Apesar do *status* alcançado com o trânsito entre as emissoras de televisão, notícias veiculadas na imprensa escrita, passagem por duas gravadoras com o lançamento de dois LPs, gravação de suas canções por intérpretes como Fagner e Ney Matogrosso e a possibilidade de ter suas canções gravadas por Elis Regina, o compositor não deu continuidade à sua trajetória musical em São Paulo, e desligou-se da rede de relações que o mantinha conectado ao mercado fonográfico em meados da década de 1970. A sua vinculação com a universidade exigiu-lhe certa divisão de atenção o que em grande medida influenciou sua decisão.

²¹¹ Ibid.

Frente a um espaço de lutas, alguns se adequaram mais que outros, [...] Rodger formou-se em Física e, logo em seguida, entrou para a universidade, construindo uma base de sobrevivência razoável para um filho de classe média. No momento em que as tensões se apresentarem (sic) no âmbito musical mercadológico, o campo acadêmico se apresentava como muito mais vantajoso simbolicamente e financeiramente. [...]. O que nos chama a atenção é que suas aprendizagens prévias prepararam o físico mais para o campo universitário do que para as buscas por um lugar consagrado mercadologicamente na música popular brasileira (MPB). [...] Rodger é identificado como uma pessoa que evita as disputas e se mantém fora das zonas de conflitos.²¹²

O fazer musical de Rodger, bem cultural produzido a partir de múltiplas apropriações, ao entrar em contato com o mercado fonográfico, passou a ser bem de consumo, o que implicou uma gama de relações estabelecidas entre o compositor e as instituições ligadas a esse mercado. As tensões mencionadas por Pedro Rogério podem ser observadas no equilíbrio buscado por Rodger entre as profissões de músico e físico, assim como na relação estabelecida entre o compositor e o mercado fonográfico. Estas podem ser exemplificadas por questões como a divisão de seu primeiro disco com outro compositor e o destaque maior deste último nos meios de comunicação, o relançamento do primeiro disco com destaque para Ednardo e a insatisfação com relação à gravação do segundo disco, que o compositor considerou mal mixado.

O disco ficou num tom assim muito agudo. A sonoridade do disco ficou prejudicada, eu acho. Foi o primeiro disco gravado em 16 canais. O primeiro dos primeiros gravado em 16 canais na RCA. O técnico-operador tinha ido fazer um curso nos Estados Unidos e tinha voltado. Ele, era a primeira vez que tava operando 16 canais. [...] eu acho que foi isso, não é? Porque o, as qualidades dos discos da RCA eram ótimas, né? E esse saiu assim, meio. A Têti tem ódio daquele disco. Diz que a voz tá muito gasguita.²¹³

A tecnologia utilizada no disco de Rodger era a mais avançada em termos de gravação e o emprego dela significava um reflexo da mundialização da cultura expressa na instalação de sucursais das gravadoras no Brasil. Estas buscavam os padrões de qualidade de suas matrizes e importavam o *know how* para suas filiais. De acordo com Dias, “[...] na década de 50 estão lançadas as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial [...]”²¹⁴. Na década de 70 essas bases já estão consolidadas e o crescimento do mercado fonográfico no Brasil proporcionou a importação de tecnologia para a gravação de discos.

²¹² ROGÉRIO, P., op. cit., 2011, p. 37.

²¹³ ROGÉRIO, R., op.cit, 2012.

²¹⁴ DIAS, op. cit., p. 41.

Mas, a tecnologia empregada não resultou em uma boa qualidade sonora em *Chão Sagrado*, na opinião de Rodger. O disco teria sido uma espécie de piloto na utilização dos novos modos de gravação, e seu resultado não teria sido satisfatório para o compositor. Este foi o último LP gravado por ele antes de seu retorno definitivo para Fortaleza. O equilíbrio buscado entre a física e a música, tendo a primeira pesado em sua decisão quanto à dedicação profissional em meados dos anos de 1970, consiste em aspecto relevante para a compreensão dos rumos de seu fazer musical, já que este está diretamente relacionado às experiências vivenciadas.

3.4 – Entre a Física e a Música: um caminho de linhas paralelas

Os depoimentos de Rodger, citados no primeiro capítulo, a respeito de suas primeiras composições, já apontam para a tentativa de compatibilizar os estudos de matemática e física com a dedicação à música. Seu fazer musical passou por vários momentos que podem ser vislumbrados, desde a apreciação e fruição de canções na infância, o aprendizado de instrumentos musicais, sua profissionalização quando do ingresso como músico em bandas que animaram bailes, a experimentação criativa com as primeiras composições, a participação em festivais de música e programas de televisão em Fortaleza, o encontro com parceiros em Brasília e a produção de canções naquela cidade, o deslocamento para São Paulo onde vivenciou a divulgação de suas canções através da gravação de discos, da execução das mesmas no rádio e da exposição de sua imagem na televisão e na imprensa escrita.

Desde seu ingresso no curso de Física, em 1964, Rodger trilhou um caminho de linhas paralelas. Lançando um olhar em perspectiva sobre seu fazer musical desde aquele ano até o seu retorno definitivo para Fortaleza, após a gravação e o lançamento do disco *Chão Sagrado*, podem-se perceber, a partir de suas memórias, vários momentos de tensão gerados pela tentativa de conciliação entre as profissões. O primeiro citado pelo compositor foi quando, ainda estudante de graduação, teve que optar entre uma bolsa de estudos e o exercício profissional da música. Rodger tocava contrabaixo em um bar e aquela atividade não foi aceita pela academia, pois como bolsista ele deveria se dedicar exclusivamente aos estudos de Física. Foi o que fez. Saiu do conjunto ao qual pertencia, mas não se afastou da música; ao contrário, passou a vivenciá-la de forma intensa e criativa no ambiente universitário.

A graduação dividiu-se entre Fortaleza e São Paulo, onde cursou o 4º ano de Física, pois havia um convênio entre a UFC e a USP. O ano foi 1967, quando o Brasil vivia sob o regime da ditadura militar e a repressão ao mesmo tempo em que amedrontava, instigava a juventude à rebeldia. Sobre sua estada na capital paulista naquele período, Rodger destacou a participação em um congresso da União Estadual dos Estudantes de São Paulo, quando foi representante de seu bloco na residência universitária, CRUSP. O compositor simpatizava com o Partido Comunista Brasileiro, mas nunca se filiou a ele ou a nenhum outro partido. Nessa época o rótulo de “esquerda festiva” era impresso sobre muitos dos estudantes que faziam arte, e Rodger estava entre aqueles assim denominados.

O vínculo com a universidade não cessou com o final da graduação. Ao retornar de São Paulo, Rodger passou a dar aulas no curso de Física da UFC, de onde sairia para Brasília para cursar o mestrado também na área de Física. Considerando o ano de sua formatura, 1967, os dois anos seguintes, quando lecionou na UFC, foram de extrema importância para o seu fazer musical, na perspectiva da projeção de suas canções para um público cada vez maior. Ainda em 1967, participa de um festival de música promovido pelo Gruta e classifica-se em segundo lugar com a canção *Mundo Mudá*²¹⁵. Contudo, não inscreveu a canção no festival, pois estava em São Paulo cursando a graduação e, de acordo com seus relatos, foi pego de surpresa ao saber que o parceiro Augusto Pontes a havia inscrito.

Nos anos de 1968 e 1969, participa do I Festival de Música Popular Aqui no Canto, promovido pela Rádio Assunção, e do I Festival Nordeste da Música Popular realizado pela TV Tupi, em Recife-PE, respectivamente. Ao mesmo tempo em que leciona no curso de Física da UFC, grava suas primeiras canções em disco, fruto do festival de 1968, e projeta-se para um público mais amplo através da TV Tupi, classificando a canção *Bye-bye Baião*, parceria com Dedé Evangelista, em segundo lugar no festival de 1969. Os três festivais citados podem ser vistos como degraus em relação à projeção das canções de Rodger para um público cada vez maior, considerando que o primeiro se deu no âmbito universitário, o segundo na esfera local, através do rádio, e o terceiro aconteceu em âmbito regional, sendo transmitido pela televisão, meio de comunicação de largo alcance.

²¹⁵ ROGÉRIO, P., op. cit., 2008, p. 130.

Mas, se houve conciliação entre as funções de músico e professor quando da realização dos festivais citados, com a ida para Brasília, onde o compositor se dedicou exclusivamente ao mestrado, seu fazer musical ficou restrito ao ambiente doméstico. No entanto, seu processo criativo perdurou e ele compôs canções que foram registradas mais tarde em discos gravados em São Paulo. Mesmo afastado dos palcos em Brasília, no período de férias retornava a Fortaleza e participava de programas de televisão, divulgando suas canções.

Após a conclusão do mestrado Rodger seguiu viagem para São Paulo, onde lecionou na USP. Para tanto, solicitou suspensão de seu contrato de trabalho na UFC. O período em que deu aulas na capital paulista foi o mesmo em que assinou contrato com duas gravadoras e lançou dois discos, participou de diversos programas de televisão e fez shows divulgando suas canções.

A partir da análise de sua fala a respeito do ambiente universitário em São Paulo, observa-se que Rodger não se sentia confortável dando aulas na USP e que sua permanência na cidade na década de 1970 esteve diretamente relacionada à busca por divulgação de seu fazer musical. Contudo, a garantia de sua sobrevivência, e da família que já havia constituído, dependia em grande medida da remuneração recebida pelo exercício do magistério. O compositor enfrentou momentos de tensão com a tentativa de compatibilizar as atividades da ciência e da arte em São Paulo.

Então, esse foi o primeiro choque assim que, quer dizer profissionalmente, as pessoas queriam que essas coisas não fossem possíveis, né? Outro foi quando, lá em São Paulo, eu já professor, né? Foi quando a gente gravou aquele disco, Pessoal do Ceará, o Meu corpo Minha Embalagem, né? É que eu comecei a aparecer na televisão e isso pegou mal lá na USP. É, nesse negócio eu fiquei, assim, comecei a notar que as pessoas já tavam falando comigo meio, um pouco diferente assim. A USP é, era uma coisa muito, eu nunca gostei da USP. Eu estudei lá e depois fui professor, mas nunca, nunca gostei muito, assim da ambiência.²¹⁶

O primeiro choque do qual fala é o episódio já relatado de quando ele era bolsista na UFC, na época da graduação. A discriminação sentida na USP é relatada como segundo choque na tentativa de compatibilização entre a física e a música.

As obrigações relacionadas à academia impediam Rodger de se dedicar mais intensamente às questões relacionadas ao negócio música. Seu fazer musical voltava-se para o processo criativo em detrimento de burocracias contratuais. Seus depoimentos

²¹⁶ ROGÉRIO, R., op. cit, 2012.

mostram que, na esfera das negociações com as gravadoras, as decisões eram delegadas ao produtor ou ao companheiro músico, no caso do primeiro disco. Claro que, além das questões objetivas relacionadas à divisão de sua atenção e tempo, havia também fatores subjetivos que se refletiam no que Pedro Rogério entende como sendo uma característica do compositor, uma tendência a evitar as disputas e se manter fora das zonas de conflitos²¹⁷.

Falando acerca da escolha do repertório para a gravação do primeiro disco, Rodger se refere à decisão do produtor quanto à interpretação das canções. Enquanto Ednardo cantou sozinho em quatro faixas, Rodger interpretou apenas duas. Diz ter ficado satisfeito com a divisão, pois não gostava de cantar, preferia tocar e compor. Já no que concerne à autoria das canções, a divisão foi equânime. Há quatro de autoria de Ednardo e o mesmo número de canções de Rodger.

E a gente ficou muito à vontade na escolha do repertório.[...] Não lembro exatamente como foi que foi escolhido, né? O Ednardo foi assim mais atuante do que eu, porque na época eu era professor da USP. Então eu passava o dia fora, a gente só conversava à noite, né? E (silêncio) quem tratou mais disso foi o Ednardo com o produtor. Mas eu lembro que a gente ficou bem à vontade, queria gravar uma música do Lauro Maia, acabamos gravando do Humberto Teixeira. E a gente achava que era do Lauro Maia e era do Humberto Teixeira. O “Dono dos teus olhos”. E a gente queria gravar uma música do Fagner, gravamos Cavalo-ferro. E pronto e rateamos as outras, né? Assim, Ednardo quatro músicas do Ednardo, né? E tem quatro músicas minhas.²¹⁸

A atuação mais expressiva de Ednardo está relacionada à sua dedicação exclusiva à música, enquanto Rodger se dividia entre as aulas ministradas na universidade, a gravação dos discos e a participação em programas televisivos. Além de sua ausência por motivos profissionais, o compositor não se percebia como cantor, o que pode ter influenciado a decisão do produtor na hora da divisão das canções a serem interpretadas.

Matéria já citada da Folha de São Paulo destaca o vínculo de Rodger com a universidade e menciona sua passagem por Brasília juntamente ao seu ingresso na USP.

[...] Devido à intensa atividade científica, Rodger não pôde participar de nenhum movimento artístico do planalto, compondo apenas nas horas de folga.[...] Dois anos depois, chegou em São Paulo para lecionar na USP[...]. Agora veio o disco, a expectativa do sucesso. Imensidão que procura dizer que não conhece porque não sabe ainda com certeza como será depois. [...]

²¹⁷ ROGÉRIO, P., op. cit., 2011.

²¹⁸ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

‘Tudo veio assim muito de repente. Até mesmo um convite para lecionar novamente em Fortaleza’²¹⁹

O compositor é apresentado com destaque para suas atividades científicas. A gravação do disco é abordada como um intercurso em sua trajetória acadêmica e a expectativa do sucesso é tratada como possibilidade indefinida, pois o futuro é incerto diante de opções como seguir na caminhada musical em São Paulo ou retornar para Fortaleza, atendendo a um convite para dar aulas novamente na capital cearense.

O primeiro disco foi gravado em 1972 e lançado no mercado em 1973, o segundo foi gravado em 1974 e lançado em 1975. No intervalo entre o lançamento do primeiro disco e a gravação do segundo, Rodger foi acometido por uma tuberculose e, seguindo aconselhamento médico, retornou a Fortaleza, onde permaneceu por alguns meses. O afastamento do compositor da capital paulista o retirou por um período do cenário musical em que divulgava suas canções através da gravação de programas televisivos e shows realizados naquela cidade, o que em certa medida diminuiu a visibilidade de sua produção artística.

O disco gravado em 1972 foi realizado em um período de grande expansão do mercado fonográfico brasileiro, o que proporcionou aos músicos que o protagonizaram uma possibilidade de projeção artística. Segundo Morelli, “Em 1972, informava-se que o mercado crescera 7% em 1970, 19% em 1971 e 26% somente no primeiro semestre do ano em curso”²²⁰ Foi em 1972, quando o mercado fonográfico encontrava-se em franca expansão, que o *Pessoal do Ceará* entrou em estúdio para registrar suas canções no primeiro LP em São Paulo.

Em 1973, ano de lançamento do disco, a economia mundial enfrentava a crise do petróleo, que incidia diretamente na produção discográfica, já que o material utilizado para a fabricação dos LPs é derivado daquela substância. A crise se refletia no Brasil, que após dois anos de crescimento na produção e nas vendas de disco se via diante da possibilidade de esgotamento da matéria prima e da dificuldade de aquisição, em função da escassez e dos altos preços²²¹. O disco de Rodger, Têti e Ednardo já estava gravado e seria lançado naquele ano. Portanto, a partir dessa perspectiva entende-se que a crise não atingiu a divulgação daquele trabalho musical. Contudo, em 1974, quando o Brasil ainda enfrentava dificuldades na aquisição do vinil, matéria prima

²¹⁹ OS NOVOS Mensageiros, op. cit.

²²⁰ MORELLI, op. cit., p. 86.

²²¹ Ibid, p. 92.

utilizada na fabricação de discos, mas já retomava a produção discográfica²²², Rodger e Têti gravam seu segundo LP, o que pode ser interpretado como o alto *status* alcançado pelos artistas, pois, mesmo diante da crise, a gravadora optou pelo registro e pela divulgação de suas músicas.

Contudo, mesmo com dois discos gravados, inserção artística em programas televisivos e emissoras de rádio e temporadas de shows, o compositor, diante da possibilidade de uma reclassificação contratual com a Universidade Federal do Ceará, decidiu-se pelo retorno ao seu estado natal.

Eu voltei pra UFC porque eu tava de, com [A conversa passa a ter um tom grave] o contrato suspenso, na época eu era contratado, eu tava, meu contrato tava suspenso, pedi suspensão de contrato exatamente pra ir pra São Paulo. E meus colegas, começaram a escrever pra mim, a telegrafar. [...] Então, eu recebi muitas cartas, o pessoal dizendo que eu, que eu voltasse, que ia ter uma reclassificação e que eu ia ganhar um bom dinheiro e que, depois eu ia embora de novo, tal. Mas que eu não perdesse a chance de ganhar esse dinheiro. E, fui nessa, ouvi essa cantada e caí na cantada (risos). Aí vim. Reassumi e essa reclassificação nunca aconteceu. Nunca aconteceu (ênfase) esse negócio [tom que pareceu de lamentação] E eu comecei a gostar da vida aqui, que eu tava levando aqui. Mais do que a que eu levava em São Paulo, tá entendendo? Aí eu comecei a adiar minha volta pra São Paulo (risos), né?²²³

A intenção de Rodger não era permanecer em Fortaleza. A questão salarial naquele momento foi ponto fulcral para a sua decisão de voltar ao Ceará. Mas o retorno era encarado como algo temporário, um intervalo na caminhada musical trilhada até então em São Paulo, para onde voltaria após decorrido um tempo. A reclassificação propagada e almejada não ocorreu e, mesmo assim, Rodger ficou em Fortaleza.

A permanência nas terras alencarinas pode ter relação com o seu desconforto em lecionar na USP, pois, mesmo não tendo acessado a referida reclassificação, a opção de voltar para o Sudeste foi descartada. No equilíbrio buscado entre as duas profissões exercidas, o vínculo com a academia e a ciência pesou mais e os elementos que influenciaram sua decisão podem ser vistos como sendo de ordem prática ou objetiva e de cunho subjetivo. Os primeiros relacionados ao vínculo formal com a universidade e à certeza da garantia da sobrevivência com um salário fixo todos os meses. Os segundos podem ser percebidos tanto na relação de Rodger com a Física, conhecimento científico do qual gostava e para o qual tinha feito vários investimentos, como, por exemplo, o

²²² Idem Ibid, p. 94

²²³ ROGÉRIO, R., op. cit., 2012.

mestrado em Brasília, como nas tensões já vivenciadas na tentativa de conciliação entre as duas profissões.

Nas entrevistas realizadas observou-se que, indagado sobre a carreira artística ou acadêmica, Rodger refutava o termo “carreira” e o substituiu por “caminhada”. Nesse sentido, tomando o termo “caminhada” como o desenrolar de uma trajetória sem pressa e sem pretensões de pódio, percebe-se que o fazer musical do compositor na década de 1970, época de grande expansão do mercado fonográfico brasileiro e de evidência da música feita por nordestinos, mesmo não tendo sido sua única atividade profissional, destacou-se e deixou frutos convertidos em discos e em canções gravadas por outros intérpretes. Tais discos serão analisados no próximo capítulo com ênfase em canções que demonstram a diversidade de bens culturais apropriados, a pluralidade observada no fazer musical do compositor e os processos de hibridação cultural resultantes dessas apropriações.

4 – OS DISCOS E AS CANÇÕES: A PLURALIDADE DO HÍBRIDO

Refletir sobre as ideias de hibridação cultural, tomando por base a música popular brasileira, é pensar nas múltiplas misturas contidas nessa forma de linguagem artística que se manifestam a partir de expressões advindas de diferentes referenciais. De acordo com Canclini, os processos de hibridação cultural ocorrem quando diferentes práticas ou estruturas que existem separadamente se encontram e dão origem a novas estruturas.²²⁴ Do ponto de vista da música popular, pode-se pensar que a junção de diferentes elementos sonoros e textuais em uma mesma canção não signifique necessariamente a origem de uma nova estrutura, ou de um novo gênero musical. Contudo, tal junção pode ser tomada como hibridação, à medida que o autor da obra lança mão de diferentes manifestações culturais para sua feitura.

No caso das canções de Rodger Rogério selecionadas para análise neste capítulo, o compositor, quando as criou, não deu origem a novos gêneros musicais, mas se apropriou de diferentes estilos com os quais teve contato e os incorporou às suas criações. Nessa perspectiva, é interessante pensar na ideia de hibridação cultural não somente a partir da canção e dos múltiplos elementos socioculturais ali contidos, mas a partir das múltiplas referências encontradas na obra do compositor, na pluralidade de bens culturais sobre os quais o seu processo criativo se apoiou.

Antes de refletir mais diretamente sobre a pluralidade acima mencionada e as formas pelas quais a mesma se manifesta nas canções de Rodger Rogério, no período destacado, considera-se importante falar sobre música popular, visto que o compositor elencado nesta pesquisa se insere neste universo e o olhar sobre suas canções e sobre as relações estabelecidas entre ele e o mercado fonográfico deve ter por norte essa mirada.

Para Napolitano²²⁵, a música popular, tal qual a entendemos hoje, é um produto do século XX. Este produto estaria ligado à urbanização e ao surgimento de novas tecnologias que se vincularam a questões como autoria e registro sonoro. A autoria diferencia as canções consideradas de domínio público, pertencentes ao universo do folclore, daquelas feitas em determinadas ocasiões por determinados compositores. O registro, ligado ao surgimento de tecnologias de captura sonora, implicou uma difusão ampliada e orientada para o âmbito do comércio, do consumo, diferenciada daquela que se dá entre gerações, a partir de uma tradição oral.

²²⁴ CANCLINI, op. cit., 2008, p. XIX.

²²⁵ NAPOLITANO, op. cit., 2005.

Miranda²²⁶ denomina moderna música popular brasileira aquela que se vem gestando desde o século XIX, sofrendo influências múltiplas das sonoridades européias, africanas e ainda mouras, estas últimas por “contrabando” europeu, com a ocupação moura da Península Ibérica.

É interessante destacar o entendimento do termo “música popular” a partir de determinados parâmetros e diferentes compreensões. Tomando como referência o pensamento de Mário de Andrade, música popular pode ser entendida como música folclórica²²⁷. Na coletânea *Missão de Pesquisas Folclóricas*, Mário de Andrade fala sobre a importância do registro do que ele considerava ser “música popular”. “Nossa música popular é um tesouro prodigioso [...]. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável.”²²⁸

É preciso situar o pensamento acima exposto num determinado contexto histórico para que se possam compreender as mudanças de conceito ocorridas. “Música popular urbana”, na visão de Mário de Andrade, “representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética, que na visão dos folcloristas, só a música ‘camponesa’... poderia ter”²²⁹

Pensar em pureza, na perspectiva do que coloca o autor referenciado, poderia significar recuar a uma história de longuíssima duração e refletir sobre os primeiros sons e ruídos produzidos pelos seres humanos com intenções musicais. Mesmo a chamada música folclórica, com suas características étnicas mensageiras de expressões de uma determinada cultura, carrega em sua gênese elementos advindos de outras culturas, que ao longo da história se fundiram e deram origem a diversas sonoridades.

E se há visões diferenciadas sobre o que considerar música popular, o que dizer da dicotomia colocada entre “música popular” e “música erudita”? Esta última, comumente vinculada à ideia de registro em partituras, músicos com formação acadêmica, repertório europeu e público consumidor identificado a uma elite, é muitas vezes contraposta à primeira, reforçando uma representação negativa acerca desta. A ideia dicotômica consiste numa tentativa de hierarquização musical que se manifesta em

²²⁶ MIRANDA, op. cit.

²²⁷ ANDRADE apud NAPOLITANO, op. cit., 2005, p. 16.

²²⁸ ANDRADE apud TONI, Flávia Camargo. *Missão: As Pesquisas Folclóricas*. In: SESC – Serviço Social do Comércio: **Mário de Andrade** – *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC / Prefeitura da Cidade de São Paulo / Secretaria de Cultura / Centro Cultural de São Paulo, 2006.

²²⁹ NAPOLITANO, op. cit., 2005, p. 16.

maior ou menor grau em diversos períodos históricos, veja-se o conflito quando da gravação de *Ingazeiras* em 1972, assunto que será tratado ainda neste capítulo.

Ampliando a discussão sobre música popular e pensando em cultura popular, o entendimento sobre esta última também não é homogêneo e varia de acordo com visões que vão de uma simples dependência da cultura formal, letrada, a interpretações ligadas à autonomia e pureza, ou à cultura de massa vinculada à mercadoria, voltada quase que exclusivamente para o mercado²³⁰.

A primeira ideia pode ser identificada no pensamento de Chartier, quando o autor se refere à cultura popular como uma categoria erudita e diz que “[...] os debates em torno da própria concepção de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas por seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’[...]”²³¹, ou seja, essa concepção é exógena àqueles que produzem determinados tipos de manifestações culturais e pode ser comparada a um rótulo com o qual algumas dessas manifestações são identificadas e classificadas.

A segunda visão pode ser considerada análoga àquela defendida por Mário de Andrade, quando classifica a música popular como pura ou autóctone. Em sua concepção, a música urbana não era música popular, esta última estaria ligada ao universo do folclore. Por esse prisma, cultura popular significaria pureza. Nesse sentido, a cultura popular seria entendida como autônoma, e como tal, imune a qualquer tipo de contaminação ou influência externa. Tal identificação pode levar a uma percepção da cultura popular ligada ao âmbito do sagrado ou intocável, ou seja, daquilo que está cristalizado e seria imutável.

Finalmente, a visão que se refere à cultura de massa é citada por Moraes como “manifestação de baixa cultura” a partir de determinados modelos sociológicos com os quais o autor não se identifica. Novamente uma ideia hierarquizada no que diz respeito à classificação e ao entendimento do que seriam expressões culturais. A partir desse entendimento hierarquizado, a chamada cultura de massa se vincularia apenas à esfera

²³⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009>. Acesso em: 22 ago. 2009, p. 213.

²³¹ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2009, p. 1.

comercial, e assim o fazendo, visaria ao simples lucro e à simples vendagem, independentemente de parâmetros estéticos.

Há diversas colaborações de vários historiadores acerca da cultura popular:

[...] apesar das posturas contrastantes e às vezes opostas, parece que há algumas convergências mais evidentes nesta rica produção historiográfica, notadamente a de considerar a cultura popular como pluralidade, isto é, deve-se falar em culturas populares que ao mesmo tempo se transformam e/ou permanecem em espaços e tempos definidos, e não em uma cultura popular pura e secularizada. Na realidade, essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se, etc [...] De acordo com essa perspectiva, as produções e formas de difusão cultural transitariam em vários sentidos, construindo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Desta maneira, as culturas populares deixariam de ser, de acordo com os modelos sociológicos, manifestações de baixa cultura, ou a ‘essência mais pura’ de um povo, ou ainda as formas de resistência popular contra as culturas dominantes, para constituírem-se a partir de uma intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre as diversas formas culturais presentes em um determinado momento histórico²³².

Barbero critica as concepções sociológicas que falam sobre a cultura de massa como manifestações de baixa cultura, quando trata dos estudos acerca “dos processos de constituição do massivo para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural”²³³. O autor fala ainda da importância de se historicizar os termos como uma forma de compreender os “[...] conflitos e lutas que atravessam os discursos e as coisas. [...]”²³⁴. Partindo da compreensão das simbologias e hierarquias por trás do uso dos termos, ainda na discussão sobre música popular, cultura popular, cultura de massa, cultura de elite, parece significativo o pensamento de Canclini ao prefaciá-lo livro de Martin Barbero, quando afirma que “[...] Nem a cultura de elite, nem a popular, há tempos incorporadas ao mercado e à comunicação industrializada, são redutos incontaminados [...]”²³⁵

Na perspectiva colocada por Canclini e Moraes sobre a pluralidade da cultura popular, compreendendo-a em suas relações múltiplas com as culturas formais e de elite, o conceito de hibridação cultural parece plausível para o entendimento da música popular urbana como uma expressão dessas relações e contaminações. Nesse sentido, destacar como alguns autores compreendem os processos de misturas culturais parece

²³² MORAES, op. cit., p. 214.

²³³ BARBERO, op. cit., 2008, p. 29.

²³⁴ Ibid, p. 31.

²³⁵ CANCLINI In: BARBERO, op. cit., p. 23.

relevante. Há vários termos como sincretismo, apropriação, tradução e criouliização que se referem às misturas e múltiplas influências entre as culturas.

Canevacci trata da superação do uso do termo “sincretismo” apenas para falar dos processos religiosos, considerando-o como sinônimo de hibridação por dizer respeito ao movimento relacionado aos elementos culturais que o autor chama de nativos e alheios²³⁶. Este movimento, por sua vez, teria como resultado as modificações, justaposições e reinterpretações das culturas.

Sobre apropriação, Burke fala da ideia de imitação, podendo esta ser considerada positiva, quando criativa, ou negativa, quando de uma imitação servil²³⁷. O autor coloca que uma alternativa à ideia de imitação seria pensar em apropriação e cita como ilustração “[...] As famosas discussões sobre ‘antropofagia’ no Brasil [...]”²³⁸, mencionando que os modernistas tinham interesse nas “coisas estrangeiras” para “digeri-las e domesticá-las”.

O autor discorre também sobre tradução e criouliização. A primeira “[...] como uma alternativa a simples ideia de imitação.”²³⁹, segundo ele, consistiria em um termo neutro, uma metáfora lingüística, que teria “[...] a grande vantagem de enfatizar o trabalho que tem que ser feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro [...]”²⁴⁰. Quanto à criouliização, trata-se de um modelo lingüístico generalizado a partir de estudos sobre o Caribe, que foi ampliado para os estudos da cultura. O modelo é considerado relevante para vários estudos como, por exemplo, religião e música afro-americanas, por se referir a “[...] novas formas culturais a partir da mistura de antigas formas.”²⁴¹

Canclini, ao se referir aos termos mestiçagem, criouliização e sincretismo, diz que os mesmos são usados na antropologia e na etnohistória para especificar determinadas formas de hibridação. O autor defende que o termo hibridação nomeia melhor “[...] não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.”²⁴² [] e frisa que hibridação designa “[...] misturas interculturais

²³⁶ CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: Uma exploração das hibridações Culturais. [S.I.]: Virtual Books, 1996. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=5wTLJCUkN10C&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 10 out 2009.

²³⁷ BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. 2. reimp. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

²³⁸ Ibid, p. 42.

²³⁹ Idem Ibid, p. 58.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Idem Ibid, p. 62.

²⁴² CANCLINI, op. cit., 2006, p. XXIX.

propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais.”²⁴³

Compreendendo que tais combinações, dentre outras esferas culturais, acontecem na arte e mais especificamente na música, com maior ou menor grau de fusão entre elementos advindos de uma pluralidade identificada nas chamadas cultura popular, cultura de elite e cultura de massa, o conceito de hibridação parece mais abrangente para os estudos sobre os bens culturais envolvidos em um fazer artístico situado em um tempo histórico moderno.

Tomando por base o pensamento acima exposto, procurou-se analisar as canções de Rodger Rogério entendendo-as como partes de um todo que é a obra do compositor. Esta se insere em um determinado momento histórico, e pode ser vislumbrada a partir de suportes que a apresentam ao público, como é o caso dos discos, nos quais estão contidos os fonogramas.

Elementos sonoros e textuais presentes nas canções e nos discos aqui estudados, identificados como próximos a saberes e fazeres relacionados à cultura popular, à cultura erudita e à cultura de massa, foram analisados e percebidos em seus entrelaçamentos. O híbrido nas canções e nos discos foi identificado a partir da presença de bens culturais relacionados a cada uma dessas esferas, as quais nem sempre se apresentaram de forma explícita e de fácil identificação, justamente pelo caráter híbrido do produto final, tantas vezes expresso nas canções.

4.1 Uma Renda de Múltiplos Fios

Tomando como ponto de partida o disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará*, observaram-se vários aspectos contidos neste registro, os quais remetem à multiplicidade ou à pluralidade de bens culturais envolvidos em um fazer musical. Este último, observado a partir da totalidade da obra, aqui concretizada no produto final, o LP, com todas as nuances que vão desde a escolha do repertório à confecção dos arranjos, da gravação dos fonogramas à escolha da iconografia da capa, dos aspectos sonoros aos elementos textuais das canções.

O disco em questão foi gravado em 1972 e lançado para vendas em 1973. Produzido por Walter Silva e gravado por Ednardo, Rodger Rogério e Têti, contém

²⁴³ Ibid, p. XXX.

canções de autoria dos dois primeiros, juntamente a parceiros, além de uma canção de Fagner e Ricardo Bezerra e outra de Humberto Teixeira, totalizando dez fonogramas. Os arranjos das canções foram feitos pelo maestro Hareton Salvanini, que também assina o segundo disco lançado por Rodger Rogério e Têti em 1975, novamente produção de Walter Silva.

Tomando como fio do novelo as palavras do produtor a respeito do disco, pode-se tecer uma trama de aspectos relacionados aos bens culturais envolvidos neste fazer musical:

[...] E eis o disco pronto. Nosso trabalho foi todo feito com o mesmo amor e carinho como se tecem os lindos bordados que essa capa estampa. Ponto a ponto, movidos pelos bilros da amizade fomos nos juntando. Hareton Salvanini, este excelente maestro-cantor-compositor, que até agora, vinha trabalhando em publicidade e em trilhas sonoras para cinema e televisão, também juntou-se a nós e como eles faz aqui a sua estréia em disco[...] a renda vai ficando cada vez maior, que (sic) só será completa se você também entrar nela [...] ²⁴⁴

As palavras de Walter Silva suscitam diversas reflexões. Aquelas que estariam mais estreitamente vinculadas ao relacionamento dos artistas com a gravadora, ou seja, que dizem respeito a uma relação profissional/comercial estabelecida e que é abordada de forma diferenciada pelo produtor ao falar da amizade, já foram discutidas no segundo capítulo deste trabalho. Para o presente capítulo interessa identificar os bens culturais presentes na obra e o entrelaçamento entre eles.

O uso da imagem da renda de bilro, citada na fala do produtor, como representação para a capa do disco, iconografia escolhida para apresentar ao público a música vinda do Ceará, através de uma manifestação da cultura popular expressa no artesanato característico do estado, parece bastante significativo no que concerne a um símbolo de identificação dos artistas cearenses. Importante destacar que a escolha da capa partiu dos artistas envolvidos e foi sugestão, segundo Rodger Rogério, do letrista e arquiteto Fausto Nilo, após a recusa dos artistas frente à gravura oferecida por Aldemir Martins, já que este último destacou uma imagem que não era aquela desejada pelos artistas para a apresentação da música cearense.

O ponto a ponto da renda, que pode ser comparada à teia de relações estabelecidas quando da produção de um disco, manifesta-se em cada detalhe da concepção deste. Desde a matéria prima que são as canções, compostas a partir do

²⁴⁴ EDNARDO, op. cit..

arcabouço intelectual e da experiência de vida dos compositores, passando pela elaboração dos arranjos, escolha dos instrumentos, contratação dos músicos, até a parte técnica relacionada ao estúdio e à esfera comercial e de divulgação.

Para o disco em questão foi contratada uma orquestra que deveria executar os arranjos previstos para as canções, sob a batuta do maestro Hareton Salvanini, como bem menciona Walter Silva em seu depoimento impresso no encarte. A formação musical nos moldes de uma orquestra toca tradicionalmente um repertório de peças eruditas, que se diferem das canções vinculadas à música popular urbana. Nesse sentido, a presença da orquestra no disco de 1973 pode ser considerada um elemento ou bem cultural que, entrelaçado a outros elementos distintos, fez parte de um processo de hibridação cultural observado na obra.

O disco *Pessoal do Ceará* não seria o primeiro, nem o último trabalho musical a lançar mão de arranjos orquestrais em sua concepção. Contudo, a junção de elementos tidos como tradicionalmente eruditos e daqueles vinculados ao universo das culturas populares, como é o caso dos ritmos encontrados no Nordeste, como o baião e o maracatu, associados ao universo da música popular urbana, não se deu em “brancas nuvens” e sem disputas hierárquicas entre os fazeres e saberes dos diferentes universos.

Em entrevista concedida em 2010²⁴⁵, Ednardo cita um episódio ocorrido quando da gravação do disco. Um dos músicos da Orquestra Sinfônica de São Paulo, contratada para tocar, quando da execução da canção *Ingazeiras*, reclamou para o maestro que não iria tocar xaxado.

Rememorando o conflito, Rodger fala da dificuldade dos músicos em tocar o ritmo nordestino.

Aí foi o pessoal das cordas. Exatamente no Ingazeiras, né? Porque eles sentiam dificuldade. Foi, era [vocaliza a sonoridade dos violinos na introdução da música] E, os italianos. Cheio de italiano nas cordas, né? Italiano, descendente de italiano. Eles sentiram dificuldade. Aí um disse uma piada com o outro: estudou não sei quantos anos pra vim tocar baião, é isso que dá. Foi uma dificuldade dele. E o outro frescou²⁴⁶ com ele [risos], não é? E, assim como quem diz: “Você estudou tanto tempo pra tocar uma música dessa e, né?” E o Walter Silva era esquentado, né? E tacou o pé na porta do estúdio: “Vocês tão sendo pagos pra tocar o que a gente mandar aqui, seja baião, seja o que for. Vão tocar”. [risos]²⁴⁷

²⁴⁵ **EDNARDO**. Depoimento [set. 2010]. Entrevistadores: C. Alencar, A. Leão e N. Augusto. Fortaleza: Rádio Universitária FM, 2010. 1 CD. Entrevista concedida ao Programa Conversando com Arte.

²⁴⁶ “Bricar, troçar, curtir, divertir-se com a cara de alguém.” SARAIVA, Andréia. **Orélio Cearense**. Fortaleza: Premium, 2002, p. 145.

²⁴⁷ **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2012.

Seria uma mera questão de dificuldade técnica ou um preconceito relacionado ao ritmo da cultura nordestina? Ednardo cita o xaxado e Rodger o baião, ambos rememorando a fala do músico da orquestra. A dupla referência muito provavelmente significa uma falha de memória que não muda a essência da discussão. Afinal, a frase “estudar tanto tempo para tocar uma música dessas”, proferida pelo músico da orquestra, de acordo com as memórias de Rodger, significa desprestigiar o ritmo e considerá-lo hierarquicamente inferior.

Walter Silva teria abordado o referido músico e determinado que o mesmo tocasse xaxado, ou baião, o que realmente aconteceu. A relação profissional/comercial obrigou o músico a executar o ritmo característico da cultura popular em seu instrumento de orquestra, habituado a emitir sonoridades denominadas eruditas. Este episódio suscita a reflexão acerca da hierarquia estabelecida entre os saberes e de como essa hierarquia se vincula a uma representação da divisão da sociedade em classes e grupos sociais. Para Chartier, esta hierarquia preconizada entre os grupos ou classes sociais estaria sendo transposta para as “produções ou hábitos culturais”²⁴⁸, ou seja, a música feita no formato erudito valeria mais do que aquela elaborada nas tradições da pluralidade das culturas populares, pois quem é responsável pelo saber fazer da primeira é o sujeito letrado e iniciado numa formação que assim o permite.

A presença de misturas observadas a partir de uma internacionalização no âmbito da cultura na primeira metade do século XX, entendida por Canclini como parte do processo de modernização socioeconômica da América Latina²⁴⁹, não significava uma convivência pacífica e livre de conflitos entre as diversas expressões culturais e seus representantes. O acesso aos diversos bens culturais através do consumo permitia uma apropriação desses mesmos bens para a produção de outros. Nesse sentido, é interessante refletir que a canção de Ednardo, no contexto histórico em que foi composta, pode ser percebida na esfera da chamada cultura de massa, onde estaria inserida a música popular urbana. Ele teria se apropriado de saberes da cultura popular, expressos no ritmo e em trechos da letra da canção, que por fim teria sido vestida com a roupagem do erudito, expresso no arranjo sob a direção do maestro Salvanini. O mesmo processo foi observado nas canções de Rodger Rogério que serão analisadas neste capítulo.

²⁴⁸ CHARTIER, op. cit., p. 6.

²⁴⁹ CANCLINI, op. cit., 2006.

Ainda sobre as disputas que podem ocorrer entre os saberes e fazeres em um processo de hibridação cultural, no caso da gravação de *Ingazeiras* os referenciais vinculados à cultura de massa e à música popular urbana parecem ter sido os mediadores do conflito, pois o músico da orquestra teria sido contra a execução, em seu instrumento erudito, de um ritmo identificado com o universo da cultura popular. Contudo, tal ritmo já era uma apropriação feita pelo compositor, um bem cultural presente em sua canção, a qual deveria constar no disco a ser gravado, que por sua vez teria arranjos executados por uma orquestra. Entre o “popular” e o “erudito”, nesse caso específico, se interpôs a chamada cultura de massa com toda a sua teia de relações e conexões.

Instrumentos de orquestra executando ritmos tradicionalmente realizados por instrumentos rústicos, comumente tocados por pessoas sem formação musical. Ritmos estes apropriados por um compositor vinculado à música popular urbana, que difunde suas canções através de relações estabelecidas com o mercado fonográfico e que mistura tais ritmos a outros elementos sonoros, os quais se diferenciam daqueles utilizados nas expressões folclóricas. Refletindo sobre a junção de tudo isso e sua inserção no universo da chamada cultura de massa, faz todo sentido perceber que a cultura de elite e a popular foram incorporadas ao mercado e à comunicação industrializada²⁵⁰. Na perspectiva da pluralidade da cultura popular²⁵¹, compreendendo-a em suas relações múltiplas com as culturas formais e de elite, o conceito de hibridação cultural, como uma expressão dessas relações e contaminações, mostra-se plausível para o entendimento da música popular urbana produzida por Rodger Rogério.

E essa cultura de massa também se fez presente na experiência musical trazida pelo maestro Hareton Salvanini. Observando a fala de Walter Silva, percebe-se que o “legítimo” representante do elemento erudito presente no disco trazia consigo uma experiência musical ligada à publicidade e às trilhas sonoras para o cinema e a televisão. Era o erudito embebido de outros elementos socioculturais ligados à modernidade.

Inseridos nesse contexto, Rodger, Tėti e Ednardo procuravam se distanciar de um rótulo que os identificasse com o concebido como regional, haja vista a recusa do desenho oferecido por Aldemir Martins para a capa do disco, que para os artistas vinculava a música cearense a estereótipos relacionados à miséria e ao êxodo. Nesse

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ MORAES, op. cit.

sentido, o pensamento de Mendes²⁵² sobre as topografias discursivas cearenses/nordestinas na música do *Pessoal do Ceará* contribui para o presente trabalho à medida que se refere aos bens culturais relacionados a uma cultura local, apropriada pelos compositores. Contudo, tais bens seriam apenas uma faceta deste caleidoscópio apresentado em cores que refletem o rural e o urbano, o erudito e o popular, a tradição e a modernidade, o local e o global, entrelaçados no fazer musical de Rodger Rogério. De acordo com Canclini, “[...] O especialista em cultura ganha pouco estudando o mundo a partir de identidades parciais. [...] Aquele que realiza estudos culturais fala a partir das interseções.”²⁵³

A análise proposta tem por referência os conceitos de hibridação cultural e de representação social, este último compreendido a partir do pensamento de Serge Moscovici como:

[...] uma maneira de interpretar e pensar a realidade cotidiana, uma forma de conhecimento da atividade mental desenvolvida pelos indivíduos e pelos grupos para fixar suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações que lhes concernem. O social intervém de várias formas: pelo contexto concreto no qual se situam grupos e pessoas, pela comunicação que se estabelece entre eles, pelo quadro de apreensão que fornece sua bagagem cultural, pelos códigos, símbolos, valores e ideologias ligados às posições e vinculações sociais específicas.²⁵⁴

As mensagens transmitidas pelas canções estão impregnadas de símbolos, códigos e valores diretamente relacionados à maneira do compositor interpretar o mundo, às suas formas de apreensão da realidade e às suas escolhas no que dizem respeito à identificação com os bens culturais disponíveis e acessíveis em um determinado contexto histórico. Nesse sentido, há uma imbricação entre aspectos de uma subjetividade e de uma objetividade percebidas no contexto social em que o artista se insere. Interessante observar, a partir das ideias aqui dispostas, a aproximação entre os conceitos trabalhados. A representação social dando conta das interpretações acerca dos bens culturais apropriados e hibridados no fazer musical.

Entendendo que o disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará* é uma produção coletiva que reuniu Ednardo, Rodger Rogério e Têti

²⁵² MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A Construção Identitária Regional pelas Topografias Discursivas das Canções do “Pessoal do Ceará”**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

²⁵³ CANCLINI, op. cit., 2008, p. 23.

²⁵⁴ SÊGA, Rafael Augustus. O Conceito de representação Social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n. 13, p. 128-133, jul. 2000, p. 1. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/13/13art8.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2011.

como intérpretes e os dois primeiros como compositores da maioria das canções, procurou-se analisá-lo nessa perspectiva. Contudo, sem perder de vista que cada artista imprime em sua obra um traço particular e que este trabalho trata do fazer musical de Rodger Rogério.

As canções selecionadas para análise foram *A Mala*, parceria com Augusto Pontes, interpretada por Têti, e *Falando da Vida*, parceria com Dedé, interpretada pelo próprio Rodger. A letra que se segue é da primeira canção citada

Meus olhos cansados de ver o mundo/ Meus olhos molhados de ver o mundo/
Meus olhos cansados de viver no mundo/ Meus olhos molhados de viver no mundo/
Meus olhos parados no meio do mundo/ Mil olhos olhados no canto da sala/
Do mundo onde eu vou/ Nossos olhos guardados dentro da mala/ Do mundo onde estou/
Nos olhos olhares sem ver o mundo/ Mil mundos rondando no canto da sala/
Na sala mortiça, a mala piscando/ Na sala a preguiça da mala no canto/
A mala estende seu manto na sala/ A sala se cala no canto da mala/
Mil olhos se flecham/ No canto da sala, da sala/ Sentado, sentido, ouvido, perdido/
Comovido, comedido com que digo, consentido/ Áspera a espera/ Aspirina, aspirando, respirando, suspirando/
Vendendo, vedado, vedando/ Pisca, piscando/ Preguiça na sala, na mala/ Fumaça azul/
Luz, luz e lágrima/ No nicho, no luxo, no lixo/ Num minuto escuto, lato e luto/
Vendo, só vendo/ Sorvendo, vendendo, vendido/ Na mala perdido/ No canto da sala/
Voz mansa de criança/ Dança e trança a esperança/ No embalo da mala/
Embalagem vendendo/ Vedando/ Minhas portas/ meus sentidos/ Minha chave, Meu segredo/
Mil cuidados, não ter medo/ Pisca, pisca/ Em ti, em mim/ Coisa assim/ Coisas assim/ E etc., etc., etc./Etc., etc., etc.²⁵⁵

Augusto Pontes fez parte da geração de artistas cearenses que ficaria conhecida como *Pessoal do Ceará*. Parceiro de Rodger também em outras criações musicais, era licenciado em filosofia, bacharel em comunicação, jornalista e publicitário nas áreas de propaganda, TV, rádio e cinema²⁵⁶,.

A letra da canção mostra-se estreitamente vinculada ao universo profissional de Augusto Pontes e retrata uma modernidade presente na sociedade da época, mas que de certa forma, considerando o ano de chegada da TV ao Brasil, 1950, e sua popularização em 1960, ainda era recente numa perspectiva temporal. Por outro lado, isso não significava uma isenção no que se refere à crítica ao conteúdo televisivo ou um embevecimento diante das imagens reproduzidas pela “caixa mágica”.

Segundo depoimento de Rodger Rogério,²⁵⁷ a canção se refere à televisão. Esta seria descrita através de uma certa psicodelia²⁵⁸, característica dos anos da década de

²⁵⁵ ROGÉRIO, R; PONTES, A. *A Mala*. Intérprete: Tetty. In: EDNARDO, op. cit. Cf.; canção cifrada nos anexos, p. 156.

²⁵⁶ ROGÉRIO, P., op. cit., 2006, p. 32.

²⁵⁷ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

1970, expressa na referência ao pisca pisca de luzes, fumaça azul, a mala piscando. A mala seria a TV e suas imagens, projetadas na sala, uma espécie de hipnose que vende o lixo, o luxo, a embalagem e seduziria o telespectador de várias formas. O trecho que diz “vedando minhas portas, meus sentidos” faz lembrar o livro de Aldous Huxley, *As Portas da Percepção*, no qual o escritor narra sua experiência com o consumo de mescalina, substância alucinógena. Apesar de não se poder inferir que o autor da letra estaria citando o livro, parece plausível comparar a idéia da TV com a da alucinação experimentada sob o efeito da droga, a partir da mensagem passada na canção.

Ainda sobre o tema relacionado à televisão, meio de comunicação que manteve estreita relação com o mercado fonográfico na década de 1970, assunto tratado no segundo capítulo deste trabalho, é interessante pensar na contradição vivida pelos artistas. Ao mesmo tempo em que criticavam a alienação gerada pelo veículo de comunicação, movimentavam-se no sentido de fazer parte daquele universo, pois sabiam que através dele suas canções teriam maior alcance de público.

Outro trecho a ser destacado na canção é o que se refere ao luxo e ao lixo. Palavras também utilizadas por Ednardo na canção *Terral*. Augusto Pontes foi responsável por inspirar vários artistas cearenses, sendo sua a frase que nomeia o disco coletivo gravado em 1973. Mesmo sabendo que cada artista identificado como parte do *Pessoal do Ceará* imprimiu em seu fazer musical traços próprios e particulares, as trocas entre eles e alguns referenciais comuns podem ser observados. Exemplo disso é a canção *Sorry Baby*, de Belchior, que cita trechos de *Bye-bye Baião*, de Rodger Rogério e Dedé.

²⁵⁸ O termo psicodélico é definido no dicionário da seguinte forma: “Adj (psico+gr dêlos+ico2) neol 1 Aplica-se, originariamente, às drogas que provocam alucinações. 2 Qualifica as variadas sensações, especialmente visões coloridas, experimentadas pelas pessoas sob o efeito dessas drogas. 3 Referente a roupas muito coloridas e a filmes, bares, restaurantes etc., desde que sua decoração ou atmosfera lembre as alucinações causadas por essas drogas.” PSICODÉLICO. In: **Michaelis/Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=psicod%EA9lico>>. Acesso em: 15 set. 2011. “Walter Benjamin, da Escola de Frankfurt, por exemplo, ficou altamente intrigado pelo conjunto de ‘experiências interiores’ obtidas a partir do uso que fez de haxixe. A descoberta acidental dos efeitos do LSD pelo químico Hoffman tornou a droga famosa entre os intelectuais, sendo criado o termo psychedelic (psicodélico) para designar ‘algo com a capacidade de ampliar ou manifestar a mente’. O intelectual Aldous Huxley, nos anos 50, a partir de suas experiências com as substâncias psicoativas, já as associa ao misticismo oriental, o que nos mostra já no seu início um caráter de iluminação intelectual e espiritual, a partir de uma percepção de mundo mais livre, orientada pela droga”. SILVA, F. C; SILVEIRA, N. A. A flor psicodélica: das raízes ao olor – Origens e impacto da contracultura psicodélica no design gráfico. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2010, Campina Grande – PB. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1416-1.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2011.

Ainda sobre *A Mala*, tratando dos aspectos musicais e do diálogo destes com a mensagem passada pela letra, o arranjo elaborado pelo maestro Salvanini contou com a opinião e a intervenção do compositor, o qual sugeriu o uso do sintetizador.

A culpa é minha. Essa história de fazer “A Mala” com o sintetizador fui eu que inventei essa história. [...] Mas, na época acho que na minha cabeça era o seguinte: era, falando da coisa mais da comunicação, mais moderna que era a televisão, né? Eu utilizar um instrumento também, assim, eletrônico como a televisão, tá entendendo?²⁵⁹

De acordo com Rodger, o uso do sintetizador, naquela época, não era muito comum nas canções classificadas como pertencentes ao universo da MPB. O compositor teria escolhido o instrumento eletrônico para compor o arranjo da canção porque o mesmo o remetia à ideia de modernidade, também associada à televisão e à sua possibilidade tecnológica de divulgação de informações e ideologias. Nesse sentido, considerando a fala de Rodger acerca da inserção de um elemento não tão comum ao universo da MPB, o sintetizador, observa-se certo experimentalismo na canção.

O uso de tal instrumento pode ser observado, no período referente à década de 1970, no trabalho musical de bandas inglesas de rock progressivo²⁶⁰, como *Pink Floyd*, *Genesis* e *Yes*. Apesar de tais bandas e seu gênero não terem influenciado diretamente o trabalho musical do compositor em questão, o mesmo teve contato com tal sonoridade e se apropriou dela para sua canção, mesmo que tenha decidido utilizá-la de modo irônico ou irreverente. Rodger também lançou mão do sintetizador na canção *Falando da Vida*, na qual o instrumento aparece no último acorde e segundo o compositor, representa o bêbado. A seguir a letra da canção:

No meio do dia/ Não venha tentar/ Quebrar meu encanto/ Não venha chorar por enquanto/ Meus olhos de olhar/ De olhar querem ver o que há/Não venha me encher de mistérios/ Não vou prometer ficar sério/ Não venha/ Não venha tentar quebrar meu encanto/ Não venha chorar por enquanto/ Não venha me encher de mistérios/ Não vou prometer ficar sério/ Não venha estragar meu prazer/ Não, não vou prometer/ Não venha estragar/ Enquanto durar/ No meio da noite/ Não posso deixar/Não posso deixar e (sic) sair/ Se você quiser pode vir/ Não quero mudar minha sorte/ Se a morte/ Se a morte vier me encontrar/ Ela sabe que estou entre amigos/ Falando da vida/ Falando da vida/ Falando da vida/ E bebendo num bar.²⁶¹

²⁵⁹ ROGÉRIO, R. op. cit., 2011.

²⁶⁰ . A denominação rock progressivo se refere ao que pode ser considerado um resultado de hibridação a partir do uso de elementos sonoros apropriados do jazz, da música erudita e da música folclórica. SAGGIORATO, Alexandre. Rock Brasileiro da década de 70: Integração, assimilação, sincretismo e disjunção. In: **Semina**. V. 5, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.upf.br/ppgh/images/stories/revista/Seminav520071/2-rock_brasileiro_nos_anos_70-alexandre_saggiorato.pdf>. Acesso em: 5. Jul. 2012.

²⁶¹ ROGÉRIO, R; DEDÉ. Falando da Vida. Intérprete: Rodger Rogério. In: EDNARDO, op. cit. Cf.; canção cifrada nos anexos, p. 165.

Dedé Evangelista foi professor de Rodger durante a graduação e o mestrado em Física, e as parcerias musicais entre eles, assim como a amizade, começaram logo que se conheceram²⁶². Sobre a canção *Falando da Vida*, chama a atenção a parte final da letra, que pode ser relacionada a uma boemia vivenciada pelos artistas cearenses que conviveram em Fortaleza no final da década de 1960. Apesar da letra não se referir explicitamente a um determinado bar, há registros de que esses artistas frequentaram bares específicos, dentre os quais o bar do Anísio. Dedé afirma que “era um ponto de encontro muito movimentado, o bar do Anísio, lá na Beira-Mar, todo mundo ia pra lá”²⁶³. Ao referir-se a todo mundo, certamente fazia menção aos artistas que conviviam naquele ambiente.

Analizando a canção como um todo e os elementos que podem ser considerados bens culturais apropriados e hibridados, destaca-se a menção à boemia vivida pelos artistas como elemento do cotidiano dos mesmos. Essa mesma boemia é reforçada sonoramente pelo uso do sintetizador na canção, o qual, segundo Rodger, faz menção a um bêbado. Além dos elementos já mencionados, há o arranjo orquestral de Salvanini, cuja introdução remete a uma construção sonora nos moldes da música erudita, ao combinar os sopros, o piano e a viola em uma canção que, segundo Rogério²⁶⁴, seria um blues.²⁶⁵ O cotidiano local e a vivência dos artistas representados na letra, o moderno e o tecnológico identificados no uso do instrumento musical, o sintetizador, o erudito expresso nas nuances do arranjo, percebido principalmente na introdução e o que poderia ser considerado uma apropriação estrangeira representada pelo blues, já que este é um gênero nascido na América do Norte, misturaram-se e resultaram na canção *Falando da Vida*.

A renda tecida pelo disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará* é feita de pontos diversos que podem ser visualizados como

²⁶² ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

²⁶³ DEDÉ In ROGÉRIO, op. cit., 2006, p. 100.

²⁶⁴ ROGÉRIO, P., op. cit., 2006, p. 81.

²⁶⁵ Rodger Rogério se apropriou do gênero musical “estrangeiro”, que por sua vez já é híbrido em seu nascedouro, pois o blues traz em si a tradição africana e a música europeia. É interessante perceber que tal apropriação acontece como uma tradução, pois o compositor não utiliza o gênero na sua forma tradicional, mas o mistura a outros elementos sonoros. “Existem algumas discussões a respeito da ‘escala blue’ e sua harmonia. Sua melhor definição é, provavelmente, a que a descreve como uma adaptação das escalas europeias às africanas.” HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução Ângela Noronha. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 127. “No sentido mais rigoroso da palavra, o blues é uma forma poética e musical rígida. Musicalmente parece ter se estabilizado melhor como um tema de doze compassos, embora os blues mais antigos possam ter sido mais curtos [...]. Em sua forma original, o blues é, essencialmente, uma música ‘acompanhada’[...] na longa tradição africana de “canto resposta”. Ibid, p. 127.

bens culturais buscados a partir de diferentes referenciais aos quais os artistas envolvidos tiveram acesso. A iconografia da capa, a escolha de instrumentos, a concepção dos arranjos, as mensagens das letras referenciam elementos culturais que percorrem o erudito e o popular, a tradição e a modernidade, o local e o estrangeiro. Todos esses elementos enredados e imbricados no fazer musical de Rodger Rogério, compositor de quatro das dez canções contidas no disco referenciado.

A Mala fala de uma modernidade trazida pela TV, reforçando tal ideia com o uso do instrumento sintetizador, e se refere também a uma hipnose ou alienação decorrente dessa modernidade. *Falando da Vida*, por sua vez, traz em sua concepção elementos identificados com essa mesma modernidade percebida na primeira canção citada, além de elementos que podem ser vinculados ao estrangeiro, no caso da apropriação do blues como gênero musical e ao erudito, percebido no arranjo orquestral. Além das canções, o elemento iconográfico da capa representaria a ideia de tradição da cultura popular expressa na figura do artesanato cearense.

Prosseguindo nesta incursão o próximo passo é um debruçar-se sobre o registro musical de Rodger após sua participação no disco de 1973.

4.2 Pisando o Chão Sagrado de solo colorido

Antes de tratar especificamente das canções de Rodger contidas nos discos *Chão Sagrado* e *Equatorial*, considera-se importante traçar um panorama geral de suas composições no sentido de observar aquelas feitas apenas por ele e aquelas cuja autoria foi dividida com parceiros. Rodger auto intitula-se melodista, mas várias de suas canções foram feitas em parceria com letristas, algumas das quais nasceram com a melodia e posteriormente ganharam poesia. Outras são de autoria do compositor, sendo suas letra e melodia, e ainda outras foram elaboradas com seus parceiros de forma simultânea, ou seja, letra e música sendo compostas ao mesmo tempo por mais de um compositor.

Canções como *Susto*, do disco de 1973, *Fino Fio* e *Coroação*, do disco de 1975, gravado com Têti, têm letra e melodia de autoria de Rodger. Nos quadros que se seguem, as canções que aparecem no destaque em negrito são de autoria apenas de Rodger ou foram compostas simultaneamente, segundo informações do próprio compositor.

Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem – Pessoal do Ceará
(Continental/1973)

CANÇÃO	AUTORIA
Curta Metragem	Rodger Rogério – Dedé
Falando da Vida	Rodger Rogério – Dedé
Susto	Rodger Rogério
A Mala	Rodger Rogério – Augusto Pontes

Quadro 1 – Disco de 1973.

Chão Sagrado
(RCA/1975)

CANÇÃO	AUTORIA
Bye-bye Baião	Rodger Rogério – Dedé
Chão Sagrado	Rodger Rogério – Belchior
Beco da Noite	Rodger Rogério – Pepe
Rodoviária	Rodger Rogério – Brandão
Fino Fio	Rodger Rogério
Fox-Lore	Rodger Rogério – Dedé
Coroação	Rodger Rogério
Retrato Marrom	Rodger Rogério – Fausto Nilo
O Lago	Rodger Rogério – Augusto Pontes
Amália	Rodger Rogério – Fausto Nilo

Quadro 2 – Disco de 1975

Equatorial
(CBS/1979)

CANÇÃO	AUTORIA
Daniela	Rodger Rogério – Clodo
Jumento passarinho	Rodger Rogério – Zila Mamede
Barco de Cristal -	Rodger Rogério – Clodo – Fausto Nilo
Último raio de sol	Rodger Rogério – Clodo – Fausto Nilo
Falando da Vida	Rodger Rogério – Dedé
Maracá	Rodger Rogério – Clodo

Quadro 3 – Disco de Têti de 1979.

O objetivo de demonstrar tais dados é deixar claro que, apesar de se auto-intitular melodista, Rodger também imprime sua visão de mundo nas letras das canções que compôs. Mesmo naquelas em que contribuiu com a melodia, as letras são de parceiros que conviviam com ele nos mesmos ambientes, como a universidade, os lares e bares²⁶⁶ e, portanto, faziam parte do mesmo grupo social, pois guardavam entre si identificações e interagiam de acordo com o que Barbero entende por uma:

²⁶⁶ CASTRO, op. cit.

[...] socialidade gerada na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se, é por sua vez lugar de ancoragem da práxis comunicativa e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder.²⁶⁷

Na perspectiva da análise do fazer musical de Rodger, mais diretamente relacionada aos aspectos que remetem às melodias, ritmos e gêneros musicais com os quais o compositor se identificou, percebe-se uma diversidade que se manifesta a partir da apropriação de uma pluralidade sonora desde as primeiras fruições na infância até o momento da confecção das canções.

Do disco *Chão Sagrado* destacam-se *Bye-bye Baião* e *Fox-Lore*, feitas em parceria com Dedé e *Retrato Marrom*, parceria com Fausto Nilo. Já do disco *Equatorial*, gravado por Têti, destacam-se *Barco de Cristal* e *Último Raio de Sol*, ambas fruto de parceria entre Rodger, Fausto Nilo e Clôdo.

Antes de passar para a análise propriamente dita de cada canção elencada, algumas considerações sobre a elaboração de *Chão Sagrado*. Mais uma produção de Walter Silva, o disco contou novamente com arranjos do maestro Hareton Salvanini. Contratada agora pela gravadora RCA, a orquestra regida pelo maestro mencionado deveria executar os arranjos preparados para o disco, cujo título é o mesmo de uma das faixas, canção de Rodger em parceria com Belchior, fruto da participação dos dois compositores no programa Proposta, da TV Cultura em São Paulo, do qual participaram também Têti e Ednardo.

Sobre a elaboração dos arranjos, Rodger informa que sua intervenção neste disco foi maior do que no primeiro e diz que a base já estava ensaiada. Os músicos cearenses Manassés e Edson Távora participaram da gravação do LP e juntamente a Rodger elaboraram os arranjos de base mencionados. Como exemplo da intervenção dos músicos na “vestimenta” das canções, citando uma delas o compositor diz: “[...] essa entradinha do *Bye-bye Baião* a gente já fazia antes. O maestro só incorporou isso [...]”²⁶⁸. Compreende-se a partir da fala de Rodger que, assim como no primeiro disco, a autonomia dos artistas na elaboração do segundo foi significativa. Tal informação se mostra importante no que diz respeito ao estudo proposto, visto que a apropriação de determinados bens culturais pelos mesmos aponta para a compreensão acerca do seu

²⁶⁷ BARBERO, op. cit., p. 17.

²⁶⁸ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011

fazer musical. Desse modo, os arranjos elaborados para o segundo LP não são elementos alheios impressos na obra do cantor e compositor, mas guardam sua marca, já que contaram com sua intervenção criativa.

No tocante à iconografia, diferentemente do primeiro disco, que trazia na capa uma figura relacionada ao Ceará e seu artesanato, *Chão Sagrado* estampa fotos dos rostos de Tėti e Rodger, personificando o trabalho dos artistas. Tal personificação também pode ser relacionada aos nomes deles em letras garrafais no topo da capa, os quais aparecem seguidos da expressão: *do Pessoal do Ceará*. Em seguida o título do disco em letra cursiva e sem maior destaque. Na contracapa foto de Tėti e Rodger no estúdio, acompanhados do produtor Walter Silva.

Considerando o LP um suporte material no qual parte significativa da obra do artista é registrada, as considerações de Vargas acerca desse tipo de suporte mostram-se bastante pertinentes quando falam que o álbum é um objeto que:

[...] corporifica o conceito estético de um artista [...] O LP possibilitou a observação do trabalho do artista, ou seja, um conjunto de canções organizadas em sequência nos dois lados do disco acondicionado em uma capa com determinadas imagens e um encarte com letras transcritas, ficha técnica (músicos e técnicos de gravação) e quaisquer outras informações complementares ao que estava ali gravado. [...] o álbum dava a chance da criação de um produto cultural mais refinado e com organicidade estética.²⁶⁹

Contidas no álbum estão as canções que expressam o que Pedro Rogério chama gosto musical²⁷⁰. A formação de tal gosto pode ser relacionada aos acessos que o compositor teve a determinados bens culturais, dos quais se apropriou para o seu fazer musical. Este último, por sua vez, visto como produção de cultura, pode ser considerado a expressão viva de um gosto musical que diz respeito às subjetividades e às relações sociais estabelecidas pelos compositores.

Passando então para a análise das canções selecionadas do disco *Chão Sagrado*, tem-se *Bye-bye Baião*, faixa de abertura, de autoria de Rodger Rogério e Dedé. A letra abaixo foi transcrita a partir da escuta do fonograma, pois não há encarte no disco e não se encontrou registro da mesma em nenhum endereço eletrônico na internet.

Lá no meu sertão tem o peso do mormaço na imensidão/ Tem o cheiro de
bagaço de cana no chão/ Desafio e vaquejada/ Noite de São João/ Prato fundo

²⁶⁹ VARGAS, op. cit., p. 92.

²⁷⁰ ROGÉRIO, P., op. cit., 2008.

de coalhada/ Leite e requeijão/ Tem morena e tem a torre/ Da televisão/ E eu digo bye-bye, bye-bye baião/ bye-bye, bye-bye baião/ Não há mais gente oh não/ Tá tudo em frente da televisão/ E eu digo bye-bye, bye-bye baião/ bye-bye-bye, bye-bye baião/ Jerimum com leite em pó/ Mugunzá com dietil/ Tem uma lua de metal/ Pelo céu desse Brasil/ E eu digo bye-bye.../ Não há mais gente oh não/ Tá tudo em frente da televisão/ E eu digo bye-bye.../ Nas salas de visitas/ Onde cochilam os coronéis/ Passeiam pelo espaço/ Apolo 8/ Apolo 9/ Apolo 10/ E eu digo bye-bye...²⁷¹

Bye-bye Baião pode ser considerada uma das canções mais ricas em termos da junção de elementos envolvidos nos processos de hibridação cultural observados no fazer musical de Rodger Rogério, tanto do ponto de vista da mensagem passada através da letra, como no que se refere ao aspecto musical. Referências ao rural e ao urbano, à tradição e à modernidade, ao local e ao estrangeiro são percebidas na canção.

A modernidade chegava ao sertão e, junto com ela, viria a ameaça à tradição, aqui representada pelo baião, ritmo musical ligado aos referenciais da cultura nordestina. A chegada da televisão ao Brasil data de 1950 e, de acordo com Canclini, entre os anos de 1950 e 1970, observam-se mudanças estruturais na sociedade latinoamericana, algumas das quais compreendidas como firmes sinais de uma modernização socioeconômica, ilustrada pelo autor através dos seguintes dados:

[...] o crescimento de indústrias com tecnologia avançada, [...] A consolidação e expansão do crescimento urbano [...] A ampliação do mercado de bens culturais [...] a população universitária sobe [...] A introdução de novas tecnologias comunicacionais, especialmente a televisão, que contribuem para a massificação e internacionalização das relações culturais [...]²⁷²

Rodger Rogério e Dedé Evangelista experimentaram uma sociabilidade nesse contexto e sorveram dele muitos dos elementos que introduziram em suas canções. No caso específico de *Bye-bye Baião*, pode-se observar, a partir de várias passagens da letra, o que estaria relacionado a essa modernização, expressa com a chegada da televisão.

A canção se inicia com uma apresentação do sertão a partir de ícones que o identificam. Mormaço, bagaço de cana, desafio de viola, noite de São João, prato de coalhada, leite e requeijão. Tudo isso tem no sertão, mas também tem a torre da televisão. O refrão reforça a ideia de que por causa da televisão se diria adeus ao baião.

²⁷¹ ROGÉRIO, R; DEDÉ,. Bye-bye Baião. Intérprete: Rodger Rogério e Têti. In: ROGÉRIO, R; TETI. **Chão Sagrado**. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro. Cf.; canção cifrada nos anexos, p. 160.

²⁷² CANCLINI, op. cit., 2006, p. 85.

A introdução é feita com um acordeom que lembra as sonoridades de Luiz Gonzaga. Em seguida entra a voz de Rodger quase em um recitativo, praticamente sem marcação rítmica. O baião se inicia após a frase “noite de São João”, o que é bastante significativo, visto que nessa festa, manifestação da cultura popular, o ritmo se faz presente. Mantido até o refrão, o baião é substituído por um ritmo que o próprio Rodger classificou como “swing americano”²⁷³. Após o refrão, as misturas são apresentadas nas referências aos alimentos costumeiramente consumidos no sertão e àqueles industrializados, representando a junção entre tradição e modernidade. Esta última reforçada na menção à lua de metal no céu do Brasil e na passagem que fala das naves espaciais nas salas dos coronéis. Uma citação da toada Luar do Sertão²⁷⁴ é feita após a repetição do refrão. Citação esta que se percebe tanto pela mensagem da letra como pelas notas musicais que iniciam a frase *Não há o gente oh não*.

A intenção dos compositores era fazer uma crítica ao veículo de comunicação considerado ameaçador das tradições. Contudo, para além da crítica eles demonstraram em sua canção a possibilidade das misturas culturais a partir de uma modernidade visivelmente expressa por essa mesma televisão. O baião misturado ao ritmo americano, o sertão dentro da TV e a TV dentro do sertão, as notícias chegando mais cedo e mais rápido. Tudo isso demonstra a mundialização da economia e da cultura e suscita o questionamento acerca da própria ideia de tradição, que pode ser considerada “[...] o solo no qual se enraíza a mudança”.²⁷⁵

²⁷³ Durante a entrevista concedida pelo compositor, o mesmo afirmou que o ritmo se tratava de bebop. **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2011. O bebop é uma variação do jazz surgida na década de 1940. Sobre o jazz, sabe-se que o mesmo nasceu “[...] as margens do Mississipi, no sul dos Estados Unidos, o estilo se tornou um fenômeno mundial em menos de um século [...]” PELLEGRINI, op. cit., p. 33. “Bebop seria, segundo algumas interpretações, a onomatopeia mais característica para dar nome ao novo estilo: ‘apesar de guardar a batida do jazz, o bebop introduziu a diversidade, as rupturas na melodia. Os acordes de passagem à harmonia e o prolongamento das pulsações com ritmos mais lentos ou mais rápidos são elementos novos’ JEANNEAU apud PELLEGRINI, ibid, p. 37.

²⁷⁴ “Luar do Sertão, com música de João Pernambuco e letra de Catulo da Paixão Cearense, foi lançada em 1914, na interpretação de Almirante. Alcançou enorme sucesso na época e tornou-se, a partir de 1939, o prefixo musical da Rádio Nacional, sendo bastante conhecida até hoje. É um dos maiores sucessos de nossa música popular em todos os tempos. ‘Fácil de cantar, está na memória de cada brasileiro, até dos que não se interessam por música. Como a maioria das canções que fazem apologia da vida campestre, encanta principalmente pela ingenuidade dos versos e simplicidade da melodia’.” CARVALHO, R; NOGUEIRA, M. Villa-Lobos e o Surgimento de uma nova Estética no Arranjo Coral Brasileiro. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 2008, Salvador, p. 261/262. **Anais Eletrônicos.** Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM441%20-%20Carvalho%20et%20al.pdf>. Acesso em: 15 set. 2011.

²⁷⁵ ORTIZ, Renato. Mundialização, modernidade, pós-modernidade. **Ciências Sociais Unisinos**. Entrevistadora: Samira Feldman Marzochi, V. 43, n. 1, p. 103-105, jan./abr. 2007, p. 105. Disponível em <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_ciencias/v43n1/entr_ortiz.pdf>. Acesso em 30 jul. 2011.

Considerando o título da canção e entendendo que o baião é apresentado pela mesma como uma tradição nordestina ameaçada, é importante relembrar que o ritmo, originariamente rural, foi divulgado nacionalmente por Luiz Gonzaga, que dele se apropriou e o reproduziu no universo da música popular urbana na década de 1940. Depois disso o compositor pernambucano ficaria conhecido como rei do baião e seu parceiro Humberto Teixeira, como doutor do baião. As apropriações do ritmo fazem lembrar a fala de Canclini sobre a hibridação se dar a partir da combinação de estruturas e práticas que existiam separadamente, mas que nem por isso são consideradas puras, como é o caso do baião e de tantos outros ritmos relacionados à música brasileira.

Sobre o questionamento acerca da televisão, Rodger diz:

Trabalhando com as contradições? (risos). É, a televisão sempre foi um alvo de crítica, né? Não só nosso, mas de muita gente, né?[...] A, como dizia o Paulo Autran. Paulo Autran dizia que o teatro é a arte do ator, o cinema é a arte do diretor e a televisão é a arte do patrocinador. Então, o que se mostra na televisão é muito a vontade do patrocinador, né? Porque ele tá tentando, ele quer se sintonizar com a população de uma maneira geral, de forma que ele possa vender o produto dele, né?[...] Então a televisão, ela sempre foi esse, sempre foi um alvo desse, dessa crítica, né? Dessa contestação. E a gente não tá fora disso, né? A gente contesta. Embora que a gente respeita a televisão como um grande veículo, né? Um grande veículo de comunicação mesmo e que, o artista, a, vamos dizer assim, que da década de 70 pra cá, que na década de 70 foi quando a televisão, quando as redes se instalaram, né?²⁷⁶

Ao mencionar a contradição, no início de sua fala, o compositor se referia ao fato de ter frequentado o ambiente televisivo no intuito de divulgar suas canções. Rodger Rogério participou de vários programas de TV no Ceará e no Sudeste. Foi em um desses programas que surgiu a possibilidade de gravação do primeiro disco protagonizado por ele, Tėti e Ednardo. Os artistas queriam vender seus produtos culturais concretizados nos discos, nas canções, e a televisão, como bem afirma Rodger, citando Paulo Autran, era a arte do patrocinador. Mas, ao mesmo tempo em que esse veículo comunicativo lançava para o território nacional o fazer musical dos cantores e compositores cearenses, ele corroborava com o que Rodger chamou “o sistema”, o qual era questionado pelo compositor em algumas de suas canções.

Tinha a vontade de contestar o sistema de maneira geral, né? Tinha esse viés, né? De ter um olhar sempre crítico pro sistema e a televisão era talvez o maior representante do sistema. Televisão que tava a favor dos militares, era a favor dos militares assim, bem declaradamente, né? Então, nesse aspecto, o olhar era sempre muito crítico, né? Não só nosso, de todos, né? De uma

²⁷⁶ ROGÉRIO, R., op.cit., 2012.

maneira geral, da juventude de uma maneira geral e isso vinha nas canções, era, isso refletia nas canções.²⁷⁷

E esse sistema ia para além do Brasil e da ditadura militar que o País enfrentava. Significava várias engrenagens mundiais às quais, de alguma forma, os artistas tinham acesso. Fosse pelos próprios meios de comunicação, fosse pela vivência pessoal, como no caso de Dedé, parceiro musical e professor de Rodger, que, segundo este último, morou nos Estados Unidos na década de 1960. A canção *Fox-Lore*, também parceria de Rodger Rogério e Dedé Evangelista, retrata bem o questionamento a esse sistema que na época vivenciada pelos compositores, tinha nos EUA a grande referência de dominação política e cultural. Antes de passar para a análise de *Fox-lore*, ainda detendo-se sobre *Bye-bye Baião*, considera-se relevante destacar a canção *Sorry Baby*, de Belchior.

O compositor citado gravou um compacto pela Continental, no selo Chantecler, em 1973, no qual registrou a canção *Sorry Baby*, cuja letra, transcrita através de audição, traz alguns versos idênticos aos contidos em *Bye-bye Baião*.

Sorry, sorry, sorry, sorry baby/Sorry, sorry, sorry, sorry baby/Desculpe o inglês que eu aprendi/Nos almanaques de música do mês, oh baby/Oh baby, oh baby, oh baby, oh baby/I don't believe in yesterday/Because you told me /Here comes the sun/It's all right baby/Here comes the sun/It's all right baby/Oh, I need you, I need you/And you love me/In god we trust/In god we trust/Oh baby, sorry baby/Lá no sertão pros caboclo lê/Tem que aprender outro ABC/É b a bá, é b é bé/É b e bí, oh baby/É b e bí, oh baby/Jerimum com leite em pó/Mugunzá com dietil/I love you/I love you/I love you/I love you/Rock, moda de viola/Coca-cola com angu/I love you/I love you.../Sorry, in God we trust/ I love you/Bye-bye-bye-bye-baião, baião/Bye-bye-bye-bye-baião, baião/Baby, baby, I love you/In my life²⁷⁸

Rodger, durante as entrevistas concedidas, disse ter feito *Bye-bye Baião* juntamente a Dedé Evangelista em 1968 e não conhecer a canção de Belchior. Acrescentou que “ele faz muito isso”²⁷⁹, referindo-se ao hábito de Belchior citar outros autores em suas obras. Josely Carlos aborda “os investimentos interdiscursivos das canções de Belchior”²⁸⁰, subtítulo de sua dissertação de mestrado, e discute justamente as citações de outros autores na obra do compositor. Em *Sorry Baby* os versos *Jerimum*

²⁷⁷ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

²⁷⁸ BELCHIOR. *Sorry Baby*. Intérprete: Belchior. In: Belchior. São Paulo: Continental, Chantecler, 1973. 1 disco sonoro compacto.

²⁷⁹ ROGÉRIO, R., op. cit., 2012.

²⁸⁰ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito Além de Apenas um Rapaz Latino-Americano vindo do Interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

com leite em pó, Mugunzá com dietil e Bye-bye baião são os mesmos da canção de Rodger, destacando-se que o último verso citado é título e refrão da canção composta em 1968. Os Beatles também são citados no verso *Here comes the sun*, título de uma canção de George Harrison. Apesar das citações, *Sorry Baby* não foi identificada dentre as muitas canções analisadas pela autora.

Belchior, em *Sorry Baby*, assim como Rodger em *Bye-bye Baião*, apropria-se de diferentes referências musicais expressando um híbrido em sua canção. O baião aparece como ritmo em parte da música e a língua inglesa utilizada em vários versos parece expressar certa ironia na crítica da modernidade que importa valores e bens de consumo. Assim como Rodger, Belchior se apropria da música americana, e, no caso de sua canção, da própria língua inglesa para fazer uma crítica à americanização da cultura. Parceiro de Rodger apenas na canção *Chão Sagrado*, Belchior não só se inspirou em *Bye-bye Baião* para sua composição como a referenciou citando versos e se utilizando do baião, mesmo ritmo da canção de Rodger. A frase *In God we trust*, presente no dólar, moeda americana, aparece na canção de Belchior, e também está em *Fox-Lore*, de Rodger e Dedé, próxima a ser analisada.

Mais uma canção que fala na TV e questiona “o sistema”, ao qual Rodger Rogério se refere. A letra de *Fox-lore* que segue foi transcrita a partir da escuta do disco *Chão Sagrado*.

São os filhos dessa gente que aparece na TV/ Que controlam nossa mente/
Como, quando, onde, porque/ É tão grande esse braço/ E a voz tão suave/
Nas dobras do espaço/ E da espaçonave/ A poesia chega em latas/ tutti-frutti
e hortelã/ Vitaminas são baratas/ Corpo limpo e mente sã/ mente sã/ Ora viva
o foguete, a concepção/ Do longo porrete da persuasão/ Carneirinho,
carneirão, neirão, neirão/ Olha pro céu/ Olha pro chão, pro chão, pro chão/
Peço a Deus, nosso Senhor, Senhor, Senhor/ Para todos se alevantarem/ Pelo
jogo violento desses homens de capuz/ Pega fogo o pensamento/ A armadilha
se produz/ Se produz/ Ora viva o botão/ Embora nos custe/ Os dedos da mão/
In God we trust/ In God we trust...²⁸¹

Falando do gênero musical e do ritmo impresso na canção, Rodger diz que a mesma é um fox²⁸². O compositor se apropriou de um ritmo americano para transmitir

²⁸¹ ROGÉRIO, R; DEDÉ, TETI. *Fox-Lore*. Intérpretes: Rodger Rogério e Têti. In: ROGÉRIO, R., op. cit., 1975. Cf.; canção cifrada nos anexos, p. 167.

²⁸² “Para Hobsbawm sem o fox-trot, ‘o triunfo do jazz híbrido na música pop teria sido impossível’ numa medida semelhante ao avanço de ritmos latino-americanos respaldados no tango por ocasião da Primeira Grande Guerra.” BRAGA, Luís. *Música Brasileira, Música Americana: O Fox-Trot nas décadas de 30 e 40*. In: V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, p. 1. **Anais Eletrônicos.** Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/LuizOtavioBraga.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/LuizOtavioBraga.pdf)>. Acesso em: 15 set.

uma mensagem questionadora acerca do sistema político estado-unidense. Falando sobre a canção, Rodger Rogério cita o Macartismo e o *Big Stick*. Interessante observar que o compositor fala de dois momentos históricos como se fossem um só: “Porque foi logo depois da guerra, né? Que teve a lei seca nos Estados Unidos. Teve o McCharty, né? Um general, que, que era o negócio do *big stick*, o grande porrete, né? O grande braço armado americano. Tem a ver com essa história aí, né?”²⁸³

O chamado *Big Stick* ocorreu no começo do século XX e era o slogan utilizado pelo presidente Roosevelt para apregoar que os Estados Unidos deveriam ser a polícia internacional do Ocidente²⁸⁴. Já o Macartismo data de fins da década de 1940 até meados da década de 1950 e se refere à patrulha anticomunista²⁸⁵ vivenciada nos Estados Unidos da América. A confusão entre os períodos históricos e os acontecimentos específicos na política estado-unidense, que em última instância estão estreitamente relacionados entre si, é irrelevante do ponto de vista da apropriação de bens culturais para o fazer musical de Rodger Rogério. Interessam aqui a temática e a maneira como a mesma se expressou no formato canção, destacando-se a referência também ao momento pelo qual passava o Brasil, pois o País vivenciava uma repressão política, tantas vezes expressa pela violência. Os compositores também falavam de um *big stick* brasileiro.

E a TV? Mais uma vez ela aparece no fazer musical. Dedé e Rodger estavam “antenados e conectados” às novas tecnologias e aos acessos permitidos por elas. A ideia de uma sociedade teleguiada, da TV transmissora de valores relacionados a um jeito de ser americano, que incluía a cultura e a política, aparece na canção. E a mesma geração que questionava tal política consumia a cultura, a poesia que vinha em lata, nos sabores tutti-frutti e hortelã, e as vitaminas.

Mas essa geração não consumia apenas o que a TV lhe fornecia. O fazer musical de Rodger Rogério também se apropriou da tradição expressa na pluralidade da

2011. De acordo com o autor o fox é uma “Fórmula mais duradoura de dança de salão advinda na esteira da pequena indústria da safra 1910-1915 de novas danças rítmicas - como o turkey trot, bunny bug, o shimmy.” Idem.

²⁸³ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

²⁸⁴ POGGI, Tatiana. Revisitando o Imperialismo: O Papel do Office of the Coordinator of Inter American Affairs na Construção de Novas Estratégias de Dominação. **Dossiê Impérios**, Vassouras, v. 12, n. 1, p. 41-54, jan./jun., 2010. Disponível em: <http://www.uss.br/revistamestradohistoria/v12n12010/pdf/03revisitando_o_imperialismo.pdf>. Acesso em: 15 set. 2011.

²⁸⁵ MACHADO, Livia Borges. Os Feitos do Anticomunismo nos EUA na fase inicial da Guerra Fria. XVI Encontro de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ, 2007, Universidade Estadual de Maringá – PR. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.eaic.uem.br/artigos/CD/2051.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

cultura popular, vinculada ao folclore, para questionar “o sistema” e a política brasileira. De repente, o fox dá lugar a uma cantiga de ninar de domínio público, pertencente à tradição da cultura popular, *Carneirinho Carneirão*²⁸⁶. Nesse momento da canção, há um contraste sonoro pela mudança brusca de ritmo e um contraste na mensagem da letra, pois a mesma acaba de se referir ao porrete da persuasão e imediatamente se refere ao carneirinho dócil, ao inserir a cantiga de ninar. Considerando os elementos destacados, percebe-se na canção forte traço de hibridação cultural, expresso nas várias apropriações e reforçados na fala de Rodger acerca da escolha do título e da mensagem passada pela letra:

É, o título foi, acho que foi o Augusto, que deu. Foi o Augusto que deu o título. Eu tenho impressão. Tenho não, acho que foi mesmo. Augusto que deu o título.[...]. Fox-lore, que é uma mistura de fox com folclore.[...] folk lore, folk é povo né? Lore é canção né?²⁸⁷ Seria fox canção, né? Fox-lore. Ou canção da raposa, né? (risos) Não é? É canção da raposa, vem só, só comer as galinhas aqui (risos). É. Fox-lore é uma música muito, muito isso aí mesmo, né? Muito assim constestando esses valores, que são os valores realmente que vieram de lá, né? Dos Estados Unidos, depois da guerra, né? A história da política da boa vizinhança, né? E tal. Que eles impuseram, né? Quer dizer, a chegada dessa cultura americana no Brasil não foi uma chegada amistosa, foi avassaladora, né? Foi assim, todas as áreas, cinema, né? Cinema principalmente no começo, cinema, cinema, cinema, cinema (ênfase) e começou a tomar lugar dos outros, das outras expressões, né? Da Europa inclusive. Só filme americano, só filme americano, filme americano, filme americano (ênfase), né? A gente brincava de cowboy, né? Quando era criança (risos). Mas eu acho que não chegou a fazer mal à gente não, mas é invocado. Quer dizer, a gente tinha uma brincadeira que veio d'outro lugar, né? Não é uma brincadeira nossa, veio de outro lugar. A gente não brincava de cangaceiro. Brincava de bandido e mocinho né?²⁸⁸

Rodger cita o filme americano e a brincadeira de cowboy, já assimilada através do cinema, arte tão apreciada por ele e fornecedora de elementos que foram apropriados para o seu fazer musical. Cabe a reflexão sobre o consumo de tais bens culturais. Até que ponto a brincadeira de cowboy era uma simples imitação ou reprodução de um costume trazido de fora? Que relação guardariam entre si o cangaceiro e o cowboy?

²⁸⁶ Segundo Rodger, especificamente por causa desse trecho, a censura teria questionado a canção. O compositor teria refutado tal questionamento, pois *Carneirinho Carneirão* se tratava “apenas” de uma cantiga de ninar. Como poderia ser censurada? O censor, também cearense, sugeriu que a canção não fosse registrada nem nas primeiras faixas, nem nas últimas dos lados A e B do disco. Que ela aparecesse na 3ª ou 4ª faixa. **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2011.

²⁸⁷ O compositor se equivoca com o significado da palavra lore quando diz que a mesma significa canção. Contudo, seu significado em português é “saber, erudição ou coletânea de fatos e tradições a respeito de determinado assunto”. LORE. In: MICHAELIS, op. cit. Acesso em: 5 ago. 2011. Quanto a fox, realmente a tradução da palavra para o português é raposa. Ibid. Resta saber se ao batizar a canção Augusto Pontes cogitou tal conotação.

²⁸⁸ **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2011.

Entendendo os questionamentos acima como comparações que podem ser estendidas aos múltiplos elementos referentes ao fazer musical do compositor, pensa-se na apropriação feita, no caso específico da canção em destaque, de um ritmo americano e sua tradução, ou mesmo sua releitura na música brasileira. O pensamento de Burke sobre tradução, quando aborda a domesticação do estrangeiro²⁸⁹, define bem a apropriação feita por Rodger.

Seguindo esta viagem sonora de múltiplas colorações, *Retrato Marrom*, de Rodger Rogério e Fausto Nilo, é outro exemplo de apropriação e tradução nos moldes do que propõe Burke. Trata-se de um tango²⁹⁰, gênero musical argentino, híbrido em sua origem²⁹¹ e pertencente ao universo da música popular urbana daquele país. A letra abaixo foi transcrita a partir da escuta da canção:

Ai meu coração sem natureza/ Vê se estanca esta tristeza/ Que ilumina o escuro bar/ O nosso amor é um escuro bar/ Suspiro azul das bocas presas/ O medo em minha mão/ Que faz tremer a tua mão/ Traspassa o coração/ Joga fumaça em meu pulmão/ Silente esquina do Brasil/ Nos verdes mares calma lama/ Um desespero sem canção/ Guarda o teu olhar de ave presa/ Na toalha de uma mesa/ Sem mirar a luz do sol/ Não há calor na luz do sol/ O fim da festa é uma certeza/ Te vejo em minha vida/ Como um retrato marrom/ Sem lembranças perdidas/ Sem passado e tudo bom/ Brilha um punhal em teu olhar/ Sinto veneno no teu beijo/ Era moderno o meu batom²⁹²

Acerca do processo criativo relacionado à elaboração da canção em pauta, Rodger afirmou em entrevista concedida ao programa *Conversando com Arte*, da Rádio Universitária FM²⁹³, ter composto a melodia após uma noite inteira ouvindo Astor Piazzolla.²⁹⁴ Na ocasião da entrevista citada, o compositor afirmou ter feito um tango bem cearense. Indagado sobre o que considerava um tango cearense, disse:

²⁸⁹ BURKE, op. cit.

²⁹⁰ Gênero musical e dança modernos, o tango é criação Argentina. Nascido nos subúrbios de Buenos Aires, entre 1880 e 1890, e divulgado em outros países no início do século XX. ARCHETTI, Eduardo P. O “Gaúcho”, O Tango, Primitivismo e Poder na Formação da Identidade nacional Argentina. **Mana 9 (1):** 9-29, 2003, p. 2. Disponível em < www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a02v09n1.pdf > Acesso em 5 set. 2011

²⁹¹ ‘O tango [...] foi apenas uma fusão de elementos díspares e convergentes: as contorções bruscas e semi-atléticas do *candombe*, os passos da *milonga* e da *mazurca*, o ritmo e a melodia adaptados da *habanera*. Europa, América e África reuniram-se nos *arrabaldes* de Buenos Aires, e assim nasceu o tango – por improvisação, por tentativa e erro e por criatividade popular espontânea’. COLLIER apud ARCHETTI, op. cit., p. 8.

²⁹² ROGÉRIO, R; NILO, F. Retrato Marrom. Intérprete: Têti. In: ROGÉRIO, R., op. cit. Cf.; canção cifrada nos anexos, p. 169.

²⁹³ **ROGÉRIO, Rodger.** Depoimento [dez. 2009]. Entrevistadores: C. Alencar, A. Leão e N. Augusto. Fortaleza: Programa Conversando com Arte, Rádio Universitária FM, 2009. 1 CD.

²⁹⁴ Compositor argentino que viveu entre 1921 e 1992. Considerado o compositor de tango mais importante da segunda metade do século XX e conhecido por inovar o gênero. BERU, Maurício. Cinema, Astor Piazzolla e a Polifonia da Cidade de Buenos Aires. Entrevistador: Antônio Rago Filho. **Proj.**

Porque eu acho que tem sotaque. Eu acho que um argentino ouvindo, né? Ele vai reconhecer que é um tango, mas vai achar diferente do que o argentino faz. Eu acho, né? É como a gente vendo, é, americano tocando samba, europeu tocando samba. É legal, mas você nota que não é um brasileiro tocando.²⁹⁵

O tango seria cearense por causa de sua estrutura musical ou por conta de uma interpretação do músico que o executou? Segundo o compositor, a diferença realmente estaria impressa na forma de tocar, pois, como ele mesmo cita, um europeu tocando samba não é o mesmo que um brasileiro.

Partindo então dessa premissa, parece interessante refletir mais uma vez sobre os acessos que o compositor teve a diversos bens culturais e sobre as apropriações feitas dos mesmos bens para o seu fazer musical. Tal reflexão remete à discussão sobre consumo e produção de cultura a partir de tais acessos. Considerando que o compositor vivenciou uma época de modernização socioeconômica da América Latina que se refletiu em grande medida no Brasil, seus acessos se deram, além de outras formas, por meio das relações sociais estabelecidas e pelo contato com tecnologias comunicacionais como rádio e televisão. Considera-se importante frisar que esses acessos alcançaram um grande leque de referenciais para o seu fazer musical, pois o recorte temporal em questão está diretamente ligado ao fenômeno da mundialização da economia e da cultura. A fala de Rodger Rogério que se segue é significativa na perspectiva dos acessos:

Eu nunca fui, digamos assim, eu nunca ouvi muito tango, né? Era diferente do bolero, que eu ouvi muito, né? Tango, claro que a gente ouve, que a gente ouve, né? Como eu ouvi fados, eu ouvi canções napolitanas, né? (risos). Mas, assim, eu não sou um ouvinte do tango, como sou de bolero, de música americana, né? Então eu não tenho assim muito um embasamento do tango. Na realidade foi isso, eu passei uma noite bebendo vinho na casa do Maranhão, no apartamento do Maranhão, com Moraci Duval. A gente ouvindo Piazzolla, a noite toda eu ouvi Piazzolla. E no outro dia eu ia tocar, era só aquela coisa, aquela levada do tango, né? Aquele jeito do tango, e eu comecei a fazer uma melodia e vinha tango (risos). Só vinha tango.²⁹⁶

Os gêneros musicais citados por Rodger são originários de vários países e o acesso aos mesmos se deu, como já discutido, através dos meios de comunicação e das relações sociais estabelecidas entre o compositor e o mundo que o circundava. No caso

História, São Paulo, 2006, n. 32, p. 257-277. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2429/1525>>. Acesso em: 15 set. 2011.

²⁹⁵ **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2011.

²⁹⁶ **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2011.

do tango, impresso em *Retrato Marrom*, a aproximação do gênero se deu a partir do contato estabelecido com produtores musicais com os quais o compositor conviveu na década de 1970.

Rodger Rogério compôs a melodia da canção após ouvir Piazzolla. Interessante perceber as múltiplas apropriações não apenas na melodia composta por Rodger, mas na própria hibridação contida no gênero tango. Este nasce na Argentina, influenciado por diversos elementos sonoros e mesmo sociais, e tem um caráter urbano expresso a partir da própria época de seu surgimento em uma Buenos Aires, que rapidamente se transforma, nas duas primeiras décadas do século XX²⁹⁷. E é neste mesmo século XX que surge Piazzolla, e junto a ele, uma certa polêmica, pois o compositor não criava tangos considerados tradicionais. Um gênero musical não puro, pois originado de outras tramas sonoras, um compositor que se apropria desse gênero e sobre ele faz releituras e interpretações e outro, de outro país, que, em suas palavras, compôs um “tango cearense”.

E esse tango é cearense não apenas por ter sido criado pela inspiração de um compositor nascido neste estado e que se apropriou do gênero argentino. Considerando a mensagem passada pela letra de Fausto Nilo, o conceito de “topografias cearenses”, desenvolvido por Mendes,²⁹⁸ pode ser identificado. A mensagem transmitida se apropria do universo do tango e permite o vislumbrar de uma cena ou imagem relacionada aos lugares onde a música e a dança aconteciam. Contudo, se o surgimento do gênero se dá em Buenos Aires, na letra de Fausto Nilo esta parece ter se deslocado até os “verdes mares” fortalezenses, onde pairava a lama política de uma época de repressão. A respeito da canção, Fausto Nilo diz:

Porque o tango me sugeriu falar desse assunto mais, é, digamos assim mais, é, mais escuro. Ele, tango é escuro, né? É uma música da noite. Tango não é uma coisa ensolarada, não é? E eu falava de uma terra ensolarada, só que numa noite. Não é isso? É visível isso na letra. Eu falo de uma terra ex-ensolarada²⁹⁹

Sobre a história do tango, Archetti diz:

As orquestras entraram, também, nos cabarés e nos salões de dança. Os cabarés de Buenos Aires nos anos 20 eram, em geral, elegantes, mas **também**

²⁹⁷ ARCHETTI, op. cit., p. 8.

²⁹⁸ MENDES, op. cit.

²⁹⁹ NILO, Fausto. Depoimento [ago. 2011]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2011. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

escuros e reservados. Não se tratava, certamente, de lugares para entretenimento familiar. O cabaré tornou-se tanto uma arena real quanto imaginada [...]. Era tanto um espaço físico real como um palco dramático para muitas das histórias do tango.³⁰⁰

A ambiência do tango nas primeiras décadas do século XX, em meio ao cenário urbano argentino, pode ser visualizada na letra da canção, na qual se imprime, como diz o próprio Rodger, um sotaque cearense. Este, observado na menção que Fausto Nilo faz dos verdes mares e da calma lama que neles pairam. A situação política do país, com suas “silentes esquinas”, se fazia presente em mais uma canção. Contudo, através de uma sutileza e em meio a múltiplas apropriações de bens culturais que se mesclavam e se apresentavam com variados matizes.

Retrato Marrom é isso. Depois eu descobri que foi um período muito, de muito amargor e tristeza. Exatamente nessa época que era isso que eu te falei, era o Brasil, dificuldades e, pessoas desaparecidas, uns amigos mortos, outros e daquilo e o bar que a gente tinha já não tinha o frescor de antes. Quer dizer, tava ruim, né? Tava. Acho que sim, é, acho que é isso.³⁰¹

Sobre seu processo criativo, Fausto Nilo coloca aspectos de extrema relevância no que diz respeito às questões aqui discutidas acerca das apropriações para o fazer musical e aos acessos que permitem tais apropriações. Suas palavras fazem refletir sobre o caráter subjetivo desse processo e sobre como essa subjetividade se imbui das vivências e relações sociais estabelecidas pelos sujeitos:

O sentido das minhas letras e o que me faz fazer letras é ao fazê-las descobrir algo novo que eu conheço através do meu inconsciente, rebatendo, refletindo o social produzido por outros conhecimentos e outros. Então, por acidentes ou por um propósito, essas coisas vêm e eu rearranjo. Então, esse é meu processo criativo. Então, *Retrato Marrom*, é, a gente só percebe depois, quando eu tô fazendo eu não tenho esse domínio do inconsciente. [...] Porque eu compreendo que aquilo é uma coleta filtrada de influências de outras pessoas e outros lugares.³⁰²

O mesmo se pode pensar a respeito do fazer musical de Rodger. O sentido de suas melodias e letras pode ser buscado no que Fausto Nilo explica como o rebater do social no inconsciente. “Por acidente ou por propósito” os gêneros apropriados por Rodger, misturados e expressos em seu fazer musical assim o foram por causa dos acessos a uma pluralidade de bens culturais. E a utilização desses elementos em suas

³⁰⁰ ARCHETTI, op. cit., p. 9/10. (grifo nosso).

³⁰¹ NILO, F., op. cit.

³⁰² Idem.

canções é o resultado de um entrelaçar entre sua subjetividade e o rebater nela de uma sociabilidade vivenciada pelo compositor.

Mais duas parcerias entre Rodger Rogério e Fausto Nilo foram selecionadas para análise. Canções feitas em trio, pois, além dos dois já citados, Clodo também foi autor. São elas *Barco de Cristal* e *Último Raio de Sol*, gravadas no LP *Equatorial*, de 1979, protagonizado pela cantora Têti.

Sobre *Barco de Cristal*, Rodger afirmou que a mesma foi criada em uma noite chuvosa em São Paulo, quando o compositor residia naquela cidade e recebeu os amigos Clodo e Fausto Nilo. Este último, segundo Rodger, pretendia sair e os amigos o convenceram a ficar e compor uma canção. O resultado foi *Barco de Cristal*, cuja letra segue transcrita a partir de cópia do encarte do disco *Equatorial* e de escuta:

Eu vi chegar/ No alto mar/ Um barco de cristal/ Trazendo na bandeira/ A
estrela matinal/ A negra noite clareou/ Na luz do teu olhar/ E nós vamos sair/
E vamos encontrar/ Gente pelas ruas/ Num riso só/ Cantando a alegria/ Do
barco de cristal/ Mas foi um sonho/ Ainda é noite/ Uma alucinação/ Não tem
luz teu olhar/ Nem mesmo esta canção³⁰³

Mais uma canção cuja mensagem se refere de algum modo ao momento político do País e ao sentimento que habitava as mentes e os corações de toda uma geração, da qual faziam parte os compositores. Rodger Rogério e Fausto Nilo falaram a respeito desse sentimento e de como ele se fazia presente no cotidiano das pessoas. A fala de Fausto já foi citada, quando da análise da canção *Retrato Marrom*, e a de Rodger foi a seguinte:

Nessa época nós todos éramos muito alegres, mas todos nós sofriamos uma
melancolia da falta de liberdade, tá entendendo? Em todos nós tinha uma
ponta de, que não era bem uma revolta, mas era uma, era como um, um prego
no pé assim, né? Machucando, né? Que não lhe impede de caminhar, mas
machuca todo dia que você caminha, né?³⁰⁴

Em show apresentado no bar e restaurante Mistura Cenários em Fortaleza, no dia 22 de abril de 2010³⁰⁵, Rodger afirma que a canção é um fado. Nada mais adequado, do ponto de vista melódico, para a expressão de um sentimento melancólico do que um

³⁰³ ROGÉRIO, R; NILO, F; CLODO. Barco de Cristal. Intérprete: Teti. In: TETI. **Equatorial**. São Paulo: CBS/Epic, 1979. 1 disco sonoro. Cf.; canção cifrada nos anexos, p. 158.

³⁰⁴ ROGÉRIO, R., op. cit., 2011.

³⁰⁵ ROGÉRIO, R. Show musical [abr. 2010]. Fortaleza: Bar e restaurante Mistura Cenários, 1 DVD, (60 mim).

fado³⁰⁶. Mais uma apropriação de um gênero musical “estrangeiro” no fazer musical do artista. O fox, o tango, o fado, gêneros musicais urbanos surgidos no século XIX e XX, são referências traduzidas em suas canções. No caso da gravação feita no disco de Têti, o gênero ganha reforços na execução da guitarra portuguesa por Robertinho do Recife.

O acesso de Rodger ao gênero fado deve ter se dado de maneira semelhante àquela pela qual os demais gêneros musicais tornaram-se familiares ao compositor. O rádio, o cinema, a televisão, os discos foram meios de acessibilidade aos diversos bens culturais referenciados em suas canções. Sobre o fado e sua divulgação no Brasil, Valente afirma:

Se, como o justifica Tinhorão (1994), o fado nasceu no Brasil para territorializar-se em Portugal, com outra feição, não é desprezível a observação de que, de certa forma, esta canção necessitou voltar ao Brasil para popularizar-se mundialmente: Amália Rodrigues, a primeira dama do fado gravou inicialmente no Rio de Janeiro, em 1945. A partir daí sua voz propagou-se por todos os alto-falantes do mundo.³⁰⁷

A partir do que coloca a autora, baseada na ideias de Tinhorão e referenciada na divulgação da obra de Amália Rodrigues no Brasil, mais uma vez tem-se a questão das múltiplas apropriações, como já discutido sobre o tango. Se o fado realmente nasceu no Brasil como dança, fixou-se em Portugal e foi trazido de volta ao Brasil, é claro que seu retorno trouxe novas nuances. A apropriação do gênero por Rodger, por uma questão de proximidade histórica, parece ter mais relação com aquele fado gravado no Brasil em 1945, ao qual o compositor teria tido acesso através de algum suporte comunicativo disponível numa sociedade moderna.

E é nessa sociedade que surge o cinema e seus encantos. Na época em que os compositor teve acesso a esse tipo de arte, o cinema já dispunha de vários suportes tecnológicos e os filmes americanos, com seus mocinhos e cowboys, eram hegemônicos nas telas. Contudo, não era só o cinema americano que povoava o imaginário dos compositores. Mas qual seria a relação do cinema com o fado? Ou melhor, na canção *Barco de Cristal*, onde estaria essa relação?

O barco da canção é descrito por Rodger a partir de dois referenciais, um vinculado à vivência local dos artistas que moraram em Fortaleza e outro ao cinema, que não deixa de estar relacionado a esta vivência. Contudo, os dois barcos parecem um só, pois

³⁰⁶ “[...] tipo de dança surgido no Brasil [...] a transformar-se em gênero de canção solista em Portugal” TINHORÃO, op. cit., p. 105.

³⁰⁷ VALENTE, op. cit.

seriam uma representação dos acessos a uma pluralidade de bens culturais impregnados no fazer musical dos artistas responsáveis pela canção. Sobre tais referências segue fala de Rodger:

O barco tem alguma coisa assim. Tem duas coisas o barco. Tinha um barco que todo fim de ano ele atracava aqui no porto do Mucuripe. Era um, segundo se comentava, uma fragata argentina, da marinha argentina. Passaram anos, todo ano, fim de ano ele tava aí no porto. Era um veleiro. E em volta das velas, a vela era assim emoldurada por luzes, né? Então de longe você via o desenho das velas iluminado, né? Parecia uma coisa assim surreal, sabe? A gente vendo do Anísio (risos) [...]E teve outro barco, que foi o barco do filme *Amacord*.³⁰⁸ Que tem uma cena que a cidade toda vai assistir a passagem dum barco. A cidade toda se prepara, só pra ver um navio passar, só isso, né? Eu acho que esse barco do *Amacord* tem alguma coisa a ver com esse nosso barco de cristal, sabe? (risos) Tem alguma coisa a ver.³⁰⁹

Questionado sobre o teor da canção, Fausto Nilo confirma que a mesma foi elaborada de modo simultâneo, ou seja, letra e música feitas a um só tempo. No que se refere às imagens trazidas pela mensagem da letra, Fausto se refere ao acesso que teve ao cinema e ao barco do filme *Amacord*. Assim como Rodger, que em determinada época, quando ainda era estudante secundarista, assistia a muitos filmes de modo frenético, pois ia ao cinema praticamente todos os dias, Fausto Nilo também tem no cinema uma referência muito forte que se faz representar em suas letras. Sobre o filme *Amacord* em *Barco de Cristal* e sobre o cinema, Fausto diz:

Mas, a grande influência, eu acho que foi o filme *Amacord*. Teve aquela cena no, na cidade natal do Fellini que o pessoal fica de madrugada esperando passar aquele navio brilhante. Enfim, foi isso aí. Naturalmente aí tem ideias bem típicas da época, de uma expectativa de conquista de liberdade. [...] Com 18 anos eu tinha visto todas as Nouvelle Vague francesas, tudo, Neorealismo italiano, tudo. O cinema espanhol, coisas do cinema russo e o cinema americano, chamado filme Noir. Com 20 anos eu já conhecia tudo isso, os clássicos.³¹⁰

A conquista da liberdade e o sentimento melancólico aparecem nas canções como uma subjacência, um pano de fundo que fala da época vivenciada. Sobre esse pano observa-se uma pluralidade de elementos. Em *Barco de Cristal*, aparecem juntos,

³⁰⁸ Filme de Federico Fellini, de 1973. Ganhador de Oscar de melhor filme estrangeiro em 1976. Disponível em < <http://docinema.blogspot.com/2007/08/amacord-33-anos-depois-e-ainda-um-filme.html>>. Acesso em: 6 set. 2011.

³⁰⁹ **ROGÉRIO, R.**, op. cit., 2011.

³¹⁰ **NILO, F.**, op. cit.

em uma mesma trama sonora, o fado brasileiro/português, o bar do Anísio e as imagens de lá observadas, o cinema italiano e tantas outras nuances que ainda podem ser vistas com tantas outras lentes que se proponham a enxergar o fazer musical desses artistas.

Encerrando a seleção de canções de Rodger Rogério para este estudo, destaca-se *Último Raio de Sol*, cuja letra foi transcrita a partir de audição e de cópia do encarte do disco *Equatorial*:

Dor, menino mais não/ Que punhalada em meu coração/ O primeiro foi teu irmão/ No mar/ Sozinho adormeceu/ Sono azul/ Foi na amplidão/ Dentro do mar/ Sem ver o céu/ Nas profundezas/ Tanto sal, silêncio e dor/ Dorme meu menino pescador/ Vida marinheira te ensinou/ Esse era bom navegador/ Na dor/ Mar, te perdoei/ A natureza não tem traição/ E a calma do coração/ Virá/ No derradeiro/ Raio de sol³¹¹

A seletividade da memória pode ser observada nas falas dos compositores acerca da criação da canção em pauta. ‘O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios’.³¹² No caso da presente canção, em entrevistas concedidas por Rodger e Fausto Nilo, o primeiro afirmou ter feito a melodia e disse que posteriormente a letra teria sido feita por Fausto Nilo e Clodo. Contudo, segundo Fausto Nilo, apenas a letra teria sido feita por ele, depois da melodia pronta. Disse ainda que solicitou a melodia, pois Têti gravaria um disco e a canção faria parte do repertório.

Considerando que Rodger compôs um trecho da melodia em 1968 e só algum tempo depois ela foi concluída, pode-se pensar que o artista confundiu-se ao mencionar o processo de criação da canção. Falando do aspecto melódico da mesma, Rodger diz que sua composição se deu de forma mais elaborada e menos intuitiva e cita uma modulação³¹³ inserida na melodia. Essa elaboração pode ser percebida através da escuta da canção e é reforçada pelo arranjo concebido para a gravação feita por Têti, em seu disco de 1979. Além da melodia e de seu aspecto pouco redundante, a presença das

³¹¹ ROGÉRIO, R; NILO, F; CLODO. *Último Raio de Sol*. Intérprete: Teti. In: TETI, op. cit.

³¹² CHANGEUX apud LE GOFF, op. cit., p. 366.

³¹³ Significa uma mudança de tonalidade. “Processo de modificação harmônica de um trecho em determinada tonalidade para uma tonalidade próxima (dó maior para sol maior) ou distante (dó maior para si menor, por exemplo)”. DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 210. Disponível em: <

flautas e das cordas, o modo como tais instrumentos são tocados, a introdução e o *pizzicato*³¹⁴ das cordas reforçam a ideia do componente erudito na canção.

Quanto à mensagem da letra, percebe-se, em meio ao elemento erudito, identificado na melodia e no arranjo, um componente relacionado à esfera do folclore, que se expressa através da citação de parte de uma cantiga de domínio público. A frase “o primeiro foi teu irmão” remete à cantiga de roda *Teresinha de Jesus*. Esta aparece como parte de um texto que fala de um assunto muito conhecido da cultura cearense, a ida do pescador ao mar e sua morte. Sobre a temática da letra, Fausto Nilo diz: “Essa ideia surgiu acho que no estúdio, falando sobre alguma história, falando do mar, dos jangadeiros, do Ceará, do Mucuripe. Ela nasceu de alguma coisa dessa história aí dos heróis jangadeiros, entendeu?”³¹⁵

Mais uma canção em que múltiplos elementos se hibridam a partir das apropriações feitas pelos compositores. Assim como em *Fox-lore*, em último *Raio de Sol* o que pode ser considerado bem cultural associado à pluralidade da cultura popular, expresso na cantiga de roda, foi apropriado pelos compositores e misturado a outros elementos de uma diversidade cultural relacionada ao campo da música erudita e de ícones de uma cultura local que tem na imagem do jangadeiro a representação de um herói. A figura de Chico da Matilde, o Dragão do Mar, é um exemplo marcante de tal referência³¹⁶.

O registro das canções de Rodger Rogério, entre os anos de 1973 e 1979, consistiu no recorte temporal para a seleção das canções aqui abordadas. Tal seleção não exclui um caráter subjetivo por parte de quem pesquisa, pois em um trabalho acadêmico não existe neutralidade, e sim critérios de escolha aliados a conceitos teórico-metodológicos que iluminam o caminho a ser percorrido em direção às fontes investigadas.

³¹⁴ É o modo de tocar os instrumentos de corda (geralmente os de arco) pinçando as cordas com os dedos. “Entre os instrumentos de arco, indica que as cordas devem ser dedilhadas, e não tangidas. Implica o abandono temporário do uso do arco em uma obra, movimento ou trecho, ou ainda uma ou algumas notas apenas [...]”. Ibid., p. 256.

³¹⁵ NILO, F., op. cit.

³¹⁶ “[...] o jangadeiro Francisco José do Nascimento, conhecido como “Chico da Matilde” (nome de sua mãe). Em 1881, a pedido dos integrantes do movimento abolicionista cearense, ele liderou os jangadeiros que se recusaram a embarcar escravos no navio que iria levá-los para outras províncias. Abolicionistas do Rio de Janeiro promoveram sua ida à Corte, onde recebeu homenagens amplamente divulgadas. A imprensa passou a se referir ao jangadeiro como ‘Dragão do Mar’, alcunha que substituiu o prosaico apelido ‘Chico da Matilde’. MOREL, 1988 apud GONDIM, Linda M. P. O Dragão e a Cidade: lendas do Ceará. **Museologia e patrimônio** - v.2, n.2 - jul/dez de 2009, p. 14. Disponível em < <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/69/69> > Acesso em 6 set. 2011

O fazer musical de Rodger se apropria de diversos bens culturais e se apresenta plural e híbrido. Essa hibridação pôde ser percebida nas canções selecionadas para este trabalho, a partir das misturas envolvendo tradição e modernidade, rural e urbano, erudito e popular, local e estrangeiro, que muitas vezes se apresentaram sobre um pano de fundo político vivenciado pelo compositor e por muitos outros artistas no Brasil da década de 1970.

Reforçando o que foi dito no início deste capítulo acerca da identificação dos bens culturais envolvidos no fazer musical do compositor, é importante lembrar que a hibridação cultural permeia o trabalho musical de Rodger e pode ser identificada para além das músicas aqui analisadas.

Canções como *Chão Sagrado*, que referencia o Ceará e o Nordeste através de seu ritmo e da apresentação de sua geografia e territorialidade; *Beco da Noite*, um blues que em determinada passagem melódica traz uma escala característica da música flamenca; a já citada por Walter Silva *Curta Metragem* e seu cenário urbano descrito em meio a uma melodia melancólica; *Coroação*, cuja melodia, de acordo com ele, seria bem próxima à Bossa Nova, gênero musical com o qual Rodger muito se identifica, canção inspirada, segundo o compositor, em um Maracatu a que ele assistiu em São Paulo, são exemplos desse caráter diversificado e híbrido da obra do compositor.

Rodger afirma ter na Bossa Nova a sua mais forte influência e diz que, mesmo nas suas canções em que tal gênero não aparece explícito, ele se faz presente através dos elementos sonoros impressos nos acordes dissonantes.³¹⁷ A Bossa Nova pode ser o arcabouço musical para o qual o compositor se voltou quando escolheu as harmonias que preenchem suas canções. Mas o que se percebe em seu fazer musical é uma diversidade de ritmos e gêneros musicais. Sobre alguns deles o compositor fala em entrevista:

Na transformação de cada um de nós teve uma coisa comum que foi Luiz Gonzaga. (...) Enquanto para Fagner e Ednardo o Roberto Carlos era peso grande, para mim e Petrucio Maia era a Bossa Nova. Ao lado dessas duas coisas aí tinha o passado ... a música brasileira de modo geral e a música mais nordestina; muita influência de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.³¹⁸

³¹⁷ O conceito de dissonância é assim definido por Dourado: “1. Discordância. 2. Na harmonia tradicional, grupo de duas ou mais notas de um acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano, que por natureza busca predominantemente a sua resolução em acordes consonantes. Com a ruptura dos conceitos rígidos do TONALISMO e ao sabor das correntes de composição que se seguiram, passou-se a entender que a tensão da dissonância não precisa ser obrigatoriamente resolvida.” DOURADO, op. cit., p. 110.

³¹⁸ ROGÉRIO, R. In CASTRO, 2008, p. 45

A Bossa Nova, os ritmos nordestinos executados na sanfona de Luiz Gonzaga, a música brasileira dos cantores do rádio mencionados no primeiro capítulo foram elementos musicais apropriados por Rodger. Além desses gêneros e ritmos, o *swing* americano do jazz, o blues, o tango e o fado também foram experimentados pelo compositor, que os misturou a trechos de cantigas de roda pertencentes à tradição popular, inspirou-se no maracatu e baseou-se em temas urbanos para compor suas canções, expressando assim o hibridismo cultural de seu fazer musical.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se compreender nesta pesquisa o fazer musical de Rodger Rogério, sabendo que tal entendimento passa pelo vislumbre de diversos aspectos relacionados à experiência musical vivenciada pelo compositor nos moldes do que preconiza Damasceno³¹⁹, quando discorre sobre as eletividades afetivas e estéticas e as práticas sóciomusicais. Esses dois aspectos aparecem de forma entrelaçada no fazer musical de Rodger observado entre as décadas de 1960 e 1970.

A discussão ao longo dos capítulos demonstrou que as apropriações feitas pelo compositor para o seu fazer musical relacionam-se aos acessos a uma diversidade de bens culturais que se fizeram presentes em sua vida, desde a infância até a época em que registrou suas canções em discos. A escolha dos ritmos, gêneros, mensagens textuais, instrumentos musicais, presentes nas canções, guarda estreito vínculo com sua subjetividade e com as relações sociais estabelecidas por ele.

As vivências do compositor desde a infância e a adolescência, quando o rádio, o cinema, o aprendizado da execução de instrumentos musicais e a paixão pela Bossa Nova estiveram presentes de modo marcante em sua vida e converteram-se em consumo de cultura; o despertar do processo criativo, com as primeiras composições; o ingresso na universidade e a participação em grupos culturais, festivais de música e programas de televisão em Fortaleza; a mudança para Brasília, onde cursou o mestrado e produziu canções que mais tarde integrariam o repertório de seus discos gravados na década de 1970; a ida para São Paulo, onde lecionou na USP e estabeleceu uma estreita relação com o mercado fonográfico e os meios de comunicação, dividindo-se entre as profissões de músico e professor e gravando dois discos, marcam sua trajetória até a década de 1970 e expressam a singularidade de sua experiência musical.

Essa singularidade faz-se plural no tocante às apropriações feitas por Rodger para o seu fazer musical. Imerso em um contexto sócio-histórico de modernização da América Latina pós II Guerra Mundial, os acessos aos diversos bens culturais apropriados se deram por uma sociabilidade que experimentou muitos dos avanços tecnológicos ocorridos no século XX. Suas canções, resultado vivo de seu fazer musical, expressam um híbrido observado nos elementos contidos em suas mensagens, tanto no que diz respeito às letras como no que tange à diversidade musical dos gêneros

³¹⁹ DAMASCENO, op. cit.

e ritmos. Esse hibridismo cultural se mostra através da mistura entre o erudito e popular, o rural e o urbano, a tradição e a modernidade, o local e o estrangeiro observados na análise de suas canções e em sua obra como um todo.

Pessoal do Ceará, marca impressa a uma geração de artistas de modo exógeno, mas que até hoje os identifica a partir de um contexto histórico e de obras produzidas nesse contexto, pode significar ao mesmo tempo semelhança e particularidade. O sotaque vindo do Nordeste, que gerou curiosidade durante a década de 1970 e registrou canções em grandes gravadoras, pode ser tomado como ponto em comum observado entre os artistas. Mas cada um construiu sua trajetória e cada um, dentro desse sotaque, deu entonação e ritmo próprios ao seu fazer artístico. Mostrou-se relevante para este trabalho a particularidade do fazer musical de Rodger Rogério na perspectiva de sua singularidade e de sua pluralidade no contexto da música cearense.

Assim, discorrer em um trabalho científico sobre o fazer musical de Rodger Rogério é fazer ecoar por mais um canal a música cearense e a música de um cearense que esteve presente de forma criativa em um tempo histórico de grande importância para a música popular brasileira

Por fim, este trabalho não esgota as perspectivas de estudo e investigação sobre aqueles artistas cearenses que vivenciaram a música em Fortaleza na década de 1960 e divulgaram suas canções para um público bem mais amplo na década de 1970. Ao contrário, espera-se que ele contribua para novas reflexões sobre o tema e consista em possibilidade de ponto de partida para novas investigações, considerando a raridade dos registros nos estudos sobre música brasileira, de discussões sobre a música feita por cearenses no período aqui destacado e, em particular, a pouca reverberação do fazer musical de Rodger Rogério quando se trata da ênfase ao *Pessoal do Ceará*.

FONTES

A FÁBRICA de Novo? **Veja**. Rio de Janeiro, n. 244, p. 96, mai. 1973. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

BELCHIOR. Sorry Baby. Intérprete: Belchior. In: **Belchior**. São Paulo: Continental, Chantecler, 1973. 1 disco sonoro compacto.

EDNARDO. Depoimento [Jan. 2007]. Entrevistador: Nelson Augusto. Fortaleza: Centro Cultural BNB, 2007, 1 DVD. Entrevista concedida ao Programa Nomes do Nordeste.

EDNARDO, Rodger Rogério e Tetty. **Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem** - Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, 1972, 1 disco sonoro.

MIXTURAÇÃO. **O Povo**, Fortaleza, 28 jul. 1973.

NILO, Fausto. Depoimento [ago. 2011]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2011. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

OS NOVOS Mensageiros. Folha de São Paulo, São Paulo, 17. Fev. 1973. Folha Ilustrada.

ROGÉRIO, Rodger; TÉTI. **Chão Sagrado**. São Paulo: RCA -Victor, 1975. 1 disco sonoro.

_____. Depoimento [mar. 2011]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2011. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

_____. Depoimento [fev. 2012]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2012. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado.

_____. Depoimento [dez. 2009]. Entrevistadores: C. Alencar, A. Leão e N. Augusto. Fortaleza: Programa Conversando com Arte, Rádio Universitária FM, 2009. 1 CD.

_____. Entrevista, 10 nov 2009. **Revista Entrevista**. N.º 23, mai. 2010.

_____. Retrato Marrom. Intérprete: Raimundo Fagner. In: **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro. Stereo.

_____. Show musical [abr. 2010]. Registro: J. Guedes, Fortaleza: Bar e restaurante Mistura Cenários, 1 DVD, (60 mim).

UMA Salada de Tendências. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 mai. 1973.

SILVA, Walter. Boas Novas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 nov. 1974.

_____. Mais Ceará. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1974.

_____. Música ou Não? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 out. 1972.

_____. Os bobos da corte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jan, 1973.

_____. Rodger e Têti sucesso merecido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jul. 1975, p. 24.

TÊTI. Depoimento [jun. 2012]. Entrevistadora: J. Guedes. Fortaleza: 2012. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta dissertação de mestrado

_____. **Equatorial**. São Paulo: CBS/Epic, 1979. 1 disco sonoro.

Volta Hoje o Pick Up do Pica Pau. **Folha de São Paulo**, 7 mar. 1972. Site disponível em: <http://pecasraras.blogspot.com.br/2011/11/interferencia-destaca-e-reconstitui-o.html>.

SITES

<http://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contra-a-guitarra-eletrica>

<http://bingcrosby.com/bing/about-bing>

<http://docinema.blogspot.com/2007/08/amacord-33-anos-depois-e-ainda-um-filme.html>

<http://www.fagner.com.br>

<http://fortalezanobre.blogspot.com.br/2009/11/edificio-sao-pedro-antigo-iracema-plaza.html>

<http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspogatica.html>

<http://musica.uol.com.br/ultnot/2011/10/13/biografia-uma-vida-detalha-bastidores-da-cantora-francesa-edith-piaf-leia-trecho.jhtm>

<http://paulanka.com>

<http://pecasraras.blogspot.com.br/2011/11/interferencia-destaca-e-reconstitui-o.html>

http://www.raimundofagner.com.br/festival_aqui1968.htm

<http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/disc05.html>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley

http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Beatles

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos: O Cearense na Música Popular Brasileira**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do estado do Ceará/Multigraf Editora, 1994.

ALBERTI, Verena. História dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassenezi (Org). **Fontes históricas**. 2ª ed. 1 reimp. São Paulo-SP: Contexto, 2008.

AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). **Usos e Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ANDRADE, R e SILVA, Erotilde. A sociabilidade em ondas sonoras: as audiências e o rádio dos anos 50 e 60 em Fortaleza. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. P 1-17. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/198/199>> Acesso em: 10 mar. 2012

SARAIVA, Andréia. **Orélio Cearense**. Fortaleza: Premium, 2002.

ARCHETTI, Eduardo P. O “Gaúcho”, O Tango, Primitivismo e Poder na Formação da Identidade nacional Argentina. **Mana** 9 (1): 9-29, 2003, p. 2. Disponível em <www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a02v09n1.pdf>.

ARMENGOL, Cristina. **Instrumentos Musicais: A guitarra elétrica**. Salvat Editora, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada Será como Antes: MPB anos 70-30 anos depois**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica**. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/ibU_JctL/Walter_Benjamin_-_A_obra_de_ar.html>. Acesso em: 18 mar. 2012.

BERU, Maurício. Cinema, Astor Piazzolla e a Polifonia da Cidade de Buenos Aires. Entrevistador: Antônio Rago Filho. **Proj. História, São Paulo**, 2006, n. 32, p. 257-277. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2429/1525>>.

BRAGA, Luís. Música Brasileira, Música Americana: O Fox-Trot nas décadas de 30 e 40. In: **V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**, p. 1. Anais Eletrônicos. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/LuizOtavioBraga.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/LuizOtavioBraga.pdf)>

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. 2. reimp. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização. Trad. Maurício Santana Dias. 7 Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: Uma exploração das hibridações Culturais. [S.I.]: Virtual Books, 1996. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=5wTLJCUkN10C&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 10 out 2009.

CARLOS, Josely Teixeira. **Muito Além de Apenas um Rapaz Latino-Americano vindo do Interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CARVALHO, R; NOGUEIRA, M. Villa-Lobos e o Surgimento de uma nova Estética no Arranjo Coral Brasileiro. In: **XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)**, 2008, Salvador, p. 261/262. Anais Eletrônicos. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM441%20-%20Carvalho%20et%20al.pdf>.

CASTRO, Wagner. **No Tom da Canção Cearense**: Do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979). Fortaleza: Edições UFC, 2008.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>>.

COELHO, Frederico. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Teixeira. **Cultura e Imaginário**: Dicionário crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminura, 1997, p. 75. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/54735072/Dicionario-critico-de-politica-cultural-Teixeira-Coelho-1>>. Acesso em: 4 mar. 2012.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Experiências Musicais**: em busca de uma aproximação conceitual. In: DAMASCENO, F.; MENDONÇA, A. (Org.). *Experiências Musicais*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF / EDUECE, 2008.

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

Dicionário Aurélio On line. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Fazer>>. Acesso em: 4 mar. 2012.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 210. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?hl=pt->

BR&lr=&id=cL6zQ9vAUwkC&oi=fnd&pg=PA7&dq=modulação+na+música&ots=yUGEY2BI_x&sig=9_v_0KeVGtQN-Cj4PbvE9nqYlhY#v>.

Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 3 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha.

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral:** Possibilidades e Procedimentos. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GONDIM, Linda M. P. **O dragão e a Cidade:** lendas do Ceará. Museologia e patrimônio - v.2, n.2 - jul/dez de 2009, p. 14. Disponível em <
<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/69/69>
>

HEROM, Vargas. Condições e Contexto Midiático do Experimentalismo na MPB dos anos 1970. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 87- 102, jul/dez 2010

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos:** o breve século XX, 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

_____. **J. História Social do Jazz.** Tradução Ângela Noronha. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth. **Dicionário de Música.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em <
http://xa.yimg.com/kq/groups/19906282/820661633/name/LE_GOFF_HistoriaEMemoria.pdf> Acesso em: 8 abr. 2012.

LIMAVERDE, Narcélio. Senhoras e Senhores com vocês a Rádio Cearense. **Para Mamíferos.** Fortaleza: n.3, ano 3, 2011.

LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas.** 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008.

MACHADO, Livia Borges. Os Feitos do Anticomunismo nos EUA na fase inicial da Guerra Fria. XVI Encontro de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ, 2007, Universidade estadual de Maringá – PR. **Anais Eletrônicos.** Disponível em: <
<http://www.eaic.uem.br/artigos/CD/2051.pdf>>.

MAIA NETO, Emy Falcão. “Um Som meio Fanhoso, mas Gostoso de Ouvir”: Radiofonia e Cultura Musical em Fortaleza. Fortaleza: dissertação de mestrado em História da UFC, 2010.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A Construção Identitária Regional pelas Topografias Discursivas das Canções do “Pessoal do Ceará”.** Dissertação (Mestrado

em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

MICHAELIS/Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral e Memória:** a cultura popular revisitada. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009>. Acesso em: 22 ago. 2009

MORELI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica:** um estudo antropológico. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música:** história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas.** 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. A música brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **IV Congresso de La rama Latinoamericana del IASPM.** Cidade do México, abr. 2002.

ORTIZ, Renato. Mundialização, modernidade, pós-modernidade. **Ciências Sociais Unisinos.** Entrevistadora: Samira Feldman Marzochi, V. 43, n. 1, p. 103-105, jan./abr. 2007, p. 105. Disponível em <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_ciencias/v43n1/ent_r_ortiz.pdf>.

PEREIRA, Simone. **Lugares e Escutas:** ouvintes da Bossa Nova e (des) territorializações musicais nas cidades. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2011/12/SimoneLuciPereira.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.

PELLEGRINI, Emmanuelle. A Música Libertada pelos Escravos. **História Viva**, n. 92, Ano VIII.

PINHEIRO, Daniel Rodrigues C., BRUNKER, Olga M. M. Prado. Motivações e esperança do investidor em hotelaria na Praia de Iracema. **Revista Humanidades,** Fortaleza, v. 22, n. 1, p. 20-30, jan./jun. 2007.

POGGI, Tatiana. Revisitando o Imperialismo: O Papel do Office of the Coordinator of Inter American Affairs na Construção de Novas Estratégias de Dominação. **Dossiê Impérios,** Vassouras, v. 12, n. 1, p. 41-54, jan./jun., 2010. Disponível em: <http://www.uss.br/revistamestradohistoria/v12n12010/pdf/03revisitando_o_imperialismo.pdf>.

RICARDO, Sérgio. **Quem Quebrou meu Violão**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ROGÉRIO, Pedro. **A Viagem como um Princípio na Formação do *Habitus* dos Músicos que na Década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

_____. **Pessoal do Ceará: habitus e campo musical na década de 1970**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

_____. **Pessoal do Ceará: Formação de um Campo e de um Habitus**. Musical na década de 1970. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em <http://www.teses.ufc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2437 >.

SAGGIORATO, Alexandre. Rock Brasileiro da década de 70: Integração, assimilação, sincretismo e disjunção. In: **Semina**. V. 5, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.upf.br/ppgh/images/stories/revista/Seminav520071/2-rock_brasileiro_nos_anos_70-alexandre_saggiorato.pdf>.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Pessoal do Ceará: A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SÊGA, Rafael Augustus. O Conceito de representação Social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n. 13, p. 128-133, jul. 2000, p. 1. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/13/13art8.pdf>>.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. **Rumores: A Paisagem Sonora de Fortaleza**. 2006, Fortaleza: Museu do Ceará

SILVA, F. C; SILVEIRA, N. A. A flor psicodélica: das raízes ao olor – Origens e impacto da contracultura psicodélica no design gráfico. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2010, Campina Grande – PB. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1416-1.pdf>>

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TONI, Flávia Camargo. Missão: As Pesquisas Folclóricas. In: SESC – Serviço Social do Comércio: **Mário de Andrade** – Missão de Pesquisas Folclóricas. São Paulo: SESC / Prefeitura da Cidade de São Paulo / Secretaria de Cultura / Centro Cultural de São Paulo, 2006.

TOTA, Antônio Pedro. Americanização no Condicional: Brasil nos Anos 40. **Perspectivas**, São Paulo, n. 16, p. 191-212, 1993.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **A canção das mídias: memória e nomadismo.** Disponível em: < <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Duarte?ndf> >

ANEXOS

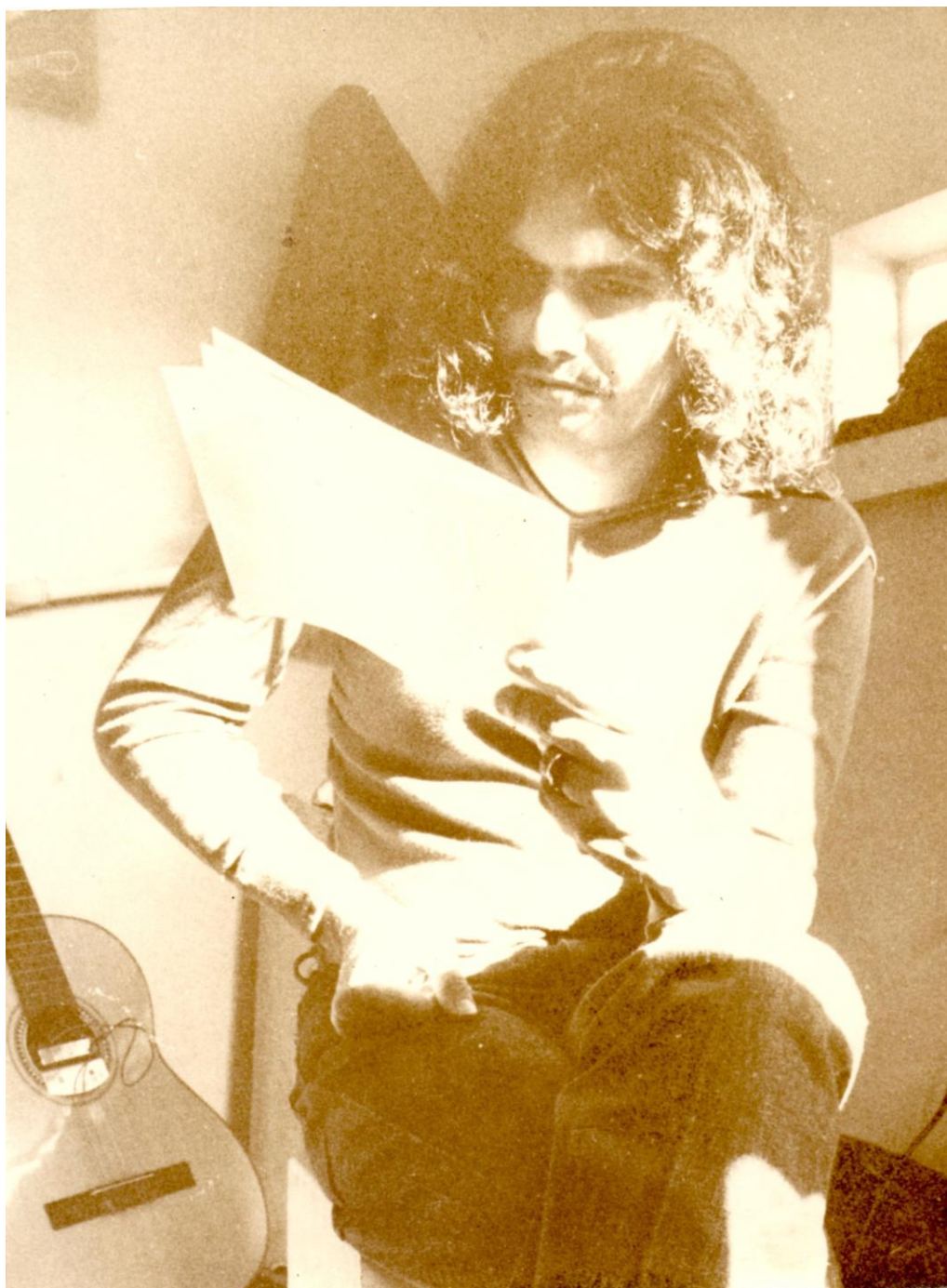


Foto de Rodger feita por Pepe em São Paulo na década de 1970, cedida por Têti



Foto de Têti feita por Gerardo Filho para o disco *Chão Sagrado*, cedida por Têti



Foto de Rodger e Têti feita por Gerardo Filho durante a gravação do disco *Chão Sagrado*, cedida por Têti



Foto de Walter Silva feita por Gerardo Filho durante a gravação do disco *Chão Sagrado*, cedida por Têti



Foto de 1976, feita por Maurício Albano em Fortaleza, cedida por Têti

A Mala

(Rodger Rogério / Augusto Pontes)

INTRO: D D⁴₉. (4 tempos em cada)

D

Teus olhos cansados de ver o mundo

Em/D

Teus olhos molhados de ver o mundo

D⁵₉. D⁴₉. Dm⁹- D⁴₉ D

Teus olhos cansados de viver no mundo

G/D D

Meus olhos molhados. de viver no mundo

D9 A/C# D9/A A

D D/C G/B

Meus olhos parados no meio do mundo

Gm/Bb A D

Mil olhos olhados no canto da sala

Do mundo onde vou

F# Bm B7/A Em

Nossos olhos guardados dentro da mala

A7 D

Do mundo onde estou

F#m/C# D/C G/B

Nos olhos, olhares sem ver o mundo

Gm/Bb A7 D

Mil mundos rodando no canto da sala

G D D/C

Na sala mortíça, a mala piscando

G/B Gm/Bb A D

Na sala a preguiça da mala no canto

F#m/C# Bm D/A

A mala estende seu manto na sala

G A7 D

A sala se cala no canto da mala

F#7 Bm B7/A Em A

Mil olhos se flecham no canto da sala

D

Da sala

D/C G/B

Sentado, sentido, ouvido, perdido

Gm/Bb A7 D

Comovido, comedido, com que digo,
consentido

G/B Gm/Bb A D

Áspera..... a espera

A Bb Bm E7

Aspirina, aspirando, respirando, suspirando

A4sus A7 D

Vendendo, vendado, vedando

D/C G/B Gm/Bb A7

Pisca, piscando, preguiça, na sala, na mala

D D/C G/B Gm/Bb A7 D

Fumaça azul, luz.....uz.....luz e
lágrimas

D/C G/B

No nicho, no luxo no lixo

Gm/Bb A D

Num minuto escuto, lato e luto

D⁴₉ D

Vendo, só ven...do, sorvendo, vendendo

Dm/C Bb A

Vendido na mala perdido

D D/C

Num canto da sala

G/B Gm/Bb A7 D

Voz mansa..... de criança

D/C G/B Gm/Bb A7 D D/C

Dança e trança a..... esperança

G/B Gm/Bb A7 D

No embalo da mala, embalagem vendendo

D/C G/B

Vedando, minhas portas, meus sentidos

Gm/Bb A7 D D/C

Minha chave, meu segredo, mil cuidados,

G/B

Não ter medo

Gm/Bb A7 D D/C

Pisca, pisca, em ti e em mim, uou uou

G/B Gm/Bb A D D/C

coisas assim coisas assim uou uou

G/B Gm/Bb A7 D

etcétera e etcétera..... e etcétera

D/C

Amália

(Rodger Rogério/Fausto Nilo)

Intro: $\frac{4}{4}$ Em 7_9 | Em9 | Em9 | Em5+ | Em 6_9 | Em 7_9 | C | $\frac{2}{4}$ C $^\circ$ | $\frac{4}{4}$ G/D D $^\circ$ | C B7 | Em Am G B7/F# | Em D/E

Em 7_9 E $^\circ$ F# $^{4sus}_9$ F# 7_9

Quando eu tiver uma paixão de zíngara por ti

Bm B $^\circ$ Bb7M

Dolorosa e pálida

A7M D7

Não será castigo

Db 7_9 C7 F7M

Conviver com o vírus

F#m B7

Que me ma...ta

C7M

Desde que eu te queira ingrata

F7M B7 Em 7_9

Desde que eu te a...me Amália

Em9 | Em9 | Em5+ | Em 6_9 | Em 7_9 | C | $\frac{2}{4}$ C $^\circ$ | $\frac{4}{4}$ G/D D $^\circ$ | C B7 | Em Am G B7/F# | E E4 E

Am C/G F#m $^{5-}_7$

Desde que eu te queira ingrata

B7 C C7M Am/C B7 Em 7_9

Desde que eu te ame Amália

Em E $^\circ$ F# 7_9

Quando eu fizer uma canção de cárcere pra ti

Bm Bb7M B $^\circ$

Tenebrosa e cálida

C#m $^\circ$ F# $^{5-}_7$ F#7

Será antigo

B7

Mas, no teu suspiro

C7M C $^\circ$

Queima a alma

G/D D $^\circ$

Desde que eu te adore

C

Doloro....sa

B7

Desde que eu te implore

Em Am G B7/F# Em 7_9

Pálida

Barco de Cristal

(Rodger Rogério/Clodo/Fausto Nilo)

INTRO: $\frac{4}{4}$ ||: Am | C/G | Dm/A | Dm/F F | G | G | C | B^Ø E7 :||

Am
Eu vi chegar
C/G
No alto mar
Dm/A Dm/F
Um barco de cristal
G
Trazendo na bandeira
C B^Ø E7
A estrela matinal
Am C/G
A negra noite clareou
Dm
Na luz do teu olhar
G
E nós vamos sair
C E7
E vamos encontrar
Am C/G
Gente pelas ruas
Dm
Num riso só
G
Cantando a alegria
C E7
Do barco de cristal

Refrão La la la... ||: Am | C/G | Dm/A | Dm/F F | G | G | C | E7 :||

Am
Mas foi um sonho
C/G
Ainda é noite
Dm
Uma alucinação
G
Não tem luz teu olhar
C E7
Nem mesmo esta canção

Beco da Noite
(Rodger Rogério/Pepe)

Am D⁷₉
No beco da noite, no vinco do dia
Am
Na alegria mormaço
D⁷₉ D⁷₉ E⁷₉ D⁷₉
Nos dentes já frios
Am G
Debaixo da cama seu corpo sumido
F E7
O lençol, o cansaço, o frio, o ladrilho

Am D⁷₉
No beco da noite o sonho sumido
Am D⁷₉ D⁷₉ D⁷₉
No beco da vida a morada dos grilos
Am G7
No beco da cama um claro de sol, de sol
F E7
O sangue nas mãos por debaixo do mar

Bye-bye Baião

(Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

INTRO: C F7 Bb Eb D C

C Bb
Lá no meu sertão tem o peso do mormaço na imensidão

Ab
Tem o cheiro de bagaço de cana no chão

G7
Desafio e vaquejada

C
Noite de São João

Prato fundo de qualhada

Bb
Leite e requeijão

Ab
Tem morena e tem a torre

G
Da televisão

C D G7 C G
E eu digo bye-bye, bye-bye baião / Bye-bye, bye-bye baião

C D G7 C F C G
E eu digo bye-bye, bye-bye baião / Bye-bye, bye-bye baião

C Bb
Não há mais gente oh não

Ab G7 C F C G
Tá tudo em frente da televisão

E eu digo bye-bye...

C Bb
Jerimum com leite em pó

Ab G
Mugunzá com dietil

Am Em Eb7
Tem uma lua de metal

Ab G7
Pelo céu desse Brasil

E eu digo bye-bye...

Não há mais gente oh não

Tá tudo em frente da televisão

E eu digo bye-bye...

C C#

Nas salas de visitas

D7 G

Onde cochilam os coronéis

C A

Passeiam pelo espaço

Dm D G C A/C#

Apolo 8, Apolo 9, Apolo 10

Dm D G7 C F C G

Apolo 8, Apolo 9, Apolo 10

E eu digo bye-bye

Chão Sagrado
(Rodger Rogério/Belchior)

Intro: E7

E	F#/E
Você conhece o Nordeste?	
F/E	E
Palmilhou seu chão sagrado?	
	F#/E
Viu Cascavel e Coluna?	
F7M/E	E
Sol quente pra todo lado	

G°
 Você conhece o Nordeste?
 A E
 Morro Branco e Quixadá?
 Bb° A
 Palmilhou seu chão sagrado
 B7 E
 Por isso pode falar
 F#/E
 Minha viola em meu peito
 F/E E
 Canta e nunca desafina
 F#/E
 Ela é quem sabe dos modos
 F7M/E E
 Da cantoria nordestina

Coroação

(Rodger Rogério)

INTRO: D^{7M}₉ | D^{7M}₉ | D^{7M}₉ | D^{7M}₉ | Em⁷₉ | Em⁷₉ | D^{7M}₉ | D^{7M}₉

D⁷/C G⁶/B Gm⁶/Bb D^{7M}₉

Meu amor, não tem rei pra coroar
D⁷/C G⁶/B Gm⁶/Bb D^{7M}₉

Portugal tá muito longe
D⁷/C G⁶/B Gm⁶/Bb D^{7M}₉

Portugal tá além do mar
G#m⁷₉ C#⁶₉ F#

Ela é uma rainha
A A7 D^{7M}₉

Não sei se vai brincar o carnaval
G⁶/B Gm⁶/Bb D^{7M}₉

Nem sei se vai brincar
D⁷/C G⁶/B Gm⁶/Bb D^{7M}₉

Nem sei se vai brincar
D#^o Em⁷₉ D^{7M}₉

Mas, o vestido que ela usa
D#^o Em⁷₉ D^{7M}₉

Todo mundo quer usar
D#^o Em⁷₉ D^{7M}₉

E o vestido que ela usa, usa
D#^o Em⁷₉ D^{7M}₉

Todo mundo quer usar
E⁷₉

O meu amor
A⁷₉¹³

Está toda cor de rosa
F⁷₉ Bb⁷₉¹³

Cor de rosa
Eb⁷₉ Ab⁷₉¹³ A⁷₉¹³

Tranquilamente cantando
D^{7M}₉

Tranquilamente
D#^o Em⁷₉ D^{7M}₉

E o vestido que ela usa
D#^o Em⁷₉ D^{7M}₉

Todo mundo quer usar
D#^o Em⁷₉ Eb7 D^{7M}₉

E o vestido que ela usa

Eventualmente se pode inserir a 4ª no acorde de Em⁷₉
A maioria dos acordes de Em⁷₉ estão com baixo em A

Curta Metragem

(Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

INTRO: A | A#° | E/B | C | B⁷₄ | B⁷ | Bm⁷/E | E7 | A | A#° | E/B | C | B⁷₄ | B⁷ | E | B⁷₉₋ |
E

D#°/E

Embaixo das Marquizes

Bm7 E⁷₉₋

Nem tristes, nem felizes

A^{7M}

Olhando, olhando a chuva cair

G#⁷₁₃ G#⁷₁₃₋ C#m7 C#m⁷₉

Não há nada para ser feito

F# F#6 F# B⁷₉ B⁷₉₋

Está tudo, tudo tão direito

E D#°/E

A noite vem chegando

Bm7

Um ônibus parando

E⁷₉₋ A⁵⁺ A⁶ A^{7M} A⁶

A vida, a vida é mesmo normal

G#3 G#4 G⁵⁻₇ G#7 C#m7 C#m⁷₉

Será que ninguém sabe

F#9 F#7 B^{4SUS} B⁷ B⁷₉ B⁷₉₋

Aquilo, aquilo que não cabe

A A#° E C B⁷₄ B⁷ Bm⁷/E E

Nas folhas, nas folhas, nas folhas de jornal

A A#° E C B⁷₄ B⁷ E B⁷₅₊

Nas folhas, nas folhas, nas folhas de jornal

E

Primeiro uma atitude

D#°/E

Segundo algo que mude

Bm7 E⁷₉₋ A^{7M}

Terceiro ação, ação de mudar

G#⁷⁹₁₃ G#⁷₁₃₋ C#m7 C#m⁷₉

Porém, nada acontece

F# F#6 B⁷₉ B⁷₉₋

Um táxi, um táxi aparece

A A#° E C B⁷₄ B⁷ Bm⁷/E E

Melhor, bem melhor, melhor se desculpar

A A#° E C B⁷₄ B⁷ Bm⁷/E E

Melhor, bem melhor, melhor se desculpar

Melhor se desculpar...

Falando da Vida

(Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

Intro: C | C° G/B | F/A C/G | D/F# | G7 | C | C° G/B | F/A C/G | D D/E | D⁹/F# D7 |
G | G | G | G7 | C

F | C | G^{4sus} G7 |

C C° G/B F/A C/G D/F# G G#°

No meio do dia não venha tentar quebrar meu encan...to

Am B7 E4 E Interlúdio A⁷⁺₉ A⁶ A⁷⁺₉

Não venha chorar, por enquanto

A⁷⁺₉ G#⁴₉ C#⁷⁹₁₃₋ C#5⁷₉₋ (o 5 é pra
ênfatizar que o acorde tem o quinto grau)

Meus olhos de olhar, de olhar querem ver o que há

F#m⁷⁺₉ F#m⁷₉ F#m6 D

Não venha me encher de mistérios

C/E F E E7 E

Não vou prometer fi.....car sério

A Dm A

Não venha, não venha tentar quebrar meu encanto

Dm A

Não venha chorar, por enquanto

Dm A

Não venha me encher de mistérios

Dm A

Não, não vou prometer ficar sério

Dm A

Não venha estragar meu prazer

Dm A

Não, não vou prometer

Dm

Não venha estragar

A A7+

Enquanto durar

A A7/G A7

No meio da noite não posso deixar

D/A Dm/A G

Não posso deixar de sair

F Em Dm

Se você quiser pode vir

E4sus E7

Não quero mudar minha sorte

A C#7 D

Se a morte, se a morte vier me encontrar

E7

Ela sabe que estou entre amigos

A D/E D/F D/F# D/G D/G# A D/E
 Falando da vida..... falando da vida.....
 A A/C# D E
 Falando da vida, e bebendo num bar

A D/E D/F D/F# D/G D/G# A D/E D/F D/F# D/G
 D/G# (melodia do baixo)
 Falando da vida..... falando da vida.....
 A A/C# D E F (segura o Fá no final com efeito
 eletrônico)
 Falando da vida, e bebendo num bar

Fox-Lore

(Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

INTRO: D7 | G7 (6x)

D⁷ G⁷ D⁷ G⁷

São os filhos dessa gente que aparece na TV

D⁷ G⁷

Que controlam nossa mente

D⁷ G⁷

Como, quando, onde, porque

D⁷ C^{#7}

É tão grande esse braço

F^{#m7} B⁷

E a voz tão suave

Em⁷ A⁷

Nas dobras do espaço

D⁷ G⁷

E da espaçonave

D⁷ G⁷

A poesia chega em latas

D⁷ G⁷

Tutti-frutti e hortelã

D⁷ G⁷

Vitaminas são baratas

D⁷ A⁷

Corpo limpo e mente sã, mente sã

D⁷ C^{#7} F^{#m7} B⁷

Ora viva o foguete, a concepção

Em⁷ A⁷ D⁷ G⁷

Do longo porrete da persuasão

D^{7M} Em⁷/D

Carneirinho, carneirão, neirão, neirão

Gm⁶/D

Olha pro céu

A/D D^{7M}

Olha pro chão, pro chão, pro chão

D/C G⁶/B G⁶/Bb

Peço a Deus, nosso Senhor, Senhor, Senhor

D/A A D6

Para todos se levantarem

C^{#6} C⁶

Pelo jogo violento desses homens de capuz

B⁶

Pega fogo o pensamento

Bb⁶

A armadilha se produz

A⁷

Se produz

D^{7M} B⁷₅₊ Em⁷

Ora viva o botão
A⁷₅₊
Embora nos custe
D⁷ G⁷
Os dedos da mão
D⁷ G⁷
In God we trust
D⁷ G⁷
In God we trust

Retrato Marrom

(Rodger Rogério/Fausto Nilo)

Am Am⁶ Am⁷
 Ai meu coração sem natureza
 Am⁶ Am^{7M}
 Vê se estanca esta tristeza
 A⁷ Dm
 Que ilumina o escuro bar
 G⁷ C C⁷
 O nosso amor é um escuro bar
 F⁷ B7 E⁷ D#⁷
 Suspiro azul das bocas presas
 G#m F#
 O medo em minha mão
 E D#⁷
 Que faz tremer a tua mão
 G#m F#
 Traspassa o coração
 E D#⁷
 Joga fumaça em meu pulmão
 G#⁷ C#m
 Silente esquina do Brasil
 F#m G#⁷ C#m
 Nos verdes mares calma lama
 F#m B⁷ E F#m G° E/G#
 Um desespero sem canção
 Am Am⁶ Am⁷
 Guarda o teu olhar de ave presa
 Am⁶ Am^{7M}
 Na toalha de uma mesa
 A⁷ Dm
 Sem mirar a luz do sol
 G⁷ C C⁷
 Não há calor na luz do sol
 F⁷ B7 E⁷ D#⁷
 O fim da festa é uma certeza
 G#m F# E D#⁷
 Te vejo em minha vida como um retrato marrom
 G#m F#
 Sem lembranças perdidas
 E D#⁷
 Sem passado e tudo bom
 G#⁷ C#m
 Brilha um punhal em teu olhar
 F#m G#⁷ C#m
 Sinto veneno no teu beijo
 F#m B7 E
 Era moderno o meu batom

Último Raio de Sol

(Rodger Rogério/Clodo/Fausto Nilo)

Intro: 6/8 Dm | Gm Gm/F | E^Ø | E^Ø | F | Am/E D#^o | A7/E | A⁵⁺₇ A7 |

Intro cantada: Dm | A/C# | F/C | F | Bb7+ | A4sus | D⁷₉ | D⁷₉ | Am⁵⁻₇ | Ab⁵⁻₇ | Gm
Gm/Gb | Gm/F | E^Ø | E^Ø | Bb^o | Bb^o | A⁵⁺₇ | A7 A⁷₉₋ | F | F | A7 | A⁵⁺₇ A7

Dm A/C# F/C
Dor, menino mais não

F Bb7+ A^{4sus} D⁷₉
Que punhalada em meu co..ração

Am⁵⁻₇ Ab⁵⁻₇ Gm Gm/Gb
O primeiro foi teu irmão

Gm/F E^Ø Bb^o
No.... mar

A⁵⁺₇ A7 F
Sozinho a.....dormeceu

A7 A⁵⁺₇ A7
Sono azul

D9/F# F^o Em
Foi na amplidão

A7 D9/F#
Dentro do mar

F^o Em
Sem ver o céu

A7 Bb
Nas profundezas

Bbm F B^Ø
Tanto sal, silêncio e dor

Bb A A/G
Dorme meu menino pescador

Gm C Bb6 A7 A⁹⁻ A7
Vida marinheira te ensinou

Gm C Bb6 A7
Esse era bom navegador

A⁹⁻
Na dor

Dm A/C# F/C
Mar, te perdoei

F Bb7+ A^{4sus} D⁷₉
A natureza não tem traição

$A_m^{5-}_7$ $A_b^{5-}_7$ Gm Gm/Gb
E a calma do cora....ção

Gm/F $E^\emptyset$ Bb°
Vi.....rá

A^{5+}_7 A7
No derradei.....ro

F A^{5+}_7 A7 Bb^{12-} Dm^7_9 (Dm cordas)
Raio de sol

CANÇÕES MENCIONADAS E ANALISADAS NA DISSERTAÇÃO

1. Susto (Rodger Rogério)
2. O Lago (Rodger Rogério/ Augusto Pontes)
3. Rodoviária (Rodger Rogério/ Brandão)
4. A Mala (Rodger Rogério/ Augusto Pontes)
5. Falando da Vida (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)
6. Bye-bye Baião (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)
7. Sorry baby (Belchior)
8. Fox-Lore (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)
9. Retrato Marrom (Rodger Rogério/Fausto Nilo)
10. Barco de Cristal (Rodger Rogério/Clodo/Fausto Nilo)
11. Último raio de Sol (Rodger Rogério/Clodo/Fausto Nilo)