



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

**PEDRO ROGÉRIO**

**A VIAGEM COMO UM PRINCÍPIO NA FORMAÇÃO DO  
*HABITUS* DOS MÚSICOS QUE NA DÉCADA DE 1970  
FICARAM CONHECIDOS COMO “PESSOAL DO CEARÁ”**

**FORTALEZA  
2011**

**PEDRO ROGÉRIO**

**A VIAGEM COMO UM PRINCÍPIO NA FORMAÇÃO DO  
*HABITUS* DOS MÚSICOS QUE NA DÉCADA DE 1970  
FICARAM CONHECIDOS COMO “PESSOAL DO CEARÁ”**

Tese apresentada ao Eixo Temático Ensino de Música, da Linha de Pesquisa Educação Currículo e Ensino do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

**Orientador:** Prof. PhD. Luiz Botelho Albuquerque

**FORTALEZA  
2011**

"*Lecturis salutem*"

Ficha Catalográfica elaborada por  
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593  
tregina@ufc.br  
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

R63v

Rogério, Pedro.

A viagem como um princípio na formação do *habitus* dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará" / por Pedro Rogério. – 2011.

169f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Tese(Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza(CE), 01/03/2011.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque.

Inclui bibliografia.

1-PESSOAL DO CEARÁ(MOVIMENTO MUSICAL).2-RODGER ROGÉRIO,1944- .  
3-MANASSÉS,1954- .4-FAGNER,1950- .5-VIAGENS – ASPECTOS SOCIAIS.  
6-MÚSICA – ASPECTOS SOCIAIS. 7-MÚSICA POPULAR – FORTALEZA(CE) –  
HISTÓRIA E CRÍTICA – ANOS 1970. I-Albuquerque, Luiz Botelho, orientador.  
II.Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Educação  
Brasileira.III-Título.

CDD(22ª ed.) 781.17

54/11

## **PEDRO ROGÉRIO**

### **A VIAGEM COMO UM PRINCÍPIO NA FORMAÇÃO DO *HABITUS* DOS MÚSICOS QUE NA DÉCADA DE 1970 FICARAM CONHECIDOS COMO “PESSOAL DO CEARÁ”**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará / Linha de Pesquisa Educação, Currículo e Ensino / Eixo Temático Ensino de Música como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Trabalho aprovado em 1º de março de 2011.

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. PhD. Luiz Botelho Albuquerque – UFC  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Elvis de Azevedo Matos – UFC  
(Examinador)

---

Profª. Drª. Ticiania Telles Melo – UFC  
(Examinadora)

---

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales – UECE  
(Examinador)

---

Prof. Dr. Carlos Velázquez Rueda – UNIFOR  
(Examinador)

*Dedico este trabalho aos meus pais  
Por me concederem a Vida  
Com as Graças de Deus.  
Pela herança maior: o Amor*

*Dedico também ao professor, amigo,  
Parceiro, mestre, com profunda gratidão,  
Luiz Botelho Albuquerque*

*Dedico à Cris e Sarah  
Desejando saúde, vida longa e  
Um caminho de flores  
Em União.*

## AGRADECIMENTOS

LUIZ BOTELHO ALBUQUERQUE

Pela amizade construída nos seis anos iniciais de orientação  
Pela orientação construída nos seis anos iniciais de amizade

“E é tão bonito quando a gente sente que nunca está sozinho por mais que pense estar”

ELVIS DE AZEVEDO MATOS

“E aprendi que se depende sempre de tanta muita diferente gente”

RODGER

“Do outro lado da luz, além do espaço e do tempo,  
reside o mistério real e a realidade somente”

MANASSÉS

“Para que tua casa seja o mundo inteiro e o mundo inteiro seja nossa casa”

FAGNER

“Eu venho desde menino, desde muito pequenino, cumprindo o belo destino que me deu nosso Senhor”

AUGUSTO PONTES, BELCHIOR, CLÁUDIO PEREIRA,  
EDNARDO, FRANCIS VALE

“Que Deus salve todos nós, que Deus guarde todos nós”

TÉTI

“Traz na alma uma cantiga assim”

ALBIO SALES – CARLOS VELAZQUEZ RUEDA – TICIANA TELLES MELO

“Merci Beaucoup, Merci Beaucoup”

AOS COLEGAS, ESTUDANTES E SERVIDORES DO  
ICA E DO CURSO DE MÚSICA DA UFC

“Toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas”

AOS PROFESSORES, COLEGAS E SERVIDORES DO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA DA UFC

“Abrindo porteiras”

AOS AMIGOS HENRIQUE, KARLA, MAURÍCIO, MARCIA CAMPOS EXTENSIVO A  
TODOS QUE ME APOIARAM

“E é tão bonito quando a gente entende  
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”

À MINHA FAMÍLIA

“Nós um”

“A ‘grande viagem’ de *Bildung* é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo.”  
(Rosana Suarez)

“Fiz minhas escolhas e destas fiz minha escola.”  
(Elvis de Azevedo Matos)

## RESUMO

A viagem como um princípio na formação do *habitus* de músicos é o que apresenta esta tese. A pesquisa se debruçou sobre a trajetória de três músicos de itinerários diversos, mas oriundos da mesma geração de intelectuais e artistas cearenses que ficou conhecida como Pessoal do Ceará, a saber: Manassés Lourenço de Sousa, Raimundo Fagner Cândido Lopes e Rodger Franco de Rogério. A investigação foi realizada através de entrevistas semiestruturadas, complementada com depoimentos de sujeitos-informantes que enriqueceram o trabalho, agregando poder explicativo ao estudo realizado. Foram analisadas essas trajetórias desde a origem social até a definição socioprofissional consolidada no campo social. Identificou-se que os agentes partiram de origens sociais diferentes e se definiram no trajeto também de forma diversa, contudo apresentaram como ponto comum o fato de a viagem operar mudanças centrais na condição de músicos. A *praxiologia* de Pierre Bourdieu, através dos conceitos de *habitus*, capitais e campo, trouxe as ferramentas necessárias para iluminar o deslocamento geográfico como um caminho de mudança do *habitus* e dos capitais de músicos e que, por sua vez, redefiniram a posição dos agentes no campo musical. Nesse sentido, pode-se asseverar a viagem como estratégia de mudança baseada em uma lógica de transformação do deslocamento físico (geográfico) em um deslocamento social no interior do campo musical.

**Palavras-chave:** Viagem. Campo musical. *Habitus*. Capitais. Pessoal do Ceará.

## ABSTRACT

The thesis presents the travel as a principle in the formation of the *habitus* of musicians. The research has focused on the trajectory of three musicians from different routes, from the same generation of intellectuals and artists who became known as Pessoal do Ceara, namely: Manassés Lourenço de Sousa, Raimundo Fagner Cândido Lopes and Franco Rodger Rogério. The research was conducted through semi-structured interviews, complete with testimonials from individuals who have enriched the work by adding explanatory power to the study. The trajectories were analyzed from the social origins of the subjects until the consolidation of their socio-professional setting in the social field. It was found that the agents originated from different social backgrounds, had their paths defined differently, however had the common point the travel as the operator of central changes in their conditions of musicians. Pierre Bourdieu's *praxiology* and the concepts of *habitus*, capital and field were the tools used to illuminate the process of change of the subjects *habitus* and capital. We can say that travel was a main change strategy, based on a logic of transformation of physical movement (geographical) in a social shift within the music field.

**Keywords:** Travel. Music Field. *Habitus*. Capital. Pessoal do Ceará.

## RÉSUMÉ

Le voyage comme un principe dans la formation de l'*habitus* de musiciens, voici ce que cette thèse présente. La recherche concerne le parcours de trois musiciens aux itinéraires différents, mais issus de la même génération d'intellectuels et d'artistes connue comme *Pessoal do Ceará*, à savoir : Manassés Lourenço de Sousa, Raimundo Fagner Cândido Lopes e Rodger Franco de Rogério. La recherche a été réalisée par l'intermédiaire d'entretiens semi-structurés et elle a été complétée par les informations de sujets qui ont enrichi le pouvoir explicatif de ces études. Les parcours de ces musiciens ont été analysés depuis leur origine sociale jusqu'à la définition socio-professionnelle consolidée dans le champs social. On a vérifié qu'ils sont partis d'origines sociales différentes et qu'ils se sont définis de façon diversifiée, pourtant ils ont présenté comme point commun entre eux le fait que le voyage provoque des changements essentiels dans leur condition de musiciens. La *praxiologie* de Pierre Bourdieu, par l'intermédiaire des concepts d'*habitus*, capitaux et champs, a apporté les fondements nécessaires pour illuminer le déplacement géographique comme un chemin de changement de l'*habitus* et des capitaux des musiciens, qui à leur tour ont redéfini leur position dans le champs musical. Dans ce contexte, on peut affirmer que le voyage est une stratégie de changement fondée sur une logique de transformation du déplacement physique (géographique) en déplacement social dans le champs musical.

**Mots-clés:** Voyage. Champs musical. *Habitus*. Capitaux. *Pessoal do Ceará*.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1.1 Esboço do movimento</b> .....	13
<b>2 REFLEXÕES SOBRE A VIAGEM</b> .....	22
<b>2.1 O deslocamento físico implicando um deslocamento sociocultural</b> .....	22
<b>3 EMBARQUE TEÓRICO</b> .....	32
<b>3.1 <i>Habitus</i></b> .....	32
<b>3.2 Capital</b> .....	37
<b>3.3 Campo</b> .....	40
<b>3.4 <i>Habitus</i>, campo e capitais: conceitos imbricados</b> .....	42
<b>4 RETRATOS EM MOVIMENTO</b> .....	44
<b>4.1 Rodger Franco de Rogério</b> .....	44
4.1.1 <i>As primeiras viagens de Rodger</i> .....	46
4.1.2 <i>Fortaleza – Rio de Janeiro</i> .....	50
4.1.3 <i>Fortaleza – São Paulo</i> .....	55
4.1.4 <i>Fortaleza – Recife</i> .....	56
4.1.5 <i>Fortaleza – Brasília</i> .....	58
4.1.6 <i>Brasília – São Paulo – Fortaleza</i> .....	61
4.1.7 <i>Fortaleza – São Paulo – Fortaleza</i> .....	66
<b>4.2 Manassés Lourenço de Sousa</b> .....	80
4.2.1 <i>As primeiras viagens de Manassés</i> .....	81
4.2.2 <i>Maranguape – São Paulo (conexão Fortaleza – Rio de Janeiro)</i> .....	84
4.2.3 <i>São Paulo</i> .....	91
4.2.4 <i>São Paulo – Paris</i> .....	96
4.2.5 <i>Paris – Rio de Janeiro</i> .....	101
4.2.6 <i>Rio de Janeiro – Maranguape – Rio de Janeiro/Brasília</i> .....	103
<b>4.3 Raimundo Fagner Cândido Lopes</b> .....	108
4.3.1 <i>Relações entre família, viagem e música</i> .....	109
4.3.2 <i>Fortaleza – Orós – Fortaleza</i> .....	113

<i>4.3.3 Fortaleza – Buenos Aires – Fortaleza</i> .....	115
<i>4.3.4 Fortaleza – Brasília</i> .....	119
<i>4.3.5 Brasília – Rio de Janeiro – São Paulo – Rio de Janeiro</i> .....	123
<i>4.3.6 Brasil – Estados Unidos – França – Espanha</i> .....	130
<b>5 NARRATIVAS CANTADAS</b> .....	138
<b>6 CONCLUSÃO: O QUE MUDA? COMO MUDA? QUAIS AS CONSEQUÊNCIAS DA MUDANÇA?</b> .....	158
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	167

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Esboço do movimento

“Pessoal do Ceará: formação de um *habitus* e de um campo musical na década de 1970” é o título da dissertação por mim apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Ceará (UFC), aprovada em dezembro de 2006. Esse foi o início de uma pesquisa a respeito da formação de uma parte importante dos músicos cearenses. Por ocasião do citado trabalho, percebemos que o deslocamento desses artistas de suas cidades do interior do Ceará rumo à capital Fortaleza, e mesmo dos que nasceram em Fortaleza, mas também arrumaram as malas e partiram para Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, trouxe novas formas de compreensão da realidade, requisitando disposições incorporadas que nem sempre estavam em ação. Esta afirmativa é de início óbvia: se alguém muda de lugar, é claro que sua percepção também muda. Mas as perguntas que nos norteiam para o trabalho que aqui apresentamos são: 1) *O que muda?* 2) *Como muda?* 3) Quais as consequências da mudança?

Vale lembrar que estamos falando da “mudança” a partir da viagem, do deslocamento físico. É também importante ressaltar que não estamos nos referindo à “turnê” nem ao “turismo”, aqui tratamos de uma vivência que permite apreender novos padrões de comportamento, novas formas de relacionamento entre pessoas, instituições e que coloca como foco as relações no campo musical. Dois aspectos aparecem recorrentemente na investigação, enriquecendo as análises: o mundo da música em sentido estrito e a experiência intercultural, que também envolve o campo musical em sentido amplo. Logo, ainda que possamos colocar em evidência outras dimensões que se apresentarão como relevantes, como “preconceito”, “campo acadêmico”, “saudade”, entre outros, estes estarão sempre sendo analisados levando em conta a trajetória do agente na qualidade de músico.

Alguns aspectos referentes às viagens que colocaremos em destaque no desenvolvimento do texto são: a preparação (condições objetivas e subjetivas), as motivações, a partida (ruptura), o percurso, a imprevisibilidade (superação), as

primeiras impressões ou sensações, as necessidades, a relação com os conterrâneos, os contatos com outros artistas, a relação com a indústria cultural (televisão, rádio, jornal, produtores, gravadoras), os *shows*, a consolidação (ou não) da carreira musical, a decisão de permanecer, seguir viagem ou voltar. Para concluir a jornada deste trabalho, buscaremos responder: quais as consequências da mobilidade? – tal pergunta traz implícitos os questionamentos: *O que muda? Como muda?*

Retornando ao primeiro trabalho de pesquisa por ocasião do mestrado, queremos ressaltar a utilização da *praxiologia* de Pierre Bourdieu, que nos forneceu ferramentas sociológicas de grande força explicativa. Os conceitos deste sociólogo nos levaram à compreensão da formação de um campo e de um *habitus* musical cearense nas décadas de 1960 e 1970, antes inexistentes. Ao utilizar uma visão distanciada, fizemos o exercício de nos colocar no lugar, por exemplo, do radialista e produtor paulista Walter Silva que, vendo dezenas de cearenses ligados à música, chegando em um mesmo período em São Paulo, trazendo na bagagem participação em festivais e identificação com o público de estudantes universitários, os viu como unidade. A partir da perspectiva desse produtor fica mais clara a visualização das intersecções na formação musical dos agentes em pauta.

A dissertação nos forneceu um lastro para compreendermos o Pessoal do Ceará como um subcampo musical na cidade de Fortaleza. A análise da gênese desse espaço musical proporcionou a possibilidade de visualizarmos a origem social dos agentes, suas formações escolares e acadêmicas, suas iniciações na música, o que, finalmente, desvelou a formação do *habitus* nesses primeiros momentos de socialização, com ênfase na familiarização com a linguagem musical.

Os artistas pesquisados são filhos da classe média, seus pais eram professores, comerciantes, servidores públicos, que mesmo não sendo detentores de situação financeira privilegiada sempre tiveram acesso aos bens culturais que foram relevantes no desenvolvimento daqueles que seriam artistas reconhecidos na cidade de Fortaleza, especialmente junto ao público universitário. As famílias dos agentes perceberam que uma das formas de manter o *status* adquirido, ou mesmo de conseguir alguma mobilidade social ascendente, seria investindo nos estudos formais, o que coincide (não no sentido de acaso, e sim pelo fato de incidir concomitantemente) com o fenômeno da modernização das capitais no Brasil onde

as universidades federais foram instituições centrais neste processo. Logo, estes agentes se encontraram na Universidade Federal do Ceará (UFC). O espaço universitário proporcionou uma vivência política e cultural muito intensa nos já candidatos a artistas, levando-os a identificações mútuas, decorrentes de seus *habitus* semelhantes e, no caso particular, não somente pelo fato de serem originários da classe média, mas também pela forma de iniciação musical e relação com o ambiente musical familiar. O *habitus* funcionou como uma senha invisível de comunicação que os atraiu para espaços comuns, decorrentes de escolhas semelhantes.

Esses agentes que futuramente seriam reconhecidos como artistas estavam em um momento de busca de definições profissionais, quer fosse na física, na filosofia, na química, nas letras, nas engenharias ou na arquitetura. Mas, e por que não na música? Porque formalmente não existia na universidade um espaço que respondesse às suas necessidades estéticas, que naquele momento tinha como pano de fundo a bandeira da liberdade como forma de fazer frente ao regime de exceção. A música que circulava na cidade não respondia a essa necessidade. Os artistas e professores de músicas foram suas referências na cidade de Fortaleza, ocupando o lugar, justamente, de “referências”, para que eles buscassem novas estéticas. As relações eram de distinções e identificações. Por exemplo, a música erudita mais próxima desse grupo de jovens era a que vinha do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno que tinha como projeto pedagógico a formação de um repertório europeu. Mesmo reconhecendo a relevância da música europeia, naquele contexto, ela representava os ideais da classe dominante que pactuava majoritariamente com as regras impostas pelos militares. A música popular do Ceará, que também figurou como referência dessa geração, vinha, por exemplo, da obra de Luiz Assumpção, Lauro Maia, Humberto Teixeira, Ayla Maria, e dos grupos vocais Quatro Ases e um Curinga, e Vocalistas Tropicais. As músicas produzidas por esses agentes não traduziam a vontade de lançar uma nova estética no campo musical.

Esse processo não se desenvolveu de forma completamente clara na consciência dos jovens compositores, contudo não demoraram a perceber que estavam buscando uma arte que mudasse os padrões do que estava posto para o consumo da cidade. Logo, embora mantivessem identificações com professores e

estudantes do conservatório e com músicos populares estabelecidos em meados da década de 1960, os novos compositores começaram a desenvolver músicas que se distinguiam dos demais agentes do campo musical.

Nossos jovens compositores passaram a estreitar relações com pessoas do teatro e desenvolveram dois grupos que juntavam diversas linguagens: o Grupo Universitário de Teatro e Artes (GRUTA) e o Cactus. Eles desenvolveram espetáculos e se apresentaram na cidade, ainda muito ligados ao ambiente universitário. Assim, um novo espaço musical começou a se delinear a partir da UFC e mais fortemente a partir do Diretório Acadêmico de Arquitetura que tinha como presidente o estudante Fausto Nilo, que se tornou uma das principais referências artísticas brasileiras. Nesse período, os jovens ávidos por novidades estéticas conheceram e se identificaram em grande medida com as propostas musicais bossa-novistas, da Tropicália, do Clube da Esquina, dos Beatles e dos Rolling Stones. Alguns se identificaram mais com a bossa nova e outros mais com o rock, mas todos perceberam e internalizaram em parte os significados estéticos advindos dessas manifestações. O centro do significado estético desses grupos era justamente a mudança, a ruptura, a quebra dos tabus.

A partir de suas reuniões diárias na arquitetura, com acesso a discussões de ordem estética e no espaço de um curso de graduação que estuda a História da Arte e seus significados, os agentes passaram a produzir suas próprias músicas e compartilhá-las em outros espaços da cidade de Fortaleza, como o Bar do Anísio (na Avenida Beira Mar), o restaurante Estoril (na Praia de Iracema), o Balão Vermelho (bar localizado na avenida Duque de Caxias, no centro da cidade), o Prequé (bar localizado em frente ao Conservatório de Música Alberto Nepomuceno), e mesmo na residência de alguns dos agentes.

Desse exercício diário os agentes amadurecem suas propostas musicais e começaram a participar de festivais que foram fundamentais para a ampliação de suas atuações, levando-os para além dos muros da universidade. Os festivais eram quase sempre ligados a emissoras de rádio e televisão que davam visibilidade aos recém-chegados compositores e intérpretes da música cearense. Esses festivais produziam discos que funcionavam como diplomas de consagração desses artistas e abriam portas para a participação em programas televisivos locais.

O subcampo musical Pessoal do Ceará definiu-se em Fortaleza a partir desse grupo de intelectuais e artistas que passou a ser visto como unidade por agentes que observam de uma posição distanciada, externa ao campo musical de Fortaleza. Nesse sentido foi possível identificar um novo *habitus* e campo musical antes inexistente.

Não obstante, os artistas que integraram o Pessoal do Ceará sempre fizeram questão de registrar as diferenças interpessoais o que é inteiramente legítimo. Durante a dissertação utilizamos uma leitura macro-sociológica com o objetivo de visualizar um campo específico musical. Nesta tese a proposta é de fazer um movimento em direção a uma análise em escala individual, justamente para evidenciar essas diferenças sempre lembradas pelos próprios artistas, ainda que, se necessário, possamos retornar à análise em grande escala. Nesse sentido, o sociólogo Bernard Lahire (2006, p. 18) vem iluminar aspectos importantes das diferenças inter e intrapessoais:

*A pluralidade de disposições e de competências, por um lado, a variedade de contextos de sua efetivação, por outro, é que podem explicar sociologicamente a variação de comportamentos de um mesmo indivíduo, ou de um mesmo grupo de indivíduos, em função de campos de práticas, de propriedades do contexto de ação ou de circunstâncias mais singulares da prática.*

Lahire (2006) observa nos *trânsfugas* (pessoas em situação de forte mobilidade) importantes variações inter e intrapessoais, pois a mobilidade coloca em evidência disposições nem sempre visíveis em condições de comodidade. Quando a pessoa sai do seu *habitat* e penetra em novos contextos, muitas de suas habilidades, pouco requisitadas, ou antes, adormecidas, são despertadas em busca de melhor se relacionar com o novo espaço. Como explica Lahire (2006, p. 24): “Os comportamentos desses indivíduos em situação de mobilidade social ascendente são menos previsíveis estatisticamente que os imóveis, que perpetuam em sua vida adulta as condições sociais e culturais originais.”

Esse estudo dos agentes em mobilidade geográfica e social também explicitará suas individualidades; ou seja, mesmo oriundos de um mesmo campo social e musical, o *habitus* não se apresenta como um bloco homogêneo, imutável. A dinâmica da vida, da arte e dos artistas na diversidade do campo social revela

diferenciações importantes para a compreensão da formação desses músicos cearenses.

Lahire (2006, p. 18) nos ajuda a compreender que:

Em vez de pressupor a influência sistemática de um passado incorporado necessariamente coerente sobre os comportamentos individuais presentes, mais do que imaginar que *todo* nosso passado, como um bloco ou uma síntese homogênea (sob a forma de um sistema de disposições ou de valores), pesa a todo momento sobre *todas* as nossas situações vividas, o sociólogo pode indagar-se sobre o desencadeamento ou não-desencadeamento, a implementação ou estagnação, pelos diversos contextos de ação, de disposições e de competências incorporadas.

Os novos espaços sociais definem novos vetores, novos desafios que necessitam de novas disposições, o que leva a um aprendizado conduzindo o viajante a lançar mão de disposições que possivelmente eram desconhecidas do próprio agente. Logo, o deslocamento espacial promove uma mudança de percepção da realidade e também implica em um deslocamento social, pois se o agente enxerga de forma diferente é porque sua posição dentro do campo não é mais a mesma.

A análise revelará singularidades dos agentes que têm seus nascedouros em suas socializações por vezes herdadas dos pais como, por exemplo: Fagner é filho de um libanês comerciante – essa habilidade com o comércio foi exteriorizada quando se inseriu no mercado fonográfico e chegou a ser diretor de uma multinacional.

O pai de Belchior era uma das pessoas que tinha a melhor caligrafia de Coreaú, e por isso chegou a ser uma figura de referência na qualidade de Juiz de Paz. Belchior é amplamente reconhecido – inclusive por seus pares – por esta intimidade com as palavras, certamente herdadas de seu pai e dos seminários onde estudou. De acordo com Carlos (2007, p. 11) “[...] as canções de Belchior representam um verdadeiro ‘caso de amor’ com a palavra.”

O professor Oscar Costa Sousa, pai de Ednardo, foi um reconhecido professor na cidade Fortaleza, dono de uma escola onde durante um período morou com os filhos, logo família e escola eram literalmente um só espaço. Essa situação promoveu em Ednardo uma intimidade com temas ligados à intelectualidade, como a

Padaria Espiritual e a releitura vanguardista de cordéis, muito apreciada pelos intelectuais brasileiros.

Rodger, filho de uma professora que ficou viúva quando o primogênito tinha apenas 9 anos de idade, manteve sua carreira sempre muito ligada ao ambiente acadêmico – herança materna reforçada pela orfandade paterna. O pai de Manassés era um agricultor que viu no talento do filho, ainda criança, uma forma de seu filho sobreviver, o levou de Maranguape para a Praça do Ferreira, em Fortaleza, para o então menino Manassés tocar com o violão do irmão mais velho; com isso conseguiu angariar dinheiro para comprar o primeiro violão do filho; ou seja, Manassés, ainda muito cedo aprendeu que ser músico poderia ser o caminho de sobrevivência. O músico maranguapense aproveitou praticamente todas as oportunidades para, mostrando sua destreza no instrumento, ganhar o pão de cada dia, como faz até hoje. Esses exemplos ilustram em que direção caminha nosso trabalho. Contudo, nos capítulos seguintes em que serão analisadas as entrevistas, perceberemos a complexidade destas trajetórias que não se resumem a causa e efeito, pelo contrário, são vivências em movimento que guardam coerências e incoerências, consonâncias e dissonâncias, o que desvelará um *habitus* em movimento, em mudança. Assim como se modificam no tempo e no espaço as condições dadas e as configurações relacionais, os agentes mudam suas estratégias, acumulam, gastam e desgastam, capitalizam, convertem e se diferenciam em uma sociedade cada vez mais diferenciada.

Sair de uma cidade do Nordeste em direção aos grandes centros do país revela a coragem dos aventureiros musicais em encarar todas as diferenças, não somente particulares, mas também de ordem política e social. O Estado, que é o detentor do maior capital simbólico, com a força de impor os rumos de toda a nação, faz investimentos que transforma a capital em lugar do capital (BOURDEIU, 1997a). As hierarquias entre as regiões do país são observáveis nas condições físicas dos lugares e, concomitantemente, estão inscritas nas estruturas mentais dos indivíduos, o que gera muitos incômodos entre os nativos e os forasteiros. As formas de relacionamento reveladas pelo sotaque, pelo gestual, pelas roupas, jeito de olhar e que se traduzem na forma de ser e estar no mundo se transformam em obstáculos inter e intrapessoais para os agentes. As primeiras dificuldades de adaptação geram

um dos sentimentos mais presentes nos viajantes: a saudade. Ednardo e Augusto Pontes traduziram esta realidade na canção *Água Grande*:

ÁGUA GRANDE  
(Ednardo e Augusto Pontes)

*A primeira vez que eu vi São Paulo  
Da primeira vez que eu vim São Paulo  
Fiquei um tempão parado  
Fiquei um tempão parado  
Esperando que o povo parasse  
Esperando que o povo parasse*

*Enquanto apreciava a pressa da cidade  
A praia de Iracema  
Veio toda em minha mente  
Me banhando da saudade  
Me afogando na multidão  
Eu vim São Paulo  
Se afogando na multidão  
Eu vi São Paulo*

*Janeiro e nada  
Fevereiro e nada  
Marçabril e água grande despencou  
Um aviso de chuva me chamou  
Marçabril e água grande despencou  
Um aviso de chuva me chamou  
Adeus São Paulo  
Está chovendo pras bandas de lá  
Também estou com pressa  
Está chovendo pras bandas de lá*

As rotas dos artistas-peregrinos guardavam vários desafios que foram identificados como importantes para o conhecimento e reconhecimento do campo e suas forças: a identificação das batalhas travadas entre os pares, algumas vezes veladas e outras vezes declaradas; as hierarquias definidas pelo volume de capitais; as estratégias de legitimação de cada indivíduo. Os agentes-ciganos da música perceberam que “[...] o sucesso nas disputas depende do capital acumulado (sob suas diferentes espécies).” (BOURDIEU, 1997a, p. 165). Contudo, todos os desafios se traduziram em aprendizados individuais e na consolidação das suas escolhas. A certeza de seguir viagem, para alguns, encarando as lutas dentro do campo, e para outros uma diminuição de investimentos, buscando outras estratégias fora do mercado fonográfico. As jornadas revelaram a força do *habitus* funcionando como

uma bússola que guiou as escolhas. De um lado, conforme o contexto de socialização primário, e de outro lado, de acordo com a interação dessas predisposições com a pluralidade de possibilidades que se apresentou para cada um no caminho.

Importa percebermos a relevância desses artistas-andarilhos, pois todos, em maior ou em menor grau, ou ainda na maneira particular de agir, contribuiu para a consolidação de um campo musical cearense e brasileiro – campo esse muito ligado à classe média que mantém parte de seu funcionamento vinculado ao fomento da cultura intelectual-universitária, ainda que não se restrinja somente a este, especialmente para os agentes que ampliaram suas atuações e chegaram a atingir uma variedade maior de fruidores de suas obras.

Ampliaremos as reflexões acerca da viagem como tema de estudo antes de chegarmos ao corte epistemológico que delimitará a análise dos deslocamentos de alguns artistas cearenses.

## 2 REFLEXÕES SOBRE A VIAGEM

### 2.1 O deslocamento físico implicando um deslocamento sociocultural

As viagens como desenvolvimento humano vêm ocorrendo ao longo da história da humanidade e são amplamente relatadas, podendo receber uma interpretação do ponto de vista pedagógico.

Analisando a história das civilizações é possível perceber que a viagem aparece como um arquétipo do crescimento humano. Voltando alguns séculos, chegamos às navegações que deram início às novas nações das Américas e a dizimação dos povos que aqui viviam, demonstrando que a viagem exerce um poder de mudança social extremamente relevante, seja criadora ou destruidora, mas de mudança; após suas navegações transatlânticas, os europeus não foram mais os mesmos.

Seguindo uma rota de volta às bases do conhecimento ocidental, inevitavelmente encontramos os gregos. Alguns exemplos ilustrativos ajudam a iluminar o tema, sem, contudo, haver a necessidade de narrar a totalidade da educação grega já tão amplamente estudada. Os jovens gregos eram treinados para o que se considerava os deveres do cidadão. Paul Monroe (1983, p. 30) em seu estudo sobre a história da educação assim relata:

O treino para as necessidades mais humildes da vida era realizado em casa. Para os deveres superiores da vida – os do serviço público em geral – o treino recebia-se do Conselho, na guerra e nas expedições de conquista. Na verdade o Conselho constituía entre eles aquilo que mais se aproximava de uma instituição educativa. Contudo, o ideal homérico continha o germe da teoria do desenvolvimento da personalidade. Compreendia o duplo ideal do homem de ação e do homem de sabedoria. O primeiro foi personificado por Aquiles; o último por Ulisses.

A história de Ulisses, narrada em *Odisseia* de Homero, se constituía em modelo de orientação moral e inspiração para a prática dos homens gregos, o que, para este trabalho, fornece uma fundamentação histórica e arquetípica daquele que sai de casa, enfrenta as procelas, põe em teste todos os seus valores morais,

aprende e retorna como vitorioso, sendo reconhecido em seu lugar de origem. A força formadora de *Odisseia* chegou à civilização romana em um período em que esta foi beber na cultura grega. Muitos livros foram traduzidos do grego para o latim e “[...] por essa época<sup>1</sup> Livius Andronicus (284-204 a.C.) traduziu a *Odisseia* para o latim. O livro foi logo introduzido nessas escolas<sup>2</sup> dando-lhes um conteúdo mais literário [...]” (MONROE, 1983, p. 84). Foi também nesse momento da história romana que os jovens eram enviados para a Grécia com o objetivo de se desenvolverem na arte da retórica, seguindo o exemplo de Cícero. “No tempo de Cícero, as Leis das Doze Tábuas desapareceram das escolas elementares e seu lugar foi tomado por trechos da *Odisseia*, traduzida para o latim ou por máximas morais em verso.” (MONROE, 1983, p. 85).

Os sofistas, mesmo com todas as restrições feitas por motivos de distinção na forma de concepção do conhecimento que se chocava com a dos gregos da geração anterior, exerceram importante influência no desenvolvimento da educação grega, eram os professores dos jovens na sociedade e suas formações estavam ligadas à viagem.

Os sofistas foram, pois, a nova classe de professores que surgiram em resposta às novas exigências. Assim como ocorre com outros vocábulos, tais como “pedagogo” e “político”, o termo “sofista” é usado tanto em sentido genérico como em sentido restrito. No sentido mais amplo, os sofistas eram professores gregos [...] e ofereciam ao jovem da cidade a educação pela qual todos clamavam e que os preparava para a carreira de engrandecimento pessoal na vida política e social da época. Eram estudiosos profissionais que, **viajando** extensamente, tinham colhido a sabedoria comum, relativa às forças e fenômenos naturais, à vida política, às instituições sociais e às questões populares do dia. (MONROE, 1983, p. 54 – grifo nosso).

Fica claro, pois, que seguir viagem é também seguir um curso de aprendizagem. Contudo, essas experiências são historicamente datadas e estão ligadas a seus contextos, logo, é relevante uma atualização das formas de leituras do que é, e como acontece a mobilidade, no sentido do desenvolvimento humano.

---

<sup>1</sup> Do meio do III século ao meio do I século a.C.

<sup>2</sup> Escolas Elementares criadas em Roma, quando o império necessitava adquirir uma cultura cosmopolita. Estas escolas eram também denominadas de “Escolas dos Letrados”. (MONROE, 1983, p. 83).

A viagem implicando uma rota de aprendizagens, como podemos perceber, não é novidade, especialmente para os profissionais da área musical. Wolfgang Amadeus Mozart<sup>3</sup> (1756-1791) realizou sua primeira viagem aos 6 anos de idade e a última aos 34 anos – um ano antes da sua morte. O governo de Salzburgo mapeou as viagens do músico oferecendo aos interessados a possibilidade de conhecer os lugares por onde o artista passou em uma iniciativa que se inseriu nas programações realizadas por ocasião do 250º aniversário de Mozart.

Segundo Gerhard Spitz, secretário-geral do projeto "Os caminhos de Mozart", o compositor passou 3.720 dias de sua vida viajando, ou seja, um total de dez anos, dos 35 que viveu. [...] Sua primeira viagem o levou a Munique, em 1762, onde se apresentou para o príncipe da Baviera Maximilian III Joseph. Na época Mozart tinha apenas seis anos. A última cidade visitada por Mozart foi Praga, em 1790, um ano antes de sua morte [...]. (LIDÓN, 2005, s/pág.<sup>4</sup>).

Decorre desse aspecto (a viagem) inerente à atividade do músico, sua importância formativa. No percurso social das aprendizagens no campo artístico, o músico se lança em viagens e segue como as águas de um rio que, conforme os eventos, os obstáculos, necessita reorientar sua rota.

Norbert Elias (1995, p. 13) assim se refere a esse fator:

Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência socialmente grave.

Aliás, foi a não adequação de seu percurso às condições postas que levou Mozart a um radical desprestígio social. Determinado a adquirir autonomia frente à aristocracia de corte, o músico travou uma batalha que o levou à mais completa decepção. Sua música traduziu o gosto aristocrático, mas seu comportamento rude, franco, sem eufemismos, sem rodeios, não o qualificou para mantê-lo nos círculos cortesãos que exigiam polidez. A consciência de sua grandeza musical fez com que

---

<sup>3</sup> “Mozart foi mestre em quase todos os gêneros; sua produção febril resultou menos em inovações formais do que na criação de sucessivas obras-primas que consolidaram o estilo clássico de composição [...]” (BENETT, A1996, p. 249).

<sup>4</sup> A expressão “s/pág.” será utilizada nas citações retiradas da internet que não trazem números de páginas.

as viagens a outras cortes fossem muito mais de imposição das “suas verdades” do que de apreensão do *modus operandi* da vida cortesã.

As vivências fora do *habitat* natural trazem a experiência da alteridade, de forma que, ao se lançar para fora, a pessoa retorne com a compreensão ampliada do outro em relação a si e vice-versa. Estudando o conceito de *Bildung* (formação cultural), Berman (1984 apud SUAREZ, 2005, p. 194) nos traz uma reflexão esclarecedora:

No Goethe de Wilhelm Meister e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o “mesmo” num movimento que o torna “outro”. A “grande viagem” de *Bildung* é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo.

A experiência de Mozart é paradigmática, revela o bônus e o ônus da aventura de seguir viagem de forma autônoma e, acreditamos ser possível atualizar nas leituras da realidade brasileira a relação entre os deslocamentos e a formação dos músicos.

A necessidade do deslocamento espacial vem sendo reconhecida na tradição acadêmica, como, por exemplo, na pesquisa sobre “cantoria nordestina” desenvolvida pela professora Elba Braga Ramalho<sup>5</sup> (2000b, p. 141):

Quando a procura é escassa, principalmente no tempo do inverno, o mercado nordestino do sul está aberto. Os Cantadores de 1ª linha fazem temporadas de cerca de dois meses em São Paulo [...]. Outros têm tomado o rumo do Norte [...] José Matias de Matos (50) relata que seu último roteiro de viagens teve início em Santarém, estendendo-se por Macapá, Boa Vista, Porto Velho, Manaus e Rio Branco [...].

Ainda com Ramalho (2000) cujo trabalho se constituiu objeto de dissertação, mesmo não sendo uma conclusão exaustiva, identificamos mudanças estéticas advindas da contínua transformação histórica do *habitus* dos artistas:

---

<sup>5</sup> Professora doutora responsável pelos grupos de pesquisa *Laboratório de Estudos da Oralidade* da Universidade Federal do Ceará (UFC) e *Oralidade, Cultura e Sociedade* da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Professora do Mestrado em Políticas Públicas da UECE.

Temos, pois, um processo de dissolução da Cantoria como Sistema, aquele Sistema que funciona predominantemente no setor rural e que, na passagem para o setor urbano, se mostra inadequado para funcionar. [...] Ela se urbaniza, e cria mecanismos de sobrevivência [...]. A cantoria se adapta à modernidade [...]. (RAMALHO, 2000, p. 158-163).

A música popular brasileira é rica em narrativas das viagens dos próprios compositores e cantores. Por exemplo, Luiz Gonzaga cantou a sugestiva *A vida de viajante*:

A VIDA DE VIAJANTE  
(Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)

*Minha vida é andar por esse país  
pra ver se um dia descanso feliz,  
guardando as recordações  
das terras por onde passei  
andando pelos sertões  
e dos amigos que lá deixei.*

*Chuva e sol,  
poeira e carvão,  
longe de casa sigo o roteiro, mais uma estação  
e alegria no coração [...].*

Ramalho (2000a, s/pág.) enriquece a compreensão dos estudos no âmbito da cultura musical e corrobora a ideia do viajante que recolhe e difunde conhecimento através da arte:

Luiz Gonzaga é um cantador que fez o caminho contrário do tradicional — os cantadores em geral levavam as notícias para o sertão. Ele foi um produto desta cultura dos cantadores, e de certa forma, o meu trabalho de pesquisa segue uma linha de desenvolvimento que começa com estes cantadores e desemboca no Luiz Gonzaga, apresentando-o como um ícone da cultura brasileira, um artista que desempenhou um papel fundamental de divulgar e de mostrar a cultura nordestina, o regionalismo na música brasileira.

Mais uma vez, o próprio Luiz Gonzaga em parceria com Guio de Moraes ilustra musicalmente as afirmações de Ramalho com os versos de *Pau de Arara*, gravada em disco pela RCA Victor, em 1952:

PAU DE ARARA  
(Luiz Gonzaga e Guio de Moraes)

*Quando eu vim do Sertão, seu moço do meu Bodocó  
a malota era um saco e o cadeado era um nó  
só trazia a coragem e a cara  
viajando num pau de arara  
eu penei, mas aqui cheguei.*

*Trouxe um triângulo no matulão,  
trouxe um gonguê no matulão  
trouxe um zabumba dentro do matulão  
xote, maracatu e baião  
tudo isso eu trouxe no meu matulão.*

E na antológica *Bailes da vida*, Milton Nascimento narra a sina do músico que aprende na estrada, em busca do encontro com o povo:

BAILES DA VIDA  
(Milton Nascimento e Fernando Brant)

*Foi nos bailes da vida, ou num bar em troca de pão  
que muita gente boa pôs o pé na profissão  
de tocar um instrumento e de cantar  
não importando se quem pagou quis ouvir, foi assim.*

*Cantar era buscar o caminho que vai dar no sol,  
tenho comigo as lembranças do que eu era,  
para cantar nada era longe, tudo tão bom,  
até a estrada de terra na boleia de caminhão, era sim.*

*Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão,  
todo artista tem de ir aonde o povo está,  
se foi assim, assim será,  
cantando me disfarço e não me canso de viver, nem de cantar.*

Mas como essas questões se desenvolvem com o Pessoal do Ceará? Quais suas implicações no processo formativo da sensibilidade desses intelectuais e artistas?

Analisando os depoimentos dos entrevistados verificamos que suas trajetórias, partindo da origem familiar até o momento em que iniciam suas produções artísticas e os sérios investimentos na carreira profissional, com as gravações dos primeiros discos – que a pesquisa no mestrado tomou como ponto de chegada – responderam à pergunta feita no primeiro trabalho (ROGÉRIO, 2006).

Não obstante, a sequência de impactos sociais que esses artistas sofreram, produzidos por uma série de deslocamentos de ambientes, carece de ser considerada do ponto de vista educacional e, mais especificamente, sob a perspectiva dos estudos curriculares.

É necessário compreender como esse grupo de jovens implementou essa aventura artística com a intenção de levar a própria voz ao centro irradiador da cultura brasileira e de lá ser visto, ouvido, admirado.

As relações se tornam progressivamente mais complexas à medida que acontecem as viagens de Fortaleza para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, assim como exemplificado a seguir, na fala de Ednardo<sup>6</sup>:

*Era uma época tão violenta, meu irmão, que vira e mexe a gente tinha vontade de voltar, a verdade é que essas dificuldades de grana pra gente se alimentar, a gente morando na casa de um e de outro, de favor, sabe, essa coisa todinha, não tinha grana mesmo. Por exemplo, [...] é uma coisa que eu acho que atualmente pouquíssimas pessoas teriam coragem de fazer de novo, de sair assim. Quando eu cheguei no eixo Rio e São Paulo, eu não conhecia absolutamente ninguém na área, isso falando no bom português é uma doídice, é uma loucura, bicho; o sujeito se mandar de um lugar pro outro sem conhecer [...] largar uma universidade já no 4º pro 5º ano pra se formar, largar o emprego na Petrobrás, eu ganhava muito bem lá, sabe, e dizer assim “Vou pra fazer música no eixo Rio-São Paulo”; imagina, pouquíssimas pessoas, mesmo hoje em dia teriam coragem de fazer isso daí.*

O impacto, para quem vem do interior do Ceará, com a cidade de Fortaleza demonstra um fenômeno formativo peculiar no que se refere a todas as maneiras de organização, comunicação, interação que influenciam as estruturas cognitivas, isso é muito claro em diversos momentos das entrevistas, por exemplo, nessa fala de Belchior<sup>7</sup>:

*[...] quando eu entrei pro Liceu foi um choque histórico, absurdo, porque eu estava vindo de um colégio absolutamente disciplinar, como era um colégio de padres, e o Liceu era um ambiente extremamente juvenil, do ponto de vista das propostas políticas e tava todo mundo fazendo greve, quebrando ônibus, incendiando ônibus e eu não tinha muita compreensão, ainda, devido à escola de onde eu vinha, eu não tinha compreensão de como é que tava se dando aquelas coisas [...].*

---

<sup>6</sup> Depoimento dado em: jun. 2006.

<sup>7</sup> Depoimento dado em: jun. 2006.

Nesse primeiro momento, o efeito do deslocamento geográfico e de uma inserção em um ambiente social diferente aconteceu dentro de um contexto que – entre outros fatores analisados – já tem um papel marcante nos traços formativos desses sujeitos. O momento de uma nova experiência certamente estava habilitando-os para a tomada de decisão de enfrentar ou não outro centro urbano em um contexto de referenciais outros e ainda mais distante da sua origem social. Importante é perceber que as mobilidades espacial e social estão imbricadas.

Esclarecendo a natureza dessa imbricação, principalmente no que toca o caráter social da mobilidade, é importante lembrar que nem todos os nordestinos que migram para o sul alcançam melhores condições de vida e, no entanto, há muitos casos em que tais sujeitos se veem em situação social de dificuldade, como excluídos. A mobilidade social – no sentido do *status* socioeconômico – não pode ser algo presumido *a priori*, pois a direção dessa mobilidade nem sempre é ascendente.

Retornando à primeira pesquisa – no mestrado – sobre a trajetória destes agentes (ROGÉRIO, 2008) já temos uma clara visão sobre este fenômeno da mobilidade que nem sempre é ascendente. Fausto Nilo<sup>8</sup> nos trouxe um interessante comentário sobre a posição social da sua família por ocasião da primeira mudança em caráter definitivo:

*Eu sou filho de uma família de classe média de uma cidade do interior, eu nasci num pós-guerra [...] meu pai tinha uma padaria na cidade, nós éramos de classe média, mas de uma certa maneira pertencíamos à elite, coisa que eu só compreendi depois, porque lá nós éramos tratados pelos pobres como se fôssemos os ricos. Mas não era, era o conceito de elite que eu não conhecia bem. Quando eu cheguei em Fortaleza eu senti o peso da classe a que eu pertencia lá, uma “classe mediazinha”, mas lá a gente tinha uma situação: morava na rua principal, uma casa antiga que tinha sido do meu avô e meu pai tinha a padaria. Tinham duas padarias, a cidade é linear, na beira do rio, portanto uma cidade comprida assim, lá na ponta do lado de baixo, que a gente chamava, mais próximo da praça da matriz, junto à estação, tinha uma padaria outra e o meu pai tinha a padaria nessa outra parte, na outra extremidade. E pra mim foi uma vida de muita luta do meu pai e da minha mãe que fazia bolos e doces.*

---

<sup>8</sup> Depoimento dado em: jun. 2006.

A percepção de Fausto nos fornece um exemplo de aplicação do *método comparativo* (BOURDIEU, 2005). Ser da classe média depende do contexto em que se situa a fala; nas ciências humanas e sociais nos filiamos ao pensamento de que nada é absoluto, tudo depende. “Classe” não é um conceito isolado, não se trata de uma categoria universal. Estar perto ou longe no espaço social é tão relativo quanto no espaço geográfico, logo, depende do referencial. Ser proprietário de uma padaria tem significados diferentes em Quixeramobim e em Fortaleza, ou seja, além do volume dos recursos financeiros, a importância e a função da padaria na comunidade também diferem, dependendo do espaço social em que está inserida. Isso faz parte desse trabalho: comparar as trajetórias individuais, levando em conta os significados dos traços relevantes na constituição das percepções que colaboram nas tomadas de decisões estéticas, ou seja, de filiação a determinados gostos que passam a permear a obra.

Para melhor fundamentação do pensamento aqui exposto, é de bom alvitre trazer as próprias palavras de Bourdieu (2005, p. 31): “Se é verdade que o real é relacional, pode acontecer que eu nada saiba de uma instituição acerca da qual eu julgo saber tudo, porque ela nada é fora das suas relações com o todo.”

A declaração de Fausto nos trouxe a excelente oportunidade de pensar relacionalmente. O volume de capitais da sua família dentro da realidade de sua cidade natal, Quixeramobim, não deixa de ter a distinção, por ele observada, de uma classe média próxima à elite; a ressalva feita é que a percepção dos valores vale para dentro daquele contexto, retirando um objeto, ou um sujeito com toda a sua carga de valores e inserindo-o em outro contexto, sua posição pode mudar completamente e, aquilo que antes valia não vale mais, ou aquilo que nada valia, passa a valer muito. Em Quixeramobim, na época por ele descrita, a família de Fausto Nilo continuou sendo de uma classe média próxima à elite da cidade e quando ele chegou a Fortaleza, trazendo consigo a forma de percepção constituída em outro contexto recebeu aquele choque social quando os valores foram praticamente todos modificados a uma só vez (ROGÉRIO, 2008).

A questão social que se move se dá em termos de socialização, ou seja, no desafio de conviver com um *habitus* diferente daquele que lhe é familiar (e isso gera aprendizagens). Nessa perspectiva a imbricação com a mobilidade espacial é

inevitável. É possível identificar a questão da “mobilidade social” como espaço de trocas.

A *praxiologia* de Pierre Bourdieu será nossa ferramenta de análise das trajetórias dos artistas em viagem. Para melhor compreensão dos seus conceitos vamos embarcar, a seguir, em um breve estudo teórico.

### 3 EMBARQUE TEÓRICO

Através das falas dos artistas-agentes, recolhidas em entrevistas semiestruturadas, buscaremos a voz dos músicos na viagem, narrando a própria trajetória, de forma a aproximar a visão do pesquisador da visão dos agentes. É como se colocássemos as lentes da realidade dos artistas em pauta para olhar pela perspectiva de suas visões.

Ao analisar a trajetória de Mozart, Norbert Elias (1995, p. 10-13) nos lembra que:

[...] não devemos nos iludir julgando o significado, ou a falta de significado, da vida de alguém segundo o padrão que aplicamos à nossa própria vida. É preciso indagar o que esta pessoa considerava ser a realização ou o vazio de sua vida. [...] Para se conhecer alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações.

Pierre Bourdieu será nosso autor central para a compreensão das trajetórias dos artistas em que traremos para análise, a saber: Rodger Rogério, Manassés de Sousa e Raimundo Fagner. As análises das entrevistas foram registradas na mesma ordem que as mesmas foram concedidas, conforme a disponibilidade dos próprios agentes. Trabalharemos com os conceitos de *habitus*, capital e campo que apresentamos a seguir para melhor compreendermos a utilização dessas ferramentas conceituais e metodológicas.

#### 3.1 *Habitus*

O conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu é central para a compreensão do desenvolvimento dos artistas pesquisados. Utilizando esse conceito é possível identificar um conjunto de disposições incorporadas pelos agentes. Tais disposições se exteriorizam nos percursos individuais e estabelecem opções estratégicas em busca da legitimação das suas criações artísticas.

O *habitus* opera como uma “[...] estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas.” (BOURDIEU, 2007, p. 164). Nós nascemos em um mundo estruturado, em meio a forças que operam sobre todos, entre instituições hierárquicas, mergulhados em valores simbólicos diversos. Conforme o espaço social em que nos socializamos, interiorizamos estruturas que estruturam nossa percepção, e as exteriorizamos em nossas escolhas, julgamentos, gostos, atitudes; ou seja, o *habitus* nos fornece um “senso prático” – para utilizar uma expressão do próprio autor da *praxiologia* – que funciona como uma senha de acesso ao mundo, uma chave de decodificação que é tanto mais eficaz quanto mais sua formação se der em espaços diversos, plurais, de forma a oferecer uma variedade de possibilidades de leitura da realidade.

O *habitus* na qualidade de um sistema de disposições não é formado de uma hora para outra. A incorporação das referências de leitura da realidade é um processo que se realiza na prática, no contato entre os indivíduos, logo, em um ambiente datado historicamente. As estruturas das instituições sociais, que se modificam com o passar do tempo, conforme mudanças políticas, ideológicas, tecnológicas, enfim, culturais, se conformam nos indivíduos, constituindo suas disposições e os indivíduos, por sua vez, tendem a se adequar a este ambiente no qual se socializaram. As pessoas não ficam determinadas, “condenadas” a reproduzirem as formas de vida nas quais se socializaram, mas o contexto aponta as possibilidades de atuação do agente no campo.

Trazendo a reflexão para a área da música, que nos interessa mais diretamente, é fácil perceber que não seria possível compor para piano antes deste instrumento ter sido concebido – e claro, o mesmo vale para qualquer outro instrumento musical. O compositor não se mantém preso à tecnologia e pode, inclusive, apontar para novas formas, novos timbres, tessituras e fomentar as mudanças técnicas de construção dos instrumentos, mas existe um certo limite colocado pelo que é dado no ambiente em que se encontra. A realidade sofre mudanças constantemente, mas também em um ritmo relativamente lento. Mesmo na modernidade e pós-modernidade em que a tecnologia se renova em uma velocidade cada vez maior, grande parte dos indivíduos não se adapta no mesmo ritmo. Não é nosso objetivo aqui tecer maiores considerações sobre as mudanças tecnológicas e seus impactos na formação dos indivíduos, mas podemos com este

exemplo tão presente no cotidiano, entender que nosso poder de movimentação no espaço social está dentro de uma rede de possibilidades que socialmente não são infinitas. Vale ressaltar também que algumas possibilidades socialmente mais valorizadas, pautam tendências.

A sociedade é estruturada de forma hierarquizada, portanto com valores que, dependendo do espaço e tempo, são mais ou menos valorizados. A música de protesto, traduzindo um sentimento de liberdade em um momento em que a juventude e a sociedade em geral tem seus direitos cerceados por um golpe militar, reverberarão na sensibilidade das pessoas com maior vigor do que em um tempo de democracia consolidada – seja de atração ou de repulsão. As músicas da geração Pessoal do Ceará, por exemplo, traduziu em grande medida esse desejo de liberdade nas décadas de 1960 e 1970 o que ganhou ressonância na sensibilidade de grande parte da sociedade inconformada com o que estava posto politicamente; o mesmo podemos dizer da música produzida pela Tropicália e pelo Clube da Esquina.

Logo, para compreender a formação dos artistas que entrevistamos – Rodger Rogério, Manassés de Sousa e Raimundo Fagner – utilizaremos o conceito de *habitus* trazido da *praxiologia* de Pierre Bourdieu. Nas palavras do autor:

O *habitus* permite estabelecer uma relação inteligível e necessária entre determinadas práticas e uma situação, cujo sentido é produzido por ele em função de categorias de percepção e de apreciação; por sua vez, estas são produzidas por uma condição objetivamente observável. (BOURDIEU, 2007, p. 96).

A compreensão do *habitus* musical desses agentes remonta às suas infâncias, o período de socialização que tem como força maior as influências familiares. A figura do pai em nossa sociedade – que é em grande medida patriarcal – se apresenta como um referencial muito presente na formação das pessoas. Esse aspecto será percebido no capítulo de análise das entrevistas, no que se refere às influências musicais. O período da infância e da juventude com a família guarda uma força extremamente forte, pois a convivência entre os indivíduos foi diária por aproximadamente 20 anos, quando começaram a definir seus caminhos profissionais assumindo novos papéis sociais.

Esta longa duração, profunda e intensa vivida no âmbito familiar que constitui os esquemas disposicionais na pessoa é chamada, na sociologia de Bourdieu, de *habitus* primário. Nas palavras de Patrice Bonnewitz (2003, p. 78-79):

Entre todas as ações pedagógicas que sofreremos, as mais decisivas são as mais precoces, as que sofreremos durante a infância, e que tiveram como resultado inculcar-nos um “*habitus* primário”. Este é constituído das disposições mais antigamente adquiridas e, logo, mais duradouras. O grupo familiar desempenha um papel preponderante nessa socialização primária.

Não obstante, como já chamamos atenção anteriormente, o *habitus* não se constitui em uma força de determinação, ele se modifica na diversidade social que os indivíduos implementam suas ações. Essa pluralidade social tem relevância tanto no período de formação inicial das pessoas como nos novos contextos em que implementam suas ações, o que nos fornece uma compreensão mais ampla e flexível sobre como os agentes fazem suas escolhas no caminho. Se por um lado a socialização dos agentes analisados se deu em uma sociedade patriarcal no período em que estão se profissionalizando, um dos momentos mais fortes da juventude foi justamente o da emancipação feminina que, entre outras questões relevantes para esse movimento, a pílula anticoncepcional foi fundamental para que a mulher tivesse maior liberdade com seu próprio corpo, o que modificou profundamente a auto-imagem da mulher e sua relação com o meio, ou seja, seu *habitus*.

As novas formas de organização da sociedade e, logo, de como as pessoas se relacionam tem implicações diretas em suas escolhas, em suas opções, estilos de vida. O período em que surge a geração Pessoal do Ceará, ainda sem o rótulo, no âmbito da UFC, em meados da década de 1960 e início 1970 representou um dos momentos no Brasil e em vários outros países de maior efervescência política, artística e comportamental.

Tomaz Tadeu da Silva (2003, p. 29) assim nos informa:

Como sabemos, a década de 60 foi uma década de grandes agitações e transformações. Os movimentos de independência das antigas colônias europeias; os protestos estudantis na França e em vários outros países; a continuação do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos; os protestos contra a guerra do Vietnã; os movimentos de contracultura; o movimento feminista; a liberação sexual; as lutas contra a ditadura militar no Brasil: são apenas alguns

dos importantes movimentos sociais e culturais que caracterizam os anos 60.

Por que as pessoas que se inseriram nas movimentações artísticas em meados da década de 1960 e início de 1970 se encontraram? Ou, perguntando de outra forma: por que foram aqueles jovens e não outros? Lembrando que a ciência compreende apenas parte da realidade, mas é essa parte que nos interessa, podemos responder que a formação do *habitus* desses jovens guardavam mais semelhanças do que diferenças, ou ainda, as semelhanças, naquele contexto, exerceram uma força de aproximação maior do que a força de distinção das diferenças. Após as viagens, veremos que as semelhanças se mantiveram mas as individualidade em um novo contexto se apresentaram com maior força. Qual o novo contexto? De disputas mais acirradas, de contrato com gravadoras, de parcerias e aproximações com nomes consagrados, de espaço para apresentar suas músicas em lugares de distinção.

As reflexões de Bourdieu (2007, p. 90) nos ajudam a compreender que:

As disposições constitutivas do *habitus* culto formam-se, funcionam e são válidas apenas em um campo e na relação com um campo que, segundo a expressão de Bachelard a propósito do campo físico, é, por sua vez, um “campo de forças possíveis”, uma “situação dinâmica” em que algumas forças se manifestam apenas na relação com determinadas disposições: é assim que as mesmas práticas podem receber sentidos e valores opostos em campos diferentes, em estados diferentes ou em setores opostos do mesmo campo.

Frente a um espaço de lutas, alguns se adequaram mais do que outros, ou para usar o conceito de *habitus*, alguns detinham disposições que os tornaram aptos para as disputas e outros se mostraram pouco afeitos às lutas por espaços no campo mercadológico. Neste sentido, Rodger e Fagner são exemplos claros que podemos visualizar: Rodger formou-se em física e, logo em seguida, entrou para a universidade, construindo uma base de sobrevivência razoável para um filho de classe média. No momento em que as tensões se apresentarem no âmbito musical-mercadológico, o campo acadêmico se apresentava como muito mais vantajoso simbolicamente e financeiramente. Não nos interessa nesse momento analisar os objetivos de Rodger na qualidade de pesquisador e professor de física, que certamente também traziam para o agente um sentido de realização, o que nos chama a atenção é que suas aprendizagens prévias prepararam o físico mais para o

campo universitário do que para as buscas por um lugar consagrado mercadologicamente na música popular brasileira (MPB). Por outro lado, seu conterrâneo em ascensão no campo da música, Fagner, apresentou as disposições necessárias para enfrentar e suportar as disputas nos campo musical mercadológico, chegando a se tornar diretor artístico de uma grande gravadora, a CBS. Fagner é reconhecido como aquele que não foge à luta para garantir o seu espaço e Rodger é identificado como uma pessoa que evita as disputas e se mantém fora das zonas de conflitos.

### 3.2 Capital

Os agentes em movimento vão adquirindo nas suas práticas experiências que são acumuladas e podem ser reaplicadas, investidas e reinvestidas no momento de suas escolhas. Visualizando essas disposições com volume que varia conforme a posição no campo é o que a *praxiologia* denomina capital. Dessa forma, é possível visualizar o campo como um espaço social estruturado.

A primeira visualização do capital pode ser feita pelo viés econômico, ligado à renda, patrimônio, bens materiais; já o capital cultural é transmitido aos agentes pela família e pelo sistema de valores cultivados na escola que pela ação duradoura, pelo longo tempo de contato com tais valores, estes são incorporados, mas se apresentam objetivamente na escolha, por exemplo, de obras artísticas e também de forma institucionalizada, como na forma de títulos acadêmicos. Já o capital social se define pela rede de relações sociais que se convertem em convites recíprocos, frequência a lugares comuns e podem ser convertidos em vantagens ou desvantagens dentro do campo. E o capital simbólico é aquele que traz o reconhecimento dos demais agentes do poder adquirido e exerce um controle social, por exemplo, o papel social que é atribuído à figura do pai em uma sociedade com fortes traços patriarcal. O pai detém um capital simbólico que é reconhecido pelos demais agentes no campo.

Os capitais econômico, cultural, social e simbólico são os primeiros que visualizamos para entender os agentes em um campo estruturado, mas essa noção de capital deve ser ampliada para outras formas de acúmulo de valores subjetivos e

objetivos como o capital escolar que transmite um conjunto de regras de convivência, de noções hierárquicas para os indivíduos que passam anos mergulhados nesta instituição. O conceito de capital nos permite analisar como os valores objetivos e subjetivos são acumulados, transferidos, herdados, aplicados, capitalizados ou dilapidados, conforme o espaço social.

Em relação ao conceito de capital Bourdieu (1983) refere-se à possibilidade de investimento e lucro, ou seja, são valores com características semelhantes às do capital econômico. Saber falar, se comportar em ambientes sofisticados, ter diplomas, por exemplo, são moedas sociais que se convertem em vantagens efetivas. Nas palavras do autor,

[...] é preciso lembrar a existência de um capital cultural e que este capital proporciona lucros diretos, primeiramente no mercado escolar, é claro, mas também em outros lugares, e também lucros de distinção [...] este lucro direto é acrescido por um lucro suplementar, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, o lucro do desinteresse: o lucro que tem ao se ver – e ao ser visto – como quem não está buscando lucro, como quem é totalmente desinteressado. (BOURDIEU, 1983, p. 9).

Precisamos esclarecer que nem sempre esses investimentos são conscientes, até porque os sujeitos estão inseridos em um campo onde os capitais já circulam e não há como fugir dos efeitos de transferência que ocorrem nas relações humanas. Há como tornar consciente a existência de tais capitais e como eles operam, que é o que estamos fazendo em relação à formação dos sujeitos dessa pesquisa (ROGÉRIO, 2008).

Trazendo para o campo da música, que é a nossa área de interesse específica, podemos encontrar um mesmo artista com o mesmo repertório em lugares diferentes, recebendo financeiramente e simbolicamente valores diversos, que mudam conforme o espaço social. Por exemplo, o cantor e compositor cearense Paulo Façanha iniciou sua carreira cantando em “barzinhos”, estabelecimentos comerciais que funcionam à noite com serviços de bar e restaurante, mas que são buscados mais como ponto de encontro de pessoas das classes médias. Durante a década de 1990, em Fortaleza, “a música de barzinho” se tornou uma marca e o cantor Paulo Façanha que passou a ser um dos nomes mais requisitados pelos estabelecimentos deste ramo de negócios. Chegando aos anos 2000 essa grife

(música de barzinho) foi perdendo seu valor simbólico com a valorização de outros espaços. Uma das estratégias de Paulo Façanha foi lançar mão do fato de ser um dos agentes responsáveis pela viabilização das primeiras apresentações do cantor e compositor Jorge Vercillo em Fortaleza e, com isso, sua marca musical foi revalorizada ao se apresentar ao lado do seu colega Vercillo que se tornou um grande vendedor de discos e *shows* em todo o Brasil.

Aqui estamos apenas trazendo um exemplo do campo musical para perceber como um capital é valorizado, desvalorizado e reaplicado para reaver sua força simbólica. Paulo Façanha surgiu no cenário das “músicas de barzinho” na década de 1990, dividiu palco com vários artistas consagrados no Ceará como Têti, Kátia Freitas, Fagner, Manassés, entre outros; continuou sua carreira nos estabelecimentos conhecidos como “barzinhos”, teve sua grife desvalorizada e reinvestiu seu capital simbólico ao lado de Jorge Vercillo. Esse interesse mútuo entre Paulo Façanha e Jorge Vercillo traduz um interesse que é solidário no sentido de apoio mútuo e não um interesse de má fé que restringe as relações a jogos de interesses mercadológicos. E, como é bom lembrar, a relação entre os artistas não se resume ao exemplo dado, a vida e a obra dos artistas são sempre maiores que um olhar metodológico-científico.

Estamos utilizando para este trabalho, também, o conceito de capital de mobilidade, que são as experiências com o mundo da viagem que vão sendo acumuladas pelos agentes desde suas infâncias. Durante as viagens os agentes vão adicionando um “capital de mobilidade” (MURPHY-LEJEUNE, 2005 *apud* MELO, 2008, p. 27). Para nosso trabalho, esse conceito sintetiza a soma das experiências dos agentes em seus deslocamentos. Assim como Melo (2008, p. 24), “[...] consideramos que a experiência da mobilidade enquanto vivência torna-se um valor acrescido aos aportes do conhecimento.” Logo, os artistas acrescentam em suas bagagens estas *vivências-conhecimentos* que ao se combinarem com os capitais já depositados no matulão das suas memórias, ganham em riqueza com novas nuances, novas formas de relacionamentos com as pessoas, cada um em relação a si mesmo, o que em última instância revela um *habitus* em transformação.

Nesse sentido, estamos neste trabalho, analisando o *fenômeno da mobilidade como percurso curricular* (MELO, 2008). Estas aprendizagens são internalizadas na prática, no encontro com outras pessoas, no contato com novos

ambientes e, nesse sentido, pelo fato de poderem ser acumuladas, herdadas, transferidas dos pais para os filhos, formam um capital de mobilidade.

Os artistas e intelectuais desenvolvem trajetórias em meio a vetores sociais que, embora não definam completamente suas opções, exigem estratégias de desenvolvimento. No âmbito artístico, os contratos com gravadoras, as parcerias entre letristas e músicos, os contatos com jornalistas formam uma rede de relações que constitui um capital social. As premiações em festivais e os discos são como os “diplomas”: símbolos materiais de suas conquistas que se convertem em capital econômico. Esses capitais por sua vez “abrem portas”, funcionam como “chaves de acesso” às instituições consagradoras na área musical, como tocar nos principais teatros da cidade, nas mais bem frequentadas salas de concertos, entre outros.

### 3.3 Campo

Os capitais e a constituição do *habitus* somente fazem sentido em um contexto, e para isso é necessário a visualização do espaço social. A análise desse espaço é trazida por Bourdieu (2001) através do conceito de campo, que nos ajuda a compreender o espaço onde se desenham as trajetórias dos agentes. O autor define espaço da seguinte maneira:

[...] é de fato diferença, separação, traço distintivo, resumindo, propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades. Essa ideia de diferença, de separação, está no fundamento da própria noção de espaço, conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo e entre [...]. (BOURDIEU, 2001, p. 18).

A noção de campo pode ser entendida como um campo estruturado onde os agentes orbitam em um mesmo espaço. A força de atração entre os agentes decorre de *habitus* semelhantes que geram interesses próximos e formas de compreensão de realidades similares. Por isso, é possível visualizar e compreender como foi constituído um campo musical na cidade de Fortaleza nas décadas de 1960 e 1970, pois os estudantes que tinham interesses parecidos no que se refere à produção

artística, posturas políticas e ideológicas, ou ainda à necessidade de produção de uma nova postura comportamental, se aproximaram. Ao se encontrarem, passaram a produzir *shows* juntos, a participar dos mesmos festivais, a frequentar os mesmos lugares (bares, residências, universidade) durante o período de suas formações, entre 4 e 5 anos. Esses encontros diários durante esse tempo anos fomentaram um novo campo antes inexistente na cidade de Fortaleza.

Quando se lançaram em viagem para os centros de produção cultural do país (Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo) os artistas cearenses perceberam as dificuldades em um novo espaço estruturado de maneira diversa. Seus capitais sociais locais tinham pouco valor em uma nova cidade, foi necessária a construção de um novo capital social que se converteu em capital cultural e simbólico. Como estavam em um campo específico (o musical), os agentes traziam suas moedas, pois já vinham acumulando experiências com festivais e grupos que se apresentavam principalmente no âmbito da UFC. Mas o volume desse capital em outro espaço se modifica e precisa de investimento dos agentes para que ganhe nova força simbólica. Alguns iniciam novas parcerias ou são apadrinhados por outros agentes com maior volume de capital simbólico no campo.

O importante é percebermos que cada campo tem suas regras próprias, e dependendo da posição de cada agente as estratégias serão diversas. Para Manassés, que foi de Maranguape para São Paulo, e depois para Paris, o contato com outros músicos profissionais, virtuosos em seus instrumentos, foi a melhor estratégia para ascensão no campo. Já para Fagner, a inserção se deu inicialmente através de festivais, e depois na rede de relações que conseguiu constituir no campo musical, especialmente a partir da aproximação com o jornalista Ronaldo Bôscoli no período em que estava casado com Elis Regina. Rodger, por sua vez, acumulou capitais na área acadêmica e sempre foi identificado pelos parceiros da música como um compositor-violonista-físico. Ser físico se convertia em capital simbólico que o colocava, mesmo no campo musical, em uma posição de reconhecimento simbólico.

Trazemos as reflexões de Bourdieu (2001, p. 50):

[...] descrevo o espaço social global como um “campo”, isto é, ao mesmo tempo, como um campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos e como um

campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou transformação de sua estrutura.

Aqui apresentamos os conceitos, trazendo alguns exemplos das trajetórias dos agentes, pois dessa forma a *praxiologia* ganha sentido. Apresentar definições teóricas isoladas das experiências sociais se torna tão abstrato que pode parecer não fazer sentido.

### **3.4 *Habitus*, campo e capitais: conceitos imbricados**

O importante para este capítulo é deixar claro que trazemos essas noções de capital, de *habitus* e de campo da literatura bourdieusiana:

[...] uma filosofia da ação, chamada às vezes de disposicional, que utiliza as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e nas estruturas das situações nas quais eles atuam ou, mais precisamente, em sua relação. Essa filosofia, condensada em um pequeno número de conceitos fundamentais – *habitus*, campo, capital – e que tem como ponto central a relação, de mão dupla, entre estruturas objetivas (dos campos sociais) e as estruturas incorporadas (do *habitus*) [...]. (BOURDIEU, 2001, p. 10).

O *habitus* – na qualidade de uma lente de leitura do mundo que organiza e orienta as escolhas, as práticas dos agentes – é um sistema de disposições que se fomenta em um espaço social estruturado; também é possível verificar que são essas práticas estruturadas que estruturam o espaço social em campos de atuação diferenciados, que se distinguem conforme a estrutura (volume e distribuição de capitais). Dependendo do campo social em que o agente desenvolve sua trajetória, suas práticas serão mais ou menos valorizadas. Logo, podemos afirmar que *habitus*, campo e capitais são homologamente estruturas estruturadas e que as práticas advindas desse *habitus* são, também, estruturantes do campo e dos capitais.

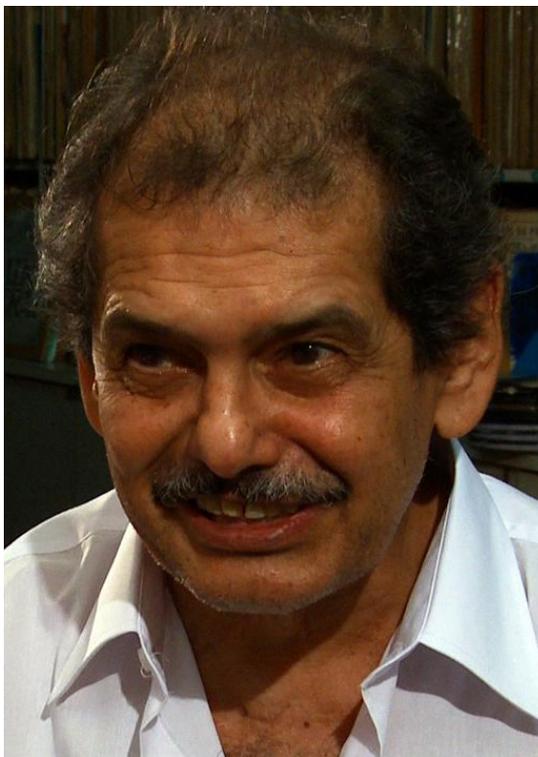
Outra perspectiva importante é a do acúmulo de experiências que acontece desde a primeira socialização do indivíduo, ou seja, as práticas aprendidas no âmbito familiar que se organizam conforme os valores transferidos pelos parentes mais próximos. Essas práticas que se repetem por anos seguidos constituem a um

só tempo o *habitus* primário e os primeiros capitais culturais, sociais e simbólicos. Conforme a estrutura desses capitais herdados será definida a posição inicial do agente no campo, que necessariamente será próxima a da sua origem social, ou seja, a mesma de seus pais, irmãos e demais parentes mais próximos. Essa posição inicial que inculca no agente seus gostos, suas preferências, o classifica no campo. Dependendo das escolhas dentro do leque de possibilidades que os agentes vislumbram no campo profissional e da forma como lançarão mão das suas vantagens (*habitus* e capitais), ou seja, das estratégias implementadas pelos agentes no campo, é que suas trajetórias os conduzirão a posições definidas no espaço e no tempo.

A *praxiologia* de Pierre Bourdieu é nossa companheira de viagem durante todo este trabalho, aqui explicitamos mais objetivamente os conceitos utilizados para que possamos ingressar na análise das entrevistas, no capítulo seguinte, com nossas lentes de leituras ajustadas a essas noções de *habitus*, capital e campo.

## 4 RETRATOS EM MOVIMENTO

### 4.1 Rodger Franco de Rogério



**Figura 1** – Foto de Rodger Rogério, 2010  
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

As aprendizagens no caminho constituem um currículo formativo no sentido da seleção de saberes, das escolhas feitas, das possibilidades sociais objetivas. A vida em movimento e cada um se deslocando conforme a teia de relações tecidas no pó da estrada.

A importância dos familiares e amigos surge desde os eventos mais ordinários até os de maior complexidade. A socialização se faz através de vínculos que vão sendo criados no ambiente e requer um tempo para que se concretizem de forma significativa. Este capital social e cultural precisa de convivência, de partilha, de momentos duradouros para ser acumulado.

Faremos uma análise das dez primeiras viagens de Rodger, desde a infância até os deslocamentos em que a música se faz presente. Os deslocamentos iniciais que fazem parte do processo de socialização de Rodger nos mostrarão a

familiaridade que este vem adquirindo com aspectos da viagem. Ao decidir conhecer o mundo musical fora de Fortaleza, Rodger vive experiências que se convertem em capital de mobilidade.

No período de profissionalização de Rodger suas viagens têm sempre a academia como suporte financeiro, distinção simbólica e como lente de leitura da realidade (constituição do *habitus* de um músico que é físico), e a música como companheira de viagem – com exceção da décima viagem que tem como motivação exclusivamente a música. Logo, Rodger conta com dois fatores facilitadores para seu deslocamento: 1) O capital de mobilidade adquirido ao longo das viagens que faz desde a infância; 2) A universidade como lastro financeiro e simbólico para seus deslocamentos. Esses aspectos constituem um sistema de disposições – *habitus* – importantes para compreender o artista e suas aprendizagens em viagem.

Rodger Franco de Rogério nasceu em Fortaleza, em 28 de janeiro de 1944; filho de um aviador comercial – Pedro Rogério Aguiar – e de uma professora do Estado do Ceará que ocupou dois cargos: um como professora de História e Geografia e outro como técnica, ambas vinculadas à Secretaria de Educação do Estado do Ceará (SEDUC), onde trabalhou no setor de pesquisa. Seu pai morreu no dia 18 de janeiro de 1953 e Rodger completou 9 anos de idade no dia 28 de janeiro do mesmo ano. Aqui encontramos as sementes da docência e da coragem de viajar. Esse é um dado singular na trajetória desse artista cearense. Nenhum de seus pares é filho de um aviador que faleceu em um acidente aéreo. O universo da aviação povoou o imaginário de Rodger durante toda sua juventude criando disposições conflitantes; por um lado a sedução e o desejo de viajar e por outro lado a sempre possibilidade de aborto, no sentido da “não viagem”.

Rodger chegou a se inscrever para fazer prova para oficial da aeronáutica. Mas, devido a um calmante extremamente forte dado por um colega na tentativa de diminuir o nervosismo do candidato no dia da prova, o então aspirante a aviador não conseguiu êxito – para alegria de sua mãe que achava a ideia do filho mais velho ser aviador um grande sofrimento, justamente por causa da tragédia acontecida com o primeiro marido. Existe no agente um *habitus* em conflito, uma força inculcada de partida, de saída, de deslocamento, mas também existe uma força atrativa de regresso à cidade natal – o agente se desloca, sai de Fortaleza rumo aos centros de difusão cultural, mas sempre volta. Acontece que esses eventos extremamente

dolorosos e prazerosos marcaram fortemente a formação do futuro físico, compositor, músico, cantor e ator. Sobre a memória afetiva, André Haguette (1996, p. 87) confirma nossa posição:

A conservação e a lembrança de fatos, acontecimentos, coisas, situações etc. são facilitadas ou dificultadas por fatores subjetivos, tais como importância pessoal ou social, significado emocional, afetivo ou intelectual, prazer ou dor, etc. do acontecido. A memória não é o simples registro no cérebro; é o registro com um sentido ou com um significado para nós e para os outros.

Aqui estamos buscando identificar singularidades do agente que agreguem poder explicativo às suas ações na qualidade de viajante.

#### *4.1.1 As primeiras viagens de Rodger*

Rodger relata as primeiras viagens proporcionadas por seu pai na qualidade de aviador. O mundo dos pilotos e passageiros é internalizado no agente e será exteriorizado, consciente ou inconscientemente, no futuro músico que terá a coragem, ainda muito jovem, de rumar para o Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. É importante lembrar que na década de 1960 e início de 1970 nem todos os artistas que estavam no mesmo grupo no Ceará, frequentando os mesmos lugares em Fortaleza, na Universidade Federal do Ceará (UFC), nos bares e nas residências, ainda amadores e ensaiando seus primeiros voos através dos festivais de música, tiveram a disposição de enfrentar a estrada. Pedro Rogério Aguiar, o pai de Rodger, deixou esta herança para seu filho; e o mesmo utilizou-a no momento de decidir botar o pé na estrada, lembrando que o agente sempre retornava à cidade natal em decorrência “do outro lado da herança”, a morte do pai em viagem.

Essa primeira experiência paterna se confunde com um ambiente de brincadeira, de diversão, de alegria que Rodger guarda na lembrança e também de momentos de dificuldades com a saúde. É possível perceber no depoimento de Rodger as dimensões da dor e do prazer nos momentos de deslocamento, o que imprime sentido para as lembranças do entrevistado:

*Viagem para Itapipoca. Acho que foi a 1ª viagem que fiz. Fomos na boleia de um caminhão, Dona Monavon<sup>9</sup> e eu. Saímos de Fortaleza à noite cedo e chegamos pela madrugada. A estrada era tipo carroçável, sacolejava demais e fazia frio. Falei agora com a mãezinha e ela acha que eu tinha 4 anos na época dessa viagem. Lá em Itapipoca fui acometido de uma coqueluche o que me garantiu uma terapia com voos diários toda manhãzinha. Não sei quanto tempo passamos lá, me parece uns dois ou três meses. Apesar das dolorosas noites de muita tosse, guardo ótimas lembranças. Só viajei com seu Pedro Rogério pilotando quando fomos morar em S. Luiz do Maranhão. Voei muito com ele a passeio, sobrevoando Fortaleza. Em Itapipoca, além dos sobrevoos, íamos sempre às praias comprar peixes, muitos peixes que ele soltava de pára-quadras para a garotada que fazia grande algazarra correndo pelas ruas da pequena cidade<sup>10</sup>.*

Nas três próximas viagens Rodger Rogério narra justamente a diferença que existe entre uma rápida viagem que não tem o tempo necessário para acumular experiências significativas e sua primeira viagem de duração mais longa que proporciona a inserção em um outro meio. A primeira foi uma viagem para o Rio de Janeiro, de férias onde ficou hospedado na casa de uma tia, permanecendo por volta de 3 meses, com 6 anos de idade. A segunda viagem foi para o Maranhão, pois seu pai, que era aviador comercial, foi transferido para aquele estado. Rodger, sua mãe e seu pai ficaram hospedados pouco tempo na casa de uns amigos, mas não chegaram a fixar residência, pois seu genitor faleceu em decorrência de um acidente de voo. Já na terceira viagem Rodger passou um ano no Rio de Janeiro, e neste momento ele narra que sentiu que realmente havia saído de Fortaleza:

*A primeira viagem que eu me lembro eu tinha 6 anos de idade<sup>11</sup>, fui pra o Rio de Janeiro, mas foi uma viagem que eu saí de dentro de casa e fui pra dentro de um apartamento. E do Rio de Janeiro mesmo, além das imagens gerais da cidade, eu vi muito pouco do Rio de Janeiro. [Quanto tempo ficou lá nesse período?] Deve ter sido 3 meses, fiquei na casa de uma tia (Angelina). [Foi motivada pelo quê, essa viagem?] Fui com a minha mãe, eu acho que foi férias, não sei. Outra viagem foi para o Maranhão<sup>12</sup>, que a minha família, meu*

<sup>9</sup> Dona Monavon se chama Maria José Franco Pereira. O sobrenome Pereira é do segundo casamento. Quando era casada com Pedro Rogério Aguiar, Dona Monavon assinava Maria José Franco Aguiar.

<sup>10</sup> Rodger relata que seu pai, Pedro Rogério Aguiar, confeccionava vários pequenos paraquedas e amarrava um peixe a cada um deles; ele, então, sobrevoava a cidade e soltava os peixes que caíam nesses paraquedas, causando muita alegria nas crianças. Depoimento enviado por e-mail em: 15 ago. 2010.

<sup>11</sup> Esta é uma transcrição da entrevista filmada na Rádio Universitária FM da UFC. Após esta entrevista Rodger enviou por e-mail informações sobre uma viagem anterior que fez à cidade de Itapipoca (cidade do interior do Ceará).

<sup>12</sup> Terceira viagem de Rodger.

*pai tava se transferindo pra lá, ia ficar sediado lá, ele era piloto comercial e ia ficar sediado lá, ia ficar mais lá do que aqui, então a gente tava se mudando pra lá e nós ficamos lá, também foi pouco tempo, por que ele morreu e nós retornamos pra cá. [E chegaram a fixar residência lá?] Não, chegamos não, ficamos lá ainda meio acampados na casa de um amigo dele, não chegamos nem a montar casa. Então, nós retornamos pra cá, na sequência eu fui atropelado e precisei me tratar no Rio de Janeiro<sup>13</sup> com um problema no braço e fiquei com uma sequela no braço, tive que... [Atropelado por um carro?] Foi... E aí sim, fiquei um ano, estudei lá, fiz o terceiro ano primário lá. E enquanto fazia um tratamento prolongado de fisioterapia e tal, que eu fiquei com uma paralisia no braço, aí depois do acidente acabei me recuperando. Foi assim... Aí eu senti que tinha saído de Fortaleza mesmo, por que eu estudei, tinha colegas, tinha amigos, tinha o pessoal do prédio e tal, quer dizer, foi uma viagem mesmo.<sup>14</sup>*

A quarta viagem de Rodger, ainda que ele não perceba conscientemente, utilizou um pequeno capital de mobilidade advindo das primeiras viagens em Itapipoca, com o pai pilotando o avião; para o Rio de Janeiro aos 6 anos de idade; para o Maranhão aos 9 anos de idade; e logo em seguida para o Rio de Janeiro. Ainda um pequeno capital de mobilidade em termos de volume, mas certamente uma importante familiaridade com os aspectos da viagem, ao ver e participar com a mãe dos preparativos: arrumar as malas, checar bagagem, comprar passagens, embarcar, se instalar em um novo ambiente, uma nova culinária, conhecer pessoas novas, entre outras atividades. Estamos, assim, identificando um capital de mobilidade no futuro músico viajante.

Outra peculiaridade na trajetória de Rodger são as ocorrências de alguns acontecimentos particularmente graves. Primeiro, uma coqueluche que o proporcionou viagens matinais frequentes de avião, pois se acreditava que as mesmas seriam uma forma de tratamento para a tosse do então garoto filho de Rogério (o aviador) e Dona Monavon (a professora). O segundo acontecimento foi a morte de seu pai em um acidente de avião, que fez com que o projeto de mudança de residência de Fortaleza para São Luiz fosse muito rápido obrigando o filho e a mãe a retornarem à cidade de origem. O terceiro foi o atropelamento em Fortaleza que o garoto Rodger de 9 anos de idade sofreu, obrigando-o a um tratamento fisioterápico no Rio de Janeiro durante um ano. E o quarto foi uma tuberculose

---

<sup>13</sup> Quarta viagem de Rodger.

<sup>14</sup> Todos os depoimentos de Rodger Rogério para esta pesquisa foram dados em uma entrevista realizada no dia 30 de março de 2010. Portanto, não colocaremos a referência em cada fala dele, a fim de não repetir essa informação. As referências aparecerão apenas nas falas de outros agentes.

contraída em São Paulo, em 1973, que fez o artista, em vias de consagração, retornar à Fortaleza para o tratamento da doença.

O segundo acontecimento nos chama atenção pela gravidade envolvida em dois aspectos. O primeiro é toda a preparação que envolve um projeto de vida completamente novo: morar em outro Estado, arrumar as malas para residir definitivamente em outro lugar. Essa preparação que não é apenas objetiva, pois arrumar as malas, nesse caso, é também arrumar toda a bagagem subjetiva, se preparar para se inserir em um novo ambiente, com novas amizades – deixando as antigas amizades na distância física –, novas relações, novas formas de sentir, de perceber, enfim, de viver. O segundo aspecto refere-se ao fato de toda essa energia investida em um sentido, ser violentamente abortada por um trágico evento – o acidente de avião que levou o pai de Rodger a óbito. Ainda hoje a genitora de Rodger, aos 90 anos de idade, narra este acontecimento com muita emoção.

Interessa-nos compreender que esse aspecto é determinante ou determina em grande medida a trajetória desta pessoa que ficou órfã de pai. A morte de seu genitor aos 9 anos de idade em meio à mudança de endereço residencial para outro estado, no caso o Maranhão e, no mesmo ano – já de volta à Fortaleza em decorrência do trágico acontecimento familiar –, Rodger é atropelado e, por esse motivo, muda-se com sua mãe para o Rio de Janeiro. Esses eventos na rota de Rodger estão temporalmente muito próximos: a orfandade e um acidente com o futuro artista. A orfandade obrigando-o a retornar de São Luiz para Fortaleza e o acidente obrigando-o a um tratamento no Rio de Janeiro, isso no período de um ano.

Para nos localizarmos na trajetória do agente no que se refere à música é importante registrar que o futuro compositor começou seus aprendizados musicais ouvindo sua mãe cantar e também por influência do rádio. Rodger conta que quando ouviu João Gilberto pela primeira vez, entendeu que queria tocar e cantar igual ao bossa-novista – considerado por muitos como um revolucionário das harmonias que imprimia um novo jeito de tocar samba combinando as progressões harmônicas com divisões rítmicas executadas pela sua mão direita no violão em contraponto rítmico com as divisões melódicas do seu canto. Sobre isso, Miranda (2009, p. 123) diz:

A grande contribuição de João Gilberto foi suprimir o lado dançante do samba, minimalizando sua batida básica, para valorizar o conjunto indissociável voz/violão, obtendo um novo balanço pelo

“desencontro” dessa batida (repedida homoganeamente), com sua forma peculiar de dividir o fraseado da canção, com grande plasticidade.

Existia um grupo de amigos no seu bairro que também estava conhecendo a mais nova música do Brasil que encantava então o campo musical mundial: a bossa nova. Um deles, em especial, o Edvardo Moraes de Oliveira – irmão da Têti, com quem Rodger iria se casar anos depois – tinha uma facilidade acima da média dos amigos para reconhecer os mais novos acordes violonísticos. Edvardo, que é mais conhecido pelo seu codinome Vavá, conseguia identificar cada uma das notas do acorde em cada corda do violão, de maneira a montar os acordes exatamente na mesma inversão executada pelos músicos da bossa nova, além de conseguir reproduzir com fidelidade os arpejos da mão direita<sup>15</sup>. Na companhia dos amigos interessados em música, Rodger começou a se desenvolver chegando a tocar em bailes com outros músicos. Logo, paralelamente aos estudos, o futuro artista alimentava seus interesses musicais.

#### *4.1.2 Fortaleza – Rio de Janeiro*

Outro aspecto motivador das viagens são as condições matrimoniais, já vimos inclusive que a mãe de Rodger se mudou com seu filho por motivo de trabalho do marido. Após o tratamento no Rio de Janeiro o futuro músico retornou à Fortaleza com sua mãe, período este que estava com 9 anos de idade.

A quinta viagem foi aos 18 anos, e a motivação, embora não tenha sido o motivo matrimonial propriamente dito, mas sim a paixão por sua namorada que se mudou de Fortaleza para a cidade maravilhosa em consequência da transferência do pai. O jovem apaixonado acabou cursando parte do 3º ano científico na cidade natal de Tom Jobim, lá fixando residência por aproximadamente sete meses. Mas, antes da conclusão do ano letivo, com a proximidade das provas finais, Rodger percebeu que queria fazer vestibular para a Universidade Federal do Ceará. Foi desestimulado por seu professor de matemática do Rio de Janeiro, pois este achava que o talento para os números do futuro físico iria “se perder” no Ceará.

---

<sup>15</sup> Quando havia algum arpejo, pois em geral, especialmente com João Gilberto, a mão direita fere as cordas em bloco em “batidas”, proporcionando o contraponto rítmico com a melodia.

Aqui pontuamos dois aspectos: o preconceito com o Ceará e o *habitus* de Rodger. O professor do agente considerou que o Estado de origem do estudante iria diminuir as possibilidades de aprendizado de seu talentoso discípulo; ou seja, neste momento o professor revela um olhar hierarquizado, um ângulo de visão de quem se posiciona acima, de um lugar onde se visualiza mais possibilidades, com mais capitais; ou, explicando de outra forma, que levará à mesma conclusão, o professor lança um olhar de quem está no centro da produção e difusão científica e cultural em direção à periferia, à margem. E esta é uma visão reveladora para compreendermos porque os futuros artistas amadores no âmbito da UFC, quando sentem que necessitam crescer, expandir as possibilidades, realmente vão aos centros produtores e difusores brasileiros: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Esse desvelar das hierarquias nos tira a ingenuidade em relação às forças objetivas do espaço social. O professor disse, em outras palavras – ainda que em relação a outro campo –, o mesmo que Augusto Pontes disse em *Carneiro*: “Amanhã se der o carneiro, vou me embora daqui pro Rio de Janeiro, as coisas vêm de lá.”

O segundo aspecto refere-se ao *habitus* do fortalezense Rodger: aos 18 anos de idade, no Rio de Janeiro, percebe, conscientemente ou não, que suas chaves de acesso, que o fazem sentir-se em comunicação plena com o meio, detêm os códigos da cidade onde cresceu, se socializou, se familiarizou; disto decorre sua motivação para retornar à Fortaleza. O peso na balança entre a bandeja da paixão e a bandeja do ambiente social pendeu mais para a segunda bandeja. A voz de Fagner se fez presente na escolha de Rodger: “Quem sai da terra natal em outros campos não para.”<sup>16</sup>

Viajar para o Rio de Janeiro já não era novidade para este filho de aviador que vinha acumulando capital de mobilidade. Sobre esta viagem, assim relata Rodger:

*[...] quando eu fui pro Rio de Janeiro, em 63, eu evolui muito musicalmente, primeiro porque praticamente não tinha futebol pra eu jogar, [...] ia pouco pro cinema [no Rio de Janeiro] [...]. Então, eu só fazia, estudar, namorar e tocar violão, aí eu passei a tocar muito tempo de violão por dia, a me dedicar muito mais ao violão lá [no Rio de Janeiro] do que aqui [em Fortaleza], então eu voltei tocando*

---

<sup>16</sup> Trecho da música *Último pau de arara*, Composição de Venâncio, Corumba e J. Guimarães gravado por Fagner em 1973 no seu primeiro LP solo – *Manera fru fru marena*, pela gravadora Philips.

*assim... A turma: “Pô, o cara tá tocando demais.” Porque eu evolui muito, apesar de sozinho, mas fiquei muito tempo só com o violão. [...] tinha um método bom, era conhecido como método bandeirantes [...] de um [...] um guitarrista paulista, tinha um nome estrangeiro [...] quando eu me iniciei nas dissonâncias, que ele dá a sequência de acordes dissonantes, inicialmente a gente vai decorando o nome dos acordes, aí depois acaba entendendo como é que forma o acorde e tal, passa até a inventar acordes se quiser [...] inventar que eu digo, inventar a posição. Quando eu fui para o Rio de Janeiro no 3º ano científico em 63, foi final de 62, passei o primeiro semestre de 63 e eu já tocava há uns 3 ou 4 anos. [...] ficava pegando as músicas de ouvido e o fato de ter ido pro Rio de Janeiro nessa época, pra mim, musicalmente foi muito bom. Embora eu não tivesse companheiro pra trocar figurinha musicalmente, o convívio com a sonoridade no Rio de Janeiro foi muito positivo, porque o rádio tocava muita música interessante, mais do que aqui [em Fortaleza], bem mais. A televisão tinha mais coisas interessantes do que aqui. Nesse período a programação era toda local, o que não era local era cinema, não existia vídeotape, não existia transmissão a longa distância, então tinha os programas na televisão, lá [no Rio de Janeiro], tinha os musicais que eu adorava ver e que realmente quando eu voltei pra cá eu senti falta dessas coisas, que tinha lá e que não tinha aqui, mas preferia aqui, apesar disso eu preferia viver aqui.*

A declaração de Rodger coloca em destaque sua relação com a música. Os amigos da cidade de origem – Fortaleza – guardavam o mesmo tipo de relação com a música que o então aprendiz e amante da bossa nova mantinha, mas que se diferenciava da forma como as pessoas no Rio de Janeiro se relacionavam com a música:

*[...] eu já tinha uma relação com a música, eu achava a relação que eles [os cariocas] tinham com a música muito diferente da relação que a minha turma tinha com a música aqui [em Fortaleza], que era uma relação mais estreita, mais próxima, mais profunda, vamos dizer, e a relação dos meus colegas lá [no Rio de Janeiro] com a música, era uma coisa assim de... Não sei... Parecia que eles não gostavam, era coisa da moda só, tá entendendo?! Não tinha o que a gente tinha aqui [em Fortaleza], eu já tocava um pouco, tinha os amigos aqui que tocavam também.*

A relação do aprendiz com a música não é de ordem técnica; a sua percepção da música, a leitura que faz dos colegas cariocas no que se refere a esta arte, também não passa pela estética na qualidade de algo que traz imanente uma substância musical transcendente, nem essencial. Sua leitura é relacional. O contato do fruidor com a música, que guarda semelhanças com seus antigos amigos de origem em comparação com o tipo de interação dos amigos do Rio de Janeiro com a

arte, permite um julgamento estético em relação à sua cidade de origem, aos amigos e à sua própria experiência musical.

Sobre o encantamento com a cidade do Rio de Janeiro, Rodger assim nos conta:

*O Rio de Janeiro – não sei como é que a garotada vê isso hoje – mas quando eu era criança, o Rio de Janeiro era a capital do Brasil! Então, todo mundo era louco pelo Rio de Janeiro, quem conhecia e quem não conhecia. Era nossa capital, tá entendendo!? A gente tinha um amor pelo Rio de Janeiro, mesmo os que não conheciam tinham um bem-querer. As músicas que chegavam do Rio de Janeiro, também falando do Rio de Janeiro, muitas! Era uma coisa assim que plantava na gente um certo bem-querer por aquele lugar, [...] era a nossa capital [...] mesmo depois que a capital foi pra Brasília, o Rio de Janeiro continuou com aquela aura de capital [...] a “Valsa de uma cidade”, “Copacabana”, a “Valsa de uma cidade” que é feito por um paraense: “Vento do mar... Calçada cheia de gente a passar e a me ver passar, Rio de Janeiro gosto de você”. Aí pronto, tem as músicas que falavam da Lapa, falavam dos vários aspectos, vários locais do Rio de Janeiro, tudo isso plantava em nós um certo bem-querer pela cidade.*

Rodger aponta um dado interessante que nos remete ao valor simbólico da arte. As músicas ouvidas através dos rádios nos diversos recantos do país interiorizavam nos ouvintes imagens míticas da capital brasileira, e este processo é tão profundo, que, mesmo depois da capital se mudar para Brasília em 21 de abril de 1960, o Rio de Janeiro continua com sua aura, com seu valor simbólico. Este “bem-querer” descrito pelo então jovem ouvinte das rádios que veiculavam os valores nacionais, passava a fazer parte da lente de leitura da realidade do agente. Mesmo sem conhecer o Rio de Janeiro, o “bem-querer” estava plantado em sua mente e coração. A expressão “plantado” também nos remete a um processo de naturalização das construções sociais, essa forma de percepção está tão internalizada que, por vezes, parece que brotou no sentimento como uma flor brota no jardim. Um fragmento da canção *Valsa da cidade* foi cantarolada por Rodger e *Copacabana* foi lembrada como constituidora da mítica imagem da capital carioca. Colocamos suas letras aqui na íntegra para ilustração da imagem construída da cidade maravilhosa:

VALSA DE UMA CIDADE  
(Antônio Maria e Ismael Neto)

*Vento do mar no meu corpo e o sol a queimar, queimar  
calçada cheia de gente a passar e a me ver passar  
Rio de Janeiro gosto de você  
gosto de quem gosta desse céu, desse mar, dessa gente feliz.  
Bem que eu quis escrever um poema de amor e o amor  
estava em tudo que eu quis  
em tudo quanto eu amei  
e no poema que eu fiz tinha alguém mais feliz que eu  
o meu amor que não me quis.*

Antônio Maria era recifense e Ismael Neto era paraense de Belém, ou seja, um nordestino e um nortista de encantados com a capital brasileira carioca passam a encantadores.

COPACABANA  
(Alberto Ribeiro e João de Barro)

*Existem praias tão lindas cheias de luz  
nenhuma tem o encanto que tu possuis  
tuas areias, teu céu tão lindo  
tuas sereias sempre sorrindo.*

*Copacabana princesinha do mar  
pelas manhãs tu és a vida a cantar  
e à tardinha o sol poente deixa sempre uma saudade na gente.*

*Copacabana o mar eterno cantor  
ao te beijar ficou perdido de amor  
e hoje vive a murmurar: só a ti Copacabana eu hei de amar.*

Essa internalização dos valores que ganha o Rio de Janeiro no imaginário dos brasileiros através das músicas geram um olhar hierarquizado que passam a constituir um *habitus* que naturaliza essa leitura diferenciada dos lugares. Para o agente em questão seu *habitus* fortalezense sentirá um estranhamento com o *habitus* carioca; o mesmo ocorrerá em São Paulo.

### 4.1.3 Fortaleza – São Paulo

Rodger ingressa no curso de física da Universidade Federal do Ceará em 1964 mas, em virtude de um convênio com a USP firmado a partir do convite do professor Luiz Carlos Gomes desta universidade, alguns estudantes concluíram o curso de graduação na USP, o artista-acadêmico nos traz o seu relato:

*[...] entrei na universidade, aí voltei a viajar em 67 quando fui terminar o curso de física na USP. Terminar o curso de física na USP foi outro sofrimento, parecia que tava em outro país. A primeira impressão que eu tive. Só o sotaque dos paulistas eu já tomei um susto, parecia um bando de italiano falando, eu achava muito diferente. Mas não senti mais aquilo que eu sentia no Rio de superficialidade das pessoas não, aí não, mas o trato, a forma como as pessoas se relacionavam, era diferente, eu sentia isso. Sentia um certo preconceito com o nordestino.*

Nessa sexta viagem de Rodger podemos destacar três pontos: primeiro, a relação com a academia; segundo, o estranhamento e; terceiro, o preconceito com o nordestino. Percebemos claramente que este artista foi o que mais investiu no campo acadêmico, o que lhe garantiu uma boa estabilidade estrutural se comparado aos seus colegas da música nesse início de carreira. O estranhamento reforça o que estamos analisando relativo à formação do *habitus*, que gera sensações reais, ou seja, embora o sentir esteja na classe das subjetividades, este sentir não é irreal, é presente e determina em grande medida as escolhas de uma pessoa. E é preciso lembrar que o *habitus* é constituído a partir de uma realidade objetiva, logo, observável. A forma como é constituída a sensibilidade de um indivíduo nos remete ao processo de socialização e este está ligado invariavelmente ao seu contexto. Logo, a formação desta subjetividade desvela as condições objetivas no espaço social. As posições no campo, conforme o volume de seus capitais, as estratégias de movimentação e de imposição das legitimidades revelam claramente porque Rodger percebe “um certo preconceito com o nordestino”.

Continuando com os relatos de viagem do agente em questão, ele narra uma certa facilidade ao chegar em São Paulo que decorre das viagens anteriores ao Rio de Janeiro; ou seja, aqui podemos observar o que estamos chamando de acumulação do capital de mobilidade.

*[...] muita coisa não é mais novidade, muitas das coisas que você vê em São Paulo não é mais novidade, você já viu no Rio de Janeiro. Aquela coisa metrópole, quando eu fui [...] realmente o fato de ter ido ao Rio, de já ter passado no Rio por três ocasiões, me levou a encarar São Paulo com mais intimidade, vamos dizer assim, com menos perspectivas do desconhecido; se bem que eu achava muito diferente realmente, entendeu?*

O relato revela uma dualidade e aparente contradição entre o já se sentir familiarizado com situações que uma grande metrópole apresenta e a ênfase em afirmar que achava o novo espaço muito diferente. Por um lado o capital de mobilidade, a familiaridade com a viagem traz uma certa intimidade com as novas realidades; ou seja, a intimidade não é com o local nem com as pessoas e sim com a experiência de se jogar no desconhecido. Por outro lado, o *habitus* fortalezense continua gerando o incômodo do estranhamento no agente, com o sotaque, com as maneiras que as pessoas falam, gesticulam, vestem, enfim, se relacionam umas com as outras, e com o ambiente social de uma forma geral. Quanto ao aspecto da experiência humana no deslocamento geográfico que Rodger já vem acumulando até este ponto da análise, Rogério e Albuquerque (2006, p. 96) afirmam que “[...] as vivências fora do *habitat* natural trazem a experiência da alteridade, de forma que, ao se lançar para fora, a pessoa retorne com a compreensão ampliada do outro em relação a si e vice-versa.”

#### 4.1.4 Fortaleza – Recife

Até a sexta viagem observamos aspectos relevantes para compreender as disposições incorporadas constituidoras de um *habitus* heterogêneo que por um lado agrega capitais de mobilidade de partida e, por outro lado, mantém uma força de regresso à terra natal. A trajetória de Rodger, até aqui analisada, permite compreender a familiaridade do agente com aspectos do deslocamento que, por sua vez, proporcionam as disposições necessárias para encorajá-lo. Não obstante, Rodger está quase sempre ligado à academia – que se por um lado facilita seus deslocamentos, por outro o seduz para investir em outro campo. Seguiremos com as narrativas do agente identificando as evidências da inserção dele na música e buscando compreender suas ações de investimentos no campo musical que se

alternam ou se dividem concomitantemente com o campo acadêmico – e suas aprendizagens em viagem.

A sétima viagem de Rodger está ligada diretamente ao meio musical. Foi uma viagem para Recife em virtude do I Festival Nordestino da Música Popular promovido pelos Diários e Emissoras Associados do Norte e Nordeste. Primeiro houve uma eliminatória em Fortaleza, no Náutico Atlético Clube e entre as músicas classificadas estava *Bye, bye baião* de Rodger Rogério e Dedé Evangelista. Este evento fez com que as possibilidades dentro do campo musical ficassem mais visíveis, mais concretas. Castro (2008) relata que no jornal Correio do Ceará de 25 de agosto de 1969 foi noticiado o resultado desse festival. Augusto Pontes expôs, em vários momentos, que percebia nessa geração de artistas todo o potencial a ser desenvolvido nos centros irradiadores de cultura do Brasil. Contudo, os próprios artistas não viram essa possibilidade com a mesma clareza de Augusto Pontes. Os festivais apresentaram as portas de saída de um público mais restrito das universidades, para a ampliação deste e, com isso – que é o que nos interessa mais especificamente – a disposição de viajarem com o combustível que também é objeto de nossa atenção neste trabalho: a música.

*Festival Nordestino. As Eliminatórias de Fortaleza aconteceram no Náutico Atlético Cearense e foram transmitidas ao vivo pela TV Ceará, emissora da rede "Diários Associados", promotora do evento. [...] Nas eliminatórias aqui, o Náutico era entupetado de gente. Lá o teatro ficou abarrotado. Para a final em Recife foram selecionadas quatro músicas do Ceará, quatro da Bahia e quatro de Pernambuco. A nossa música "Bye, bye baião" saiu daqui classificada em quarto lugar, lá ficou em segundo, e foi o grande sucesso de público do festival. Este Festival Nordestino foi o terceiro que participei. O primeiro foi o Festival do GRUTA e o segundo foi o Festival Aqui no Canto, da Rádio Assunção. Passamos mais de uma semana em Recife.*

A ordem dos festivais que Rodger participou aponta justamente para a expansão de um público universitário para a sociedade, de uma maneira mais ampla. O Grupo Universitário de Teatro e Artes (GRUTA) foi idealizado por Cláudio Pereira, logo, muito mais ligado ao ambiente acadêmico. O segundo festival foi promovido por uma rádio (Rádio Assunção), ocorrido no Theatro José de Alencar – apontando para a primeira ampliação. Já o terceiro foi promovido por uma emissora de televisão, o que traz ainda mais visibilidade para os jovens artistas na sociedade.

Nesse período, esses jovens estavam vivenciando a transição da música “como uma atividade amadora” para a possibilidade de ingressarem profissionalmente no campo musical.

O GRUTA trouxe dois aspectos muito interessantes sobre a questão da viagem. Primeiro, sua criação se inspirou a partir de uma viagem que Cláudio Pereira fez ao Rio de Janeiro para assistir ao *show Opinião* que reunia Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. E segundo, que o GRUTA proporcionou algumas viagens importantes dentro do Ceará e também para fora do Estado, chegando a ir à Argentina com Cláudio Pereira e, em uma delas, com Fagner, que ainda não tinha completado 18 anos de idade. Rogério (2008, p. 92) informa que:

O GRUTA realizou caravanas culturais para o interior do Ceará e para a Argentina. Também produziu um festival de música [...] em 1967 que teve como vencedor o estreante Raimundo Fagner. Este ainda com a menor idade civil foi convidado por Cláudio Pereira para uma caravana cultural que saía de Fortaleza de ônibus e passava até 45 dias viajando.

Retomando a viagem para Recife proporcionada pelo I Festival Nordestino da Música Popular, nos chama a atenção a aproximação dos músicos com os meios de comunicação – nesse caso com a Rede de Emissoras dos Diários Associados e no festival anterior – I Festival de Música Aqui no Canto – com a Rádio Assunção, que foi a promotora deste segundo evento. Essa leitura dos acontecimentos corrobora, mais uma vez, a ideia de ampliação do ambiente universitário para um público consumidor mais extenso.

#### 4.1.5 Fortaleza – Brasília

A oitava viagem de Rodger foi para Brasília, em 1970, e a motivação mais uma vez estava ligada aos seus investimentos no campo acadêmico: o mestrado na UnB. Nesse período o agente já havia assumido um cargo como professor da UFC e, portanto, seu capital social no interior do campo acadêmico já acumulava um volume considerável. Essa forte ligação do jovem músico com a academia também se manteve por dois motivos: 1) O valor simbólico da ocupação de professor de uma universidade federal; 2) Enquanto a universidade, através dos seus agentes, colegas

de Rodger, o convidava para manter-se ligado à academia, o campo musical-mercadológico oferecia um cenário de disputas muito mais acirrado e que, ao invés de convidá-lo, impunha um tipo de resistência aos embates para conseguir tocar no rádio, assinar contrato com gravadora, manter o nome em alta cotação junto aos círculos consagrados que reuniam os nomes famosos da música popular brasileira. Vale ainda ressaltar que as disputas por uma vaga nos quadros das universidades ainda não eram tão acirradas.

Quando falamos que Rodger foi “convidado”, esta não é uma figura de linguagem, ele foi de fato convidado: o sistema de contrato era celetista e não estatutário como é hoje. Logo, ser convidado para lecionar na UFC, depois na UnB e em seguida na USP, era algo muito mais viável do ponto de vista burocrático. Rodger foi da 3ª turma de estudantes de física da UFC, ou seja, era um agente em um campo que estava se estruturando e que precisava de seus agentes para se consolidar, disto decorre os convites que recebeu e a constante sedução que oferecia maiores vantagens simbólicas e econômicas. Aqui não iremos examinar o *habitus* de pesquisador e docente de física, pois nos distanciaríamos do escopo deste trabalho; o que se faz necessário nesse momento é a compreensão, por um lado, da força que o ambiente universitário exerceu sobre as escolhas de Rodger, e de outro lado, os investimentos no campo musical.

Retomando a viagem para Brasília, Rodger alugou um apartamento para morar com a Têti e sua filha Daniela. Nessa residência também se hospedaram durante um período Augusto Pontes, Lêda Estergilda e Wilson Ibiapina. Apresentamos uma parte da entrevista que detalha esse momento de suas vidas em Brasília:

*[O Augusto morou um período lá?] Morou comigo. [A Lêda Estergilda?] A Lêda também, Wilson Ibiapina também, moraram comigo. [E porque eles foram morar contigo?] O Augusto porque quando eu saí daqui, eu já fiquei dando corda nele pra ele ir, e como o Augusto foi, a Lêda namorava com ele, acabou indo também. O Wilson Ibiapina, eu passei um fim de semana no Rio [de Janeiro] e ele tava lá, tava adoentado, tava perdendo o emprego, porque ainda tava num sistema assim de experiência, quando ficou doente. Eu lembro que o médico no Rio tava tratando ele de próstata; aí eu o convenci a ir para Brasília comigo e no final da farrá eu levei ele comigo, pra Brasília, e no outro dia eu levei ele no hospital, Hospital Geral em Brasília. Ele não voltou mais pra casa, ficou hospitalizado pra fazer a operação nos rins, ele tava com pedra nos rins e o*

*médico do Rio tratando ele de próstata (risos) e então ele ficou lá em casa um tempo, até eu ir embora pra São Paulo. Ele e o Augusto ficaram morando comigo, ele o Augusto e a lêda, até eu ir embora pra São Paulo. E foi lá que o Wilson Ibiapina entrou pra TV Globo, já na época.*

A estrutura proporcionada pela UnB trouxe a condição para que Rodger estendesse a mão para os amigos, transformando sua residência em um ponto de encontro para os artistas de maior proximidade com o agente em pauta. Sua casa ter sido uma referência para a ligação entre os músicos cearenses, além de em Brasília, ocorreu também em São Paulo, quando da próxima viagem de Rodger que iremos analisar; e mesmo em Fortaleza, após ter retornado definitivamente para sua terra natal, momento em que montou um estúdio de ensaio e de gravação na garagem de sua residência na rua Antônio Augusto localizada no bairro Praia de Iracema. Outro dado importante a ser observado no relato de Rodger foi o problema de saúde de Wilson Ibiapina. Mais uma vez confirmamos que os problemas de saúde mudam as rotas inserindo os agentes em outros contextos que apresentam possibilidades diversas das antes planejadas. Seu amigo Ibiapina acaba entrando profissionalmente na Rede Globo de Televisão, na qualidade de jornalista. Percebemos novamente a aproximação dessa geração com os meios de comunicação.

Em Brasília, Rodger manteve uma relação muito estreita com um dos seus parceiros mais constantes: Augusto Pontes; lá compuseram algumas músicas, sendo a mais importante deste período a que ficou registrada no disco *Chão Sagrado*:

#### O LAGO

(Rodger Rogério e Augusto Pontes)

*Ainda ontem eu e a lua  
tomávamos banho no lago  
batemos um papo radiante, prateado  
metade da lua, metade de mim  
a lua alegre, pupila do lago,  
prato boiando, bandeja de prata,  
o lago  
metade eu, metade a lua  
flutua prateando a cidade.*

O capital de mobilidade vem sendo adquirido pelo viajante e se convertendo em vantagem dentro do campo. Começou a viajar com 4 anos de idade com o pai aviador; aos 6 anos foi para o Rio de Janeiro; aos 9 anos se preparou para mudar para São Luiz do Maranhão; retornou para a então capital brasileira para tratamento médico; depois, já próximo à conclusão do ensino médio – na época chamado de científico –, voltou para o Rio de Janeiro, trazendo para o professor de física, compositor, cantor e futuro ator, Rodger Franco de Rogério, um considerável volume de capital de mobilidade. Certamente se não tivesse esse aprendizado anterior, a internalização dessas disposições, ele teria tido muito mais dificuldade com os deslocamentos para Brasília e São Paulo, já na qualidade de artista e professor.

#### *4.1.6 Brasília – São Paulo – Fortaleza*

Rodger concluiu o mestrado em física na UnB em 1971 e um dos componentes da banca, que era professor da Universidade de São Paulo (USP): Antonio Piza<sup>17</sup>, o convidou para ser professor dessa instituição. Rodger também recebeu convite para ir implantar um curso de física em Manaus e para ir lecionar no Rio de Janeiro. Porém, seu orientador lhe indicou a cidade de São Paulo como a mais adequada para um pesquisador. Rodger, em sua nona viagem, mais uma vez arrumou as malas e rumou para São Paulo pela segunda vez – a primeira foi quando estava concluindo a graduação em física na USP. Alugou um apartamento em um edifício que ficava em frente à casa de Belchior na rua Oscar Freire, no bairro Pinheiros, e permaneceu nesse endereço até meados de 1973. Essa sua residência se tornou, mais uma vez, um ponto de encontro de amigos cearenses ligados à música.

Na primeira viagem à São Paulo Rodger não gostou, não se sentiu bem, mas imaginou que retornando na qualidade de professor o ambiente pudesse ser mais agradável. Contudo, o estranhamento com ambiente paulista persistiu. Rodger detalha sua mudança de Brasília para São Paulo.

---

<sup>17</sup> Antonio Fernando Ribeiro de Toledo Piza, professor associado da USP, PhD em física pela Massachusetts Institute of Technology (USA).

*Quando eu tava terminando o mestrado eu recebi três convites, um pra ir pra Manaus, que seria instalar um curso de física na Universidade do Amazonas, que não tinha ainda um curso regular de física [...] São Paulo eu fui convidado pelo professor Antônio Piza, que foi da minha banca de mestrado, ele encantou-se com a tese<sup>18</sup>, perguntou se eu não gostaria de ir pra São Paulo e o outro convite foi pra ir pra o Rio de Janeiro. [...] O Luiz Carlos Gomes me aconselhou a não ir pro Rio porque chegasse no Rio eles iam me encher de aulas, eu ia ter pouco tempo pra estudar, pra pesquisar e tal, que São Paulo a coisa era mais profissional, mais pesquisa mesmo, aí então eu acabei optando por São Paulo e foi lá que acabei ficando [...]. Mas de novo eu não gostei, sabe? Eu digo isso porque eu pensava assim: naquela época eu era estudante né, então a situação era diferente, eu indo como professor vou gostar, mas não gostei da USP, a relação das pessoas, sabe? Uma coisa muito distante, muito fria. Tinha professor da USP que reclamava que o Luiz Carlos Gomes se misturava com estudantes e professores menos graduados... Sabe como é... Um livre docente de São Paulo não anda conversando com assistente, sabe? [...] em São Paulo eu sofri esse preconceito de ser nordestino e de ser músico na USP né, porque o fato de eu aparecer na televisão, começar aparecer em programas de televisão, isso causou um certo... Eu sentia um certo... Sabe como é... Não me olhavam bem não na USP é tanto que acabei realmente me aborrecendo.*

Os campos musical e acadêmico se reforçam e se repelem. Este é um dado interessante para analisarmos: a configuração de um campo em interação com outro. Primeiro percebemos que o mesmo não é isolado nem estático, antes é dinâmico e poroso e guarda contradições em seu interior. A música dessa geração ganhou espaço e legitimação a partir do âmbito universitário, contudo, diferente do que se poderia supor, alguns professores da universidade eram marginalizados pelo fato de serem músicos – como aconteceu com o agente em pauta. Ainda que o ambiente acadêmico tenha legitimado grande parte da produção dessa geração de artistas, existe uma gramática relacional nos ambientes que permitem ou não o investimento em outras áreas. Nesse caso – professor de física na USP no início da década de 1970 –, as tensões se tornaram muito difíceis para Rodger.

Retomando a nona viagem do agente, nesse momento de sua vida, Rodger estava no ápice de sua carreira acadêmica, pois acabara de concluir o mestrado (seu maior título acadêmico) e fora convidado para ser professor da USP. Nesse período, também, se deu o auge de sua carreira musical, pois em São Paulo foi gravado o disco-marco dessa geração de intelectuais e artistas, o LP *Meu corpo*

---

<sup>18</sup> Rodger Franco de Rogério foi aprovado no mestrado com o trabalho intitulado *Vibrações coletivas de gás de elétrons no interior de órbitron*, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Gomes. Registro encontrado em: <<http://www.fis.unb.br/teses.html>>. Acesso em: 22 mar. 2011.

*minha embalagem todo gasto na viagem*, mais conhecido pelo seu sub-título *Pessoal do Ceará*.

Reunindo canções como *Terral* e *Beira-mar*, de Ednardo, *Cavalo ferro*, de Fagner e Ricardo Bezerra, o *Pessoal do Ceará: meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, elepê produzido por Walter Silva pela Continental (1972) constituiu-se como um marco na incursão dos novos compositores no mercado fonográfico. (AIRES, 2006, p. 119).

Esse disco foi nossa referência – justamente pela sua relevância – para a seleção dos agentes a serem entrevistados no mestrado e, agora, mais uma vez, é o disco inspirador desta tese, pois o título já traz o tema que é objeto de estudo neste trabalho: a viagem.

Essa segunda viagem de Rodger para a São Paulo acontece em um momento de grandes desafios nos dois campos em que Rodger está inserido – o acadêmico e o musical. Esta cidade reafirmou (ou alguns moradores de São Paulo, para não generalizar) seu preconceito com o nordestino. Agora Rodger sentia um duplo incômodo: o de ser nordestino e o de ser músico em meio a pesquisadores do Departamento de Física da USP.

Rodger, então, optou investir pela primeira vez um maior volume de esforços no campo musical.

*[...] eu resolvi experimentar sair da academia e ficar só na música. Mas não demorou muito, eu percebi que não estava preparado pra enfrentar esse mundo fora dos muros da academia; se entre os muros da academia eu não tava satisfeito, fora da academia eu tava mais insatisfeito ainda, porque era uma vida de muita luta, tem que lutar... Eu nunca gostei desse negócio de luta. Uma vez eu participei de uma reunião da CBS com o Fagner, eu fiquei impressionado [com o tratamento entre eles] na porrada mesmo, era na base do palavrão [...] Aí eu digo: “Ih, rapaz, esse mundo não dá pra mim não.” Comecei a tomar conhecimento de que não ia ficar satisfeito daquele jeito. Queria ser artista, queria ser músico, mas pra ter que enfrentar uma batalha, minha personalidade não admitia eu tá nessa luta constante, sabe? Se eu já achava a luta dentro da academia grande pra mim, fora era muito maior (suspiro). As pessoas lutam por posições e são, de certa forma, companheiras em determinado momento, mas é como se fosse um inimigo, ali, que pode tomar o seu lugar ou que você vai tomar o lugar dele, sabe como é, tem sempre alguém puxando o tapete [...]. Com muita tristeza eu vi que achava que não ia continuar.*

Rodger conseguiu ter clareza que o espaço musical é sim um campo de lutas – “era uma vida de muita luta, tem que lutar... Eu nunca gostei desse negócio de luta” – em que os agentes assumem posições e que, ao mesmo tempo em que são colaboradores mútuos – já que estão dentro do mesmo campo –, são também concorrentes que lutam por posições: “As pessoas lutam por posições e são, de certa forma, companheiras em determinado momento, mas é como se fosse um inimigo, ali, que pode tomar o seu lugar ou que você vai tomar o lugar dele.”

Com Bourdieu (2005), podemos entender que essas posições dependem da força de imposição das escolhas de cada um e essa força é determinada, em grande parte, pelo volume de capitais que se consegue acumular. A partir da perspectiva do artista é possível compreender como opera o poder simbólico, que nas palavras de Bourdieu (2005, p. 9) “[...] é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social).”

Rodger percebeu que no campo musical mercadológico – que se insere dentro do mundo das gravadoras, das emissoras de televisão e rádio, da busca pelo sucesso – a luta é mais árdua que no campo acadêmico. Os agentes estão dispostos a derrubar um companheiro, mesmo que este esteja ao lado durante a viagem. Esse é um desencantamento relevante. Um agente não sobrevive muito tempo em um campo sendo ingênuo, sem perceber as forças que configuram o espaço. Outro momento de lucidez é quando o agente compara o campo acadêmico com o campo musical. A diferença reside em grande medida no fato do campo musical mercadológico estar muito mais ligado à indústria cultural e – ainda que no campo acadêmico também não exista neutralidade, imparcialidade como nos quis fazer acreditar o pensamento positivista – o centro regulador deste campo não é somente o capital econômico.

Nesse sentido, o Pessoal do Ceará na qualidade de um subcampo musical na cidade de Fortaleza, em meados da década de 1960 e início da década de 1970, também não tinha como centro de seus interesses o sucesso musical com vistas à acumulação de capital econômico, até mesmo porque em um regime político de exceção a prioridade é quase sempre a liberdade, principalmente para os estudantes universitários que nesse período assumiram o papel de uma oposição esclarecida, decorrente das reflexões proporcionadas pelo ambiente acadêmico.

Naquele momento a sociedade acompanhava a gênese de um campo musical onde os agentes estão muito mais próximos uns dos outros e com intenções muito mais ligadas a experimentações sem grandes compromissos de audiência (principal termômetro da indústria cultural). Suas motivações estavam ligadas à descoberta de suas potencialidades e tinham como pano de fundo a busca da liberdade frente ao poder repressor da ditadura militar.

Logo, como Rodger já vinha acumulando um volume considerável no campo acadêmico, é para este que ele retorna. E assim, como já vinha atuando nos dois campos, Rodger mantém sua ligação com o mundo acadêmico e com o mundo musical. Esta é uma escolha legítima do agente, feita com clareza das suas potencialidades e dos seus limites. Nesse sentido nos filiamos ao canto do Caetano Veloso: “Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é.” E não cabe a este trabalho realizar um julgamento das escolhas do agente, como mais uma vez nos ensina o canto de Veloso: “Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim”. Este trabalho não quer alimentar uma verdade como um “dom de iludir”. Neste caso, a desilusão é bem mais salutar.

Esta pesquisa também é constituída de escolhas. Se com o mesmo objeto, os mesmos dados, e com a mesma teoria – a *praxiologia* de Pierre Bourdieu –, outro pesquisador fosse escrever uma tese, certamente o leitor encontraria um texto diverso deste, com dissonâncias importantes. Estas dissonâncias estão na variedade, na diversidade dos contextos em que cada um forja seu *habitus*, e na pluralidade de situações e contextos que realizam suas ações. Logo, Rodger se guiou pelo “senso prático” fornecido pelo seu *habitus* de filho de professora e costureira, sendo que com mais investimentos no magistério do que na costura. O agente aqui em questão permanece na academia e na música e, assim como sua mãe, investe mais na academia do que no mundo da moda musical.

Rodger retornou de São Paulo para Fortaleza, permaneceu por aproximadamente um ano em tratamento de uma tuberculose. Aqui podemos nos permitir uma pergunta que coloca esses acidentes de percurso – que independem das vontades dos indivíduos – como redefinidores dos rumos dos agentes: se Rodger não tivesse retornado de São Paulo para Fortaleza em virtude do tratamento de saúde para se recuperar da tuberculose, será que teria encarado o mercado fonográfico com mais disposição? Podemos perguntar isso porque o agente estava

em plena ascensão, chegando aos marcos mais relevantes de sua trajetória, tanto acadêmica (acabara de ser titulado mestre pela UnB e fora convidado para lecionar na USP) como também na sua trajetória musical (em 1972 gravou o disco-marco de sua geração: o *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*, e em 1973 o disco é lançado alcançando certo reconhecimento nacional). E, justamente neste momento de sua vida, uma doença muda a rota da viagem, afastando-o do centro dos acontecimentos do campo musical.

#### 4.1.7 Fortaleza – São Paulo – Fortaleza

Rodger retornou a Fortaleza para se submeter – durante aproximadamente um ano – a um tratamento de tuberculose e rumou novamente para São Paulo em 1974. Alugou uma casa no bairro Brooklin e mais uma vez sua residência se tornou ponto de encontro de artistas. Rodger teve como vizinhos o tecladista, pianista e professor Edson Távora, e o compositor e cantor piauiense Jorge Melo.

Outro piauiense, que depois adotou Brasília como seu lugar de moradia, marcou esse período de Rodger em São Paulo, trata-se de Clôdo Ferreira, um compositor, violonista e cantor que ficou hospedado por aproximadamente três ou quatro meses na residência do físico-músico, período esse que rendeu uma série de músicas em parceria entre o cearense e o piauiense. Uma das composições que na época ficou conhecida, inclusive chegando a dar nome a um *show* do artista foi *Barco de cristal* que, por coincidência ou (provavelmente) não, narra a chegada de um barco de cristal em uma cidade, e essa cidade se alegra, se ilumina, festeja e canta a chegada desse barco. Porém, tudo não passava de um sonho, uma alucinação. Ilustramos aqui com a letra da canção *Barco de cristal*, de Rodger, Clôdo e Fausto Nilo:

BARCO DE CRISTAL  
(Rodger Rogério, Clôdo e Fausto Nilo)

*Eu vi chegar do alto mar um barco de cristal  
trazendo na bandeira a estrela matinal  
a negra noite clareou na luz do teu olhar  
e nós vamos sair e vamos encontrar  
gente pelas ruas num riso só*

*cantando a alegria do barco de cristal  
lá, lá, lá, laiá...  
Mas, foi um sonho ainda à noite  
uma alucinação  
não tem luz teu olhar  
nem mesmo esta canção.*

Essa foi uma entre muitas outras parcerias de Rodger e Clôdo, proporcionada pela proximidade em São Paulo, quando o parceiro de Rodger se hospedou em sua residência.

Essa viagem de Fortaleza para São Paulo foi uma experiência aventureira que teve a companhia de Francis Vale – o produtor da expedição musical; Manassés, com 18 anos de idade – o violonista e guitarrista do grupo, que saía pela primeira vez de Maranguape definitivamente e tinha o mundo pela frente para conhecer; Edson Távora – tecladista reconhecido por todos como o professor de música desse pessoal; Zé Milton – o contrabaixista; e Murilo – que era o baterista. Essa viagem foi emblemática por conta de todos serem músicos compartilhando a estrada. Os modernos trovadores e menestréis viajavam em dois carros – uma Kombi e um Corcel –, passaram por algumas cidades, enfrentaram dificuldades de dinheiro, fizeram apresentações no caminho, passaram pelo Rio de Janeiro, e chegando a São Paulo gravaram um disco. Uma viagem narrada neste trabalho por Rodger e por Manassés. Aqui, Rodger nos conta sua história:

*[...] eu vim, eu retornei [de São para Fortaleza], mas eu tava ainda naquela perspectiva de voltar pra lá [para São Paulo] e aqui [em Fortaleza] acabei encontrando o Edson [Távora], depois a gente começou a tocar junto de novo, fazendo uma coisa aqui outra acolá; e o Francis Vale tava numa corda enorme pra produzir, pra ser agente; que ele tinha feito umas coisas com o Fagner, então ele tava com umas ideias de formar um grupo pra ir todo mundo junto pra São Paulo com um grupo de músicos já ensaiados, pra não depender de músicos de lá. Então, foi quando foi Manassés, o Edson, o Murilo e o Zé Milton – o Zé Milton tocando baixo –, foi uma viagem maravilhosa (risos), com muita emoção. Tinha a Kombi e Corcel, a gente ia fazendo show; a ideia era sair fazendo shows, fizemos show em Recife, fizemos três shows em Recife, dois numa boate e um numa gafieira, era uma região de Recife que tava sendo recuperada e tal e funcionavam umas gafieiras lá, uns negócios, nós fizemos um show lá. [Lá encontraram com Ray Miranda?] Fizemos show exatamente lá onde o Ray Miranda trabalhava, exatamente lá, numa casa de um português lá. O show deu certíssimo, deu tudo certo.*

Essa foi a viagem em que Rodger fez um planejamento contando exclusivamente com a música; desta feita o combustível era somente a música. Analisando as demais viagens dele, os deslocamentos estão mais ligados aos estudos, seja no ensino fundamental, no ensino médio, na graduação ou na pós-graduação, seja por motivo de saúde ou de trabalho. Por isso, consideramos esta a viagem mais emblemática de Rodger. Uma viagem que tem como companheiros outros músicos dispostos a se jogar no mundo, no desconhecido, no novo. Uma viagem com gosto de aventura e temperado pelo sonho de viver exclusivamente de música.

*[Como foi a preparação, como surgiu a ideia de fazer essa viagem?] Eu já vinha pensando que voltar pra [São Paulo], tinha que ir com um grupo, sabe como é, eu botei na cabeça isso e o Francis achava que dava certo, então a gente foi um alimentando o outro – de que era interessante ir [para São Paulo]. A RCA queria gravar com a gente; a gente tinha gravado o primeiro disco na Continental, mas aí a RCA interessou-se, [...] telegrafaram pra mim aqui, eu fui a São Paulo conversar com o diretor artístico da RCA, mais ou menos ficou acertado que logo quando a gente chegasse gravava, e eu ia com os músicos daqui, que eles acharam muito bons e tal, então fomos nessa viagem. Os shows de Recife deram certo, mas os que a gente tava planejando pra Alagoas e Salvador não deu certo porque aconteceram muitas festas em Recife que atrapalharam os outros shows, e aí fomos direto pra São Paulo – o Francis ainda passou pelo Rio, mas nós fomos direto pra São Paulo e... [Quem é que ia no Corcel e quem ia na Kombi?] A Têti voltou pra Fortaleza de Recife, então no Corcel foi eu o Edson, o Murilo e o Manassés; na Kombi ia o Zé Milton e o Francis com o equipamento na Kombi. [...] chegamos em São Paulo aí foi batalhar, fazer show, tentar fazer show. Fizemos algumas apresentações em alguns locais. [...] Gravamos em São Paulo – foi o disco Chão Sagrado.*

Mesmo sendo um período de grande produtividade musical, existiam alguns entraves. Por exemplo, uma das características que um músico deveria – e ainda deve – desenvolver junto à indústria cultural é a capacidade da auto-gerência, capacidade de negociar, de cobrar pelo serviço, contudo Rodger não se sentia preparado para esta tarefa.

*Outra coisa que eu não sabia era cobrar [...] eu lembro que uma vez o pessoal da Volkswagen nos procurou pra gente fazer um show na fazenda que a Volkswagen tem, pelo menos tinha, no Pará; quando eu achei que tava cobrando um absurdo, não me lembro quanto foi, mas tava achando que tava cobrando muito – cobrei pra não ir –, aí a esposa do camarada disse: “Bem, a gente dobra pra garantir que eles vão”. Quer dizer, eu achei que tava cobrando alto demais, tava*

*cobrando uma mixaria, tinha esse aspecto aí do mercado que eu nunca fiquei à vontade com esse negócio, até hoje eu sou meio fora do mercado, meio não, eu sou fora do mercado.*

É interessante como Rodger consegue fazer uma leitura muito clara de seus limites. As disposições mais precocemente incorporadas não traziam esse elemento da habilidade com os negócios, o comércio, a cobrança, a venda e ações ligadas à lógica mercadológica; de fato nem seu pai, nem sua mãe e nenhum de seus parentes mais próximos desenvolveu o gosto por esta área. Todavia, Rodger visualiza claramente em seu contemporâneo Raimundo Fagner essas potencialidades e reconhece o mérito do colega.

*O Fagner foi quem soube mais. Ele era o mais novo de todos nós, era não, é o mais novo de todos nós, mas ele era o mais, assim... Jogado mesmo! Pra vencer nesse negócio, né! E ele tinha certeza que venceria, coisa que eu, por exemplo, eu não tinha tanta certeza, eu via que a minha música não era tão comercial pra se inserir no mercado, era mais complicada do que outras músicas, tá entendendo, mais fáceis de absorver.*

Rodger relata alguns dos momentos mais importantes do ponto de vista musical – fica clara a atuação desse agente dentro do campo musical, especialmente nos momentos de mobilidade:

*[...] no Rio eu fiz uma apresentação, uma só, no MAM [Museu de Arte Moderna], foi muito boa, foi muito concorrida, muitos artistas foram, foi um público de cearense, mas foi muita gente, muito carioca também, muitos artistas. Lembro que o Ivan Lins foi, o Luiz Melodia foi, o Fagner foi, a Lucinha Lins foi, foi muita [gente]. O pessoal tinha uma curiosidade a respeito. Agora, em São Paulo foram mais, muitos... [Em que ano foi o show do Rio?] Foi em 74, 75 por aí [...]. [Qual o nome do show?] O nome foi “Barco de cristal”, que foi um show que a gente tinha apresentado aqui [em Fortaleza] na Faculdade de Direito.*

A chegada dos cearenses no eixo Rio-São Paulo despertou interesse nos artistas, produtores e demais agentes do campo-musical-popular-de-classe-média. Antes mesmo do sucesso nas vendagens de discos de Fagner, Belchior e Ednardo, os nomes dos cearenses circulavam entre os artistas e em meio ao público ligado às universidades.

O *show* relatado acima foi no Rio de Janeiro, Rodger, no entanto, estava morando em São Paulo, onde também aconteceram apresentações que ele

considera marcantes, uma delas realizada no Teatro da Universidade Católica (TUCA), de São Paulo:

*[...] um show que marcou, eu abri um show do Hermeto [Pascoal]. Engraçado que foi assim: no primeiro dia do inverno, era um frio desesperador e eu comentando com o Walter Silva, que era produtor da gente: “Rapaz não vai ninguém pra esse show com um frio desse.” [Walter Silva responde:] “Aí é que você pensa, aí onde você se engana, todo mundo vai pra mostrar as roupas novas de frio.” (risos). É mesmo, né? Um verdadeiro desfile de roupas no show, todo mundo com aqueles casacos...*

Esse rápido diálogo entre o produtor paulista e o cearense recém-chegado mostra como a inserção em um novo espaço social deixa a pessoa desorientada até em relação às roupas e *o que, como e com que força* elas podem mobilizar pessoas dentro de um contexto específico. O que para Rodger surpreende e é estranho, para Walter Silva é muito familiar, está no seu dia a dia. Nas palavras de Lahire (2006, p. 620): “[...] hábito ou disposição adquirida (em latim *habitus*, em grego *hexis*), segunda natureza, costumes e familiaridade, exercício e exercitação, ser habitado por, encarnar ou incorporar.” Essas situações um tanto quanto corriqueiras, e que para um olhar desatento podem parecer até banais, nos remetem a reflexões muito relevantes para a compreensão do *habitus* desses artistas e intelectuais que se deslocam para novos ambientes, novos espaços, em situações complexas do ponto de vista das organizações sociais. Lahire (2006, p. 626) nos ajuda nesta reflexão:

*[...] em sociedades diferenciadas, os indivíduos são submetidos a âmbitos socializadores heterogêneos e confrontados permanentemente com indivíduos portadores de disposições (a agir e crer) diferentes daquelas que eles incorporaram previamente.*

Outro período marcante para Rodger foi a temporada que ele fez em uma casa de *shows* dividindo a noite, seis dias por semana, com Johnny Alf. Era uma casa com muito boa frequência de pessoas importantes da música e que atraía um público de classe média, não eram mais apenas estudantes universitários, mas uma classe consumidora que buscava uma *grife musical*, ou seja, artistas legitimados também por uma fração alta da classe média. Rodger partilha conosco suas experiências nessa casa de *show* chamada Igreja:

*[...] fizemos uma temporada na Igrejinha que era uma casa de música lá em São Paulo, uma casa pequena, mas as pessoas que faziam show lá eram Johnny Alf, a Nana Caymmi, não é, o Luis Vieira, Doris Monteiro; as pessoas que eu lembro que passaram por lá no período que eu tava. Era uma casa muito conceituada, uma casa super conceituada. Então fizemos uma temporada lá, eu acho que uns quatro meses, com o Edson [Távora], o Clódo tava lá morando comigo em São Paulo, tocando viola, o Murilo na bateria e o Mazinho, eu acho, o menino do baixo. Foi um período legal em São Paulo, também, onde muita gente ia nos ver lá em São Paulo, inclusive artistas iam pra nos ver.*

Nesse relato encontramos a dimensão da legitimação conferida por um espaço frequentado por pessoas que trazem uma grife inscrita em seus corpos. A presença de uma cantora consagrada, como Nana Caymmi, em uma casa que investe em apresentações musicais transfere para este espaço parte de seus capitais. Nana Caymmi transporta consigo um poder simbólico que valoriza o capital cultural de lugares que trabalham com música. O mesmo podemos afirmar em relação a Johnny Alf, dividindo as apresentações com os cearenses. Este, que é considerado um dos precursores da bossa nova, transfere para os cearenses parte de seu capital. Quando Rodger relata que se encontrava diariamente com Johnny Alf em um mesmo espaço e que, mesmo sem tocar juntos, dividiam o mesmo palco toda noite, ele agrega à sua fala uma certa distinção. Não estamos nos referindo à arrogância – no caso de Rodger – mas podemos perceber em sua fala que objetivamente dividir o palco com um músico, compositor, cantor consagrado no campo musical é diferente de dividir com outro colega que ainda detém pouco capital musical.

Esta análise feita aqui, não necessariamente é realizada pelos artistas o tempo todo e a toda hora. Não significa dizer que Nana Caymmi e Johnny Alf se movimentavam 24 horas pensando em capitalizar ou transferir seus poderes simbólicos. Esse é o nosso trabalho de pesquisadores, que nos leva a perceber como as forças sociais operam independente do grau de consciência que os agentes tenham a respeito dos capitais que carregam consigo. Em geral, não são ingênuos a esse respeito, caso contrário dificilmente sobreviveriam em um campo de disputas, mas também não podemos reduzir suas vidas a estes aspectos.

Porém, quando realmente incorporam a força simbólica de imposição das legitimações, esta se naturaliza e, inclusive, não precisam pensar nisto a todo

momento porque as forças atuam sem que se esforcem para ter reconhecidos seus capitais. Bourdieu (2007, p. 88) nos traz esclarecimentos para compreendermos esses aspectos: “[...] por imersão em um espaço em que a cultura legítima é como o ar que se respira, aprende-se um senso da escolha legítima tão seguro que pode se impor simplesmente pela maneira de se realizar [...].”

Dessa forma, podemos verificar que esses agentes consagrados pelo campo musical, com grande volume de capital musical acumulado, detentores de relevante poder simbólico no campo da música, não precisavam mais direcionar suas energias para fazer com que estas dimensões sociais fossem percebidas, pois eles já tinham “[...] todas as possibilidades de impor, em um universo em que tudo é uma questão de crença, seus investimentos como os mais legítimos, portanto, mais rentáveis.” (BOURDIEU, 2007, p. 88).

Outro momento consagrador para Rodger ao lado de Johnny Alf, foi quando o compositor de *Eu e a brisa* recebeu a cantora Sarah Vaughan na Igrejinha. Vaughan mandou – com seu altíssimo poder simbólico no campo musical – fechar o estabelecimento somente para ela e seu empresário. Rodger nos traz o seu relato:

*[...] tive a oportunidade de conhecer e tocar com Sarah Vaughan. Ela foi fazer um show no Anhembi e mandou o pessoal do staff dela procurar saber onde Johnny Alf tava. Eles descobriram onde Johnny Alf tava; ela mandou fechar a casa um dia só pra ela (risos), ela e o empresário dela; pensei que ela ia levar os músicos e não levou, foi só ela e o empresário, o agente e nós. Então nós ficamos lá fazendo a farra com ela, tocando. Ela primeiro ouviu muito Johnny Alf, depois ela subiu ao palco pra cantar, Johnny Alf me chamou pra tocar, ele fazia um trio: piano, baixo e bateria, não tinha violão, aí ele me chamou pra tocar, acompanhei Sarah, Sarah Vaughan cantando, “Samba de uma nota só”, “Deasafinado”, “Wave”, umas músicas, foi uma... Uma glória! (risos).*

Esses são momentos que revelam a inserção de Rodger como agente em via de legitimação dentro do campo musical, que vinha acumulando experiências que se convertiam em capitais dentro do campo. A convivência com músicos, cantores e compositores consagrados, também inculcava no jovem músico um *habitus* musical que vinha se transformando através dessas novas experiências em mobilidade física e social.

Rodger viveu mais um momento que para sua trajetória musical foi marcante, trata-se de seu encontro com uma cantora que detinha um dos maiores

volumes de capitais do campo musical brasileiro: Elis Regina. Considerada por grande parte do público consumidor dessa faixa cultural da classe média a maior estrela da música brasileira. Rodger nos conta sobre este encontro:

*Elis Regina, ela tava preparando o “Falso Brillhante” o show que lançou o Belchior em grande escala. [...] mas, quando ela conseguiu falar comigo, eu fui na casa dela, eu, a Têti e o Clôdo fomos lá onde ela marcou pra gente ir. Ela não pôde mais botar as músicas no show, porque ela tinha fechado, o repertório já tava fechado, mas ela queria, no futuro, queria conhecer minhas músicas, fiquei de levar uma fita, que eu nunca levei. Mas foi ótimo, passamos a manhã conversando, ela era uma pessoa expansiva, muito expansiva, muito cheia de ideias também. Nós contamos uma ideia de um espetáculo que a gente tinha pra fazer e ela: “Vamos fazer num circo, vamos montar um circo e fazer, eu produzo, eu produzo!” Essa ideia que a gente tinha de um show, que eu e o Clôdo, a gente ficava imaginando o espetáculo. Vixe, ela deu o maior valor e animou-se e disse que produzia e tal.*

Analisando o relato anterior de Rodger fiquei sem entender por que ele disse “quando ela conseguiu falar comigo”. Então, Elis Regina que procurou Rodger? Busquei esclarecimento via mensagem eletrônica e fiquei tão surpreso quanto o próprio Rodger, na época, ao saber que a grande estrela da música brasileira realmente havia procurado por ele. Assim Rodger esclareceu via e-mail:

*A Elis já havia gravado Fagner e Belchior (“Mucuripe”) e no show que estava ensaiando tinha duas músicas do Belchior no repertório. O Fagner já tinha sido seu hóspede quando ela ainda era casada com o Bôscoli. Foi através do Walter Silva que a Elis deu comigo. Desculpe, mas foi ela quem me procurou. Foi na casa dele que falei com ela por telefone. Pense na emoção! Pensava que fosse trote do Walter, pois ele era chegado a pegadinhas. Quando eu disse alô, ouvi: “Ô compositor difícil!” – era a voz dela, era ela mesmo! Muitas emoções!*

Encontramos no campo artístico facilidade em perceber a força do poder simbólico, especialmente quando se trata de artistas já consagrados e amplamente reconhecidos nos diversos segmentos do campo musical – que é o caso aqui em questão. A maneira descontraída que o agente escreve em tom de brincadeira – “desculpe, mas foi ela quem me procurou” – revela o reconhecimento de uma grife. Afinal, uma cantora no topo, digamos assim, da pirâmide musical, não procuraria qualquer um. Aqui também percebemos o capital social funcionar de forma eficiente em favor deste cearense. Pois, Elis Regina já havia gravado *Mucuripe*, de Fagner e

Belchior, estava ensaiando mais duas músicas do contrerâneo Belchior – *Como nossos pais* e *Velha roupa colorida* – que realmente entraram no disco *Falso Brillhante*; e já havia hospedado Fagner em sua casa. Todos esses fatores funcionam como uma rede de relações que classificamos como capital social. Aqui vemos claramente a transferência de capital de um agente para outro – no caso de Belchior e Fagner para Rodger.

O trajeto dessa segunda viagem de Fortaleza para São Paulo de Rodger com um grupo de músicos e um produtor (Edson Távola, Manassés, Murilo, Zé Milton e o produtor Francis Vale) traz alguns registros relevantes para a visualização deste músico em viagem. Os artistas saíram de Fortaleza, passaram por Recife onde realizaram três apresentações que já estavam planejadas. Contudo, outras apresentações previstas durante a viagem não foram realizadas, provavelmente (o agente não deixou claro na entrevista) por falta de estrutura e dinheiro, então seguiram de Recife para São Paulo.

Recife é uma cidade que historicamente investiu mais em cultura do que Fortaleza. Isto não significa dizer que os músicos de Recife são melhores ou piores, mas que as condições de trabalho para esses músicos eram, e talvez ainda sejam, melhores que as condições oferecidas por Fortaleza – aqui não analisaremos de forma detalhada este aspecto para não fugir do escopo deste texto, apenas estamos pontuando a escolha da cidade de Recife para a primeira parada da viagem musical dos cearenses. Porque Alberto Nepomuceno realizou grande parte de sua formação em Recife e depois fixou residência no Rio de Janeiro? Justamente pelas condições dadas nesta cidade e pela falta de uma escola de música com ensino sistematizado na cidade de Fortaleza. Podemos inclusive ilustrar com a própria UFC: o curso de música desta universidade tem apenas 5 anos de criação, enquanto o curso de licenciatura em música da UFPE foi reconhecido em 24 de agosto de 1978. Essa distância temporal desvela também uma distância no montante de investimentos na área da música entre Pernambuco e Ceará<sup>19</sup>.

Podemos perceber um espírito de solidariedade maior neste período. As disputas no campo se acirram quando os que resolvem investir com mais afinco

---

<sup>19</sup> Dado colhido no *site* disponível em:  
<[http://www.ufpe.br/proacad/index.php?option=com\\_content&view=article&id=160&Itemid=138](http://www.ufpe.br/proacad/index.php?option=com_content&view=article&id=160&Itemid=138)>.  
Acesso em: 22 nov. 2010.

junto a gravadoras e produtores desenvolvem suas carreiras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Neste momento existe muito mais companheirismo: [*Francis achava que dava certo, então a gente foi alimentando um o outro*] (Rodger). Embora tenham planejado, ainda existia um certo imprevisto, um espírito aventureiro. A viagem de músicos em dois carros, com equipamentos de som para montar onde fosse possível tocar, lembra a forma de vida dos ciganos. Ana Maria Baiana (2006), jornalista que registrou parte da saga desses e outros artistas na década de 1970 perguntou em um de seus textos: “Como sobrevivem esses teimosos ciganos da música popular?” (p. 315). E respondeu com um exemplo de Ednardo narrando que “[...] ele mesmo é um exemplo: juntou dinheiro, comprou uma pequena aparelhagem de som e se pôs na estrada vendendo seu *show* ao sabor de convites de amigos, conhecidos, parentes.” (p. 315). A respeito dos contatos através de parentes, vale ressaltar que Ray Miranda, que morava em Recife, citado no relato de Rodger, é casado com Eliane Moraes de Oliveira, irmã de Tėti, cujo nome é Maria Elisete Moraes de Oliveira.

Continuando a análise da estratégia cigana dos cearenses e da solidariedade entre os amigos, Baiana (2006, p. 316) registra que:

Alguns têm a ajuda de um amigo, como o casal Rodger e Tėti. “O Flávio, esse amigo nosso, cuida da papelada para a liberação do *show* e faz os contatos com as pessoas, enquanto a gente monta o som e faz a divulgação”, explica Tėti. A divulgação eles mesmos fazem, sempre. O som pode ser do próprio artista, pode ser emprestado, alugado pelo promotor do espetáculo (90% das vezes, diretórios estudantis), mas quem regula e monta a aparelhagem, na maior parte das vezes, é o próprio protagonista do *show*. “Teve um dia que o público chegou e a gente ainda tava montando as caixas”, explica Tėti.

A jornalista Ana Maria Baiana que escreveu o texto acima originalmente no *Jornal Opinião*, em 7 de novembro de 1975, captou no calor do momento este espírito ainda muito alimentado pela força da boa vontade desses cearenses e seus pares que se aventuraram pelo sudeste. Continuando com Baiana que registra este aspecto em sua matéria jornalística:

Continua predominando o esforço individual de uma turma numerosa, que inclui os cearenses Rodger, Tėti, Fagner, Belchior, Ednardo e Amelinha, o pernambucano Marcos Vinícius, o piauiense Jorge Mello, o carioca Jorge Telles, os paulistas Walter Franco,

Waldemir Marques e Thiago Araripe, e até alguns grupos de rock, como Apokalipsis, o Joelho de Porco e *Made in Brazil*. (BAIANA, 2006, p. 317).

Alguns aspectos nos chamam a atenção nas palavras da jornalista. Primeiro que ela ressalta que o esforço é “individual”, mas é “de uma turma”. É individual porque cada um faz sua parte, dá sua contribuição; mas é de uma turma porque é com o apoio uns dos outros que levam à frente o esforço individual. Interessante, também a autora ter registrado Thiago Araripe como paulista, já que ele nasceu na região do Cariri cearense, mas desenvolveu uma identificação tão forte com os músicos de São Paulo que no olhar de Baiana o cearense virou paulista. Retomando o fato que nos interessa mais centralmente para esta análise: é que esta geração, nesta fase de inserção no mercado fonográfico, ainda guardava a vontade de fazer junto, realizar coletivamente, cultivando estratégias, digamos, ciganas de sobrevivência.

Não obstante o espírito cigano, os artistas assinam contratos com as gravadoras e consagram seus nomes no campo. Naquele período, gravar um *long play* (LP) era o mesmo que conquistar o reconhecimento de um título de doutorado na academia. Os discos eram os diplomas dos músicos. Para conseguir esse reconhecimento que materializava todo o investimento no campo, os agentes precisavam se apropriar da gramática relacional do campo e acumular um certo volume de capital musical. Para isso serviam os festivais com suas comissões julgadoras, que realizavam as triagens e levavam os artistas aos primeiros registros fonográficos. Esse percurso tem também um aspecto socializador que traduz uma trajetória de aprendizagens. Sobre esse aspecto, ao ser perguntado sobre a diferença entre tocar em Fortaleza e entrar em um estúdio de gravação paulista sob a batuta de um maestro, Rodger revela a vantagem da experiência prévia no sentido da aprendizagem:

*[...] com orquestra de cordas e metais eu já tinha tocado, com grupo de baile, que tinham saxofone, pistão, baixo, bateria, não sei o quê! Então, eu já tinha uma caminhada aí de tocar junto, de cantar não, de tocar, porque cantar, eu só vim cantar mesmo, com vontade, já depois dos 40 anos.*

Interessa-nos perceber que o capital musical vem sendo acumulado na trajetória do músico. O fato de ter experiências antes da viagem o habilita a enfrentar

realidades mais complexas com menos dificuldade. Esta vivência não formal de aprendizagem musical revela sua força formadora na qualidade de disposição incorporada que será convertida em capital musical quando em um contexto diverso daquele de origem.

Retomamos mais um trecho da entrevista com Rodger que trata dos aspectos das aprendizagens que o agente vem acumulando:

*[Voltando para o disco “Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem”, [...] foi a primeira vez que entrou num estúdio de gravação de grande porte?] De grande porte sim, porque aqui [em Fortaleza] a gente já tinha gravado no estúdio da Orgacine do José Albismar Gurgel. [Foi uma diferença muito grande?] [...] quando a gente chegou lá [em São Paulo], a gente já tinha passado de certa forma por essas situações de gravação, de televisão, de teatro, o microfone, a câmera, a plateia, não era uma coisa assim de primeira vez, todos já tinham alguma experiência, pouca, mas tinha.*

Durante o período em que estavam com contrato nas gravadoras, os artistas cearenses também atuavam em programas de televisão. Por isso, quando Rodger responde à pergunta que se restringia somente à experiência em estúdio de gravação de músicas, sua resposta remete também à televisão, teatro, câmera, plateia. Todas essas aprendizagens estão acontecendo ao mesmo tempo, no ritmo dos acontecimentos, não são separadas, são vivências concomitantes. Nosso exercício de pesquisador é que pode, em alguns momentos, colocar uma lupa em determinados aspectos para melhor compreender o que o olhar desatento do ponto de vista investigativo não consegue enxergar.

Essa foi a décima e derradeira viagem de Rodger Franco de Rogério que consideraremos para efeito de análise. Neste trabalho nos interessa focar nas primeiras viagens dos agentes, quando estavam se inserindo no campo musical brasileiro. Pois aqueles foram momentos de deslocamento social, de mudança de *status*, visto que antes era um grupo de alunos de graduação na UFC, mas que então estavam assumindo responsabilidades junto a gravadoras, a produtores, justamente numa fase de transição. Nesses momentos de mudança as disposições são requisitadas de uma forma que em outro contexto não seriam. Neste sentido o processo da viagem, do deslocamento físico, nos ajuda a enxergar como essas disposições operam. Os agentes se movimentando dentro do campo em um

momento privilegiado de suas vidas, com muita energia e tempo para investir nas áreas de interesse e disposição para implementar seus projetos de vida.

Observamos que, se por um lado, na década de 1960, a geração Pessoal do Ceará estava forjando um novo campo musical na cidade de Fortaleza, constituindo assim, um novo *habitus* musical a partir das referências estéticas comuns, da frequência aos mesmos lugares na cidade de Fortaleza – sendo a UFC o principal centro de suas ações; por outro lado, a partir de suas viagens, cada um vai individualizando cada vez mais sua trajetória. Neste movimento no espaço social suas antigas disposições se revelam em contextos muito diversos, apresentando mais claramente as dissonâncias entre os agentes dessa geração de intelectuais e artistas.

Rodger dedicou grande parte da sua energia na carreira acadêmica, contudo seus investimentos no campo musical são relevantes para a compreensão dessa geração que ficou conhecida como “Pessoal do Ceará”. Encontramos evidências através das viagens realizadas que o agente buscou a inserção de suas obras no campo, manteve contato com nomes consagrados da música, realizou apresentações musicais e desenvolveu estratégias de atuação no espaço social. Rodger identificou o campo musical como espaço de lutas e optou por manter investimentos tanto na música como na carreira acadêmica. Esta clareza do agente só foi possível ao se deslocar da periferia para o centro de legitimação cultural – Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

Ainda abrindo mão das lutas no mercado fonográfico, Rodger ocupou um espaço relevante na produção artística cearense e brasileira. Registramos, a título de ilustração, as participações de Rodger no campo artístico. Após a gravação do disco *Chão sagrado* o compositor e físico retornou para Fortaleza e reinvestiu seu tempo e esforço na Universidade Federal do Ceará. Sempre mantendo contato com o campo musical e produzindo efetivamente para consolidação do mesmo na cidade de Fortaleza. Em 1979 participou de um dos importantes marcadores históricos da música cearense: o *Massafeira Livre – som, imagem, movimento, gente*, no Theatro José de Alencar. Em 1980 fez a direção musical do álbum duplo de mesmo nome, ao lado de Petrúcio Maia e Stélio Valle. Nas palavras de Rodger em texto escrito para publicação comemorativa dos 30 anos do disco *Massafeira*:

Vivemos um grande momento. Mergulhado assistia à plateia e de lá chegava a forte energia ressoando com a nossa. Foi um papoco ressoando até hoje. A fase da gravação dos discos eu participei empenhadamente, desde a pré-produção, onde gravamos num pequeno estúdio doméstico, em minha casa, todo o repertório que poderia vir a compor os discos. No Rio, fiz a direção dos músicos, quase todos “grumetes”, em se tratando de gravação em estúdio profissional. Emergi, saí da festa feliz da vida. Agora era Rio de Janeiro, Santa Teresa, estúdio da CBS. A brincadeira continuou com as gravações. (ROGÉRIO, 2010, p. 178).

Em 1980, Rodger acompanhou Tėti (na época sua esposa) nas gravações do primeiro disco solo da cantora. E continuou participando de diversos projetos coletivos da área de música na cidade de Fortaleza, muitas vezes na qualidade de intérprete. Em 1981, ele montou a Rádio Universitária FM, mantida pela UFC ao lado dos colegas Marcondes Rosa e Clóvis Catunda; sendo que Rodger foi o que criou a grade de programação, selecionou os primeiros profissionais, produtores, locutores, operadores e jornalistas da emissora, muitos em atividade até hoje. No início da década de 1990, ele fez um curso de formação em teatro no Curso de Artes Dramática (CAD) da UFC, e passou a trabalhar em teatro e cinema; sendo também convidado para compor trilhas para espetáculos na área das artes cênicas.

Após se aposentar da UFC, na qualidade de professor, ao invés de dividir seu tempo entre a música e a academia, agora divide sua atenção entre a música, o teatro e o cinema. Realizou o registro fonográfico do seu primeiro disco solo gravado ao vivo na Feira da Música de 2004, que aconteceu no Centro de Convenções de Fortaleza. Recentemente musicou um livro de poemas do escritor Luciano Maia, intitulado *Jaguaribe*. Este trabalho foi concebido e dirigido por seu parceiro Augusto Pontes que não chegou a ver seu derradeiro investimento concluído, pois faleceu em 2009 e o livro-disco foi lançado em maio de 2010. Atualmente está compondo e gravando a trilha sonora do filme *Dom Fragoso*, com roteiro e direção de Francis Vale.

## 4.2 Manassés Lourenço de Sousa



**Figura 2** – Foto de Manassés, 2010  
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

As vivências familiares são fundantes nas opções profissionais dos indivíduos, e com os artistas, essa força constituidora de um *habitus* primário se confirma. A partir do ambiente doméstico as pessoas vão estruturando suas formas de percepção da realidade e as ampliam à medida das suas experiências socializadoras entre os familiares, na escola, entre amigos e na diversidade social.

Analisaremos a trajetória de Manassés Lourenço de Sousa, lembrando que continuamos utilizando as lentes da *praxiologia* de Bourdieu com os conceitos de *habitus*, campo e capitais. Vamos focar especialmente suas experiências em deslocamento físico, colocando em relevo as evidências que demonstram que o deslocamento social está imbricado com o primeiro. Antes, porém, vamos nos situar em relação ao acúmulo de capital de mobilidade e musical a partir de suas vivências locais e, em seguida, faremos uma leitura das viagens de maior distância espacial e social.

Manassés Lourenço de Sousa nasceu em Maranguape-CE, em 26 de julho de 1954, filho de Antônio Lourenço de Sousa, agricultor, e Lucy Lourenço de Sousa, enfermeira. Da família de doze irmãos, Manassés é o sétimo na posição da fratria. Casou três vezes e em cada casamento teve um filho. Terminou o ensino médio e passou toda a vida se dedicando à música na qualidade de instrumentista. Hoje é reconhecido no campo musical nacional e internacional.

#### 4.2.1 As primeiras viagens de Manassés

Os primeiros contatos de Manassés com um instrumento musical foi aos 4 anos de idade quando, escondido, pegava o violão de um irmão mais velho para tocar. Quando o irmão descobriu, criou um desentendimento que foi intermediado pelo pai:

*[...] as primeiras músicas comecei a tocar com um violão do meu irmão mais velho, escondido dele, porque ele não deixava uma criança de 4 anos pegar no instrumento, tem ciúme e tudo. Então, quando ele não tava em casa eu me trancava lá no quarto, ninguém via e comecei a pegar o violão, até que um dia me pegaram com a boca na botija, digamos assim, e eu levei uns tabefes dele, levei uns tapas dele. Mas aí meu pai entrou na história e eu falei: “Não, mas eu já sei tocar, não sei o quê.” E o meu pai falou: “Olha, então você vai tocar, se não tocar você vai levar mais uns tabefes.” E eu toquei uma música e pronto. A partir daí o meu pai mandou meu irmão liberar o violão pra mim estudar.<sup>20</sup>*

A criança Manassés logo aprendeu a converter a adversidade em vantagem. Escapou de “uns tabefes” tocando violão. E esta tem sido a caminhada desse operário da música, pois sua sobrevivência depende diretamente da sua execução instrumental. Essa sina de tocador que sobrevive da música foi lhe apresentada muito cedo por seu pai em uma viagem de Maranguape para Fortaleza.

*[...] ele um dia me chamou pra ir a Fortaleza com ele – meu pai – eu fui, ele mandou eu levar o violão do meu irmão. Eu tinha uns 5 anos. Aí a gente chegou na Praça do Ferreira, ele mandou eu sentar num banco, mandou eu tocar. E eu não entendi muito bem aquilo, aí*

---

<sup>20</sup> Todos os depoimentos de Manassés para esta pesquisa foram dados em uma entrevista realizada no dia 12 de março de 2010. Portanto, não colocaremos a referência em cada fala dele, a fim de não repetir essa informação. As referências aparecerão apenas nas falas de outros agentes.

*comecei a tocar. Ele pegou o chapéu e começou a passar o chapéu na praça. Começou a juntar gente na Praça do Ferreira, aí eu toquei uma meia hora mais ou menos, ele mandou eu parar e ali na Praça do Ferreira tinha – onde era o Hotel Savaná – tinha uma loja de instrumento musical. “Vamos ali comigo” [Chamou o pai]. Aí ele comprou meu primeiro violão com esse dinheiro, dessa maneira e o dinheiro que a gente arrecadou deu pra comprar um violão. Não era um grande violão, mas era um violão que dava pra tocar e tudo.*

A cidade Maranguape faz parte atualmente da região metropolitana de Fortaleza e fica muito próxima da capital. Contudo, a noção de distância decorrente da diferença de acessibilidade entre as duas cidades em 1959 em relação a 2011 nos permite dizer que Manassés e seu pai realizaram uma pequena viagem. Logo, seu primeiro deslocamento já está relacionado à música, e dessa forma Manassés começou a adquirir os dois capitais centrais para a nossa pesquisa: “de mobilidade” e “musical”.

O pai de Manassés foi um visionário, pois de alguma forma percebeu que o violão poderia trazer mais possibilidades para seu filho. Era como se estivesse falando para Manassés: “A sua enxada será o violão e seu plantio trará frutos socialmente mais reconhecidos.” E realmente Manassés transformou, inicialmente, o violão e depois a viola em sua enxada, ou seja, em seu instrumento de trabalho para sobreviver. Esse aprendizado com seu pai foi fundamental para a compreensão da trajetória deste músico considerado um virtuose da viola. Seu instrumento tornou-se a chave de acesso ao mundo.

Essa experiência prática de deslocamento de uma cidade pouco desenvolvida para o centro da capital, tocar em uma praça que era um ponto de encontro da sociedade fortalezense, conseguir chamar a atenção e, a partir daí, angariar fundos com sua habilidade acima da média dos garotos de sua idade, para investir na sua profissão do futuro comprando um instrumento, é realmente emblemática para toda a vida do violeiro que circulou o mundo com a vibração das cordas de sua viola.

No decorrer do relato de Manassés, perceberemos que sua viola é como a lira de Orfeu, que abre as portas por onde passa ao tocar seu instrumento, encantando a todos que o ouvem.

Aos 7 anos de idade ele tocou em um circo na sua cidade natal com dois outros colegas. Em pouco tempo, pelo fato de serem crianças, se tornaram uma das principais atrações do circo.

*Então a gente passou a ser atração do circo. E foi muito interessante pra mim isso aí porque aí me viram começar na cidade, eu passei a ser conhecido na cidade. Isso foi o começo de tudo. Já apareceu, o “Jornal O Povo” fez uma matéria comigo, não sei o quê, aquela coisa toda.*

Estas foram as primeiras experiências com o público que o tornaram uma pessoa pública em sua cidade.

Ainda em sua cidade natal, aos 7 anos de idade, Manassés integrou um grupo chamado Os Dissonantes, nome dado pelo líder da banda, que era o tecladista, filho da professora Maria José Gurgel, do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Apesar do nome, os adolescentes não tocavam bossa nova, e sim Beatles. Percebemos o capital simbólico de um conservatório que representava a “música oficial” do Estado: o líder do grupo não era só um tecladista, era um tecladista filho da professora do conservatório. Interessante notar como os agentes mesmo que ligados a campos diferentes como, por exemplo, música erudita e música popular, não se isolam completamente. Não obstante, os campos não se confundem, existem forças de atração, pois ambos estão ligados à música, mas diferem em suas especificidades do tratamento musical e do papel que assumem e desempenham na sociedade. Com Os Dissonantes, Manassés começou a fazer pequenas viagens dentro do Ceará: “Aí eu comecei a viajar, viajar o Ceará.”

Depois, Manassés viveu uma experiência musical que proporcionou suas primeiras viagens para fora do Estado.

*Aí fui tocar num conjunto chamado “Barbosa Show Bossa”. Que era de um baterista muito famoso que tinha aqui no Ceará, considerado o melhor baterista do Nordeste. Então ele tinha um grupo, ele formava um conjunto todo ano pra viajar pelo Piauí, Maranhão, Pará, aquelas regiões todas ali. E ele era muito conhecido e aí essa foi minha primeira viagem grande, assim... Eu saí do Estado, eu tinha 17 anos e foi muito legal. Foi muito difícil, mas a experiência foi muito legal. Passamos por muitas situações.*

Nesse relato Manassés declara explicitamente seu aprendizado com a viagem na qualidade de músico do conjunto Barbosa Show Bossa – grupo que fez

algumas viagens pelo Ceará. Os conhecimentos adquiridos foram de ordem musical, mas também de experiências múltiplas que os músicos vivenciaram. A expressão “passamos por muitas situações” envolve uma variedade de dificuldades a serem superadas. Dessa forma, o *habitus* musical é mais amplo que a questão técnica do instrumento, o músico em viagem aprende nas relações com outras pessoas, no contato com novas realidades, nova culinária, novas formas de hospedagem, novas instalações, o que requisita uma grande capacidade de adaptação. São experiências que vão sendo incorporadas e acumuladas na qualidade de capitais de mobilidade.

#### 4.2.2 Maranguape – São Paulo (conexão Fortaleza – Rio de Janeiro)

Manassés passou uma temporada em Fortaleza, morando na casa de Rodger e Tėti, que conheceu através do colega de profissão Edson Távora. Era um período em que Rodger alimentava com Francis Vale a possibilidade de retornar para São Paulo com um grupo de músicos<sup>21</sup> e enquanto isso realizava apresentações na cidade de Alencar.

*Eu fui morar em Fortaleza quando o Rodger me chamou. Morava num quartinho lá no quintal, tinha um quartinho lá [na residência de Rodger], e eu ficava lá. Que aí foi quando eu comecei a tocar com ele, com o Rodger, com a Tėti, [...] que formou-se aquela estória, daquela viagem maluca do Francis Vale.*

A “viagem maluca” foi quando Manassés aos 19 anos de idade, se preparou para uma das viagens mais importantes de sua trajetória musical: Maranguape – São Paulo com conexão em Fortaleza e Rio de Janeiro. A conexão com a capital do Ceará foi esta relatada pelo agente. Os preparativos dessa aventura foram muito intensos para o músico e sua família, pois o violeiro estava indo embarcar em uma Kombi ao lado de outros músicos para participar da gravação de um disco: *Chão sagrado*, de Rodger e Tėti. Nas palavras de Manassés:

*Na verdade tem relação com a estória do [conjunto de baile] Barbosa [Show Bossa], porque no Barbosa o maestro era o Edson Távora e foi o Edson que me chamou pra participar do grupo do Barbosa [...] o*

---

<sup>21</sup> Rodger já havia morado em São Paulo, em 1972-1973, período em que gravou o disco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*.

*Murilo também. [O Murilo também tocava com o Barbosa?] Foram as mesmas pessoas, o Zé Milton também. Então, a gente saiu do Barbosa e fizemos aquele show “Chão Sagrado”, “Retrato Marrom” [com Rodger e Tėti] [...]. Teve dois shows: um no Teatro José de Alencar e um no Teatro Universitário e foi muito legal, uma repercussão muito grande. Aí que rolou a ideia de ir todo mundo pra São Paulo. Ideia maluca do Rodger [...] ou do Francis: “Vamo pra São Paulo todo mundo!” Aquela coisa!*

A rede de relações (capital social) começa a funcionar na vida musical de Manassés: tocava com Edson Távora em um grupo que por sua vez também tocava com Rodger e Tėti, e convidou os colegas para montar um grupo de acompanhamento dos artistas que já eram conhecidos na cidade em decorrência da gravação do disco-marco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*. É possível que Edson Távora tenha percebido que a “viagem maluca” poderia render bons frutos, pois já havia participado em meados da década de 60 do grupo Cactus (Grupo de teatro, música e poesia ligado ao movimento estudantil da UFC, em meados de 1960) e que, portanto, já conhecia a trajetória de inserção da geração Pessoal do Ceará no mercado fonográfico brasileiro<sup>22</sup>.

Mas não é gratuitamente que Manassés usa o adjetivo “maluca” para a referida viagem. O grupo estava se lançando em uma aventura, que tinha apenas como garantia a gravação do disco ao chegar em São Paulo, mas até lá como iriam comer, se hospedar e depois de gravar o disco o que iriam fazer da vida não estava exatamente planejado. Havia alguns contatos e algumas possibilidades, mas o espírito era mesmo de aventura.

*[...] o Francis foi pra Manaus, fez um empréstimo num banco, comprou uma Kombi velha – velha mesmo! – e foi pra Manaus e comprou uns instrumentos musicais pra gente: guitarra, não sei o quê, aquelas coisas todas. E marcamos a viagem. Só que eu morava aqui em Maranguape e era noivo.*

Manassés morava em Maranguape, mas tinha como ponto de apoio em Fortaleza a casa de Rodger e Tėti. Por isso, anteriormente ele afirmou: “Eu fui morar em Fortaleza quando o Rodger me chamou.” E depois disse: “Só que eu morava

---

<sup>22</sup> Além da participação no disco *Chão Sagrado* de Tėti e Rodger, Edson Távora desenvolveu atividades musicais outras em São Paulo. Fixou residência na terra da garoa onde, entre outros filhos, trouxe ao mundo musical o Edson Távora Filho que também se desenvolveu como pianista e tecladista em São Paulo e atualmente está em Fortaleza com uma forte presença no cenário musical da cidade, inclusive na qualidade de estudante do Curso de Música da UFC.

aqui em Maranguape.” Como estavam fazendo *shows* com muita frequência em Fortaleza, o ponto de apoio era praticamente um lugar de moradia para o músico.

Francis Vale foi o produtor do *show Retrato marrom*, apresentado no Teatro Universitário nos dias 10, 11, 12 e 13 de junho de 1974. Esse *show* continha o repertório do futuro disco *Chão Sagrado* que iria ser gravado em São Paulo pela RCA, que foi o motivo da viagem de Manassés de Maranguape para São Paulo. Francis nos conta um pouco desta história:

*Foi um show que era preparando o disco da RCA que ganhou o nome de “Chão Sagrado”. [...] Esse show era o Rodger e a Têti, arranjos do Edson e Rodger. Edson Távora no teclado e acordeom, o Zé Milton no contra-baixo, o Murilo na bateria e o Manassés na guitarra e na viola. O Manassés tinha uns 18, 19 anos, era bem novo. Aí foi feito esses quatro dias lá, o show foi muito bom, lotado os quatro dias, o teatro tem cento e poucos lugares, mas tava lotado todo dia. E acertamos de ir pra São Paulo gravar o disco. Já acertamos show no Recife, numa boate, onde o Ray [Miranda] cantava, de um português. Eu fui com o Edson pra Manaus pra comprar um equipamento. Compramos duas caixas de som, um amplificador, um mixador, microfone, uma guitarra, caixa de guitarra – pra montar o show – bateria, o escambal. Viemos pra cá [pra Fortaleza] e daqui fomos embora. Agora uma parte do material tinha ficado de vir com um outro rapaz que chegou aqui e foi enrolado na alfândega. (Francis Vale, 26 out. 2010).*

O relato de Francis enriquece nossa leitura com os detalhes dessa viagem e nos revela que a habilidade de negociação e planejamento financeiro realmente não era o forte desses agentes, o que se destacava era a vontade de realizar, de se colocar em movimento para fazer circular a música produzida por eles.

*A passagem por Recife foi meio atribulada também, com essa estória de lugar pra ficar [...] era a dificuldade, a gente não tinha dinheiro; tá fazendo uma viagem confiando no cachê que ia receber. A Kombi dá problema, aí gasta uma grana que não tava prevista; dificuldades desse tipo, dessa ordem. Não ter onde ficar, ter que ficar em uma casa de veraneio porque não dava pra pagar hotel, esses arranjos, que a gente faz naquela coisa, acha que tudo vai dar certo e quando fura uma coisa fica difícil, você não tem pra onde correr. [...] Eu tinha comprado as coisas com dinheiro emprestado. O sogro do Dedé [Evangelista]<sup>23</sup> tinha avalizado um empréstimo pra mim no banco, eu não podia furar com ele de jeito nenhum. [O valor era alto?] Era alto,*

---

<sup>23</sup> Dedé Evangelista já era professor do Departamento de Física da UFC e foi um dos parceiros mais constantes de Rodger. A casa do Dedé era um ponto de encontro dos artistas da geração Pessoal do Ceará. Edson Távora chegou a ministrar um curso de música nesta residência para os colegas jovens compositores.

*na época era 10 mil cruzeiros, eu acho. Não era como se fosse 10 mil reais, era mais de 10 mil reais, talvez fosse bem uns 50 hoje.* (Francis Vale, 26 out. 2010).

A saída de Manassés de Maranguape com as malas arrumadas – objetiva e subjetivamente – foi um evento marcante para toda a sua família, amigos e sua noiva. O mito da viagem, no imaginário dos indivíduos se fez presente naquele momento. Muita emoção frente à coragem do filho que iria se aventurar, enfrentar as dificuldades da vida com a esperança da vitória, que se reconverteria em sucesso para todos que estavam vivenciando intensamente aquele momento. Trazemos o relato do músico andarilho:

*[...] eu morava aqui em Maranguape e era noivo; então, a noiva, aquele negócio todo: a noiva foi me deixar na rodoviária pra eu ir embora, aí os amigos, todo mundo se despedindo de mim na rodoviária – “Pô, vai pra São Paulo, não sei o quê”, aquela coisa toda! Choramos, eu chorava, ela chorava, os amigos choravam, tudo, foi uma despedida assim bem despedida mesmo. Aí fui de ônibus pra Fortaleza, lá pra casa do Rodger, no dia da viagem.*

Esse maranguapense parecia ser o portador dessa sina cearense de andarilho, lembrando das palavras da professora Erotilde Honório, *um produto de exportação do Ceará*, confirmando essa vocação histórica de lançar seus filhos em movimento mundo afora<sup>24</sup>. O cearense parece um inquieto que troca “[...] a certeza de uma morada pelo fascínio de caminhos que se abrem, partilhando o destino que foi dado tão somente aos desgarrados.” (CAVALCANTE, 2010, p. 5)<sup>25</sup>.

E como é próprio daqueles que se aventuram nos caminhos do desconhecido, a imprevisibilidade surge: o que estava planejado fica em risco, o desespero bate à porta até que se apresente, de uma forma ou de outra, uma solução. Após toda a despedida emocionada junto aos seus, Manassés vê a decisão de partir quase se desfazendo.

*[...] marcamos de sair 9 horas da noite – nunca vi um cara marcar uma viagem pra sair a noite, podendo sair de manhã. Aí, nada do Francis chegar com a Kombi. O pessoal começou a ficar preocupado – “Cadê o Francis, cadê o Francis?” Aí o Francis chegou lá morto de embriagado, (risos), arrumou uma confusão logo com o Rodger, com*

<sup>24</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Erotilde Honório Silva, declaração feita por ocasião da banca de segunda qualificação da presente tese. Diretora no Centro de Ciências Humanas da Universidade de Fortaleza (UNIFOR).

<sup>25</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Juraci Maia Cavalcante. Vinculada ao programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira FACED-UFC. Texto que é fruto de reflexões sobre as viagens, disponibilizado pela autora.

*todo mundo, brigou com todo mundo e falou: “Não vai ter mais porra de viagem nenhuma, não!” Aí eu falei: “Pô, eu não posso mais voltar pra Maranguape eu já me despedi de todo mundo. Como é que eu vou chegar lá em Maranguape? Eu não viajei não.” Aí o Murilo falou assim: “Mana, vamos pro Piauí” (falando e rindo muito), aí eu: “Pô, pro Piauí?!” [Murilo continua:] “É, eu conheço umas pessoas, a gente vai tocar, vai não sei o quê.” Aí eu falei: “Então, vamos.” Eu tinha algum dinheiro, que eu tinha conseguido pra viagem. “Então, vamos. Vamos pro Piauí, pra Maranguape eu não volto, pelo menos agora, tenho que viajar pra algum lugar, depois eu volto.”*

Ainda que Manassés relate essa história rindo do próprio destino – o que revela a superação de um “quase trauma” –, Tėti nos informa que nessa noite marcada para a viagem em que Francis chegou anunciando a desistência, Manassés sentou na calçada com as mãos na cabeça quase chorando e disse: “Pra Maranguape eu não volto mais.” Quando o colega baterista Murilo propõe a solução de viajar para o Piauí, é interessante a forma como o agente se decepciona ao ter que trocar uma viagem para o centro financeiro e cultural do país – São Paulo – por uma cidade menos desenvolvida financeiramente que Fortaleza, ou pelo menos assim considerada por muitos fortalezenses. Quando relata a decepção: “Pô, pro Piauí?”, a entonação da voz do entrevistado e feições eram bem diferente das de quando narrou a ideia inicial da viagem: “Todo mundo se despedindo de mim na rodoviária – “Pô, vai pra São Paulo, não sei o quê, aquela coisa toda! Choramos [...]” Esse exemplo nos fornece a oportunidade de analisar os lugares como espaços sociais hierarquizados. Manassés tinha a expectativa de subir na hierarquia, ir para São Paulo significava subir esse degrau social. E a proposta do colega músico de ir para o Piauí significava o sentido oposto: descer um degrau social. Importante chamar a atenção que aqui não estamos realizando um julgamento social, este julgamento já é feito pela configuração social atual.

Passada a noite confusa, o dia seguinte trouxe de volta a ideia da viagem para São Paulo.

*[...] no dia seguinte a gente tem outra conversa [...] resolvemos viajar. Aí marcamos a viagem e viajamos, acho que dois dias depois. Aí os problemas ainda não tinham começado (risos). Mas, foi muita coisa, eu não vou contar aqui hoje não essa estória, porque é muito longa essa estória, porque foi muita coisa. Mas foi uma viagem muito – eu digo assim – interessante, porque foi uma viagem que teve de tudo nessa viagem. A Kombi quebrava de 300 em 300 km, a gente levou, acho que 3 dias pra chegar em Recife. Aí armamos um show em Recife.*

Procuramos investigar o máximo possível essa viagem que é emblemática, pois reúne um pequeno grupo de músicos que planeja se deslocar, tendo como motivação principal, a música.

*[Como é que vocês se mantinham durante a viagem? Hospedagem, alimentação?] O Francis tinha um dinheiro pra isso. Foi um empréstimo que ele fez. Ele era o produtor, fez um empréstimo, comprou a Kombi, comprou os instrumentos e guardou um dinheiro pra viagem. Só que o dinheiro acabou no meio da viagem. Aí o Rodger tinha um dinheiro, segurou mais um pouco.*

Essa experiência permite um aprendizado que só é possível na convivência. As pessoas se relacionam nas mais diversas situações, resolvendo problemas juntos, decidindo as soluções coletivamente e enfrentando todas as dificuldades lado a lado. Além do aprendizado musical da convivência de músicos com músicos, os agentes aprendem mutuamente a ser músicos ao assumir e viver esse papel social desde a hora que acorda até a hora de ir dormir. Quando chegavam a uma pousada ou a uma pensão para se hospedarem, o dono do estabelecimento sabia que estava recebendo um grupo de músicos.

Ao chegarem a Feira de Santana, no interior da Bahia, se hospedaram em uma pensão e enfrentaram novas dificuldades.

*[...] chegou em Feira de Santana, aí ficamos hospedados num dormitório de beira de estrada. Então, tinha um restaurante e tinha uma porta que dava pra um dormitório, só que o restaurante ele fechava meia noite e as pessoas ficavam trancadas lá na parte do dormitório. Tinha um corredor, tinha um pequeno terreno assim e os quartos e não podia sair. E o Fulano já vinha tomando “jurubeba” na viagem. Quando chegou lá que a gente foi dormir, aí ele disse: “não, vou dormir não. Vou sair!” Mas [a porta] tava trancada. Aí ele simplesmente arrombou as portas [...] e sumiu no mundo. Aí nada do Fulano voltar. Aí a gente: “Rapaz, alguém tem que ir atrás do Fulano.” [...] a gente encontrou o fulano era mais ou menos umas 6h30 da manhã. Quando a gente voltou já tinha polícia [...] tivemos que pagar o prejuízo [...] eu acho que o Rodger e o Francis pagaram o prejuízo. [...] quase fomos presos por conta dessa estória toda. [...] conseguimos sair dessa, fomos, seguimos viagem.”<sup>26</sup>*

Esse foi um acontecimento que colocou o grupo todo em risco. Os agentes se sentiram “no mesmo barco” e assumiram os problemas uns dos outros. Até hoje todos mantêm uma relação de amizade e respeito, incluindo o protagonista da

---

<sup>26</sup> Por questão ética resguardamos o nome do protagonista da história narrada.

história relatada. Não só as vitórias e alegrias aproximam uns dos outros, mas também as derrotas e dificuldades.

O grupo continuou a viagem e a próxima parada foi no Rio de Janeiro. O dinheiro acabou, a gasolina estava pouca e precisavam chegar a São Paulo, onde seria gravado o disco e teria um cachê acertado. O que fazer?

*[...] acabou o dinheiro quando a gente chegou no Rio [de Janeiro]. Aí o Francis foi até o sítio dos Novos Baianos, a gente ficou esperando num lugar e o Francis foi – até ele era amigo do Moraes Moreira, na época, do Pepeu e foi atrás de dinheiro pra gente chegar em São Paulo. Pronto, chegamos em São Paulo.*

Essa conexão no Rio de Janeiro foi muito rápida, o objetivo era garantir a chegada em São Paulo. “No Rio a gente nem ficou não, ficou algumas horas só e foi pra São Paulo.” Contudo, o momento nos ajuda a perceber como estar dentro de um campo social, no caso o campo musical, pode favorecer o uso do capital social; a rede de relações – Francis que conhece Fagner, que colocou o amigo conterrâneo em contato com Moraes Moreira e Pepeu Gomes dos Novos Baianos – poderia ser, e foi, a solução para o problema enfrentado. Manassés nos informa que “ele [Francis Vale] conseguiu algum dinheiro [...]. Aí chegamos em São Paulo”.

A versão do Francis é um pouco diferente, mas não muda o que estamos em busca de entender “a viagem na formação do *habitus* de músicos”. Nas palavras de Francis Vale: “[...] seguimos até o sítio dos Novos Baianos, onde fisguei 50 paus do Galvão pra seguir viagem. Depois de uns dois dias no Rio, partimos pra São Paulo.”<sup>27</sup>

As experiências vividas na estrada, as superações das dificuldades, só puderam ser vividas porque Manassés encontrou coragem para se colocar em movimento, ou seja, a viagem foi fundamental para as aprendizagens do caminho. Aquela pequena experiência de viagem aos 4 anos de idade de Maranguape para Fortaleza, tendo a música como principal motivação, foi bem capitalizada pelo violeiro.

---

<sup>27</sup> Este depoimento foi enviado por e-mail em: 27 dez. 2010.

### 4.2.3 São Paulo

A chegada a São Paulo trouxe novos obstáculos, e com eles novas aprendizagens. As necessidades básicas de moradia e alimentação não conseguiram ser supridas satisfatoriamente, a ajuda de alguns amigos amenizou um pouco os problemas. Por outro lado, Sampa apresenta duas grandes possibilidades para a carreira do violeiro: gravar um disco em um estúdio profissional e o convite, logo em seguida, para trabalhar em Paris – experiências que vamos detalhar com os relatos de Manassés.

Assim como a casa de Rodger e Téli em diversos momentos se tornou um ponto de encontro e de apoio aos amigos músicos, em grande parte porque mantinham uma estrutura familiar, a casa da cantora Amelinha funcionava da mesma forma. Amelinha estava casada, logo, com uma estrutura familiar que tinha condição de fornecer esse auxílio aos conterrâneos. Encontramos aqui essa coincidência entre Amelinha e o então casal Rodger e Téli de colocar suas casas à disposição para apoiar os companheiros de viagem.

*Chegamos à noite em São Paulo, de madrugada, na casa da Amelinha [...] morava no bairro Perdizes [...] era casada com o Maxim. Mas a gente nem subiu, só subiu o Rodger e tudo pra falar. Porque a gente ia pra um apartamento que não tinha móvel nenhum, era todo mundo dormindo no chão.*

Rodger que em geral colocava sua casa à disposição para acolher os amigos viajantes, agora estava na condição de um viajante em busca de apoio. Agora, que estava viajando exclusivamente na qualidade de músico, sem o suporte de um emprego na universidade federal, ao invés de fornecer ajuda, precisava de auxílio. Mesmo sendo Francis o produtor do grupo, Rodger é quem vai falar com a cantora Amelinha em busca de apoio, o que denota uma liderança do compositor-físico nesse momento. O papel de destaque decorre de seu acúmulo de capitais, pois já havia gravado um disco, adquirido reconhecimento na cidade natal, além de certa distinção (no sentido bourdieusiano) pelo fato de ser físico; Rodger é também compositor e cantor do grupo que assinou contrato com a gravadora, logo, se coloca em São Paulo como o responsável pela chegada de todos. Mas cada agente busca sua forma de sobrevivência com relativa independência, através de seus capitais.

Manassés conseguiu trabalho com a ajuda de um conterrâneo que já morava em São Paulo.

*Aí em São Paulo foi que a gente já tinha um disco certo pra gravar [...] o “Chão Sagrado”. Mas, até aí [até a gravação do disco] as coisas começaram a apertar e a gente teve que se virar. Tem uma pessoa muito importante que ajudou a gente lá que é o Maninho, que era um tecladista daqui do Ceará, já morava em São Paulo há muitos anos, era músico da noite. Ele conseguiu um emprego pra eu tocar nas boates, pro Murilo [...]. Porque a gente não tava conseguindo fazer shows e não tinha o disco gravado. Aí eu tocava num cabaré lá na avenida São João.*

Manassés sentiu dificuldade de adaptação na megalópole. Essa dificuldade advém do seu capital de mobilidade, ainda em pequeno volume, poucas experiências. E essa era a primeira vez que necessitava lançar mão dessa disposição; o *habitus* de origem estava em plena transformação no novo espaço social. Ainda que tenha viajado inicialmente com outros músicos no Nordeste, a chegada em São Paulo não é trivial. Caetano Veloso que viveu até os 18 anos de idade no interior da Bahia, em Santo Amaro da Purificação, descreveu esta sensação de estranhamento advindo de um *habitus* pouco afeito à mega cidade: “É que quando eu cheguei por aqui, eu nada entendi [...].” Manassés, na qualidade de instrumentista e que ainda não estava compondo nesse período, não compôs uma canção, mas nos relata sua dificuldade.

*No Rio a gente passou a noite pela periferia, não deu pra ver a cidade. Mas, São Paulo eu tomei um susto muito grande. [...] a gente foi dormir num apartamento [...] era na rua Capote Valente, ali perto do Hospital das Clínicas, perto de Pinheiros. E eu levei uma semana pra dar uma volta no quarteirão. Eu tinha tanto medo de sair na rua que primeiro eu fui no bar da esquina, sabe aquela coisa, me arrisquei mais um pouco, mas eu levei uma semana pra dar uma volta no quarteirão em São Paulo, porque eu morria de medo de tudo, era um matuto do Maranguape, não sabia de nada. Mas é assustador São Paulo, São Paulo é assustador, pra mim foi assustador, até hoje continua sendo.*

O relato de Manassés nos permite analisar um *habitus* constituído em uma cidade pequena que ao chegar em São Paulo gera um forte estranhamento. Passar uma semana para conseguir dar a volta no quarteirão é um acontecimento que nos aponta essa dificuldade de adaptação que só pode ser superada aos poucos. Vale lembrar que o violeiro tinha apenas 19 anos de idade. Outro aspecto interessante é

que as vivências em Fortaleza, embora já tragam uma experiência com uma cidade maior em relação à Maranguape, não o preparou para a nova realidade paulistana. Logo, mesmo para os agentes que já viviam em Fortaleza, chegar em São Paulo não era uma inserção tranquila. Esse evento colocava o *habitus* de origem em conflito. Tais fenômenos também traduzem um sentido de aprendizagem que acontecem na prática e somente na prática, não existe teoria que proporcione a inserção de uma pessoa em um novo ambiente muito diverso do *habitat* de socialização inicial sem uma sensação de estranhamento.

Mas, para Manassés, esses desafios precisavam ser vencidos, pois havia uma certa promessa de sucesso firmada com seus familiares e amigos do interior do Ceará. O encantamento pelo lugar que promete trazer uma ascensão profissional vai se desfazendo para o agente, ao mesmo tempo em que cresce para os que ficaram em Maranguape e em Fortaleza. Para quem permanece, a imagem da coragem daquele que partiu é o que mais fica em relevo. Para o que partiu a imagem mítica e romântica do encontro com o paraíso vai se convertendo em obstáculos a serem vencidos. Então, se faz necessário encontrar estratégias de sobrevivência.

*Aí o Maninho já conhecia o Rodger também e o Maninho começou a agilizar as coisas. O Murilo também foi tocar, o Edson também. Depois a gente gravou o disco, ganhou algum dinheiro. Mas depois a gente fez muito poucos shows. Aí o Edson foi o primeiro a sair, veio embora, na verdade ele voltou [para] cuidar da família, aquela coisa toda [...]. Então, o Edson veio embora primeiro, depois foi o Zé Milton. O Murilo arranhou uma namorada – ex-namorada do Belchior. E eu, já fiquei sozinho, o Rodger alugou uma casa e eu fiquei morando numa casa emprestada de um francês, Simon Bal.*

Por que continuar? Por que voltar? Ficou claro, desde a partida, que voltar seria a última opção para Manassés, pois para ele não havia vantagem no regresso. Já para o músico Edson, com certo capital acumulado em Fortaleza, conhecido e reconhecido como líder musical, com uma família para lhe dar apoio, sua esposa trabalhando na qualidade de advogada, o retorno apresentava uma configuração mais vantajosa. Contudo, é importante ressaltar que em 1975, Edson foi novamente

para São Paulo e desenvolveu um trabalho musical de relevância na terra da garoa, mas agora com sua família<sup>28</sup>.

Ainda sobre os problemas de moradia, Manassés e os companheiros de viagem ficaram no apartamento de um amigo cearense, arquiteto e parceiro de Rodger, conhecido como Pepe Capelo. Porém, permaneceram pouco tempo e depois é que foram para a casa do novo amigo francês, Simon Bal.

*E a gente tinha que sair do apartamento do Pepe. Nessa época o Rodger ainda tava com a gente, tava o Edson, tava todo mundo ainda. [...] o Pepe emprestou pra gente o apartamento, [...] ele tinha se mudado. Aí o Simon falou “Olha, eu tenho uma casa aí que eu comprei e que eu vou reformar, mas não começou a reforma ainda não, se vocês quiserem podem ficar lá.” Era uma casa que a gente chamava de castelo, que tinha até passagem secreta. Aí a gente ficou um tempo lá, aí o Rodger alugou uma casa, o Rodger voltou a dar aula na USP, porque as coisas estavam complicando [...] o Edson veio embora [para o Ceará], o Zé Milton também, o Murilo foi morar com a pessoa lá que tava com ele e eu fiquei nessa casa, uma casa de 12 quartos, sozinho, morando lá e era um terror, eu ficava, morria de medo.*

Simon era um amante da música e fã dos músicos em ascensão no cenário musical brasileiro. “Ele gostava muito de música e conhecia o pessoal e a gente ia pra casa dele toda sexta-feira pra tocar e ele gravava tudo, ele tinha fitas gravadas de vários artistas, antes de ser conhecidos.” Manassés vai se inserindo cada vez mais no ambiente musical paulista. Mas os primeiros contatos continuam em torno dos conterrâneos. O violeiro chegou a dividir a casa em reforma com o compositor que mais se projetava no campo musical midiático naquele momento, Belchior.

*Aí fiquei morando um tempo nessa casa [do Simon Bal], acho que uns 6 meses. Aí depois veio morar comigo Belchior. Só que o seguinte, a casa começou a reforma, então o Simon falou assim: “Ó, vocês vão ficando nos quartos que não tão reformados.” Aí já tinha saído todo mundo e eu fiquei sozinho e eu já tava no último quarto, pra depois ir pro quarto de empregada, tinha esse quarto de empregada lá atrás. Foi quando o Belchior veio morar comigo.*

Chama a nossa atenção a situação de precariedade que ainda se encontrava Belchior, visto que já havia ganhado em 1971 o IV Festival Universitário

---

<sup>28</sup> As informações sobre o Edson Távora foram possíveis porque mantivemos contato com seu filho, também músico, Edson Távora Filho. Contudo, não obtive mais informações dos colegas Zé Milton e Murilo além das fornecidas por Manassés.

da MPB com a canção *Na hora do almoço*; em 1972, Elis Regina gravou *Mucuripe*, canção do sobralense Belchior em parceria com Fagner e, no entanto, ainda não tinha conseguido resolver a contento nem sua condição de moradia. E até mesmo a alimentação era limitada, pois nem sempre sobrava para dividir com o colega maranguapense que também passava por sérias dificuldades.

*O Belchior chegou e já dividiu o quarto no meio, [...] fez uma estante no meio pra separar o meu lado do dele. Porque ele tinha uma namorada, quando eles terminavam [de lanchar], que sobrava alguma coisa: “Mana, tem um negocinho aqui pra você.” Mas a gente curtiu muito. Aí eu fiz alguns trabalhos com o Belchior. Foi quando pintou a estória pra eu ir pra França.*

A decisão de enfrentar as dificuldades, até mesmo de alimentação e hospedagem só se mantinha para quem deixou tudo para trás e praticamente não tinha outra opção. Manassés relata sua dificuldade:

*[...] nessa época eu passei fome em São Paulo, passei fome mesmo! [...] fui bater na casa da Amelinha: “Amelinha, pelo amor de Deus tô com fome.” [Faz a voz da Amelinha:] “Mana, entra aqui.” Amelinha sempre foi uma pessoa que acolheu demais todas as pessoas [...] tinha dia que a gente dizia assim: “Vamos visitar quem na hora do almoço?” Aí: “Vamos visitar a Amelinha.” Amelinha era uma beleza, mesmo que ela tivesse almoçado, chegava lá ela: “Vocês já almoçaram?” Primeira pergunta que ela fazia. Aí: “Não, almoçamos não.” Aí, “Então, peraí, vamos fazer um negocinho aqui...”*

Edson Távora tinha motivos melhores para seu regresso; Fagner havia abandonado a faculdade de Arquitetura na UnB ainda no 1º ano, na qualidade de estudante, apostou todas as fichas na carreira musical; Rodger mantinha relações com a academia que lhe oferecia melhores condições; Belchior havia abandonado a faculdade de Medicina na UFC no 4º ano, tinha que seguir em frente, não dava mais para voltar; e para Manassés, da mesma forma, havia mais vantagem em continuar do que retornar para Maranguape. Manassés, Fagner e Belchior vivenciam a estória de Orfeu que abre as portas com sua música, mas não tem o direito de olhar para trás, se assim fizer, estará condenando o sucesso de sua trajetória. Então surge a oportunidade de viajar para Paris. O filho de agricultor fazendo da viola, violão, guitarra e cavaquinho os seus instrumentos de plantio e colheita no campo musical, continua arando seu terreno com a música e aproveitando todas as oportunidades. Por vezes pagando um preço alto para se manter em ascensão.

#### 4.2.4 São Paulo – Paris

Mais uma vez o violeiro arruma as malas e busca subir a escada social no campo musical. A experiência em uma capital de primeiro mundo trouxe aprendizados na qualidade de músico em contato com outras técnicas e outras sonoridades, mas também trouxe o desencanto daqueles que quiseram explorar o talento musical de Manassés de forma desonesta. A desilusão se fez presente novamente na trajetória desse corajoso viajante, que conseguiu desenvolver estratégias de sobrevivência através do seu capital de maior volume, o talento musical. A viola era sua salvação, sua sobrevivência, dessa forma, era na qualidade de músico que ele conseguiria superar os inesperados obstáculos. O viajante nos relata mais essa travessia que começou ainda na casa de doze quartos em São Paulo, através do amigo conterrâneo Belchior.

*[...] chegou um cara que era amigo do Belchior, foi visitar o Belchior lá na casa, e ele morava em Paris, era músico, chamava Beltrano [...] ele trabalhava em uma boate em Paris e tinha vindo ao Brasil pra formar um grupo. Ele trabalhava na boate de um mafioso português. E os caras levavam os grupos formados daqui, então como os grupos eram formados eles já existiam numa política de amizade, de entrosamento e reivindicava as coisas, ficava mais fácil e ele teve problema com esses grupos. Então, o que ele fez? Ele mandou o Beltrano pro Brasil pra escolher um músico em cada lugar diferente, que não se conhecessem. Porque o contrato era de 6 meses, até a gente se conhecer o contrato terminava e ele não tinha problemas com a gente. E por acaso eu tava com o Belchior nesse dia [da visita]. Aí o Belchior falou: “Pô, taqui o Manassés cara!” E aí ele: “Pô legal.” Aí eu fiz o contrato com ele, viajei, aí ele já me trouxe pro Rio de Janeiro, já comprou os instrumentos que eu não tinha: cavaquinho, bandolim, essas coisas [...]. Aí fui pra Paris. Foi outra viagem muito louca, porque Ceará/Maranguape – São Paulo, São Paulo – Paris.*

Importante observar que Manassés estava determinado a sobreviver no mundo da música. A decisão de viajar, de se manter em viagem foi feita com afinco. O pouco que contou com seu capital de mobilidade foi muito bem capitalizado pela necessidade de fazer a empreitada dar certo. Manassés podia voltar para Fortaleza, tentar outra carreira, realizar outras atividades, desistir da música? Sim, poderia. Mas nada indica que ele encontraria vantagens com outra decisão que não fosse a

de aproveitar as oportunidades na qualidade músico em deslocamento espacial e social.

As dificuldades decorrentes de um *habitus* interiorano do Ceará foi algo a ser superado nos grandes centros financeiros e culturais como São Paulo, e agora Paris. “[...] muito novo, eu, uma pessoa criada no interior, sabe que eu tive dificuldade com isso [...]” (Manassés).

Manassés continuou sua busca de sobrevivência, apesar do primeiro contrato francês ter sido uma desilusão.

*[...] eu comecei a tocar com eles, mas eu não fiquei nessa boate, eu não cumpri os 6 meses, porque era um regime muito difícil, coisa de bandido mesmo [...] os caras exploravam a gente. No contrato a gente assinou que era obrigado a fazer apresentações de divulgação da casa, que chamava “Via Brasil”. Então, ele [o proprietário] vendia pra gente tocar em grandes festas de grandes milionários, a gente chegou a tocar num castelo do Barão de Rothschild [...]. Tocamos em castelos na Suíça e a gente não ganhava nada, ele ganhava a grana, porque quando a gente [perguntava] “E aí, esse show?”, [ele respondia:] “Não, isso é divulgação.”*

Outra vez Manassés se vê obrigado a buscar uma forma de sobrevivência e, como sempre, a música abre portas de saída. O maranguapense já conta com algum capital social no campo musical que permite visualizar alternativas de trabalho.

*Então, eu acabei saindo, foi aí que eu comecei a tocar sozinho na noite parisiense, já conhecia os músicos de lá e tinha meu grupo que tocava choro. Aí foi que eu comecei a ter uma carreira solo [...] não era compositor ainda, [...] mas eu trabalhei 3 anos lá e foi muito legal, porque – isso foi em 1975 – até hoje eu sou lembrado lá. Quando eu chego, a nova geração, quando fala “Manassés”, todo mundo: “Você já é famoso, aqui todo mundo fala de você” e as pessoas mais velhas vão falando pros mais novos, tá entendendo. Isso foi uma coisa muito legal, porque meu nome ficou marcado lá, na música, até entre os franceses mesmo, cheguei a tocar com alguns franceses.*

Manassés acumulou um capital específico em Paris que até hoje pode ser acessado e convertido em vantagem no campo musical: “meu nome ficou marcado lá”.

Depois dessas experiências o maranguapense se encontrou com Fagner em um dos momentos de destaque da carreira deste filho de Orós. A ironia do destino –

que foge à teoria sociológica – é que Fagner somente conhece Manassés em Paris e este encontro rende 15 anos de história musical com o violeiro e guitarrista acompanhando o descendente de libanês.

*Passei 3 anos [na França], tive um filho francês e construí uma estória lá. E o Fagner foi fazer um show lá e não levou músicos. E eu conhecia o Fagner, mas, assim, do Programa de Televisão do Augusto Borges, aqui, do Show Mercantil e do Gonzaga Vasconcelos que era “Porque hoje é sábado”. O Fagner foi pra Paris e ia fazer um show lá, mas não conhecia ninguém, então ele ligou pro Naná Vasconcelos, que eu já tocava com o Naná Vasconcelos, lá em Paris, a gente tocava junto, só que o Naná tinha se mudado pros Estados Unidos. [...] E a gente [os músicos com o Fagner] fez uma temporada. Era pra gente tocar 3 dias, o primeiro dia tinha 15 pessoas – o teatro cabia 500 – [...] mas entre as 15 tinha um crítico de música muito famoso na França do Jornal “Libération” e o cara ficou encantado com o Fagner, aí no dia seguinte saiu uma matéria, ele falando maravilhas do show e tudo. Aí teve que fazer duas semanas, a última semana lotava e sobrava 300, 400 pessoas fora sem poder ver, fazia duas seções, foi um estrondo mesmo.*

O que foge à teoria sociológica é o fato de Manassés conhecer o Fagner pessoalmente somente em Paris. Contudo, o fato deste encontro ter durado 15 anos, não foi mero acaso do destino, existe uma identificação musical, um *habitus* musical cearense que ganha reverberação decorrente da identidade sonora entre o violeiro e o cantor. A ligação entre os agentes ter sido feita através do Naná Vasconcelos nos fornece uma visão ampliada do campo de atuação desses músicos. O percussionista pernambucano Naná já havia participado do primeiro disco de Fagner – *Manera fru fru manera*, gravado em 1973 pela Philips. O contato de Manassés com Naná Vasconcelos revela como o músico nascido em Maranguape já estava se inserindo no campo musical na França, especialmente ligado a outros músicos brasileiros, e o quanto já acumulava capital específico nesse período, na Europa. Essa viagem abriu importantes possibilidades de mobilidade para Manassés. Perguntamos mais diretamente sobre a importância dessa viagem para Manassés:

*[O fato de viajar, de ir pra outros lugares, o que é que isso ensina, o que é que se aprende com isso?] Eu acho que isso [viajar] foi tudo pra mim. Minha música ela é hoje uma coisa que é a coisa mais difícil do músico conseguir – que é a originalidade. Porque você pegar e tocar igual a fulano é a coisa mais simples do mundo. Agora, você criar um som que as pessoas escutem e reconheçam que é*

*seu, isso aí é uma coisa muito difícil e isso eu ganhei ao longo dos anos por conta das minhas viagens.*

O conceito de originalidade nas artes é fundamental para valoração do capital específico. Manassés, com suas experiências musicais variadas, ampliando suas disposições, colocando seu *habitus* em movimento, fomentou uma sonoridade ímpar que o identifica, que é a sua marca musical. Isso equivale a uma grife de alta qualidade no mundo da moda. E quando estamos tratando da trajetória de um músico no campo mercadológico, em busca de sua sobrevivência, estamos falando de moda. Mas essa musicalidade própria foi conquistada com esforço, com coragem para aprender, essa disposição que vinha sendo adquirida desde sua primeira experiência com um instrumento musical entre o irmão mais velho e o pai, conseguindo converter um possível castigo na vantagem de um reconhecimento mais amplo.

No período em que esteve em Paris, Manassés também foi aprender em outras regiões europeias.

*[...] eu chegava no Marrocos eu queria ver os caras tocar, entende. Fiz amizade com os caras; fiquei 3 meses no Marrocos. Então, conheci os músicos, a gente ia pros lugares pra tocar, o Ud que é o instrumento, que é o violão deles lá e eu tentei tocar, um instrumento muito bonito. Então, eu ouvia muito a música árabe, sempre me encantou muito a música árabe. Quando eu fui pra Espanha eu vivia dentro dos tablados, onde tinha as danças e as músicas flamencas e tudo.*

O aprendizado do músico, nesse caso, se deu de forma direta, uma experiência prática que traz mudanças significativas no *habitus* musical. Manassés incorporou novas fontes de inspiração, novas referências, se aproximando dos músicos de outras localidades. Mesmo sem sair de Paris, essa capital que é também um centro cultural, Manassés teve contato com variadas origens musicais.

*[...] Paris é uma cidade cosmopolita, você quer ver qualquer tipo de música, quer ver um show de música africana, música indiana, o que você quiser, você tem. Então, eu sempre fui uma pessoa muito curiosa. Então, em Paris mesmo, eu adorava ver música indiana, adorava a cítara, o instrumento, música indiana, música africana, a música europeia, a música que vinha da Irlanda, também, que é uma coisa muito diferente. Então, isso aí tudo foi entrando no meu universo sem eu copiar nada, ficou na minha cabeça.*

Na fala de Manassés Podemos perceber algo extremamente relevante que se refere ao aprendizado, na concepção mais ampla que se pode ter desta palavra. Uma nova forma de ouvir e compreender a sonoridade a partir de uma fonte externa que entra no universo musical do violeiro sem, contudo, ser uma repetição: “[...] isso aí tudo foi entrando no meu universo sem eu copiar nada, ficou na minha cabeça [...]” Uma encucação que é diferente de *cover*, não é “fazendo de conta” que é uma coisa. É uma experiência que modifica a maneira de se relacionar com o mundo. E no caso de Manassés muda sua forma de expressão musical, amplia, enriquece, surge uma nova sonoridade. “[...] por isso que chamam, que a minha música é universal [...] não é regional, não é brasileira, não é MPB, é uma música que não tem rótulo [...]”

O aprendizado musical é como uma postura na trajetória de Manassés, uma atitude permanente, não é um momento estanque como quem entra na sala de aula, realiza exercícios, faz provas ou algo que se assemelhe a este processo. Sua busca de aprendizado é constante em todas as ocasiões. Esse músico se manteve aberto a novas experiências, especialmente em lugares fora do seu *habitat* de origem.

*Eu sou uma pessoa que sempre quis aprender, então, eu sempre ficava ligado em tudo, ligado no técnico de som, fazia perguntas: “Por que que é assim?” “Como é que tira esse som aqui?” Quando vai gravar um instrumento: “Como é que...” E com os produtores também. Hoje eu tenho uma experiência muito grande nesse tipo de coisa. Eu via um cara tocando ali bem, eu falo: “Legal essa técnica aí, como é que é?” Nunca procurei imitar não, mas isso é um aprendizado, você pode usar em alguma hora, mas sem tá fazendo exatamente o que o cara fez, aquilo ali pode te dar uma coisa, uma margem pra você fazer uma outra coisa.*

Esta ideia de aprendizado olhando o outro fazer, ou como já nos informou Ricardo Bezerra e Tânia Araújo: aprender *brechando* os acordes ou no *olhômetro* (ROGÉRIO, 2008), é uma forma legítima e real de aprendizagem, de mudança. A observação de algo que é diferente do comum, do que já se sabe ou se faz cotidianamente, possibilita a aprendizagem. Olhar de outro ângulo, ou ainda, olhar pelo ângulo que o outro olha, é uma mudança que é proporcionada pelo encontro com o novo. É o mesmo sentido da antropofagia modernista, da quebra de tabus tropicalista e das novas experimentações estéticas do Pessoal do Ceará, como disse Augusto Pontes no encarte do disco-marco que tem como subtítulo o nome Pessoal do Ceará: “Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem. Enfim

comemos muito a cultura nacional e sempre querendo que a “comida” fosse melhor. Continuamos nesse banquete, mas, começamos a botar os pratos na mesa para distribuir o nosso angu...”

Manassés nutre esse mesmo espírito de aprendizagem sem fronteiras que se mistura com seu *habitus* de origem (maranguapense) e irá florescer, nessas experiências variadas e constantes, em um *habitus* modificado que tem identificações com várias partes do mundo, ainda que o *habitus-musical-primário-nordestino* se mantenha presente como uma marca de origem, corroborando a ideia do *habitus primário* de Pierre Bourdieu.

Podemos aqui nos permitir uma rápida digressão reflexiva, pois é necessário pensar que essa abertura ao novo é um desafio para o educador musical que precisa, mesmo sem deslocamento espacial, levar seus estudantes – em todos os níveis – a realizarem viagens de aprendizado: descobertas e redescoberta sonoro-sociais. É preciso se deslocar, se colocar em movimento – sem implicar, necessariamente, num deslocamento espacial.

#### 4.2.5 Paris – Rio de Janeiro

Manassés retornou ao Brasil com Fagner, se mantendo durante 15 anos como contratado. Esse é um aspecto interessante, pois a relação entre Fagner e Manassés é de contratante e contratado, claro que não se resume a uma relação de contrato, mas esse aspecto é relevante na condição de músico. Essa relação não se manteve sem conflitos, pois o músico maranguapense sabia da sua potencialidade que já fora apresentada em vários momentos. Não obstante, a carreira ao lado de um ícone nacional de vendas de discos no Brasil trazia vantagens momentâneas para Manassés. Em entrevista à TV O Povo, Manassés declarou que perdeu muito tempo com o Fagner, mas explica com dados que nos fazem compreender essas relações no campo musical. “Em 15 anos com o Fagner eu consegui gravar dois discos. Depois que eu saí e montei meu estúdio eu gravei em 10 anos, mais de dez discos”. Realmente os números apresentados por Manassés fornecem elementos para asseverar que na qualidade de contratado, apesar de uma vida mais cômoda no sentido financeiro, seu capital simbólico de músico, compositor, arranjador foi

muito pouco desenvolvido. E completa sua declaração em entrevista à TV O Povo: “[...] Foi muito bom tocar com o Fagner, mas eu produzi mais quando tive minha carreira solo”.

Não obstante, Manassés faz questão de registrar os bons momentos com este que ele considera um grande intérprete:

*Fagner, pra mim, é o maior cantor brasileiro [...] eu trabalhei muitos anos com ele [...]. O Fagner é um cantor de verdade, ele interpreta com a alma mesmo, a interpretação dele é visceral. [...] era uma época que os arranjos eram feitos no estúdio, coletivo, sabe, era uma coisa legal porque saía uma coisa diferente. [...] o período que eu trabalhei com ele, que a gente [fez] o disco “Traduzir-se”, que a gente foi pra Espanha, tocou com aqueles músicos flamencos, a gente ia pro estúdio, a gente não tinha arranjo feito, nem nada, a gente fazia na hora. É um dos discos mais bonitos dele.*

Durante os 15 anos de experiência com um dos maiores cantores do Brasil, Manassés manteve residência fixa no Rio de Janeiro. O fato de estar no centro cultural brasileiro, com toda a legitimidade da primeira capital do país, que foi sede do Império Português, ou seja, uma cidade de grande volume de capital simbólico e poder de legitimação, para onde convergiam todos os nomes consagrados ou em fase de consagração na MPB, abriu um leque de relações importantes para sua trajetória musical nesse período. Mesmo em constante trabalho com Fagner, Manassés se inseriu no campo e realizou trabalhos com outros nomes consagrados da MPB.

*[...] meu trabalho com a Elba foi muito importante, ela é uma pessoa maravilhosa, uma pessoa com quem eu adorei trabalhar [...]. Eu fiz um trabalho muito curto com o Chico Buarque, mas foi muito legal também. E eu fiz um trabalho com o Luiz Gonzaga e pra mim é o meu cartão de visita hoje em dia, dizer que eu toquei com o Luiz Gonzaga. Com a Nara Leão também, fiz um trabalho com a Nara. Gravar eu gravei com um monte de gente que gravava na época e que me chamavam [...] com a Gal, gravei com a Simone, gravei com Moraes Moreira, com João Bosco, com Roberto Carlos, um monte de gente.*

#### 4.2.6 Rio de Janeiro – Maranguape – Rio de Janeiro/Brasília

Na década de 1990, ele retornou para o Ceará, montou um estúdio e produziu dezenas de discos seus e de outros cearenses, como Chico Pio, David Duarte, Fausto Nilo, Miguel Caldas, Rogério Franco, Serrão e Tėti, entre muitos outros. Mas, um estúdio necessitava de administração e essa habilidade não foi desenvolvida por Manassés a ponto de manter um estúdio de gravação na qualidade de uma empresa organizada do ponto de vista financeiro-burocrático.

Ele recebeu o convite para trabalhar com Dora Andrade – dançarina e coreógrafa de destaque na sua área – que desenvolve um projeto social em Fortaleza, chamado EDISCA<sup>29</sup>, de reconhecimento nacional e internacional, fazendo a trilha para seus espetáculos de dança.

*A Dança é a coisa mais difícil que eu fiz até hoje. O maior desafio é você fazer uma trilha pra um balé que não tá feito. Então, você tem que fazer uma música pra um balé que vai ser criado a coreografia em cima. [...] é sempre um desafio [...] Mas a Dora como é uma pessoa que sempre acreditou no meu trabalho e pra ela eu sou o trilheiro da EDISCA, então eu tenho que fazer e faço com muito prazer, porque é muito bom trabalhar com ela, uma pessoa que no começo ela era muito exigente, aquela coisa e eu não entendi porque, aí depois eu comecei a entender. Porque ela via a música nas imagens que ela pensava pra coreografia, né, quer dizer, então eu fazia a trilha e eu achava que tava bom pra caramba. Chegava: “Ó tá aqui a trilha, não sei quê”, aí ela chegava assim “Não gostei, não é assim, vamos ter que fazer, não sei quê.” Aí ela dizia como é que tinha que fazer depois que já tava feita – tá entendendo? – pra eu ter que modificar.*

Essa experiência de Manassés com o mundo da dança revela como o músico continua aberto a novas experiências. É importante registrar que o casamento de maior duração de Manassés foi com uma dançarina profissional. Logo, a proximidade com o universo da dança trouxe esse capital específico deste outro campo artístico, que para Manassés era literalmente familiar. Percebemos como um capital pode ser transferido e convertido em vantagem quando acessado, consciente ou inconscientemente pelo agente.

---

<sup>29</sup> “EDISCA – Escola de dança e integração para criança e adolescente, desenvolve trabalhos sociais, pedagógicos, sendo a área artística com ênfase nos balés o principal meio de divulgação de seu trabalho.” Disponível em: <<http://www.edisca.org.br/bra/doc.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

Recentemente, em 2010, ele gravou um disco intitulado *Perdidas canções de amor*, que traz suas músicas instrumentais letradas por diversos parceiros. Nesse disco Manassés vivencia mais uma nova experiência, a de cantar. O músico já havia interpretado canções em outras gravações isoladas, mas um disco autoral, cantando em todas as faixas é o primeiro.

*[...] eu gravei um disco cantado. Mas, a minha intenção não é virar cantor, que eu sei que eu não sou, cantor é o Fagner. A minha intenção é porque essas músicas foram feitas em parceria com vários parceiros, desde a época que eu morava no Rio há 20, 30 anos atrás. Essas músicas estavam perdidas, [...] a sorte foi um amigo meu do Rio que tinha uma cópia desse material. Eu digo: “Rapaz, eu vou gravar logo um disco porque aí não corre o risco [de se perder novamente].” Então, é mais um registro, um documento das minhas músicas cantadas. [...] Então, esse disco que eu tô fazendo, terminei agora, é isso aí, são algumas canções, que eu chamo “Perdidas canções de amor”, que são canções de amor, eram canções que estavam perdidas, mas que eu recuperei.*

A ideia de sair e ganhar o mundo para crescer, aprender, não apaga a vontade de ser reconhecido na sua própria terra. Esse aspecto é cantado em verso por uma das músicas mais emblemáticas que traz a letra de Augusto Pontes: “vou voltar vídeo tapes e revistas super coloridas”. Manassés também nutre este desejo.

*[...] eu sou uma pessoa que sempre fui muito ligado às minhas origens, eu sempre gostei de viajar, eu sempre gostei de voltar. Tem uma música minha que, embora a letra não seja minha, a letra é do Ricardo Alcântara, que diz assim: “Da varanda dos meus olhos sinto que posso seguir nos caminhos que quiser, qualquer um me leva longe, qualquer um me traz aqui.” Tá entendendo? Então, a minha ideia sempre foi voltar, eu nunca quis ir pra ficar, não.*

*Encontros e despedidas* é mais uma canção de Milton Nascimento e Fernando Brant que traz como tema a viagem e coloca a ideia do prazer de partir e de retornar: “Coisa que gosto é poder partir sem ter planos, melhor ainda é poder voltar quando quero [...].”

Após quase 20 anos de volta à sua terra natal, o violeiro que consagrou seu nome no campo musical nacional e internacional se sente expulso de seu Estado por falta de uma política cultural que dê condições de trabalho para o músico cearense.

*[...] eu voltei pro Ceará achando que na época da criação da Lei Jereissati, que eu acho que foi um dos grandes momentos da cultura do Ceará, foi essa criação dessa lei e o Paulo Linhares na cultura [...] o Paulo saiu [...] daí pra cá as coisas só têm piorado. [...] eu resolvi sair daqui, voltar a morar no Rio, mas [...].*

A primeira grande viagem de Manassés foi para São Paulo em busca de ascensão na sua trajetória musical, o que proporcionou outras possibilidades ainda mais interessantes para o investimento no campo da música. Logo, para crescer, quem não é carioca ou paulista tem que se deslocar, tem que viajar, buscar o centro produtor financeiro e cultural. Obviamente, as viagens de quem está no centro e rumo para a periferia também guarda aprendizagens; assim como, quem permanece em seu lugar de origem, mesmo que esteja na periferia social, tem condições de se desenvolver. Porém, o deslocamento permite uma visão distanciada inclusive do seu próprio lugar e amplia o espectro de possibilidades.

O fato é que por vezes essa busca de crescimento é uma necessidade, surge não necessariamente de um desejo idealizado. Muitas vezes as condições adversas é que colocam o agente em movimento, em busca de um ambiente mais favorável para seu desenvolvimento.

Esse músico que acumulou um relativo grande volume de capitais no espaço social da música em que atua, poderia se dar o direito de se manter em sua terra natal, realizando seu desejo de um regresso tranquilo. Porém, a configuração desfavorável para sua permanência se repetiu e o violeiro se viu novamente desafiado a buscar melhores condições de trabalho e sobrevivência.

*[...] e eu digo: “Eu vou morar em Teresópolis<sup>30</sup>.” Porque em Teresópolis eu tenho gente conhecida, amigos lá e tudo e fica perto do Rio. E eu fui me embora por conta disso, não se valoriza o músico aqui no Ceará, você tem que sair, morar fora pra lhe valorizar. Vem os grandes artistas pra cá, se paga cachês altíssimos pra esses artistas e bota os cearenses pra abrir os shows desses artistas, não valoriza, não sai na divulgação, o artista que vem de fora recebe um cachê altíssimo, recebe adiantado, os daqui recebem uma miséria, recebem um esmola e ainda tem que passar 3 meses correndo atrás [...] pedindo favores pra vê se recebe o dinheiro e recebe com 3 meses de atraso. Eu digo isso porque eu passei por isso, fiquei muito revoltado com uma estória que teve aí, que me falaram que iam me pagar, me pagaram um cachê muito pequeno, eu fui porque quis,*

---

<sup>30</sup> Manassés passou um período em Teresópolis, mas por motivos que ainda desconhecemos, soubemos que o violeiro se mudou em 2011 para Brasília e lá foi uma das atrações musicais que comemorou a posse da presidenta Dilma Rousseff.

*mas me falaram que iam pagar o cachê na hora, no dia seguinte e eu levei três meses de peregrinação pelos gabinetes de secretários tentando receber esse dinheiro. E não se valoriza o artista cearense, se paga uma esmola, não posso dizer que é um cachê.*

Essa cultura de desvalorização da arte produzida no nosso Estado parece remontar um sentimento de colonizado que foi inculcado na população desde o século XVI. Esse problema também permite perceber a hierarquia entre bandas, músicos e artistas. Manassés continua relatando seus motivos de saída do Ceará:

*Então, vieram vários [...] Paralamas, Nando Reis. Eu falo isso porque eu encontrei com o Serrão outro dia, aí eu falei “Serrão, pô e aí cara, tá sumido...” E responde o Serrão: “Não, cara eu tô aí, eu abri o show do Nando Reis.” Eu soube que o Nando Reis vinha, mas eu não sabia que ia ter Serrão. Então numa hora dessa, que vai ter um grande público pra assistir um show, é tão fácil você divulgar um artista cearense, porque as pessoas vão passar a saber quem é. [...] não custa nada botar o nome do artista cearense na propaganda também, vai ajudar a própria cultura do Ceará [...]. A Prefeitura traz um show [...] bota um monte de gente pra abrir o show lá, não diz o nome de ninguém<sup>31</sup>. As pessoas que vão assistir àquele show [...] não sabem nem quem foi. Pode perguntar no dia seguinte: “Rapaz quem tocou antes do fulano?” [Manassés responde como um terceiro:] “Rapaz, foi uns caras lá.” [...] Não vai doer nem no bolso, nem na carne de ninguém, divulgar os artistas cearenses, essa é uma questão muito simples de ser resolvida e não é feito. Então, essa é a minha revolta e eu estou deixando a minha cidade que eu adoro, Maranguape, adoro morar aqui, minha família toda tá aqui, meus amigos de infância [...] não existe uma política cultural no Estado do Ceará [...].*

Essa supervalorização de bandas e músicos que estão na grande mídia em detrimento dos valores locais é visto e sentido pelas pessoas, inclusive pelos gestores como algo natural. Essa cultura secular de se sentir menor frente à cultura de outro lugar considerado mais desenvolvido funciona como uma segunda natureza, está incorporada, inculcada, faz parte da lente de leitura da realidade. Percebermos que esse mecanismo permite o desenvolvimento de uma postura mais crítica, como a que tem o agente em pauta nesta pesquisa. A esse fenômeno, Pierre Bourdieu chama de “violência simbólica”. Os valores são inculcados de tal forma que o dominador impõe as regras do jogo que lhe favorecem com a conveniência do dominado, com o consentimento e até o pedido do dominado. Essa diferença

---

<sup>31</sup> Manassés se refere ao show de aniversário de Fortaleza em 2010 que a prefeitura de Fortaleza contratou o show de Seu Jorge e Moraes Moreira com abertura de Davi Duarte, Marcus Caffe e Aparecida Silvino.

pecuniária traduz o tipo de valoração dado pelo órgão gestor da cultura à própria cultura que gesta.

O problema não reside em trazer artistas de outros lugares, mesmo que estejam na mídia comercial e que este seja o principal motivo do contrato. Juntar, misturar, favorecer encontros poderia ser uma forma de enriquecimento cultural. Contudo, não se misturam, mesmo quando ocupam o mesmo palco. A estrutura oferecida desde o camarim ao operador de som, a atenção que os técnicos responsáveis pela estrutura do espetáculo dispensam aos nomes mais bem pagos são muito maiores e melhores. Essa diferença se reproduz do cachê aos mínimos detalhes dos bastidores: desde o equipamento de som oferecido até à quantidade de água disponibilizada na geladeira e *buffet* do camarim.

Manassés traz toda uma experiência de bom tratamento oferecido aos nomes consagrados da MPB, e logo percebeu que o poder simbólico adquirido através de seus investimentos durante toda sua trajetória estavam sendo dilapidados pelos órgãos gestores da cultura em seu próprio Estado.

A análise detalhada da política cultural do Estado necessitaria de um outro trabalho de pesquisa e que portanto não cabe neste texto que tem o seu recorte na formação do *habitus* de músicos em deslocamento. O que nos interessa é compreender que este é um dos aspectos que motiva o deslocamento dos músicos.

Contudo, a principal consequência da viagem é a mudança de perspectiva que modifica a forma de ser e estar no mundo. O músico, ao se deslocar, vê necessariamente de outro ângulo. As experiências que só ocorrem porque o músico está em deslocamento modifica o *habitus* de origem e fomenta um *habitus* que amplia as formas de compreensão da realidade social e, no caso do músico, alarga a visão que o agente tem do campo musical, permitindo ao agente perceber onde estão os centros de força legitimadora, quais os agentes consagrados, quais as estratégias de ascensão, que capitais são mais valorizados, que parcerias ou contratos podem angariar mais vantagens, quais os espaços de consagração (teatros, casas de *show*, ambiente universitário-intelectual ou espetáculos populares para uma multidão, entre outros).

Manassés, com sua experiência andarilha, compartilhando a estrada com consagrados e *outsiders*, percebeu que necessita, mais uma vez, se deslocar para reaver seus investimentos que não foram devidamente valorados pelo Ceará.

### 4.3 Raimundo Fagner Cândido Lopes



**Figura 3** – Foto de Fagner, 2010  
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Apresentaremos a trajetória de Fagner buscando demonstrar a força formadora da viagem no *habitus* musical desse artista. Para melhor compreender esse aspecto relevante na vida deste cantor, faremos inicialmente uma viagem à origem familiar e social do agente, a fim de contextualizar seu percurso. Seguindo a narrativa do próprio artista, que nos concedeu entrevista para o presente trabalho, colocaremos em destaque as relações com os demais agentes, com as instituições, gravadoras, televisão, rádio, empresários, produtores e também os momentos que marcaram sua trajetória no sentido de acúmulo de experiências formadoras de seu *habitus* musical. Dessa forma, encontraremos uma visão do espaço social em que se movimenta o artista em viagem. Vale relembrar que estamos utilizando os

conceitos de *habitus*, campo e capitais da *praxiologia* do sociólogo Pierre Bourdieu para iluminar os aspectos relevantes de formação do cantor, compositor, músico e produtor Fagner.

#### 4.3.1 *Relações entre família, viagem e música*

Em 13 de outubro de 1949, nasceu Raimundo Fagner Cândido Lopes, filho do libanês José Fares Lopes e da cearense Francisca Cândido Lopes. Filho caçula de cinco irmãos: Eliete, Fares, Elizete, Marta e o futuro intérprete consagrado da música popular brasileira.

Assim como os demais artistas de sua geração, Fagner nasceu no pós-guerra, quando o Brasil investia massivamente na modernização das capitais. A família deste artista, embora tenha origem em Orós, veio para Fortaleza onde o menino Fagner cresceu e se desenvolveu no bairro de Fátima, próximo à rua Lauro Maia, região da cidade que também abrigou a família de Ednardo – também futuro artista consagrado da MPB.

Os primeiros capitais que Fagner herdou foram os de mobilidade e musical, através da história de vida do seu genitor. Essa experiência referencial de seu pai será capitalizada, reinvestida e acumulada na estrada do próprio cantor em viagem.

*Meu pai cantava o dia todo dentro de casa, cantava aqueles lamentos árabes, isso influenciou demais a minha própria musicalidade. [...] Meu pai foi cantor de rádio lá no Líbano [...] ele veio [do Líbano] direto pro Ceará. Ele chegou novo, com 20 anos, 19, 20 anos. [...] veio embora pro Ceará, pegou um cavalo, foi vender, ser mascate aí pelo interior. Até conhecer minha mãe lá em Orós. Então, eu também sou fruto de uma viagem longa, viagem dele buscando um país, como tantos outros procuraram o Brasil. Brasil um país dessa natureza, desse tamanho e um país novo, um país onde todo mundo podia ir, todo mundo queria ir, sempre foi um país, até hoje, um país muito procurado por aqueles que queriam uma vida melhor.<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> Todos os depoimentos de Fagner para esta pesquisa foram dados em uma entrevista realizada no dia 22 de outubro de 2010. Portanto, não colocaremos a referência em cada fala dele, a fim de não repetir essa informação. As referências aparecerão apenas nas falas de outros agentes.

É importante perceber que estamos analisando a vida de um intelectual, ainda que não seja acadêmico, mas um artista que faz reflexões relevantes sobre a sua própria trajetória. Não podemos tomar as declarações como verdades absolutas, sabemos que é um ponto de vista, uma forma de leitura, mas que traz elementos muito interessantes para a compreensão do artista que tem parte de sua formação em deslocamento espacial e social. O fato de Fagner se declarar fruto da viagem de seu pai, nos mostra, no mínimo, que esta é uma informação presente na vida do cantor, na forma como ele mesmo se reconhece.

O filho que se reconhece na história do pai é um dado que podemos trazer para a interpretação sociológica, pois essa é uma experiência existencial que se converte em capital, que pode de fato ser transferido, acumulado, reinvestido e capitalizado pelo agente que herda. Isso também permite afirmar que esta teoria (a *praxiologia*) não interpreta a realidade como uma determinação do contexto, pois aquele que herda pode ou não reaplicar os capitais herdados. Mas, caso utilize as disposições herdadas, esta agregará, em geral, vantagens para sua movimentação no campo.

Vejamos na própria declaração anterior: o pai canta, é ligado ao mundo radiofônico, é comerciante e é andarilho. Seu genitor viaja em busca de um lugar mais favorável para sua sobrevivência, fugindo dos conflitos do Oriente Médio. O mesmo podemos observar na população nordestina de migrantes da seca, em busca de um lugar com mais possibilidades de desenvolvimento. E, da mesma forma, os artistas cearenses do Pessoal do Ceará, da qual Fagner faz parte, viajaram no final da década de 1960 e início da década de 1970 para estados que reuniam melhores condições de reverberação nacional de suas obras. Essas informações permeiam o imaginário de todo nordestino – a ideia daquele que viaja para melhorar, para buscar um deslocamento social. Em Fagner os dois contextos se reforçam – os nordestinos migrantes e o pai libanês estrangeiro – e reaparecem na vida desse cigano da música.

O ambiente musical, além da influência de seu pai, foi muito presente através de seus parentes mais próximos e, especialmente, de seu irmão mais velho.

*[...] a minha casa era muito musical, minhas irmãs Eliete, Elizete, a Marta, a mamãe mesmo tinha uma vozinha muito afinada. [...] a minha casa era muito com convívio de música. Então, eu acho que*

*isso foi fundamental na minha formação de qualidade, pelo que se ouvia dentro de casa [...]. O Fares, meu irmão, era seresteiro, anos conhecido como o grande seresteiro aqui do Ceará. [...] eu tive uma excelente influência, porque ele gostava muito de música, tinha muito disco, toda a geração, desde os grandes cantores: Chico Alves, Augusto Calheiros, Orlando Silva, Caruso, Vicente Celestino, Ciro Monteiro, Ataulfo Alves, Moreira da Silva, Elizete Cardoso.*

A influência de Fares era ainda maior, pois mesmo com a presença de seu pai, a relação com o genitor não era de grande cumplicidade, e na qualidade de filho caçula, as irmãs cuidavam muito do irmão mais novo, sendo, porém, a figura masculina de referência, além de seu pai, a do irmão mais velho.

*[...] não tive a felicidade de conversar muito com meu pai [...] um pouco mais distante, porque meu pai, como árabe era muito silencioso, muito calado. [...] eu era muito danado, filho caçula, com muito querer, muito protegido pelas irmãs, meu irmão, o Fares, já marcava mais colado [...].*

Fagner reconhece de uma maneira geral que suas primeiras influências vieram da origem familiar.

*[...] uma infância espetacular, com muita referência de música foi um ambiente muito musical. Isso vem do meu pai, da minha mãe [...] eu me sinto como fruto de uma família extremamente [musical] convivendo com a música, tinha que sobrar pra alguém. Às vezes eu comparo com a família do Zico, meu compadre, meu irmão, que todos jogaram bola e sobrou pra ele que era o mais novo, todos já vinham trazendo aquela experiência e quando chega ali no mais novo, você já vem acumulando aquelas experiências que são dos outros também. Eu me sinto fruto de uma família musical.*

Fagner, mais uma vez, nos oferece uma autoanálise que se aproxima às nossas reflexões sociológicas, na qualidade de um agente que vem acumulando experiências, que nesse caso classificamos como capital musical, o qual além de acumulado pode ser transferido e herdado no ambiente familiar. O destaque na posição da fratria e a comparação com a família do jogador Zico, nos permite demonstrar com clareza como esse aspecto é relevante na formação de seu *habitus* musical. Os artistas letrados, recorrentemente realizam reflexões que trazem importantes subsídios para nossas análises, como por exemplo, a canção de Gonzaguinha.

CAMINHOS DO CORAÇÃO  
(Gonzaguinha)

*Há muito tempo que eu saí de casa  
Há muito tempo que eu caí na estrada  
Há muito tempo que eu estou na vida  
Foi assim que eu quis, e assim eu sou feliz*

*Principalmente por poder voltar  
A todos os lugares onde já cheguei  
Pois lá deixei um prato de comida  
Um abraço amigo, um canto pra dormir e sonhar*

*E aprendi que se depende sempre  
De tanta, muita, diferente gente  
Toda pessoa sempre é as marcas  
Das lições diárias de outras tantas pessoas*

*E é tão bonito quando a gente entende  
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá  
E é tão bonito quando a gente sente  
Que nunca está sozinho por mais que pense estar*

*É tão bonito quando a gente pisa firme  
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos  
É tão bonito quando a gente vai à vida  
Nos caminhos onde bate bem mais forte o coração*

O garoto Fagner ainda muito jovem saiu de casa aos 18 anos de idade; iremos analisar como o futuro campeão de venda de discos foi acumulando seus capitais musicais e de mobilidade. Em suas declarações, Fagner demonstra que reconhece que “toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas”. E por que em alguns caminhos o coração bate bem mais forte? Ou, perguntando de outra maneira: por que o agente se reconhece em algumas escolhas? Isso é o que Bourdieu chama de “senso prático”. Essa sensibilidade que guia as escolhas dos indivíduos na prática advém, até onde a sociologia consegue enxergar, das referências que foram internalizadas no processo de socialização. Fagner deixa claro a influência de sua família, o que nos faz percebê-la como a mais forte e que cria as disposições mais duradouras. Ele também coloca em destaque o ambiente que envolve o entorno de sua casa e os amigos, lembrando que na década de 1950 – período de infância do agente em pauta – as crianças se encontravam com mais frequência nas ruas e bairros onde se localizavam suas residências.

*No bairro em que eu convivi, ali pela Lauro Maia, muita gente gostava de música, logo eu fui induzido a pegar o violão, ficar tocando nas esquinas, fazer serenata [...] a convivência com a música foi o dia a dia, eu respirava música, vivia cantando [...].*

O que estamos percebendo até aqui é a familiaridade de Fagner com a música e com a viagem que se tornou uma referência de vida pela trajetória de seu pai. Suas experiências se converterão em capitais a serem reaplicados futuramente na qualidade de músico em profissionalização, através das primeiras tentativas nos festivais de música e que, portanto, vão constituir seu sistema de referências que servirão de bússola para suas escolhas no caminho.

#### 4.3.2 Fortaleza – Orós – Fortaleza

Fagner nasceu em um período (1949) que as capitais brasileiras estavam sofrendo um processo intenso de modernização e que, por isso mesmo, as famílias de classe média das cidades de menor porte migravam frequentemente para as capitais. O mesmo ocorreu com os futuros colegas de profissão, como Belchior que nasceu em Sobral, Fausto Nilo que nasceu em Quixeramobim e Tėti que nasceu em Quixadá. Logo, para os que tinham família nas cidades fora da capital, as primeiras viagens aconteciam entre Fortaleza e as cidades de origem das suas famílias, que no caso de Fagner era Orós.

*Meus deslocamentos eram sempre daqui [de Fortaleza] pra Orós de caminhão, de “misto”<sup>33</sup>; muito menino, porque desde pequeno eu ia demais a Orós. Essa foi minha viagem básica. E era longa, porque nessa época a estrada era muito ruim, a gente passava dois dias pra chegar. Quando tinha arrombamento de açude, a gente esperava. Essa era a viagem, que era o meu sonho, era fazer essa viagem daqui, na época das férias. E Orós era o meu fascínio, então, eu comecei muito ir de “FMN”, aqueles caminhões ou então de “misto”. Eu queria ir antes, fazia de tudo pra passar, ir mais cedo, arranjar um bom lugar no “misto”, ir na janela, ou então ir com os amigos. Então, essa foi a minha viagem mais frequente.*

---

<sup>33</sup> “Misto” era um tipo de transporte em caminhão que transportava tanto pessoas, como mantinha um espaço para transporte de cargas.



**Figura 4** – Caminhão Misto Fargo – Fortaleza – 1952<sup>34</sup>  
 Fonte: <http://www.museudantu.org.br/QCeara.htm>

Essas viagens constituirão, ainda, um pequeno capital de mobilidade, mas como diz a sabedoria do ditado popular: “Toda caminhada começa com os primeiros passos”, e esses foram os primeiros deslocamentos de Fagner na qualidade de viajante. O que nos chama a atenção é a forte ligação que o cantor manteve com Orós durante toda a sua trajetória profissional, e que por vezes ganhou conotações políticas, no sentido de buscar melhorias para sua região através das relações com políticos. Um dos seus discos mais inovadores, no sentido da inventividade musical, foi intitulado *Orós* e um de seus importantes empreendimentos na qualidade de produtor foi o *Soro* que é *Orós* ao contrário. O disco *Soro* reuniu artistas de vários lugares do Brasil e se tornou ao lado do disco *Massafeira* – produzido por Ednardo, que também contou com a participação de Fagner – um dos marcos históricos da música cearense.

Ao relatar suas viagens para Orós, Fagner fala das possíveis melhorias da estrada que liga Fortaleza a Orós através de um atalho pela cidade chamada Feiticeiro.

*Feiticeiro é uma cidade que você vai, depois de Jaguaribe, ao invés de você ir para o Icó, você pega a direita, pega a Nova Floresta, Feiticeiro e chega em Orós. É um caminho, um atalho pra Orós, que agora vai ser concluída uma estrada que vai diminuir essa distância enorme daqui pra Orós – que eu viajava, fiz milhares de viagens – pra diminuir esse caminho lá, conhecida como Estrada do Peixe e*

<sup>34</sup> “O veículo da foto é um caminhão para transporte de passageiros e mercadorias, que percorria a linha Fortaleza-Banabuiú no ano de 1952. Sua mecânica era Fargo (fábrica canadense pertencente à Chrysler) modelo 1949. O veículo pertencia à empresa de Manoel Salvino de Queirós, atualmente Ouro Verde.” Disponível em: <<http://www.museudantu.org.br/QCeara.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

*que anos, desde a época do Eliseu<sup>35</sup> que ele vem buscando, eu também tentei muito na época do Tasso, na época do Ciro e o Cid agora tá concluindo essa estrada que vai ser importante ali pra região.*

Aqui nos interessa perceber que Fagner mantém uma forte ligação com Orós, que é um agente articulado com políticos influentes do Ceará, o que nos permite visualizar sua posição dentro do campo social, com seu acúmulo de capital simbólico que se converte em capital político e a importância que o cantor imprime a essas viagens (Fortaleza – Orós – Fortaleza) que fez diversas vezes em sua vida.

Vamos, a seguir, embarcar na viagem que Fagner realizou para a Argentina.

#### 4.3.3 Fortaleza – Buenos Aires – Fortaleza

Agora vamos nos aproximar da primeira experiência de Fagner como um viajante que tem a música como seu bilhete de embarque. Trata-se de uma viagem que realizou para a Argentina, em uma caravana organizada por Cláudio Pereira.

*[...] a minha grande viagem, foi em 1969 na caravana do Cláudio Pereira, que ele fazia isso todo ano e foi quando eu ganhei o Festival em 68 e nós fomos. Eu levei o Marcos Francisco e nós fomos. Essa foi uma viagem! Eu tinha 18 anos [incompletos]. Essa foi a grande viagem daqui pra Argentina de ônibus. Nós passamos pela Bahia, depois passamos pelo carnaval no Rio, passamos pela Festa da Uva no Rio Grande do Sul, aí Caxias e passávamos numa cidade do Uruguai, onde tinha um combinado da gente partir para um festival numa cidade chamada Piriápolis, depois chegávamos à Argentina. [...].*

A caravana de Cláudio Pereira não estava ligada ao festival. Pereira era o presidente do júri e ficou impressionado com o talento do jovem artista no referido festival. No bar do Anísio, lugar de encontro diário dos artistas e intelectuais da geração Pessoal do Ceará, Cláudio Pereira ofereceu vaga para Fagner e seu

---

<sup>35</sup> Eliseu Batista Rolim, proprietário da indústria Eliba de beneficiamento de algodão, fabricação de óleo vegetal, margarina e sabão, que na década de 1970 chegou a ser uma das maiores do Nordeste. Eliseu “[...] acreditou em suas ideias e lutou por elas até o fim, como a construção do Açude Orós, inaugurado em 1961. Nos últimos anos de sua vida, defendia a implantação de uma estrada asfaltada ligando o município a Morada Nova e daí a Fortaleza. Será a futura rodovia Padre Cícero, já anunciada pelo Governo do Estado.” (BARBOSA, 2009, s/pág.).

parceiro Marcos Francisco na caravana que já estava programada e com o ônibus alugado. Cláudio Pereira nos traz detalhes deste momento marcante para Fagner:

*[...] eu peguei um mapa da América do Sul e vi que era possível fazer um roteiro daqui até Buenos Aires. Nesse tempo não tinha ligação de ônibus Fortaleza-Rio, pra você ir ao Rio de ônibus você ia de Expresso de Luxo pra Cajazeiras na Paraíba, dormia lá, no outro dia ia de Cajazeiras pra Recife e do Recife pegava o Expresso Cometa para o Rio de Janeiro, não tinha ligação com Fortaleza, ainda. Eu inventei de ir de ônibus semileito pra Buenos Aires, por terra, não tinha asfalto, o ônibus atolava, descia todo mundo pra empurrar esse ônibus, era uma aventura, uma loucura. Mas, a gente foi, o Fagner foi, sempre com o violão, aquele alto-astral do Fagner. [...] era de menor, [...] tive que ir no juizado de menores com o pai dele, pra eu ser o tutor do Fagner. [...] Eu organizei um roteiro igual o da Europa, aluguei um ônibus, fiz uma mapazinho todinho: Salgueiro, Feira de Santana, igual como você faz na Europa [...]. Essa viagem demorou 46 dias.<sup>36</sup>*

O fato de ter sido convidado por Cláudio Pereira ao vê-lo em um festival, nos mostra os primeiros investimentos do agente para penetrar no campo musical. A sua recepção por Cláudio Pereira, converte-se em um caminho de legitimação de sua candidatura ao campo das artes em Fortaleza, pois Cláudio Pereira já vinha de uma militância no campo cultural universitário, sendo um dos fundadores de grupos expressivos como o CACTUS e o GRUTA, ambos fundindo música, teatro, poesia e performances, e congregando os estudantes universitários interessados em arte. Cláudio Pereira ocupava assim uma posição de destaque no campo artístico na cidade de Fortaleza, mais especificamente ligado à juventude universitária. Por isso, a acolhida desse agente que já acumulava capital simbólico no campo estudantil-universitário-político-cultural foi relevante na trajetória de Fagner.

Fagner, com 18 anos incompletos teve, então, a oportunidade de realizar uma viagem que traria o primeiro estranhamento para este jovem candidato a músico profissional.

*Foi o primeiro choque cultural que eu tive. Porque a Argentina, nessa época era um país que ostentava muito poder, muita cultura também, a gente vindo daqui do Ceará, todo mundo meio desarmado, mal vestido, tudo, e eles todos impecáveis. Aí foi o primeiro choque meu, mesmo, cultural, foi com a Argentina. Foram 40 e tantos dias de viagem. Uma viagem dolorosa, mas pra gente, começando a vida [...], foi uma viagem fantástica. Essa excursão, ela era composta por*

<sup>36</sup> A entrevista com Cláudio Pereira foi realizada em: 4 mar. 2010.

*gente de todas as classes sociais, do mais rico ao mais pobre, aquele que era rico que não viajava aproveitava aquelas companhias, até a moçada mesmo dos culturais, dos boêmios. Era muito interessante, uma viagem inesquecível pra mim. Essa foi a minha primeira grande viagem.*

Retornando ao festival que foi promovido pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e se tornou o início dessa viagem, podemos perceber como um campo, visto de forma distanciada, guarda importantes intersecções entre seus subcampos. Aproximando nossa lente de leitura, perceberemos claramente como o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno se diferenciava da proposta estética do Pessoal do Ceará. Os estudantes letrados em outras áreas (física, química, arquitetura, filosofia) eram iletrados formalmente em música. O repertório desenvolvido pelo conservatório trazia uma proposta musical europeia. Os jovens engajados cultural e politicamente na UFC estavam buscando uma nova estética. Não obstante, Fagner, ao participar de um festival promovido pelo conservatório, nos mostra como essas fronteiras são porosas e os indivíduos acabam se encontrando nos eventos musicais. Outro subcampo musical de Fortaleza eram os cantores e compositores da música popular da cidade, que embora não se confundissem com a estética do Pessoal do Ceará, também se encontravam no mesmo espaço musical. Encontramos essas intersecções nas palavras de Fagner:

*Foi o IV Festival de Música Popular do Ceará, era realizado pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e nessa minha edição participou o que tinha de melhor daqui, desde Luiz Assumpção, Belchior [...] foi a primeira vez que eu me juntei a um conjunto de rock, de guitarra e foi a primeira vez que se tocou uma guitarra no Teatro José de Alencar em um festival. Porque a gente tinha uma coisa muito tradicional, música muito mais tradicional, muito mais ligada à música popular mesmo, a guitarra tava chegando e essa minha música com o Marcos. [...] E nós fizemos uma música bem dentro do estilo de festival, música que o público se envolve, música com refrão, questão de ordem, foi bacana.*

#### NADA SOU

(Raimundo Fagner e Marcus Francisco)

*Eu não sou eu  
Sou enxada no barro do chão, sou sertão.  
Eu não sou fé  
Sou pecado no corpo fechado de Lampião...  
Sou espada,  
Sou granada  
Sou toda*

*Na voz do cansado cantador,  
No grito do chato agitador  
E pensando na morte que eu peço  
Eu quero de volta o meu ingresso  
E o chefe envolvido num processo...*

*No apito da fábrica apitando  
Na canção que os meninos vão cantando  
Sem saber que cantando vão chorando  
Estefânia parou de cantar  
Ouço o eco do choro no mar...*

*No ronco dos carros na sesta  
Cabeças de vento em festa  
Alguém me pedindo perdão  
Por falar e mandar sem razão  
Não aceito motivo. Dou não...*

*Eu não sou eu  
Sou panfleto voando e rolando do avião.  
Eu não sou fé  
Sou pecado de amor, resultando indecisão.*

*Sou espada  
Sou granada,  
Sou toada...*

*Eu não sou eu  
Sou um deus a pedir um holocausto de outro deus (bis)  
Deus a deus  
Deus a deus*

Isso nos permite perceber o espaço social como um campo que se mantém com forças de atração e de repulsão, tal qual um campo magnético. Os indivíduos estão orbitando em um mesmo espaço, pois são atraídos pelo capital específico que é a música. Nas décadas de 1950 e 1960, Fortaleza era uma cidade ainda em desenvolvimento, e não era difícil o encontro entre agentes que militavam com música, ainda que com propostas estéticas diversas. Contudo, existia uma força de distinção entre grupos de agentes que, ainda que estivessem no mesmo espaço, se diferenciavam pelas propostas, como é o caso, neste período, dos cantores e compositores filiados à estética dos grandes cantores do rádio, como Ayla Maria, Luiz Assumpção, Lauro Maia, entre outros, que formavam este subcampo; os músicos, professores e estudantes ligados ao Conservatório Alberto Nepomuceno que representavam uma estética ligada à música erudita europeia formavam outro subcampo; e os novos agentes que surgiam a partir dos cursos da Universidade Federal do Ceará (UFC) que estavam buscando uma nova linguagem fomentando

um novo subcampo que ficou conhecido como Pessoal do Ceará. Esse primeiro festival que Fagner participou trouxe uma mostra de agentes destes subcampos se encontrando, o que demonstra então que, ainda que distintos, tais subcampos não estavam isolados.

Mas Fagner, mesmo que frequentando os espaços da boemia intelectual da cidade de Fortaleza, ainda não havia ingressado na universidade, e sua próxima viagem foi em busca de uma vaga na Universidade de Brasília (UnB).

#### 4.3.4 Fortaleza – Brasília

Fagner, estimulado por sua família, tentou ingressar no curso de arquitetura em Brasília. Duas de suas irmãs, Eliete e Elizete, moravam na recém-construída capital brasileira, o que facilitava sua chegada no Centro-Oeste do país.

*[...] a viagem pra ir tentar a universidade em Brasília [...] primeiro eu fui pela Expresso de Luxo que eu ia até o Rio e de lá a gente pegava a Itapemirim para Brasília, [...] depois que eu passei no vestibular eu fiz novamente essa viagem. E tem um detalhe, que eu fui salvo pelo Luis Fiuza<sup>37</sup>, porque [...] quando eu cheguei no Rio, eu tinha que pegar um outro ônibus à noite e o Luis Fiuza me levou na casa da tia dele, lá no Arpoador, e fez com que eu desistisse da viagem mais tarde: “Ah, fica aqui, tu não conhece o Rio direito, fica aqui, amanhã tu vai.” E eu deixei de ir no ônibus que foi o maior desastre da Itapemirim, foi horrível [...] a minha irmã foi lá perto de Brasília ver os mortos [...] eu escapei dessa graças ao meu amigo Luis.*

O evento citado nos lembra que ao se colocar em movimento os viajantes se expõem aos riscos, ao inesperado, logo, necessitam de uma coragem que tem suas bases nas disposições incorporadas pelo indivíduo. Fagner é filho de um libanês que teve proximidade com um dos maiores conflitos do planeta, mas que não desistiu da sobrevivência e a encontrou na possibilidade de iniciar uma nova vida em outro país. Fagner, mesmo com a proximidade de um desastre não se desfez da ideia da viagem.

---

<sup>37</sup> Luis Fiuza é arquiteto, participou do I Festival de Música Popular Aqui no Canto com a música *A história do rapaz que olhou para os balões e perdeu as meninas de vista*, em parceria com o também arquiteto Ricardo Bezerra. Luis Fiuza era também um frequentador das rodas intelectuais do Pessoal do Ceará.

*[...] tem outro fato importante nessa viagem, que foi o dia que o Aderbal<sup>38</sup> fugiu do Ceará. Nem a família dele sabia, ele resolveu largar tudo, casamento, trabalho, profissão, tudo e resolveu ir pro Rio de Janeiro pra tentar – o que hoje ele é, o grande diretor – tentar arte, né. E nós nos encontramos dentro do ônibus e durante a viagem ele me confessou que só eu sabia que ele tava largando tudo, nem a família sabia. [...] Enfim, são fatos que realmente aconteceram nessa mesma viagem: o Aderbal largando tudo sem ninguém saber, e eu escapando de uma morte ou um possível acidente [...].*

Essa coincidência nos mostra como essa geração alimentava a ideia da viagem, não é uma simples coincidência no sentido da casualidade, é uma coincidência no sentido de uma incidência concomitante. Aderbal ainda que sendo um homem de teatro foi também o produtor do primeiro festival que produziu um disco – *long play* (LP) – no Ceará. Trata-se do I Festival de Música Popular Aqui no Canto, promovido pela Rádio Assunção, em 1969. Fagner participou deste festival com a música *Luzia do Algodão*, mais uma parceria com Marcos Francisco. Participaram também Rodger Rogério – um dos compositores futuramente gravados por Fagner –, Wilson Cirino – parceiro de Fagner na gravação de seu primeiro disco compacto em 1971 pela RGE –, Ricardo Bezerra – um dos mais importantes parceiros do agente em pauta que também participou desse primeiro compacto simples e do primeiro LP *Manera fru fru manera*, em 1973.

Essas ligações nos apresentam uma rede de relações que configura um novo subcampo musical de Fortaleza, o que é importante para compreendermos este jovem músico em suas motivações iniciais, e qual a configuração musical local de onde parte o agente. O encontro de Fagner com Aderbal Freire – um agente com grande sede de se desenvolver no campo das artes – em um ônibus viajando para o Rio de Janeiro, representa justamente a busca dessa geração por novos espaços. E o Rio de Janeiro se apresentava como o centro das produções artísticas do país, logo era um destino sonhado por muitos desses agentes.

*Aqui a gente tinha uma ideia de ir pro Rio fazer, a gente já tava aqui nos festivais, aquele nosso movimento aqui, e todo mundo queria ir*

---

<sup>38</sup> Aderbal Freire Filho dirigiu o I Festival de Música Popular Aqui no Canto quando assinava Aderbal Jr. No Rio de Janeiro desenvolveu uma carreira como diretor de teatro e rapidamente, já em 1975, tornou-se referência com reconhecimento nacional em sua área de atuação. “[...] leciona na Casa das Artes de Laranjeiras, na Escola de Teatro Martins Pena e na Faculdade de Letras da UFRJ. Na Escola de Comunicação da UFRJ, coordena um curso de pós-graduação *lato sensu*.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA, 2010, s/pág.).

*pro Rio, era como um combinado entre a gente, aqui não cabia mais a gente.*

O Rio de Janeiro era de fato a capital cultural do Brasil e se tornava o sonho de realização dos agentes dessa geração, como nos informa Cláudio Pereira: “[...] naquele tempo o Rio não era mais a capital, mas era, digamos, a capital cultural [...] tudo acontecia no Rio, onde estava a Rede Globo, tudo de teatro, tudo era no Rio de Janeiro.” Quando Fagner fala que “era como um combinado”, ou seja, sem estar explicitado, revela uma diferença estratégica fundamental que existe entre os agentes da Tropicália e do Clube da Esquina, em relação aos contemporâneos do Pessoal do Ceará. Os baianos e mineiros deste período, que também vinham dos centros universitários buscando uma nova estética, explicitaram suas propostas. Os primeiros no disco *Tropicália* gravado em 1967 pela Philips e os segundos no disco *Clube da Esquina* gravado em 1972 pela EMI-Odeon.

Retornando para a segunda viagem de Fagner para Brasília, com o objetivo de ingressar na UnB como estudante, o relato do jovem candidato à arquitetura nos revela sua intenção de se aproximar da possibilidade de viajar para o Rio de Janeiro.

*Mas no meu caso eu fui convidado pra ir pela família [...] eles queriam que eu estudasse; como tinha minhas irmãs, Eliete e Elizete lá, eles achavam que eu tinha que ir mesmo [...] ao mesmo tempo tinha essa possibilidade de eu já estar indo e que talvez de lá pudesse ser mais fácil ir pro Rio de Janeiro, como realmente aconteceu.*

Fagner ingressou no curso de arquitetura na UnB, mas não concluiu nem o 1º ano, pois logo surgiu um festival que mudaria o rumo de sua vida: o Festival de Música Jovem promovido pelo Centro Universitário de Brasília (CEUB), onde ganhou cinco prêmios com três músicas: 1º lugar com *Mucuripe*, em parceria com Belchior; 6º lugar com *Manera fru fru marena*, em parceria com Ricardo Bezerra; prêmio *hour-concours* com *Cavalo ferro*, também uma parceria com Ricardo Bezerra; melhor intérprete e melhor arranjo.

*O que motivou eu ter largado tudo foi exatamente o fato de ter surgido esse festival em Brasília do CEUB e aí sim, talvez se não acontece esse festival eu tivesse ficado por lá, porque eu passei na universidade, não teria tido grandes coisas que me motivasse. E esse festival foi importantíssimo. [...] ganhei seis prêmios [...] teve uma visibilidade pro Rio [...] me deram muita corda pra eu ir. Isso foi*

*o que me impulsionou mesmo [...] foi um impulso do povo de Brasília, da minha turma de Brasília, os caras que tocaram comigo [...]. Muita gente surgiu daquela época, o próprio Clôdo que ganhou no ano seguinte; eu fiquei indo todo ano, levando artistas: Ivan Lins, o Chico. Então, o festival tomou um corpo por conta dessa primeira edição e que terminou me revelando. Foi através desse festival que eu pude ter moral e ter uma grande motivação pra ir pro Rio.*

Fagner percebeu que esse era o momento de se lançar em viagem, tendo a música como seu cartão de visita. Os meios de comunicação estavam atentos a estes novos agentes que angariavam uma boa audiência tanto para a televisão como para a imprensa escrita. Houve um momento de vácuo dos produtores culturais da classe média universitária com o exílio de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e os demais artistas que já vinham na estrada empunhando a bandeira da liberdade como forma de resistência ao golpe militar de 1964 e à radicalização do Estado de exceção em 1968. Logo, os recém-chegados no espaço de produção musical universitário tinham o apoio e o interesse da imprensa. Fagner deixa claro essas relações:

*[...] quando eu ganhei o festival eu fiquei empolgado, esse festival era promovido pela Globo, eu fui receber o prêmio da mão do filho do Roberto Marinho, saiu logo uma página no jornal O Globo do Rio, e as pessoas começaram muito a me dar corda [...] marquei uma viagem pro Rio e aí foi, a minha mãe pra Brasília e juntou todo mundo, que não era pra eu ir, [...] mas a Elizete a minha santa irmã, que era minha madrinha [...] falou: “Ah, deixa ele ir, é o sonho dele, se não der certo a gente tá aqui.” [...] e a coisa engrenou mesmo.*

Percebemos como o agente vem ocupando espaços de consagração musical, primeiro no IV Festival de Música do Conservatório Alberto Nepomuceno, depois no I Festival de Música Popular Aqui no Canto, e agora no Festival de Música Jovem do CEUB, com grande repercussão pela quantidade de prêmios e pela rede de relações que se formou a partir deste último evento. Também podemos observar o capital de mobilidade que vem sendo acumulado desde a história de vida de seu pai, passando pelas viagens Fortaleza – Orós – Fortaleza e agora com as duas primeiras viagens para Brasília, a primeira para fazer vestibular e depois de ter obtido êxito neste concurso para fixar residência na capital brasileira, com o apoio das irmãs mais velhas. Esses dois capitais que vinham se acumulando, o musical e o de mobilidade, foram fundamentais para que o artista lançasse mão das

disposições nos momentos de maior dificuldade nos maiores centros econômicos e culturais do país: Rio de Janeiro e São Paulo.

#### 4.3.5 Brasília – Rio de Janeiro – São Paulo – Rio de Janeiro

Fagner se manteve atento às oportunidades surgidas a partir da sua chegada ao Rio de Janeiro e as aproveitou com competência.

*Olha, eu cheguei no lugar certo, na hora certa, com as pessoas certas, eu tive muita sorte, no sentido de logo encontrar as pessoas que eram minhas referências, Nara [Leão], Elis [Regina], Ronaldo Bôscoli, ele foi uma pessoa muito importante, no momento certo, no momento do show da Elis, no momento efervescente, [...] nós fomos super bem-recebidos pelo Reynaldo Zangrandi, pelo Carlito Maia, pelo núcleo forte do poder da música no Brasil, por artistas que já estavam falando da gente [...]. Eu sempre fui muito afim mesmo, acho que esse lado de querer ir, banqueei aqui a família, eles não queriam que eu fosse, fizeram reunião em Brasília pra eu não ir, mas eu era muito determinado, como sou até hoje, eu quero uma coisa eu vou mesmo e eu queria, essa motivação que teve de Brasília foi fundamental*

Não podemos afirmar que Fagner já tivesse toda essa clareza que tem agora ao afirmar que estava “no lugar certo, na hora certa, com as pessoas certas”. Mas provavelmente ele percebia que sua arte aliada à sua determinação e à configuração em que estava inserido lhe apresentava boas possibilidades de êxito. Não temos como mensurar qual o nível de consciência que o agente tinha na época quanto ao lugar que ocupava no campo, contudo, certamente ele sabia que estava se aproximando do centro dos acontecimentos, do centro gerador do poder simbólico da música brasileira naquele período.

*[...] eu cheguei no Rio com músicas muito boas, “Mucuripe”, “Cavalo ferro”, “Moto 1”, [...] foi um diferencial, [...] eu cheguei no final de 71, novembro eu já tinha feito o primeiro compacto, 72 já fui lançado pelo “Pasquim”, quer dizer, eu tava no centro onde as coisas aconteciam, já estava com cinco músicas no show da Elis [Regina], [...] eu virei à grande atração, a grande novidade. E depois meu primeiro show foi com a Nara Leão, nós saímos para a estrada, [...] lançado pela Nara [Leão] a imprensa toda falando de mim [...] e meu disco “Manera fru fru” pegou muito forte.*

Por que Fagner reconhece as próprias músicas como portadoras de um diferencial? Porque toda essa geração das décadas de 1960 e 1970 trazia uma nova linguagem musical. Nesse sentido, Pessoal do Ceará, Tropicália e Clube da Esquina se assemelham à proposta estética requisitada pela atual configuração social. As músicas que encantaram suas infâncias com os grandes cantores do rádio, como Chico Alves, Orlando Silva, Ciro Monteiro e Elizete Cardoso – nomes citados pelo próprio Fagner –, não mais atendiam aos anseios dos jovens universitários que estavam inconformados com o golpe militar; muito menos as escolas formais dos conservatórios, filiados à estética erudita europeia, atendiam às expectativas dessa geração que buscava um novo sistema simbólico que traduzisse sua postura ideológica.

Não obstante, aproximando nossos ouvidos às músicas destes três representantes da música universitária de classe média, estas também não se confundem. Mesmo considerando as intersecções do contexto nacional, o ambiente regional de Belo Horizonte, Salvador e Fortaleza guardavam diferenças internas importantes. Podemos ilustrar as peculiaridades de cada lugar com as canções dos próprios artistas em questão. *Clube da Esquina* traz a canção *Saídas e Bandeiras nº1*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, que se refere à possibilidade “sair dessa cidade ter a vida onde ela é, subir novas montanhas”; no Ceará nossa paisagem é formada mais por dunas do que por montanhas, e em geral chamamos nossas montanhas de serras. O disco *Tropicália* traz em uma das suas faixas o *Hino do Senhor do Bonfim*, muito popular na Bahia; no Ceará Padre Cícero ou São Francisco de Canindé são bem mais populares; e por fim, no disco que Fagner estava lançando, o *Manera fru fru manera*, a cearensidade estava muito presente nas canções *Último pau de arara*, de Venâncio, Corumba e J. Guimaraes; *Sina*, de Fagner e Ricardo Bezerra sobre poema de Patativa do Assaré; e *Mucuripe* de Belchior e Fagner. Podemos ainda lembrar do disco-marco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará* – que Fagner está presente na qualidade de compositor de *Cavalo ferro* – que traz músicas como *Terral* e *Beira Mar*, de Ednardo, que descrevem em suas letras as paisagens cearenses. O fato é que essa geração chega no eixo Rio-São Paulo com seu diferencial, ainda que mantendo intersecções com os demais movimentos musicais universitários pela postura ideológica, traduzindo o desejo de liberdade em suas canções. Cada grupo

traz a marca de sua terra natal. Nesse sentido, concordamos quando Fagner afirma que estava chegando com um diferencial.

Contudo, Fagner ainda iria perceber mais claramente o espaço como um campo de disputas que gerava desagregações entre os pares conterrâneos.

*[...] eu fiquei um tempo no Rio, nós ficamos, todo mundo: eu, Belchior, Jorge Melo<sup>39</sup>, Cirino<sup>40</sup> e depois chegou o Ednardo, ficou por ali, aí não comportou mais, foi um sofrimento enorme aquilo ali e eu voltei, aí nós fomos pra São Paulo, Belchior [...] [Sofrimento pelas condições mesmo do lugar?] Convívio, a competição, o convívio, o... “Cala-te boca.” Foi horrível, o que era pra ser uma amizade ali foi um sofrimento, quem sofreu mais foi o Cirino que era muito mais ingênuo, [...] eu tive também muito apoio dos cearenses que estavam lá por perto, o Sérgio Costa com a Lucilda<sup>41</sup>, os amigos que estavam nos recebendo, mas o nosso ninho ficou muito complicado, muita concorrência e tal, aí nós fomos pra São Paulo.*

Mas em São Paulo Fagner não conseguiu uma condição digna de sobrevivência. Não surgiram oportunidades e o destaque que havia conseguido no Rio de Janeiro não chegou a viabilizar moradia e trabalhos na terra da garoa. Além do clima de competição ter mais uma vez dificultado as relações naquele lugar.

*[...] arranjam uma casa pra gente ficar [em São Paulo] intermediados pelo Cicrano, quando nós chegamos nessa casa que era pra ficar todo mundo, o Cicrano já tomou de conta da casa e botou a gente lá no quarto de empregada e começou um sofrimento enorme, porque ele já começou a se envolver com os intelectuais e nós ficamos mais ou menos alijados daquele processo [...] aí começou um distanciamento enorme e eu não tava mais aguentando, resolvi ir embora de novo pra Brasília. [...] a gente morava numa casa enorme, eu morava lá nos quartos dos fundos sem condição. [...] um dia eu decidi que eu não queria mais ficar, eu já tava num sofrimento danado, pra tocar uma música era uma competição enorme, muita gente sabe dessas histórias, aí eu resolvi voltar. Eu digo: “Eu vou pro Rio, vou pegar minhas coisas e vou embora.”*

Fagner declara que voltaria para Brasília e logo depois que regressaria para o Rio de Janeiro o que parece uma contradição. Contudo, a volta para Brasília passaria necessariamente pelo Rio de Janeiro. Portanto, ao afirmar que voltaria ao

<sup>39</sup> Jorge Melo, compositor e cantor piauiense que esteve próximo aos agentes do Pessoal do Ceará.

<sup>40</sup> Cirino violonista e compositor considerado um virtuose do seu instrumento. Parceiro de Fagner, também integrou a geração Pessoal do Ceará.

<sup>41</sup> Sérgio Costa e Lucilda são um casal cearense que foi morar no Rio de Janeiro na década de 1970 e a residência do casal serviu de apoio para os conterrâneos. Sérgio Costa participou do grupo CACTUS na UFC.

Rio de Janeiro, mantinha-se embutida a ideia de regressar para Brasília e retomar os estudos na UnB com o apoio das irmãs mais velhas. Mas na primeira oportunidade que surgiu ao passar pela cidade maravilhosa Fagner foi lançado novamente ao centro dos acontecimentos da música brasileira, e mais uma vez o jovem músico soube capitalizar e converter sua posição em vantagem efetiva para sua carreira se consolidar.

*[...] eu tinha um primo, Fábio, [...] e tinha um apartamento [no Rio de Janeiro] [...] ele teve que ir [para a França] e deixou esse apartamento vazio, eu fiquei lá durante um período, pra ficar, pra juntar minhas coisas pra voltar pra Brasília de novo, voltar a ser estudante e um desses dias que eu saí pela praia, eu encontrei o Sepé – que era o secretário do Menescal, que tava produzindo o disco da Elis – na praia, quando ele me viu ele parou a moto dele, [e disse:] “[...] tá todo mundo atrás de ti”, eu já tava com viagem marcada pra Brasília. [...]. [continuou Sepé:] “A Elis tá cantando suas músicas no teatro, faz um mês que tá atrás de você [...]” e ali a minha vida mudou.*

Os investimentos feitos em Brasília e no Rio de Janeiro antes de ir para São Paulo continuaram rendendo, mesmo sem a presença do jovem artista, mas a capitalização para sua carreira se deu com a presença de Fagner com sua disposição para fazer ampliar as possibilidades. Rapidamente abriu-se um leque de relações e ele conseguiu o apoio de nomes consagrados da música brasileira. Fagner já mantinha uma relação de trabalho e amizade com Menescal e através dele chegou a Elis Regina.

*[...] nessa mesma noite eu fui pro teatro, na época eu tava convivendo com a Bete Ramos que era neta do Graciliano Ramos, que foi minha amiga na faculdade e a irmã dela, a Tânia, a gente tava muito junto, eles estavam ali dando apoio [...] o Menescal mandou um bilhete, “Elis, esse é o Raimundo” e eu cheguei na porta do teatro tava também o João Bosco com um bilhete do Vinicius pra Elis, no dia que nós nos conhecemos, naquele dia na porta do Teatro da Praia [...].*

Os bilhetes de apresentação que Fagner portava assinado por Roberto Menescal e o de João Bosco da mesma forma assinado por Vinicius de Moraes é um exemplo muito simples e aparentemente trivial, mas que no mostra os volumes de capitais simbólicos e como estes realmente podem ser transferidos, aplicados, acumulados, herdados etc. Os jovens músicos estavam sendo recepcionados com o

aval de nomes consagrados que lhes davam lastro para ter acesso a outro nome consagrado.

Essa coincidência de Fagner e João Bosco esperando no mesmo dia, no mesmo lugar, para falar com a Elis Regina, também nos remete a outra incidência comum que foi o fato dos dois jovens artistas terem sido lançados pelo *Pasquim*, que trazia a proposta de juntar um estreante a um nome já conhecido do grande público. O *Pasquim* era um jornal de esquerda que com a produção de Sérgio Ricardo e com a comercialização da Philips lançou dois compactos simples, que era um pequeno disco vinil com uma faixa de cada lado. O primeiro disco trouxe Tom Jobim, lançando João Bosco, e o segundo foi Caetano Veloso, que voltava do exílio, lançando Fagner. Esses acontecimentos concomitantes revelam dois agentes no mesmo momento, buscando com perseverança não só a inserção de suas músicas no campo, mas também a manutenção de seus nomes junto a agentes com maior volume de capitais.

Fagner se destaca por sua determinação para conseguir circular entre as pessoas que fizeram sua carreira se consolidar. A boa qualidade da sua música, por si só, não garantiria seu reconhecimento nacional, foi necessário sua presença e persistência junto àqueles que já tinham seus nomes legitimados no campo musical. Essa é a diferença entre Fagner e os demais músicos de sua geração que também produziram uma obra equivalente do ponto de vista da qualidade estética. Essa convivência com os agentes legitimados chega a se tornar familiar, no caso de Fagner, literalmente, pois ele chegou a morar na casa da Elis Regina a convite de Ronaldo Bôscoli.

*[...] aí pintou um pai na minha vida que foi o Ronaldo Bôscoli que gostou de mim de cara e todo dia ele ia me deixar lá na casa, eu não mostrava onde eu morava, num lugar sem móveis, sem nada, eu morava no chão, minha cama era uma boia, uma cama de boia assim... Jornais, uma colcha de chenile [...] quando foi um dia ele me deixou, eu saía dali não tinha o que comer muitas vezes, eu ia comer na “casas da banha”, de noite; tinha um cearense lá que deixava, eu entrava comia e voltava, não tinha nada, então eram as minhas refeições, em um dia desses que o Ronaldo foi me deixar na porta do apartamento onde eu morava, quando eu subi, ele deu a volta no carro e subiu, aí quando ele viu meu estado, ele falou: “Você não fica mais aqui.” Aí me levou, eu fui morar na casa da Elis, aí a vida mudou.*

Pela segunda vez, Fagner afirma que naquele momento sua vida *mudou* – essa palavra é interessante porque nos traz a possibilidade de reafirmarmos que a pessoa muda quando a configuração muda, e quando o indivíduo está em deslocamento, esta mudança é ainda mais efetiva, pois ao transitar de uma região à outra todas as relações mudam: as pessoas, os lugares, as instituições e conseqüentemente, muda a perspectiva daquele que muda. Quando o agente está em busca de mudança e sabe o que quer, sua percepção se mantém alerta para captar o que pode trazer as melhores mudanças no sentido dos objetivos que ele busca alcançar.

Fagner tinha clareza daquilo que queria, ficou atento e aproveitou as oportunidades decorrentes de sua posição no campo. O jovem artista saiu da periferia das produções musicais, foi ao centro dos acontecimentos e aprendeu a gramática das relações. Para isso ele precisou viajar, se deslocar espacialmente para se movimentar socialmente. E teve como uma de suas professoras a cantora que estava realmente no centro da efervescência musical carioca, Elis Regina.

*[Como foi esse período com a Elis?] Com os empresários já dentro de casa, André Midani presidente da Philips dentro de casa. O point do Rio de Janeiro era a casa da Elis, o empresário Marcos Lázaro, eu já tinha tudo dentro de casa. O Milton foi ouvir a primeira vez o Clube de Esquina na casa da Elis [...]. Eu tava presente nesse dia do Milton com o disquinho lá – disco que marcou a minha vida e de tantos artistas no Brasil, a música brasileira – o Milton levando o disco zerado pra ouvir na casa da Elis, tudo passava pela casa da Elis e aí era Johnny Medis, era Baden Powell, Ivan Lins virou meu grande irmão, porque na época eles estavam muito juntos, já foi outro parceiro, eu tive todo mundo na minha mão, toda noite eu frequentando o teatro, era a imprensa toda em cima [...].*

Se Fagner tivesse regressado à Brasília na qualidade de estudante, certamente não teria capitalizado sua posição extremamente vantajosa dentro do campo ao lado dos nomes consagrados com grande força simbólica para legitimar a carreira do jovem músico cearense recém-chegado ao centro dos acontecimentos.

Mas ele ainda teria que manter uma postura agressiva para brigar junto às gravadoras por seu espaço. O seu nome já lhe dava um “cacife” que o autorizava a entrar na luta com uma boa quantidade de fichas. Suas declarações em torno dos desentendimentos com empresários, agentes, produtores aponta para um espaço social que é eivado de forças concorrentes.

*[...] aí teve o meu disco na Philips, teve a briga com o Midani, briga na Philips, aí fui pra Continental, fiz o disco “Ave Noturna” na Continental [...] essa minha briga da Philips, nego falou que a minha carreira tava acabada. Tinha um empresário dos baianos chamado Roberto Santana, me chamou um dia pra almoçar e disse: “Bicho, volta pro Ceará porque tua carreira tá acabada, tu brigou com o cara mais poderoso daqui, ninguém quer mais você.” E eu corri corredor de gravadora durante um ano pra fazer o “Ave Noturna”, mas foi um disco importante, [...] o primeiro trabalho do Cazuzza foi ser divulgador do meu disco “Ave Noturna”, nós nos conhecemos através disso. [Fazendo a voz do Cazuzza:] “Porra, primeiro trabalho que eu tive”, [...] foi ser divulgador, porque o pai dele era o dono da gravadora, e ele disse: “Eu quero ser divulgador, mas quero trabalhar um disco que eu goste”, chegou lá tinha vários discos e ele escolheu “Ave Noturna” e daí tive muita repercussão na imprensa. O Ney [Matogrosso] tava saindo dos Secos e Molhados e eu já gravei um [compacto] com o Ney, aí um dia o Jairo Pires me vê na rua, [ele] tava na CBS, [Fagner faz a voz de Jairo Pires:] “Poxa vai lá pra gravadora CBS que tem lugar pra ti lá.” Foi quando eu entrei na CBS e aí começou todo aquele movimento.*

Mais uma vez a determinação de Fagner fez a diferença para se manter no campo. Para isso, precisou buscar disposições relacionadas à habilidade de negociação e de senso de oportunidade. Por outro lado, ainda que o valor estético da obra em si não garanta a vida produtiva do agente, também não pode ser subvalorado. Podemos constatar a importância da qualidade musical com a escolha de Cazuzza pelo seu disco, pois nesse caso, o ainda muito jovem e futuro ícone do *rock* brasileiro não conhecia o Fagner e não tinha nenhuma relação direta ou indireta com o cearense de Orós. A música de Fagner traduzia as buscas, as angústias, os desejos que pulsavam na juventude de Cazuzza. O disco *Ave noturna* trazia senhas de comunicação com os jovens de classe média. Bourdieu (2007, p. 51) nos ajuda a compreender essa identificação entre os artistas:

*[...] a percepção propriamente estética da obra de arte está dotada de um princípio de pertinência socialmente constituído e adquirido [...] um estilo como modo de representação em que se exprime o modo de percepção e de pensamento próprio de uma época, classe ou fração de classe, de um grupo de artistas ou de um artista em particular.*

A decisão de continuar no Rio de Janeiro colocou nas mãos de Fagner outra grande oportunidade que o deslocou para uma nova posição dentro do espaço social, que foi ter encampado o selo EPIC da gravadora CBS. Então, ao invés de buscar os nomes consagrados para legitimar a sua grife musical, ele passou a ser o

consagrado que estendia a mão para os conterrâneos que puderam, alguns, gravar pela primeira vez, e outros, retornar a uma gravadora de grande porte.

*[...] me convidaram pra ir pra gravadora, só que a gravadora tinha acabado a Jovem Guarda. Raul Seixas tinha saído de lá, Raul era produtor da CBS, mas foi levado pra Philips e a gravadora tava às moscas [...] eu fui gravar e virei dono da gravadora, porque começou a chegar a nossa turma toda e eu comecei a gravar, produzir, tinha estúdio e comecei a tomar conta [...] chegava lá o Cirino, eu produzi o Cirino; chegava o Nonato, entra no estúdio no outro dia; Manassés, todo mundo gravou, por que a gente tinha muito estúdio e comecei a dar resultado numa gravadora que não tinha ninguém que era uma potência [...].*

Ao chegar nessa nova posição que lhe colocou como gestor do campo, Fagner lançou mão de disposições daquele que tem familiaridade com mundo dos negócios, que sabe identificar um produto que trará rendimentos. Nesse período gravaram Amelinha, Banda Santarém, os irmãos Clôdo, Clésio e Climério, Patativa do Assaré, Petrúcio Maia, Ricardo Bezerra, Robertinho de Recife, Téti, Zé Ramalho, entre outros.

Dessa forma, o agente vem utilizando seus capitais musicais e aprendendo nos novos contextos, ou seja, acumulando novas experiências fora do seu lugar de origem, e ampliando o que estamos chamando de capital de mobilidade.

Após consolidar seu nome nacionalmente, o agente passou a olhar para o mercado internacional, e mais uma vez Fagner aproveitou as oportunidades para suas aprendizagens na qualidade de um agente que transita no campo musical.

#### ***4.3.6 Brasil – Estados Unidos – França – Espanha***

Estamos analisando até aqui como Fagner veio acumulando capital musical e de mobilidade, para tanto constatamos as influências do ambiente familiar na formação do *habitus* musical de Fagner– com ênfase à trajetória do seu genitor que nasceu no Líbano e ainda muito jovem veio para o Ceará e constituiu a família. As primeiras viagens entre Fortaleza e Orós, a primeira grande viagem – para Buenos Aires – que já envolveu um de seus primeiros investimentos musicais, a viagem para Brasília, depois Rio de Janeiro, São Paulo e, por fim, consolidando seu nome

nacionalmente a partir do trabalho e das relações que manteve a partir da volta para o Rio.

O caminho que se apresentou para o artista que já acumulava experiências enriquecedoras no próprio país é a ampliação de sua atuação em outras terras. Desta feita, não foram as dificuldades locais que expulsaram o artista a buscar melhores condições em outro lugar, esse momento da busca era pelo alargamento das possibilidades. Para continuar capitalizando suas conquistas, a própria gravadora tratou de abrir um caminho internacional para o artista brasileiro de sucesso. Nas palavras de Fagner: “[...] em 78, já foi a CBS que me levou pra conhecer o mundo, pra conhecer os melhores estúdios, eu já era sucesso, foi com *Revelação*<sup>42</sup>, eu já comecei um *link* com Nova York muito forte.” E a página eletrônica oficial<sup>43</sup> de Fagner assim registra: “Fevereiro/78. Raimundo Fagner chega aos Estados Unidos: em Los Angeles com Laudir de Oliveira, Aírto Moreira e Flora Purim, e Nova Iorque com Naná Vasconcelos.”

Fagner passou a atuar como um gestor parceiro das gravadoras, sua posição não era mais de alguém que olha de baixo para cima, o compositor de *Cavalo ferro* já podia tratar com os demais agentes consagrados com relativa<sup>44</sup> igualdade.

Após os Estados Unidos, o cantor foi para Paris onde aconteceu um encontro musical que iria ser mantido por mais, no mínimo, 15 anos. Trata-se do encontro de Fagner com Manassés, outro músico cearense em viagem que, diferente de Fagner que já tinha um nome consolidado, estava buscando sua sobrevivência e superando dificuldades importantes na qualidade de músico<sup>45</sup>. Mais uma vez trazemos as informações da página eletrônica oficial do artista: “Maio/78. Raimundo Fagner estreia *show* no ‘Teatro Champagner Premiere’, em Paris, com a participação de Manassés e Fernando Falcão.”

*Manassés começou a tocar comigo em Paris, eu fui fazer um show em Paris e ele, aí ele já tava lá, ele tocava aqui, com o Rodger, com a Têti, [...] e o Pretestato levou ele pra França e eu fui fazer uma*

<sup>42</sup> *Revelação*, música de Clôdo e Clésio – irmãos piauienses radicados em Brasília.

<sup>43</sup> Site disponível em: <<http://www.raimundofagner.com.br/cronologia4.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2011.

<sup>44</sup> “Relativa” porque em um campo estruturado hierarquicamente é possível existir posições equivalentes, mas não iguais.

<sup>45</sup> O relato de Manassés também traz sua versão desse encontro, no contexto de viagem do cearense de Maranguape.

*temporada na França e aí aproveitei o Manassés, era o Naná Vasconcelos, mas o Naná viajou e eu peguei o Fernando Falcão e um outro brasileiro que morava na França que tocou baixo, chamava Osias e foi uma temporada de muito sucesso. Nós estreamos num teatro, o primeiro dia tinha 40 pessoas, no segundo tinha 200, no terceiro já saiu uma crônica no Le Monde. Foi o maior elogio que eu já recebi acho que em toda a minha vida, a mulher foi ver um show [...] ela era a crítica mais difícil do Le Monde [...] eu comecei na quarta-feira, show da quinta, na sexta-feira saiu essa crônica, lotou o teatro, eu fui fazer uma semana, fiquei dois meses [...].*

Podemos perceber como os agentes se encontram e se identificam mutuamente, pois o fato dessa coincidência musical em viagem, que seria apenas para ter um músico acompanhante naquela ocasião, ter se mantido durante 15 anos, significa que existe uma comunicação musical da viola de Manassés com a estética de Fagner, de adequação comum. Esse é um fenômeno músico-social em que podemos identificar uma senha de acesso invisível que na *praxiologia* chamamos de *habitus musical*.

Fagner se manteve aberto às aprendizagens que o caminho oferecia e com os incentivos da gravadora para peregrinar internacionalmente, o cantor descendente de libanês resolve ir ao encontro da música espanhola.

*[...] depois eu descobri a Espanha, através do violão do Paco de Lucia, fiquei louco, fui pra Espanha, eu mesmo; tinha roteiro da gravadora, mas eu fui atrás de pensão pra ficar, pra escutar, sozinho, eu não queria ninguém, foi em 78 durante a Copa do Mundo, a gravadora ficou louca porque eles me colocaram no melhor hotel e do aeroporto eu saí e procurei a pior pensão que tinha, lá perto das Ramblas e fiquei um período lá conhecendo o povo, conhecendo os tocadores [...].*

Essa busca de renovação no encontro com o outro, com o diferente é um dos aspectos mais relevantes daquele que se lança em uma jornada musical. O músico aprende também no encontro, olhando o outro na busca de compreender como o outro resolve seus problemas técnicos, como o diferente encontra saídas criativas, como se desenvolvem suas melodias e harmonias, e quais as novas sonoridades. Fagner bebeu na sonoridade hispânica e a fundiu com seu canto e composições, renovando assim sua arte. Essa fase de trocas com a arte espanhola traduziu-se em disco.

*[...] quando eu voltei para a Espanha pra fazer o disco “Traduzir-se”, foi um grande sucesso, a Copa de 82 o hotel onde tava a seleção brasileira, tocava mais ligação pra mim do que pra todo mundo, o Saldanha falava “Bicho, você é mais famoso do que esses jogadores tudinho aqui.” Então, começou a minha grande viagem; começou musicalmente pela Espanha [...] foi fantástica.*

Fagner manteve uma intensa relação com intérpretes e músicos de língua hispânica. Trouxe para o disco *Traduzir-se*, que gravou na Espanha, o compositor cubano Pablo Milanés, o guitarrista madrileno, José Ortega Heredia, o poeta de Andaluzia, Garcia Lorca, o músico de Barcelona, Joan Manuel Serrat, o compositor de Sevilla, Ricardo Pachon, o poeta espanhol, Rafael Alberti. A página eletrônica do cantor nos informa que o disco foi:

Gravado em Madri, no Stúdio Eurosonic [...] coube a Raimundo Fagner na realização do projeto a criação, produção, tradução dos textos para o português e todos os arranjos de base. Entre os músicos convidados estão Manassés, Fernando Falcão, Osias, Kitflous, José Boto, Robertinho de Recife, Paulo César, Antonio Quintano, Laudir de Oliveira, Oberdan Magalhães, Paulinho Braga, Barrozinho, Rubens Dantas, Jorge Pardo, Pepe Loeches, Antonio Moreno, Henrique Mechor, Manzanita, e no coro gitano Carme e Marta Heredia. Um disco enriquecido de presenças marcantes como Joan Manuel Serrat em “La Saeta”, Manzanita em “Verde”, Camarón de La Isla em La Leyenda del Tiempo, e Mercedes Sosa em “Años”.<sup>46</sup>

Constatamos, portanto, que houve uma interação entre os músicos brasileiros e espanhóis. Esse disco tronou-se um marco na carreira de Fagner colocando-o como referência no campo musical latino-americano. O senso mercadológico de Fagner guiou sua decisão para ainda no mesmo ano gravar o disco *Fagner canta en español*. Mais uma vez ele buscou juntar-se aos consagrados do campo artístico latino-americano de língua hispânica, e ao lado de Mercedes Sosa, Paco de Lucia e Rafael Alberti lançou o disco *Homenagem a Picasso*. O cantor e compositor que já vinha gravando Florbela Espanca, Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Patativa do Assaré, entre outros grandes nomes da literatura, trouxe para o disco em homenagem a Picasso, o seguinte depoimento de Jorge Amado:

---

<sup>46</sup> Retirado da página disponível em: <[http://www.raimundofagner.com.br/traduzirse\\_disco.htm](http://www.raimundofagner.com.br/traduzirse_disco.htm)>. Acesso em: 5 jan. 2011.

Não foi o exército mouro que voltou para reconquistar a Espanha, estabelecer quartel em Sevilha e ditar leis. Não, desta vez foi um único cidadão de sangue levantino e não chegou do norte da África ou do Oriente Médio, veio de mais longe: do nordeste do Brasil, da legendária terra cearense onde nasceram José de Alencar, o romancista, e Aldemir Martins, o pintor. Essa gente cearense é fabulosa: o sol abrasador acende as fogueiras da imaginação e multiplica o talento dos artistas. Esse que invadiu a Espanha, comandando o ritmo e a estrofe, chama-se Raimundo Fagner, filho de pais libaneses, brasileiro dos melhores, jogador de futebol, amoroso de todas as mulheres, um músico porreta. Na Espanha reuniu o que havia de mais ilustre e importante para juntos homenagearem o principal de todos os criadores de cultura e arte em nosso tempo: mestre Pablo Picasso, um gênio e por isso mesmo um homem simples, igual a todos os demais homens. Rafael Alberti, companheiro e amigo, poeta preferido, canto de esperança e de amor. Mercedes Sosa, a magnífica, voz de combate, militante da liberdade e do ser humano. Paco de Lucia, a guitarra e a Andaluzia, o som da Espanha. Todos em torno aos oito nomes de Picasso. Mais uma vitória do guerreiro Raimundo Fagner, o verso, a melodia, o canto, a música e a poesia. A pátria cearense não conhece fronteiras nem teme concorrentes: está no Rio, em Marraqueche, na praça de touros em Madri, na praia de Iracema em Fortaleza, em Sevilha, em São Paulo, onde quer que esteja Fagner, comandante.

Jorge Amado identifica-o como um “comandante” do Ceará e é o que realmente se tornou esse cantor – que fez sua primeira apresentação ainda criança na Ceará Rádio Clube – no campo musical brasileiro, que tem no Ceará a maior eficácia do seu poder simbólico. Fagner soube acumular experiências tanto especificamente musicais como relacionais, de forma a se manter em ascensão dentro do campo musical brasileiro e latino-americano, nos interessa neste trabalho destacar que as viagens foram fundamentais para a formação de seu *habitus* musical.

Existem espaços e agentes que fazem com que os capitais ganhem maior volume, e isso decorre da trajetória, da origem social, enfim, do *habitus*. A carreira de Fagner, não por acaso, ganhou novo impulso ao se aproximar de um artista que se tornou símbolo da música nordestina no Brasil e no mundo: Luiz Gonzaga. Em 1984 e 1986 depois de Fagner já ter buscado uma aproximação com o Rei do Baião, o cearense de Orós foi convidado por produtores para a realização de um projeto, que era a gravação de um disco juntando Luiz Gonzaga a jovens artistas (jovens em relação ao Rei do Baião, pois os “novos” já vinham subindo na hierarquia das audiências comerciais há pelo menos uma década). Chama-nos a atenção como esse momento fala alto à sensibilidade do artista Fagner – o *habitus* reverbera no

artista que olha para seu ídolo com a admiração de um filho que aprendeu com o exemplo daquele que viveu e cantou sua chegada aos grandes centros de legitimação da música brasileira.

*Essa é uma das histórias mais fantásticas, mais lindas, mais emocionantes [...] primeiro da importância dele pra mim, pra minha música, pra gente do Nordeste. Qual era meu sonho? Encontrar Luiz Gonzaga. [...] Começo dos anos 80 eu o procurei; uma vez nós nos encontramos e eu falei pra ele que tinha um projeto: “Puxa, meu sonho é gravar com o senhor.” Ele: “É...” Mas, ele fez pouco. Eu fiquei ligando, ele morava na Ilha do Governador [...]. Aí quando foi um dia ele resolveu fazer um disco com os jovens, a nova geração, Elba, Alceu, Zé Ramalho e me convidaram, e nós fomos pro estúdio da RCA Victor, ali na Barata Ribeiro. [...] eu já vim com a corda toda, porque eu tinha a coisa na cabeça, o que queria, o que não queria [...] nós gravamos aquele pout-pourri, “Quando eu voltei lá no sertão, eu quis mangar de Januário, com meu fole prateado [...]”<sup>47</sup>. [...] Ele gravou o disco, gravou com a Gal, gravou com não sei quem. Só que no Sudeste estourou primeiro a Gal: “Que diferença da mulher o homem tem.”<sup>48</sup> Mas no Nordeste estourou o nosso pout-pourri [...] Luiz Gonzaga é meio como eu, a gente quer muito a resposta do Nordeste, [...] ele ficou todo empolgado, aí um dia ele me ligou, pô eu tomei um susto, ele falou: “Eu quero saber, agora, o que é que você quer fazer?” [...] nós partimos pro segundo disco. Fizemos shows, viajamos, [...] uma relação muito bonita, muito familiar, as minhas idas a Exu, o show de despedida dele em Campina Grande, foi incrível, eu passei uma semana juntando artistas, ensaiando banda e produzi esse disco e foi uma noite espetacular, maravilhosa, então foi uma relação fantástica com o velho Lua.*

Essa parece ter sido uma das realizações mais marcantes da carreira artística de Fagner. O garoto que cresceu ouvindo Luiz Gonzaga, incorporando a sonoridade do compositor de *Asa Branca*, trouxe ao já adulto cearense Fagner uma sensação de plenitude artística ao gravar com seu ídolo. Esses acontecimentos ganharam um sentido maior na vida de Fagner por conta do seu *habitus* musical nordestino que reconhece Luiz Gonzaga como o “Rei do Baião”. O título de “rei” não é somente uma marca mercadológica para a venda de discos, mesmo que originariamente possa ter sido criada com este fim. Para o artista Fagner, o “rei” é de fato “Rei” – com R maiúsculo, indicando um título de nobreza dentro do campo musical brasileiro –, sua bússola de percepção da realidade (*habitus*) lhe indicava esse reconhecimento.

<sup>47</sup> *Respeita Januário*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

<sup>48</sup> *Tem pouca diferença*, de Durval Vieira.

Hoje Fagner faz uma leitura de sua própria trajetória que demonstra clareza sobre seu poder de gerir a própria carreira. Para se manter no campo, assim como há 40 anos, Fagner continua pronto para brigar pelo seu espaço. Sua relação com empresários e produtores não foi sem conflitos, seu depoimento nos revela os jogos de interesses entre televisão, produtores e empresários.

*[...] eu comecei a ser envolvido por produtores de televisão, pessoas que até hoje produzem os grandes programas da televisão, não vou citar, mas eles queriam ser meus produtores e meus empresários, eu não quis. Muitos deles não me chamam para os programas, eu tenho divergências seriíssimas com gente de dentro da televisão Globo que manda, mas a televisão Globo é muito grande, eles não mandam em tudo. Mas, na linha de shows eu tenho problemas, que são pessoas que queriam ser donos de mim, eu contrariei esses interesses e que muitos artistas aceitam, eles são produtores do cara, inventam um show, arranjam um empresário, te bota num palco e você fica trabalhando um ano e pagando um percentual pra eles, eu não quis esse jogo. Muitos artistas que você vê, que aceitam esse jogo, porque eles querem ser escalados para os grandes programas da TV Globo, só que eu não quis isso aí, eu bati de frente com grandes produtores, com um dos maiores deles, porque ele vem fazer show aqui no Nordeste e quer infiltrar artistas que não tem nada a ver, eu bato de frente. Eles vêm fazer novela no Ceará e não quer aproveitar nada daqui, eu caio em cima, então eu tenho essa independência [...].*

Visualizamos a diferença entre o Fagner entrando no campo, buscando espaço, se aproximando dos nomes de maior legitimidade dentro do campo, para o atual Fagner que, depois de acumular capital simbólico, musical, social, cultural não mais se submete às regras do jogo, agora ele é um dos agentes que dita as regras. Fagner é um dos gestores do campo musical brasileiro que se mantém também com o lastro de músicas que traduziram ideologias diversas em momentos históricos diferentes de sua carreira, ou seja, desde a identificação de um público com alto capital cultural, como o público universitário das décadas de 1960 e 1970, ao lado dos nomes de maior legitimidade – Elis Regina, Roberto Menescal, Mercedes Sosa, Paco de Lucia –, passando pelos sucessos que renderam grande popularidade nas novelas da Rede Globo de Televisão. Fagner consolidou seu nome como uma grife musical que é mantida nacionalmente através das relações que se fortalecem mutuamente com outros nomes consagrados da música, das artes em geral, do mundo empresarial e político.

As análises feitas das entrevistas concedidas pelos artistas em pauta – Rodger, Manassés e Fagner – nos apresentaram as aprendizagens que foram proporcionadas por seus deslocamentos geográficos que, ao mesmo tempo, proporcionaram um deslocamento social. A força desse movimento é tal que aparece recorrentemente nas canções gravadas por esses agentes.

Apresentaremos a seguir algumas músicas registradas no *disco-marco* *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*, algumas outras desta geração e de seus pares do Clube da Esquina, além de *Sampa* e *Amanheceu, peguei a viola* que reforçam a ideia da viagem como trajetória de formação do *habitus* de músicos.

## 5 NARRATIVAS CANTADAS

Vamos aqui trazer as letras de algumas canções que narram os artistas em viagem ou que revelam uma nova perspectiva do agente por estar em deslocamento. Essa é uma confirmação da relevância do tema na trajetória formativa dos músicos, pois a canção traduz uma forma de leitura do próprio artista. Não por acaso, muitos artistas trazem para suas canções a viagem como fonte de inspiração para suas narrativas. Muitas músicas apresentam o próprio cantor em viagem, descrevendo sua trajetória na qualidade de um músico que se lança na estrada e se dispõe a conhecer novas realidades, seja da nova paisagem urbana, do impacto com o ambiente mercadológico, seja da saudade aumentada pela distância, que narra a terra natal e a olha de um novo ponto de vista.

A canção se organiza como um sistema de signos que ganha significado dentro de um espaço datado. Logo, o texto musical passa a fazer sentido no contexto. As significações musicais são internalizadas pelos artistas e constituem novas formas de leituras da realidade, ou seja, a música exerce uma função mediadora entre a realidade concreta e as formas internas de percepção. As canções são a exterioridade da interioridade estruturada, que põem à mostra um “sistema de esquemas geradores de práticas” (BOURDIEU, 2007), visto que, como nos explica Bourdieu (2007, p. 164): “[...] nas disposições do *habitus*, se encontra inevitavelmente inscrita toda a estrutura do sistema das condições tal como ela se realiza na experiência de uma condição que ocupa determinada posição nessa estrutura [...].”

Uma das canções canônicas da Música Popular Brasileira, além das já citadas anteriormente neste trabalho<sup>49</sup>, descreve a chegada de Caetano Veloso em São Paulo, expondo, a partir do encontro com o novo, toda uma carga subjetiva, conflitos internos que ao final são resolvidos.

---

<sup>49</sup> *Água Grande* de Ednardo e Augusto Pontes, *A vida de viajante* de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil, *Pau de arara* de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes, *Bailes da vida*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, e *Caminhos do coração*, de Gonzaguinha.

SAMPA  
(Caetano Veloso)

*Alguma coisa acontece no meu coração  
que só quando cruzo a Ipiranga e a avenida São João  
é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
da dura poesia concreta de tuas esquinas  
da deselegância discreta de tuas meninas.*

*Ainda não havia para mim Rita Lee, a tua mais completa tradução,  
alguma coisa acontece no meu coração  
que só quando cruzo a Ipiranga com avenida São João.*

*Quando eu te encarei frente a frente não vi o teu rosto  
chamei de mau gosto o que vi de mau gosto, mau gosto,  
é que Narciso acha feio o que não é espelho  
e a mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
nada do que não era antes quando não somos mutantes.*

*Panaméricas de áfricas utópicas  
do túmulo mais possível novo quilombo de Zumbi  
e os Novos Baianos passeiam na tua garoa  
e os Novos Baianos te podem curtir numa boa.*

O cantar na qualidade de uma atividade simbólica exerce uma função organizadora da ação e produz novas formas de comportamento. A música exerce uma função interpessoal, visto que coloca o artista em interação com o meio, mas exerce também uma função intrapessoal, pois participa do processo de interiorização das novas formas de relacionamento.

O artista que canta sua nova realidade é também encontrado em uma das faixas do disco-marco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*.



Figura 5 – Capa e contracapa do disco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*.  
 Fonte: Arquivo pessoal do autor.

E a parte interna das capas:



Figura 6 – Parte interna das capas do disco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*.  
 Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A música<sup>50</sup> *Curta metragem*, de Rodger Franco de Rogério e Dedé Evangelista – este último é o letrista –, descreve a urbanização das capitais brasileiras em meados da década de 1960:

<sup>50</sup> Utilizaremos a expressão “música” como sinônima de “canção”, ou seja, da forma como corriqueiramente já utilizamos.

CURTA METRAGEM  
(Rodger Franco de Rogério e Dedé Evangelista)

*Embaixo das marquises  
nem tristes nem felizes  
olhando, olhando a chuva cair  
não há nada pra ser feito  
está tudo, tudo tão direito*

*A noite vem chegando  
um ônibus parando  
a vida, a vida é mesmo normal  
será que ninguém sabe  
aquilo, aquilo que não cabe  
nas folhas, nas folhas, nas folhas de jornal*

*Primeiro uma atitude  
segundo algo que mude  
terceiro ação, ação de mudar  
porém nada acontece  
um táxi, um táxi aparece  
melhor, bem melhor, melhor se desculpar*

Ao descrever, o letrista analisa sua condição frente à realidade; ao mesmo tempo em que internaliza, o artista também se posiciona dentro do campo social. Ainda que nossa análise se atenha às letras é importante ressaltar dois aspectos: 1) O parceiro do letrista, que é o compositor da música (quando esta é composta em parceria com dois ou mais compositores), está envolto na mesma realidade, no mesmo contexto. A canção é um gênero musical que nasce da fusão da letra com a música, ou seja, a letra sem a música em geral perde muito do sentido dado pela melodia, harmonia e ritmo e vice-versa; a música com a letra ganha novas significações; 2) Mesmo quando o artista não é nem o compositor da música, nem da letra mas o intérprete, ainda assim, essa canção tem um significado em sua trajetória, pois entrou na sua seleção, no seu poder de julgar o que faz ou não sentido para si na qualidade de músico. Essas escolhas que atendem ao gosto musical do intérprete e o *habitus* do artista estão imbricados: um reforça, afirma e confirma o outro. A escolha é um ato de classificação e indica estilo, uma forma de se posicionar e se movimentar no espaço social estruturado em *estilos de vida*, na forma de ser e estar no mundo. Bourdieu (2007, p. 162) nos ajuda a esclarecer essa reflexão:

[...] o *habitus* é, com efeito, *princípio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação (principium divisiones)* de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o *mundo social representado*, ou seja, o *espaço dos estilos de vida*.

Ednardo musicou e gravou uma letra de Tânia Araújo que revela uma postura crítica frente a um dos recursos mais característicos da indústria cultural, um dos mais conhecidos medidores de audiência, o IBOPE<sup>51</sup>. Vejamos a letra de *Palmas pra dar ibope*, que também se insere no disco-marco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*:

PALMAS PRA DAR IBOPE  
(Ednardo e Tânia Araújo)

*Palmas pra dar ibope, palmas pra dar ibope, palmas pra dar ibope  
bate, bate, bate, bate*

*O desassossego, ronda nossa aldeia,  
as nuvens cativas e canções radioativas  
O desassossego ronda nossa aldeia,  
orações e a teia de súbitas virtudes.*

*Céus, celuloses, celulites tropicais,  
as elites e os demais rondam nossa aldeia.  
Sons, megatons, de uns versos obscenos,  
a vingança e o veneno rondam nossa aldeia.  
Mas tanto faz.*

O IBOPE é contratado por empresas de comunicação que verificam suas audiências junto aos seus públicos, os números das estatísticas interessam ao mercado, pois estes guiam parte dos investimentos de empresas anunciantes em rádio, televisão, jornal, revistas (hoje também na internet), formando um sistema autorreferenciado que vendem estilos de vida. A palavra “ibope” passou a significar estas intenções mercadológicas que ameaçam a independência dos artistas e é a esse “ibope” que se referem Tânia e Ednardo.

---

<sup>51</sup> “Multinacional brasileira de capital privado, o IBOPE é uma das maiores empresas de pesquisa de mercado da América Latina. Há 68 anos fornece um amplo conjunto de informações e estudos sobre mídia, opinião pública, intenção de voto, consumo, marca, comportamento e mercado.” (IBOPE, 2004, s/pág.).

Continuando com as canções do disco-marco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* – *Pessoal do Ceará*, encontramos *Cavalo ferro* de Fagner e Ricardo Bezerra, que descreve justamente a primeira viagem de Fagner para Brasília, cidade que o lançou definitivamente no campo musical brasileiro.

CAVALO FERRO  
(Fagner e Ricardo Bezerra)

*Montado num cavalo ferro  
Vivi campos verdes, me enterro  
Em terras trópico-americanas  
Trópico-americanas, trópico-americanas  
E no meio de tudo, num lugar ainda mudo  
Concreto ferro, surdo e cego  
Por dentro desse velho, desse velho  
Desse velho mundo*

*Pulsando num segundo letal  
No planalto central  
Onde se divide, se divide, se divide  
O bem e o mal  
Vou achar o meu caminho de volta  
Pode ser certo, pode ser direto  
Caminho certo sem perigo, sem perigo  
Sem perigo, sem perigo fatal.*

Trazemos as palavras do próprio letrista de *Cavalo ferro*:

*“Cavalo ferro” foi uma coisa que veio assim direto no Anísio [bar que se localizava na beira-mar e que foi um dos principais pontos de encontro desses artistas], eu pedi o bloco de notas do garçom e a caneta e ali mesmo veio, sabe... Porque tem música que você constrói, você tira um bloco, puxa dali, puxa daqui, de acolá, troca verso. “Cavalo ferro” não, foi, veio direto, direto, direto, verso por verso, um atrás do outro, o que o Fagner fez foi algumas repetições e tirou uns três antes que tinha no final que eu nem me lembro mais e ela foi inspirada na vida dele em Brasília. Ele tinha acabado de vir de Brasília, ainda na época da dureza, veio de ônibus e o “Cavalo ferro” nada mais era que um velho... Sei lá... Expresso de luxo desses da vida que ele tinha vindo sacolejando de lá pra cá, no começo de vida, e Brasília era naquela época da efervescência, regime militar e tal tem todas aquelas referências ligadas... Muito sutis, né, da história de Brasília, do regime militar e que na época a censura, qualquer coisa ela queria dar o pitaco dela e em “Cavalo ferro” ela não se dando por satisfeita de aprovar aquilo do jeito que tava, mandou trocar se decide por se divide, e como são palavras parecidas, cá pra*

*nós, não diferencia muito uma da outra, então são as coisas da vida, da história, né? (Ricardo Bezerra<sup>52</sup>).*

A canção *Cavalo ferro* nos traz as seguintes temáticas: viagem (ida), o planalto central – notadamente Brasília – como centro de decisões dos destinos da nação e a volta da viagem. O artista vai ao centro do poder, olha, vive, sente, analisa e traduz suas impressões em canção. Nesse sentido, podemos falar que a MPB funciona como uma sociologia, cujo artista é o pesquisador que vai a campo, coleta os dados e os organiza esteticamente. Particularmente, os cantores e compositores do Pessoal do Ceará são indivíduos letrados que desenvolvem reflexões sobre as situações políticas e culturais do país e também sobre suas relações com o mercado e as mídias. Por isso, essas canções vêm confirmando o que já analisamos durante o texto. Ainda com o disco-marco encontramos as reflexões dos artistas em relação a uma das mídias mais poderosas do século XX.

A MALA  
(Rodger Rogério e Augusto Pontes)

*Meus olhos cansados de ver o mundo  
Meus olhos molhados de ver o mundo  
Meus olhos cansados de viver no mundo  
Meus olhos molhados de viver no mundo*

*Meus olhos parados no meio do mundo  
Mil olhos olhados no canto da sala  
Do mundo onde vou*

*Nossos olhos guardados dentro da mala  
Do mundo onde estou  
Nos olhos, olhares sem ver o mundo  
Mil mundos rodando no canto da sala*

*Na sala mortiça, a mala piscando  
Na sala a preguiça da mala no canto  
A mala estende seu manto na sala  
A sala se cala no canto da mala  
Mil olhos se flecham no canto da sala  
Da sala*

*Sentado, sentido, ouvido, perdido  
Comovido, comedido, com que digo, consentido  
Áspera a espera*

---

<sup>52</sup> Depoimento concedido em: 6 jun. 2006.

*Aspirina, aspirando, respirando, suspirando  
Vendendo, vendado, vedando*

*Pisca, piscando, preguiça, na sala, na mala  
Fumaça azul, luz, luz e lágrimas  
No nicho, no luxo no lixo  
Num minuto escuto, lato e luto  
Vendo, só vendo, sorvendo, vendendo  
Vendido na mala perdido  
Num canto da sala*

*Voz mansa de criança  
Dança e trança a esperança  
No embalo da mala, embalagem vendendo  
Vedando, minhas portas, meus sentidos  
Minha chave, meu segredo, mil cuidados, não ter medo  
Pisca, pisca, em ti e em mim, coisas assim  
Coisas assim e et cétera.*

A mala que pisca no canto da sala é a televisão que na década de 1970 chegava com toda a força mercadológica, e Augusto Pontes que se tornou mais tarde um dos publicitários de maior destaque no Ceará, rapidamente percebeu o poder de venda da televisão, “venda” no sentido da conjugação de dois verbos ao mesmo tempo: vender e vendar. Em um só tempo vende os produtos mercadológicos e venda os sentidos do consumidor que passa a ser guiado ou hipnotizado pelo embalo da televisão. O consumidor comovido sente e consente.

Augusto Pontes é considerado o guru dessa geração Pessoal do Ceará, pois na qualidade de filósofo, comunicador e parceiro nas artes desenvolveu reflexões instigantes que colaboraram com o crescimento artístico e intelectual dos agentes que com ele conviveram. Não por acaso, as letras das canções e mesmo as entrevistas concedidas pelos agentes para este trabalho se encaixam com a teoria. O consumidor que consente na letra de Augusto Pontes nos remete a considerações centrais da sociologia de Bourdieu (2005, p. 7-8), relativa ao *poder simbólico*, que é “[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” Ainda com o autor da *praxiologia*, encontramos que:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder [...], [operando] a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de

dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU, 2005, p.15).

As reflexões na canção *A mala* coincidem com as do autor que guiou nossa pesquisa neste trabalho.

Retornando ao disco-marco, encontramos mais uma canção que é especialmente importante para verificarmos a relevância do tema em pauta; trata-se de *Ingazeiras*, de Ednardo. Um artista, descrevendo a viagem de outro artista.

INGAZEIRAS  
(Ednardo)

*Nascido pela Ingazeiras  
Criado no oco do mundo  
Meus sonhos descendo ladeiras  
Varando cancelas  
Abrindo porteiras  
Sem ter o espanto da morte  
Nem do ronco do trovão  
O sul, a sorte, a estrada me seduz  
É ouro, é pó, é ouro em pó que reluz  
É ouro em pó, é ouro em pó  
É ouro em pó que reluz  
O sul, a sorte, a estrada me seduz.*

Essa é a primeira faixa do “Lado A” do LP referência para este trabalho. O disco traz no título o tema da viagem – *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* – e abre com uma canção que trata do mesmo tema. *Ingazeiras* foi composta para o artista plástico cearense Aldemir Martins. Os artistas Belchior, Ednardo, Rodger e Têti integravam a equipe do programa de entrevistas “Proposta”, na TV Cultura de São Paulo, produzido e apresentado pelo jornalista Julio Lerner. A função dos compositores era visitar o entrevistado antes do programa, recolher informações que seriam abordadas no programa, e com esses dados compor uma música e apresentar durante o programa. Aldemir Martins, ao contar sua história de vida para Ednardo, colocou em destaque essa vontade de sair do “oco do mundo” e com o desejo de realização de seus sonhos, varar cancelas, abrir porteiras. Para isso, precisou ser destemido, “sem ter o espanto da morte, nem do ronco do trovão”,

pois a força de sedução do sul, da sorte e da estrada são mais fortes. A transmutação do desejo em realidade é o ouro deste artista plástico. O seu “ouro em pó” que reluz como um oásis em meio as dificuldades e limitações de sua origem social se encontrava na coragem de sair e efetivar seus sonhos.

O jornalista Dalwton Moura (2004, s/pág.) assim nos informa:

*Para Rodger e Têti, Ednardo e Belchior, uma das primeiras chances em São Paulo foi o programa “Proposta”, da TV Cultura. A ideia era compor canções que ilustrassem a história de cada entrevistado – cerca de oito músicas para cada programa, semanal. O “Pessoal do Ceará”, alcunha informal do radialista Júlio Lerner, topou a parada (o MPB-4 fora convidado, mas recusou a “proposta”). Dessa verborrágica criação, ficaram canções como “Ingazeiras” (que ilustrou o programa dedicado a Aldemir Martins) e “Chão Sagrado” – singular parceria entre Rodger e Belchior, composta a partir de uma menção, vejam só, de Paulo Vanzolini ao Ceará.*

A segunda faixa do mesmo disco traz a canção Terral, de Ednardo, que mais uma vez coloca o artista na perspectiva daquele que está em viagem, pois se reporta à terra natal – o Ceará – falando do lugar de quem saiu e apresenta sua paisagem natural e social.

TERRAL  
(Ednardo)

*Eu venho das dunas brancas  
Onde eu queria ficar  
Deitando os olhos cansados  
Por onde a vida alcançar  
Meu céu é pleno de paz  
Sem chaminés ou fumaça  
No peito enganos mil  
Na Terra é pleno abril*

*Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia  
Eu sou da América, sul da América, South America  
Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará  
Aldeia, Aldeota, estou batendo na porta pra lhe aperrear  
Pra lhe aperrear, pra lhe aperrear*

*Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará  
A Praia do Futuro, o farol velho e o novo são os olhos do mar  
São os olhos do mar, são os olhos do mar  
O velho que apagado, o novo que espantado, vento a vida espalhou  
Luzindo na madrugada, abraços corpos suados na praia falando amor*

“Eu venho das dunas brancas” indica que o autor está declarando para outrem de onde veio, logo não está no Ceará. “Onde eu queria ficar” nos traz novamente o tema da saudade daquele que se distanciou do seu lugar de origem. “Deitando os olhos cansados”; o viajante recorrentemente se apresenta como alguém que está cansado, pois utiliza suas energias no trajeto, o que nos remete ao título do próprio disco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*. O autor diz que o “céu é cheio de paz, sem chaminés ou fumaça”, e logo em seguida se reposiciona confessando que há “no peito enganos mil”, pois o céu cearense não é tão limpo assim. O artista cearense se reconhece em um contexto mais amplo, afirmando: “Eu sou da América, sul da América, South America”. O termo em inglês remete aos fenômenos interculturais vividos por esses artistas e intelectuais que remontam a ideia antropofágica da Semana de Arte Moderna de 1922. O lixo e o luxo invertem a ordem dos valores tão em voga em tempos de transgressão, onde o bandido morto no asfalto é símbolo de heroísmo como em *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica. Aldeota era o bairro da aristocracia cearense<sup>53</sup> e os artistas de classe média estavam mexendo com os valores estabelecidos pela tradição, por isso o autor declara “Aldeia, aldeota estou batendo na porta pra lhe aperrear”. A canção traz ainda o mote do encontro entre o novo e o velho e entre corpos suados que por fim retoma o tema maior dos artistas: “falando amor”. A letra original trazia a expressão “fazendo amor” e como a censura precisava mudar alguma coisa, fez essa modificação que não chegou a desvirtuar os sentidos da canção.

A música *Chão Sagrado* de Rodger e Belchior, citada anteriormente por Dalton Moura (2004), também apresenta ao Brasil, via sudeste, e mais especificamente São Paulo pela TV Cultura, as origens destes artistas cearenses:

CHÃO SAGRADO  
(Rodger Rogério e Belchior)

*Você conhece o Nordeste  
Palmilhou seu chão sagrado  
Viu cascavel em coluna  
Sol quente pra todo lado*

*Você conhece o Nordeste  
Morro Branco e Quixadá*

---

<sup>53</sup> Hoje as cotações imobiliárias de Fortaleza (capital do Ceará) já mudaram, mas no período o bairro Aldeota abrigava as classes dominantes.

*Palmilhou seu chão sagrado  
Por isso pode falar*

*Minha viola e meu peito  
Canta e nunca desafina  
Ela é que sabe dos modos  
Da cantoria nordestina*

Essa canção deu título ao disco gravado por Rodger e Têti em 1974, pela RCA Victor. Conforme já vimos na análise do relato de Rodger, esse LP foi registrado após uma longa viagem em dois carros de Fortaleza para São Paulo. Nessa letra os nordestinos Rodger e Belchior trazem da entrevista que realizaram com Paulo Vanzoline, para o programa “Proposta” da TV Cultura, o sentido de sagrado dado pelo compositor de *Ronda* às terras nordestinas, e mais especificamente ao Ceará, quando cita Quixadá (cidade do sertão central do Ceará) e Morro Branco (localidade litorânea do Ceará no município de Beberibe). Trazendo o nome da canção para o título do disco, e incluindo-a mesma no repertório, Rodger apresenta aos futuros ouvintes suas origens, reforçando seu vínculo com terra natal.



**Figura 7** – Capa do disco *Chão Sagrado*  
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Continuando com o disco *Chão Sagrado*, Rodger compôs em parceria com Dedé mais uma canção que contextualiza o Nordeste no Brasil e no mundo.

BYE, BYE BAIÃO  
(Rodger Rogério e Dedé Evangelista)

*Lá no meu sertão tem o peso do mormaço na imensidão  
Tem o cheiro de bagaço de cana no chão  
Desafio, vaquejada, noite de São João  
Prato fundo de coalhada, leite, requeijão  
Tem morena e tem a torre da televisão  
E eu digo: bye, bye, bye, bye baião  
Não há mais gente, ó não  
Tá tudo em frente da televisão  
Jerimum com leite em pó,  
mungunzá com dietil  
Tem uma lua de metal pelo céu desse Brasil  
E eu digo: bye, bye, bye, bye baião  
Nas salas de visitas onde cochilam os coronéis  
Passeiam pelo espaço  
Apolo 8, Apolo 9, Apolo 10  
E eu digo: bye, bye, bye, bye baião*

Aqui encontramos uma descrição do clima, do cheiro, das festas e da culinária do sertão nordestino; ao se reportar à televisão, a leitura do artista já se “contamina” com o inglês e funde sonoramente a expressão de despedida *bye, bye* com baião, dando um adeus a uma cultura antes sem contato com o início da mundialização cultural via televisão. A partir daí, as culturas se misturam cada vez mais: jerimum com leite em pó, mungunzá com *dietil*; mais uma vez a letra traz a tecnologia com uma “lua de metal” que são os satélites transmissores das ondas televisivas. Os coronéis citados na letra podem ser tanto uma alusão aos militares, como aos coronéis do sertão que oprimiam o povo tanto quanto os militares no período de exceção do governo brasileiro de 1964 a 1988. E indiferente a toda a situação social posta a tecnologia com seus foguetes exploram o espaço sideral.

Chama-nos a atenção ainda o primeiro LP de Fagner, *Manera frufu manera*, gravado em 1973 pela Philips que abre com uma canção que traz o tema da “não viagem”, traduzindo o vínculo com a cidade de origem daquele que viajou.

ÚLTIMO PAU DE ARARA  
(Venâncio, Corumbá e J. Guimarães)

*A vida aqui só é ruim  
Quando não chove no chão  
Mas se chover dá de tudo  
Fatura tem de montão*

*Tomara que chova logo  
Tomara meu Deus, tomara  
Só deixo o meu Cariri  
No último pau de arara*

*Enquanto a minha vaquinha  
Tiver a pele e o osso  
E puder com o chocalho  
Pendurado no pescoço*

*Eu vou ficando por aqui  
Que Deus do céu me ajude  
Quem sai da terra natal  
Em outros cantos não para*

*Só deixo o meu Cariri  
No último pau de arara*

Fagner se apresenta ao Brasil como alguém que mesmo estando no centro dos acontecimentos naquele período não se desvinculava da sua terra natal. O *habitus* primário de Fagner envia um recado para a sua origem nordestina ou, como se diz no ditado popular: “Fagner saiu do Nordeste, mas o Nordeste não saiu de Fagner, e essa ideia se confirma com *Sina*, no mesmo disco.

#### SINA

(Fagner, Ricardo Bezerra e Patativa do Assaré)

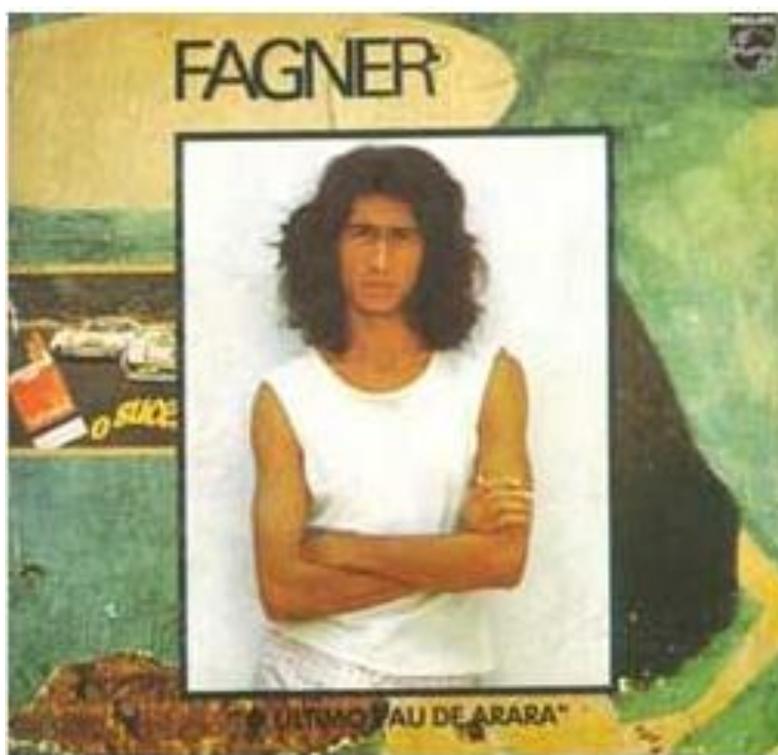
*Eu venho desde menino  
Desde muito pequenino  
Cumprindo o belo destino  
Que me deu Nosso Senhor*

*Não nasci pra ser guerreiro  
Nem infeliz estrangeiro  
Eu num me entrego ao dinheiro  
Só ao olhar do meu amor*

*Carrego nesse meus ombros  
O sinal do Redentor  
E tenho nessa parada  
Quanto mais feliz eu sou*

*Eu nasci pra ser vaqueiro  
Sou mais feliz brasileiro  
Eu num invejo dinheiro  
Nem diploma de doutor*

Essas são canções de um viajante que olha para sua terra natal. Quando diz que não nasceu pra ser infeliz estrangeiro, Fagner expressa o incômodo que Rodger também sentiu ao chegar no Rio de Janeiro e em São Paulo, de pessoas que os veem de uma outra posição. Ir ao encontro do outro, lançar-se para fora de si, sair da sua terra natal é uma experiência rica, de crescimento, de aprendizagem, mas não é fácil nem cômoda. E mesmo frente ao prazer das descobertas, sentir-se o outro, o diferente, necessita de um tipo de disposição que só se encontra nas disposições, no *habitus*.



**Figura 8** – Capa do disco *O último pau de arara*  
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Ainda no disco *Manera fru fru manera* encontramos trechos em outras canções que passam pelo tema da viagem, seja pela vontade de partir, seja pelo desejo do regresso, seja narrando a própria caminhada<sup>54</sup>:

- Faixa 2 – *Nasci para chorar (Born to cry)*, de Dion e Dimucci (versão de Erasmo Carlos). Fragmento da letra: “Eu levo a minha vida chorando pelo mundo [...]”;

<sup>54</sup> A discografia completa de Fagner pode ser encontrada no site oficial do cantor, disponível em: <<http://www.fagner.com.br/>>.

- Faixa 4 – Moto 1 (Fagner e Belchior). Fragmento da letra: “Eu preciso é disso mesmo [...] A moto macia e leve pra cruzar a geografia da minha melancolia, porque a vida é mesmo breve”;
- Faixa 5 – *Mucuripe*<sup>55</sup> (Fagner e Belchior). Fragmento da letra: “Vida, vento, vela, leva-me daqui”;
- Faixa 8 – *Cavalo ferro* (Fagner e Ricardo Bezerra) – letra já analisada anteriormente.

A seguir, trazemos fragmentos de letras de um movimento contemporâneo – que também foi referência para o Pessoal do Ceará – o Clube da Esquina, gravado em 1972 pela EMI-Odeon que revela esse mesmo tema de forma muito presente:

- Faixa 1 – *Tudo o que você podia ser* (Lô Borges e Márcio Borges). Fragmento da letra: “Com sol e chuva, você sonhava que ia ser melhor depois, você queria ser o grande herói das estradas, tudo o que você queria ser”;
- Faixa 2 – *Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). Aqui apresentamos a letra na íntegra, por ser toda ela uma descrição de quem quer viajar, se soltar, se lançar:

#### CAIS

(Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

*Para quem quer se soltar invento o cais  
 Invento mais que a solidão me dá  
 Invento lua nova a clarear  
 Invento o amor e sei a dor de me lançar  
 Eu queria ser feliz  
 Invento o mar  
 Invento em mim o sonhador  
 Para quem quer me seguir eu quero mais  
 Tenho o caminho do que sempre quis  
 E um saveiro pronto pra partir  
 Invento o cais  
 E sei a vez de me lançar.*

---

<sup>55</sup> Mucuripe é um bairro da cidade de Fortaleza onde se encontra o porto da cidade para aportar os navios, e a praia é local de chegada das jangadas dos pescadores.

- Faixa 3 – *Trem Azul* (Lô Borges e Márcio Borges). Fragmento da letra: “Você pega o trem azul”;
- Faixa 4 – *Saídas e Bandeiras nº 1* (Milton Nascimento e Fernando Brant). Aqui apresentamos toda a letra, por ser toda ela uma descrição de viagem no sentido da exploração, da busca pelo desconhecido.

SAÍDAS E BANDEIRAS Nº 1  
(Milton Nascimento e Fernando Brant)

*O que vocês diriam dessa coisa  
Que não dá mais pé?  
O que vocês fariam pra sair desta maré?  
O que era sonho vira terra  
Quem vai ser o primeiro a me responder?*

*Sair desta cidade ter a vida onde ela é  
Subir novas montanhas diamantes procurar  
No fim da estrada e da poeira  
Um rio com seus frutos me alimentar.*

Aqui o autor subverte a ideia das entradas e bandeiras que encetou um genocídio no final do século XVII e início do século XVIII. “Nessa vertente explicativa, os colonos, penetrando os sertões, avançaram indiscriminadamente sobre territórios indígenas, dizimando toda a população nativa.” (RESENDE, 2005, p. 187). Não só subverte, mas transforma a má intenção em um bom desejo de explorar, no melhor sentido da palavra

- Faixa 5 – *Nuvem cigana* (Lô Borges e Ronaldo Bastos). Fragmento da letra: “No pó da estrada, pó, poeira, ventania, se você soltar o pé na estrada [...] sol, sereno, ouro e prata, sai e vem comigo [...] meu nome é nuvem, pó, poeira e movimento [...]”
- Faixa 11 – *Clube da esquina nº 2* (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges). Fragmento da letra: “Porque se chamava moço, também se chamava estrada, viagem de ventania, nem lembra se olhou pra trás ao primeiro passo [...]”.

Esse fragmento supracitado nos remete ao mito de Orfeu, que nos interessa na qualidade de um músico que se lançou na viagem mais desafiadora que pode

existir: ir ao inferno em busca da sua amada. Com sua lira, que foi um presente de Apolo, iniciou a viagem, contudo Zeus lhe advertiu que não poderia olhar para trás. Essa ideia se renova com os músicos aqui em questão, pois se lançam e não podem olhar para trás, ou seja, o arrependimento não é permitido. O mercado fonográfico, que em outras palavras Theodor Adorno (1996) poderia chamar de inferno, não permite agentes vacilantes, em dúvida, com um pé dentro e outro fora.

- Faixa 20 – *Nada será como antes* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos).  
Fragmento da letra: “Eu já estou com o pé nessa estrada, qualquer dia a gente se vê, sei que nada será como antes, amanhã”.

Os artistas do Pessoal do Ceará e do Clube da Esquina são agentes que guardam semelhanças advindas do momento histórico político-cultural brasileiro; e também por serem jovens em busca do novo que, por não se encontrarem nos centros difusores da cultura, necessitam sair da cidade, viajar, alargar os horizontes e conquistar seus espaços.

Trazemos ainda, antes de concluir este capítulo, mais uma canção emblemática que narra o artista que coloca a viagem como seu destino, a caminhada com sua viola.

AMANHECEU, PEGUEI A VIOLA  
(Renato Teixeira)

*Amanheceu, peguei a viola botei na sacola e fui viajar  
Sou cantador e tudo nesse mundo, vale pra que eu cante e possa praticar  
A minha arte sapateia as cordas e esse povo gosta de me ouvir cantar  
Amanheceu, peguei a viola botei na sacola e fui viajar*

*Ao meio-dia eu tava em Mato Grosso, do sul ou do norte, não sei explicar  
Só sei dizer que foi de tardezinha, eu já tava cantando em Belém do Pará  
Amanheceu, peguei a viola botei na sacola e fui viajar*

*Em Porto Alegre um tal de coronel, pediu que eu musicasse um verso que ele fez  
Para uma china, que pela poesia, nem lá em Pequim se vê tanta altivez  
Amanheceu, peguei a viola botei na sacola e fui viajar*

*Parei em Minas pra trocar as cordas, e segui direto para o Ceará  
E no caminho fui pensando, é lindo,  
Essa grande aventura de poder cantar  
Amanheceu, peguei a viola botei na sacola e fui viajar*

*Chegou a noite e me pegou cantando, num bailão, no norte lá do Paraná*

*Daí pra frente ninguém mais se espanta, e o resto da noitada eu não posso contar  
Anoiteceu, e eu voltei pra casa, que o dia foi longo e o sol quer descansar*

Concluimos retornando ao Pessoal do Ceará, com Augusto Pontes, que foi uma das principais referências dessa geração de intelectuais e artistas que na década de 1960 nutriu o sonho de levar suas canções para todo o Brasil para serem ouvidas, cantadas, repetidas e, especialmente, reconhecidas na cidade de origem. Belchior<sup>56</sup> reconhece que Augusto Pontes trazia essa visão antes mesmo dos seus pares arrumarem as malas:

*Eu sempre coloquei pra mim mesmo a questão de se a nossa ótica podia ombrear os baianos, os mineiros, com diversos grupos que estavam estabelecidos, não que eu duvidasse disso, mas era uma questão pra mim, era uma questão posta. O Augusto tinha a certeza íntima e pública disso, de que a gente vai lá e despona.*

Esta certeza Augusto Pontes transformou em poesia que Ednardo musicou.

CARNEIRO  
(Ednardo e Augusto Pontes)

*Amanhã se der o carneiro  
O carneiro  
Vou m'embora daqui pro Rio de Janeiro  
As coisas vêm de lá  
Eu mesmo vou buscar  
E vou voltar em vídeo tapes  
E revistas supercoloridas  
Pra menina meio distraída  
Repetir a minha voz  
Que Deus salve todos nós  
E Deus guarde todos vós*

Existem muitas outras canções que reforçam as ideias expostas até aqui, contudo não pretendemos realizar uma análise exaustiva. Apontamos – inclusive para possíveis futuros trabalhos – que, assim como estas apresentadas, outras poderão ser analisadas a partir de uma interpretação semiológica, seguindo os estudos de Tatit (2007), que aprofunda a análise esclarecendo o sentido gerado no encontro de letra e melodia.

---

<sup>56</sup> O depoimento foi dado em: 20 jun. 2006.

Este capítulo apresentou as narrativas cantadas pelos próprios artistas, confirmando o que apresentamos durante o trabalho. Dessa forma, podemos seguir para as conclusões sobre a relevância da viagem na qualidade de mobilidade geográfica e social na formação do *habitus* dos músicos aqui analisados.

## 6 CONCLUSÃO: O QUE MUDA? COMO MUDA? QUAIS AS CONSEQUÊNCIAS DA MUDANÇA?

Agora podemos responder objetivamente às perguntas feitas na introdução deste trabalho, para depois desenvolvê-las no decorrer de nossas conclusões. O que muda com as viagens? Muda principalmente a forma como o agente percebe o campo musical e mais especificamente, o centro legitimador de consagrados da MPB, ou seja, muda a perspectiva, o que possibilita enxergar aspectos do campo, o que antes não era possível. Como muda? Muda viajando, indo ao centro do campo musical-mercadológico. Quais as consequências da mudança? A mudança geográfica altera concomitantemente a posição do agente no espaço social; e, para o que nos interessa, muda a definição profissional do músico dentro do campo. Dessa forma, podemos ainda afirmar que muda a percepção de si mesmo dentro do campo.

Estamos operando no campo musical, logo, é importante termos em vista que as principais variáveis desse espaço são as relações que os próprios agentes estabelecem, compreendendo que o campo se estrutura a partir dessas relações. Esses agentes são músicos, são intermediários, são instituições e, de certa maneira, o público que faz a (primeira) recepção. Uma das estratégias que esses músicos utilizaram e que é central para a acumulação de capitais e para a mobilidade no espaço social – o que implica em um sistema de disposições (*habitus*) em transformação – foi a viagem.

A viagem consiste em uma estratégia de longo prazo e contribui para a construção do *habitus* profissional do músico. O extenso período em viagem muda substancialmente a vida desses agentes, no sentido da ascendência social, o que se constitui em uma estratégia de mudança do *status* original. Essa forma de atuação no campo – a viagem – guarda uma lógica própria, que é a transformação de um deslocamento físico – na geografia – em um deslocamento social. Entre as possibilidades de progressão no interior desse campo, constatamos que a viagem foi uma estratégia fundamental para esses agentes. E, para nós, a análise das trajetórias dos viajantes se constituiu em um recurso para a compreensão desse campo musical.

Aproximando nossas lentes de leitura às trajetórias de Rodger, Manassés e Fagner, focando na constituição dos seus *habitus*, podemos compreender diferenças importantes que são explicitadas especialmente quando estão em movimento. Narrando suas viagens, os agentes nos forneceram subsídios para visualizarmos suas disposições incorporadas que se exteriorizaram no caminho.

A viagem funcionou como um dispositivo que exterioriza o que foi interiorizado, ou seja, foi um desvelador de características que se apresentaram com maior clareza nos artistas em deslocamento. Nesse sentido, a viagem é um roteiro de encontro consigo mesmo. No trajeto, o viajante se vê de frente com suas próprias limitações e potencialidades. Cada um elege, segundo sua posição no campo, aquilo que é mais vantajoso em cada momento. As estratégias são constituídas, nem sempre conscientemente, conforme a configuração social dada, com suas possibilidades e impossibilidades, em interação com o *habitus* de cada agente. Os capitais, no sentido das experiências acumuladas, nesta gramática relacional que tem regras definidas no campo, são fundamentais para a sobrevivência no jogo. É no campo que as trajetórias se definem. É importante reiterarmos com Bourdieu (1997, p. 57) que:

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias.

Dependendo da porta de entrada no campo, o volume do capital é mais ou menos valorizado. Por exemplo, ser recepcionado no campo por Elis Regina, é diferente de ser recepcionado por um professor da USP, que por sua vez difere da recepção feita por músicos acompanhantes. Mas a porta de entrada não é definidora determinante, apenas demonstra o cacife inicial do jogador. As estratégias, a perseverança, a resistência, e depois a superação das dificuldades são mais importantes que o início da trajetória, pois “[...] é no plano da história estrutural do conjunto do universo que as coisas mais importantes aparecem. O que conta em um campo são os pesos relativos [...]” (BOURDIEU, 1997, p. 60).

As origens familiares dos agentes nos forneceram a visualização de um capital de partida: Rodger na qualidade de filho de um aviador e de uma professora, teve inicialmente a viagem e o mundo das aprendizagens formais (escolares) como elementos importantes de sua socialização. Fagner que é filho de um comerciante estrangeiro (libanês) e de uma dona de casa, também com fortes influências do irmão mais velho que era seresteiro (Fagner é o caçula de seis irmãos), trouxe do pai imigrante uma relação inicial com a viagem e do irmão uma proximidade com a música. Manassés é filho de um agricultor e de uma enfermeira, e seu pai inseriu na socialização desse futuro violeiro de reconhecimento nacional e internacional a coragem de sair de Maranguape, ir ao centro da cidade de Fortaleza, e com as habilidades violonísticas do agente ainda com 5 anos de idade, angariar dinheiro, passando o chapéu, para comprar o primeiro violão do então garoto Manassés. Logo, o principal capital deste agente era a sua musicalidade. Dessa forma, compreendemos que os pontos de partida dos três agentes analisados são diferentes e suas estratégias, no sentido do caminho para legitimar seus nomes e suas obras, também foram diversos.

Percebemos nos agentes que todos vêm acumulando um capital de mobilidade desde suas infâncias, com uma forte relação com a figura paterna. Após os primeiros contatos com a ideia de viagem, os agentes foram se movimentando de formas distintas. Manassés sempre próximo a colegas músicos; desde os 7 anos de idade em Maranguape com pequenas viagens com o grupo Os Dissonantes, depois com um conjunto de baile chamado Barbosa Show Bossa, já com 17 anos, ele viaja para outros estados do Norte e do Nordeste. Até que faz sua primeira grande viagem para São Paulo com Francis Vale como produtor, Edson Távora, Murilo e Zé Milton que acompanhavam Rodger e Tėti para gravar o disco *Chão Sagrado* em 1974, de São Paulo para Paris, onde se encontra e começa a trabalhar com Fagner, e de Paris para o Rio de Janeiro, onde passa 15 anos como músico da banda de acompanhamento de Fagner.

Além das repetidas viagens entre Fortaleza e Orós e da relação com a viagem advinda da figura paterna – um estrangeiro, que veio do Líbano para o Ceará e recomeçou a vida como mascate, viajando de cidade em cidade para comercializar produtos vários – Fagner, ainda com dezoito 18 anos incompletos, viaja para Buenos Aires sob a tutela de Cláudio Pereira – convite feito por este que

foi um dos principais agitadores culturais de Fortaleza, após se encantar com a participação do cantor em um festival no Theatro José de Alencar. Essa viagem foi seguida de duas outras para um dos centros do poder brasileiro – Brasília. Fagner ingressou na UnB na qualidade de estudante, e participou de um festival que chamou a atenção de agentes do campo musical do Rio de Janeiro onde foi bem recepcionado por Elis Regina, Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal. Ainda nas primeiras tentativas de sua inserção no mercado fonográfico, ele investiu sua energia rumo a São Paulo, mas não conseguiu o mesmo reconhecimento e retornou para o Rio de Janeiro onde firmou seu nome. Após a consolidação nacional, Fagner embarcou para roteiros internacionais com especial atenção à Espanha. Assim ele se mantém nas frações dominantes do campo musical brasileiro.

Rodger, por sua vez, também teve no pai uma referência muito forte ligada à viagem, por ser este um aviador, mas por este falecer justamente em um desastre de avião, teve na mãe – que é uma professora e pesquisadora da área de educação – uma forte referência, criando um vetor de atração com o mundo dos estudos formais que o acompanha durante toda a vida. Logo, com Rodger a música está quase sempre ligada ao ambiente estudantil acadêmico. Esse agente realizou algumas viagens iniciais com o pai e com a mãe, depois somente com a companhia materna, e depois para os centros culturais e escolares (Rio de Janeiro e São Paulo), via universidade. Rodger ainda se lançou em uma aventura, tendo a música como única motivação de deslocamento, mas foi uma experiência que se resumiu ao período de um ano, o que lhe forneceu subsídios para, em seguida, optar por se manter na música fora das disputas mercadológicas.

Analisando a origem social de Manassés, visualizamos uma condição muito modesta do ponto de vista econômico e social, de alguém que é levado pelo pai a uma praça pública, onde seu genitor “passa o chapéu” enquanto o garoto exhibe suas qualidades musicais, porque a família não tinha condições financeiras para comprar o primeiro violão do filho. Mas a itinerância modifica a posição social, que tem uma condição precária inicial, em uma posição socioprofissional distinta dentro do campo. Conforme podemos constatar, Manassés é um músico que teve que fazer um esforço extraordinário, do ponto de vista de estratégia de sobrevivência, que saiu de um lugar de pouco reconhecimento para uma posição consagrada no interior do campo, ao custo de muita resistência, superação de dificuldades pessoais e sociais.

Nesse sentido, a trajetória de Manassés é canônica, do ponto de vista daquele que utilizou a viagem como estratégia de mobilidade social: tocar em Maranguape com um grupo de colegas tem um valor no campo musical distante do ato de acompanhar Fagner ao lado de Mercedes Sosa e Paco de Lucia na Espanha.

No decorrer do estudo aqui apresentado, compreendemos que do ponto de vista social os agentes saíram de pontos diferentes, ainda que todos tenham partido do Ceará: Manassés saiu de um ponto muito modesto – filho de agricultor. Fagner e Rodger encetam suas trajetórias musicais a partir de frações da classe média – filho de comerciante e aviador, respectivamente. Contudo, todos encontraram na viagem uma estratégia de distinção e melhoraram a valorização de seus capitais específicos – notadamente o capital musical – no sentido da distinção.

A configuração do campo no período em que os agentes alçam voo rumo aos centros, permitiu que os capitais que detinham – baixo capital musical-escolar (praticamente ausência de estudos musicais por vias formais), baixo capital cultural no novo contexto, baixo capital financeiro – fossem revalorizados, pois detinham um importante volume de capital típico do campo, ou seja, os agentes de fato traziam em suas bagagens composições próprias, experiências com apresentações, tocando e cantando junto ao público universitário, em festivais, em emissoras de televisão, e em formas outras de experimentos musicais. Esses artistas-andarilhos souberam converter este capital em vantagem para o avanço de suas posições socioprofissionais. Some-se a isto o fato do mercado fonográfico ter perdido alguns de seus artistas – Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, só para citar alguns – que foram exilados ou se exilaram no período mais intolerante do regime militar, o que colaborou para abrir as portas para os recém-chegados.

Observando e comparando um dos momentos do início com um dos momentos do topo das carreiras musicais dos agentes em questão, podemos ter uma melhor visualização do deslocamento social destes agentes:

➤ Manassés

- Momento inicial – viagem Maranguape-Fortaleza para tocar na Praça do Ferreira para angariar dinheiro;

- Momento de consagração – acompanhando Fagner em Paris.

➤ Rodger

- Momento inicial – professor da UFC e participando do I Festival de Música Aqui no Canto (promovido pela Rádio Assunção);
- Momento de consagração – professor da USP e tocando com Johnny Alf, chegando a ter um momento de encontro no palco com a Sarah Vaughan, e participando como músico, cantor e compositor da equipe do Programa Proposta da TV Cultura de São Paulo.

➤ Fagner

- Momento inicial – participando do IV Festival de Música Popular do Ceará promovido pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno;
- Momento de consagração – gravando na Espanha ao lado Mercedes Sosa, Paco de Lucia e Rafael Alberti um disco em homenagem a Pablo Picasso.

A seguir, apresentamos três gráficos muito simples, mas que nos auxiliam a perceber a ascensão social dos agentes à medida que acumulam capitais de mobilidade e musical<sup>57</sup>.

---

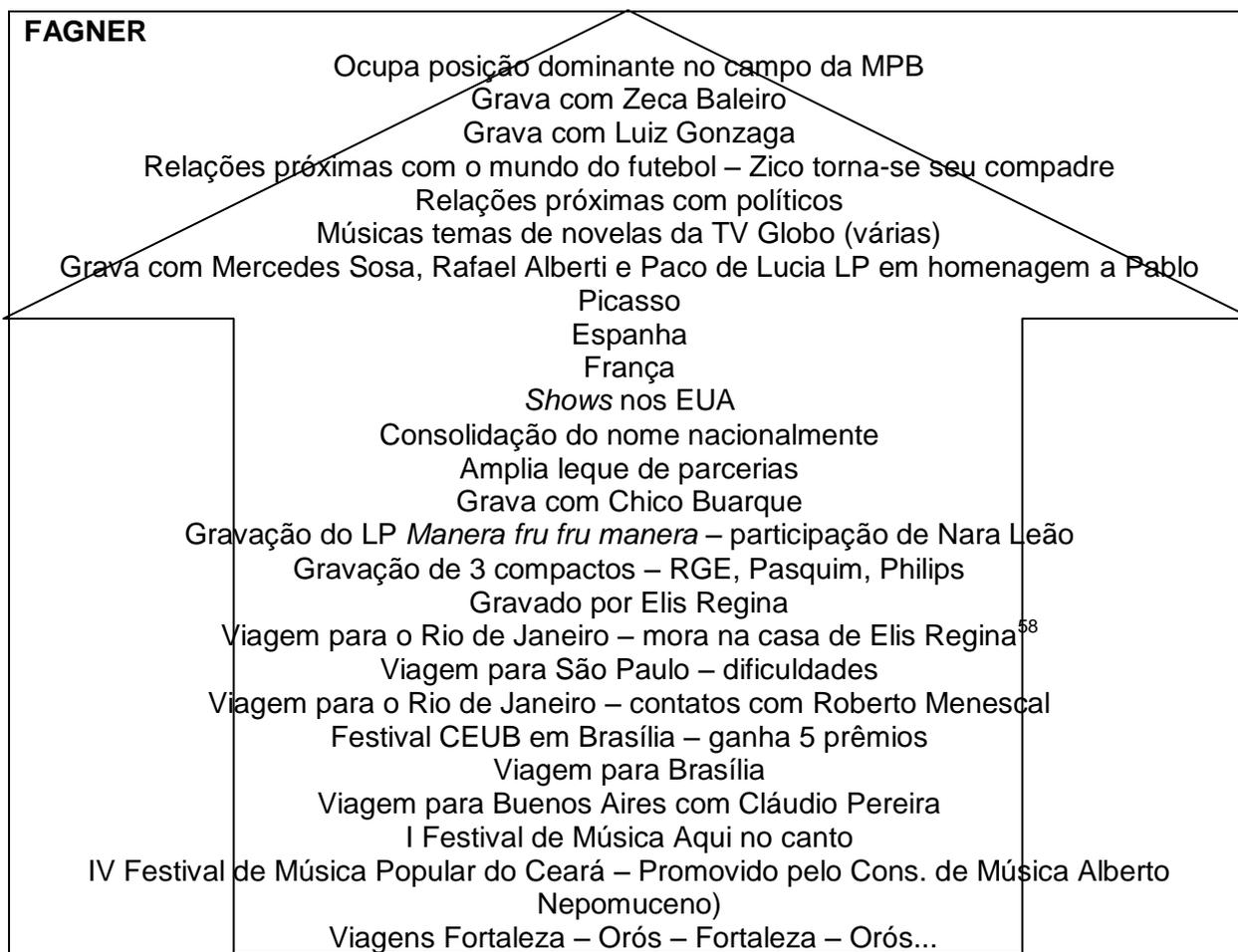
<sup>57</sup> Rodger também acumula capital acadêmico.

**RODGER**

Opta pela música fora das disputas do campo mercadológico e vincula-se à academia  
 Apresentações ao lado de Johnny Alf (momento com Sarah Vaughan)  
 Viagem de combustível musical – gravação do LP *Chão Sagrado*  
 Gravação do disco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*  
 Programa proposta TV Cultura de São Paulo  
 Viagem para São Paulo – convite para lecionar na USP  
 Viagem para Brasília – Mestrado na UnB (convivência próxima com pares)  
 Viagem para Recife – Festival Nordestino da Música Popular (Tupi)  
 Festivais locais  
 Programas de televisão locais  
 Viagem para São Paulo – conclusão da graduação na USP  
 Apresentações no ambiente universitário – UFC  
 Tocar e cantar entre amigos  
 Tocar e cantar no âmbito familiar  
 Viagens com familiares

**MANASSÉS**

Consolida seu nome, sua marca, vende seus próprios shows no campo musical  
 Deixa de ser músico de apoio (com raras exceções)  
 Grava mais de dez discos solo  
 Proprietário de um estúdio de Fortaleza dirigindo dezenas de artistas locais  
 Acompanha Fagner e Mercedes Sosa na Espanha ao lado de Paco de Lucia e Rafael Alberti  
 Gravação de dois discos: *Manassés* e *Santarem*  
 15 anos viajando na banda de apoio de Fagner  
 Acompanhar o Fagner em Paris  
 Aprender (via observação direta) com músicos marroquinos, tocando cítara  
 Aprender (via observação direta) com músicos flamencos na Espanha  
 Viagem para Paris – boates e eventos variados  
 Viagem para São Paulo para gravar o LP *Chão Sagrado* em estúdio profissional (RCA)  
 Viagens Maranguape-Fortaleza para acompanhar Rodger e Têti em Fortaleza  
 Viagens Norte e Nordeste com um conjunto de Baile: Barbosa Show Bossa  
 Pequenas viagens no Ceará com um grupo de jovens amadores: Os Dissonantes  
 Tocar em um circo em Maranguape  
 Viagem Maranguape-Fortaleza para tocar na Praça do Ferreira para angariar dinheiro



Qual a reflexão que nós, na qualidade de agentes de uma instituição da área de educação, que tem como escopo a formação de músicos, podemos fazer ao analisar as trajetórias em pauta? É que esses percursos não tiveram a participação da escola. A ausência das instituições de ensino ficou em evidência. O capital escolar praticamente não teve peso na definição profissional desses músicos; os conteúdos musicais escolhidos pelos agentes – no sentido de uma seleção curricular – não foram abordados por suas formações escolares.

É observando e analisando esse contexto que o curso de graduação em música da UFC, que teve sua primeira turma de formandos em 2009, e o Eixo de Pesquisa em Ensino de Música do Programa de Pós-Graduação FAGED/UFC, instituído em 2008, ganham em relevância. Não com o intuito de formar músicos

<sup>58</sup> A recepção de Elis Regina é um momento crucial na trajetória de Fagner, seu capital aumenta de volume extraordinariamente, pois o agente se encontra no centro do centro do campo, no sentido de que Elis Regina ocupa o centro de maior força do campo musical em análise, e Fagner passa a morar na residência da “estrela maior” (para muitos) da música brasileira.

para o mercado, mas para possibilitar o encaminhamento de carreiras no amplo mundo da música que não se resume ao campo musical mercadológico.

Logo, a UFC traz para si a tarefa de fomentar a formação musical escolar para a trajetória daqueles que optam pela música como um campo de atuação profissional, pois, “[...] a música precisa estar ao alcance de quem deseja (MATOS, 2008, p. 167).” Esse é um trabalho que trouxe, como valor agregado para a área da pesquisa em música, a contribuição para a compreensão de parte do espaço onde estamos inseridos, na qualidade de professores, músicos e pesquisadores.

A busca de legitimação-consagração no campo vem desde nossos antecedentes, como Mozart, Beethoven, Alberto Nepomuceno, Villa Lobos, Quatro Ases e um Coringa, Vocalistas Tropicais, Lauro Maia, Luiz Gonzaga, os agentes da Tropicália e do Clube da Esquina, entre outros. Aqui atualizamos essa estratégia em uma investigação mais detalhada com agentes da geração Pessoal do Ceará. Não podemos afirmar qual o grau de consciência ou inconsciência que os agentes têm ao iniciarem suas trajetórias sobre as possibilidades futuras, mas constatamos em nossas investigações que os caminhos percorridos constituíram aprendizados curriculares que os músicos desenvolveram ao longo daqueles itinerários, ou seja, a viagem se traduziu em uma trajetória pedagógica.

Concluimos, assim, que a tese do presente trabalho é que o deslocamento geográfico se constitui em um caminho de mudança do *habitus* e dos capitais de músicos e, portanto, redefine a posição dos agentes no campo musical; ou seja, podemos asseverar a viagem como estratégia de mudança baseada em uma lógica de transformação do deslocamento físico (geográfico) em um deslocamento social no interior do campo musical.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodor W. Teoria da semicultura. **Educação & Sociedade (CEDES)**, Campinas-SP: Papyrus, n. 56, ano 17, p. 388-411, dez. 1996.

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos sonhos**: o cearense na música popular brasileira. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

BAIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BARBOSA, Honório. Exposição conta história do industrial Eliseu Batista Rolim. **Diário do Nordeste**, 1º de junho de 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=642998>>. Acesso em: 7 jan. 2011.

BENETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

\_\_\_\_\_. **A miséria do mundo**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997b.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas-SP: Papyrus, 2001.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CARLOS, Josely T. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CASTRO, Wagner. **No tom da canção cearense: da rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

CAVALCANTE, M<sup>a</sup>. Juraci Maia. **Ser prisioneira de todos os tempos e lugares**. Fortaleza, 2010. Inédito.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Aderbal Freire-Filho (1941)**: biografia. 26 mai. 2010. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=686](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=686)>. Acesso em: 7 jan. 2010.

HAGUETTE, André. **Filosofia?: é só filosofar**. Fortaleza: Geo Stúdio, 1996.

IBOPE. **Quem somos: pioneirismo e liderança na busca apurada por informação e conhecimento**. 23 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/calandraWeb/servlet/CalandraRedirect?temp=5&proj=PortallIBOPE&pub=T&comp=Grupo+IBOPE&db=cald&docid=8D60A353BFE2430783256E60006C4316>>. Acesso em: 18 jan. 2011.

LAHIRE, B. **A cultura dos indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

LIDÓN, Kuis. Viagens de Mozart são catalogadas e viram rotas turísticas. **Folha.com**. 5 jul. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u5064.shtml>>. Acesso em: nov. 2010.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Um inventário luminoso ou alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação**. Fortaleza: Diz Editor(a)ção, 2008.

MELO, Ticiania T. **Mobilidade estudantil internacional de partida na UFC: Experiências e formação no Programa Duplo Diploma**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

MOROE, Paul. **História da educação**. São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

MOURA, Dalwton. O tempo e as canções. **Diário do Nordeste**, 6 de maio de 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=160023>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria de raízes medievais. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 17 set. 2000a. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/2000/09/17/030001.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina**: música e palavra. São Paulo – SP: Terceira Margem, 2000b.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de. Minas dos cataguases: entradas e bandeiras nos sertões do Eldorado. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 21 n. 33, p. 196-202, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752005000100009&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752005000100009&lang=pt)>. Acesso em: 22 jan. 2011.

ROGÉRIO, Pedro; ALBUQUERQUE, Luiz Botelho. Música: uma viagem em todos os sentidos. *In*: SALES, J. Albio Moreira de; VASCONCELOS, J. Gerardo (Org.). **Pensando com arte**. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pessoal do Ceará**: formação de um campo e de um *habitus* musical na década de 1970. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pessoal do Ceará**: *habitus* e campo musical na década de 1970. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

ROGÉRIO, Rodger Franco de. Memórias da massa. *In*: SOUSA, José Ednardo Soares Costa (Org.). **Massafeira**: 30 anos – som, imagem, movimento, gente. Fortaleza: Edições Musicais, 2010.

SILVA, Tomas Tadeu da. **Documentos da identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

SOUSA, Manassés Lourenço. **Coletiva**: programa de entrevistas da TV O Povo. Exibido em dezembro de 2010.

SUAREZ, Rosana. Notas sobre o conceito de Bildung (formação cultural). **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 191-198, dez. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200005)>. Acesso em: nov. 2010.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**. São Paulo: Escuta, 2007.