

FELIPE BERGER FARACO

**À SOMBRA DO REI:
ELEMENTOS CRÍTICOS PARA A ANÁLISE DA DISCOGRAFIA DE
ROBERTO CARLOS (1961-1982)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Práticas e Culturas da Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ricardo Rüdiger

Porto Alegre

2012

FELIPE BERGER FARACO

**À SOMBRA DO REI:
ELEMENTOS CRÍTICOS PARA A ANÁLISE DA DISCOGRAFIA DE
ROBERTO CARLOS (1961-1982)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Práticas e Culturas da Comunicação.

Aprovada pela Banca Examinadora em ____/____/2012.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ricardo Rüdiger - PUCRS

Examinador: Profa. Dra. Ana Carolina Escosteguy - PUCRS

Examinador: Prof. Dr. Ronel Rosa - PUCRS

AGRADECIMENTOS

À Ceres pelo apoio, conselhos, revisões e amor incondicional.

A todos que marcaram, de alguma forma, este ciclo que, agora, termina.

A corrente média triunfa e nivela, mistura e homogeneiza, levando Van Gogh e Jean Nohain. Favorece as estéticas médias, as poesias médias, os talentos médios, as inteligências médias, as bobagens médias. É que a cultura de massa é média em sua inspiração e seu objetivo, porque ela é a cultura do denominador comum entre as idades, os sexos, as classes, os povos, porque ela está ligada a seu meio natural de formação, a sociedade na qual se desenvolve sua humanidade média, de níveis de vida médios, de tipo de vida médio (MORIN, 1984, p. 50).

RESUMO

Trata-se de um estudo de parte da produção artística de Roberto Carlos. O cantor é o maior fenômeno da música popular brasileira, totalizando mais de 120 milhões de discos vendidos (SANCHES, 2009). Além disto, sua história acompanhou a formação e sistematização da indústria cultural nacional. Conseqüentemente, para compreendermos de forma adequada esta, devemos, inevitavelmente, seguir a trajetória deste artista. Para qualificarmos as características envolvidas no processo, analisamos a discografia de Roberto Carlos lançada no intervalo do ano de 1961 até o ano de 1982 – totalizando 22 álbuns. Este período compreende as primeiras gravações do cantor, até o ápice de sua carreira. Os parâmetros contidos no material selecionado possuem indicações relevantes para se realizar um estudo da obra do músico no que diz respeito a sua inserção no panorama da produção dentro da lógica capitalista. A pesquisa é norteadada por três elementos centrais, representados sonoramente, através do material musical; na semântica, pelo conteúdo de suas letras; e visualmente, pelas capas de seus discos. Parte-se da tese de Theodor Adorno, segundo a qual, os parâmetros musicais, em si, são indicadores da maneira como a lógica da mercadoria afeta a produção artística. A *standardização* é o seu reflexo mais marcante. Concluímos que a obra de Roberto Carlos é composta por uma série de padrões de produção. Nesta medida, todo o material se conforma, em algum nível, à finalidade da elaboração de um bem comercial. É um fato que permeia toda a discografia analisada do cantor. Contudo, existem diferenças particulares, atribuídas pela transição de um período inicial de precariedade que, posteriormente, foi substituído por fórmulas mais sofisticadas de produção.

Palavras-chave: Crítica à indústria cultural; Análise Discográfica; Roberto Carlos.

ABSTRACT

It is a study that deals with part of the artistic production of Roberto Carlos. The singer is the biggest phenomenon of Brazilian popular music, totaling over 120 million albums sold (SANCHES, 2009). Moreover, his personal history followed the formation and organization of national cultural industry. Consequently, to understand this properly, we must inevitably follow the trajectory of this artist. To qualify the characteristics involved in the process, we analyzed the discography of Roberto Carlos launched in the range of 1961 to the year of 1982 – a total of 22 albums. This period includes the first recordings of the singer, to the apex of his career. The parameters contained in the selected material have information relevant to the study of the musician's work with regard to its insertion in the panorama of production within capitalist logic. The research is guided by three core elements represented sonically, through the musical material; by semantics, reflected in the content of the lyrics; and visually, using the covers of his albums. In this sense, we proceed according to the thesis of Theodor Adorno, in which the musical parameters in themselves are indicators of how the logic of the commodity affects artistic production. Standardization is its most striking reflection. We conclude that the work of Roberto Carlos is composed of a series of standards of production. To that extent, all the material conforms, to some degree, the purpose of developing a business asset. It is a fact that permeates the entire studied material. However, there are differences given by the transition from an initial period of instability that was later replaced by a more sophisticated formulations of production.

KEYWORDS: Criticism of the cultural industry; Analysis of discography; Roberto Carlos

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Síntese do primeiro álbum musical de Roberto Carlos.....	46
Quadro 2: Síntese do segundo álbum musical de Roberto Carlos.....	52
Quadro 3: Síntese do terceiro álbum musical de Roberto Carlos.....	62
Quadro 4: Síntese do quarto álbum musical de Roberto Carlos	66
Quadro 5: Síntese do quinto álbum musical de Roberto Carlos.....	70
Quadro 6: Síntese do sexto álbum musical de Roberto Carlos.....	74
Quadro 7: Síntese do sétimo álbum musical de Roberto Carlos	77
Quadro 8: Síntese do oitavo álbum musical de Roberto Carlos.....	85
Quadro 9: Síntese do nono álbum musical de Roberto Carlos.....	87
Quadro 10: Síntese do décimo álbum musical de Roberto Carlos	98
Quadro 11: Síntese do décimo primeiro álbum musical de Roberto Carlos	106
Quadro 12: Síntese do décimo segundo álbum musical de Roberto Carlos	111
Quadro 13: Síntese do décimo terceiro álbum musical de Roberto Carlos	115

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 REFERENCIAL TEÓRICO: A CANÇÃO POPULAR	18
2.1 A ESTANDARDIZAÇÃO SEGUNDO ADORNO	21
2.1.1 Padronização interna	25
2.1.2 Imposição externa	26
2.1.3 Pseudo-individação	28
2.1.4 Glamorização	29
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	31
3.1 PROTOCOLO DE PESQUISA	32
3.1.1 Arranjo.....	32
3.1.2 Capas dos discos	33
3.1.3 Duração	33
3.1.4 Estrutura	33
3.1.5 Gênero musical	33
3.1.6 Harmonia	34
3.1.7 Instrumentação.....	34
3.1.8 Interpretação e Performance	34
3.1.9 Letra.....	35
3.1.10 Melodia	35
3.1.11 Propriedades de gravação.....	35
3.1.12 Timbre	36
4 AS FASES DA CARREIRA DE ROBERTO CARLOS	37
4.1 (1959 – 1963) Hibridismos: miscelânea de influências	38
4.2 (1964 – 1967) Jovem Guarda.....	39
4.3 (1968 – 1969) Música Negra: o flerte com a <i>soul music</i>	39
4.4 (1970 – 1982) Romântico	40
5 FASE DOS HIBRIDISMOS	41
5.1.1 Louco por você (1961).....	45
5.1.2 Splish splash (1963)	50

5.2 Considerações parciais	56
6 JOVEM GUARDA	58
6.1.1 É proibido fumar(1964).....	60
6.1.2 Canta para a juventude (1965).....	65
6.1.3 Jovem guarda (1965)	68
6.1.4 Roberto Carlos(1966).....	72
6.1.5 Em ritmo de aventura (1967).....	75
6.2 Considerações parciais	81
7 MÚSICA NEGRA	84
7.1.1 O inimitável (1968)	84
7.1.2 Roberto Carlos (1969).....	87
8 PERÍODO ROMÂNTICO.....	92
8.1.1 Roberto Carlos (1970).....	96
8.1.2 Roberto Carlos - sem título (1971)	104
8.1.3 Roberto Carlos - sem título (1972)	110
8.1.4 Roberto Carlos - sem título (1973)	115
8.1.5 O mesmo aos mesmos (1974 - 1979).....	118
8.1.6 O começo dos anos 80: maturidade e manutenção (1980 - 1982).....	126
8.2 Considerações parciais	130
9 CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS.....	139
ANEXOS	145

1 INTRODUÇÃO

Este é um estudo de parte da produção artística de Roberto Carlos. O músico é o maior fenômeno da música popular brasileira, totalizando mais de 120 milhões de discos vendidos (SANCHES, 2009). Mais importante do que isto: a construção deste ícone de massas faz parte de um processo que, como demonstraremos, acompanhou a formação e sistematização da indústria cultural no Brasil. Conseqüentemente, para compreendermos de forma adequada esta, vale, pois, seguir a trajetória de Roberto Carlos, um de seus maiores representantes.

Para qualificarmos de maneira devida as características envolvidas na formulação deste fenômeno, decidimos analisar a discografia do cantor, lançada no intervalo do ano de 1961 até o ano de 1982 – totalizando 22 álbuns. Com a finalidade de manter o foco do trabalho e devido às proporções do projeto, foram utilizados apenas os discos de longa duração (*long plays*) – LPs. Por conseguinte, optamos por excluir os compactos e os outros meios de divulgação musical, na medida em que o material contido nestes, em geral, virá a compor os discos de longa duração. Reconhecemos que, se não há acréscimo de conteúdo musical para fins analíticos nestes objetos sonoros, existem certas particularidades contextuais que os distinguem¹. Contudo, como o foco de nosso trabalho é prioritariamente o estudo da música em si, mantivemos esta restrição pelos motivos supracitados.

Acreditamos que os parâmetros contidos no material selecionado possuam indicações relevantes para compreender a obra de Roberto Carlos no que diz respeito à sua inserção no panorama da produção dentro da lógica capitalista. Assim, a pesquisa é norteadada por três elementos centrais, representados sonoramente, pelo material musical; na semântica, pelo conteúdo de suas letras; e visualmente, pelas capas de seus discos.

Inicialmente, quando este projeto ainda se tratava de uma pesquisa de iniciação científica, as categorias-chave para a sua realização foram: *Rotina* e *Espontaneidade*. Elementos contraditórios e complementares, pelos quais

¹ Rita Morelli (2009) demonstrou, em seu estudo pioneiro sobre a indústria fonográfica nacional, as sutilezas em torno do consumo da música em diferentes suportes e a sua repercussão no mercado.

acreditamos ser possível desdobrar o conteúdo em questão nas suas variadas apresentações dentro da obra do cantor.

Definimos como espontaneidade a possibilidade de livre expressão da subjetividade. Um processo comprometido pela própria formação desse sujeito no contexto da indústria cultural, uma vez que o funcionamento desse sistema depende da submissão do indivíduo às regras do capitalismo. Assim, o livre arbítrio seria posto de lado, quando “as pessoas se sujeitam ao sistema, através de um cálculo utilitário [em que] a dívida contraída por isso é difícil de ser saldada” (RÜDIGER, 2004, p. 209).

Esse indivíduo coisificado tem de lidar com as frustrações, originadas pela vida no sistema capitalista, em que os seus desejos básicos não podem ser preenchidos. Tem-se, então, o estabelecimento de uma situação de risco para a manutenção desse sistema, já que “o desenvolvimento de uma vida autônoma e de um modo de vida independente é mais uma imagem do que algo real para a grande maioria dos integrantes da sociedade” (RÜDIGER, 2004, p. 221).

Surge, daí, a necessidade da aplicação de rotinas dentro da produção cultural industrializada, no momento em que “a progressiva reificação das relações sociais fez com que os antagonismos sociais passassem a desaguar diretamente sobre o indivíduo, tornando cada vez mais difícil o trabalho de sujeição” (idem, p. 225). Como indica Dieter Prokop, no texto, “Ensaio sobre cultura de massa e espontaneidade”, essas rotinas cumprem a função de satisfação regressiva de desejos, que, se deixados insatisfeitos, seriam perigosos ao sistema capitalista:

Sob condições monopolistas, as imagens e ações nos filmes apreendem inteiramente os desejos; elas, contudo, selecionam e reforçam uma forma de desejo muito específica: os desejos na sua forma abstrato-regressiva (sem, por outro lado, permitir a regressão produtiva). Elas poupam ao receptor uma experiência associada ao medo, à dor (ou à gargalhada interrompida) (PROKOP, 1986, p. 127).

Esse é um processo que educa o indivíduo sobre o comportamento socialmente aceitável dentro deste sistema. “O resultado do cuidado com que se procura cativar o consumidor, poupando-lhe o desgaste psíquico, é o surgimento de uma série de esquemas, através dos quais as mercadorias estruturam e mediatizam a subjetividade do homem contemporâneo” (RÜDIGER, 2004, p. 191).

Com a delimitação genérica das implicações das rotinas de produção, quando empregadas aos bens culturais, estabelecidas, aprofundaremos as suas consequências particulares no que se refere à manufatura musical em si. Neste sentido, acreditamos que tal procedimento seja particularmente necessário no tipo de pesquisa que realizamos.

Tal aporte pode gerar equívocos em seu entendimento, como os de Barros (2008), que confunde a importância da realização de uma análise do material musical, explicitada na obra de Adorno (1994), como algo equivalente à abordagem meramente formalista. A resposta para este tipo de preocupação encontra-se no artigo do próprio pensador alemão, que destaca a relação de complementaridade que se estabelece em uma pesquisa musical adequada. Uma vez que, se o plano sociológico é parte integrante da compreensão do todo, a parte musical é, igualmente, item necessário para este entendimento:

Problemas especificamente musicais não podem ser contornados, caso a sociologia não queira reduzir-se à intermediação de reações subjetivas, sem levar em conta o objeto. Quem falar de recepção sem considerar ao mesmo tempo a estrutura global em que a música se insere, a possibilidade ou a impossibilidade de sua recepção, estará falando abstratamente, no pior sentido (ADORNO, 1994, p. 147).

Como este pensador salienta, os parâmetros musicais, em si, são indicadores da lógica da mercadoria, afetando a produção artística. A *standardização* é o seu reflexo mais marcante. “O caráter de imposição externa e comercial desses padrões almejam reações canalizadas ou [...] uma audição facilitada” (ADORNO, 1994, p. 116).

Neste sentido, não existem elementos neutros no momento da produção de um bem cultural, seguindo a lógica da mercadoria. A estrutura musical pode ser tomada como exemplo. Este parâmetro, que determina como as seções musicais irão se articular entre si, deixa de ser um produto de construção de narrativas particulares e passa a ser um molde ao qual a canção popular deve se submeter, abrindo mão de sua origem retórica. “No *hit* [...], a estrutura subjacente à peça é abstrata, existindo independente do curso específico da música” (ADORNO, 1994, p. 120). É uma abordagem distinta da música pré-industrial, na qual qualquer escolha de ordem musical provém de necessidades narrativas da própria obra (ADORNO, 1994).

Por certo, estamos em acordo com a afirmação levantada por diversos autores de que avaliar os reflexos da produção em nível industrial de um bem cultural é diferente da elaboração de itens provenientes da industrialização tradicional: “A indústria do detergente produz sempre o mesmo pó, limitando-se em variar a embalagem de tempos em tempos [...] No entanto, a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas” (MORIN, 1984, p. 25).

Faz-se a ressalva de que, apesar dos termos empregados, não pretendemos avaliar o material, obrigatoriamente, como ferramenta de adestramento e controle – clichê vinculado à crítica à indústria cultural, mas, sim, organicamente, tentando compreender as suas inflexões particulares, representadas por elementos musicais, culturais, sociais e históricos. O ponto do qual partimos para esta análise é tanto instigante quanto problemático, devido ao atual contexto histórico no qual nos inserimos. Na medida em que reconhecemos que o material produzido por Adorno, Horkheimer (1985) e seus pares está circunscrito a um determinado período, como nos demonstra Douglas Kellner (2001, p. 47): “A escola de Frankfurt desenvolveu seu modelo de indústria cultural entre as décadas de 1930 e 1950, e a seguir não desenvolveu nenhuma abordagem significativamente nova ou inovadora para a cultura da mídia”.

Em contraposição, entendemos que as explicações recorrentes, encontradas no meio acadêmico, não nos parecem tão fáceis quanto o que, por vezes, certos teóricos do pós-moderno nos induzem a perceber. Exemplificamos, novamente, fazendo nossas as palavras de Kellner (2001):

As afirmações extremistas de ruptura pós-moderna violentam nosso senso de permanente continuidade com o passado e ignoram o fato de que muitas ideias e fenômenos que se afirmam “pós-modernos” têm origem ou análogos precisamente na era moderna (KELLNER, 2001, p. 73).

O caminho que decidimos seguir é o da revitalização da proposta feita pela teoria crítica.

Na verdade, acreditamos que não é possível empreender estudos culturais sem uma teoria social, e que um dos bons efeitos dos estudos culturais consiste em contribuir para o desenvolvimento de uma teoria e de uma política crítica da sociedade presente (KELLNER, 2001, p. 74).

Complementarmente, estudar a trajetória de Roberto Carlos auxilia a preencher uma lacuna sobre o tema. Entendemos que este fenômeno parece ser tratado mais como uma “entidade” do que como um objeto passível de estudo e reflexão crítica. Ao se realizar esta empreitada, esperamos não incorrer em equívoco constante no trabalho de alguns intelectuais, que desvalorizam certos objetos de pesquisa por princípio. As palavras de Morin (1984, p. 16), redigidas há algumas décadas, permanecem atuais: “os cultos vivem numa concepção valorizante, diferenciada, aristocrática, da cultura”. Complementa ainda o autor que “os intelectuais atiram a cultura de massa aos infernos infraculturais” (MORIN, 1984, p. 17). A maneira como a maior parte da academia analisou a carreira de Roberto Carlos e seus pares, até aqui, é um exemplo desta postura. O segundo parágrafo do capítulo, dedicado à música nacional, no livro “Anos 70: Trajetórias” exemplifica a conduta habitual do intelectual brasileiro:

No domínio da canção brasileira, os anos 60 tiveram início sob a égide monumental do arranjo sonoro proporcionado pela bossa nova e findaram sob o espetacular desarranjo desencadeado pelo tropicalismo. Entre esses dois momentos, deu tempo de surgir [...] uma canção jovem (a “jovem guarda”), versão nacional do rock anglo-saxônico, voltada exclusivamente ao consumo [...] (TATIT, 2005, p. 119).

Passagem de clara linearidade argumentativa, facilmente questionável, já que, por exemplo, o próprio Gilberto Gil, grande expoente da tropicália – prontamente elogiado por Tatit, estava presente na manifestação retrógrada denominada *Passeata contra a Guitarra-elétrica* (ARAÚJO, 2006; MONTEIRO, 2008). Havia esta aparente contradição, visto que a inclusão desta mesma guitarra-elétrica, trazida ao repertório da música popular nacional pela jovem guarda, foi parte crucial do discurso “polissêmico” da Tropicália.

José Ramos Tinhorão (1998), outro dos grandes nomes da crítica à música brasileira, mesmo, ao tratar o assunto com maior profundidade de conteúdo, incorre, também, em uma forma estereotipada de avaliação:

A nova tendência da música internacional do momento, representada em dois momentos pelo rock sofisticado dos Beatles, consumido pelas camadas mais altas, e sua diluição comercial, dirigida às camadas mais amplas pelo iê-iê-iê de Roberto Carlos (TINHORÃO, 1998, p. 324).

Aqui, o autor parece relacionar o público ao qual um produto se destina como um fator indicativo de sua qualidade artística. Contudo, passa despercebido a este, o fato de as categorias *público-alvo* e *produto* estarem relacionadas diretamente à lógica capitalista, na qual a finalidade última é a venda. Desta forma, Tinhorão (1998) faz um julgamento estético, baseado em um atributo de classe, quando deveria estar levantando apontamentos estéticos, para analisar características estéticas.

Em inúmeras outras publicações, não faltaram exemplos do mesmo nível, em que o preconceito antecede o esforço intelectual mais substancial sobre o assunto. Assim, temos uma discrepância quase absurda entre o que o cantor representa (nome constante, ao longo dos anos, na lista de discos mais vendidos no Brasil por mais de três décadas; uma das figuras públicas mais reconhecidas do país) e como é representado pela *intelligentsia* brasileira em praticamente toda a documentação produzida no Brasil. Neste contexto, não pode ser percebido com estranhamento o fato de terem sido produzidas apenas duas biografias extensas sobre Roberto Carlos.

Em contraponto, ao longo da última década, surgiu um número relativamente grande de livros, tratando da biografia do artista; da narração da formação da canção popular brasileira contemporânea; ou de segmentos cronológicos específicos – a Jovem Guarda, por exemplo: (ARAÚJO, 2006; FRÓES, 2000; MONTEIRO, 2008; MOTTA, 2009; SANCHES, 2004 – para citar apenas os exemplos mais expressivos). No entanto, a abordagem fundamental do material apresentado é de cunho jornalístico, cuja opinião pessoal, pouco embasada, acaba sendo a tônica de produção. Neste sentido, reforça-se a ideia da falta de trabalhos, com o devido grau de profundidade, advindos da pesquisa disciplinada.

Sendo assim, a pesquisa, realizada por Paulo Cesar de Araújo – autor da biografia recolhida de Roberto Carlos, é um exemplo relevante. O historiador tem desenvolvido um trabalho que busca realizar a legitimação e a documentação de parte da cultura popular brasileira “renegada”, vinculada aos músicos denominados *bregas*. Atitude louvável, se não fosse a postura tendenciosa do escritor, que picha a cultura instituída em favorecimento de seu objeto de estudo.

Assim, o trabalho de Araújo deixa, da mesma forma, grandes lacunas ao estudo sério do tópico ao qual se dedica. O autor transforma ‘Detalhes’ (2005),

dedicado à vida de Roberto Carlos, em defesa panfletária do artista (como já havia realizado antes, em sua louvação aos músicos bregas). Ele perde, então, a oportunidade de desenvolver plenamente o seu objeto de estudo. Aqui, não se pretende seguir esta linha de atuação, tampouco.

Em nosso entendimento, falar na trajetória de Roberto Carlos, até certo ponto, é discutir o estabelecimento e a sistematização da produção cultural em nível industrial no Brasil (FARACO, 2008), uma vez que a estrutura técnica, para dar suporte a um ícone massivo, ficou pronta apenas no final dos anos de 1960 (ORTIZ, 1989). Destarte, Roberto Carlos aparece para o público no momento exato em que poderia ser potencializado como a vedete que ele viria a se tornar. Devemos lembrar que, antes dele, já existiam cantores de sucesso no país, indivíduos, como Cauby Peixoto e Orlando Silva – cuja alcunha era a do Cantor das Multidões. Logo, seu posto de ícone certamente não foi um evento de pioneirismo. A diferença crucial está no modelo de exploração incorporado à lógica da indústria cultural sistematizada, em uma nação interligada por redes de comunicação com um mercado fonográfico melhor estruturado, cujo resultado foi a criação de uma figura de apelo desconhecido até então. Entretanto, reconhecemos que nada disto explica o porquê de, entre tantos jovens talentos desta geração, foi o cantor, nascido em Cachoeiro do Itapemirim, ter se destacado de forma desigual. Fato que, provavelmente, nunca poderá ser plenamente explicado, sem se entrar no campo das conjecturas. Neste estudo, contudo, pretendemos trazer, à luz, certas nuances.

Para estruturarmos este estudo, construímos uma sequência na qual, no capítulo destinado à revisão teórica, traçaremos as origens da canção popular e as suas características definidoras. Assim, pretendemos demonstrar a relação entre o seu surgimento e o nascimento das primeiras práticas capitalistas no contexto urbano, ao mesmo tempo em que delimitamos os elementos que constituem as suas particularidades. Em seguida, demonstraremos como o canto das massas da cidade se converteu, ele próprio, em item a ser explorado pela indústria cultural instituída – refletido no conceito da *Standardização*, proposto por Theodor W. Adorno (1994).

Na seção, responsável por explicitar os procedimentos metodológicos, principiamos pela descrição do tipo de pesquisa em questão. Em seguida, apresentamos a proposição feita pela escola de Frankfurt a respeito dos itens

necessários à formulação de uma investigação deste carácter. Há a criação de um protocolo de pesquisa, que determina quais elementos deverão ser levados em consideração ao ser realizada a análise do conteúdo discográfico. Por fim, apresentamos a nossa delimitação das fases da carreira de Roberto Carlos, por intermédio de sua discografia, de suas características gerais e da razão de nossa escolha do segmento a ser trabalhado.

No quarto capítulo, centramo-nos na análise da discografia de Roberto Carlos. Nela, existem quatro subseções correspondentes às fases da carreira de Roberto Carlos, mapeadas e justificadas anteriormente. A estrutura básica de cada uma destas é a seguinte: contextualização histórica, na qual o entorno de produção é descrito; análise do material musical, construído a partir do protocolo de pesquisa e as considerações parciais de cada uma das fases, a partir de seu enquadramento nas categorias, derivadas do conceito de *standardização*.

Finalmente, com estas etapas preenchidas, esperamos, ao fim da pesquisa, poder apresentar considerações que indiquem a maneira como a padronização se dá no trabalho de Roberto Carlos, a sua variação ao longo do tempo e as suas repercussões na obra do cantor. Também, pretendemos apresentar perspectivas abertas por este trabalho e a forma como a pesquisa, em sua etapa atual, relaciona-se com o todo de nosso percurso acadêmico que inclui um projeto de iniciação científica e uma monografia, apresentada como trabalho de conclusão do curso de publicidade e propaganda.

2 REFERENCIAL TEÓRICO: A CANÇÃO POPULAR

A música popular está fortemente atrelada à cultura contemporânea. Para entendermos de maneira mais plena seu significado, devemos mapear a sua origem. Segundo Tinhorão (2011), apesar de se tratar de um processo lógico, o questionamento sobre este fenômeno não foi devidamente explorado por pesquisadores da área:

Em pleno século XXI e no momento mesmo em que a explosão inventiva nos campos da gravação e reprodução de sons e imagens transforma a música destinada ao lazer das massas urbanas num dos mais importantes campos da indústria cultural, beneficiária da moderna tecnologia inauguradora da era da computação e da informática, ninguém se havia lembrado ainda de responder a esta simples pergunta: quando surgiu o cantar típico das cidades, que hoje informa todo esse sistema sob o nome de música popular? (TINHORÃO, 2011, p. 11).

Como indicativo disso, o artigo, presente na referencial Enciclopédia de Música Grove (c2001), destinado à música popular², é bastante difuso ao mapear a gênese deste tipo de produção cultural:

Mesmo que música 'popular' seja um termo difícil de definir e mesmo que formas de música popular, em certo sentido, possam ser encontradas na maior parte do mundo em um longo período de tempo, na prática, as suas referências mais comuns dizem respeito a tipos de música características de sociedades 'modernas' e em processo de 'modernização' – na Europa e América do Norte, a partir de 1800, e, mais ainda, a partir de 1900; e, na América Latina, desde o século XX, e de maneira mais pronunciada a partir da Segunda Guerra Mundial (MANUEL e MIDDLETON, c2001).

A partir daí, também, na perspectiva de Tinhorão (2011), a origem da canção está intimamente vinculada ao surgimento das primeiras práticas capitalistas, quando a economia rural da Idade Média deu lugar ao processo de urbanização e às novas relações advindas deste. Portanto, é, na Lisboa do século XV, que o pesquisador identifica este surgimento:

A música popular, enquanto criação típica da gente das cidades destinada a transformar-se no século XX em produto cultural de massa, após quase quinhentos anos de evolução do estilo de canto solista acompanhado, representado pela canção, surgiu na passagem do século XV para o XVI

² Trataremos, aqui, a canção e a música popular como sinônimos, visto que o próprio Tinhorão (2011) o faz em seu livro, destinado ao mapeamento das origens desta.

como mais um resultado do processo de urbanização, anunciador do fim do longo ciclo de economia rural da Idade Média (TINHORÃO, 2011, p. 13).

A definição dessa música, típica das cidades em expansão a partir do Renascimento, é uma combinação de diversos fatores, alguns que já representavam prática corrente na cultura europeia, recontextualizada a partir do novo momento histórico, e outras, surgidas justamente pelas novas relações sociais que se estabeleciam.

Primeiramente, os executantes dessa canção popular faziam parte das classes sociais mais baixas, integradas à rotina dessa metrópole. A prática desse tipo de canção acompanhava o florescimento de atividades culturais de Lisboa – em decorrência de seu progresso econômico. Assim, Jorge Ferreira de Vasconcelos descreveria em sua comédia, denominada *Aulegrafia*:

“A compostura-transladada ao natural” de “certa relé” de moços de espora, criados e mesmo “rufistas da osma” (chusma de marginais), que “correm campo” ao “estilo de certos almograves” (guerrilheiros árabes que atacavam em emboscada), atrás de mulatas, moças de balaio ou iças roqueiras (mulheres de vida livre que produziam fios em rocas), a quem recitavam trovas, vilancicos ou cantigas ao som das violas simplificadas chamadas de guitarras (TINHORÃO, 2011, p. 45).

Este fenômeno se fez perceptível através de narrativas, provenientes dos grupos que ocupavam níveis hierárquicos mais altos que documentavam não somente a produção musical, mas também, todas as relações típicas dessa parcela da sociedade:

É curioso verificar, através da movimentação dos personagens dos autos e comédias urbanas do sempre tão realista teatro português de Quinhentos [...] como a vida das camadas populares já se organizava com caráter moderno nas maiores cidades, durante o período de explosão comercial-manufatureira que, no plano cultural, receberia o nome de Renascimento (TINHORÃO, 2011, p. 45).

A razão para este interesse se dava, a partir de uma proximidade inédita no período da Idade Média, na qual as divisões sociais mantinham esses grupos mais afastados. Em função de esta convivência nas cidades diminuir esta separação, as práticas diferentes passaram a ser percebidas de maneira mais clara, o que desencadeou estranhamentos por parte dos grupos dominantes.

Isso queria dizer que as camadas mais baixas do novo quadro social resultante do aumento da divisão do trabalho nas cidades de maior concentração populacional se mostravam capazes de organizar suas próprias formas de lazer, embora com escândalo das pessoas mais refinadas (TINHORÃO, 2011, p. 45).

Quanto à temática, a predileção ficava por conta das músicas de caráter amoroso. Isto não quer dizer que esta prática não ocorresse anteriormente. Contudo, foi, a partir deste período, que ela se popularizou entre as camadas marginalizadas da sociedade.

A trajetória criativa que levaria à moderna canção popular urbana começa na segunda metade do século XV, quando o cantar amoroso – representado desde o século XII pelas cantigas de amor trovadorescas, compostas por poetas-músicos palacianos, e divulgadas ante ao público mais amplo no repertório dos jograis – de certa maneira se democratiza e passa a ser cultivado por autores “ínfimos” para alegria de “gente baixa e de servil condição” (TINHORÃO, 2011, p. 57).

A explicação para esse fenômeno se encontra no fato de a mulher ter sido incluída, de maneira mais expressiva, no quadro das atividades sociais. Outro elemento típico de uma sociedade centrada no convívio urbano é que:

Tudo se articulava, de fato, com as modificações então em curso nas formas de relação entre as pessoas nos grandes centros, o que, como se viu, resultava da diversificação das atividades urbanas, capazes, agora, de integrar cada vez mais as mulheres na vida social, em parte como trabalhadoras, em parte como consumidoras ou participantes ativas nas novas formas de lazer (TINHORÃO, 2011, p. 57).

O modo de interpretar estas canções também se diferenciava da expressão praticada na Idade Média. Enquanto estas “cantigas tradicionais do mundo rural, até então dominantes” (TINHORÃO, 2011, p. 56), caracterizavam-se por procedimento no qual “canto, música e dança se fundiam num todo, representado pela comunhão dos movimentos do corpo e das vozes em coro” (TINHORÃO, 2011, p. 56), a canção popular urbana derivava o seu modelo de outro referencial, que privilegiava a voz solo acompanhada de instrumento de acompanhamento:

O moderno estilo de canto melódico solista harmonicamente acompanhado, característico da canção urbana, hoje tida como música de massa, deriva em linha reta da mais antiga forma de monodia vocal-instrumental: a recitação cantada de poemas épicos (TINHORÃO, 2011, p.63).

2.1 A ESTANDARDIZAÇÃO SEGUNDO ADORNO

Quando Theodor Adorno (1994) se dedicou à descrição do estado da música popular, certas mudanças haviam ocorrido nesta prática cultural. Como delimitação inicial, o pensador indicou que “a música popular, que produz os estímulos que aqui estamos investigando, costuma ser caracterizada por sua diferença em relação à música séria” (ADORNO, 1994, p. 115). A partir daí, o autor descreveu o elemento crucial que identifica este novo momento da música popular, agora incorporada aos esquemas da indústria cultural: “Um julgamento claro no que concerne a relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado, prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a standardização” (ADORNO, 1994, p. 116).

Esse processo toma conta de todos os parâmetros envolvidos na concepção deste produto: “A standardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos” (ADORNO, 1994, p. 116). Não se trata de um fenômeno simplesmente imposto, mas, sim, uma característica própria desta música neste período. O resultado sobre o indivíduo que a consome seria contrário ao curso que o levaria à plena realização de sua subjetividade:

A standardização estrutural busca reações standardizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal (ADORNO, 1994, p. 120).

A passividade é um pressuposto dessa música standardizada. Diferente da oportunidade de fruição proporcionada pela produção artística, que demanda de seu ouvinte uma interação ativa com o material que lhe é oferecido – sem o qual esta perderia sentido. Além disso, ao mesmo tempo, não preenche o espaço de prática social ocupado, originalmente, pela música popular, que requeria dos indivíduos um nível de envolvimento proveniente de sua participação concreta:

*As pessoas querem divertir-se. Uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal *stress*, não impõem tanta solicitação, a ponto de, em seu tempo livre, eles só querem alívio simultaneamente do tédio e do esforço (ADORNO, 1994, p. 136).*

A canção popular passa, portanto, a se tratar de uma ferramenta de amortecimento de seus ouvintes. Os momentos e o ócio daqueles que a consomem é utilizado com o objetivo de fazê-los esquecer do comprometimento de suas vidas para a manutenção do sistema. Assim, a inexistência de esforço reflexivo é a chave para o adestramento do indivíduo coisificado:

A distração está ligada ao atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão direta ou indiretamente sujeitas. Esse modo de produção, que engendra temores e ansiedade quanto ao desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato “não-produtivo” no entretenimento: isto é, num relaxamento que não envolva nenhum esforço de concentração (ADORNO, 1994, p. 136).

Como Adorno (1994) demonstraria posteriormente, mesmo a música erudita produzida no contexto das necessidades da indústria cultural, sofreria suas consequências. Neste sentido, a distância entre música séria e música popular seria reduzida, na medida em que as imposições de mercado atribuiriam comprometimentos que não deveriam ser próprios de nenhum destes tipos de atividade humana. Em última análise, esta produção teria uma atribuição meramente funcional:

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a arte inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente, enquanto o controle social não era total (ADORNO, 1987, p. 287-288).

Em contrapartida, entendemos que, em leituras contemporâneas do processo de produção dentro da indústria cultural, certos autores dão espaço para elementos que transcendam a mera manufatura de bens padronizados. Hennion, por exemplo, entende este campo como um espaço de criação coletiva. O pesquisador chegou a esta conclusão a partir do convívio com indivíduos inseridos em áreas criativas da indústria fonográfica (apud NEGUS, 1996). Na mesma medida, como Barros (2008) ilustra, a análise adorniana, no que se refere à “música popular”, está restrita a segmentos bastante específicos:

Importante notar que a música que Adorno chama de popular em seu ensaio é a música das *Big Bands* e do *Tin Pan Alley*, termo que designa um conjunto de compositores e editores de música de Nova York na primeira metade do século XX. A música ali produzida era,

em grande parte, direcionada a músicos amadores que compravam as partituras nas lojas de música. Podemos citar, dentre os compositores mais conhecidos, nomes como Scott Joplin, George e Ira Gershwin, Fats Waller, Irving Berlin, Jerome Kern, entre outros. (BARROS, 2008).

Contudo, em nossa avaliação, a constatação de que ainda exista espaço para momentos de espontaneidade não anula a necessidade da investigação em torno da *standardização* presente nesta canção. Quando Negus (1996) aborda a questão, o faz de maneira sensata. Assim, não trata o fator da produção industrial em relação à “liberdade criadora” como uma oposição binária e excludente. Pelo contrário, o autor utiliza este aparente antagonismo como mote para abertura de duas linhas de reflexão:

Se as corporações são tão poderosas, então, como tanta música incrível é produzida? Se os membros da indústria são tão autônomos e criativos, então, por que tanta música estandardizada e padronizada é produzida? (NEGUS, 1996, p. 65).

Compartilhamos dessa perspectiva. Existem elementos na obra de Roberto Carlo que transcendem a avaliação que mapeia a sua inscrição em rotinas de produção. Tomaremos, como exemplo, a canção *Amada Amante*, última faixa de seu disco de 1971. Ela possui uma peculiaridade que acreditamos não poder ser explicada sem uma avaliação profunda de seu contexto de criação. Nela ocorre a saturação³ (aparentemente não intencional) da voz de Roberto Carlos. Se fôssemos proceder de maneira simplista, poderíamos atribuir tal fenômeno à precariedade de produção. Contudo, é difícil de acreditar que o primeiro disco de Roberto Carlos, gravado no exterior, em uma das fases mais bem sucedidas de sua carreira, possa ter margem para descuidos deste nível – mesmo que a faixa em questão tenha sido umas das poucas a serem gravadas no Brasil. Um fato que torna o ocorrido mais curioso se deve à *Amada Amante* ter sido lançada como compacto, antecedendo a chegada do disco. Neste sentido, em nosso entendimento, a compreensão adequada deste fenômeno dependeria de uma investigação diferenciada, que levasse em consideração os diversos desdobramentos possíveis para este acontecimento tomasse lugar.

³ “A fita analógica tende a distorcer mais e mais na medida em que a intensidade sonora é elevada acima do nível de referência, sua consequência última é a *saturação* completa do óxido magnético” (HOLMAN, 2002, p. 62)

No entanto, neste trabalho, decidimos focar a investigação que se seguirá nos elementos que representam a padronização na obra de Roberto Carlos. Por um lado, isto possibilita uma delimitação clara de nossa área de atuação no que tange ao vasto material de pesquisa que representa a discografia do cantor; na mesma medida, preenche uma lacuna em relação ao estudo da obra do cantor – ao mesmo tempo em que pode atualizar certas perspectivas da reflexão de Adorno.

Com a finalidade de estabelecer categorias claras de análise para o nosso objeto de pesquisa, constituímos o processo de *standardização* em quatro itens, derivados do pensamento de Adorno (1994). Da maneira como este os apresenta, não há uma segmentação tão clara quanto a que será abaixo descrita. Obviamente, ao examinarmos estes elementos em sua manifestação concreta, eles também não se expõem desta forma. Todavia, consideramos tal procedimento como um facilitador da análise do material em estudo, desde que este seja elaborado de maneira orgânica, oposto ao que seria uma aplicação mecânica de tais categorias. Com isto em consideração, delimitamos, como elementos indicativos do processo de *standardização da canção*, a sua *Padronização Interna*, *Imposição Externa*, *Pseudo-Individuação* e *Glamorização*.

Obviamente, ao derivarmos estas quatro categorias de análise, levamos em consideração que a redação de Adorno provém da década de 1940. Assim, certos esquemas de produção foram, por vezes, substituídos; em outros casos, modificados. A própria música séria, zona de resistência do sujeito ante a opressão da indústria cultural, como o próprio autor viria a reconhecer, de certa forma, se conformou aos padrões de produção regidos pela lógica de mercadoria. Então, um dos desafios de nosso estudo é, justamente, identificar como esses elementos se manifestam no interior da obra de Roberto Carlos, respeitando as suas inflexões particulares.

2.1.1 Padronização interna

O primeiro indício da estandardização, presente na manufatura da música popular em nível industrial, é o que denominaremos *Padronização Interna*. Nela, todos os parâmetros composicionais constituintes da canção são passíveis de incorrer em esquemas de produção. “Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando busca desviar-se disso” (ADORNO, 1994, p. 116). O pensador nos oferece como exemplo a “regra” da extensão de uma típica canção de sucesso, na qual “[a parte temática] consiste em trinta e dois compassos” (ADORNO, 1994, p. 116). O gênero musical também se torna artigo que deve possibilitar fácil catalogação. Em decorrência disto, surgem as “canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida” (ADORNO, 1994, p. 116). Outros elementos, mais dificilmente identificáveis em um nível racional ao ouvinte leigo, mas que possuem extrema importância no momento da concepção deste tipo de criação, sofrem este mesmo tipo de padronização:

Os pilares harmônicos de cada *hit* – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema-padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm conseqüências (ADORNO, 1994, p. 116).

Tal procedimento tem a função de reiterar experiências conhecidas:

Esse inexorável procedimento garante que não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar e que nada de fundamentalmente novo será introduzido (ADORNO, 1994, p. 117).

Uma crítica possível a esta conceituação seria a de que outras formas de expressão musical também estão estruturadas sobre formas fixas. Porém, há uma diferença no princípio composicional da música popular e da música séria (ou pré-industrial, como julgamos mais adequado denominar). Uma vez que, nesta, “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas, nunca na mera imposição de um esquema musical” (ADORNO, 1994, p.117). Assim, os elementos componentes de uma peça musical séria não são dados por acaso; fazem parte do todo da narrativa

desta composição. Em contrapartida, a estruturação de uma música popular é feita sobre um molde padronizado e, simultaneamente, imposto de maneira arbitrária. Todo e partes possuem pouca (ou nenhuma) conexão. Assim,

[na música boa, música séria], o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. Na música popular, a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca (ADORNO, 1994, p. 119).

A consequência disto é a de que se perde a relação íntima de fruir uma experiência artística particular. “A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados” (ADORNO, 1994, p. 121).

2.1.2 Imposição externa

Como vimos acima, a mera utilização de estruturas fixas (ou modelos esquemáticos) não carrega, por si só, nenhuma conotação pejorativa ou impossibilidade de livre criação artística. As obras de arte, mesmo quando constituídas de maneira mais livre – improvisos musicais, por exemplo – trazem consigo claros limites internos referentes ao léxico utilizado e a disposição destes no tempo. O princípio de separação entre música séria e popular, estipulado por Adorno também não tem caráter elitista “a diferença entre música popular e música séria pode ser fixada em termos mais precisos do que aqueles que se referem a níveis musicais como ‘*lowbrow* e *highbrow*’, ‘simples e complexo’, ‘ingênuo e sofisticado” (ADORNO, 1994, p. 119). Até porque, como o próprio sociólogo aponta, existem parâmetros da música popular que se apresentam de forma muito mais complexa do que certos gêneros de música séria (1994). Então, “padronização e não-padronização são os termos contrastantes fundamentais para estabelecer a diferença” (ADORNO, 1994, p. 120).

A questão que se levanta é a origem e motivação de tal acontecimento. Partindo-se de um ponto de vista pelo qual é observada a fabricação em nível meramente industrial, “os custos de produção não aumentariam se os vários compositores de melodias *hit* não seguissem certos padrões de standardizados”

(ADORNO, 1994, p. 121) Desta forma, a resposta para esta interrogação se encontraria em outro ponto, que não a do valor de manufatura, mas, sim, no processo competitivo intrínseco ao ato (1994):

Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando a que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e 'proporções' entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards* (ADORNO, 1994, p. 121).

A maneira mais "cômuda", para se atingir o objetivo das vendas, passou a ser seguir uma referência, que se tornou uma *Imposição Externa* ao processo da composição musical. Estas normas de criação norteiam a atividade de concepção da música, uma vez que "os modelos *standard* acabaram sendo investidos e revestidos com a imunidade da grandeza: 'o rei não pode errar'" (ADORNO, 1994, p. 122).

No entanto, não é apenas, na etapa da produção, que o processo de *standardização* se articula. Uma vez que se estabelece um modelo de produção musical, e este é o item que toma conta do mercado fonográfico, há um reflexo em outro extremo desta cadeia. Ocorre a criação de uma falsa "naturalidade" de escuta. Por conseguinte, o *standard* passa a ser considerado o que é "normal" para ouvinte. Sendo assim, o que foge aos esquemas de produção passa a ocupar o espaço do antinatural ou marginal. No final das contas, esta "retroalimentação" do *standard* acaba por reforçar a demanda de que seja oferecido mais material dentro dos padrões de produção ao pessoal envolvido na produção de bens culturais dentro do sistema da indústria cultural. A música, por sua vez, passa a ser algo trivial, que apenas reforça hábitos de escuta:

A música popular precisa ir ao encontro de duas demandas. Uma é a de estímulos que provoquem a atenção do ouvinte. A outra é a de material que recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música "natural": isto é, a soma total de todas as convenções e fórmulas materiais na música, as quais ele está acostumado e que ele encara como a linguagem simples e intrínseca à própria música, não importa o quão tardio possa ser o desenvolvimento que produzia esta linguagem natural (ADORNO, 1994, p. 122).

O resultado deste processo é o de que "extravagâncias são toleradas somente na medida em que podem ser reenquadradas na assim chamada linguagem natural" (ADORNO, 1994, p. 122).

2.1.3 Pseudo-individação

Se, por um lado, temos elementos padronizados dentro da produção de canções, quando inseridas nos esquemas da indústria cultural, há um complemento que confere verossimilhança a este processo essencialmente mecânico. “A estilização da sempre idêntica estrutura básica é apenas um aspecto da estandardização” (ADORNO, 1994, p. 122-123). Não há nada de ambíguo nesta co-existência, uma vez que ela “mantém [os ouvintes] enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pré-digerido” (ADORNO, 1994, p. 123). A lógica é a seguinte: para encobrir as rotinas de produção, há a necessidade do particular e do espontâneo. Contudo, não são estes valores, em si, que estarão presentes, mas, sim, a aparência de sua existência. Isto se trata do que Adorno (1994) denomina *pseudo-individação*:

O correspondente necessário da estandardização musical é a *pseudo-individação*. Por pseudo-individação, entendemos o envolvimento da produção cultural de massa em uma auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização (ADORNO, 1994, p. 123).

Para Adorno (1994), o fato de a produção de música popular estar impossibilitada de atingir o mesmo nível de reprodução mecânica de manufatura de outros bens industrializados não é prejudicial para este segmento da indústria. Pelo contrário, este elemento acaba contribuindo no embuste. “Se os elementos artesanais da música popular fossem todos abolidos, teria de ser desenvolvido um meio sintético de esconder a estandardização” (ADORNO, 1994, p. 123). O que seria, do ponto de vista da produção de mercadoria, um problema técnico – a necessidade do uso de formas artesanais na composição e gravação de uma música beneficia o produto final, oferecendo, desta forma, a impressão de que a música popular ainda permite o exercício da individualidade:

O ‘subdesenvolvimento’ da produção musical em massa, o fato de que ela ainda estar num nível artesanal e não industrial, conforma-se perfeitamente a essa necessidade [escamotear a estandardização], que é essencial, da perspectiva da grande empresa cultural (ADORNO, 1994, p. 123).

Contudo, esta aparência de liberdade ocorre dentro de limites claros. Os esquemas de produção seguem sendo a norma de manufatura.

Qualquer ousadia harmônica, qualquer acorde que não caia estritamente dentro do mais simples esquema harmônico exige ser percebido como “falso”, isto é, como um estímulo que carrega consigo a clara prescrição de substituí-lo pelo detalhe correto, ou melhor, pelo puro esquema. Entender música popular significa obedecer a tais comandos de escutar. A música popular impõe os seus próprios hábitos de audição (ADORNO, 1994, p. 124).

Na próxima subseção, o foco está na glamorização musical.

2.1.4 Glamorização

Adorno expõe seu conceito de *glamorização* de uma maneira relativamente subjetiva: “um outro requisito da promoção é uma certa riqueza e um certo caráter redondo do som” (ADORNO, 1994, p. 126). De uma maneira mais concreta, o autor exemplifica:

É o *glamour* musical: nos arranjos musicais, aquelas inúmeras passagens que parecem comunicar a atitude ‘agora vamos apresentar’. Os floreios musicais que acompanham o leão da Metro sempre que ele abre sua majestática boca, são análogos aos sons não-leoninos do *glamour* musical que se escuta pela rádio (ADORNO, 1994, p.127).

Ainda assim, não se trata de uma ferramenta propriamente técnica de identificação deste parâmetro, apesar de se estar avaliando, aqui, diretamente aspectos técnicos da composição musical. Neste sentido, baseamo-nos na seguinte explanação de Adorno (1994, p. 127) sobre o tópico: “O *glamour* é transformado na eterna canção de conquistador do homem comum; ele, a quem jamais é permitido conquistar na vida, conquista no *glamour*”. Então, parece-nos ser a presença de um elemento musical o aspecto que remete a uma entidade extra-musical.

Contudo, a *glamorização* se trata de mais do que um efeito meramente estético. Faz parte do processo de engodo, no qual são feitas promessas que dificilmente serão cumpridas:

Todo o *glamour* está ligado a alguma espécie de truque. Em lugar algum, os ouvintes são mais enganados pela música popular do que em suas passagens glamorosas. Floreios e júbilos expressam um triunfante agradecimento pela própria música – uma auto-louvação de seu próprio descobrimento, exortando o ouvinte a exultar, uma auto-louvação por sua identificação com os objetivos da agência ao promover um grande evento (ADORNO, 1994, p. 128).

Neste sentido, buscaremos identificar tais ocorrências, que se beneficiam, através do *glamour*, de algo maior do que a própria composição musical e, simultaneamente, carreguem consigo referências ou promessas que não podem (devem) ser cumpridas. Por exemplo, quando Roberto Carlos faz referência pasteurizada à juventude transviada em suas letras de meados da década de 1960, dificilmente esperava-se qualquer ressonância adolescente que resultasse em violência ou rebeldia – apenas de fácil identificação, com intuito de fortalecer uma relação de vendas. Acreditamos estar aí o elemento tratado por Adorno como a *glamorização* musical.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O trabalho consistiu em uma pesquisa explicativa, pois tem “como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (GIL, 1991, p. 46)., e o seu desenvolvimento se deu através de pesquisa/levantamento bibliográfico e documental, com estudo de caso. Como indicado por Yin (2001, p. 32), “você poderia utilizar o método de estudo de caso quando deliberadamente quisesse lidar com questões contextuais – acreditando que elas poderiam ser altamente pertinentes ao fenômeno estudado”. Para alcançar os objetivos de pesquisa, foram adotados os princípios estipulados por Max Horkheimer, indicados no livro “Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural” (apud RÜDIGER, 2004):

1. O conhecimento é construído historicamente, procedendo-se ao estudo da formação do fenômeno e do modo como esse fenômeno se insere em uma dada forma social;
2. O conhecimento é construído criticamente, procedendo-se a um confronto entre os valores formadores dos fenômenos em estudo com o seu processo concreto de posição na sociedade;
3. O conhecimento é construído dialeticamente, procedendo-se a um exame da maneira como a forma social anima e move a formação do fenômeno e suas correspondentes representações; e
4. O conhecimento é construído hermeneuticamente, procedendo-se a uma análise da maneira como o sentido dos referidos fenômenos depende da maneira como se relaciona, em diversos momentos, com a totalidade.

Como base de análise do estudo, foi utilizada a discografia do cantor. No processo de interpretação, as etapas de pesquisa compreenderam:

- a. Análise do material musical;
- b. Estudo de conteúdo das letras;
- c. Análise do material gráfico das capas;

- d. Contextualização desses elementos no momento histórico da sociedade brasileira em que se inserem.

3.1 PROTOCOLO DE PESQUISA

Para que fossem obtidos os resultados de pesquisa desejados – riqueza de detalhes e coerência de conteúdo, que propiciem material substancial para a reflexão crítica, foi elaborado um protocolo de pesquisa. Acredita-se que, assim, torna-se mais acessível a determinação de elementos importantes contidos nos álbuns do cantor. O processo, que outrora fora quase intuitivo (quando o projeto ainda se encontrava em fase de Bolsa de Iniciação Científica) – apesar e, em paralelo à formação dupla do pesquisador em Comunicação (Publicidade e Propaganda/PUCRS) e Música (Composição Musical/UFRGS), passou por revisão dos métodos de pesquisa, com foco em sua eficácia. Fez-se, desta forma, a escolha por um protocolo e não outra forma mais rígida de interpretação, devido ao nosso entendimento de que uma ferramenta flexível de coleta de dados respeitaria mais adequadamente as sutilezas próprias do objeto de estudo. Logo, acreditamos estar realizando uma pesquisa rigorosa que dá espaço às múltiplas inflexões que o conteúdo em questão possa vir a oferecer.

Os itens constituintes do protocolo são os seguintes: arranjo, capas dos discos, duração, estrutura, gênero musical, harmonia, instrumentação, interpretação e performance, letra, melodia, propriedades da gravação, bem como timbre.

Abaixo, descrevemos o foco de estudo de cada um dos itens da análise musical:

3.1.1 Arranjo

O arranjo dá-se através da

Transferência de uma composição de um meio a outro ou através da elaboração (ou simplificação) de uma peça musical, com ou sem troca de meio. Em qualquer um destes casos, pode requerer certo grau de recomposição, e o resultado pode variar de uma simples, quase literal, transcrição até uma paráfrase na qual o material pertence mais ao arranjador do que ao compositor (BOYD, c2001).

Mais especificamente, diz respeito à escolha de determinados instrumentos para cumprirem funções dentro da música. Determina a maneira como a instrumentação escolhida será aplicada ao longo da canção.

3.1.2 Capas dos discos

As capas de discos são compostas por fotos, imagens produzidas em estúdio ou ilustrações. Usualmente, passam por processo de diagramação e composição. Carregam consigo referencial simbólico que se relaciona com a comunicação realizada pelo artista.

3.1.3 Duração

Medida de tempo que se refere à extensão total da composição, medida em minutos e segundos. É moldada, fundamentalmente, pelo andamento desta música (influenciado diretamente pelo gênero no qual este material se enquadra) e sua estruturação (número de partes, maneira como estas são interligadas e a quantidade de repetições).

3.1.4 Estrutura

A estrutura dá conta da “grande forma” das composições de Roberto Carlos. “É elemento construtivo ou organizativo da música” (WHITALL, c2001). A típica canção popular, por exemplo, é formada pela exposição, seguida de duas repetições, do verso e refrão da música. Eventualmente, há um solo instrumental na terceira volta, em substituição ao que seria o seu terceiro verso.

3.1.5 Gênero musical

Quanto ao gênero musical, este é:

Uma classe, tipo ou categoria sancionada pela convenção. Na medida em que estas convenções derivam (indutivamente) de partículas concretas, como peças ou práticas musicais, que são passíveis de modificação, um gênero está, provavelmente, mais próximo de um “tipo ideal” (no sentido de Max Weber) do que uma “forma ideal”, como em Platão (SAMSON, c2001).

O gênero musical ao qual uma música se refere pode influenciar em muitos de seus parâmetros específicos. Ou seja, um *rock'n'roll* dos anos 50 demanda certa instrumentação, duração e técnicas de gravação, por exemplo.

3.1.6 Harmonia

A harmonia informa a escolha dos acordes e o seu encadeamento. “Um acorde – três ou quatro sons que soam simultaneamente – devem ser tratados primeiramente como uma unidade” (DAHLHAUS, c2001). Neste caso, a relação típica da música popular segue o padrão: tônica (responsável pela determinação do tom da música e a sensação de repouso); subdominante (movimento interno dentro do campo harmônico) e dominante (tensão que levará a música novamente ao repouso) (KOELLREUTTER, 2006).

3.1.7 Instrumentação

São os instrumentos escolhidos para serem executados ao longo da composição. Sua definição formal é a da “arte de combinar sons de instrumentos complexos (uma orquestra ou outro grupamento) para formar uma combinação satisfatória e balanceada” (KREITNER, c2001). Esta conceituação implica um valor absoluto. Contudo, como veremos na produção de Roberto Carlos, eventualmente, a instrumentação pode ser a mera reprodução de um padrão.

3.1.8 Interpretação e Performance

Apesar de estes termos poderem parecer sinônimos, existe uma diferença conceitual. A interpretação dá conta do aporte consciente do músico ao executar uma composição, enquanto a performance trata do ato da execução em si:

Uma interpretação é distinta da performance na qual está inserida. Enquanto a performance é um evento único que pode ser reproduzido (por uma gravação, por exemplo), mas não pode ser reencenado, a interpretação resulta de uma série de decisões que podem ser repetidas em diferentes performances: diferentes performances de um instrumentista ou maestro podem ser derivadas de uma mesma, ou muito similar, interpretação (DAVIES e SADIE, c2001).

Aqui, apresentamos ambos como parâmetros complementares, na medida em que nosso projeto se dedica à análise de gravações. Portanto, performance e interpretação estão mesclados no produto final. Em um sentido amplo, esta característica avalia a maneira como os intérpretes executam a música, envolvendo parâmetros estéticos e técnicos, acessados de forma consciente ou não.

3.1.9 Letra

É o conteúdo literário componente da canção. Carrega consigo uma parte importante do significado atribuído à peça. É moldado pelos diversos parâmetros musicais, na mesma medida em que pode influenciá-los.

3.1.10 Melodia

É representada por “sons de alturas definidas, arranjos em um espaço de tempo musical a partir de convenções e restrições culturais. Representa um fenômeno humano universal que pode ser traçado aos tempos pré-históricos” (RINGER, c2001). Na canção, refere-se à escolha de alturas particulares, em geral dentro de uma escala específica, para a construção do canto que carregará consigo a letra da música. Apesar de que melodias possam ser encontradas em qualquer instrumento musical que tenha a propriedade de emitir alturas definidas, para a finalidade deste estudo, restringimos este parâmetro à melodia vocal. Caso existam momentos em que alguma outra melodia parece digna de nota, abriremos as devidas exceções.

3.1.11 Propriedades de gravação

São elementos particulares das técnicas de gravação empregadas. Por exemplo: um baixo-elétrico gravado “em linha” (ligado, por cabo, diretamente à mesa de som) possui propriedades sônicas distintas às de um baixo gravado com seu amplificador microfonado; uma bateria gravada com apenas um microfone soa de forma completamente diferente de uma bateria gravada com 15 microfones, destinados à captação do som de cada uma de suas peças e dos seus sons

ambientes; a gravação em fita de rolo oferece características sônicas diferentes da feita em um computador com tratamento digital.

3.1.12 Timbre

O timbre fornece a textura geral de uma obra sonora. “Um termo que descreve a qualidade de um som; um clarinete e um oboé tocando a mesma nota com a mesma intensidade produzem diferentes timbres” (CAMPBELL, c2001). Pode também derivar da combinação de uma instrumentação, arranjo e procedimentos de gravação, resultando em uma atmosfera particular.

4 AS FASES DA CARREIRA DE ROBERTO CARLOS

Para a estruturação desta dissertação, seguimos um mapeamento das fases da carreira do cantor Roberto Carlos, indicadas pelas características do material lançado em sua discografia. Além de auxiliar no processo de análise musical, esta segmentação constituiu a subdivisão dos capítulos destinados à exposição e resenha da obra do artista. Neste sentido, pretendemos aprimorar o que consideramos ser um esboço adequado traçado por Gomes em sua monografia *De Joelho aos Vossos Pés* (2000). Para tanto, revisamos elementos que constatamos como inadequados nesta pesquisa. O principal equívoco do autor está em sua premissa de trabalho, que atribui a variação da temática nas letras de Roberto Carlos a apenas uma mudança na *perspectiva* de vida do cantor. Um fato que nos parece legitimado por uma metodologia pouco específica em que há a análise das letras, desprovidas de adequada contextualização técnica, estética, histórica e social. O que, como mencionamos anteriormente, não oferece dados confiáveis a uma pesquisa acadêmica, focada em um objeto musical. Mais grave do que isto é a escolha de um método de pesquisa que não dá conta do seu objetivo. “A opção de método a ser empregado recaiu sobre a análise de conteúdo, pela adequação deste instrumento ao objeto” (GOMES, 2000). Se, por um lado, este procedimento, potencialmente, dá conta do estudo de seu objeto, certamente não permite traçar qualquer tipo de avaliação sobre motivações psicológicas de Roberto Carlos para modificar o tema de suas letras. Assim, o processo de reflexão de Gomes (2000) o encaminha a um erro:

A proposta deste trabalho foi avaliar o conteúdo de uma mudança de caráter na emissão de mensagem, partindo do exemplo concreto da transformação do repertório de Roberto Carlos de romântico para religioso. Efetivamente, como foi visto, a mudança aconteceu, podendo ser localizada a partir de 1993. A mudança consistiu num maior destaque dado às músicas religiosas e ao virtual desaparecimento de canções com acentos eróticos, tônica de sua obra por um largo período. As músicas eróticas mostraram-se incompatíveis, na visão do cantor, com a intensificação de sua postura religiosa, sendo então descartadas (GOMES, 2000).

O resultado desta constatação falha, em nosso entendimento, gerando descuido interpretativo que permite ao autor afirmar que “ao longo da carreira de RC em disco, é possível identificar seis **fases distintas, considerando o estilo lítero-musical e os tipos de assunto tratados** [grifos nossos]” (idem). As mudanças na

obra de Roberto Carlos, como pretendemos demonstrar ao longo de nosso trabalho, não ocorrem de forma binária e tão facilmente classificável como a proposição acima dá a entender. Certos elementos constituintes deste material se mantêm, enquanto outros são substituídos; itens abandonados em dado momento voltam a ser utilizados em canções posteriores, e ideias apresentadas de maneira *acidental* retornam sistematizadas. Nesse sentido, a subdivisão por seções preenche muito mais a função de facilitar o trabalho analítico do que se delimitar clara e pontualmente a produção do cantor. Com isto em mente, nos apropriaremos da estrutura básica para segmentação das fases da carreira do artista, com pequena revisão de datas e nomes utilizados por Gomes.

Após esta breve introdução, apresentamos nossa readequação das fases que compreendem a carreira discográfica de Roberto Carlos – dentro do âmbito desta pesquisa:

4.1 (1959 – 1963) Hibridismos: miscelânea de influências

Esta fase é compreendida pelas primeiras etapas da produção discográfica de Roberto Carlos. Suas gravações principiam no ano de 1959. Contudo, como nosso enfoque são os LPs de canções inéditas, os seus compactos estão fora do âmbito desta pesquisa. Logo, indicamos 1961 como o início desta fase. Pungialli (1999, p. 96), como lembra (e adota em sua classificação) Gomes (2000), utiliza a nomenclatura de fase *indefinida*. Discordamos, entretanto, de tal ponto de vista por duas razões: em primeiro lugar, dá margem ao entendimento de que há algo de aleatório ou espontâneo neste período – fato contestável, visto que se tratava de uma investigação de mercado, para estabelecer as diretrizes da carreira do cantor; em seguida, apesar de se abordarem múltiplos gêneros da canção, eles ainda são plenamente identificáveis dentro da canção nacional popular instituída. Assim, transitou-se pela bossa nova, bolero, samba, entre outros. O resultado final foi o surgimento de híbridos, que misturavam gêneros populares, motivado, fundamentalmente, pelo amadorismo da produção. Esta fase termina quando o *rock'n'roll* se demonstrou o gênero de maior ressonância com o público consumidor. A partir daí, a carreira de Roberto Carlos tomou foco e dirigiu-se à fase chamada de *Jovem Guarda*.

4.2 (1964 – 1967) Jovem Guarda

É o período em que a sonoridade da orquestra, os músicos profissionais e arranjos tradicionais são deixados de lado, passando a se investir no *rock'n'roll*. O período pode ser subdividido em duas etapas: pré-programa Jovem Guarda, no qual o gênero musical pendia mais para a abordagem de Elvis e dos grupos *pop* anteriores ao sucesso mundial do grupo The Beatles (assemelhando-se a artistas como os Beach Boys e Cascades, por exemplo); a fase, inaugurada com o programa, caracterizou-se pela emulação do *rock* dos Beatles, dando início ao que se denominou *iê-iê-iê*. Para a finalidade de pesquisa, decidimos integrar as duas etapas, visto que elas compartilham o enfoque da produção voltada ao mercado jovem, ancoradas em um estilo musical que representou esta exploração. Neste sentido, acreditamos que o segundo momento da fase da Jovem Guarda de Roberto Carlos trate-se da sistematização da abordagem inaugurada com as suas primeiras incursões ao *rock'n'roll*.

4.3 (1968 – 1969) Música Negra: o flerte com a *soul music*⁴

A principal característica deste período é o progressivo abandono dos elementos que caracterizaram a fase da Jovem Guarda: os músicos semiprofissionais; arranjos elaborados no momento da gravação; elementos das letras que buscam a identificação com a juventude (velocidade, flerte descompromissado e rebeldia) e a sonoridade das guitarras-elétricas e dos teclados *Hammond*. Em seu lugar, arranjos mais elaborados com instrumentos componentes da orquestra – que, para poderem ser utilizados adequadamente, demandam um nível de profissionalismo maior em todas as etapas de produção. O gênero do *rock* e as suas derivações também perdem espaço para composições que se aproximam

⁴ Um estilo de música negra norte-americana. O termo *soul*, na linguagem da América negra, tem a conotação do orgulho e da cultura negra, mas o seu uso em conjunção com a música tem uma genealogia complicada. Grupos gospel dos anos de 1940 e 1950 ocasionalmente usavam o termo como parte de seus nomes, como em Soul Stirrers. Por sua vez, o *jazz* que, de maneira consciente, utilizava linhas melódicas ou *riffs* derivados da música *gospel* ou do *blues* folclórico, passaram a ser chamados de *soul jazz* no final da década de 1950. A partir do momento em que cantores e arranjadores passaram a usar técnicas da música *gospel* e do *soul jazz* na música negra popular durante os anos de 1960, *soul music* passou, gradualmente, a funcionar como um termo “guarda-chuva” para a música popular negra do período (BRACKETT, c2001).

da música negra norte-americana, com sonoridade que “mais se aproximava de um som Motown ou James Brown do que de uma banda de neo-rock’n’roll inglês” (VELOSO apud GOMES, 2000).

4.4 (1970 – 1982) Romântico

Este foi o período, no qual Roberto Carlos lançou os seus *grandes sucessos* de público. Coincide com o auge de sua carreira, como maior vendedor de discos do país – é na década de 1970 que ele alcança a marca de um milhão de discos vendidos para um LP (SANCHES, 2004). Por consequência: “É nesta fase que se definem as características de RC como intérprete com as quais o público ainda hoje o associa” (GOMES, 2000). Os progressos na economia da brasileira permitem ao cantor internacionalizar sua produção. Assim, Roberto Carlos deixa, em certa medida, de emular o padrão norte-americano e passa, ele próprio, a compartilhar destas ferramentas.

Apesar de ser um período extenso, ele não é uniforme, em termos dos resultados musicais apresentados. Em linhas gerais, podemos dizer que:

O tema principal dos discos é sempre o amor, em canções românticas gravadas com orquestra, utilizando, ao lado dos habituais boleros e baladas e alguns rocks ocasionais, alguns gêneros que não estavam mais na parada de sucesso, como o fox, o fox-trot, a valsa, o tango (GOMES, 2000).

Além disto, é o período em que o músico passa a trabalhar com equipe técnica, músicos e arranjadores norte-americanos, em grandes estúdios de gravação (SANCHES, 2004). Ao longo deste percurso, o músico se aproximará da música brega, indicada pelas parcerias com Benito di Paula, Wando e Isolda, por exemplo. Por fim, chegaremos ao momento em que as canções de amor, predominantes até meados dos anos de 1970, irão dividir espaço com temáticas de erotismo, religiosidade e ecologia, entre outras.

5 FASE DOS HIBRIDISMOS

No âmbito da história política, o início da produção artística de Roberto Carlos se dá, quando o Brasil já vivenciava mais de 10 anos de democracia, em substituição à ditadura de Getúlio Vargas. Como Renato Ortiz (1989) busca demonstrar, foi um período em que se produziu com quantidade e variedade bens culturais:

O historiador da cultura que um dia tiver a oportunidade de se debruçar sobre o período que vai de 1945 a 1964 decididamente não deixará de notar que se trata de um momento de grande efervescência e de criatividade cultural [...] O Brasil desses anos realmente vive um período de renovação cultural. Um cientista político logo observaria que este intervalo de tempo corresponde a um dos poucos períodos democráticos vividos pela sociedade brasileira (ORTIZ, 1989, p. 102).

Durante esse período, o Brasil prosseguiu o seu processo de implementação do sistema industrial e da sua conseqüente urbanização. “No início da década de 50, o governo promoveu várias medidas destinadas a incentivar o desenvolvimento econômico, com ênfase na industrialização” (FAUSTO, 1998, p 409). Em princípio, esse processo de entrada nas práticas capitalistas envolveu a produção de bens de consumo materiais a esse mercado em formação. No entanto, como já havia ocorrido nas chamadas economias *de primeiro mundo*, o crescimento da indústria e da urbanização permitiu que um tipo mais *refinado* de prática capitalista se estabelecesse no Brasil: a da indústria cultural.

Apesar de poder se considerar que a consolidação de um mercado cultural nacional tenha ocorrido somente nos anos de 1960, desde os anos de 1940, já ocorria movimentação nesse sentido. “Se apontamos os anos 40 como o início de uma ‘sociedade de massa’ no Brasil é porque se consolida o que os sociólogos denominaram de sociedade urbano-industrial” (ORTIZ, 1989, p. 38).

Na ordem dos acontecimentos sociais, variadas partes do mundo serviam de reflexo da mudança que havia tido início nos Estados Unidos durante os anos 50, envolvendo a emergência da cultura jovem. Estes se tornaram protagonistas de movimentos culturais, como apresenta Carlos Brandão (1990), em seu livro “Movimentos Culturais da Juventude”:

Eles cresceram em meio ao conflito e, de certa forma, no seu prolongamento, evidenciado no fantasma da Guerra Fria. Mesmo gozando de todos os privilégios da classe média branca norte-americana, esses jovens não podiam escapar a um sentimento de vazio existencial, produto de uma sociedade consumista e materialista; ou a um sentimento de culpa, mesmo que inconsciente, pelas desigualdades sociais e raciais dessa sociedade. Outros, ainda, oriundos de lares desajustados, reflexo da própria guerra e da vida moderna norte-americana, tornavam-se incapazes de se enquadrar no chamado *american way of life* (BRANDÃO, 1990, p. 23).

Desde então, os conflitos internos desses jovens, passado o choque dos momentos iniciais, foram aproveitados como possibilidade de exploração de um novo mercado. Então, a indústria de bens culturais *canalizou* os anseios desses indivíduos em novos produtos para um mercado segmentado, ao mesmo tempo em que reprimiu o seu potencial destrutivo. A juventude entrou no esquema da *fascinação* dos produtos de mercado que, para o sociólogo Dieter Prokop (1986), consiste em:

Os produtos na sua dinâmica, na sua destrutividade, na sua harmonia demonstrativa, na sua libertinagem comprimida possibilitam uma ligeira ruptura do mundo rotineiro. (Cf. LEFEBVRE, 1975^a, p.41). Ainda não deixamos de ser seres rotineiros cansados e já queremos ser outros (...) Tensão! Podem chorar! Fina feliz! As pessoas excitam-se, atemorizam-se e sentem-se, então, melhor (PROKOP, 1986, p. 151).

No Brasil, a indústria cultural incipiente também buscou se apropriar desse novo segmento do mercado. Contudo, o material em inglês parecia ser a preferência do público jovem que, até os anos de 1970, mesmo com um sistema de produção de artistas nacionais melhor estabelecido, seguiria como preferência entre essa parcela dos consumidores (MORELLI, 2009).

No caso do Brasil, encontramos uma situação interessante e distinta, em certos aspectos, do paralelo ocorrido nos Estados Unidos. Essa diferença se dá pelo surgimento da bossa nova. O estilo foi uma resposta dos intelectuais cariocas, encabeçada por João Gilberto (baiano), que propunha uma nova abordagem à produção e interpretação musical até então realizada na canção popular brasileira.

O modelo estabelecido, até esse momento, pelos compositores Pixinguinha e Rdamés Gnattali, especialmente, trazia uma grande quantidade de informação na composição dos materiais musicais. Os arranjos possuíam diversas famílias de instrumentos, tocando-se de maneira contrapontística; os cantores utilizavam as

canções como veículo para demonstração do virtuosismo; as letras exibiam grande rebuscamento (NAVES, 2001).

Como quebra dessa tradição, o grupo da bossa nova tinha como premissa a simplicidade, semelhante ao projeto da poesia construtivista:

Tanto uma quanto a outra teriam promovido uma ruptura com tradições anteriores ligadas ao excesso [...] Em se tratando da bossa nova, o que era rejeitado era a diluição do operismo na música popular, com seu sentimentalismo piegas; de igual modo, não se concebia a criação de arranjos com violinos plangentes de fundo (NAVES, 2001, p. 19).

Em contraposição à estética adquirida pela bossa nova, existia uma cultura musical urbana jovem e popular incipiente surgindo nesse período. Diferente da *intelectualidade* presente na bossa nova, esses jovens brasileiros possuíam um estilo de vida muito mais alienado. Inspirados pelas imagens norte-americanas de rebeldia, esses jovens procuravam imitar o estilo de vida vendido pela imagem de astros, como James Dean. Como demonstra Brandão (1990), as frustrações existenciais desses jovens podiam, por vezes, ser exteriorizadas através da violência.

No Rio de Janeiro, o ponto de encontro dessa juventude era o bar Mau Cheiro, no Arpoador (zona sul da cidade), onde centenas de lambretas estacionavam na avenida da praia ao cair da tarde. Os “rebeldes sem causa” vinham de vários bairros da cidade e, de madrugada, com suas garotas na garupa, iam para Barra da Tijuca. Houve, em São Paulo e Rio de Janeiro, casos de jovens que chegavam a derramar gasolinas em mendigos, ateando-lhes fogo; outros participavam de uma curra (BRANDÃO, 1990, p. 35).

No Brasil, a indústria cultural não ficou alheia às possibilidades trazidas por esse mercado. No entanto, em um primeiro momento, como salienta Pedro Alexandre Sanches (2004), em seu livro intitulado *Como dois e dois são cinco*, os intérpretes de nosso *pré-iê-iê-iê*, por serem mais velhos que seus consumidores, não conseguiam estabelecer real conexão com o público potencial.

Essa discrepância entre intérprete e os jovens para quem eles produziam durou até a transição dos anos de 1950 para os de 1960. A partir daí, iniciou-se uma produção musical com rostos, com quem a juventude roqueira pudesse se identificar. Seus grandes representantes, no primeiro momento, eram Sérgio Murillo e Celly Campello. Porém, no sentido da produção musical desses jovens, a prática

comum, na geração anterior à da bossa nova, de se realizar apenas versões de canções de sucesso providas dos Estados Unidos foi mantida como principal fonte de material musical (SANCHES, 2004).

Analisando-se a biografia de Roberto Carlos, percebe-se que, apesar de sua carreira ter seu início em momento anterior ao surgimento da bossa nova, ela só começou a tomar proporções significativas em direção ao comércio cultural durante os anos dourados do gênero, no final dos anos de 1950. Simultaneamente, o *rock'n'roll* despontava como uma possibilidade interessante de investimento de esforços, na medida em que se concretizava um mercado jovem consumidor nacional. Nesse contexto, estabeleceu-se uma relação curiosa da produção inicial do cantor, no ano de 1961, com ambos estilos. Assim, sugere Pedro Alexandre Sanches (2004) na biografia de Roberto Carlos:

Havia razões tanto artísticas quanto comerciais para homens como Carlos (Imperial) e Roberto (Carlos) apostarem na bossa. Ou no rock, idem. Sem saber que esquina dobrar, deram partida no bólido da história bifurcando-se, pondo um pé em cada canoa. E Roberto Carlos, futuro rei afilhado de um Carlos bem Imperial, despontou para o fracasso nos primeiros trabalhos (SANCHES, 2004, p. 20).

O resultado dessa indefinição gera uma mistura pitoresca: esteticamente, a música está ligada à bossa nova e, no conteúdo literário, ao universo do *rock'n'roll* dos anos de 1950. Assim, o primeiro compacto do artista é feito, utilizando-se uma recriação tosca da bossa nova em que a letra satiriza os principais representantes do estilo. Como pode ser exemplificado em seu primeiro compacto, que contém as músicas *João e Maria* e *Fora de Tom*, os deboches de, respectivamente, João Gilberto e Tom Jobim.

Todavia, apesar das alfinetadas, uma breve análise da prática do cantor demonstra a influência da bossa nova na formação do estilo de Roberto Carlos, que iniciou a sua carreira, interpretando canções do gênero, antes mesmo da fama, como *crooner* de boate e manteve a inflexão típica da forma de João Gilberto cantar ao longo de sua carreira (SANCHES, 2004).

Com o declínio (ou a mutação) da bossa nova no Brasil, o segundo LP de Roberto Carlos (antecedido pelo compacto contendo *Splish, splash*) não apresentava mais os elementos de questionamento presentes em seus compactos,

com exceção de uma canção que fazia referência ao gênero criado por João Gilberto. Simplesmente era assumida, em primeiro plano, a postura *rock*, mas diferente do que havia surgido até então – as composições tinham uma preocupação muito mais autoral do que a mera versão do sucesso estrangeiro.

Ainda assim, esse disco ocupa uma posição curiosa no contexto histórico mundial. Enquanto Roberto Carlos apresentava a sua versão do que entendia como o *rock' n'roll clássico*, surgido nos anos de 1950, os Beatles estavam lançando o seu primeiro LP e marcando o início da derrocada da estética estabelecida pela primeira geração de roqueiros, a principal referência do LP de Roberto Carlos em questão.

Até aí, Roberto Carlos ainda não era muito mais do que uma promessa. Contudo, o momento crucial de sua carreira ainda estava por chegar. O ano de 65 marcaria a transição do cantor de promessa da música jovem ao maior astro da juventude.

5.1.1 Louco por você (1961)

Certas rotinas de manufatura são estabelecidas a partir desta primeira incursão de Roberto Carlos à gravação de um álbum de longa duração. Em acordo com todos os LPs do cantor, produzidos durante a década de 1960, este contará com 12 faixas. A duração média destas músicas ficará em torno de 2 minutos e meio, e o tempo de execução total do disco será de, aproximadamente, 30 minutos. Estes elementos permanecerão, desta forma, semelhantes durante os primeiros álbuns da carreira do artista. Entre as diferenças relativas aos lançamentos posteriores, a produção ficará por conta de Carlos Imperial que, na época, exercia múltiplas funções de gerenciamento da carreira do artista⁵. Esta não será a única particularidade contida neste álbum. O *rock'n'roll*, gênero ao qual a imagem de Roberto Carlos estaria fortemente associada no princípio de sua carreira, ainda não será trabalhado (Ver, no Quadro 1, abaixo, a síntese do primeiro álbum).

⁵ Sobre a relação Roberto Carlos e Carlos Imperial, (MONTEIRO, 2008, p. 67-141).

Quadro 1: Síntese do primeiro álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Não é por mim</i>	2:55	Piano, cordas, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Bolero	Carlos Imperial/ Fernando César	C
2) <i>Olhando Estrelas</i>	2:09	Piano, cordas, flauta transversal, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Bolero	M. Antony/ Paulo Rogerio	C
3) <i>Só Você</i>	2:20	Piano, sax, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria.	Jazz	Edson Ribeiro/ Renato Corte Real	Bb
4) <i>Mr. Sandman</i>	2:48	Piano, sax, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Jazz	P. Ballard/ Carlos Alberto	Bb
5) <i>Ser Bem</i>	2:47	Piano, metais, guitarra-elétrica, violão de aço, baixo acústico, bateria, percussão.	Bossa Nova	Carlos Imperial	C
6) <i>Chore por mim</i>	3:18	Piano, cordas, baixo acústico, bateria, percussão.	Balada	A. Hamilton/Julio Nagib	C
7) <i>Louco por você</i>	3:24	Coro, piano, sax, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Balada/Bolero	L. Pockriss/P. Vance	G
				Versão: Carlos Imperial	
8) <i>Linda</i>	2:36	Coro, piano, sax, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Balada/Bolero	Bill Caesar	A
				Versão: Carlos Imperial	
9) <i>Chorei</i>	2:03	Piano, metais, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Samba/ossa	Matt Williams/Paul Evans	E
				Versão: Marcos Moran	
10) <i>Se você gostou</i>	2:30	Coro, piano, metais, baixo acústico, bateria, percussão.	Bossa Nova	Carlos Imperial/ Fernando Cesar	D
11) <i>Solo per te</i>	2:42	Piano, cordas, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria, percussão.	Bolero	A. Mimeo/ Renato Corte Real	Cm
12) <i>Eternamente</i>	3:05	Violinos, piano, guitarra, baixo, bateria.	Balada	Mascucci/ De Angelis	C
				Versão: Carlos Imperial	

O álbum é composto por diversos gêneros da música popular, influenciada pelo modelo norte-americano que, após a Segunda Guerra Mundial, voltava-se aos mercados latino-americanos.

Quando o governo Roosevelt abandona definitivamente o chamado “isolacionismo” e cria o Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos, [...] a situação da música popular sofre uma reviravolta no Brasil. A dotação de cento e quarenta milhões de dólares, atribuída por Roosevelt para os cinco primeiros anos de atividade do novo órgão, começaram a ser usados por Nelson Rockefeller na propaganda maciça do “american way of life” [...] que era naturalmente complementado pela mistura de música americana (*foxes, blues, swings, boogie-woogies*) com um fabricado “som latino” (rumbas, congas, boleros e sambas) (TINHORÃO, 1998, p. 301).

A descrição genérica de Tinhorão (1998) pode ser aplicada relativamente bem aos estilos musicais apropriados pelo disco. Neste sentido, não há propriamente uma diferença marcante entre este produto e os de outros cantores célebres do período, como Cauby Peixoto e Orlando Silva. O elemento que aproxima o cantor de sonoridades contemporâneas é a inclusão da bossa nova neste repertório.

Ainda assim, apesar de ser possível identificar a presença desses gêneros instituídos da canção ao longo do disco, constata-se que eles, no que tange à composição, são inferiores às suas referências. A explicação para isto. É a provável limitação técnica dos indivíduos envolvidos nestes procedimentos na indústria fonográfica incipiente do Brasil. O melhor exemplo disto são as canções de bossa nova que, apesar de compartilharem certos parâmetros de produção com o modelo estabelecido por João Gilberto e Tom Jobim, são cópias sofríveis do original. Se *youê gostou* faz uso de acordes com sétimo grau, um tipo de sonoridade recorrente neste gênero. Porém, o encadeamento destes acordes é muito mais simples e repetitivo do que quando os compositores da bossa nova utilizam este recurso.

Elementos básicos de produção fonográfica, como o cuidado para não haver um número significativo de músicas no mesmo tom, não são levados em consideração. A maior parte das canções é composta na tonalidade de dó maior e, muitas vezes, dispostas em sequência. Além disto, a escolha de tonalidades, como dó maior e sol maior, ainda mais quando recorrentes em praticamente todo o disco, reforçam a impressão de limitação técnica dos compositores envolvidos na produção do disco. Isto se deve ao fato de que, ao se compor uma música em dó maior, por

exemplo, faz com que não seja necessário, em tese, o uso de teclas pretas no piano – uma dificuldade para o músico amador.

Essas condições são indicativas da situação precária sobre a qual se produziu este disco. Roberto Carlos, neste período, era pouco mais do que um desconhecido. Portanto, tamanha era a despreocupação com o material que estava sendo gerado que a capa do LP foi composta através do *reaproveitamento* do disco de outro artista, simplesmente adicionando-se o título e o nome de Roberto Carlos sobre o material já produzido.

A alegria do garoto poderia ser completa, não fosse por sua foto não aparecer no disco. Apesar de ter participado de uma sessão fotográfica, parece que a sua inibição acabou por prejudicá-lo. Corte Real olhou o material e não considerou a expressão tristonha do rapaz um chamariz de vendas (MONTEIRO, 2008, p. 108).

Apesar da produção rudimentar, certas concepções que Imperial coloca em prática terão continuidade no trabalho de Roberto Carlos. Uma das mais importantes, especialmente no seu período da Jovem Guarda, será o uso de jargões da moda e citações à cultura jovem. Mais tarde, o próprio Roberto Carlos assumiria o papel de inserir tais elementos de identificação com o seu público-alvo. Os seus discos dos anos de 1964 até 1966 apostariam fortemente na utilização de gírias como ‘broto’, ‘mora’, ‘brasa’ e referências aos cabelos compridos. A música *Ser bem*, de autoria de Imperial, ilustra o apelo:

*Ser bem é no Copa debutar
É sair todo domingo
Na revista do Couchar
Ser bem é andar de Cadillac
É dizer que está ‘in love’
Mesmo que seja de araque*

A diferença crucial entre o estilo de Imperial e Carlos está na forma como estes evocam a juventude. Enquanto o primeiro possui caráter elitista e, simultaneamente, satírico na maneira com a qual se refere ao seu suposto ouvinte; na abordagem de Roberto Carlos, que pautará profundamente a sequência de sua discografia, a gíria é utilizada como ferramenta de agregação de seu nicho que,

neste período, era formado pelo mercado jovem. Dessa forma, a identificação é potencialmente positiva e, ao mesmo tempo, fortalece a identificação entre cantor e público. Tomamos como exemplo a canção *Quero que tudo vá para o inferno* (primeiro *hit* nacional do cantor) do disco de 1965:

*De que vale minha boa vida de playboy
Se entro no meu carro e a solidão me dói
Onde quer que eu ande tudo é tão triste
[...]
Quero que você
Me aqueça nesse inverno
E que tudo mais vá pro inferno*

Ou mais explicitamente em *É proibido fumar*, do ano de 1964:

*É proibido fumar
Diz o aviso que eu li
[...]
Mas nem adianta o aviso olhar
Pois a brasa que agora eu vou mandar
Nem bombeiro pode apagar
[...]
Eu pego uma garota
E canto uma canção
E nela dou um beijo, com empolgação
Do beijo sai faísca
A turma toda grita*

Em resumo, trata-se da mesma *técnica*, com resultados opostos. Enquanto uma serve à exclusão (e picardia) de Carlos Imperial; Roberto Carlos a utilizou como ferramenta de sedução do seu público. Como veremos posteriormente, tal procedimento se intensificará e complexificará ao longo da carreira do artista.

O principal elemento de coerência do álbum está ligado aos músicos de estúdio, contratados para acompanhar o artista. A instrumentação segue uma lógica que trabalha com a formação geral de piano, instrumentos de cordas, metais, guitarra-elétrica, violão de aço, baixo acústico, bateria, percussão e coro. A flauta

transversa é utilizada para integrar o som de uma música, chamada *Olhando estrelas*. Todos estes instrumentos nunca integram o arranjo de uma faixa, mas existem combinações destas sonoridades. O resultado é um som familiar ao longo de todo o disco, sem mudanças bruscas.

5.1.2 Splish splash (1963)

É complicado definir, de forma sucinta, qual o posicionamento estético deste álbum, já que várias informações, por vezes muito contrastantes, são fornecidas ao ouvinte. O fato de serem, no total, 18 compositores (somando-se os trabalhos em parceria, os autores de versões e os autores originais destas composições), é uma provável contribuição para essa variedade.

Em linhas gerais, podemos separar a produção em dois polos bastante contrastantes. Por um lado, a canção de *rock* dos anos de 1950, caracterizada pela instrumentação reduzida de baixo, guitarra e bateria, bem como pela presença constante de *riffs*⁶ instrumentais; por outro, a continuação estética do que se havia feito no primeiro LP de Roberto Carlos: baladas românticas, boleros e a bossa nova – com os seus arranjos para orquestra e a abordagem composicional mais sofisticada.

A harmonia empregada nas composições, tanto em um caso como no outro, não apresenta um grau muito alto de complexidade, eventualmente são utilizados recursos mais expressivos, mas que satisfazem requerimentos simples da funcionalidade harmônica tonal⁷. Da mesma maneira, a estruturação das canções do LP também é trabalhada na forma tradicional da canção, sendo a forma A B predominante ao longo do disco. Neste sentido, as músicas, vinculadas ao *rock'n'roll*, são muito mais literais na aplicação destes princípios. No momento em

⁶ Maneira como é chamada uma frase marcante de guitarra, que é tocada repetidamente na música, muitas vezes servindo como forma de identificação da mesma.

⁷ Existe uma corrente da análise musical que entende que a música tonal, representada por boa parte da produção ocidental, é construída em três funcionalidades básicas: subdominante, dominante e tônica. Estes estágios correspondem, respectivamente, a uma sensação auditiva/psicológica de movimentação, tensão e repouso. O motor desse tipo de música é a produção de pequenas áreas de tensão com suas resoluções parciais, com um clímax geral que é resolvido no final da música. A canção popular, apesar de não estar inteiramente dentro desse sistema (devido à influência de variados tipos de música, especialmente a africana) também responde, em boa parte, por regras de produção de áreas de tensão que direcionam ao repouso.

que este gênero estiver sistematizado na produção do cantor, nos discos lançados ao longo de quase toda a década de 1960, este uso, meramente funcional e rotineiro destes atributos da composição musical, será mantido na maior parte da produção de Roberto Carlos.

A capa do disco apresenta a foto de Roberto Carlos sentado, com as costas um tanto curvadas e os braços cruzados sobre as pernas, em um fundo branco. A sua expressão facial apresenta um pequeno sorriso. A foto, em sua totalidade, passa a ideia de certo despojamento, ainda assim, bem comportado, não completamente *solto*. Entendendo-se que o mercado jovem nacional ainda estava em seu princípio, a *rebeldia contida* parecia servir a dois propósitos, atrair os jovens consumidores e, ao mesmo tempo, não desagradar os seus pais, possíveis responsáveis pela compra.

Graficamente, a capa é bem convencional, a foto está posicionada no canto inferior esquerdo, ocupando um pouco mais do que um quarto da capa; do lado direito, estão os nomes das canções; e, na parte superior, o nome de Roberto Carlos. Diferente do conteúdo musical do disco, sua capa parece não *querer* confundir o receptor. A imagem de Roberto Carlos como ídolo jovem é o bem comercializado, não há dúvidas.

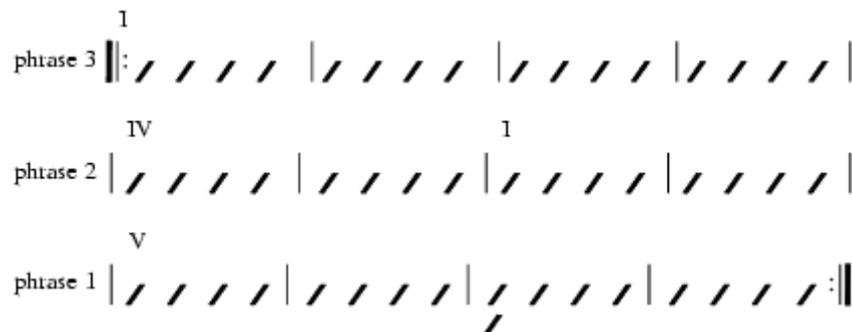
Quadro 2: Síntese do segundo álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Parei na contramão</i>	2:20	Piano, sax, guitarra, baixo, bateria, elementos eletroacústicos.	<i>Rock'n' Roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmó Carlos	F
2) <i>Quero me casar contigo</i>	2:24	Baixo, bateria, violão guitarra-elétrica, piano, cordas.	Balada	Carlos Alberto/ Adilson Silva/ Cláudio Moreno	G
3) <i>Splish Splash</i>	2:31	Baixo, bateria, guitarra, violão (açó), piano elétrico, piano, cordas.	<i>Rock'n' Roll</i>	Bobby Darin/ Jean Murray	A
				Versão: Erasmo Carlos	
4) <i>Só por amor</i>	2:48	Piano, guitarra, baixo, bateria, cordas.	<i>Rock</i> Balada	Luiz Ayrão	Bb
5) <i>Na lua não há</i>	2:27	Sax, baixo, bateria, teclado, elementos eletroacústicos.	<i>Rock'n' Roll</i>	Helena dos Santos	C
6) <i>Preciso ser assim</i>	1:56	Baixo, bateria, violão, trombone, piano.	Bossa Nova	Roberto Carlos/ Erasmó Carlos	A
7) <i>Onde anda meu amor?</i>	2:41	Baixo, bateria, guitarra, violinos, metais, coro.	Balada/ Bolero	Hélio Justo/ Eryl Muniz	Bb
8) <i>Nunca mais te deixarei</i>	2:07	Baixo, bateria, guitarra, violão (açó), sax, violinos.	Balada	Paulo Roberto/ Jovenil Santos	A
9) <i>Professor de amor (I gotta know)</i>	2:34	Baixo, bateria, guitarra, piano.	Bolero	Matt Williams/ Paul Evans	E
				Versão: Marcos Moran	
10) <i>Baby, meu bem</i>	3:04	Coro, violinos, guitarra, baixo, bateria.	<i>Rock</i> Balada	Hélio Justo/ Tito Santos	D
11) <i>Oração de um triste</i>	2:16	Cordas, piano, baixo, bateria.	Balada	José Messias	D
12) <i>Relembrando Malena</i>	2:09	Cordas, piano, guitarra, baixo, bateria.	Balada	Rossini Pinto	D

As duas primeiras faixas do disco ilustram a dicotomia aqui presente. *Parei na Contramão* tem origem na frutífera parceria entre Roberto Carlos e Erasmo Carlos – é a emulação de um rock típico dos anos 1950. A duração da música é de 2 minutos e 12 segundos. Observando-se, por exemplo, o primeiro LP de Elvis Presley, veremos que todas as faixas possuem, aproximadamente, essa duração (ALL MUSIC GUIDE, c2005); a instrumentação contida nessa canção também é padrão no gênero, composta de bateria, baixo, sax tenor e piano; a forma segue o padrão comum na canção, de estrutura AB, em que as duas seções são executadas três vezes, alternadamente. Sendo que, na terceira vez em que a seção A é apresentada, o papel da voz (letra com melodia) é substituído por um solo de sax; a harmonia representa outro elemento usual da primeira geração do *rock* (derivado do encadeamento de acordes clichês do *blues*), uma progressão tonal simples, alternando, no campo harmônico de Fá Maior, entre o I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante) graus. Na parte A: I, IV, V, (I); na parte B: IV, I, IV, ii, V, (I).

De maneira específica [a progressão de blues], refere-se a uma estrutura flexível e cíclica de doze compassos, consistindo de três segmentos de frases de quatro compassos com a progressão de acordes apresentada no ex.1. Muitas variantes deste padrão são possíveis: frequentemente IV é usado no lugar de I no compasso dois, ou no lugar de V no compasso 10.

Ex.1 Basic harmonic structure of the 12-bar progession



(KERNFELD e MOORE, c2001).

Nela, há o uso de *ruídos* com função de se gerar *imagens sonoras*, prática usual na música eletroacústica – de compositores como Pierre Schaffer ou Karlheinz Stockhausen. Contudo, apesar das origens na vanguarda composicional, desde o começo dos anos 60, o *pop* já se aproveitava destes recursos. Um exemplo é a banda Cascades, que em seu sucesso mundial *Rhythm of the Rain*, utilizava sons de tempestade para compor a atmosfera da canção. Na discografia de Roberto Carlos, esta ferramenta composicional será utilizada mais algumas vezes em

canções como *O Calhambeque* e *Por isso corro demais*. Sua última aparição se dará no disco de 1970, através da canção *O Astronauta*.

No que se refere à letra dessa composição, encontramos aspectos da rebeldia do movimento roqueiro da época, bem como salienta Pedro Alexandre Sanches (2004, p. 33): “Idéias suavemente transgressivas e libertárias, como as expressas no título subversivo e em versos como “vinha voando no meu carro” e o desconjuntado “a velocidade que eu vinha nem sei”.

No caso da segunda canção do LP, composta em parceria por Carlos Alberto, Adilson Silva e Cláudio Moreno, chamada *Quero me Casar Contigo* também faz uso de uma *imagem sonora* em sua introdução. No entanto, diferente do recurso concreto utilizado na primeira música, é criada uma referência ao casamento, através de um coro feminino que realiza a citação da Marcha Nupcial de *Sonho de uma Noite de Verão*, composta por Félix Mendelssohn.

Sua estrutura básica, apesar de seguir o mesmo padrão da música anterior, AB. Bem como *Parei na Contramão*, as duas seções são executadas três vezes, no entanto, desta vez existe a, já mencionada, introdução com a citação da marcha nupcial. O solo permanece sobre a terceira aparição de A, dessa vez, utilizando-se uma guitarra elétrica ao invés do sax. A composição das partes é feita de maneira muito mais rebuscado, com variações de ritmo e um arranjo mais complexo.

A questão da harmonia se torna um pouco mais sofisticada, temos assim, uma progressão inicial composta de I, vi, V7, I; que passa para I, vi, ii, V7/V e no refrão é I, V7, I, V7/ii ii, V7 seguida pela repetição da primeira parte da seção inicial. Ainda assim, nada incomum na composição musical, mesmo em relação às canções populares.

Podemos exemplificar a dualidade deste disco também se reflete nas letras. Assim, temos um jovem selvagem ao lado de um rapaz moralista. O resultado disto é, logo nas duas primeiras faixas do disco, termos ‘Parei na Contramão’, que apesar do clima leve, fala em flerte adolescente, transgressão às leis, velocidade:

Vinha voando no meu carro

Quando vi pela frente

Na beira da calçada

Um broto displicente

[...]

O guarda, muito vivo, de longe me acenava

E pela cara dele vi que não gostava

Falei que foi cupido quem me atrapalhou

Mas minha carteira pro xadrez levou

Logo em seguida, ‘Quero me casar contigo’, balada romântica que reforça a idéia do casamento apaixonado, clichê em uma sociedade moralista.

Quero me casar contigo

Não me abandones

Tenha compaixão

A coisa que eu tenho

Mais medo na vida

É saber que um dia

Posso perder teu coração

Além da política de se tentar múltiplas saídas para a carreira do cantor, parte desta incoerência temática, na qual um narrador jovem e transgressor convivia com um moralista pode ser atribuída ao fato de os álbuns de Roberto Carlos ainda serem um refugio de material descartado por outros cantores mais famosos:

Acontece que até 1965 – quando o cantor ainda não havia se tornado um fenômeno de popularidade – não havia essa história de os compositores fazerem música especialmente para ele gravar. Queriam entregar suas canções a cantores de maior nome, como Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves ou Emilinha Borba. Quando não era possível gravar com eles, aí sim os compositores procuravam outras opções, uma das quais podia ser até mesmo Roberto Carlos (ARAÚJO, 2006, p. 361).

A relevância de *Splish Splash* se dá, especialmente, por ter sido lançada como compacto em março de 1963, junto da música *Baby, meu Bem*. Dessa forma o público foi preparado para o lançamento do LP que viria a ocorrer em setembro do mesmo ano. A canção se tornaria o primeiro sucesso parcial do cantor (ARAÚJO, 2006).

Splish Splash segue a tradição das versões em português de sucessos norte-americanos. Trata-se, a bem dizer, de um rock'n'roll tradicional, originalmente composto por Bobby Darin e Jean Murray, o primeiro, um cantor que ganhou popularidade nos anos de 1950, nos Estados Unidos (ALL MUSIC GUIDE, c2007). A forma é, novamente, o A B repetido três vezes. Porém, na segunda volta da versão, ocorre modificação da letra: a elaboração sobre *splish, splash, fez o beijo que eu dei* passa a ser sobre *splish, splash, fez o tapa que eu levei*. Na última repetição uma guitarra passa a solar enquanto a voz repete a letra da primeira volta.

As particularidades dessa canção se devem pelo fato de ela ter sido adaptada por Erasmo Carlos, em princípio de carreira; à inflexão de Roberto Carlos se distanciar mais da de João Gilberto, demonstrando uma abordagem menos *minimalista* em relação à interpretação e, por fim, realizar o emprego de elementos concretos, como o ocorrido na primeira composição do LP.

5.2 Considerações parciais

Como pudemos perceber, nesta fase, os métodos de produção dos discos de Roberto Carlos são bastante precários. O diletantismo de parte da equipe de produção resulta em material abaixo da média de mercado. Entre os elementos que justificam está visão estão: a capa do disco, aproveitada de um banco de imagens da gravadora; as harmonizações que imitam de maneira tosca o referencial original; a inadequação dos músicos de estúdio para a execução de certa parte do repertório e o trânsito por variados gêneros musicais sem nenhum compromisso artístico.

Contudo, apesar do resultado relativamente mal-sucedido em relação ao desenvolvimento de um produto, pode-se perceber que, desde as primeiras tentativas do cantor em relação ao mercado musical, existe uma abordagem que busca emular padrões externos de sucesso. Estes modelos são derivados tanto da música popular nacional, como da bossa nova e do *rock'n'roll*.

A consequência disto se reflete em todos os parâmetros musicais do álbum. Neste sentido, apesar das deficiências apontadas acima, não há propriamente incoerência. O disco de 1963 é particularmente esclarecedor, visto que a sua composição polarizada se deve ao uso de referências bastante distintas. Quando se

quer imitar o rock, usa-se instrumentação mais simples, composta por baixo, guitarra, bateria e sax. Sua harmonia e estrutura seguem os princípios propostos pelo gênero; quando se quer emular a bossa nova, usam-se os acordes com sétima, instrumentação que usa apoio em arranjos orquestrais e estruturas mais flexíveis.

Surge, aqui, de maneira rudimentar, uma ferramenta de produção que será utilizada posteriormente de forma mais sofisticada. É a identificação com seu público-alvo. Algumas de suas letras fazem referência ao estilo de vida da juventude carioca da época e usando gírias típicas deste segmento. Como observaremos adiante, esta prática se estenderá por toda a produção do cantor analisada nesta dissertação.

6 JOVEM GUARDA

Esta nova fase da carreira de Roberto Carlos é contemporânea ao estabelecimento do regime militar no país. Como Renato Ortiz salienta (1989) em “A Moderna Tradição Brasileira”, a Ideologia de Segurança Nacional, que pautava a ação do governo militar, a justificativa para a postura adotada:

Resumidamente se pode dizer que essa ideologia concebe o Estado como uma entidade política que detém o monopólio da coerção, isto é, da faculdade de impor, inclusive pelo emprego da força, as normas de conduta a serem obedecidas por todos (ORTIZ, 1989, p. 115).

Para Ortiz (1989), o reflexo da ditadura não se manifestou apenas na esfera política, mas também envolveu modificações na área da economia.

O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, as quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil (ORTIZ, 1989, p. 114).

Acompanhando estas mudanças, o rádio e, posteriormente, a televisão, passaram de uma produção amadora e improvisada a um funcionamento profissional, regido pela lógica de mercado. No final de 1960, com o término da infraestrutura para as transmissões em rede, interligando todo o país através dos meios de comunicação, a base para o estabelecimento da indústria cultural brasileira estava preparada (ORTIZ, 1989).

Além disso, é próximo a essa década que se tem o estabelecimento das redes de comunicação em todo o território nacional. Processo possibilitado pela “construção de um sistema de micro-ondas, que será inaugurado em 1968 [...], permitindo a integração de todo o território nacional” (ORTIZ, 1989, p.118). Importante funcionalmente, em um primeiro momento, para a unificação nacional e que, mais tarde, consistiria na base de formação de um relevante hábito da população brasileira, o de assistir televisão, em especial novelas.

Com o estabelecimento de um aparato físico para a exploração do mercado de massas, a indústria cultural nacional pôde se desenvolver de maneira mais expressiva. Para a carreira de Roberto Carlos, este contexto foi um divisor de águas. A seleção do cantor como principal apresentador do programa dominical chamado Jovem Guarda tratou-se do primeiro passo para a transição de um artista com produção cujo consumo era segmentado ao posto de ídolo nacional.

Não há dúvida, porém, de que a surpreendente explosão de seu nome num dos períodos mais fecundos da canção popular brasileira foi fruto de um engenhoso projeto de *marketing* desenvolvido pela agência Magaldi, Maia e Prospero (TATIT, 1996, p. 186).

Com o suporte do programa, a faixa de abertura do disco: *Quero que vá tudo para o inferno* foi um sucesso absoluto. Assim, com o suporte televisivo a carreira de Roberto Carlos ganhou o impulso necessário para se tornar um marco na história da música popular nacional.

O prestígio do iê-iê-iê atingiu o auge no triênio 1965/67. Estes anos corresponderiam à duração de um programa de televisão – comandado pelo cantor-compositor Roberto Carlos, coadjuvado pelo parceiro Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa – que daria nome ao movimento [sic] e seria seu principal divulgador. Sustentada pelo entusiasmo de milhares de admiradores, adolescentes na maioria, que fizeram de Roberto Carlos o seu ídolo, a Jovem Guarda consagrou um numeroso grupo de artistas, cujas carreiras não resistiram ao declínio do iê-iê-iê (MELLO e SEVERIANO, 1998, p. 17).

O molde para este período provinha de um fenômeno iniciado nos Estados Unidos, em meados do século XX. Um processo que teve início com o crescente interesse dos jovens pelo segmento do *rhythm and blues*, forma como a indústria fonográfica denominava a música produzida por artistas negros:

O novo gênero intitulado *Rhythm and Blues*, caracterizado pelos vocais energéticos, letras com conotações sexuais e pulsação rítmica marcada, atraiu ouvintes negros e brancos. Charlie Gillett, um sociólogo e reconhecido estudioso do rock, sugere que alguns brancos eram atraídos pelo novo “som negro” porque era diferente⁸ (AQUILA, 1989, p. 3).

⁸ *The new R & B sound, emphasizing wild singing, suggestive lyrics, and a loud back beat, attracted both black and white listeners. Charlie Gillett, a sociologist as well as noted rock authority, suggests that some whites were drawn to the new black sound because it was different.*

O *rock'n'roll* se insere nesse contexto, por se tratar de uma subdivisão mais intensa das canções típicas da música negra. Assim, nesse subgênero do R'n'B, se dava destaque à marcação acentuada do ritmo quaternário, ao som da guitarra elétrica e às letras, contendo material de cunho sexual. Inclusive, em relação ao último aspecto, o próprio termo *rock and roll* era uma gíria com a qual a população negra denominava o ato sexual.

O aparecimento de artistas negros em pontos cada vez mais elevados da *Billboard* (tabela de discos mais vendidos nos Estados Unidos) trouxe crescente interesse da indústria sobre o som tipicamente negro. No entanto, existiam vários entraves sociais ao consumo dessa música, sendo os principais a questão do preconceito racial e do conteúdo altamente sexual das letras. Com o objetivo de tornar o material mais leve para os consumidores brancos, grandes gravadoras passaram a lançar versões suavizadas dessas músicas, interpretadas por artistas brancos. *Bill Haley and the Comets* foi um dos precursores desse movimento da indústria.

Gerou-se, por conseguinte, um híbrido entre o *rock'n'roll* inicial, puramente advindo da música negra, e as influências do *pop* e do *country* dos grupos brancos que re-interpretavam a criação dos artistas negros. Nesse contexto, Elvis Presley marcou o ápice da primeira geração de cantores desse híbrido, influenciando profundamente a geração posterior que, apesar da admiração, viria a transcender as características típicas do *rock* dos anos 50. Como exemplo, encontramos a afirmação de John Lennon:

Sou fã de Elvis porque foi ele que me fez sair de Liverpool. Depois que o escutei, senti a vida, não havia mais nada. Não pensava em mais nada a não ser *rock'n'roll* – exceto sexo, drogas e dinheiro. Mas, no fundo, é tudo a mesma coisa (ROYLANCE, 2000, p. 9).

6.1.1 É proibido fumar (1964)

Com o sucesso parcial do *rock'n'roll Splish splash*, Roberto Carlos abandonou os outros gêneros testados como possibilidade de constituir o foco de sua produção. Mesmo não tendo se revertido em um sucesso nacional, o resultado foi suficiente para serem estabelecidas diretrizes para o prosseguimento de sua carreira.

Esse foi de fato o seu primeiro disco de rock e o seu maior sucesso até então, mas não foi suficiente para tornar Roberto Carlos o rei do rock brasileiro ou algo parecido. *Splish splash* foi muito bem no Rio de Janeiro e em estados do nordeste, como Bahia e Pernambuco, Já em outros lugares do país, especialmente São Paulo, não aconteceu (ARAÚJO, 2006, p. 103).

A primeira consequência direta deste fato foi a substituição dos instrumentistas e arranjadores profissionais por músicos amadores da mesma geração e grupo social de Roberto Carlos. Neste sentido, todos os parâmetros envolvidos na criação musical sofrem significativa simplificação. Os arranjos de orquestra são substituídos pelo formato de banda de *rock'n'roll* dos anos 1950: guitarra, saxofone, baixo e bateria. A harmonia se foca nas progressões de acordes de três sons, com eventual aparição da sétima menor (típica do *blues* e seus derivados).

Quadro 3: Síntese do terceiro álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas:	Tom
1) <i>É proibido fumar</i>	2:31	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	Em
2) <i>Um leão está solto nas ruas</i>	1:55	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Rossini Pinto	Fm
3) <i>Rosinha</i>	2:50	Guitarra-elétrica, baixo-elétrica, bateria.	Balada	Oswaldo Audi/ Athayde Júlio	A
4) <i>Broto do Jacaré</i>	2:13	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	E
5) <i>Jura-me</i>	2:07	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro feminino.	<i>Rock'n'roll</i>	Jovenil Santos	C
6) <i>Meu grande bem</i>	2:22	Guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Helena dos Santos	E
7) <i>O calhambeque</i>	2:21	Guitarra-elétrica, violão, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Gwen Loudermilk/ John D. Loudermilk	F#
				Versão: ErasmO Carlos	
8) <i>Minha história de amor</i>	2:20	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	José Messias	A
9) <i>Nasci para chorar</i>	3:37	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro masculino.	<i>Blues</i>	Dion DiMucci	Em
				Versão: ErasmO Carlos	
10) <i>Amapola</i>	1:53	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro masculino.	<i>Rock'n'roll</i>	Joseph LaCalle	A
				Versão: Roberto Carlos	
11) <i>Louco não estou mais</i>	2:13	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	ErasmO Carlos/ Roberto Carlos	C
12) <i>Desamarre meu coração</i>	2:07	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro feminino.	<i>Blues</i>	Agnes Jones/ Freddy James	C
				Versão: Roberto Carlos	

O *rock'n'roll* não implica apenas uma mudança de gênero na produção do artista. Há uma revisão geral da imagem do cantor. Tal mudança de perspectiva já se torna explícita na capa do disco. Os braços cruzados e o olhar de confronto para a câmera remetem a atitude bastante diferente ao material de 1963. Com a carreira mais estabelecida, a imagem de ícone jovem e rebelde pode ser trabalhada mais livremente. Contudo, como veremos a seguir, a agressividade não será a tendência pela qual Roberto Carlos se vinculará, em longo prazo, com o seu público. Pelo contrário, nesse disco, será a primeira e última vez em que Roberto Carlos se apresentará através de associação tão forte à rebeldia e transgressão. Por outro lado, existe o reforço da impressão de dualidade, já presente no disco anterior. Sua representação simbólica está explicitada no conflito dos tons de alto contraste azul e vermelho. Porém, neste LP, no ponto que se refere à ambiguidade *bom moço x jovem transgressor*, a comunicação penderá para este lado.

Outro elemento importante é a diagramação da capa. O nome do cantor, em amarelo, escrito sobre os seus braços, é quase ilegível. Em compensação, *É proibido fumar*, segundo *hit* parcial do cantor (e seu primeiro *hit* autoral), é o item de maior destaque. Trata-se de uma indicação de que a *venda* de Roberto Carlos para seu público ainda era feita por artigo mais efêmero, a canção, do que uma marca (potencialmente) mais duradoura, a sua imagem pessoal.

Seguindo as modificações na produção de Roberto Carlos, existe, também, um reposicionamento das temáticas românticas do cantor. Se, anteriormente, o casamento e o compromisso eram temas recorrentes nas suas canções, a partir de 1964, o flerte e a formação da imagem de conquistador tornam-se prioritárias. *Meu grande bem* é um exemplo disto:

*Quem ouvir esta canção
Com certeza vai pensar
Que eu tenho um coração, guardadinho pra rifar
Tenho quase um harém
E a todas quero amar
Pode ser você, meu grande bem*

Bem como ocorrera com os gêneros musicais anteriormente explorados por Roberto Carlos, há uma aparência de *esboço* nas tentativas de emular o gênero norte-americano. Característica que será recorrente na produção do cantor durante a década de 1960. Contudo, aqui se revela, de forma marcante, uma particularidade composicional das canções interpretadas pelo artista. Se, por um lado, existem limitações técnicas, na tentativa de serem reproduzidos procedimentos não inteiramente dominados por sua equipe, há, igualmente, a formação de híbridos, que misturam a bagagem cultural de seus compositores, usualmente músicos hobbistas, com as referências às quais se pretende seguir. *Minha história de amor*, de José Messias – cuja profissão era de radialista, é um exemplo disto. O refrão da música *Minha história de amor* é sincopado⁹, como no samba – diferente do que habitualmente ocorre no *rock*. Encontraremos mais casos como este ao longo da discografia do cantor. Fenômeno mais frequente ocorre, quando Roberto Carlos executa músicas de terceiros. Luiz Ayrão (cuja profissão era de bancário), por exemplo, é um compositor com trabalhos gravados habitualmente pelo artista. Enquanto as versões deste formam híbridos, as interpretações do próprio Ayrão as transformam novamente em sambas – *Ciúmes de você*, do disco de 1968, é um bom exemplo.

Neste álbum, há um aprofundamento nas técnicas de formação de uma identidade/identificação entre o artista e o seu público. Em *O Calhambeque*, apesar de Roberto Carlos não citar o seu nome diretamente, o autor constrói uma narrativa que joga de maneira relativamente clara com estes itens:

*Essa é uma das muitas histórias que acontecem comigo
Primeiro foi Susie quando tinha lambreta
Depois comprei um carro e parei na contramão
Tudo isso sem contar o tremendo tapa que eu levei com a história do Splish, Splash
Mas essa história também é interessante:*

O tratamento, em primeira pessoa, reforça o caráter pessoal da locução. Nesta introdução à música, a sua fala não é cantada, não tem melodia nem ritmo

⁹ A mudança regular de acentuação de uma célula rítmica pela [adição ou subtração de uma] mesma quantidade de tempo antes ou depois da posição normal deste padrão; em texturas polifônicas, pode ocorrer em apenas algumas ou em todas as partes. A síncope normalmente acontece em linhas nas quais a batida forte não recebe articulação (LONDON, c2001).

musical. Trata-se realmente de um texto recitado, introduzindo a história que se seguirá. Ao longo do texto, ele retoma temáticas de músicas de seus discos anteriores. Existem referências às músicas *Parei na Contramão*, *Splish Splash* e *Susie*. As duas primeiras foram um sucesso na voz do cantor em anos anteriores. Ele as conta, como se fossem fruto de sua experiência pessoal.

Então, é criada uma historicidade paralela, que trata das canções de Roberto Carlos como um período temporal independente, mas que, ao mesmo tempo, relaciona-se com o real. Por certo, é fácil identificarmos os pontos de contradição. *Splish, Splash*, por exemplo, é uma adaptação de um sucesso norte-americano. Portanto, nenhuma narração de fato real, em princípio, estaria acontecendo aí. Neste sentido, Roberto Carlos aproveita a condição particular na qual se encontra, conferindo a ele a responsabilidade pelas ações desempenhadas em suas canções.

Assim, o conquistador/ transgressor, que é personagem das histórias narradas pelo músico, neste período, não é um indivíduo hipotético: é o próprio Roberto Carlos.

6.1.2 Canta para a juventude (1965)

O ano de 1965 contou com duas aparições discográficas de Roberto Carlos. A primeira era o lançamento anual do cantor, e a segunda parece ter surgido, para capitanear o sucesso do programa televisivo *Jovem Guarda*, cuja estreia ocorreu alguns meses após o lançamento do disco *Roberto Carlos – Canta para a juventude*. Há uma distinção clara entre os dois álbuns, apesar da proximidade cronológica.

Quadro 4: Síntese do quarto álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) História de um homem mau	2:29	Guitarra-elétrica, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria	<i>Rock'n'roll</i>	L. Armstrong/ Zilner Tretton Randolph Versão: Roberto Rei	Am
2) Noite de terror	2:41	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Getúlio Côrtes	A
3) Como é bom saber	2:43	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria, coro.	<i>Rock'n'roll</i>	Helena dos Santos	G
4) Os setes cabeludos	2:32	Guitarra-elétrica, violão, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmó Carlos	E
5) Parei... olhei	1:50	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Rossini Pinto	G
6) Os velhinhos	2:23	Guitarra-elétrica, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria.	Balada	José Messias	G
7) Eu sou fã do monoquini	2:56	Guitarra-elétrica, violão, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Rock</i> com influência latina	Erasmó Carlos/ Roberto Carlos	F#
8) Aquele beijo que te dei	2:36	Guitarra-elétrica, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria, coro.	<i>Rock</i> balada	Edson Ribeiro	E
9) Brucutu	2:43	Guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro	<i>Rock'n'roll</i>	Dallas Frazier Versão: Rossini Pinto	G
10) Não quero ver você triste	3:23	Violão, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmó Carlos	D
11) A garota do baile	3:24	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmó Carlos	D
12) Rosita	2:08	Gaita de boca, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Francisco Lara/ Jovenil Santos	G

Em geral, os princípios composicionais se mantêm estáveis. Por consequência, a harmonia da música segue simples e referencial às progressões derivadas do *blues*. A sua instrumentação de base também permanece a mesma: a

formação clássica da banda de *rock* – guitarra-elétrica, baixo e bateria, com eventuais complementos – com destaque aos solos de *sax*, que seguiam remetendo a sonoridade das músicas ao *rock'n'roll* dos anos 1950. A principal diferença apresentada aqui é a adição, em algumas faixas, dos teclados *Hammond* de Lafayette que, segundo Araújo (2006), foi um acontecimento de pioneirismo dos músicos brasileiros, visto que “a banda inglesa The Animals, que vai propagar o uso do órgão no pop dos anos 60, surgiu na parada americana no final de 1964, ou seja, depois da estreia discográfica de Lafayette” (ARAÚJO, 2006, p. 116). Indiferente a isto, a manutenção do instrumento nas gravações posteriores de Roberto Carlos deu continuidade a uma tendência mundial através da popularidade dos grupos ingleses, que utilizavam amplamente o recurso.

Entretanto, em seus elementos de base, este disco prosseguiu o trabalho com o *rock'n'roll* e os seus subgêneros. Não se trata, propriamente, de uma continuidade ao material elaborado nos anos de 1963 e 1964. Aqui, há uma inflexão em direção ao gênero do *blues*. A redação de suas letras que, até então, eram referenciais à juventude urbana, abordando temas, como carros, flerte juvenil e transgressão, passam a tratar de temas mais genéricos de identificação com a juventude. *Noite de terror* é uma música semelhante às das produções hollywoodianas que abordam assombrações e afins:

Fazia noite fria, eu logo fui dormir
Soprava um vento forte, eu não pude mais sair
Pensei com meus botões, um bom livro eu vou ler
E um trago de uísque que é para me aquecer
 [...]

Tremi de cima a baixo, sem sair do lugar
Quando de repente eu ouvi alguém falar
Bem junto de mim, esse alguém falou bem assim
Eu sou Frankenstein

Se, por um lado, ainda é uma música jovem, composta por *gritos* e interpretada de maneira leve, o tema perde a forte referencialidade que vinha marcando a produção de Roberto Carlos. Tal acontecimento se repetirá em diversas canções do disco, em especial, as que narram histórias de terceiros, como *Brucutu*.

O próprio uso das gírias, como elemento de identificação, que foi amplamente utilizado nas produções anteriores, aparece de maneira bem mais discreta aqui.

Mesmo a canção *Sete cabeludos* – que está mais próxima ao repertório anterior, pelo uso de gírias e da temática do flerte junto da transgressão adolescente (briga de gangues) – acaba diluindo a sua mensagem na aparência bastante ficcional deste disco. Neste sentido, a questão da formulação de uma correlação entre Roberto Carlos e as letras que entoa fica enfraquecida no primeiro disco de 1965.

Portanto, a continuação temática para o álbum de 1964 parece muito mais ser o disco seguinte. Curiosamente, enquanto a primeira produção do ano de 1965 despontava novas possibilidades estéticas e temáticas para a carreira do cantor, o disco seguinte, intitulado *Jovem Guarda*, é um aprofundamento nas técnicas trabalhadas de maneira difusa no LP de 1963 e sistematizadas no ano posterior.

Não quero ver você triste é uma exceção no disco. Esta canção remete ao repertório que posteriormente será trabalhado pelo cantor. Tem andamento mais lento e apresenta um personagem sensível. Esta canção também abre mão da identificação direta com o estilo de vida da juventude urbana e, em certa medida, reconcilia a produção de Roberto Carlos com a temática dos cantores de bolero, abandonados desde o disco de 1963.

6.1.3 Jovem guarda (1965)

Roberto Carlos lança um segundo LP no ano de estreia do programa que o alçaria, em definitivo, à fama. A formalização da exploração de Roberto Carlos, como um bem de consumo integral, já pode ser evidenciada pelo título de seu disco, homônimo ao programa. O resultado musical é mais focado como empreendimento comercial do que a produção anterior, no sentido da coerência com a imagem *roqueira*, que estava sendo trabalhada para a sua carreira, bem como nas estratégias de acesso ao seu público almejado. A partir daí, estas ferramentas só se intensificariam: o seu estilo ganharia denominação no mercado nacional, passando a se chamar de *iê-iê-iê*. O *molde* para esta criação seria complementado pela imagem e música dos Beatles que, desde o ano de 1964, se firmavam como referência à comunicação de massas jovem.

Neste sentido, o *aleatório* e o teste tinham, cada vez menos, espaço dentro da carreira do artista. A sua exploração, como bem industrial, era realizada diretamente por uma agência de publicidade:

Os responsáveis pela empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, já ligados a sua promoção [Roberto Carlos], negociaram com o empresário Paulo Machado de Carvalho, da cadeia de rádio e televisão Record-Canal 7, de São Paulo, o uso do horário de domingo para a transmissão de um programa a ser liderado por seu artista e dirigido àquele público potencial de compradores de novos artigos destinados a jovens de baixa faixa etária (TINHORÃO, 1998, p. 337).

A exploração comercial de todas as formas possíveis era a regra. Não havia diferença entre a venda de arte e de qualquer outro bem de consumo ao seu *público-alvo*:

Concebido como promoção global, envolvendo interesses artísticos (da figura de Roberto Carlos e dos seus parceiros de programa, o compositor Erasmo Carlos e a cantora Wanderléia, de seus shows em clubes sociais, etc.), editoriais, fonográficos e de comércio paralelo [venda de roupas – camisetas, calças, saias, blusas, bolsas, sapatos, botas e artigos escolares – sob a marca registrada Calhambeque, que aproveitava o sucesso da música de 1963] (TINHORÃO, 1998, p. 337).

Chega-se ao extremo em que, até mesmo, o discurso dirigido ao público passa a ser condicionado pela venda: “A criação do programa *Jovem Guarda* incluía a realização de pesquisas especializadas de mercado, inclusive para indicar com que palavras e gestos o ídolo deveria se dirigir a seu público” (TINHORÃO, 1998, p. 337).

Um evento, que parece secundário, indica, no entanto, o progresso técnico que a produção do cantor estava experimentando. Este segundo disco, do ano de 1965, de Roberto Carlos apresenta sensível melhoria da qualidade de gravação. As guitarras e, em especial, a bateria estão muito mais nítidas do que as de suas gravações anteriores. Perceberemos nova transição acentuada no ano de 1971, quando as gravações de Roberto Carlos passarão a ser realizadas, em sua maioria, nos Estados Unidos.

Quadro 5: Síntese do quinto álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Quero que vá tudo para o inferno</i>	4:00	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n' Roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Em
2) <i>Lobo mau</i>	2:50	Sax, guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Earnest Mareska	C
				Versão: Hamilton di Giorgio	
3) <i>Coimbra</i>	2:39	Saxofones, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada/ Rock	Raul Ferrão/ José Galhardo	Am
4) <i>Sorrindo para mim</i>	2:45	Sax, guitarra-elétrica, teclados <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Rock'n'roll</i>	Helena dos Santos	E
5) <i>O feio</i>	2:26	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Rock'n'roll</i>	Getúlio Côrtes/ Renato Barros	A
6) <i>O velho homem do mar</i>	1:58	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Rei	Fm
7) <i>Eu te adoro, meu amor</i>	2:36	Sax, guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , bateria.	Balada	Rossini Pinto	D
8) <i>Pega ladrão</i>	2:21	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Rock'n'roll</i>	Getúlio Côrtes	Bb
9) <i>Gosto do jeitinho dela</i>	2:39	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria	Balada	Othon Russo/ Niquinho	C
10) <i>Escreva uma carta, meu amor</i>	2:25	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Pilombeta/ Tito Silva	E
11) <i>Não é papo pra mim</i>	2:07	Sax, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	E
12) <i>Mexerico da Candinha</i>	3:03	Sax, guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock'n'roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	C

Os próximos anos acompanharão a progressiva inclinação dos arranjos e instrumentação de Roberto Carlos em direção ao som mais moderno de bandas influenciadas pelos Beatles e os seus contemporâneos britânicos que, desde 1964, experimentavam progressivo sucesso mundial:

A conquista dos Estados Unidos começou realmente em 7 de fevereiro de 1964, quando o vôo número 101 da Pan Am aterrissou no Aeroporto Kennedy em Nova York e os 'Fab Four', como [os Beatles] eram conhecidos, pisaram em solo americano – para o delírio de cerca de dez mil fãs. A histeria da Beatlemania era evidente desde o começo (FRIEDLANDER, 2006, p. 127).

Para Araújo (2006), seria apenas o disco do ano de 1967 que traria consigo traços desta modificação, contudo, já em 1965, percebemos estes indícios – mesmo que de maneira sutil.

Entre os elementos característicos deste processo, temos os teclados *Hammond* de Lafayette, ganhando espaço cada vez maior, na mesma medida em que ocorre a redução dos solos de saxofone (ligados ao *rock'n'roll* de Elvis e seus contemporâneos). A harmonia continua carregando a simplicidade que acompanhou, em especial, esta fase do cantor. Entretanto, canções como *Quero que vá tudo para o inferno* trazem consigo escolhas mais complexas de acordes. Neste caso, em particular, há a presença de uma modulação¹⁰ na ponte para o refrão da música.

A canção *Coimbra*, neste panorama, parece deslocada deste repertório voltado ao mercado:

Coimbra do choupal
Ainda és capital
Do amor em Portugal
Ainda...
Coimbra onde uma vez,
Com lágrimas se fez
A história dessa Inês
Tão linda

¹⁰ Quanto à música tonal, esta se refere a uma mudança bem estabelecida de tom, em oposição a uma referência passageira a outra tonalidade, conhecida como 'tonicização'. A escala ou a combinação de alturas e as progressões harmônicas da nova tonalidade devem estar presentes, e usualmente, haverá, pelo menos, uma cadência para a nova tônica (SASLAW, c2001).

Contudo, ao ser analisada no contexto da carreira de Roberto Carlos, no período, também encontra uma justificativa comercial de sua presença no álbum. Em paralelo ao estabelecimento do cantor como sucesso nacional, estava ocorrendo um processo incipiente de internacionalização da música do artista.

Algumas emissoras de rádio da Argentina começaram a tocar discos de Roberto Carlos [...] foi quando Alberto Caldeiro, produtor da CBS Argentina, se interessou em lançar Roberto Carlos, cantando em espanhol no mercado local (SANCHES, 2006, p. 160).

Em Portugal, a sua música também encontrava interesse de consumo. Apresentar-se-ia aí a provável explicação para a inserção de uma canção que foge de maneira sensível das temáticas jovens, apresentadas no disco como um todo.

Em abril de 1966, o cantor viajou para Lisboa a convite da RTP, Rádio e Televisão Portuguesa, que programou a gravação de um especial com o ídolo brasileiro que, naquele momento, também ocupava as paradas de sucessos de Portugal (SANCHES, 2006, p. 160).

6.1.4 Roberto Carlos (1966)

As expansões lexicais do *pop* mundial, conquistadas pelos grupos do *mainstream* ingleses e norte-americanos, refletem-se nas possibilidades de sonoridade, exploradas nas gravações de Roberto Carlos. O ponto crucial que segue presente aqui é a inferioridade da tentativa do *pop* nacional em emular este som. A questão de base para esta explicação nos parece residir na limitação técnica à qual já fora referida. Uma carência que se acentua, justamente, devido ao fato de estar tentando se ‘simular’ algo, ao invés de estabelecer procedimentos de produção particulares às condições oferecidas.

A partir deste ano, podemos perceber um progressivo direcionamento das canções de Roberto Carlos para a temática romântica. No fim desta fase, os elementos referenciais ao período da jovem guarda, como os chavões: *broto*, *mora*, a referência aos cabelos compridos, como uma marca da juventude, seriam abandonados pelas letras do cantor (no caso do cabelo, mudaria a forma de citação, que passaria a ser menos explícita e mais, metafórica). Neste sentido, perceber-se-á que o foco de Roberto Carlos deixará estar nas ‘palavras-chave’ referenciais ao seu

público e se tornará um trabalho temático mais metafórico que, no futuro, se refletirá em: canções religiosas; canções de amor e canções ecológicas, por exemplo:

*Esqueça se ele não te ama
Esqueça se ele não te quer
Não chore mais, não sofra assim
Porque eu posso te dar amor sem fim*

Bastante diferente da canção *Lobo Mau*, presente em seu disco anterior:

*Eu sou do tipo que não gosta de casamento
E tudo que eu faço ou falo é fingimento
Eu pego o meu carro e começo a rodar
E tenho mil garotas, uma em cada lugar*

Quadro 6: Síntese do sexto álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Eu te darei o céu</i>	3:37	Guitarra de doze cordas, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	G
2) <i>Nossa canção</i>	3:17	Violão de aço, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, percussão.	<i>Rock/ Balada</i>	Luis Ayrão	D
3) <i>Querem acabar comigo</i>	3:21	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Roberto Carlos	G
4) <i>Esqueça (Forget Him)</i>	2:37	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Marc Anthony	D
				Versão: Roberto Côrte Real	
5) <i>Negro gato</i>	2:28	Guitarra-elétrica, piano, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Getúlio Côrtes	Dm
6) <i>Eu estou apaixonado por você</i>	4:03	Violão, guitarra-elétrica, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Dm
7) <i>Namoradinha de um amigo meu</i>	2:41	Guitarra-elétrica, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Roberto Carlos	Bm
8) <i>O gênio</i>	2:56	Guitarra-elétrica, baixo-elétrico, percussão, bateria.	<i>Rock</i>	Getúlio Côrtes	D
9) <i>Não precisas chorar</i>	2:26	Guitarra de doze cordas, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Edson Ribeiro	C
10) <i>É papo firme</i>	2:33	Guitarra-elétrica, guitarra de doze cordas, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Renato Corrêa/ Donaldson Gonçalves	E
11) <i>Esperando você</i>	2:50	Guitarra-elétrica, guitarra de doze cordas, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Helena dos Santos	F
12) <i>Ar de bom moço</i>	2:26	Violão de doze cordas, teclados <i>Hammond</i> , teclado <i>Fender Rhodes</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Niquinho/Othon Russo	C

Apesar das limitações mencionadas, há perceptível progresso composicional neste disco. Os arranjos passam a contar com instrumentação mais variada. Embora siga o formato básico de banda de *rock*, é adicionado a ele o violão de doze cordas e o piano, por exemplo. Outros parâmetros da constituição musical também se beneficiaram: os últimos três anos da carreira do cantor foram constituídos essencialmente pela harmonia limitada do *blues*. Neste sentido, existe a presença de acordes mais elaborados, como os de sétimo grau maior. A consequência disto é a de que o repertório do disco se torna bem mais variado do que a produção média do período *iê-iê-iê*, até aqui.

A capa do disco apresenta notável diferença dentro do que havia sido produzido. A imagem do cantor ainda é viril, mas o seu rosto apresenta-se mais sério e não passa o ar de juventude amplamente explorado até aqui. O fundo preto, contrastando com o rosto do cantor, ajuda a fortalecer o clima de sobriedade. Talvez, este seja o maior indicativo das mudanças que estariam para acontecer na carreira do cantor, que armava a sua saída do período jovem, brincalhão e simplório da jovem guarda, para algo, ao menos em nível técnico, mais complexo. Ainda assim, este é apenas o princípio de um processo de transição que encaminhará a carreira do artista aos anos 70, nos quais ele passará de um cantor da juventude ao maior astro da música nacional.

6.1.5 Em ritmo de aventura (1967)

Ainda que a movimentação em direção a uma nova fase já tivesse se apresentado desde os anos 1966, o grande passo de transição da carreira de Roberto Carlos acontece no ano de 1967. Diferente do teste descuidado que marcou os primeiros álbuns do cantor, aqui, a variação parece mais calculada, e o espontâneo, mais fluido (em sua não-naturalidade, já que tem origem em uma padronização que provém da repetição e não, do inesperado). Essas distinções se revelam tanto no material de base da elaboração do disco como nas informações fornecidas por este ao ouvinte.

Observado em uma análise histórica acrítica, como faz Sanches (2004) em seu livro, o disco é um marco do período em que o cantor integrou a Jovem Guarda: “nascia ali o mais perfeito e bem-sucedido dos discos da fase *iê-iê-iê*” (SANCHES,

2004, p. 75). O álbum seria o último lançado pelo músico como integrante e principal representante do programa televisivo. Como veremos, indicações, no próprio conteúdo do álbum, alertariam para a ruptura em andamento.

A capa do LP dá continuidade à exploração comercial mais elaborada da *marca* Roberto Carlos. Uma prática que foi *sistematizada* através do disco *Jovem Guarda*, que fazia alusão ao programa televisivo, oferecendo um produto coerente ao consumidor. Em 1967, o subtítulo da capa era *Em Ritmo de Aventura* que, mais do que uma denominação ao trabalho do artista, fazia alusão a um filme, estrelado por Roberto Carlos, cujo lançamento ocorrera meses antes.

Confirmando a abordagem mais *mercadológica* do disco, a foto que ilustra o álbum apresenta Roberto Carlos, em close, pilotando um helicóptero, também referência ao filme que havia sido lançado anteriormente. A informação visual contida na capa ainda se destina predominantemente a um público jovem: utilizando-se essencialmente a imagem do cantor (na época, fortemente associado à cultura jovem nacional, ainda à frente do programa Jovem Guarda) em pose viril. Porém, a expressão séria de Roberto Carlos parece indicar, já na capa, que as intenções contidas no disco não seriam apenas de uma *comemoração* da juventude, ao contrário do que o título *Em ritmo de aventura* poderia aferir. Ainda assim, não havia se chegado à imagem de cantor romântico *cool*, buscada na década seguinte.

Quadro 7: Síntese do sétimo álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Eu sou terrível</i>	2:47	Teclado, baixo, guitarra, bateria, metais, gaita.	<i>Rock'n' Roll</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	A
2) <i>Como é grande o meu amor por você</i>	3:23	Teclado, baixo, guitarra, violão, bateria, metais, flauta	Balada	Roberto Carlos	G
3) <i>Por isso corro demais</i>	2:58	Teclado, baixo, bateria, guitarra, violão (aço), elementos eletroacústicos.	Balada	Roberto Carlos	D
4) <i>Você deixou alguém a esperar</i>	2:44	Teclado, guitarra, baixo, bateria, coro.	<i>Rock Balada</i>	Edson Ribeiro	A
5) <i>De que vale tudo isso</i>	2:44	Baixo, bateria, teclado, guitarra.	<i>Rock Balada</i>	Roberto Carlos	G
6) <i>Folhas de Outono</i>	2:58	Piano, baixo, bateria, guitarra, violinos, coro, gaita.	Balada	Francisco Lara/ Jovenil Santos	G
7) <i>Quando</i>	4:05	Teclado, guitarra, baixo, bateria, metais.	<i>Rock</i>	Roberto Carlos	G
8) <i>É tempo de amar</i>	2:52	Baixo, bateria, guitarra, teclado.	Balada	José Ari/ Pedro Camargo	F
9) <i>Você não serve pra mim</i>	2:34	Baixo, bateria, guitarra, teclado.	<i>Rock</i>	Renato Barros	Cm
10) <i>E por isso estou aqui</i>	2:56	Cravo sintetizado, quarteto de cordas, violão (aço), baixo, percussão.	<i>Rock Balada</i>	Roberto Carlos	F#
11) <i>O sócia</i>	2:12	Guitarra, teclado, baixo, bateria.	<i>Rock</i>	Getúlio Côrtes	A
12) <i>Só vou gostar de quem gosta de mim</i>	2:54	Teclado, guitarra, baixo, bateria.	<i>Rock Balada</i>	Rossini Pinto	C

Prova das mudanças pelas quais o cantor estava passando são as faixas primeira e a última do disco, chamadas, respectivamente, *Eu sou terrível* e *Só vou gostar de quem gosta de mim*. Por um lado, são as mais contrastantes com o material como um todo; por outro, são as mais ligadas à *tradição* roqueira, molde dos primeiros álbuns desta fase da carreira de Roberto Carlos. A sua presença parece fazer mais sentido, por estar presente no filme (*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*) e pelo possível apelo que teria com os fãs do cantor (que o identificavam com esse tipo de canção). No contexto do LP, as músicas não encontram suporte nas outras composições.

Destaca-se que a grande influência dos Beatles na música *pop* não passa despercebida na concepção desse álbum. As referências ao grupo inglês estão por todo o disco, por vezes, se manifestando de maneira mais discreta, por outras, refletindo-se em, praticamente, citações ao material musical explorado pelo grupo. Como exemplo, temos a linha de baixo da música *Quando*, que viria a se tornar uma canção clássica de Roberto Carlos, em que Paulo Cesar Barros (da banda Renato e seus Blue Caps) faz uso de uma escolha melódica muito semelhante à de *Taxman*, lançada um ano antes (1966), no disco *Revólver*.

De maneira mais discreta, a inspiração no grupo inglês também se faz presente na antepenúltima faixa do disco, chamada *E por isso estou aqui*. É uma balada *folk*, com referência à música barroca em sua instrumentação, com a sonoridade de um cravo e quarteto de cordas. São, portanto, sofisticações instituídas pelos Beatles (assessorados por seu produtor, George Martin) à canção de origem roqueira do *mainstream*.

Em todo o LP, a instrumentação utilizada sofreu modificações, em decorrência das novas ambições presentes no trabalho.

Depois de gravar quatro álbuns acompanhados apenas da rapaziada do rock, o cantor mandou chamar de volta “os velhinhos da CBS”. Os veteranos músicos da gravadora agora teriam novamente espaço nos discos de Roberto Carlos. Influenciado pelo moderno rock da época (especialmente aquele dos álbuns *Rubber Soul* e *Revólver* dos Beatles), o cantor quis revestir suas novas composições com arranjos um pouco mais elaborados e instrumentação mais diversificada (ARAÚJO, 2006, p. 154).

Assim, somou-se à *banda de rock* instrumentistas de “metais, quarteto de cordas, cravo, flauta, violão de doze e outros instrumentos” (ARAÚJO, 2006, p. 154).

Para trabalhar de maneira mais eficiente com a quantidade expandida de músicos envolvidos no projeto, dois maestros da gravadora CBS, José Pacheco Lins e Alexandre Gnatalli, foram designados para trabalhar no arranjo e na regência dos novos músicos envolvidos. Essa adição modificou o processo de trabalho habitual nos discos de Roberto Carlos: “Os arranjos dos primeiros discos de rock do cantor eram feitos praticamente na hora de gravar. Não era de improviso porque o artista sabia o que queria, mas tudo era decidido entre ele e os músicos na hora da gravação” (ARAÚJO, 2006, p. 154).

Em relação ao material lançado em 1961, os arranjos estão mais simples. Ao mesmo tempo, o uso dos instrumentos parece mais eficiente e sofisticado do que nos trabalhos analisados anteriormente. Mesmo assim, vemos logo que ainda se trata de um período de amadorismo na produção da música jovem. O controle do material musical é maior, mas, esteticamente, os maestros seguem, por vezes, o tipo de arranjo da música popular brasileira ligada ao *folclore*, deixando de lado as aspirações roqueiras dos discos de Roberto Carlos. Um bom exemplo é a canção *Quando*, cujo arranjo de metais provavelmente buscava emular a *soul music* norte-americana. Porém, tem como resultado final uma sonoridade semelhante às das *bandinhas* alemãs.

Essa situação é parte da confirmação de uma tendência geral, presente nos anos 60, em relação à nova música popular brasileira que estava se formando. Nela, o *rock* tinha influência predominante nas intenções musicais dos artistas. Ainda assim, a falta de conhecimento técnico e estético do gênero produziu resultados bastante idiossincrásicos.

Talvez tenhamos aí a raiz de uma subcategoria da música brega nacional, originada da mescla do popular folclórico com a sonoridade do *rock*. Um tipo de canção popular que gerou inúmeros artistas ao longo das décadas seguintes, representada por cantores, como Odair José, Reginaldo Rossi e Wando, por exemplo. Representação de que o espontâneo e o improvisado, mais tarde, poderão ser explorados nas padronizações da cultura de massa.

Mesmo existindo a sensação de *choque* entre as intenções estéticas apresentadas pelo arranjo das músicas, o trabalho com os metais é uma das mudanças mais marcantes do disco. Antes disso, o instrumento de sopro, predominante nos discos de Roberto Carlos, era o sax, que cumpria função associada ao uso do instrumento no *rock'n'roll*, ocupando, em especial, a seção da música dedicada ao solo. No álbum de 1967, o sax, juntamente com outros metais, como a flauta e um quarteto de cordas, são utilizados em funções menos estereotipadas. Por vezes, o arranjo pende mais à *soul music* norte-americana, com frases essencialmente rítmicas e *de resposta*. Trata-se de um embrião do que seria a transição do cantor à fase *soul music*, surgida antes de Roberto Carlos se tornar definitivamente um de *cantor romântico*.

Os sons eletroacústicos reaparecem como parte do arranjo. Dessa vez, em apenas uma canção, chamada *Por isso corro demais*. O som de um carro em alta velocidade é escolhido para ilustrar a canção, bem como foi feito em *Parei na contramão*, anos antes. No entanto, o seu uso está mais integrado com o todo e, também, mais discreto. Podemos tomar como exemplo a quantidade de vezes em que o efeito é repetido, sem causar o estranhamento existente no mesmo tipo de som utilizado na primeira faixa da gravação de 1963.

Outro ponto significativo na instrumentação é a presença da sonoridade de teclados *clássica* dos discos de Roberto Carlos que, mais tarde, serviria de referência a diversos artistas da música brasileira, em especial, aos relacionados à música brega. A bibliografia, disponível sobre a história de Roberto Carlos, é contraditória em relação ao músico responsável pela gravação do disco. Pedro Alexandre Sanches afirma (2004, p. 75) que “[Os sons de órgão] não estavam mais sob a responsabilidade de Lafayette, no entanto”, enquanto Paulo Cesar de Araújo (2006) fornece informação contrária a esta, ao narrar em uma passagem sobre a gravação desse disco: “Renato e seus Blue Caps e Lafayette já tinham gravado a base quando Jorginho chegou ao estúdio para colocar a flauta” (ARAÚJO, 2006, p. 155). Indiferentemente, é a abordagem de Lafayette que conduz, em primeiro plano, na maior parte do disco, o segmento instrumental das canções de Roberto Carlos. Por vezes, lembrando a sonoridade de grupos dos anos 60, como os Zombies.

As tensões contextuais se espelham nas músicas do álbum, assim as canções, em especial através das letras, dão indício do fato que seguiria o lançamento deste LP: a saída de Roberto Carlos da Jovem Guarda. Contudo, sem dúvida, é um álbum mais coerente do que a produção do ano de 63, e as letras estão muito mais *uniformes*, não só na temática, mas também, no caráter.

No geral, o álbum de 1967 é um LP de transição. Roberto Carlos abandona a posição conquistada de astro do *iê-iê-iê*, para conquistar um patamar mais elevado, começando a se direcionar ao *status* de maior cantor romântico do Brasil. Entretanto, a divisão não é equilibrada: na maneira como o disco se apresenta, as composições já estão muito mais próximas deste. Além disso, o álbum confirma certos recursos testados no disco anterior (sons eletroacústicos, técnicas de gravação de banda de *rock*, por exemplo) e passa-se a realizar novos testes (expandir a sonoridade das músicas, ultrapassando os arranjos simples do *rock'n'roll*). Dessa forma, a aplicação calculada convive com testes e improvisações.

6.2 Considerações parciais

Com o sucesso parcial das canções de *rock'n'roll* atingido através de seu disco de 1963, toda a produção de Roberto Carlos passa a se voltar ao gênero. Nesta medida, é um fator de *imposição externa* que molda a concepção estética dos discos. Em um nível mais profundo da produção técnica, podemos perceber que todos os parâmetros de manufatura se conformam ao gênero. Harmonia, instrumentação, estrutura, arranjos e melodia são utilizados na tentativa de emular o estilo de origem norte-americana. É um evento que reflete mais a lógica de mercado do que qualquer inclinação de criação artística, visto que, do ponto de vista da sua elaboração, não há nenhuma obrigatoriedade de se seguir tais esquemas. Se tomarmos como indicativo os próprios Beatles – referenciais a este momento da carreira do artista, em um disco como *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, por exemplo, perceberemos que estes incorporariam recursos da música de vanguarda ao *rock*, ampliando as possibilidades do gênero. No caso de Roberto Carlos, tal perspectiva de expansão das potencialidades de sua produção passa longe de suas aspirações.

Mais do que um fenômeno meramente musical, este é um período no qual a própria imagem do cantor passa a se conformar com essa perspectiva de mercado. À medida que as proporções de sucesso crescem, a produção ingressa em padrões mais rígidos de criação. Os dois álbuns, lançados no ano de 1965, parecem ilustrar bem esta situação.

O primeiro LP desse ano, apesar de estar vinculado a formas de criação baseadas na matriz norte-americana, possui certa flexibilidade de concepção. Neste sentido, o disco aborda temáticas únicas na carreira do cantor, como *Noite de Terror* que narra, através da música, um enredo típico de vertente análoga da produção cinematográfica hollywoodiana. Os próprios gêneros musicais explorados, ainda que todos derivados do *rock'n'roll*, se voltam mais à sonoridade do *blues* tradicional do que a do *rock* britânico, sucesso mundial da época.

O segundo disco, por sua vez, apresenta um engajamento muito maior com a criação de um produto uniforme. A partir do título do disco, já percebemos esta inclinação, uma vez que é homônimo ao programa de televisão. A escolha de repertório retoma o vínculo com o *rock* inglês da década de 1960. Porém, mais relevante que isto, há toda uma estrutura, na qual a produção musical se insere como mais uma ferramenta de formação de uma *marca*. Nela, a música, em si, é apenas mais um elemento de composição: há a imagem, trabalhada nas capas dos discos e da televisão; os produtos derivados, como roupas e acessórios, além de filmes de cinema. Nesta perspectiva, parece existir todo um planejamento na concepção de Roberto Carlos: um artigo maior do que (ou que transcende) um mero cantor de sucesso.

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à do herói-deus da religião cristã: olímpianos e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na vida privada que eles levam (MORIN, 1984, p. 106).

Contudo, a precariedade de produção ainda se faz presente. Os seus resultados são, eventualmente, interessantes. Em um caso particular, acaba se produzindo um material único, advindo do contexto. Luiz Ayrão, compositor de sambas, quando cria um *rock* para ser interpretado por Roberto Carlos, acaba gerando um híbrido, totalmente atípico no gênero. Nele, a melodia sincopada da voz contrasta com a base roqueira.

A afirmação de Tatit (1996, p. 186) parece definir o período de Roberto Carlos em linhas gerais:

Roberto Carlos era uma voz à procura de um estilo. Nada propunha à festejada década de 60 senão a própria voz. Assim como inúmeros jovens que buscavam (e buscam até hoje) o sucesso, Roberto pôs seu instrumento natural à disposição do mercado musical e, diferentemente desses mesmos jovens, obteve um estrondoso êxito poucas vezes igualado por qualquer cantor brasileiro.

Em resumo, podemos dizer que este foi um período no qual a evolução de Roberto Carlos no nível da inserção nas práticas de mercado foi mais expressiva do que os resultados musicais alcançados (mesmo que estes não tenham sido desprezíveis).

7 MÚSICA NEGRA

Após o AI - 5, para a carreira de Roberto Carlos, o cenário político tenso parecia importar muito pouco. O artista experimentava significativa ascensão comercial. A sua saída do programa *Jovem Guarda*, no momento em que a atração entrava em crise, foi providencial para a continuidade da construção de sua carreira. O início da transição que elevaria o *status* do cantor ao posto de maior ícone da música popular nacional foi a sua participação no Festival de San Remo, do qual o músico saiu vitorioso. A partir daí, um encadeamento de acontecimentos armou o contexto para a estruturação da nova fase de sua carreira. Neste período, a imprensa passou a denominá-lo *Frank Sinatra brasileiro* (SANCHES, 2004).

O fenômeno até parecia orquestrado, escalando etapas sucessivas e contínuas: balão de ensaio romântico de festival, em janeiro, com vitória sobre ídolos internacionais, como Sasha Distel, Paul Anka e Eartha Kitt; ameaça de sair da Record, rumo à ascendente Globo; estréia nos cinemas de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, em fevereiro, no Palácio da Alvorada, em Brasília; estréias-teste, na mesma TV Record, de outros programas capitaneados pelo artista, *Opus 7* e *RC à noite*; em abril, visita do ídolo Sergio Endrigo ao Brasil (e a Roberto, especificamente); em maio, o casamento transgressivo com mulher desquitada, embalado por compacto romântico-psicodélico revelador, contendo “Eu amo demais” [...]; em junho, gravação de LP romântico em italiano, para edição na Itália; em julho anúncio da gravidez de Nice e lançamento das românticas “Eu te amo, eu te amo, eu te amo” e “Com muito amor e carinho” (SANCHES, 2004, p. 81 – 82).

7.1.1 O inimitável (1968)

A abertura deste disco já deixa clara a nova inclinação musical que se apresentava na carreira de Roberto Carlos. Pode-se dizer que os próximos dois álbuns do cantor apresentarão um esboço do que se tornará a sua carreira na década posterior.

Este também é o ano no qual Roberto Carlos decide deixar o programa *Jovem Guarda*. “A saída de Roberto do *Jovem Guarda* foi resultado de um amadurecimento – de uma transformação em sua imagem. A Record queria que ele passasse a apresentar um programa em horário nobre” (FRÓES, 2004, p. 191). Indiferente de se tratar de uma evolução artística e pessoal (ou não), como dá a entender Marcelo Fróes (2004), fica claro mais um passo motivado pela aplicação da lógica de mercadoria ao produto que se tornou Roberto Carlos. Foi decidido

retrabalhar a imagem de Roberto Carlos: o ícone máximo da juventude nacional deveria se tornar um ícone das massas. No Quadro 8, é apresentada o resumo do álbum musical de Roberto Carlos.

Quadro 8: Síntese do oitavo álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero:	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>E não vou mais deixar você tão só</i>	3:33	Formação orquestral, violão de aço, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Antonio Marcos	A
2) <i>Ninguém vai tirar você de mim</i>	2:58	Guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Rock Balada	Edson Ribeiro/ Hélio Justo	Cm
3) <i>Se você pensa</i>	2:42	Metais, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	Híbrido Rock/ Soul	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Am
4) <i>É meu, é meu, é meu</i>	3:08	Gaita, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Pop	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	G
5) <i>Quase fui lhe procurar</i>	3:27	Formação orquestral, Violão de nylon, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Getúlio Côrtes	C
6) <i>Eu te amo, eu te amo, eu te amo</i>	3:59	Metais, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada Soul	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	F#
7) <i>As canções que você fez para mim</i>	3:31	Guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	G
8) <i>Nem mesmo você</i>	2:39	Gaita, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Rock	Helena dos Santos	A
9) <i>Ciúme de você</i>	3:03	Metais, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Soul	Luiz Ayrão	A
10) <i>Não há dinheiro que pague</i>	2:37	Metais, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	Soul	Renato Barros	Dm
11) <i>O tempo vai apagar</i>	3:38	Guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Paulo César Barros/ Getúlio Côrtes	E
12) <i>Madrasta</i>	4:13	Formação orquestral, violão de nylon, baixo-elétrico.	Balada	Renato Teixeira/ Beto Ruschel	C

Há a manutenção dos arranjos mais trabalhados que voltavam a ser utilizados desde 1966 nas gravações do cantor. Agora, é o gênero musical, formado essencialmente por baladas e composições influenciadas pelo *soul* norte-americano, que se sistematiza. Mesmo as canções de inflexão mais roqueiras, como *Se você pensa*, acabam se diluindo em um destes gêneros.

Em *Eu te amo, eu te amo, eu te amo*, há um raro uso *criativo* do estúdio no trabalho de Roberto Carlos. No refrão da música, a voz do cantor passa por uma espécie de simulação de megafone. A presença deste recurso chama a atenção por serem raras as vezes nas quais a produção do cantor utiliza este tipo de procedimento. Enquanto artistas de todos os níveis (da vanguarda ao *mainstream*) se debruçaram sobre as possibilidades de invenção em um estúdio de gravação, Roberto Carlos se mostrará bastante conservador neste sentido, ao que tudo indica, apenas seguindo as realizações consagradas pelo mercado.

A foto da capa segue a abordagem intimista e séria. Assim, o principal referencial da pessoa de Roberto Carlos, como *jovem rebelde*, vai sendo deixado para trás no conteúdo e nas imagens do álbum. Nela, ele está praticamente de costas. Por um lado, evoca um acesso menos direto entre ouvinte e artista. Por outro, há a emulação de uma cumplicidade e intimidade: estamos em presença do *Roberto Carlos* compositor, em um momento de criação – cena exclusiva, compartilhada massivamente. A foto posada tem um caráter de *captura* de um momento do cotidiano. Acreditamos que a soma destes elementos contribuíram para estabelecer uma relação em que há uma proximidade maior com o seu consumidor, mas a diferença hierárquica está explícita.

O nome de Roberto Carlos é o elemento tipológico em destaque, e o título do disco já se tornou caráter de segunda importância. A informação reduzida, aliada à composição da capa, ajuda a eliminar o caráter pedagógico presente em boa parte do material lançado até aqui.

7.1.2 Roberto Carlos (1969)

Quadro 9: Síntese do nono álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>As flores do jardim da nossa casa</i>	3:10	Formação orquestral, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	C
2) <i>Aceito seu coração</i>	3:40	Formação orquestral, violão de nylon, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Puruca	A
3) <i>Nada vai me convencer</i>	2:42	Metais, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Soul</i>	Paulo César Barros	D
4) <i>Do outro lado da cidade</i>	3:43	Guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock</i>	Helena dos Santos	A
5) <i>Quero ter você perto de mim</i>	3:08	Guitarra, teclado <i>Hammond</i> , vibrafone, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Nenéo	D
6) <i>O diamante cor-de-rosa</i>	3:17	Gaita, formação orquestral, guitarra, violão de aço.	Balada instrumental	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	Am
7) <i>Não vou ficar</i>	3:00	Metais, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Soul</i>	Tim Maia	E
8) <i>As curvas da estrada de Santos</i>	3:28	Formação orquestral, metais, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Soul</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	G
9) <i>Sua estupidez</i>	4:54	Formação orquestral, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada <i>Soul</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	D
10) <i>Oh, meu imenso amor!</i>	2:05	Metais, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	Paródia de Valsa	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	G
11) <i>Não adianta</i>	3:50	Guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Edson Ribeiro	D
12) <i>Nada tenho a perder</i>	2:43	Guitarra, violão de nylon, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Getúlio Côrtes	G

A sonoridade de orquestra retorna de maneira mais marcante ao disco de Roberto Carlos. Formata-se, a partir daí, a instrumentação básica para a sua carreira

durante toda a década de 1970 e parte dos anos 1980. São arranjos, por um lado, mais rebuscados; por outro, beiram o *kitsch*, com grandes frases melódicas clichês das cordas, por exemplo. Ainda, há espaço para músicas que remetem aos outros gêneros explorados pelo cantor diretamente, como *Do outro lado da cidade* – que se utiliza de instrumentação, ritmo e harmonia semelhantes aos do período do *iê-iê-iê*; de maneira indireta, através do uso do teclado *Hammond*, proeminente em boa parte da discografia da fase da Jovem Guarda do cantor, e que ainda aparece em algumas faixas, como *Quero ter você perto de mim* e *As curvas da estrada de Santos*. Porém, o espaço para este repertório (e instrumento) se torna bastante reduzido.

É clara a expansão das durações das canções. Se, anteriormente, a média de extensão de uma música de Roberto Carlos não ultrapassava os três minutos (com algumas exceções), passa-se a um repertório no qual a maioria das composições avança esta marca. O grande responsável por esta mudança é o andamento reduzido das músicas. Assim, não é propriamente um avanço nas técnicas composicionais que ocorre, portanto, um processo diferente do que ocorrerá na década posterior de atividades do cantor. Nela, ao trabalhar com arranjadores profissionais do mercado norte-americano, as suas músicas serão enriquecidas através de introduções, passagens instrumentais e outros elementos da retórica musical que irão, também, ampliar a duração de suas canções.

As letras de conteúdo apelativo à juventude deixam de ocorrer da maneira tão apelativa e direta como utilizada anteriormente. O uso de gírias e a referência à transgressão idiotizada deixam de compor uma temática a ser explorada. A faixa de abertura, chamada *As flores do jardim de nossa casa*, por exemplo, trata de tópico relacionado à separação, de forma mais adulta:

*As flores do jardim da nossa casa
Morreram todas de saudade de você
E as rosas que cobriam nossa estrada
Perderam a vontade de viver
Eu já não posso mais olhar nosso jardim
Lá não existem flores, tudo morreu pra mim*

Bastante diferente do tipo de canção *Quero me casar contigo*, que tratava de assunto semelhante, mas de maneira estilizada e em tom fictício:

*A coisa que eu tenho
Mais medo na vida
É saber que um dia
Posso perder teu coração
[...]
Viver sem ti,
É perder o teu carinho
Meu Deus do céu
O que será de mim?*

Em nosso entendimento, passa a ocorrer um processo de formação de identidade/identificação mais sofisticado do que o empregado anteriormente na carreira do artista. Acreditamos se tratar de um procedimento que denominaremos *utilização de tendências temáticas*. Na seção, destinada às considerações parciais desta fase, discorreremos, em maior profundidade, sobre o tópico. Resumidamente, trata-se de modelos temáticos que se reproduzem recorrentemente na obra do artista.

De forma curiosa, uma destas tendências que surge a partir deste disco de 1969 (aparecendo nas próximas três produções de Roberto Carlos) é um tipo de deboche aos cantores bregas. Nela, há clara ironia ao moralismo e ao conservadorismo destes indivíduos. A identificação desta tendência é possível através da música *Oh, meu imenso amor*. Trata-se de uma paródia de Valsa (ou algum gênero de compasso ternário, semelhante a este), no qual a voz do cantor é exageradamente nasal. O que justifica a sua inclusão como uma *tendência* é o fato de, nos próximos dois discos músicas, apresentarem-se com a mesma abordagem *Vista a roupa, meu bem* (1970) e *I love you* (1971).



Tudo isto mostra que houve uma modificação na carreira de Roberto Carlos. Entendemos que a escolha pela *soul music* é o princípio deste processo. A sua curta

duração, como gênero predominante nos discos do cantor, podem confirmar isto. No entanto, esta utilização, com instrumentação, harmonia, arranjos e composição mais sofisticada do que o material que vinha sendo produzido, dá margem para o ingresso na produção de baladas românticas com arranjos orquestrais – logo incorporadas ao vocabulário do artista.

Mais do que saída estética ou funcional, a nova instrumentação, em nossa percepção, tem uma finalidade vinculada à *glamorização*. Na medida em que a imprensa passa a tratar o cantor como o *Frank Sinatra brasileiro*, ocorre um direcionamento de composição e arranjos que o conduzem ao estereótipo da sonoridade do cantor norte-americano.

Esse processo não ocorre meramente no nível musical. O jovem de imagem agressiva, que aparecia *encarando* a câmera (e os seus consumidores) de maneira imponente, no disco de 1964, é substituído pela imagem de um indivíduo sensível. As roupas se tornam mais elegantes e assume-se atmosfera mais séria e introspectiva. Complementarmente, estas capas perdem o caráter pedagógico, indicando que não havia mais a necessidade de se informar ao público *quem* era Roberto Carlos. Portanto, o material gráfico, agora, era direcionado apenas, com o propósito de se agregar valor simbólico a este *novo* artista, oferecendo-o a um público mais amplo.

Esta fase também marca o que consideramos ser um significativo avanço na sistematização de parâmetros com caráter mais racional de *padronização interna*. Trata-se do que chamamos de *tendências temáticas*, que consiste na utilização de estruturas temáticas recorrentes. Um fenômeno que, para Kellner (2001), é típico dentro da produção da cultura industrializada:

Em geral, a mídia cria um sistema de cultura organizado, segundo uma variedade de indústrias, tipos, gêneros, subgêneros e ciclos de gênero. Nisso, segue o modelo da produção industrial, e é dividida em gêneros com suas próprias regras, convenções e fórmulas (KELLNER, 2001, p. 88).

Assim, um tópico como o *automobilístico*, que é recorrente na discografia do cantor, toma diferentes formas ao ser abordado. Se, em um primeiro momento, os carros estão ligados à velocidade e aos hábitos de uma classe média/alta urbana, em canções, como *As curvas da estrada de santos*, no ano de 1984, o

Caminhoneiro transforma o mesmo tema em uma canção ligada a uma profissão popular. Não está se dizendo que estas tendências temáticas não tenham ocorrido anteriormente na produção de Roberto Carlos. Porém, antes, o mote de sua comunicação com o público era o apelo fácil à juventude – isto moldava todo o que era lançado. Agora, talvez por sua obra se destinar a um público mais difuso, estas tendências trazem coerência ao trabalho do artista como um todo.

8 PERÍODO ROMÂNTICO

Na década de 1970, Roberto Carlos já havia lançado nove LPs. O cantor deixou de ser um músico inexperiente em começo de carreira e passou a ser um artista de fama consolidada no mercado musical. Neste meio tempo, viu-se o surgimento e morte da Jovem Guarda. O Brasil teve o seu regime democrático substituído por ditadura militar, agora, em momento de severa repressão. A movimentação cultural encontrava nova geração de representantes, e os meios de comunicação já apresentavam outra formação hierárquica.

Em 1971, o terceiro ditador militar assumiu a presidência do Brasil. Emílio Garrastazu Médici vinha substituir Costa e Silva, vítima de derrame, impossibilitado de exercer as suas funções junto ao poder executivo. Médici integrava a chamada *linha-dura*, e suas medidas, como governante, buscaram trazer estabilidade ao regime militar. Desta maneira, nas palavras de Boris Fausto (1998, p. 483), estabeleceu-se “um dos períodos mais repressivos, se não o mais repressivo, da história brasileira”.

Vivíamos, na economia, o chamado *milagre econômico*. Política econômica proposta por Delfim Neto, tendo o seu princípio no ano de 1969. A sua característica, durante o período *áureo*, foi possibilitar que um grande crescimento econômico fosse associado a taxas baixas de inflação. “O PIB cresceu em média anual, 11,2%, tendo seu pico em 1973, com variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%. Isso parecia de fato um milagre” (FAUSTO, 1998, p. 485).

Apesar da dura repressão, a indústria cultural brasileira não permaneceu estática ou regrediu durante esse período. Muito pelo contrário, a intensificação das práticas industriais e, conseqüentemente, dos processos capitalistas permitiram à indústria um desenvolvimento ímpar. Então, como demonstra Ortiz (1989):

É necessário entender que a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística (ORTIZ, 1989, p. 114).

Para tanto, foi necessário o estabelecimento de um pacto entre Estado militar e os empresários da área cultural. Os primeiros buscavam a estabilidade política, os seguintes, a financeira. Como encontramos, também, em Ortiz (1989):

A relação que se estabelece, portanto, entre eles [o regime militar] e os grupos empresariais é diferente [em relação à ditadura de Vargas], eu diria, mais orgânica, pois somente a partir da década de 60 esses grupos podem se assumir como portadores de um capitalismo que aos poucos se desprende de sua incipiência (ORTIZ, 1989, p. 117).

Nos anos 70, tomando os Estados Unidos da América como grande fonte de influência e reflexo para mudanças comportamentais dos jovens, a ansiedade deste, que havia dado origem a diferentes manifestações culturais durante os anos 50 e 60 (com os roqueiros norte-americanos e o movimento *beat*, inicialmente, seguido por uma variedade de movimentos de contracultura nos anos seguintes), já havia sido transformada em bem comercial. Nas palavras de Antonio Carlos Brandão (1990):

O avanço do sistema sobre a contracultura, através da assimilação dos seus principais elementos, entre eles a música, tornou possível, a partir de uma indústria cultural bem-articulada, uma incorporação dessa contracultura à cultura de consumo. Ou seja, ao mesmo tempo em que os jovens ainda deploravam o materialismo da sociedade de consumo, eles adquiriram sofisticados equipamentos de som, motos e carros esporte, roupas coloridas, jeans desbotados, bijuterias etc. (BRANDÃO, 1990, p. 76).

No Brasil, em meio ao novo contexto histórico, surge, tendo como *evento inaugural* o III Festival de Música Popular, na TV Record, o movimento chamado de *Tropicália*. Apesar de herdeiros, em certo ponto, do legado deixado pelos músicos da geração da Bossa Nova, a Tropicália se caracterizou por compreender um número muito maior de referências estéticas e por ambicionar reflexões filosóficas mais amplas. “Diferentemente da Bossa Nova, a tropicália configurou-se como um movimento cultural, transcendendo os limites de questões meramente estéticas ou confinadas ao âmbito da canção popular” (NAVES, 2004, p. 47). A sua proposta retomava aspectos do *Manifesto Pau-Brasil*, do poeta Oswald de Andrade, assumindo uma estética antropofágica contemporânea. Como Brandão (1990) demonstra:

Incorporando dados modernos e atuais dentro da “geléia geral brasileira”, realçando a mistura do arcaísmo e modernização, fundindo elementos tradicionais da música popular brasileira com a modernidade da vida urbana

e sua cultura de consumo, a partir de um discurso de caráter fragmentário e descentrado, como num filme de Glauber Rocha (BRANDÃO, 1990, p. 71).

Porém, já na entrada da nova década, os movimentos de arte de vanguarda brasileiros, em grande parte, já haviam sido desarticulados. Não apenas pelo aparato repressor do Estado, mas igualmente, pela incompreensão da juventude, para quem supostamente eram direcionadas estas mensagens. Como indica o discurso de Caetano Veloso, após ter ser vaiado no II Festival Internacional da canção:

Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder! Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a juventude que vai sempre, sempre matar o amanhã o velhote inimigo que morreu ontem [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada. Absolutamente nada! [...] O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. Mas eu e o Gil já abrimos o caminho. [...] Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim, entendeu? Só queria dizer isso, *baby*, sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês em política forem como em estética, estamos feitos! (BRANDÃO, 1990, p. 74).

Em casos mais extremos, como o do próprio Caetano Veloso, artistas já se encontravam exilados na entrada dos anos 70. Considerados perigosos à manutenção do sistema, eram impossibilitados de produzir material artístico que atingisse, ao menos diretamente, o público nacional.

Para Erasmo Carlos, antigo amigo e colaborador de Roberto Carlos, o ano de 1971 apresenta um fato marcante na trajetória de sua carreira musical. O progressivo distanciamento entre os dois já assumia grandes proporções. Este, de contribuição significativa à carreira de Roberto Carlos, com composições próprias e versões, sentia-se *oprimido* ao seu lado. Assim, o início da década também era marcado pelo ingresso de Erasmo Carlos em nova gravadora, passando a trabalhar na Phillips. O seu disco seria lançado, no novo selo, alguns meses antes da produção de Roberto Carlos (SANCHES, 2004).

O disco se chama *Carlos, Erasmo* e, nas palavras de Pedro Alexandre Sanches, “saía do forno para a antologia de obras-primas secretas da MPB” (2004, p. 142). Nas palavras do próprio Erasmo,

Em termos brasileiros, poucas, de raiz, samba de morro, músicas nordestinas, João Gilberto, Tom Jobim e Caetano. De João, no modo de eu

cantar, só que mais desafinado. De Jobim, nos meus arranjos, onde procuro a tranquilidade, um clima suave. E, de Caetano, nas letras que faço atualmente (SANCHES, 2004, p. 142).

Além disso, contava com a colaboração de integrantes saídos da Tropicália, Rogério Duprat, Lanny Gordin e de Os Mutantes, Sérgio Dias, Liminha e Ronaldo Leme. Desta forma, o álbum, mais do que aproximar Erasmo Carlos da produção de arte intelectualizada, foi uma forma com a qual a voz dessa intelectualidade pôde se manifestar durante esse período de repressão (SANCHES, 2004).

Em menor grau, o clima hostil à livre expressão também acabou se refletindo no álbum de Roberto Carlos. Como pode se perceber na escolha do artista em interpretar a canção *Como dois e dois são cinco*, de Caetano Veloso, já exilado, e também na composição dedicada a este compositor, *Debaixo dos Caracóis*.

Em entrevista recente de Jards Macalé à revista virtual *Freakium*, o artista informa que a possibilidade de Roberto Carlos interpretar a composição de Caetano Veloso não foi *bem aceita* pelos executivos da sua gravadora:

Uma vez o Caetano me mandou de Londres a canção “Como dois e dois” e me incumbiu de entregar ao Roberto. Ele foi lá em casa num Karmann-Ghia vermelho, de vidros escuros e fomos para a CBS. Tinha uma reunião de executivos e proibiram ele de cantar a porra da música. Ela não foi proibida pela censura geral e sim pela censura interna, dos executivos da própria gravadora (FREAKIUM, c2006).

A produção, gerada nos anos 70, é muito mais sutil e uniforme do que a da década anterior. Assim, se nos discos de 60 havia, entre as canções, uma alternância entre variações marcantes ou monotonia, nesse outro álbum, parece que se trabalhou em um ponto de equilíbrio entre esses extremos.

A abordagem técnica e estética também estava diferente de seus primeiros discos. Em um primeiro momento, estes possuíam grande participação de Carlos Imperial em sua produção, arranjo e composição e, depois, o envolvimento de maestros e técnicos sem experiência em trabalhar com *rock*. Já os álbuns dos anos 70 contavam com a presença de equipe norte-americana. Iniciava-se aí um processo de vários anos em que as gravações de Roberto Carlos passariam a ocorrer no exterior. Nele, o envolvimento de pessoal, ligado à produção dentro de

um sistema de indústria cultural mais desenvolvido e estável, proporcionou um grau de coerência na sonoridade do álbum muito maior do que nas produções anteriores.

A partir daí, os novos trabalhos possuiriam um clima de sofisticação muito maior ao que já havia sido feito, mesmo ao ocorrer uma convivência entre as diferentes etapas de produção do cantor, em que haveria influência da fase de *soul music* e do próprio *iê-iê-iê*. O resultado disso, nas palavras de Pedro Alexandre Sanches (2004, p. 148), gera, em sua forma de escrever excessivamente ornamentada e de pouco conteúdo informativo, “um crooner ultra-romântico ou de um gênio bem-humorado à frente de uma orquestra de jazz”, tendo como exemplo a produção de Frank Sinatra. A definição é baseada no entendimento da mídia brasileira que passou a tratar Roberto Carlos como um equivalente nacional do artista norte-americano.

Apesar de concordarmos que houve mudança de abordagem estética desse LP, consideramos que o resultado final não é nem tão facilmente redutível nem tão pontual quanto a proposta aceita por Sanches. Por exemplo, muitos dos arranjos do disco se aproximam mais da sonoridade, estabelecida pelos estúdios da gravadora Motown, do que da sonoridade de orquestra de *Jazz* que estereotipiza a música interpretada por Frank Sinatra.

Ao final da década, o cantor reafirmaria o seu alto grau de popularidade entre as massas. Indicativo disto é a reportagem da revista *Veja*, do final dos anos 70, que tinha o artista como reportagem de capa: “Natal, fim de ano, festas: tempo de Roberto Carlos”, informando que “a brasa ainda mora. Com quase vinte anos de carreira, Roberto Carlos vence até a lei da gravidade: em seus *shows* e discos, ainda é um astro que sobe” (ECHEVERRIA apud SANCHES, 2004, p. 261).

8.1.1 Roberto Carlos (1970)

A partir dos anos 1970, a transição de Roberto Carlos de ídolo da juventude para ícone de massas está completa. O *iê-iê-iê* – e sua associação com o mercado jovem – e o *soul* – passo intermediário desta mudança – seguem trazendo influência parcial para as músicas. Contudo, as referências a estes gêneros se tornam secundárias dentro das ambições de se chegar ao modelo de música *pop* norte-americana:

Em ideia que parecia destinada a desbancar a estrutura de bandinha de rock que Roberto ainda conservava, convenceram-no [Ronaldo Bôscoli e Miéle] a lotar o palco com uma orquestra liderada por Chiquinho de Moraes, que trabalhava com Elis e Erasmo. Com tal orquestra, queriam fazer de Roberto um “Frank Sinatra brasileiro” (SANCHES, 2004, p. 133).

Ao analisarmos a capa do disco por esta perspectiva, faz-se mais claro o sentido que parece estar sendo trabalhado. É a imagem do *crooner*, filtrada pelo modelo de beleza proveniente do final da década de 1960, mais despojada do que a do referido Frank Sinatra. Abre-se mão do terno e gravata, mas se persiste na construção da imagem idealizada de sedução.

Presenciaremos, assim, o domínio absoluto das baladas e das canções *pop*. A duração das músicas sofrerá aumento significativo, se comparadas ao material lançado no início da carreira do cantor. Em conformidade com o que se observou até aqui, não se trata de fenômeno súbito, como pudemos acompanhar ao longo das análises anteriores, mas, sim, de uma transição iniciada em meados da década anterior.

Esse evento – o aumento da duração das composições – pode parecer, em um primeiro momento, de pouca relevância. No entanto, as razões que levam a sua ocorrência indicam mudanças importantes no modo de se produzir o material dos discos de Roberto Carlos. O fato de o cantor passar a trabalhar com arranjadores profissionais é um destes elementos. Passou-se a trabalhar de forma diferente do que ocorria na maior parte dos anos 1960, em que a determinação da maneira como os instrumentos seriam tocados e a sua correlação eram definidas apenas no momento da gravação (SANCHES, 2006). O reflexo direto da interferência destes especialistas no trabalho do artista é a recorrência de introduções e passagens instrumentais, por exemplo – que, por consequência, expandem o tempo total das canções. O direcionamento do repertório para as baladas é outra explicação, por serem composições com andamento mais lento do que as canções de *rock* e *soul*, anteriormente exploradas pelo artista.

No panorama da década, o disco 1970 pode ser considerado ainda como um *rascunho* do que seria a carreira de Roberto Carlos nesta fase. Os álbuns, lançados posteriormente (até o ano de 1983), seriam gravados, em sua maioria, no exterior com equipe técnica e artística estrangeira. Ainda assim, este LP já carrega consigo o

embrião do que se tornaria a carreira de Roberto Carlos ao longo da década: acompanhamento de orquestra em arranjos mais elaborados e predomínio absoluto de baladas que focam as temáticas amorosas.

Quadro 10: Síntese do décimo álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) Ana	3:10	Teclado <i>Hammond</i> , formação orquestral, guitarra-elétrica, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	<i>Rock/ Balada</i>	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	E
2) Uma palavra amiga	2:55	Piano, orquestra, baixo-elétrico, bateria.	Soul	Getúlio Côrtes	Bb
3) Vista a roupa meu bem	2:44	Piano, formação orquestral, baixo-elétrico, bateria.	Paródia de Bolero	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	A
4) Meu pequeno Cachoeiro	3:54	Piano, formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Raul Sampaio	D
5) O Astronauta	4:56	Piano, formação orquestral, baixo-elétrico, bateria, sons eletroacústicos.	<i>Soul</i>	Edson Ribeiro/ Helena dos Santos	C
6) Se eu pudesse voltar no tempo	2:51	Piano, formação orquestral, baixo-elétrico, bateria.	Balada <i>Soul</i>	Pedro Paulo/ Luiz Carlos Ismail	C
7) Preciso lhe encontrar	3:15	Violão de aço, formação orquestral, baixo-elétrico, percussão.	Balada	Demétrius	Am
8) Minha Senhora	3:09	Violão de aço, formação orquestral, baixo-elétrico, bateria, percussão.	Balada/ Latina	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	A
9) Jesus Cristo	3:23	Piano, metais, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Soul</i>	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	Em
10) Pra você	3:16	Formação orquestral, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Silvio Cesar	D
11) 120-150-200 Km/h	4:37	Coro, formação orquestral, guitarra-elétrica, baixo acústico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	A
12) Maior que o meu amor	3:01	Formação orquestral, violão de aço, sintetizadores, piano elétrico, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Renato Barros	E

Ana exemplifica bem o híbrido gerado entre as fases anteriores do cantor e as suas intenções para a década de 1970. Por um lado, a faixa de abertura do disco ainda remete à Jovem Guarda, com guitarras e o teclado *Hammond*. Ao mesmo tempo, o arranjo de metais confere certa inflexão da *soul music*, presente nos dois últimos discos da fase que denominamos *Música Negra*. No entanto, a adição da sonoridade da orquestra como principal elemento do arranjo e, por consequência, a posição privilegiada que recebe na mixagem carregam consigo significativas alterações estéticas ao produto final.

Em consonância com isso, parece-nos relevante salientar que a guitarra-elétrica, tida como grande símbolo da americanização da cultura, se faz praticamente ausente no disco como um todo, aparecendo somente em duas faixas. A sua sonoridade, que constituía principal ferramenta de construção de textura, é substituída pelo violão com cordas de aço, em timbre – e sua função passa a ser executada pela orquestra.

Por outro lado, em 1970, ainda não se chegou aos progressos da linguagem harmônica que ficarão claros alguns anos mais tarde. Neste sentido, o uso permanece restrito aos acordes com sétima, presentes, em especial, na função de dominante. Uma prática bastante simples e usual na música popular em suas variadas expressões. Neste ponto, o repertório apresentado aqui ainda é bastante similar ao que ocorreu nos últimos anos da década de 1960.

Em relação às temáticas trabalhadas neste LP, verificamos uma variedade significativa de abordagens. Esta constatação tomara maior importância, na medida em que o avanço da discografia de Roberto Carlos, nesta década, indicará a redução dos tópicos percorridos pelo artista em seus LPs. O mote predominante deste disco serão as canções de amor, em duas variações: uma, na qual o amante abandonado declara a sua paixão, representada pelas canções *Ana*, *Uma palavra amiga*, *Pra você* e *Maior que meu amor*; outra, na qual temos Roberto Carlos no papel de *amante arrependido*, expressa em *Preciso lhe encontrar*.

As canções de transgressão, habituais no período da Jovem Guarda, encontram um representante no álbum de 1970. É a canção *120-150-200 km/h*. Porém, nos anos 1960, quando a rebeldia aparecia nas músicas de Roberto Carlos,

era para reforçar estereótipos da cultura jovem, como podemos ilustrar com *Os sete cabeludos*, do disco de 1964:

*Vinha o meu carro em doida disparada
Com sete cabeludos pra topar qualquer parada
Foi quando de repente a cena eu avistei
E o freio do carango bruscamente eu pisei
Sem mesmo abrir as portas
E sem botar as mãos
Pulamos todos sete para entrar em ação
Brigamos muito tempo, rasgamos nossas roupas
Fugimos da polícia que já vinha feito louca.*

Em relação à composição, presente no disco em análise, a rebeldia se dá na construção de uma figura socialmente marginalizada:

*As coisas estão passando mais depressa
O ponteiro marca 120, o tempo diminui
As árvores passam como vultos, a vida passa
O tempo passa... estou a 130
As imagens se confundem
Estou fugindo de mim mesmo
Fugindo do passado
Do meu mundo assombrado
De tristeza, de incerteza*

Neste sentido, essa composição se aproximará de outra tendência temática, que trata de reflexões da vida adulta, narrando fatos do cotidiano ou, como no caso da música em questão, rememorando eventos passados. *Se eu pudesse voltar no tempo* também pode ser incluída nesta categoria:

*Se tudo eu fiz pensando em ser feliz um dia
Se o tempo passa e a minha vida é tão vazia
[...]
Se eu pudesse voltar no tempo*

*Pra ser feliz
Eu preciso voltar no tempo
Pra ser feliz*

Em sua primeira exposição, este tipo de material é apresentado de maneira mais *tensa*. Contudo, quando Roberto Carlos voltar a explorar o assunto – já incorporado ao seu repertório técnico – o fará de maneira mais leve, como em *Quando as crianças saírem de férias*, do disco de 1972:

*Quando chego em casa
Eu encontro minha turma sorrindo
E lá vou eu
De xerife ou homem do espaço
No seu mundo esquecer o cansaço
[...]
Quando as crianças saírem de férias
Talvez a gente possa, então, se amar*

Encontraremos, também neste disco, outros modelos importantes de manufatura de canções que o artista trabalhará posteriormente em sua obra. Aqui, ainda utilizados de forma embrionária. Assim, surgem, neste, exemplos de músicas que procuram a *identificação com os ouvintes*, que abordam a *religiosidade* e de temática *ecológica*.

A identificação com os ouvintes, que o cantor traz características com as quais os seus *possíveis* consumidores possam se relacionar, é refletida em *Minha Senhora*. Nela, o artista narra uma relação amorosa ficcional com uma mulher de idade superior à sua:

*Juro que não sou culpado de nascer um pouco depois
Mas recuperar o tempo é um problema de nós dois
Devo ter me demorado no meu tempo lá no espaço
O que eu ainda não sei, vou saber no seu abraço
Minha senhora, eu estou apaixonado
Minha senhora, quero ser seu namorado*

Em certa medida, podemos afirmar que muitas das canções dos anos 1960 também se utilizavam deste recurso, com as suas alusões ao estilo de vida da juventude da época. Entretanto, quando tal evento tomava lugar, era construída uma atmosfera geral que falava em cabelos compridos, carros e flerte. A maioria das canções que compunha estes discos ofereciam estes elementos de identificação genérica. No caso expresso no disco de 1970, como pudemos perceber, trata-se de uma situação bastante específica: o de um relacionamento em que há diferença significativa de idades. Outra particularidade deste evento está no fato de o cantor não ter de reiterar tal personagem em suas outras canções. São casos pontuais, que trabalham uma parcela de sua audiência hipotética. Porém, o que consideramos definidor é a princípio de padronização decorrente deste. Fato que pode ser estendido a todas as temáticas apresentadas no disco do ano de 1970. Posteriormente, Roberto Carlos retomaria tal temática nos mesmos moldes, em canções, como *Coisa Bonita* (1993), *Mulher Pequena* (1992), voltadas ao público feminino:

*Eu não sou massagista e não entendo nada de estética
Mas a nossa ginástica é mais gostosa e menos atlética
Coisa bonita, coisa gostosa
Quem foi que disse que tem que ser magra pra ser formosa*
O *Taxista* (1994) ou O *Caminhoneiro* (1984) para o público masculino.

*Saio cedo no meu carro
Ninguém sabe o meu destino
Num aceno paro, abro a porta e entra alguém sempre bem-vindo
[...]
Sou taxista
To na rua, to na pista*

Em *O Astronauta*, o cantor faz crítica à guerra e afirma que gostaria de ir para o espaço. Em nosso entendimento, este tipo de música será o modelo para a construção das canções ecológicas de Roberto Carlos. Nelas, há a constatação de um problema social em escala ampla e, usualmente, o caráter prescritivo na solução deste. Sobre esta canção, em particular, o músico parece aproveitar o sucesso da composição *Space Oddity*, lançada por David Bowie no ano anterior e que, também, explorava o assunto das viagens espaciais (motivados pela chegada do homem à Lua).

*O mundo que eu queria não é esse
 O meu mundo é só de sonhos
 Bombas que caem, jato que passa
 [...]
 Não vou voltar
 Pra terra não
 Não vou voltar*

Dentre estes três últimos modelos, damos especial atenção para o que discorre sobre religião, que se tornará um dos *carros-chefe* da estruturação da carreira do cantor em sua produção mais recente. A relevância deste repertório na obra do cantor, a partir dos anos 1970, acompanha a tendência mundial. Ela se dá de acordo com um processo iniciado na América do Norte, que visava a aproveitar o novo mercado de consumo jovem que se firmava, com o objetivo de angariar novos fiéis aos grupos religiosos. “O Movimento de Jesus foi fruto de uma estratégia de evangelismo realizada nas ruas no final dos anos 60, nos EUA, com vistas a atingir a juventude” (CUNHA, 2007, p. 72). Então, a religiosidade se converteu em mais um bem de consumo para estes indivíduos: “um dos efeitos desse processo foi a realização em larga escala de festivais de ‘Jesus Rock’, com o apoio de gravadoras que viram no movimento um filão para a indústria fonográfica” (CUNHA, 2007, p. 72).

Membros de grupos contraculturais do período foram captados pela tática de evangelização, visto que “um dos resultados desta iniciativa foi o alcance do movimento *hippie*. Muitos se converteram e foram batizados, mas não queriam deixar de lado algumas das bases de seu estilo de vida, que consideravam compatíveis com a fé cristã” (CUNHA, 2007, p. 72). Neste sentido, parece-nos muito mais do que *obra do acaso* que as primeiras canções religiosas de Roberto Carlos incluam, além da mensagem de fé, propriamente dita, referências à cultura *hippie*.

Aqui temos um exemplo deste aporte, de maneira bastante explícita, em um trecho da canção *Todos estão surdos*, de seu álbum do ano de 1971:

*Outro dia, um cabeludo falou:
 "Não importam os motivos da guerra
 A paz ainda é mais importante que eles."
 Esta frase vive nos cabelos encaracolados*

*Das cucas maravilhosas
Mas se perdeu no labirinto
Dos pensamentos poluídos pela falta de amor.
Muita gente não ouviu porque não quis ouvir
Eles estão surdos!*

O cantor já havia mencionado a religiosidade em canções anteriores, de maneira mais clara, em *Oração de um Triste* (1963). Contudo, não se tratava de uma música de sua autoria e chegava até a questionar a existência de Deus em sua letra.

*Que Deus me perdoe
Se às vezes duvido de sua existência
Ó Senhor, eu lhe peço perdão
Pois há horas na vida da gente
Que a dor da revolta supera a razão*

Portanto, *Jesus Cristo* é a sua primeira composição, na qual a religiosidade é o tema central, e a abordagem da canção, uma mensagem de louvor a Deus:

*Toda essa multidão tem no peito amor e procura paz
E apesar de tudo a esperança não se desfaz
Olhando a flor que nasce no chão daquele que tem amor*

8.1.2 Roberto Carlos – sem título (1971)

O Primeiro disco sem o nome de Roberto Carlos na capa (apenas na contracapa) foi o de 1971. Além de não conter assinatura, é utilizada uma ilustração do rosto estilizada do cantor como única referência gráfica. Este material é uma grande demonstração de força, visto que os pouquíssimos elementos de identificação são suficientes para que seu público (agora constituído por grande parte da população brasileira) o consuma.

Nesse disco, a fisionomia de Roberto muda: apresenta um ar introspectivo, em que o olhar fita um horizonte hipotético. Expressa, assim, seriedade que não é intimidadora (1964) nem desinteressada (1968). Os traços do rosto perdem um tanto

da juventude, o que o afasta da aparência geral da década anterior. Mantém os cabelos compridos e a postura levemente deslocada, talvez para constituir uma *aura de artista*.

Podemos dizer que, neste disco, a busca pelo padrão norte-americano de produção é alcançada. No entanto, não é através do progresso técnico da produção nacional. Atinge-se este patamar, na medida em que o sucesso financeiro da carreira de Roberto Carlos permite que o álbum seja gravado, praticamente em sua totalidade, nos Estados Unidos, com grande parte da equipe de produção pertencendo ao próprio país (SANCHES, 2004). Neste sentido, a emulação que, em nosso julgamento, foi tônica da produção do artista até este momento, passa a ser secundária, já que se chega ao nível almejado. Acreditamos que, a partir de agora, serão os padrões internos de produção o principal elemento de padronização da música de Roberto Carlos. As suas consequências serão descritas, em especial, nas considerações parciais desta seção.

Quadro 11: Síntese do décimo primeiro álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Detalhes</i>	5:01	Baixo, bateria, guitarra, violão, teclado, violinos.	Balada Romântica	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	C
2) <i>Como dois e dois</i>	3:22	Baixo, bateria, violão, piano, violinos, <i>steel drums</i> .	Balada	Caetano Veloso	D
3) <i>A namorada</i>	3:12	Orquestra, piano, baixo, bateria.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	Am
4) <i>Você não sabe o que vai perder</i>	2:55	Metais, órgão, piano, baixo, bateria.	Varição do <i>blues</i>	Renato Barros	C
5) <i>Traumas</i>	4:06	Quarteto de cordas, percussão, violão, piano, baixo, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	D
6) <i>Eu só tenho um caminho</i>	2:38	Coro, sintetizadores, guitarra, baixo, bateria.	Soul	Getúlio Côrtes	A
7) <i>Todos estão surdos</i>	4:18	Baixo, bateria, guitarra, sintetizadores, violinos.	Soul	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	E
8) <i>De baixo dos caracóis dos seus cabelos</i>	3:45	Coro, metais, sintetizadores, guitarra, baixo, bateria.	Balada Alegre	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	E
9) <i>Se eu partir</i>	3:40	Baixo, bateria, guitarra, violão (aço), teclado, violinos.	Bolero	Fred Jorge	C
10) <i>I love you</i>	2:37	Piano, guitarra, baixo, batedeira.	Sátira de Boogie Woogie	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	C
11) <i>De tanto amor</i>	3:22	Orquestra, piano, violão (<i>nylon</i>), baixo, bateria.	Balada Romântica	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	G
12) <i>Amada amante</i>	3:55	Sintetizador, guitarra, baixo, bateria.	Balada Romântica	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	D

Neste disco, segue a produção de uma sonoridade híbrida, visto que combina as fases anteriores da carreira do cantor (*rock* e *soul*) à sonoridade atual de baladas. A música que abre o disco é uma parceria de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, chamada *Detalhes*, a qual ilustra esta ocorrência. Assim, seu resultado é uma composição que lembra as produções de R'n'B, produzidas pela gravadora Motown nos anos 1960.

É da introdução de *Detalhes* que temos a frase melódica *clichê* de Roberto Carlos. Futuramente esta *melodia tema* será citada em diversas músicas, tanto do cantor como de artistas influenciados por ele (*Noite de desejos*, de um disco de 1974 de Odair José). É o exemplo de um processo que se sistematizará na produção do artista, sobre o qual discorreremos em maior profundidade, posteriormente, que consiste na presença de elementos de autorreferencialidade musical.

Na letra desta música, um narrador adverte a sua ex-companheira sobre os problemas que ela poderia enfrentar com o fim de seu romance, mas acaba indicando que foi ele quem não o conseguiu superar. A temática do amor perdido é trabalhada de uma maneira mais madura. Todavia, são utilizados elementos que a mantêm próxima da realidade jovem da época, como o *ronco do motor* e a menção dos *cabelos compridos* dos personagens masculinos.

Do ponto de vista do posicionamento político, este disco é particular na carreira do cantor. Nele, é interpretado *Como dois e dois*, de Caetano Veloso, já exilado em função da repressão da ditadura militar. Apesar de a maioria das músicas presentes no LP tratarem de questões amorosas, a temática desta composição demonstra um tipo de inquietação, mesmo sem mencionar nenhum fato diretamente. Reforçando a ideia contida na letra, percebe-se a sua semelhança com o *blues* norte-americano, que traz um clima triste à canção.

Neste mesmo sentido, proveniente da parceria Roberto Carlos e Erasmo Carlos, a música *Debaixo dos caracóis dos teus cabelos* foi composta para Caetano Veloso (SANCHES, 2004). A composição pede o retorno do músico baiano ao Brasil. Porém, esse desejo de Roberto Carlos era demonstrado à maneira do cantor, evitando conflitos. Sem tocar claramente no assunto, o sentido da canção parece ser compreensível apenas por quem já sabe o seu significado de antemão.

Na canção *Traumas*, temos a introdução de um novo modelo temático que será explorado pelo cantor futuramente. Aqui, há a referência à temática de teor psicológico e autobiográfico, no qual o músico fala sobre as repercussões internas da amputação de sua perna. A sua *densidade* dramática acaba entrando no terreno do *kitsch*, sempre presente na música de Roberto Carlos, só que mais acentuado nesta composição.

Todos estão surdos, por sua vez, dá continuidade ao assunto da religiosidade. É mais uma composição da parceria entre Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Assim como *Eu só tenho um caminho*, o seu gênero está fortemente ligado à *soul music*. O fato de ambas destoarem do som geral do disco, deixando claro a sua relação com a fase da Música Negra de Roberto Carlos, indica que existem mudanças estéticas em curso.

I love you prossegue com as canções que fazem paródia das músicas populares brasileiras da primeira metade do século XX. A entonação de voz do cantor demonstra a intenção humorística da canção, confirmada pela letra, que brinca com características dos cantores deste segmento da música nacional. Na opinião de Sanches (2004, p.149), o cantor “retomava o espírito antibossa para se declarar, revanchista, um ultrapassado bem sucedido. Fox-trot de voz que parodiava ídolos românticos passados de multidão (Orlando Silva em especial)”.

Mesmo com algumas variedades de tópicos sendo abordadas, já começa a ser perceptível o predomínio das canções românticas nos discos do cantor – elemento que será característico desta fase. A composição *A namorada*, de parceria entre Maurício Duboc e Carlos Colla, é uma balada, na qual a letra trata de um amor perdido, como na canção *Detalhes*. No entanto, não existe a ambiguidade de intenções do narrador, ele apenas sente falta de sua ex-namorada. Nos mesmos moldes, teremos as composições *Amada amante*, *De tanto amor* e *Se eu partir*.

A presença de compositores que fizeram parte da trajetória do artista em suas fases anteriores será um acontecimento que acompanhará o período Romântico do cantor. Estes músicos realizarão a manutenção das referências passadas da carreira de Roberto Carlos. Assim, *Eu só tenho um caminho*, composta por Getúlio Côrtes, é a primeira música do álbum que possui ligação mais direta com a fase *soul*

de Roberto Carlos. É uma das poucas letras que não envolve temática romântica. Por sua vez, *Você não sabe o que vai perder*, de Renato Barros, tem forte referência do *blues* (mesmo que o gênero não seja utilizado literalmente). A maneira como o estilo é empregado parece um tanto próxima do *rock*, podendo se traçar correlação com a produção de Roberto Carlos do período *iê-iê-iê*.

Em relação à harmonia das canções, temos certa variedade de abordagens. Por um lado, existem canções como *A namorada*, com estrutura harmônica mais sofisticada do LP, na qual são utilizados recursos de notas pedais, ciclo de quintas, por exemplo. Em contrapartida, *Você não sabe o que vai perder* apresenta um dos encadeamentos mais simples do disco. Utilizando os acordes com sétima menor, típicos no *blues*, alterna, na parte A da música, entre o primeiro e quarto graus. Contudo, mesmo essa canção explora certas expansões das possibilidades tonais. Na parte B, os acordes empregados ocorrem sobre o sexto e sétimo graus, que não são utilizados nem em sua forma esperada (menor e diminuto, respectivamente), nem em sua função esperada (tônica relativa e dominante). Ambos acordes são utilizados com estrutura intervalar de um acorde maior e alternados em sucessão mais próxima da música modal do que da tonal.

Todos estão surdos representa, harmonicamente, uma prática que se tornará recorrente no trabalho de Roberto Carlos, no que se refere às canções que possuem caráter “pedagógico”. Com a função de reforçar a mensagem da letra, é a composição com o encadeamento de acordes mais simples do disco. Assim, a música permanece a maior parte do tempo em Mi com sétima menor, recurso típico da música negra com sua influência modal. Na parte B, de duração mais curta, a harmonia alterna entre Lá maior e seu relativo Fá sustenido (com sétima).

Os arranjos de Jimmy Wisner, acostumado aos procedimentos tradicionais da música *pop* internacional, são predominantes nas canções do disco e um novo passo na padronização do produto final. Assim, a participação do músico trouxe ainda maior uniformidade ao resultado geral do disco.

Uma curiosidade deste LP, que consideramos digna de nota, fica por conta da canção *Amada amante*. Sua particularidade se dá pelo fato de existirem pontos nos quais ocorre saturação (uma espécie de distorção) na voz de Roberto Carlos. É

interessante imaginar qual a razão dessa falha de gravação ter sido deixada na versão final do álbum. As hipóteses a serem levantadas são inúmeras, podendo ser, desde alguma das *manias* do cantor, até o nível inferior de gravação e a seleção de material da equipe de Roberto Carlos. Sabe-se que a música foi uma das poucas gravadas com equipe de produção nacional, sem arranjos do músico norte-americano.

8.1.3 Roberto Carlos – sem título (1972)

É um disco de maior representatividade comercial para a carreira do cantor, do que em relação ao conteúdo musical propriamente dito. Se, musicalmente, não ocorrem grandes progressos no que se refere ao material apresentado até então; comercialmente, tratou-se do primeiro disco de Roberto Carlos a ultrapassar a marca de um milhão de cópias vendidas (SANCHES, 2004).

Além disto, o processo de integração com as práticas mundiais de criação artística seguem se intensificando. Roberto Carlos já estava gravando em condições técnicas simétricas a dos grandes artistas da indústria cultural norte-americana:

De novo vinha com as orquestrações internacionais do tipo Broadway, a cargo de Jimmy Wisner em nove canções. A tristonha “Por amor” sobrava para Chiquinho de Moraes e “Quando as crianças saírem de férias” inaugurava parceria com mais um arranjador estrangeiro, o também tecladista Horace Ott, prestador de serviços artísticos a natas negras de jazz e soul (Sam Cooke, Nina Simone, Carla Thomas, Gladys Knight, Jackie Wilson etc.) e a sumidades do rock (Animals, Paul Simon) (SANCHES, 2004, p. 164).

Quadro 12: Síntese do décimo segundo álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>À janela...</i>	5:43	Violão, formação orquestral, baixo elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	E
2) <i>Como vai você</i>	4:07	Formação orquestral, cravo, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada Romântica	Antonio Marcos/ Mario Marcos	A
3) <i>Você é linda</i>	4:27	Formação orquestral, violão de aço, piano, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	G
4) <i>Negra</i>	3:05	Formação orquestral, guitarra-elétrica, piano, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada/ <i>Soul</i>	Maurício Duboc/ Carlos Colla	G
5) <i>Acalanto</i>	2:53	Formação orquestral, violão, baixo-elétrico, bateria, percussão, coro.	Canção Infantil	Dorival Caymmi	C
6) <i>Por amor</i>	4:14	Formação orquestral, violão, piano, teclados <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada Romântica	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	G
7) <i>À distância</i>	4:24	Formação orquestral, violão, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Cm
8) <i>A montanha</i>	3:51	Formação orquestral, violão de nylon, piano, baixo-elétrico, bateria, coro.	Canção religiosa	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	C
9) <i>Você já me esqueceu</i>	4:06	Formação orquestral, violão de nylon, cravo, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Fred Jorge	G
10) <i>Quando as crianças saírem de férias</i>	3:49	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	G
11) <i>O divã</i>	5:09	Formação orquestral, cravo, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Dm
12) <i>Agora eu sei</i>	4:00	Violão de Aço, coro, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, coro, bateria.		Edson Ribeiro/ Helena dos Santos	E

As tendências temáticas, mapeadas no disco de 1970, em especial, continuam servindo de base para a criação do repertório dos discos. A canção de abertura, *À janela*, apresenta novo modelo que será incorporado ao discurso de Roberto Carlos. Nele, o tema central da narrativa são reflexões da *vida adulta*: Se este mote estava interpenetrando várias das composições do cantor, aqui, ele é trabalhado como elemento central:

*Da janela o horizonte
A liberdade de uma estrada eu posso ver
[...]
Lá fora às vezes chove
E é quase certo que eu vou querer voltar
A noite é sempre fria quando não se tem um teto com amor*

A canção *Quando as crianças saírem de férias* é similar. Porém, ao invés de trabalhar de maneira retrospectiva e reflexiva, Roberto Carlos narra elementos da vida doméstica de um casal. Ao que tudo indica, acompanhando o envelhecimento de seus fãs, os assuntos abordados pelo músico passam a tratar de assuntos facilmente identificáveis a este público. Assim, *Você é linda* trata da gravidez e *Acalanto* é uma canção de ninar.

O *Divã* assemelha-se a *Traumas* em sua derivação psicológica e autobiográfica das canções moldadas pela perspectiva adulta. Novamente, o cantor retoma cenas da infância, falando sobre o ferimento que resultou na amputação de parte de sua perna:

*Relembro bem a festa, o apito
E na multidão um grito
O sangue no linho branco
A paz que quem carregava
Em seus braços quem chorava
E no céu ainda olhava
E encontrava esperança
De um dia tão distante
Pelo menos por instantes
Encontrar a paz sonhada
Essas recordações me matam*

Ainda assim, as canções de amor seguem como tônica dos álbuns do artista. Neste ponto, já podemos afirmar que existe uma regularidade na maneira como o assunto é tratado. O norte da criação destas músicas é o amor perdido. Assim, é usualmente um protagonista que sofre por (ou rememora) uma paixão passada. Não faltam exemplos neste disco: *Como vai você*, *Por amor*, *À distância* e *Você já me esqueceu*. A letra desta última ilustra bem este tipo de composição:

É noite, amor
E o frio entrou no quarto que foi seu e meu
Pela janela aberta onde eu me debrucei
Na espera inútil e você não apareceu
Você já me esqueceu

Dando prosseguimento à temática religiosa, temos *A montanha*. Porém, as inflexões contraculturais, vinculadas à religiosidade, presentes neste tipo de música do repertório do cantor, não estão mais presentes. Portanto, em 1972, a sua canção religiosa perderia a vinculação à cultura *hippie* e se assemelharia mais aos hinos evangélicos de louvor a Deus. Nesta perspectiva, o gênero musical também se readequará, deixando de ser influenciado pela música negra e se aproximando mais das canções tipicamente entoadas nos eventos religiosos contemporâneos. A linguagem musical fica mais adequada ao caráter pedagógico, com estrutura, harmonia e melodia simplificadas:

Eu vou seguir uma luz lá no alto.
Eu vou ouvir uma voz que me chama
Eu vou subir a montanha e ficar bem mais perto de Deus e rezar
 [...]

Por isso eu digo:
Obrigado, Senhor, por um novo dia
Obrigado, Senhor, pela esperança
Obrigado, Senhor. Agradeço. Obrigado, Senhor.

Por fim, consideramos digna de nota a canção *Agora eu sei*, a primeira música de Roberto Carlos com inflexão sertaneja. Podemos dizer que a sua origem parece muito mais vinculada ao *country* norte-americano do que à música sertaneja

nacional. Contudo, ao acompanharmos a reflexão de Waldenyr Caldas, perceberemos como, neste período, este gênero, regido pela lógica de mercadoria, passava a incorporar padrões de produção e se tornar um híbrido da música *caipira* dos Estados Unidos:

O último movimento ocorrido na música sertaneja inicia-se em 1970, e tudo leva a crer que se manterá. Leo Canhoto e Robertinho, sem dúvida alguma, a dupla mais solicitada dessa época para cá é a responsável direta por um novo evento na música sertaneja. É com eles que a sofisticada tecnologia do som eletrônico entranha-se nesse gênero musical. A imagem que Leo Canhoto e Robertinho criaram para si é extremamente complexa. Trata-se, ao mesmo tempo, do *cowboy* americano e daquele jovem que absorveu toda a modernidade do meio urbano (CALDAS, 1979, p. 53).

A letra da canção de Roberto Carlos confirma o vínculo com o gênero rural (que havia migrado para a cidade). Nela, observa-se a visão estereotipada da vida simples do interior:

*Mas agora eu sei
O que aconteceu
Quem sabe menos das coisas
Sabe muito mais que eu*

8.1.4 Roberto Carlos – sem título (1973)

Quadro 13: Síntese do décimo terceiro álbum musical de Roberto Carlos

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>A cigana</i>	4:58	Cordas, trombone, piano, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop/ Música Cigana</i>	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	Gm
2) <i>Atitudes</i>	3:37	Formação orquestral, violão de nylon, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Getúlio Côrtes	Am
3) <i>Proposta</i>	4:29	Formação orquestral, piano, guitarra-elétrica baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	G
4) <i>Amigos. Amigos</i>	2:59	Formação orquestral, guitarra, piano, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Isolda/ Milton Carlos	E
5) <i>O moço velho</i>	5:01	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Silvio Cesar	Em
6) <i>Palavras</i>	4:16	Formação orquestral, guitarra, baixo-elétrico, bateria, gaita, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	E
7) <i>El dia que me quieras</i>	4:39	Formação orquestral, violão, baixo-elétrico, bateria	Bolero	Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera	D
8) <i>Não adianta nada</i>	3:02	Metais, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, cordas, bateria.	<i>Soul</i>	Fred Jorge	D
9) <i>O homem</i>	4:39	Metais, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	Gm
10) <i>Rotina</i>	4:55	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria	Balada	Roberto Carlos/ Erasmo Carlos	F

Quanto aos outros parâmetros composicionais, não são observadas mudanças significativas em relação à instrumentação, estruturas e duração neste disco. Contudo, no que se refere à harmonia das músicas, podemos dizer que a

expansão da linguagem se encontra plenamente estabelecida e sistematizada em 1973. Assim, cristaliza-se a maneira que norteará o modo de produção do cantor pelos próximos anos. Por exemplo, *Amigos, amigos*, na quarta faixa do disco, faz amplo uso de acordes com sétimo grau e diminutos; existe a modulação para outra tonalidade e o uso do segundo grau menor como subdominante do tom fundamental.

Porém, de maneira alguma, isto quer dizer que as mesmas fórmulas sejam aplicadas recorrentemente a todas às músicas. O que, provavelmente, ocasionaria a sensação de monotonia na escuta. O processo que ocorre é realmente o de um vocabulário de recursos de harmonizações. Este vocabulário se assemelha fortemente aos procedimentos empregados no *jazz* e na música popular ao estilo das grandes orquestras norte-americanas. Fato que, provavelmente, é motivado pela presença de arranjadores norte-americanos na equipe de produção do cantor.

Assim, não se está trilhando nenhum *caminho novo* no léxico musical. Trata-se de abordagens recorrentes na música *pop* desde o período da *tin pan alley*¹¹. Se analisarmos as canções de Cole Porter, por exemplo, dificilmente se encontrará qualquer aparição harmônica que já não tenha sido apresentada nestes primeiros *standards* da música popular internacional. As saídas técnicas habituais também são utilizadas, como, por exemplo, o processo de *subir um semitom* da canção *À janela*. É um efeito relativamente novo na obra de Roberto Carlos, mas prática corriqueira na música popular, baseada nestes modelos do *mainstream* mundial.

A consequência de tal apropriação distancia o material produzido por Roberto Carlos em definitivo da Jovem Guarda, que usava uma procedimentos bastante simples de composição e encadeamento dos acordes. Por exemplo, *Não é papo pra mim* (1965/ 2) é inteiramente estruturada sobre uma progressão de I, IV e V7, habitual no *rock'n'roll* básico. Esta é uma escolha bastante trivial de sonoridade, do ponto de vista das possibilidades alcançadas pela escrita musical do século XX.

A novidade, encontrada nesta produção, está na música *A Cigana*, faixa de abertura do álbum. Como ocorrido anteriormente, ela carrega o *embrião* da

¹¹ “Apelido dado à popular indústria de composições musicais e edição de partituras centrada em Nova York de 1890 até 1950. Por associação, passou a ser aplicada para definir um tipo geral de canções produzidas pela indústria fonográfica tanto na América como na Europa até o surgimento da figura do cantor-compositor em meados da década de 1960” (HITCHCOOK, c2001).

sonoridade e estética com a qual o cantor virá a trabalhar. Esta canção indica a aproximação mais significativa de Roberto Carlos com os cantores denominados *bregas*. No caso, Roberto Carlos utiliza elementos da música cigana de maneira relativamente simples, uma vez que este tipo de música possui diversas inflexões, muito mais complexas do que os procedimentos utilizados pelo compositor.

*Na distância vi seu vulto desaparecer
Nunca mais seu rosto eu pude ver
Hoje você anda por lugares que não sei
[...]
Disse tanta coisa quando leu a minha mão
Você só não previu minha solidão*

Abre-se a possibilidade de se falar mais abertamente em sexo. *Atitudes* e *Proposta* fazem parte do repertório romântico do cantor. Porém, abrem mão do posicionamento habitual de narrar histórias de um amor perdido e investem na descrição do ato sexual, de maneira mais ou menos implícita:

*Sorrindo lhe abracei
e tudo aconteceu
Maior o amor se fez
e o seu corpo meu corpo aqueceu
(Atitudes, 1973)
Eu te proponho
Te dar meu corpo
Depois do amor
O meu conforto
[...]
Eu te proponho
Na madrugada
Você cansada
Te dar meu braço
No meu abraço
(Proposta, 1973)*

Esta nova perspectiva abrirá caminho para o cantor trabalhar de maneira mais *despudorada* sobre esse assunto, chegando ao que consideramos o seu extremo, na produção do artista, em *Cavalgada*. Composição que será analisada no disco de 1977.

8.1.5 O mesmo aos mesmos (1974 - 1979)

Como o próprio Roberto Carlos descreveria em entrevista à folha de São Paulo no ano de 1973, existem poucas variações em seu trabalho desta época:

Não há mudanças radicais no estilo. Não gosto de fazer mudanças radicalmente. É importante mudar, mas sempre dentro de uma contínua linha de evolução natural, onde (sic) as medidas são muito bem dosadas (Folha de São Paulo, 16 de dezembro apud SANCHES, 2004, p. 174).

Independente do nível de autoconsciência e reflexão crítica do artista sobre a própria obra, em nossa análise, do ano de 1974 até a fase, a qual esta dissertação se dedica, concordamos que as modificações que ocorreram na sonoridade, trazida pelos discos do cantor, tornaram-se mais graduais e menos constantes. O que, de forma alguma, significa que elas deixaram de acontecer. Como mapearemos a seguir, a produção do artista certamente não permaneceu estagnada. Entretanto, se, até 1973, as variações significativas podiam ser percebidas, disco a disco, daqui para frente, o processo se torna mais difícil de notar. Por conta disto, apresentaremos os discos de 1974 até 1979 em uma série contínua.

Torna-se mais perceptível o direcionamento da carreira de Roberto Carlos no sentido da produção de baladas, abandonando a sonoridade *rock* e *soul* que, vez por outra, aparecia em seus trabalhos dos anos 70. As canções de andamento mais lento e com caráter emotivo passam a ser, praticamente, o único gênero explorado pelo artista até o ano de 1979. Há, no entanto, um movimento sutil de atualização concorrente às baladas se desenvolvendo no interior da música do cantor. *Muito Romântico*, presente no disco de 1977 e cuja autoria é de Caetano Veloso é, a partir desta perspectiva, referencial. Nela, escolhe-se um estilo mais dançante, no qual a utilização da orquestra se coloca em posição secundária no arranjo. Porém, nesta década, estas músicas de caráter mais vigoroso ocuparão pouco espaço em sua discografia.

Na mesma medida em que as baladas predominam o gênero musical trabalhado, a canção de amor é temática central presente nos discos de Roberto Carlos deste período. Permanecem as composições que exploram as lamentações por um romance perdido, a exemplo de *Existe algo errado* (1975):

*Você e o silêncio
Tristeza e cansaço
Eu acho que o amor já se perdeu
Olha a sua vida e a minha vida
Eu faço parte de você
Vamos dividir esta tristeza*

Fixam-se, também, no repertório as músicas que tratam mais (ou menos) explicitamente de sexo, como *Cavalgada* (1977):

*Vou cavalgar toda a noite
Por uma estrada colorida
Usar meus beijos como açoite
E a minha mão mais atrevida
Vou me agarrar aos seus cabelos
Pra não cair do seu galope
Vou atender aos meus apelos
Antes que o dia nos sufoque*

A aproximação, em 1974, de Roberto Carlos com os cantores bregas¹² parece reforçar essas constatações, visto que o repertório destes artistas é, tipicamente, composto por esta abordagem composicional – especialmente em sua manifestação mais chula. A partir deste disco, veremos o cantor gravar, ao longo da década, composições de Benito di Paula, Wando, Isolda e Fagner. A consequência disto é a aparição de alguns enredos que aprofundam as canções de amor e sexo com um viés marginal, como em *Jogo de Damas*. Nela, o artista conta a história do narrador com uma prostituta:

¹² “Ao longo do período de 1968/78, pode-se notar a existência de duas principais vertentes na música popular urbana produzida no Brasil. De um lado, aquela de artistas identificados à MPB. De outro, a vertente rotulada de ‘cafona’ ou ‘popularesca’ (Paulo Sérgio, Odair José, Waldik Soriano, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned), de artistas e público oriundos das camadas mais pobres da sociedade” (ARAÚJO, 2005, p. 33).

*Eu sei da sua vida e do seu passado
De um tempo perdido e recuperado
Das suas trapaças, dos seus abraços
Eu sei da sua fama e dos seus amores*

[...]

*Eu sei hoje em dia da sua vergonha
De olhar quem te olha
Responder quem te chama
Pra quem te conhece você é vulgar
Pra quem nunca te viu hoje quer te amar*

Até então, não havia exemplos de o artista colocar esta fração periférica da sociedade em suas canções. Este é um elemento novo na discografia de Roberto Carlos, porém – como mencionado – comum no universo dos músicos *bregas*, como Odair José e Waldik Soriano, os quais têm um repertório que abrange grande parte de grupos sociais estigmatizados dos anos 1970, como os homossexuais, os usuários de drogas e, também, as prostitutas, para enumerar alguns.

‘O que rolava antigamente na música popular brasileira era o namoro de portão’ – diz ele [Odair José] – ‘e eu vim falando de cama, de pílula, de puta, de empregada doméstica, porque essa é a realidade do Brasil. E eu sou um cantor de realidade’ (ARAÚJO, 2005, p. 57).

Outra particularidade deste período é a de que, do disco de 1974 em diante, Roberto Carlos se dá a liberdade de tocar canções do seu repertório de formação. Curioso e contraditório, visto que, alguns anos antes, o cantor construía versões estereotipadas deste material, com a função de escárnio. *A deusa da minha rua*, gravada no ano de 1974, por exemplo, é uma composição de autoria de Newton Teixeira e Jorge Faraj, música que havia sido um sucesso popular na voz de Sílvio Caldas no ano de 1939.

Na segunda metade dos anos trinta, o sucesso dos cantores românticos Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo – os chamados quatro grandes – estimulou o surgimento da maior safra de canções de amor de nossa música popular. Composta a maioria na forma ternária, essas canções são a versão moderna da modinha tradicional (MELLO; SEVERIANO, 1998A, p. 179).

Contudo, ignorando-se este evento passado recente e levando-se em consideração o panorama das escolhas de carreira do compositor deste momento, no qual há a associação com os músicos bregas e a predileção por baladas românticas melosas, a inclusão de clássicos da canção nacional da primeira metade do século XX parece adequada.

Temos, também, manifestando-se discretamente, um aporte retrospectivo. Um indicativo disto é a presença de alguns dos compositores da fase inicial da carreira de Roberto Carlos: Getúlio Côrtes, compositor de canções como *Negro Gato* e *O sócia*. Em 1976, este é autor da última faixa do álbum de 1976, *Por motivo de força maior*.

Nesse sentido, há a regravação de *Vou ficar nu para chamar sua atenção*, lançada na década anterior pelo parceiro Erasmo Carlos. Na versão de Roberto, a letra e o título foram suavizados, passando a se chamar *Preciso chamar sua atenção* e com o refrão modificado para “*Só me falta ficar nu para chamar sua atenção*”, ao invés do original “*Vou ficar nu para chamar sua atenção*”. Nesta faixa, os cuidados em se atenuar a mensagem *forte* da composição tiram o elemento principal de seu apelo. A versão anterior, lançada na década de 60, produzida em condições mais amadoras (arranjos não tão bem acabados, execução dos instrumentistas menos precisas, recursos técnicos mais limitados de captação), era tão visceral que passava realmente a imagem do desespero de um amor não correspondido. Na versão *sofisticada* de Roberto Carlos, a canção faz pouco mais do que ocupar 4 minutos e 51 segundos de seu disco.

Em 1975, há a releitura de *Quero que vá tudo para o inferno*. Aqui, trata-se da faixa de abertura, que ganha revisão de arranjo – semelhante ao material lançado no período corrente. A motivação desta presença é a data comemorativa, em que o lançamento original da canção comemorava 10 anos. Isto indica a consciência da importância desta canção na carreira de Roberto Carlos, já que foi, por intermédio desta música, que o cantor se tornou um sucesso nacional.

A segunda metade da década de 1970 é um bom período para se analisar um fenômeno, particularmente interessante na obra de Roberto Carlos: a

autorreferencialidade, proveniente da citação musical¹³. Desde as primeiras gravações do cantor, no início da década de 1960, já encontramos exemplos de empréstimos de material da própria obra do artista. No entanto, nestes casos, podemos dizer que a abordagem utilizada acabava sendo bastante primária, consistindo em se fazer uma montagem de letra com frases de canções antigas do cantor. Este evento que pode ser exemplificado com *Calhambeque* (1964), como demonstrado em seção anterior e *Louco não estou mais* (1964), que utiliza procedimento simétrico. Mas, da metade da década de 1970 adiante, este processo ganha sofisticação, deixa de ser um recurso meramente literário e passa a ocorrer no nível musical, também.

Em *Café da Manhã*, do disco de 1978, faz-se o aproveitamento de trecho de um de seus sucessos anteriores, *Os seus botões* (1976). O processo se dá a partir da construção de uma 'parte C' estrutural, na qual melodia, harmonia e letra são citações da canção anterior. Do mesmo modo, *Amigo* (1977) e *Meu querido. Meu velho, meu amigo* (1979) apresentam relação semelhante, visto que a segunda música faz uma citação da introdução de metais da primeira. Em um nível mais profundo, a ligação que encontramos entre estas canções está vinculada ao seu enquadramento em tendências temáticas equivalentes da obra de Roberto Carlos. As duas primeiras são românticas, que fazem alusão ao sexo, e o segundo grupo, que trata dos laços de amizade entre dois homens.

É interessante notar como esta técnica também é utilizada para se construir um vínculo mais expressivo entre músicas de um compositor externo. *Força estranha*, de autoria de Caetano Veloso, utiliza a mesma construção melódica do refrão de *Como dois e dois são cinco*, também escrita pelo compositor baiano.

Porém, o que queremos deixar claro é que tal procedimento não se trata, de forma alguma, do que é denominado *plágio*. Recurso que pode ser atribuído à relação entre *O ano passado* (1979) e *O careta* (1987), por exemplo. Nelas, a relação que se estabelece é a de reaproveitamento de uma temática e material melódico, com a finalidade de se construir uma nova composição. Poderíamos

¹³ A incorporação de um segmento curto de música de um trabalho existente em outro, de maneira semelhante a uma citação na fala ou literatura, ou a adição de um segmento de música antiga em um trabalho mais recente. Normalmente, se refere à citação melódica, apesar de toda a textura musical poder ser incorporada, apesar de raro (BURKHOLDER, c2001).

argumentar que tal procedimento é pouco criativo, na medida em que simplesmente faz uso de uma ideia bem sucedida do passado. Em contrapartida, o processo que se estabelece em decorrência da citação, dentro da própria obra, constrói uma ligação mais profunda entre estas músicas.

As capas de Roberto Carlos seguem como um guia das intenções de seus discos. Em nosso entendimento, a composição deste material, em maior ou menor grau, reflete o tom geral do conteúdo musical. Assim, entre 1974 e 1975, temos a imagem de um jovem adulto. Os cabelos compridos o vinculam com o seu passado jovem dos tempos de *iê-iê-iê*, no qual narrava histórias sobre flerte, carros e transgressão estilizada; contudo a expressão séria do cantor, somada à composição de capa que se assemelha a um retrato tradicional, o afastam, justamente, desta juventude.

Entre os anos de 1976 e 1977, há uma breve modificação nesse procedimento. Em 1976, a foto que ilustra a capa do disco faz referência ao modelo iniciado a partir do final da década de 60 em que o cantor é retratado em composições mais *conceituais* (na maioria das vezes, com uma resolução estética de profundidade discutível). Desta forma, o cantor aparece vestido de branco, usando chapéu, uma rosa na lapela e o olhar *sedutor*. Na interpretação de Sanches (2004):

O propósito de popularizar se denunciava já pela ilustrativa capa do LP [...] À primeira impressão, aquele figurino poderia evocar a figura simbólica do malandro carioca [...] Mas almejava antes a pose do *latin lover caliente*, machão sedutor, simpático e cafajeste amoroso (SANCHES, 2004, p. 224).

No entendimento desse autor, tanto a capa como o conteúdo musical do LP indicariam inclinações de objetivo mais popular: “era hora de imprimir força no propósito de popularizar” (SANCHES, p. 223). Apesar das constatações do autor serem, muitas vezes, baseadas em coisa alguma, canções, como a música que abre o disco, chamada *Illegal, imoral ou engorda e Pelo avesso*, parecem legitimar a opinião do autor. Ao mesmo tempo, essa aproximação a um popular mais caricato indica como os anos seguintes de produção de Roberto Carlos seriam. O artista começava a abandonar a fase *cool* e ingressar em um novo momento da carreira.

Em 1977, retornam os tipos, identificando o nome do cantor (ausentes desde o ano de 1971). A capa pode ser associada diretamente com a de 1970. O artista

posa como um *crooner*, com o microfone na mão e o rosto indicando concentração na atividade interpretativa. Entretanto, se, em 1970, este *crooner* se projetava de maneira viril, com o braço tenso segurando o microfone, em foto de alto contraste, que ressalta a sua musculatura, no disco em questão, temos uma figura mais introspectiva e frágil.

A partir de 1978, serão retomados os retratos tradicionais. A referencialidade à juventude, no entanto, será deixada de lado. No geral, as fotos serão compostas pelo cantor em primeiro plano, com um fundo que alterna duas possibilidades: locação aberta, em que são apresentadas paisagens naturais – rios, praias, vegetação; ou locação fechada, em que há apenas o rosto do cantor em fundo monocromático.

Em relação à instrumentação destes discos, como podemos perceber com maior clareza através dos Quadros síntese dos elementos constituintes dos discos de Roberto Carlos (Anexos), existe forte semelhança em relação a este parâmetro musical (fato que ocorre de maneira sistemática desde os anos 1970). O que o quadro não é eficaz em demonstrar é a maneira como estes instrumentos são utilizados nos arranjos destas composições. Como já indicamos anteriormente, o princípio da década de 1970 foi marcado pela priorização do som orquestral em primeiro plano. Todavia, a partir de 1977, passa a ocorrer um processo inverso. A formação orquestral, apesar de permanecer sendo utilizada nas músicas do cantor, há nova hierarquização, na qual baixo, guitarra, bateria e teclados (ou piano) voltam a ser os principais instrumentos de acompanhamento.

Nesta etapa, abrem-se as portas para o uso de sintetizadores. Canções, como *Para ser só minha mulher* (1977), faz uso relativamente discreto destas novas tecnologias. Contudo, posteriormente, esta sonoridade se tornará bastante importante para a carreira do cantor nos anos 1980.

Apesar destas modificações, prossegue o trabalho de Roberto Carlos junto a equipes de produção norte-americanas. Esse fato contribui para a manutenção da qualidade estandardizada do produto final, nos moldes do *mainstream* norte-americano. No Brasil, foi o cantor quem, praticamente, inaugurou a gravação da música jovem com influência do *rock'n'roll*, produzida nos Estados Unidos. Este

gênero carregava consigo a utilização de instrumentos elétricos, que demandavam outras formas de captação, e dava abertura a músicos sem ligação à tradição da música popular nacional para que se tornassem intérpretes. Ao passar a gravar no exterior, ao invés de *desbravar* novos territórios, enfrentando todos os problemas derivados de tal aporte, o artista escolheu trabalhar em um ambiente de pleno domínio técnico destes procedimentos – só que agora explorando o gênero mais abrangente das baladas românticas.

Há, também, um processo de simplificação das harmonias, que permanecem utilizando acordes e encadeamentos de acordes que se aproximam do *jazz*, mas muito menos intrincados do que o que estava sendo praticado até 1975. Recursos técnicos de subir a tonalidade da canção em sua repetição final e os baixos cromáticos seguem sendo aplicados recorrentemente em suas composições.

Em contrapartida, se as harmonias se simplificam, a estruturas das composições passam a se complexificar. Um evento interessante que passa a tomar lugar dentro das composições de Roberto Carlos é uma manipulação mais variada das possibilidades da forma musical. Se, até aqui, a estrutura básica de uma canção de Roberto Carlos era binária, constituída na alternância por três vezes da combinação verso e refrão (eventualmente de parte A e parte B) – com possibilidade de adição de introdução; agora, abre-se um leque maior de possibilidades.

Alguns exemplos que consideramos representativos desta mudança são os seguintes: *Amigo* (1977), estruturalmente tem duas partes (rotineiro, na produção de Roberto Carlos, como acabamos de mencionar), no entanto a exposição destas duas partes se dá de forma atípica. Ao invés das três repetições, as duas sessões da música são apresentadas de forma linear. Assim, temos longa parte A, seguida de longa parte B (como uma coda – encerrando a canção). *Na Paz do teu sorriso* (1979), no que tange à estrutura, esta apresenta uma inovação no repertório de Roberto Carlos. A música em questão é construída por três partes. Diferente do caso habitual em que se faz o uso de uma sessão de ligação entre as partes A e B, trata-se de uma sessão estruturada. *Costumes* é construída linearmente em estrutura ABC. Também, é novidade no repertório de Roberto Carlos tal abordagem composicional. No caso deste disco, em especial, as inovações são trazidas pelo

próprio Roberto Carlos. *Eu voltei ao passado* inicia pelo refrão. Também não se trata de nada propriamente excêntrico.

O apelo ao popular e ao passado não impediu o repertório de agregar novidades ao seu trabalho. Novamente, na primeira música, *Illegal, imoral ou engorda*, há um exemplo extremo do popular *chulo*, no qual temos uma irregularidade de tempos. As canções, habitualmente, são compostas em compasso quaternário, ternário ou binário (ciclos de 4, 3 e 2 tempos por compasso, respectivamente) – entre eles, o primeiro tipo é o mais comum na produção dentro da indústria cultural. Contudo, em uma passagem desta música, temos uma irregularidade, um compasso de cinco tempos, gerando instabilidade rítmica um tanto incomum na canção popular (mas corriqueira na produção de artistas de outros estilos – mesmo no *mainstream*, como o *rock progressivo*, que estava entrando em decadência na época).

Roberto Carlos, nesse período, já era confirmadamente o maior astro da história da música popular brasileira. Seu apelo era o de um legítimo músico de massas, independente de qualquer classificação socioeconômica. O início da década de 70 marcou progressiva separação do cantor das temáticas que apelavam diretamente ao público jovem. Em parte por isso, a partir da década de 80, o cantor seria considerado *careta*. Porém, nesse momento, ele atingia até parte do público que o desprezara. “O show [em 1970, no Canecão] imprimiu credibilidade e sofisticação à carreira de Roberto Carlos e uma faixa de público mais elitizada somou-se aos fãs tradicionais do Cantor” (ARAÚJO, 2006, p. 243).

8.1.6 O começo dos anos 80: maturidade e manutenção (1980 - 1982)

É interessante notar que, ao analisarmos a produção de Roberto Carlos no princípio da década de 1980, as modificações ocorridas ao longo de, aproximadamente, dez anos são muito menores do que as constatadas durante período simétrico na década de 1960. O que ocorre nesse material, por um lado, é o aprofundamento das práticas já exploradas, mas apresentadas, de maneira um tanto inconstante, no LP de 1971, em especial: permanência dos arranjos de orquestra, a variedade de vocabulário harmônico, a manutenção das tendências temáticas. Por outro, existem peculiaridades dessa etapa de trabalho que indicam os caminhos a

serem seguidos na fase posterior do cantor (que não será alvo de estudo nesta dissertação): o uso de sintetizadores, a consolidação da banda elétrica, como elemento hierárquico prioritário, a simplificação das progressões harmônicas das composições, acompanhada da complexificação das estruturas musicais.

A maioria das canções apresentadas neste período provém da parceria Roberto Carlos e Erasmo Carlos (aproximadamente metade das composições destes LPs). Nas outras faixas dos discos, encontramos presenças que se consagraram através de *hits* na década de 1970: Eduardo Ribeiro (pseudônimo de Evandro Ribeiro, produtor de Roberto Carlos); e os parceiros, Carlos Colla e Maurício Duboc e Isolda, figuram nesta lista. Deixaram de aparecer os colaboradores da década de 1960 (como Fred Jorge e Getúlio Côrtes) e diversos compositores ocasionais dos anos 1970 (Benito Di Paula, Wando, Caetano Veloso, etc.). As *novidades* que fogem deste esquema são raras, como o caso de Djavan, que compõe *A ilha*, do disco de 1980.

As capas dos discos apresentam somente retratos do cantor, agora com os cabelos curtos. A produção se assemelha a fotos de documentação da vida cotidiana, como fotos de família, por exemplo – com exceção do disco de 1980 que ainda utiliza ambientação de estúdio. A capa do ano de 1982 ilustra bem esta abordagem, pois apresenta, como imagem de fundo, um cais, com um pequeno barco atracado e o cantor à frente. A expressão de Roberto Carlos é sempre séria. O significado geral remete maturidade, sendo esta a tônica das capas do artista nos anos 1980.

É um contexto diferente das décadas anteriores que, apesar de terem, também, como bem simbólico central a própria imagem do cantor, existiam informações visuais de juventude, modernidade e despojamento sendo oferecidas. Agora, o material gráfico dos discos dos anos 1980 parece apenas retratar o estereótipo de um homem sério de meia-idade.

Aliás, a maturidade é recorrente na comunicação destes álbuns. Além da questão gráfica, verificar-se-á o aprofundamento das temáticas que colocam o cantor muito mais próximo das questões típicas do público *adulto*, semelhante ao que seu disco de 1972 antecipou. Musicalmente, esta característica se apresentará

em canções como *Fim de semana*, do disco de 1982, na qual é narrada, com entusiasmo, a saída de uma família para uma viagem no final de semana. A composição segue a ideia da letra, com a banda em primeiro plano, utilizando a orquestra para auxiliar na sensação leve da música, assim a flauta acaba possuindo papel importante, quase pictórico, no arranjo. Ao final da composição, um coro infantil canta a melodia inicial. A percepção final, de letra e música, parece indicar que a canção é dedicada especialmente ao público familiar.

Entretanto, este não será o mote predominante de seus discos, mas, um período no qual as canções de questionamento social, ecológicas e religiosas, com uma abordagem especialmente prescritiva e/ou pedagógica, competirão com as músicas de caráter amoroso. As faixas de abertura dos discos de 1980 e 1981 iniciam com canções de louvor religioso, indicação desta proposição.

A música *As Baleias* se trata de um exemplo das canções de caráter ecológico, presentes neste período. Ela segue o molde das músicas pedagógicas do cantor. Sua harmonia, estrutura e arranjos são simplificados, dando foco à mensagem contida na letra. A particularidade desta composição fica por conta da retomada do uso de sons eletroacústicos (sons de ondas de mar) que haviam aparecido pela última vez em *Curvas da estrada de Santos* (1969).

*Ainda é tempo de ouvir a voz dos ventos
 Numa canção que fala muito mais de amor
 Seus netos vão te perguntar em poucos anos
 Sobre as baleias que cruzavam oceanos
 Que eles viram em velhos livros*

A harmonia das composições permanece fazendo uso, em maior ou menor grau, de recursos expandidos. Todavia, esse aporte ocorre de maneira mais simplificada do que o habitual até meados da década de 1970. Tomaremos *Desenhos na parede* (1975) como ilustração sobre o tipo de música que estava sendo produzida anteriormente. Nela, há uma escolha de progressão de acordes relativamente rebuscada, em que a parte A da música, por exemplo, consiste no encadeamento de Bm7, G7M, Eb7M e F#7m; no caso de *Tudo pára*, a seção equivalente da música é composta por escolha muito mais simplificada de acordes

E, G#m/D#, G#m7(b5), C#7, F#m, B7, F#m e B7. Pela própria análise desta passagem, percebemos não se tratar de um retorno ao primitivismo das práticas anteriores, que indicavam precariedade de recursos técnicos da composição, mas, sim, uma escolha pelo uso de recursos mais modestos de harmonização.

No que concerne à instrumentação e aos arranjos, temos a continuação do processo de revisão de hierarquias mencionado, em relação ao final da década de 1970. Esta abordagem é tão marcante que *Tentativa*, de 1980, ao retomar os grandes arranjos orquestrais, acaba possuindo sonoridade bastante diferente em relação ao resto do disco.

A justificativa para essas modificações, em nosso entendimento, está vinculada às mudanças que estavam ocorrendo no mercado musical do período. Possivelmente, seria esse fator que permitiria o posicionamento da banda de forma mais destacada, além da existência de mais solos de guitarra e acompanhamentos com sintetizadores, todos remetendo ao tipo de sonoridade padrão da canção de sucesso desta década.

Embora o punk rock fosse ofensivo e imprevisível demais para se agregar ao estagnado mundo do pop/rock, os elementos musicais e líricos do punk foram absorvidos pelo mercado, provocando um rejuvenescimento da música pop. E assim surgiram os músicos new wave (FRIEDLANDER, 2006, p. 364).

Por certo, o *punk* e a sua versão industrializada e popular, o *new wave*, foram fenômenos com especial ressonância na música jovem (e em seus consumidores). Porém, como Friedlander (2006, p. 364) indica, esta nova geração de músicos e a sua produção tiveram reflexo em todo o *mainstream* da época: “Este novo pop-punk teve propriedades rejuvenescedoras para a indústria da música no final dos anos 70 e começo dos 80, semelhantes àquelas que o rock clássico e a invasão inglesa tiveram nas épocas anteriores”.

Reconhecemos, no entanto, que, em comparação com a música jovem típica dos anos 1980, os discos de Roberto Carlos não usavam esses elementos de forma tão intensa quanto os seus contemporâneos do mercado jovem.

Na questão do gênero musical, pode-se observar a aproximação de Roberto Carlos do denominado *soft rock*: “um termo inventado no princípio de 1970 para

descrever o *folk-rock* acústico e outros tipos de canções populares calmas e melodiosas que usassem instrumentos elétricos” (HOLDEN, c2001). *Quando o sol nascer* é um bom exemplo desta aproximação.

Meus amores da televisão é mais uma canção influenciada pelo gênero norte-americano *country*. Assim, a banda fica em primeiro plano, com a guitarra, fazendo um *riff* típico. Contudo, o elemento mais importante desta música é a sua temática, pois fala de um costume típico da população brasileira, que é assistir a telenovelas e cultuar os astros destas produções.

Mais importante do que isto, nessa letra, está o embrião de um novo tipo de relação que o cantor viria a estabelecer com seus ouvintes. Levanta-se essa possibilidade, ao verificar-se que a maior parte das letras do cantor trata de sua própria pessoa, envolvido em situações variadas (como sedutor, apaixonado, pregador e desiludido). No entanto, nesse novo contexto, o cantor se integra à realidade de seus ouvintes, ao se colocar em situação típica do brasileiro médio que consome a sua produção. No futuro, as variações dessa abordagem estabelecerão a principal forma de relação do cantor, por intermédio das letras, com os seus ouvintes. *Amiga* também ofereceu novas perspectivas na carreira de Roberto Carlos. Ocorre, nela, uma abordagem inédita na produção do artista, que consiste em compartilhar os vocais principais de uma canção com outra estrela da MPB.

Em *Emoções* (1982), encontramos citação de *Detalhes* (1971). Quando a letra da música fala em *histórias que contei*, ocorre a emulação de uma *big band*, de maneira mais estereotipada do que o que foi feito ao longo de sua carreira nos anos 1970. Mais uma aparição da autorreferência na obra do cantor.

8.2 Considerações parciais

Podemos dizer que, nesta etapa, a produção de Roberto Carlos chega a seu ápice. Ao longo da década de 1960, de maneira melhor ou pior sucedida, a música do cantor estava inclinada a seguir modelos internacionais de produção do *mainstream*: seja o *rock'n'roll*, de Elvis; o *pop*, dos Beach Boys; o *rock*, com elementos eruditos e de vanguarda dos Beatles. Porém, esta manufatura era realizada por equipe nacional, com experiência na gravação de sambas, boleros e

outros gêneros típicos da música popular nacional, criada até metade do século XX – ou seja, sem vivência nas práticas de grandes estúdios norte-americanos. Desta forma, o que se conseguia era apenas uma emulação tosca dos resultados almejados.

A mudança crucial veio a partir do ano de 1971, quando o artista passou a gravar com equipe internacional – habituada a trabalhar com essas referências de sucesso dentro da indústria cultural. A partir daí, ocorreu uma *mudança*, na qual o próprio cantor passou a ser, ele próprio, um destes modelos. Na medida em que Roberto Carlos se tornou o nome mais reconhecido da música popular nacional, o direcionamento escolhido foi o de entrar nos grandes esquemas da indústria cultural a partir da utilização dos mesmos recursos humanos e infraestruturais dos seus grandes artistas. Neste sentido, ficou-se com o caminho mais *fácil* – e mais comprometido com os modelos instituídos.

Com esse acontecimento (internacionalização da produção), a avaliação de quais elementos são provenientes da espontaneidade ou do caráter artesanal de produção passam a ter um reconhecimento ainda mais difícil. Até mesmo a questão da autoria se torna confusa (indiferente do fato de haver créditos aos compositores nos LPs). Basicamente, não se tem como saber por quantos níveis de revisão técnica o material passou até chegar a sua versão documentada em disco. Por exemplo, as harmonias das canções, interpretadas por Roberto Carlos, passam por um processo claro de sofisticação ao longo dos primeiros anos desta fase. Porém, não podemos dizer se tais progressos provêm de evolução do domínio técnico e estético de Roberto Carlos e dos seus parceiros ou se são *correções* de seus arranjadores, treinados dentro dos moldes da produção industrializada. Assim, qualquer resultado em seus discos poderia ser derivado de escolhas com objetivo de nivelar as composições a um mesmo patamar da típica produção musical global para consumo. No entanto, não podemos afirmar categoricamente que todos os procedimentos, envolvidos nestas músicas, sejam resultado, exclusivamente, da aplicação de rotinas de produção.

No nível da *padronização interna*, acreditamos haver um fenômeno interessante que passa a acontecer na década de 1970. Se, até o fim dos anos 1960, o principal objetivo da produção de Roberto Carlos era emular estilos (norte-

americanos, em especial), quando ele chega ao nível (técnico) de suas referências, acreditamos que os procedimentos internos às suas canções se beneficiaram. Em nosso julgamento, é, a partir daí, que uma série de elementos de padronização referentes a este nível se sistematizam em sua obra. As tendências temáticas são representantes mais marcantes deste evento.

As letras do cantor ingressaram mais fortemente dentro dessa produção, por tendências temáticas que, como definimos anteriormente, seriam modelos de temas a serem explorados em canções. Sua consequência direta é a aparição de canções ecológicas, religiosas, relacionadas a artigos automotivos, de identificação com o seu público, sobre *a vida rotineira* e amor em diferentes espectros. Certamente esta abordagem tornou as músicas mais facilmente catalogáveis, e a reprodução de *hits* (transformados em modelos de criação), em um processo simplificado.

Entretanto, o efeito disto sobre o processo criativo foi a perda da possibilidade de encontrarmos canções, como *O velho homem do mar* (1965), na qual uma narrativa claramente ficcional conta a história de um personagem misterioso e sua relação com o mar, mas, com um *tema* mais difícil de ser catalogado entre as tendências temáticas exploradas pelo cantor:

*Preste muita atenção
Para a história que agora eu vou contar
Ouçam bem esta canção
A canção do homem que viveu no mar
[...]
Não falava com ninguém
Quieto ele estava sempre a pensar
Todos dizem que, talvez, procurasse alguém que ele perdeu no mar*

Ou mesmo uma balada de amor que não caia em tantos clichês de produção, como *Eu não vou mais deixar você tão só* (1968):

*Se, a vida inteira, você esperou um amor
E, de triste, até chorou sem esperanças de encontrar alguém
Fique sabendo que eu também andei sozinho
E sem ninguém pra mim*

Fiquei sem entregar o meu carinho

Por conta desta modificação de prioridades na manufatura, diferente da década anterior, em que, a cada ano, os discos de Roberto Carlos traziam consigo modificações marcantes, a partir de 1970, passam a ocorrer somente pequenas variações – especialmente do ano de 1974 em diante. Mesmo assim, encontrar estas diferenças depende de uma escuta mais atenta. Provavelmente, um ouvinte leigo teria dificuldade em separar esteticamente as fases do cantor ao longo de sua fase *Romântica*.

A partir dessa reflexão, podemos chegar a outro ponto importante de análise da obra do cantor. O ingresso de sua produção em práticas padronizadas não significa a estagnação da sua produção. Apesar de todo este período que avaliamos estar englobado em um mesmo grupo denominado *Romântico*, existem diferenças: entre as canções e discos que o compõem – mesmo que não tão expressivas quanto às de outros períodos da carreira de Roberto Carlos. Neste sentido, permanecer de maneira eficaz dentro do sistema não significa ser igual, mas, sim, demanda a remodelagem do produto de acordo com as tendências de mercado.

Então, apesar das tendências temáticas serem um elemento forte de padronização nas canções do artista, ainda reconhecemos elementos de *imposição externa* se manifestando nessa produção. Como vimos, o nascimento de uma indústria de música, baseada na religiosidade, parece ter aberto portas para a exploração deste novo segmento de mercado na carreira de Roberto Carlos. Surgiu, assim, a canção *Jesus Cristo* (1970). Depois de a canção conquistar o sucesso, a religiosidade se converte em tendência e passa a ser recorrente na discografia do cantor. Contudo, a sua origem está vinculada a um acontecimento externo, referente ao movimento da indústria fonográfica.

O processo ao qual chamamos de *autorreferencialidade*, em nosso entendimento, parece reforçar dois elementos ligados às rotinas da produção das canções. Se, por um lado, é um artigo de *padronização interna*, visto que as músicas que compartilham da mesma temática são todas *amarradas* por citações que as unem, fortalece-se, também, a impressão de obra artística única de Roberto Carlos, mesmo que existam realmente poucos itens que qualifiquem as músicas do cantor

como peças raras ou exclusivas – neste sentido, é um artigo da *pseudo-individação*.

A abertura dos discos de Roberto Carlos a compositores externos à sua dupla com Erasmo Carlos, em nosso julgamento, também estaria vinculada ao fenômeno da *pseudo-individação*. Usualmente, estes elementos exteriores acabam soando deslocados do contexto geral dos discos, pois quem *dita* a sonoridade geral são as composições da dupla, visto que eles assinam a maioria das faixas presentes nos álbuns. Assim, quando a colaboração provém de compositores, associados à época da Jovem Guarda, as músicas acabam soando defasadas; quando compositores com características autorais mais expressas, como Benito di Paula ou Caetano Veloso, estão presentes, e as canções acabam remetendo à obra destes outros artistas. Eventualmente, os compositores acabam atualizando a obra do cantor, através de abordagens composicionais ainda não utilizadas.

Entretanto, mesmo este processo, a partir do princípio da década de 1980, se tornou padronizado. A partir daí, a seleção de compositores externos, que já havia se tornando um processo bastante restritivo na década de 1970, passa a ser quase exclusivo a um pequeno grupo, que havia trabalhado com Roberto Carlos em alguns sucessos da década de 1970. A entrada de novos compositores passaria a ser exceção.

Em relação à *glamorização*, a imagem de Roberto Carlos permanece como ferramenta de reforço de sua música. Até aí, nenhuma novidade, como pudemos acompanhar ao longo dos anos 1960. Desde o princípio, o cantor foi trabalhado como um projeto de marca completo, incluindo elementos sonoros e visuais. Então, o trabalho com a imagem do cantor é o esperado: quando se quer criar, musicalmente, o *Frank Sinatra brasileiro* é a imagem de *crooner* que passa a ser veiculada – modernizada através de visual seguindo a *moda*, com roupas mais despojadas que o terno e gravata; quando o artista passa a falar mais abertamente de sexo (1976), na capa do álbum, encontramos um Roberto Carlos travestido de cafajeste, com a roupa branca e rosa vermelha na lapela; e, ao chegarmos a uma fase adulta e familiar, a sua imagem se assemelha a um retrato de família.

9 CONCLUSÃO

O fato de este trabalho ser a continuação de um processo iniciado há alguns anos, em uma bolsa de iniciação científica, e que teve prosseguimento na forma de monografia de graduação oferece uma perspectiva diferenciada em relação ao material produzido nesta dissertação. Portanto, para redigir as linhas finais desta pesquisa, consideramos interessante colocar, ao lado de nossas descobertas e reflexões atuais, as que ocorreram em etapas anteriores.

Primeiramente, mantemos a convicção de que estudar a produção de Roberto Carlos transcende a análise do objeto particular e nos ajuda a compreender certos procedimentos típicos da música (e da arte, em geral), criada em um contexto permeado pelas práticas capitalistas. A distinção que traçamos, na época da monografia, entre a criação de uma imagem de Roberto Carlos que diferia de sua pessoa real continua sendo apropriada (FARACO, 2007). Pudemos reforçar tal perspectiva ao verificar o procedimento, aplicado desde o princípio da carreira do artista, no qual Roberto Carlos se coloca como personagem das músicas que canta. Por vezes, sendo utilizado, inclusive, seu nome próprio para dar legitimidade à narrativa – muitas destas, claramente ficcionais. Tal abordagem firmou-se como uma ferramenta importante na invenção deste Roberto Carlos imaginário. Inicialmente, este elemento foi aplicado para conferir veracidade à rebeldia roqueira estereotipada que ganhou personificação através do artista. Em seguida, quando o cantor deixou de ser o veículo de exploração da música voltada aos consumidores jovens e sua carreira ganhou certo grau de autonomia, as letras das músicas passaram a conferir características ao próprio músico. Para tanto, as técnicas de identificação se sofisticaram e os elementos da “vida real” de Roberto Carlos começaram a ser citados. Por conta disto, a amputação da perna do cantor, durante a infância, foi tema de mais de uma de suas composições, por exemplo. O resultado foi o reforço, ainda maior, da aparência de que o intérprete daquelas canções era realmente protagonista de seus acontecimentos e que as qualidades deste personagem, pertenciam, na verdade, ao Roberto Carlos “real”.

A *glamorização* se aproveitou, justamente, da exploração dessa imagem, tratando-se de um processo que se estendeu por todos os níveis de produção: da parte gráfica ao conteúdo musical. Formou-se um ciclo no qual, quando se trabalhou

o conceito do jovem representante da bossa nova, a sua aparência era tímida e introspectiva, e o som se apoiou em instrumentação típica do gênero; se era o perfil de jovem rebelde que se queria explorar, as suas canções trabalhavam o *rock'n'roll*, as capas mostravam um estilo de vida despojado e as temáticas de suas letras falavam em carros, flerte e comportamentos transgressivos. No período em que Roberto Carlos era tratado como o *Frank Sinatra brasileiro*, as suas harmonias se complexificaram e surgiram os grandes acompanhamentos orquestrais, ao estilo de seu referencial.

Em contrapartida, consideramos necessário revisar uma de nossas perspectivas sobre a dualidade *pessoa x imagem* de Roberto Carlos. Quando fizemos esta comparação, ela pôde se dar, apenas, em um nível hipotético. Ao realizarmos a análise da discografia de Roberto Carlos, baseada na coleta e reflexão acerca de dados documentais, não acreditamos haver acesso ao que seria a *pessoa de Roberto Carlos*. Abre-se, aí, o que nos parece ser uma linha de raciocínio relevante, uma vez que reconhecemos que a nossa pesquisa seja muito mais adequada para a verificação de *padrões de produção* dentro da obra do cantor, do que para o levantamento de momentos de espontaneidade (fruto do exercício livre da subjetividade). Ilustraremos esta perspectiva da seguinte maneira: podemos afirmar que, no momento em que Roberto Carlos decidiu interpretar as composições de Luis Ayrão, gerou-se um híbrido de samba com o rock britânico. Contudo, pela mera análise do material musical (e contextualização histórica a partir do material disponível), não há subsídio para aprofundar quais as motivações para a elaboração deste subgênero atípico (ao menos no período) da canção popular. Neste mesmo sentido, não temos como explicar como a, já mencionada, canção *Amada amante*, com evidente falha técnica de gravação, pôde ser escolhida como música de trabalho no ano de 1971.

Entendemos que a produção de Roberto Carlos sempre esteve pautada por princípios próprios da indústria cultural. A partir daí, compreendemos que os critérios que devem ser levados em conta no progresso de sua carreira não seriam representados pela oposição *espontaneidade x rotinas de produção*, mas, sim, *precariedade x padronização*. Como demonstramos nos primeiros capítulos destinados à análise discográfica do cantor, desde o lançamento do LP inaugural de Roberto Carlos, existem elementos de *imposição externa* moldando seu trabalho. A

finalidade destes, já era a de se gerar um bem de consumo relacionado aos produtos referenciais disponíveis no mercado. Na medida em que o artista se revelou como uma possibilidade de sucesso massivo, estas práticas se tornaram ainda mais vinculadas à lógica capitalista. Assim, acompanhando o lançamento do programa Jovem Guarda, a música se tornou mais um artigo disponível ao consumo, compartilhando espaço com filmes e até mesmo peças de vestimenta.

Todos os parâmetros musicais utilizados seguiam normas de manufatura: quando era trabalhada uma composição ao estilo do *rock*, por exemplo, a sua instrumentação, harmonia, estrutura, duração e arranjo eram constituídas por reprodução das práticas usuais do gênero. Neste sentido, de maneira genérica, a produção não se modificou. As diferenças entre a produção inicial do cantor e o que se seguiu, em especial a partir da década de 1970, se dão em um nível mais profundo de criação. Os primeiros dez anos da carreira de Roberto Carlos foram marcados pela precariedade. A tentativa de emular estilos do *mainstream* em um contexto comprometido – equipe técnica sem experiência para a gravação, participação de músicos (instrumentistas e compositores) amadores, gerou resultados inferiores aos padrões que estavam sendo seguidos.

Porém, quando Roberto Carlos se consolidou como um ícone de massas e os recursos técnicos para a produção de seus discos se tornaram mais substanciais, observamos uma sofisticação nos esquemas de produção. Inaugurou-se, então, um uso sistemático de recursos ligados à *padronização interna* em sua música. As tendências temáticas são boa ilustração deste procedimento. A partir daí, os temas de suas canções foram transformados em modelos, com a finalidade de fácil reprodução e catalogação, disco após disco: música religiosa, automobilística, ecológica, etc. Além disto, há a contratação de equipe técnica responsável, em última análise, por moldar o material musical interpretado pelo artista aos padrões internacionais da mercadoria dirigida ao público de massas. Por conta disto, tornou-se mais difícil, inclusive, mapear o que era proveniente do ato de criação artística e o que advinha de soluções técnicas visando o desenvolvimento de um produto para o consumo.

Trata-se de um contexto em que qualquer tipo de fuga do esperado se torna bastante improvável. Portanto, qualquer novidade, incorporada à sua música,

quando bem sucedida, tornava-se mais um padrão de produção. Até mesmo a escolha dos compositores externos que participariam dos seus discos, no princípio dos anos 1980, passa a ser filtrada pelos testes realizados na década anterior; por outro, a própria concepção de que Roberto Carlos é um indivíduo tem seu sentido bastante comprometido, na medida em que se perde qualquer noção de sujeito em uma produção feita por tantas mãos e com finalidades técnicas voltadas à produção de um bem, cuja finalidade última é a venda. Logo, consideramos inocente nosso questionamento que encerrou o capítulo de conclusão de nossa monografia:

O resultado desta conjuntura é representado pela escolha da confiabilidade em um bem de consumo vendável em detrimento das possibilidades de expressão da subjetividade. Contrário, em nosso julgamento, ao que seria a livre criação artística. Neste nível de produção, a padronização passou a ditar “regras informais” de conduta na manufatura de arte. O processo é semelhante ao que Waldenyr Caldas mapeia em relação à produção de música sertaneja, vinculada à indústria cultural.

Todas as duplas que financiaram sua própria gravação vão ao encontro do que normalmente o diretor artístico da gravadora iria estabelecer normalmente [sic] em termos de repertório, postura vocal, instrumentalização, variedade melódica, etc. (CALDAS, 1979, p. 17).

Contudo, como informamos anteriormente, consideramos este trabalho mais apropriado para a análise de eventos relacionados, justamente, aos elementos de padronização na obra de Roberto Carlos e, por consequência, para a análise de sua vinculação à indústria cultural. Acreditamos que existam momentos de espontaneidade presentes em toda a obra do artista e que, estes, tenham entrado em conflito com os esquemas de produção concorrentes. Por conta disto, abre-se aí uma possibilidade de continuidade do processo de pesquisa focado neste outro âmbito de investigação. Para tanto, imaginamos que, desta vez, o material de análise deveria ser proveniente de entrevistas com os protagonistas destes acontecimentos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e Indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

_____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Textos escolhidos**: Theodor W. Adorno. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AGUILLAR, Antonio, et al. **Histórias da Jovem Guarda**. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Eu não sou cachorro, não**: Música popular cafona e ditadura militar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta Terra, 2006.

BRANDÃO, Antonio Carlos. **Movimentos culturais da juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**. São Paulo: Musa Editora, 1979.

CANÇADO, Beth. **Roberto Carlos**: obra completa. Brasília: Corte, 1997.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock**: nos passos da moda. Campinas: Papirus, 1988.

FARACO, Felipe. Roberto Carlos: Rotina e espontaneidade num astro musical de sucesso. In: RÜDIGER, Francisco (Org.). **Roberto Carlos, Xuxa e os Barões da Mídia**: estudo sobre fama, sucesso e celebridade no Brasil. Porto Alegre: Gattopardo, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1998.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas. 1991

HOLMAN, Tomlison. **Sound for Film and Television**. 2. ed. Woburn: Focal Press, 2002

KELLNER, Douglas. **Cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Harmonia Funcional**. 4. ed. São Paulo: Ricordi do Brasil, 2006.

LONGHURST, Brian. **Popular music & Society**. Cambridge: Polity Press, 1995.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – v. 1: 1901-1957**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – v. 2: 1958-1985**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MONTEIRO, Denílson. **Dez! Nota dez! Eu sou Carlos Imperial**. São Paulo: Matrix, 2008.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo I – Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. **Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NEGUS, Keith. **Popular music in theory: an introduction**. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

SANCHES, Pedro Paulo. **Como dois e dois são cinco**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PROKOP, Dieter. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. Col. Grandes Cientistas Sociais.

PUGIALLI, Ricardo. **No embalo da Jovem Guarda**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1999.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural: A agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROYLANCE, Brian. **The Beatles anthology**. San Francisco: Chronicle Books, 2000.

RÜDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SHARMA, Besham. **Music and culture in the Age of Mechanical Reproduction**. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2000.

SCHWARCS, Lílian Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz, et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001

Artigos

BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa. **Música Hodie**, Goiás, v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/4565/3910>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

Monografias

FARACO, Felipe. **Homem ou máquina?** Rotina e Espontaneidade na produção de Roberto Carlos. 111 f. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GOMES, Fabio. **De joelhos aos vossos pés:** Estudo da intensidade do tema religião na obra do cantor Roberto Carlos no período 1961 – 2000 através de análise de conteúdo. Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/roberto.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

Sites

ALL MUSIC GUIDE. Disponível em: <<http://www.allmusicguide.com>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

DISCOS DO BRASIL. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/>>. Acesso em: 12 out. 2010.

FREAKIUM – Revista Virtual. Disponível em: <www.freakium.com>. Acesso em: 26 ago. 2006.

ROBERTO CARLOS - Página Oficial. **Desenvolvido pela Rede Globo de Comunicação**. Disponível em: <www.robertocarlos.globo.com>. Acesso em: 20 jan. 2006.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Roberto Carlos**: na corte do rei. Billboard Brasil, 2009. Disponível em: <<http://200.177.175.41/noticias/na-corte-do-rei-roberto-carlos>> acesso em: 25 jun. 2011.

SOBRAL, Eliane. As emoções empresariais de Roberto Carlos. **Revista Isto É: Dinheiro**, 2011. Disponível em: <http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/50337_AS+EMOCOES+EMPRESARIAIS+DE+ROBERTO+CARLOS>. Acesso em: 25 jun. 2011.

Enciclopédia

BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: Dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

BRACKETT, David. Soul Music. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: Dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

BURKHOLDER, J. Peter. Quotation. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: Dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

CAMPBELL, Murray. Timbre. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: Dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

DAHLHAUS, Carl. Harmony. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: Dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

HITCHCOCK, H. Wiley. Tin Pan Alley. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

HOLDEN, Stephen. Soft Rock. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

KERNFELD Barry; MOORE, Allan F.. Blues Progression. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

KREITNER, Kenneth. Instrumentation. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

LONDON, Justin. Syncopation. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, c2001.

MANUEL, Peter; MIDDLETON, Richard. Popular Music. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove**: dictionary of music and musicians. 2. ed. New York: Grove, c2001.

RINGER, Alexander L. Melody. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove**: dictionary of music and musicians. 2. ed. New York: Grove, c2001.

SAMSON, Jim. Genre In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove**: dictionary of music and musicians. 2. ed. New York: Grove, c2001.

SASLAW, Janna. Modulation. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove**: dictionary of music and musicians. 2. ed. New York: Grove, c2001.

WHITALL, Arnold. Form. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove**: dictionary of music and musicians. 2. ed. New York: Grove, c.2001.

Documentos sonoros

CARLOS, Roberto. **Louco por Você**. CBS, p1961. 1 disco sonoro (32:23 min).

_____. **Splish Splash**. CBS, p1963. 1 disco sonoro (29:24 min).

_____. **É Proibido Fumar**. CBS, p1964. 1 disco sonoro (28:35 min).

_____. **Canta Para a Juventude**. CBS, p1965A. 1 disco sonoro (31:54 min).

_____. **Jovem Guarda**. CBS, p1965B. 1 disco sonoro (31:48 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1966. 1 disco sonoro (35:15 min).

_____. **Em Ritmo de Aventura**. CBS, p1967. 1 disco sonoro (34:51 min).

_____. **O Inimitável**. CBS, p1968. 1 disco sonoro (39:28 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1969. 1 disco sonoro (39:39 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1970. 1 disco sonoro (41:11 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1971. 1 disco sonoro (43:27 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1972. 1 disco sonoro (49:47 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1973. 1 disco sonoro (42:36 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1974. 1 disco sonoro (44:10 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1975. 1 disco sonoro (44:45 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1976. 1 disco sonoro (44:59 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1977. 1 disco sonoro (46:14 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1978. 1 disco sonoro (41:30 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1979. 1 disco sonoro (39:47 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1980. 1 disco sonoro (44:17 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1981. 1 disco sonoro (41:44 min).

_____. **Roberto Carlos**. CBS, p1982. 1 disco sonoro (45:14 min).

ANEXOS

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1974

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Despedida</i>	4:48	Formação orquestral, acordeão, guitarra, fender Rhodes, baixo-elétrico, bateria.	Balada/ Toada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	D
2) <i>Quero ver você de perto</i>	3:19	Formação orquestral, sax, violão de aço, piano, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	Balada	Benito di Paula	D
3) <i>O portão</i>	5:31	Formação orquestral, violão de aço, piano, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	F
4) <i>Ternura antiga</i>	3:53	Formação orquestral, guitarra-elétrica, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	J. Ribamar/ Dolores Duran	Em
5) <i>Você</i>	2:58	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Dm
6) <i>É preciso saber viver</i>	3:26	Piano, guitarra, baixo-elétrico, teclado <i>Hammond</i> , bateria.	Balada <i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	G
7) <i>Eu quero apenas</i>	4:31	Piano, flauta transversa, piano, violão de aço, cordas, baixo-elétrico, bateria.	Balada <i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	A
8) <i>Jogo de damas</i>	4:20	Piano, formação orquestral, guitarra, teclado <i>Hammond</i> , baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Isolda/Milton Carlos	Dm
9) <i>Resumo</i>	3:59	Sintetizador, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Márcio Marcos/ Eunice Barbosa	F
10) <i>A deusa da minha rua</i>	3:39	Violão de aço, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Newton Teixeira/ Jorge Faraj	A
11) <i>A estação</i>	4:11	Piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Dm

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1975

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) Quero que vá tudo pro inferno	3:40	Formação orquestral, guitarra, teclado Fender Rhodes, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Em
2) O quintal do vizinho	3:04	Formação orquestral, teclado Fender Rhodes, baixo-elétrico, bateria	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	C
3) Inolvidable	3:18	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Julio Gutierrez	Am
4) Amanheceu	4:21	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Benito di Paula	E
5) Existe algo errado	3:41	Formação orquestral, violão de aço, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	D
6) Olha	4:05	Formação orquestral, piano, teclado <i>Hammond</i> , saxofone, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	G
7) Além do horizonte	4:23	Formação orquestral, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	A
8) Elas por elas	3:16	Formação orquestral, teclado fender Rhodes, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Isolda/Milton Carlos	G
9) Desenhos na parede	3:24	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico,	Balada	Beto Ruschel/ César de Marcês	Bm

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
10) <i>Seu corpo</i>	3:22	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmó Carlos	E
11) <i>El humahuaqueño</i>	3:31	Flautas, guitarra, bandolim, baixo-elétrico, bateria.	<i>Carnavalito</i>	Zaldivar	D
12) <i>Mucuripe</i>	4:44	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Fagner/Belchior	Am

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1976

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Illegal, imoral ou engorda</i>	3:06	baixo, bateria, guitarra, violinos, flauta, metais, cordas.	<i>Soul</i>	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Am
2) <i>Os seus botões</i>	3:22	Orquestra, piano, baixo, guitarra, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Gm
3) <i>O progresso</i>	3:55	Orquestra, piano, baixo, guitarra, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	E
4) <i>Preciso chamar sua atenção</i>	4:51	Guitarra (<i>slide</i>), orquestra, violão (aço), piano, baixo, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	A
5) <i>O dia-a-dia</i>	4:06	Guitarra, piano elétrico, baixo, bateria, orquestra, coro.	Balada	Nenéo/Fred Jorge	E
6) <i>Pelo avesso</i>	3:55	Piano, violão (aço), guitarra, baixo, bateria, orquestra, coro.	Balada com elementos "Latinos"	Isolda/Milton Carlos	Dm
7) <i>Você em minha vida...</i>	4:01	Baixo, bateria, violão (aço), guitarra orquestra, piano.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	Bm
8) <i>A menina e o poeta</i>	3:14	Guitarra, baixo, bateria, violão (aço), orquestra.	Balada	Wando	E
9) <i>Comentários</i>	3:46	Baixo, bateria, guitarra, violão (aço), piano, orquestra.	Balada	Carlos Colla/ Maurício Duboc	Dm
10) <i>Minha Tia</i>	3:15	Guitarra, piano, baixo, bateria, orquestra.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmão Carlos	G#m
11) <i>Um jeito estúpido de te amar</i>	3:10	Orquestra, piano, guitarra, baixo, bateria.	Balada Romântica	Isolda/ Milton Carlos	E
12) <i>Por motivo de força maior</i>	4:25	guitarra, orquestra, baixo, bateria, coro.	Balada Romântica	Getúlio Côrtes	G

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1977

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) Amigo	3:32	Formação orquestral, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Pop	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Bm
2) Nosso amor	4:23	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Mauro Motta/ Eduardo Ribeiro	Am
3) <i>Falando sério</i>	3:53	Formação orquestral, piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	G
4) <i>Muito romântico</i>	4:32	Formação orquestral, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Pop	Caetano Veloso	Fm
5) <i>Solamente una vez</i>	2:58	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria, coro.	Bolero	Augustin Lara	D
6) <i>Ternura</i> ("Somehow it got to be tomorrow") ("Today")	3:57	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Estelle Lewitt/ Kenny Karen Versão: Rossini Pinto	Em
7) <i>Cavalgada</i>	3:56	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Cm
8) <i>Não se esqueça de mim</i>	3:47	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	C
9) <i>Jovens tardes de domingo</i>	3:49	Formação orquestral, piano, violão de aço, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	C
10) <i>Pra ser só minha mulher</i>	4:22	Formação, sintetizadores, guitarra, baixo-elétrico, bateria	Pop	Ronnie Von/ Tony Osanah	Em
11) <i>Outra vez</i>	3:18	Formação orquestral, piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria	Balada	Isolda	E
12) <i>Sinto muito, minha amiga</i>	3:48	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Cm

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1978

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) <i>Fé</i>	3:45	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	A
2) <i>A primeira vez</i>	4:58	Formação orquestral, piano, guitarra, violão de aço, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	C
3) <i>Mais uma vez</i>	3:55	Formação orquestral, piano, violão de aço, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	G
4) <i>Lady Laura</i>	3:57	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	Am
5) <i>Vivendo por viver</i>	4:03	Formação orquestral, piano, guitarra, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada <i>pop</i>	Márcio Greyck/ Cobel	F
6) <i>Música suave</i>	3:18	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Fox</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	A
7) <i>Café da manhã</i>	3:53	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	A
8) <i>Tente esquecer</i>	3:49	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Isolda	A
9) <i>Força estranha</i>	3:39	Formação orquestral, piano elétrico, sintetizadores, baixo-elétrico, bateria.	Balada <i>Pop</i>	Caetano Veloso	C
10) <i>Por fim amanhã</i>	2:56	Formação orquestral, teclado Fender Rhodes, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Armando Manzanero	G
11) <i>Todos os meus rumos</i>	3:22	Formação orquestral, piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Fred Jorge	Cm

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1979

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) Na paz do teu sorriso	5:14	Formação orquestral, guitarra, piano, baixo-elétrico, bateria.	Pop	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	E
2) Abandono	3:23	Formação orquestral, piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Ivor Lancellotti	C
3) O ano passado	4:09	Formação orquestral, piano, violão de aço, guitarra, baixo-elétrico	Pop	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	E
4) Esta tarde vi llover	3:24	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Bolero	Armando Manzanero	C
5) Me conte a sua história	3:58	.Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	G
6) Desabafo	3:39	Formação orquestral, sintetizadores, piano elétrico, violão de aço, baixo-elétrico, bateria	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Em
7) Voltei ao passado	4:08	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	Balada	Mauro Motta/ Eduardo Ribeiro	C
8) Meu querido. Meu velho, meu amigo	3:27	Formação orquestral, sintetizadores, guitarra, violão de aço, baixo-elétrico, bateria	"Latina"	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Bm
9) Costumes	4:30	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	B
10) Às vezes penso	4:02	Formação orquestral, piano, guitarra, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Eduardo Lages/ Paulo Sérgio Valle	G

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1980

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) A Guerra dos meninos	6:06	Formação orquestral, sintetizadores, violão de aço, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	Gm
2) O gosto de tudo	3:52	Formação orquestral, piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos Erasmu Carlos	Bbm
3) A Ilha	4:29	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada <i>Pop</i>	Djavan	Cm
4) Eu me vi tão só	3:57	Formação orquestral, sintetizadores, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Mauro Motta/ Eduardo Ribeiro	AB
5) Passatempo	4:18	Formação orquestral piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	Cm
6) Não se afaste de mim	4:24	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria, sax.	Balada <i>Pop</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	G
7) Procura-se	5:04	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Ronaldo Bôscoli	Gm
8) Amante à moda antiga	3:20	Formação orquestral, piano elétrico, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	<i>Fox</i>	Roberto Carlos/ Erasmu Carlos	F
9) Tentativa	4:25	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Márcio Greyck	Em
10) Confissão	4:23	Formação orquestral, piano, violão de aço, baixo-elétrico, bateria	Balada	Eduardo Lages/ Paulo Sérgio Valle	G#m

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1981

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) Ele está para chegar	4:29	Formação orquestral, piano, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	Bb
2) Simples mágica	3:21	Formação orquestral, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Regininha	F
3) As baleias	5:32	Formação orquestral, teclado fender Rhodes, violão de aço, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	C
4) Tudo pára	4:27	Formação orquestral, teclado Fender Rhodes guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	E
5) Doce loucura	3:03	Formação orquestral, piano, violão de aço, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Maurício Duboc/ Carlos Colla	D
6) Cama e mesa	4:05	Formação orquestral, piano elétrico, baixo-elétrico, bateria.	<i>Pop</i>	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	Gm
7) Emoções	4:12	Formação orquestral, violão de aço, guitarra, baixo-elétrico, bateria.	<i>Fox</i>	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	B
8) Quando o sol nascer	4:07	Formação orquestral, piano elétrico, violão de aço, guitarra, baixo-elétrico, bateria, coro.	<i>Pop</i>	Mauro Motta/ Eduardo Ribeiro	Bb
9) Eu preciso de você	3:24	Formação orquestral, piano elétrico, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ ErasmO Carlos	C
10) Olhando estrelas	4:42	Formação orquestral, piano, baixo-elétrico, bateria.	Balada	Eduardo Lages/ Paulo Sérgio Valle	Cm

Síntese do álbum musical de Roberto Carlos de 1982

Faixas	Duração	Instrumentação	Gênero	Compositores e Letristas	Tom
1) Amiga (participação: Maria Bethânia)	5:20	Orquestra, violão, guitarra, piano, baixo, bateria.	Balada Romântica	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	Am
2) Coisas que não se esquece	4:30	orquestra, coro, Violão (aço), guitarra, piano, baixo, bateria.	Balada	Mauro Motta/ Eduardo Ribeiro	Gm
3) Fim de Semana	4:56	Orquestra, coro, violão (aço), piano, baixo, bateria.	Balada "Lúdica"	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	E
4) Pensamentos	4:21	Orquestra, guitarra, piano, baixo, bateria.	Balada	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	D
5) Quantos momentos bonitos	3:22	Violinos, sintetizadores, sax, violão (aço), baixo, bateria.	Balada Romântica	Maurício Duboc/ Carlos Colla	D
6) Meus amores da televisão	4:36	Orquestra, violão (aço), gaita de boca, sintetizadores, guitarra, baixo, bateria.	Country	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	E
7) Fera Ferida	2:41	Violinos, sintetizadores, piano, baixo, bateria.	Balada Romântica	Roberto Carlos/ Erasmus Carlos	B
8) Como é possível...	2:07	Orquestra, violão (aço), guitarra, piano elétrico, baixo, bateria	Balada	Sérgio Sá/Isolda	F
9) Recordações	2:34	Orquestra, sintetizadores, violão (aço), guitarra, baixo, bateria	Balada remetendo ao Bolero	Edson Ribeiro/ Helena dos Santos	C
10) Como foi...	3:04	Orquestra, piano, baixo, bateria.	Balada Romântica	Eduardo Lages/ Paulo Sérgio Valle	C

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – FAMECOS
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: PRÁTICAS E CULTURAS DA COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PRÁTICAS CULTURAIS NAS MÍDIAS, COMPORTAMENTOS E
IMAGINÁRIOS DA SOCIEDADE DA COMUNICAÇÃO

FELIPE BERGER FARACO

**À SOMBRA DO REI:
ELEMENTOS CRÍTICOS PARA A ANÁLISE DA DISCOGRAFIA DE
ROBERTO CARLOS (1961-1982)**

Porto Alegre
2012