

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

A OBRA PARA VIOLÃO DE ROGERIO ROSSINI: ASPECTOS ANALÍTICOS,  
CATALOGAÇÃO E BIOGRAFIA DO COMPOSITOR

MIGUEL DE LAQUILA OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2013

A OBRA PARA VIOLÃO DE ROGERIO ROSSINI: ASPECTOS ANALÍTICOS,  
CATALOGAÇÃO E BIOGRAFIA DO COMPOSITOR

por

MIGUEL DE LAQUILA OLIVEIRA

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós-Graduação em Música do  
Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
mestre, sob a orientação do Professor Dr.  
Nicolas Lehrer de Souza Barros.

RIO DE JANEIRO, 2013

Oliveira, Miguel de Laquila.  
O46 A obra para violão de Rogerio Rossini: aspectos analíticos, catalogação e biografia do compositor / Miguel de Laquila Oliveira, 2013.  
ix, 132 f. ; 30 cm

Orientador: Nicolas Lehrer de Souza Barros.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Rossini, Rogerio - Biografia. 2. Música – Análise, apreciação. 3. Violão - Instrução e estudo. I. Barros, Nicolas Lehrer de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

Autorizo a cópia da minha dissertação: *A obra para violão de Rogerio Rossini: aspectos analíticos, catalogação e biografia do compositor*, para fins didáticos.

---

Assinatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

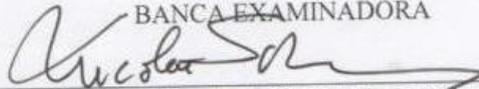
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

**A OBRA PARA VIOLÃO DE ROGERIO ROSSINI:  
aspectos analíticos, catalogação e biografia do compositor**

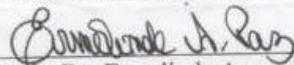
por

Miguel de Laquila Oliveira

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros (orientador)



Profa. Da. Ermelinda Azevedo Paz Zanini



Profa. Dra. Ruth Serrão

Conceito: Aprovado

JULHO DE 2012

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: meu pai Miguel, minha mãe Solange (em memória), meu irmão Bruno, meus tios Raulino e Mara; por todo o apoio.

À minha noiva, Heloiza Merlin, por toda a paciência, incentivo e companheirismo.

Ao meu orientador, Nicolas de Souza Barros, pelo grande incentivo desde os tempos da graduação.

À professora Ruth Serrão, pelo incentivo e apoio durante todas as etapas deste trabalho, do pré-projeto ao texto final.

Ao professor Clayton Vetromilla, por todas as conversas e conselhos.

À professora Ermelinda Paz, por todas as valiosas observações.

A todos os entrevistados, que gentilmente me receberam ou escreveram, e se dispuseram a relembrar bons e não tão bons momentos de suas vidas: Luitgarde Oliveira C. Barros, Leonardo Bartucci, Pedro Ivo A. Campos, Nei Leandro de Castro, Luis Carlos Cortabitart, Dexter Dwight, Antonio Hellmeister, Angela Herz, Nei Lopes, Márcio Padilha, Odécio M. Penteado, Clever Pereira, Caetano Pezzotti, Nélio Rodrigues, Aparecida Rossini, Marco Rossini e João Daniel Tikhomiroff.

Por fim, ao CNPq, pela concessão de bolsa de estudos.

OLIVEIRA, Miguel De Laquila. *A obra para violão de Rogerio Rossini: aspectos analíticos, catalogação e biografia do compositor*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

O presente estudo é dedicado ao repertório para violão de Rogerio Rossini (1949-1989) assim como à sua trajetória profissional. Baseados em fontes históricas e entrevistas, no primeiro capítulo apresentamos uma biografia do compositor, oferecendo, também, uma visão acadêmica a respeito da construção de biografias. O segundo capítulo é dedicado a uma análise musical da obra *Movimentos Figurativos* para violão solo, utilizando como referencial teórico o livro *Guidelines for Style Analysis*, de Jan LaRue. Esse livro sugere um método analítico baseado na divisão do material musical em cinco elementos: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. No terceiro e último capítulo apresentamos um catálogo temático das obras para violão de Rogerio Rossini.

Palavras-chave: Rogerio Rossini – biografia – análise musical – catálogo de obras – violão

OLIVEIRA, Miguel De Laquila. *The guitar works of Rogerio Rossini: analytical aspects, catalog and composer biography*. 2013. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This study is dedicated to the guitar repertoire of the Brazilian composer Rogerio Rossini (1949-1989), as well as his professional career. Based on historical sources and interviews, the first chapter presents this composer's biography, also offering a current academic overview on the construction of biographies. The second chapter is dedicated to a musical analysis of the work *Movimentos Figurativos* for guitar, using Jan LaRue's book *Guidelines for Style Analysis* as theoretical background. This volume suggests an analytic method based on the division of musical material into five elements: sound, harmony, melody, rhythm and growth. In the last chapter, we present a thematic catalogue of Rossini's guitar works.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>IV</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>V</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>VI</b>
<b>SUMÁRIO .....</b>	<b>VII</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>IX</b>
<b>PREÂMBULO .....</b>	<b>10</b>
<b>1     <b>ROGERIO ROSSINI: VIDA E OBRA .....</b></b>	<b>16</b>
1.1 Primeiros anos: interior e capital paulista.....	16
1.1.1 Música: primeiros estudos, apresentações e atuação profissional. ....	17
1.1.2 Estudos musicais: Campinas e São Paulo. ....	21
1.2 Rio de Janeiro.....	23
1.2.1 A atuação na música popular: arranjador, compositor e violonista. ....	24
1.2.2 O compositor de trilhas sonoras: cinema e publicidade. ....	41
1.2.3 A atuação como violonista e compositor erudito. ....	54
<b>2     <b>ANÁLISE ESTILÍSTICA DA OBRA <i>MOVIMENTOS FIGURATIVOS</i></b></b>	
<b>PARA VIOLÃO SOLO .....</b>	<b>69</b>
2.1 Edições: manuscrito x edição.....	69
2.2 Referencial teórico: <i>Guidelines for Style Analysis</i> , de Jan La Rue.....	75
Movimento e contorno musical.....	76
Os cinco elementos da análise de estilo .....	77
2.3 Metodologia .....	79
2.4 Análise da obra <i>Movimentos Figurativos</i> .....	81
2.4.1 Análise do Movimento I- Sensual.....	81
2.4.1.1 Som.....	81
2.4.1.2 Harmonia.....	84
2.4.1.3 Melodia.....	86
2.4.1.4 Ritmo.....	90
2.4.1.5 Crescimento.....	93
2.4.2 Análise do movimento II: Brilhante.....	95

2.4.2.1 Som.....	95
2.4.2.2 Harmonia .....	97
2.4.2.3 Melodia.....	99
2.4.2.4 Ritmo .....	101
2.4.2.5 Crescimento.....	102
<b>3 CATÁLOGO TEMÁTICO DAS OBRAS PARA VIOLÃO SOLO E DE</b>	
<b>CÂMERA DE ROGERIO ROSSINI.....</b>	<b>105</b>
3.1 <i>Missa do Galo</i> , para flauta, fagote, violão e celesta (1973).....	105
3.2 <i>A volta do Boca do Inferno</i> , para flauta, oboé, violão e violoncelo (1978)....	106
3.3 <i>Breve</i> , para flauta, oboé, violão e violoncelo (Rio, maio de 1979) .....	108
3.4 <i>Modas Mineiras</i> , para voz e violão ou voz e piano (1982).....	108
3.5 <i>Natal</i> , para voz e violão (1982).....	110
3.6 <i>Tapeçarias</i> , para flauta alto, xilorimba e violão (1983) .....	111
3.7 <i>Movimentos Impressionistas</i> , para violão solo (1984).....	111
3.8 <i>Tanguinho Impressionista</i> , para violão solo (sem data) .....	112
3.9 <i>Movimentos Figurativos</i> , para violão solo (1984) .....	113
3.10 <i>Movimentos Abstratos</i> , para violão solo (sem data) .....	114
3.11 <i>Fantasieta</i> , para flauta, oboé, violão, quarteto de cordas e contrabaixo (fev. de 1985).....	115
3.12 <i>Sonata de Câmera</i> , para violino e violão (Rio, 1988) .....	115
3.13 <i>Movimento Calmo</i> , para violino e violão (sem data) .....	116
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>121</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do LP homônimo de Zé Catimba, 1974.....	24
Figura 2: Rogerio Rossini em estúdio. Meados da década de 1980, Rio de Janeiro ...	28
Figura 3: Trecho inicial da partitura do arranjo de Rogerio Rossini para a Rádio Cidade, com o título de <i>Hooked on Lalá</i> . .....	35
Figura 4: Rogerio Rossini, à esquerda, e o sambista Zé Catimba à direita. Foto de janeiro de 1984, durante as gravações do LP “Os sucessos dos sambas de enredo” .	38
Figura 5: Rogerio Rossini em estúdio para as gravações do LP “Os sucessos dos sambas de enredo”. Jan. de 1984. ....	38
Figura 6: Detalhe do encarte do LP “Aconteça o que aconteça”. Em sentido horário, aparecem: Rogerio Rossini, ritmistas, Clever Pereira e técnicos .....	40
Figura 7: Detalhe da matéria da revista “Veja”, sobre o filme da Campanha da Fraternidade. Rogerio aparece na última foto à direita, de terno marrom.....	44
Figura 8: Cartaz do filme Gordos e Magros, 1977. ....	46
Figura 9: Cartaz do filme, “O Homem do Pau Brasil”, 1982 .....	48
Figura 10: Cartaz do filme “Cabra Marcado para Morrer”, 1984. ....	51
Figura 11: Rogerio Rossini – final da década de 1980, Rio de Janeiro. ....	54
Figura 12: Programa do Concerto na Ilha, 1984.....	56
Figura 13: Capa do programa do Festival Villa-Lobos. Nov. de 1982. ....	60
Figura 14: Capa do programa do Festival Villa-Lobos. Nov. de 1985. ....	61
Figura 15: Capa do programa do Festival da GFA, 1986.....	62
Figura 16: Rogerio Rossini e Ruth Serrão, Workshop durante o festival GFA, 1986.	63
Figura 17: Rogerio Rossini - Festival GFA, 1986.....	64
Figura 18: Capa do programa do concerto intitulado O Compositor e o Maestro, 1989. ....	66
Figura 19: Interior do programa do concerto intitulado O Compositor e o Maestro, 1989. ....	67
Figura 20: Capa do folder do concerto Rogerio ao vivo – 1989. ....	68

## PREÂMBULO

### **O Gênero Biográfico: reflexões sobre a escrita de vida.**

Delinear trajetórias, narrar experiências e revelar vidas, se perpetuam como verdadeiros anseios humanos. A multiplicação de narrativas biográficas pelas prateleiras das livrarias parece certificar este desejo por segundas gerações, e atualmente contamos com uma oferta enorme de trabalhos elaborados por escritores de diferentes áreas de conhecimento, da antropologia ao jornalismo literário. Este crescente interesse pelos biografismos vem sendo acompanhado por uma necessidade de teorização da prática, principalmente no meio acadêmico, com o intuito de propor avanços e a renovação do gênero. Desta forma, estudiosos de diversas áreas têm buscado problematizar a biografia, em busca de uma maior compreensão técnica e conceitual, cada um colaborando com reflexões, técnicas e metodologias inerentes ao seu pensar e à sua prática.

O termo biografia é empregado a textos com diferentes características e propósitos: estudos onde os fatos históricos se sobrepõem às informações do biografado, enumerações cronológicas de acontecimentos relacionados à vida de alguém, biografias modernas e biografias romanceadas, até textos onde a narrativa é repleta de elementos fantasiosos. O historiador Luiz Viana Filho nos apresenta uma classificação conveniente para os trabalhos biográficos:

- a) simples relação cronológica de fatos relativos a alguém; b) trabalhos nos quais, ao par duma vida, se estuda determinada época; c) trabalhos nos quais à descrição duma existência se conjugam apreciações críticas sobre a obra do biografado; e) trabalhos em que a narração da vida constitui o objetivo primacial. (VILAS BOAS, 2008, p. 21).

Dentro do cenário atual, é importante ressaltarmos uma significativa busca pelo indivíduo e tentarmos entender alguns dos fatores responsáveis por esta procura pela individualidade. A partir da década de 1970 configuraram-se algumas mudanças na pesquisa no campo da historiografia: “temas contemporâneos foram incorporados à história (não mais reservada apenas ao estudo de períodos mais remotos); valorizou-se a análise qualitativa,” (ALBERTI, 2000, p.1) e também as experiências individuais. Desta maneira, a partir desta alteração de paradigma a trajetória dos sujeitos passou a ter importância no processo de compreensão do passado, sendo consideradas às vezes, mais significativas do que as grandes estruturas. Nesse sentido, outro fator que merece ser destacado, segundo Conceição (2011, p.1) é “o discurso pós-moderno, numa crítica aos macromodelos explicativos e suas teorias

sociais globais, que se converte numa valorização das plurais e microações individuais, numa busca pela subjetividade dos sujeitos”.

O gênero biográfico utilizou-se de diferentes abordagens e usos. De acordo com Avelar (2011, p.153):

Houve épocas em que se imaginava poder contar a vida de um indivíduo sem maiores preocupações com o contexto ou com os sistemas normativos. Em outras, o indivíduo foi sumariamente descartado, em virtude da sua pouca utilidade para explicar os grandes fatos históricos ou as correntes de causalidade entre os mais variados eventos.

Em uma narrativa biográfica, a opção ou não por uma escrita que se guie por uma linearidade cronológica, é uma escolha que deve ser feita considerando-se a singularidade de cada vida, e assim, uma forma de expressão para cada uma delas. Para o escritor André Maurois (1929, *apud* VILAS BOAS, 2008, p. 212) seria importante “seguir em todas as coisas a ordem cronológica” diferentemente do que faziam os antigos. Sob pena de destruir o senso de movimento, “o biógrafo nunca deve antecipar descobrimentos sobre a pessoa” (*idem*, p. 213).

Por outro lado, Leon Edel (1990) acha desnecessário o estritamente cronológico em termos de estrutura. Este outro tipo de abordagem se pode alcançar, segundo Edel, empregando os mesmos instrumentos que têm dado força narrativa à ficção – “reminiscências, capítulos retrospectivos, capítulos breves, saltos da infância à madurez, visões do futuro, incursões no passado” (EDEL, 1990, *apud* VILAS BOAS, 2008, p. 215). Benito Schmidt nos fornece reflexão valiosa sobre o tema: “o relato biográfico, por transitar por diferentes temporalidades, deve abandonar a cronologia, de modo a dar forma ao tempo contextual (o cenário político, econômico, cultural), o tempo familiar, o tempo interior, o tempo da memória” (SCHMIDT, 2000, p. 199).

Outra particularidade que deve ser pensada nas construções biográficas é a manutenção de um equilíbrio entre a narração de fatos do personagem e a reconstituição do contexto. Segundo Vilas Boas (2008, p. 204), o contexto pode ser entendido como: “a geografia, os arranjos domésticos e de trabalho, [...] as nuances culturais dos cenários institucionais, os arranjos estéticos de um dado espaço, a dinâmica das relações interpessoais com colegas de profissão e também fora do âmbito do trabalho [...]”. Desta forma, o que deve ser evitado é a dissolução exagerada do indivíduo no contexto histórico social, e a excessiva recriação do personagem, na tentativa também exagerada de humanizá-lo.

Determinados temas são comuns nas narrativas biográficas, e sofrem diferentes tipos de abordagem e aprofundamento. De acordo com Vilas Boas (2008), a descendência do biografado, por exemplo, é mais ou menos analisada em termos do grau de influência que a família realmente exerce sobre um indivíduo, e a formação do caráter e personalidade em relação aos seus descendentes. Como narrar estas influências sobre o indivíduo, de maneira consciente, também é um aspecto a se levar em consideração.

Colocar um personagem não-fictício como predestinado vencedor na escrita de sua trajetória de vida é uma posição ainda muito utilizada por escritores em seus trabalhos biográficos. Esta particularidade presente nos textos é denominada por Vilas Boas (2008) de *fatalismo*. De acordo com o pesquisador o fatalismo é uma “doutrina” segundo a qual os acontecimentos são fixados com antecedência pelo destino. Tudo acontece porque tem que acontecer, sem que nada possa modificar o rumo dos acontecimentos. E ainda conclui:

Traçar uma reta fatal e ascendente rumo ao sucesso profissional inevitável pode fazer o leitor acreditar que as conquistas da persona sejam consequência natural de um edifício desenhado, fundado e concluído. No entanto, nossa trajetória é errática e reflete, entre outras coisas, nossas evoluções e involuções. (VILAS BOAS, 2008, p.100)

Após uma longa fase de reclusão do campo do conhecimento histórico científico, o gênero biográfico retomou sua importância junto aos pesquisadores desta área. Segundo Schmidt (2004) bastaria um exame da historiografia acadêmica produzida nas últimas duas décadas, no Brasil e no exterior, para evidenciar tal fato.

Neste campo do conhecimento, as reflexões teóricas pós-estruturalistas foram responsáveis por algumas mudanças no ato de pensar a biografia. Para Revel (2010 *apud* AVELAR, 2011, p.148), atualmente o que é essencial “é a importância de uma experiência singular mais que a de uma exemplaridade destinada a encarnar uma verdade ou um valor geral, ou ainda a convergir para um destino comum”. Esta exemplaridade citada por Revel pode ser percebida, principalmente, nas biografias que tratam dos grandes feitos das grandes personalidades.

Desta maneira, através de uma perspectiva que coloca a narrativa biográfica como forma de conhecimento histórico, o que vem sendo discutido dentro desta área do conhecimento é a concepção de:

[...]um gênero biográfico diferente, reformado, que tem por objetivo, como defende Sabina Loriga, analisar o homem comum, e não mais os grandes vultos, em sua multiplicidade,

incoerente e conflituoso, como forma de escapar a uma concepção cerceadora das vontades individuais. (CONCEIÇÃO, 2011, p. 2).

Para a construção da narrativa de vida do compositor Rogerio Rossini, nos valem de diferentes fontes de informação. Devemos citar, dentre outras: documentos escritos, recortes de jornais, partituras, gravações, filmes, e principalmente entrevistas, que foram realizadas com pessoas que conviveram com o compositor em diferentes esferas de sua vida e atuação profissional. Uma área do conhecimento que tem como prática estabelecida a construção de trajetórias de vida, e que fornece material para reflexão assaz útil para as pesquisas que não utilizam apenas fontes convencionais é a História Oral.

Segundo Verena Alberti (2000, p.1), “a História Oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com atores e testemunhas do passado”.

De acordo com a historiadora, era comum dentre os estudiosos um certo fetichismo do documento escrito, que foi sendo abandonado a partir da década de 1970. “O fato de ser escrito garantia, segundo se pensava, a objetividade do documento, enquanto uma entrevista gravada estaria carregada de subjetividade” (ALBERTI, 2000, p. 1) Ainda, nas palavras da pesquisadora:

Hoje já é generalizada a concepção de que fontes escritas também podem ser subjetivas e de que a própria subjetividade pode se constituir em objeto do pensamento científico – isto é, de que se deve tomá-la como dado objetivo para entender por que determinados acontecimentos ou conjunturas são interpretados de um modo e não de outro. (ALBERTI, 2000, p. 2)

A partir desta mudança de paradigma dentro da historiografia contemporânea, a trajetória dos sujeitos passou a ter importância no processo de compreensão do passado. Dentro deste novo paradigma, Alberti nos fornece reflexão preciosa sobre a valorização de fontes históricas anteriormente desconsideradas:

Outros registros sonoros (músicas, jingles, gravações radiofônicas), ou ainda fotografias, caricaturas, desenhos, filmes, monumentos, obras de arte e de arquitetura, são passíveis, hoje em dia, de se tornar fontes para o estudo do passado, tendo havido, portanto, uma revisão do fetichismo da fonte escrita. (ALBERTI, 2000, p. 2)

O gênero biográfico dentro dos âmbitos da história e do jornalismo se vale de uma aproximação com as metodologias e técnicas da literatura. Sob a influência da narrativa

literária, os autores de biografias com formação nestas e em outras áreas do conhecimento procuram trazer a tona o interior do personagem, tentando colocar no papel os pensamentos, sentimentos, inquietações e aspirações do biografado. Sobre esta prática, por parte dos historiadores, Giovanni Levi diz: “a biografia, constitui, com efeito, a passagem privilegiada pela qual os questionamentos e as técnicas próprios à literatura se colocam para a historiografia” (LEVI, 2006, p.180).

Porém, Schmidt (1997, p.13) nos alerta para uma diferença na postura e no discurso do historiador biógrafo, destacando que para o historiador “estes momentos de invenção devem ser sempre sinalizados ao leitor através da utilização de palavras como ‘talvez’, ‘provavelmente’, ‘pode-se presumir’ etc.” Outra distinção de abordagem entre historiadores e jornalistas é a nítida diferença com relação às escolhas e aos usos das fontes de pesquisa. Neste sentido, um ponto que merece destaque nas biografias jornalísticas é a busca extremamente minuciosa e a utilização de documentos oficiais, fotografias e recortes de jornais na construção da narrativa. Para Schmidt (1997, p. 9), a busca por este nível de detalhamento serve “para dar um “sabor de verdade” a trama apresentada.”

Atualmente “chama a atenção a escolha dos personagens biografados: não apenas os ‘grandes homens’ merecem esta dignidade, mas também as pessoas comuns” (SCHMIDT, 1997, p.16). O compositor Rogerio Rossini, a despeito de sua intensa atividade como violonista, arranjador e compositor nas décadas de 1970 e 1980, em diferentes esferas da música popular, incidental e de concerto, permanece ausente nos trabalhos e pesquisas que objetivam a preservação da memória da música brasileira, sendo a presente dissertação o primeiro e único trabalho acadêmico sobre o compositor até o momento. Justamente por isso, torna-se representativo. Desta maneira, consideramos que os esforços empreendidos na construção de todos os aspectos de sua biografia mostram-se essenciais, principalmente em nosso país, onde ainda hoje prevalece a falta de preservação e estudos sobre nossa música, e onde “a cada dez anos se esquece o que se passou na última década”.

Esperamos que as reflexões teóricas apresentadas possam servir de referência aos futuros trabalhos da pesquisa em música que se proponham a construir biografias de compositores e músicos. E finalmente, esperamos estar conscientes durante as linhas do primeiro capítulo desta dissertação, que a narrativa biográfica presente nesta pesquisa é apenas um recorte da realidade a partir de uma ótica pessoal, valendo-nos dos materiais historiográficos e dados coletados referentes à vida do compositor disponíveis até o momento.

Desta forma, para a construção do primeiro capítulo nos baseamos nas valiosas reflexões dos autores citados nos parágrafos acima, que tratam de assuntos inerentes às escritas biográficas, e nos ativemos principalmente às ideias e conclusões de Vilas Boas e Schmidt.

No segundo capítulo desta dissertação nos propomos a realizar uma análise da obra para violão solo intitulada *Movimentos Figurativos*, de Rogerio Rossini. Esta obra se mostra representativa dentro da produção de Rogerio, por ser sua única obra editada (Editora Irmãos Vitale) e por ser fruto também de sua convivência com o amigo e maestro Guerra-Peixe, por quem cultivava enorme admiração. O livro *Guidelines for Style Analysis*, de Jan La Rue, nos fornece a metodologia de análise além de farta reflexão sobre a análise musical de estilo. Desta forma, pretendemos, através da análise e reflexão sobre a obra supracitada de Rogerio Rossini, investigar sua linguagem composicional, seu manejo dos elementos musicais, sua escrita para o violão, e as influências que absorveu de toda sua rica trajetória como instrumentista, compositor e arranjador.

No terceiro capítulo apresentamos um catálogo temático das obras para violão solo e de câmara de Rogerio Rossini. Sua obra se encontra quase completamente em manuscrito, e acreditamos ser fundamental a confecção de um catálogo de obras do compositor, a fim de organizar e possibilitar o acesso futuro a intérpretes e pesquisadores.

# 1 ROGERIO ROSSINI: VIDA E OBRA

## 1.1 Primeiros anos: interior e capital paulista.

A cidade de São João Batista do Ribeirão Claro, atual Rio Claro, distante 190 km da capital paulista, manteve-se até a primeira metade do século XIX, como uma região predominantemente ligada às atividades do campo. As ferrovias da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, construídas primordialmente para o escoamento da produção cafeeira do interior do estado de São Paulo, contribuíram para o desenvolvimento da expansão de todas as atividades econômicas da cidade (SANTOS, 2002, p. 89). Rio Claro, uma cidade majoritariamente voltada para atividades rurais, assistiu após a inauguração da primeira estação em 1876, a uma intensa mudança de sua paisagem urbana, acompanhada do surgimento de uma série de bens e serviços. Com a construção da linha férrea dá-se início, também, a consolidação do mercado interno, modernização da cidade, e a busca por soluções para a substituição do trabalho escravo, que resulta no processo de imigração em massa de mão de obra estrangeira.

Na década de 1870 inicia-se um surto imigratório primordialmente de italianos para Rio Claro, que fortalecem o mercado de trabalho, no campo e na cidade. Dentre os fatores decisivos para este aumento do fluxo migratório de europeus para o Brasil, estão:

A substituição total da vela pela energia a vapor nos navios de passageiros que cruzavam o Atlântico, a instalação do primeiro cabo telegráfico transatlântico, em 1866, e a conclusão de um primeiro conjunto de ligações ferroviárias, por volta de 1870, em todos os principais países europeus. (SANTOS, 2002, p.89)

Eram eles: trabalhadores, meeiros, pequenos proprietários de terra, artesãos, etc. A mão de obra imigrante foi amplamente absorvida nos segmentos urbanos. Felício Rossini, avô de Rogerio Rossini, muda-se da Itália para o Brasil, provavelmente, em meados da década de 1870, e se estabelece na cidade com a profissão que havia aprendido em sua terra natal, a pintura. Trabalhou como pintor de residências e ao mesmo tempo com pinturas artísticas, sendo responsável pela decoração de alguns edifícios do patrimônio da cidade, incluindo o Teatro Variedades, no qual, pela ocasião de sua inauguração foram programados diversos espetáculos com óperas:

Em 1914 surge o Teatro Variedades, construído por uma sociedade anônima onde se destacavam entre outros José Castellano. Possuía 400 cadeiras, 32 frisas e galeria para 500

peças, a decoração possuía pinturas de Felício Rossini e Aladino Divani. Também a fachada possuía pinturas representando as musas da Tragédia, da Comédia e da Dança (Melpômene, Tália e Terpsícore). A companhia lírica italiana maio Pagliuchi e Cia., programou seis espetáculos e duas récitas extraordinárias. Foram apresentadas as óperas *Aída* de Verdi, *La Tosca* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *I Pagliacci* de Leoncavallo, *La Bohème* de Puccini, *O Guarani* de Carlos Gomes e *Carmem* de Bizet. (CAMPOS, 2010, p. 41)

Com o crescimento econômico da cidade, estabeleceu-se uma classe média urbana, e com ela a demanda por atividades recreativas e culturais. Um exemplo é a criação da Philharmonica Rioclarense, “sociedade recreativa para cultivo e desenvolvimento da educação artística do povo” (SANTOS, 2002, p. 103), que foi a principal responsável pelas atividades musicais da cidade durante muitos anos. Além disso, foram instituídas entidades assistenciais para os imigrantes italianos, entre elas a Sociedade Italiana de Beneficência. Décadas mais tarde, Rogerio Rossini se utilizaria do espaço da Sociedade para ensaios de seu grupo musical na época.

Segundo Aparecida Rossini (entrevista ao autor em julho de 2012) além de pintor, Felício Rossini havia sido músico de banda, onde tocava Bombardino, instrumento da classe das tubas. Seu filho Luiz Rossini também seguiu seus passos no ofício da pintura, porém, cerceado pelo pai, não se dedicou ao estudo da música. Foi o responsável, dentre outros trabalhos, pela pintura artística e dos adornos da Igreja Matriz de Rio Claro, no ano de 1922, mesmo ano que se casou com Thereza Rosalém. Ainda de acordo com Aparecida Rossini, o casal teve oito filhos, todos nascidos em Rio Claro: Ligia, Helena, Araci, Felício Neto, Sebastião, Aparecida, Maria Isabel, e Rogerio Rossini, caçula da família nascido a 08 de janeiro de 1949.

### **1.1.1 Música: primeiros estudos, apresentações e atuação profissional.**

Apesar de Rogerio ter sido o único membro da família Rosalém Rossini a se tornar músico, a família sempre promoveu certo cultivo musical dentro de casa. Seu pai mantinha o constante hábito de ouvir discos no gramofone, principalmente óperas de compositores italianos, como não poderia deixar de ser, além de estimular o gosto dos filhos pela música ao promover conversas sobre o tema.

O início de seus estudos musicais se deu ainda na escola, e seu contato com o violão a partir dos 14 anos de idade, quando observava, em casa, as aulas de violão tomadas por sua irmã Aparecida e uma amiga. De acordo com Marco Rossini (comunicação pessoal por meio

eletrônico em agosto de 2012) ainda no Instituto de Educação Joaquim Ribeiro, em Rio Claro, o estudante seria influenciado positivamente pelas aulas da então professora de matérias musicais e Canto Orfeônico<sup>1</sup>, Heloisa Lemenhe Marasca, que operaria no jovem uma transformação intelectual e no seu gosto pelas artes e pela música.

Na prática da música, Heloisa [Marasca] com seus alunos do Normal, diurno e noturno, ventilavam letras e músicas, principalmente com conteúdos de caráter “cívico”, de “amor à terra e à natureza”. Assim, desde os hinos pátrios até as músicas mais “serenas” e “sentimentais”. (CAMARGO, 2000, p.72)

Outra etapa inicial importante para o seu desenvolvimento musical e aprendizado informal, foram as serestas e serenatas realizadas na cidade, que acompanhava e participava com um grupo de amigos. Estas e outras experiências musicais em Rio Claro determinariam, em parte, suas preferências musicais e, principalmente, o estabelecimento durante toda a vida do violão como seu instrumento principal.

Consta que algumas de suas primeiras apresentações como violonista aconteceram nos eventos culturais realizados no Instituto de Educação Joaquim Ribeiro, um dos mais tradicionais da cidade, onde Rogerio frequentou aulas até o fim de seus estudos escolares. De acordo seu amigo de infância, Caetano Pezzotti, o jovem violonista já conseguia certo destaque nos programas lítero-musicais, realizados no salão nobre da instituição (entrevista concedida ao autor em março de 2012).

Já durante os primeiros anos da ditadura militar, formou um quarteto instrumental que contava com amigos do Instituto de Educação, incluindo seu amigo e saxofonista amador Caetano Pezzotti. O repertório do grupo era formado por sucessos da bossa nova, canções da chamada Música Popular Brasileira, e o Jazz dos guitarristas norte americanos Barney Kessel e Wes Montgomery, dois dos maiores nomes do estilo na década de 60, com intensa produção discográfica, instrumentistas por quem Rogerio cultivava grande admiração. Segundo Pezzotti, os ensaios do grupo aconteciam sempre aos sábados pela manhã, na *Società Italiana di Beneficenza*, e terminavam no movimentado bar A Toca, de Rio Claro, lugar de encontro de artistas, estudantes, políticos e intelectuais na época. Ainda de acordo com Pezzotti, o grupo chegou a se apresentar no programa de cunho social e artístico do Instituto, chamado

---

<sup>1</sup> O Canto Orfeônico se constituiu enquanto movimento no Estado Novo, tendo à frente o compositor Heitor Villa-Lobos. Sua prática esteve presente nas escolas brasileiras até o final da década de 1960, quando começa a desaparecer.

Painel Ativo. Além de programas musicais, no Painel eram abordados e discutidos aspectos sociais do país na década de 1960, como educação, trabalho e pobreza. As manifestações dos jovens estudantes eram acompanhadas e conferidas de perto pela diretoria da escola, para que não causassem desentendimento com as autoridades militares. Rio Claro teve ainda o Ginásio Vocacional Chanceler Raul Fernandes invadido pelos militares em 1969. Este, juntamente com o Instituto Joaquim Ribeiro e a FAFI (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, atual UNESP - Rio Claro) eram visados pelos militares por serem pontos de organização estudantil e de militantes contra o regime militar.

Rio Claro desde o início do século XX já se apresentava como uma cidade com forte presença cultural, aspecto que se desenvolveu ainda mais com a crescente urbanização da cidade a partir da inauguração da Cia Paulista e suas Oficinas. As Oficinas da Cia Paulista de Estradas de Ferro, impulsionaram a organização sociocultural dos trabalhadores, contribuíram para uma mudança significativa nos cenários culturais da cidade de Rio Claro com o surgimento da “União dos Artistas Ferroviários, que originou o Grêmio Recreativo dos Empregados da Cia Paulista; formação de uma biblioteca; criação do ‘Cineminha da Paulista’ (final dos anos 1940) e de grupos de teatro” (BALDESSIN, 2010, p.49).

Rogério Rossini, provavelmente por sua facilidade musical e personalidade comunicativa, se articulava com várias das esferas do cenário cultural rio-clarense. De acordo com Silva (2010), a cidade a partir das décadas de 1940 e 1950 apresentava um forte movimento de músicos seresteiros, e recebia a visita de ilustres do gênero, como o cantor Francisco Alves (1898-1952), que participou de reuniões musicais na cidade em 1950. Rogério ainda é lembrado por contemporâneos por suas participações nestes eventos musicais informais pela cidade, que mesclavam música e também poesia.

A partir de 1967, um conjunto de estudantes da cidade iria fundar as bases de um movimento cultural e grupo teatral, que participaria ativamente do desenvolvimento e formação cultural de Rio Claro. Os jovens estudantes consolidariam a partir de encontros e discussões nos bares da cidade, o grupo de teatro M<sup>3</sup> (Eme ao cubo), que atuaria por quatro anos, até o seu encerramento em 1971:

Tião, Rogério, o Dr. Chico: Francisco Feliciano de Camargo Neto, que ainda chamávamos de Sinhô, pensavam e falavam; falavam e pensavam. Lá no fundo o Guido então “dono da Toca Grill Bar” gritava com alguém, com aquele seu modo hostil de querer bem. Lá fora, na rua, homens de gelo, encapotados, mãos nos bolsos, na cabeça e no coração cálculos, números, tratados bancários, [...] e outros baratos caríssimos, [...] e nós aqui queríamos dizer amor... (PENTEADO, 2010, p. 44)

Rogério era o responsável pelas composições, arranjos musicais e pela regência do coro que participava de algumas peças do grupo. O ator Carlos Áureo de Arruda Campos, relembra em artigo a participação de Rogério Rossini:

Quanto ao Eme ao Cubo, lá no palco italiano da Sociedade Italiana, os atores e atrizes amadores e o inesquecível e afinado coral de jovens regido pelo Rogério encerravam o espetáculo com a música Roda Viva [de Chico Buarque] para em seguida conclamar e apelar aos berros ao público que lotava o teatro: “Dai amor, irmão!!!!!!” (CAMPOS, 2012, p. 14)

O M<sup>3</sup> se apresentou em dezenas de cidades do interior e também na capital paulista, com premiações em vários festivais de teatro amador. Promovia também, na cidade, conferências sobre o tema, exposições de pintura, mostras de fotografia e apresentações musicais.

De acordo com Odécio Penteado, no ano de 1967 ocorre o primeiro show de bossa nova de Rio Claro, organizado no clube da Sociedade Filarmônica com a apresentação dos sucessos da época, que se tornariam, anos mais tarde, os clássicos do estilo. (comunicação pessoal por meio eletrônico em agosto de 2012). Rogério, que havia atingido a maioridade, participa tocando violão em algumas canções. A bossa nova havia surgido alguns anos antes, tendo o ano de 1958 sido adotado por alguns críticos como seu marco inicial, por ocasião de dois compactos lançados com músicas de João Gilberto e Tom Jobim, que continham alguns dos futuros clássicos do movimento musical e a batida característica do violão de João Gilberto.

Outro fato importante ainda na década de 1960 é o início de uma série de festivais, onde se lançariam alguns dos maiores nomes da música popular brasileira, e onde foram também premiados grandes artistas com atuação voltada principalmente à música de concerto, como Edino Krieger (em 1967 e 1968, com as canções “Fuga e Antifuga” e “Passacalha”, respectivamente) e Rogério Duprat (em 1967, pelo arranjo da canção “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil). O Festival de Música Popular Brasileira e o Festival Internacional da Canção tiveram dezenas de edições, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. A edição de 1968 do Festival Internacional contaria com a primeira e última participação de Tom Jobim, que apesar de vaiado pelo público, sagrou-se vencedor com a música “Sabiá”, em parceria com Chico Buarque.

Um ano depois, a canção seria escolhida para fazer parte de um show organizado por Rogério Rossini, realizado em Rio Claro. Segundo Odécio Penteado, o evento de nome

“Encontro Bach-Jobim”, foi organizado pelo violonista com fins beneficentes, recolhendo brinquedos para crianças carentes da região. O conjunto era formado por: “Rogerio ao violão, Rafael Gobeth, na flauta, Raul Gobeth no violoncelo, Antonio C. Secco no saxofone, Benito Cerri na bateria, João Lorenzetti no piano, e a cantora Eliana Borges” (comunicação pessoal com Penteado, 2012). O repertório apresentava arranjos de Rogerio para músicas dos dois compositores homenageados.

Além de participar ativamente da vida musical e cultural rio-clarense, Rogerio também atuou profissionalmente de outras formas. Foi o responsável, segundo Antônio Hellmeister, pela criação do coral da FAFI/Rio Claro, onde atuou como regente no começo da década de 1970 (comunicação pessoal por meio eletrônico, setembro de 2012). Além da direção, Rogerio também realizava atividades de formação de plateia com o grupo, levando conjuntos de música de câmara para se apresentarem antes dos ensaios, que aconteciam no Museu Histórico Amador Bueno da Veiga. Os ensaios e atividades realizadas no Museu faziam parte de uma iniciativa por parte de sua diretora à época, a professora Jeanne Berrance de Castro (1927-2012), da FAFI, que buscava integrar o espaço à cidade e sua população. Desta maneira, eram promovidos cursos, mostras de arte, exposições, etc., surgindo assim a ideia de realizar os ensaios do coral numa das salas do Museu.

Rogerio trabalhou também como professor de música em Rio Claro, antes de se mudar para São Paulo por volta de 1971, tendo lecionado no colégio Koelle, instituição de ensino tradicional em Rio Claro, criada para atender os filhos de imigrantes alemães e suíços que haviam se radicado na cidade.

### **1.1.2 Estudos musicais: Campinas e São Paulo.**

O flautista e compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), radicado no Brasil no ano de 1937, foi um grande agitador do meio musical e cultural do país. Da observação do contexto sociocultural da época, Koellreutter empreendeu forças por um caminho estético-pedagógico, um trabalho de ensino musical renovador, impulsionando jovens alunos e futuros compositores brasileiros (PORTO, 2002). Fundou em 1939 o grupo Música Viva, que contava com alguns de seus ilustres alunos como Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra-Peixe (1914-1993), que modelam nesse momento uma “nova escola de composição brasileira” de características atonais, seriais e dodecafônicas (PORTO, 2002). A partir da década de 1950, Koellreutter é responsável pela implementação de diversos cursos de música no país, incluindo a instalação do curso de música na Universidade Federal da

Bahia (UFBA), tarefa que seria convidado a realizar também no exterior, até o ano de 1975, quando volta a residir no Brasil.

Em 1971, Koellreutter é convidado pela Universidade Estadual de Campinas a colaborar nos assuntos relacionados à organização e estruturação do futuro Departamento de Música. Em matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, de 23 de maio de 1971<sup>2</sup> são anunciados cursos de extensão universitária, que seriam lecionados por Koellreutter, em visita ao Brasil:

Os cursos de Koellreutter em Campinas serão iniciados amanhã [...] constando do seguinte: Novos fundamentos da Educação Musical; Atividades criativas e experimentais da criança; percepção auditiva estrutural metodológica; técnicas instrumentais; improvisação coletiva [...]. O segundo curso será de Composição Moderna, dividindo-se em composição serial; sonoplastica e planimétrica; anotação nova; análise morfológica; estética; “eartraining”; composição funcional para teatro, cinema e televisão [...]. Koellreutter dará ainda um curso de Arranjos e Orquestrações que se destina a profissionais de rádio e televisão.

Além de Koellreutter, o curso contou também com a presença do compositor japonês Makoto Moroi (1930), que realizou algumas palestras. Moroi foi um dos principais compositores japoneses responsáveis por introduzir em seu país novos estilos musicais da música erudita ocidental, dentre eles o serialismo, a técnica de doze sons e a composição aleatória.

Esta foi uma oportunidade de estudo para o jovem compositor que o estimularia a buscar novos conhecimentos na capital paulista, e direcionaria de certa forma sua atuação profissional nos anos seguintes, como compositor para o cinema, a publicidade, e música de concerto. Foi também durante o curso em Campinas que conheceu o ainda estudante de música Clever Pereira, que se tornaria seu amigo e parceiro profissional, produzindo discos onde Rogerio atuaria como arranjador e violonista, já no Rio de Janeiro. Incentivado pelas sugestões de Koellreutter para que prosseguisse nos estudos e se dedicasse principalmente à composição de música incidental, Rogerio partiria meses depois para a cidade de São Paulo.

Segundo Pedro Ivo de Arruda Campos, amigo de infância do compositor, Rogerio já manifestava desde os tempos de escola o desejo de estudar música na capital paulista:

---

<sup>2</sup> Autor desconhecido. *Koellreuter começa a dar aulas amanhã*. Jornal O Estado de São Paulo, 23.05.1971.

Quando eu estava fazendo o terceiro Clássico, o Rogério me procurou e disse que pretendia estudar música em São Paulo, mas não tinha dinheiro para pagar uma república. [...] Eu estava morando na casa que meu pai tinha em São Paulo, no Bairro Perdizes. Convidei o Rogério para morar comigo gratuitamente. (CAMPOS, comunicação pessoal por meio eletrônico em outubro de 2012).

Por volta de 1972, Rogerio ingressa no Conservatório Dramático e Musical, localizado em um edifício ao lado da Estação da Luz, em São Paulo. Convidado por Rogerio para assistir a sua prova de ingresso no Conservatório, Campos se recorda da peça executada pelo estudante na ocasião:

Eu estava na plateia e ele foi chamado para sortear, perante uma banca, uma música que tocaria no violão. Quando o componente da banca disse que ele deveria tocar “Bachianinha”(Paulinho Nogueira), ele olhou para mim e sorriu. Essa era a música que eu sempre pedia para ele tocar no violão. (CAMPOS, outubro de 2012).

Após o período de residência na casa de seu amigo, passa a morar em uma república de estudantes, no centro de São Paulo. Para se manter na capital, Rogerio ingressa no mercado de *jingles*, atividade profissional que manteria até o fim da vida.

## 1.2 Rio de Janeiro

Já na primeira metade do século XX o Rio de Janeiro apresentava perspectivas extremamente promissoras, intermediando e acumulando os recursos da economia cafeeira, comércio e indústria, vindo a se tornar o maior centro político, econômico e, conseqüentemente, cultural do país. Ainda na década de 1930, é possível constatar um movimento migratório de músicos para a cidade do Rio de Janeiro. Além de ser um grande centro cultural nesta época, a cidade contou também com a inauguração das rádios Mayrink Veiga e Rádio Nacional, nos anos de 1934 e 1936, respectivamente, o que gerou muitos empregos, e atraiu uma grande quantidade de músicos. Segundo Santos (2010, p. 2):

Nesse período também ocorreu o crescimento do número de compositores e intérpretes que desenvolveram sua carreira devido às emissoras de rádio, sobretudo a Rádio Nacional (1936), a produção fílmica, ao crescimento das vendas dos discos cantados, e a expansão e complexificação do público de música brasileira.

Este foi o caso dos violonistas paulistas Laurindo Almeida e Anibal Augusto Sardinha, o Garoto, radicados no Rio de Janeiro a partir da década de 1930, onde atuaram intensamente como músicos contratados das rádios cariocas.

Em um contexto cultural diferente, as rádios do Rio de Janeiro também foram um dos primeiros locais de trabalho de Rogerio. De acordo com Pezzotti (entrevista ao autor, 2012), Rogerio trabalhou como violonista pelo menos a partir de 1974 - mesmo ano em que se casa com Maria Isabel, sua primeira esposa, de quem viria a se separar em 1981 - acompanhando cantores e instrumentistas, com aparições em programas da Rádio Globo, como o programa “Adelzon Alves, o amigo da madrugada”, iniciado em 1966. O programa realizava um trabalho pioneiro ao abrir espaço para compositores ligados ao samba, convidando os chamados “artistas do morro” a se apresentarem (informação confirmada por Adelzon Alves através de comunicação pessoal, por telefone, em setembro de 2012).

### **1.2.1 A atuação na música popular: arranjador, compositor e violonista.**

Provavelmente, a primeira participação de Rogerio Rossini em um disco de música popular se deu no ano de 1974. Segundo Clever Pereira (entrevista ao autor em outubro de 2012), Rogerio foi o arranjador em pelo menos uma das faixas do disco homônimo do sambista Zé Catimba, na canção “Exaltação a Santos Dumont”.

Segundo depoimento de Clever:

Zé Catimba foi personagem da novela *Bandeira 2*, de grande êxito na Globo em 1971. A música tema também era dele (Martim Cererê). Por este motivo, provavelmente, foi contratado para fazer um compacto na Som Livre (que era/é da Globo) em 1974. Aí o Rogerio entrou em cena, provavelmente a convite do Max Pierre (diretor da gravadora na época). (PEREIRA, entrevista ao autor em outubro de 2012).

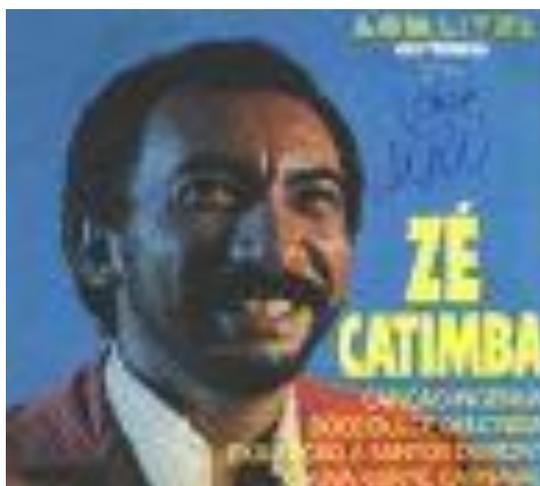


Figura 1: Capa do LP homônimo de Zé Catimba, 1974.

Do final do mesmo ano consta a participação de Rossini em um disco promocional de final de ano, distribuído pelo Grupo Financeiro Besc aos seus clientes – prática comum por parte de empresas nesta década:

[...] Esta é a essência da mensagem que você vai encontrar gravada neste disco que o Grupo Financeiro Besc tem o prazer de lhe oferecer com votos de Feliz Natal. Pedimos ao compositor catarinense Zininho que, com sua sensibilidade e talento, transportasse para a música o nosso desejo de que, acima de tudo, as pessoas vivam o amor e amem a vida [...]. A gravação feita no ano de 1974 é da Orquestra e Coro do maestro Rogério Rossini e o disco compacto, em 33 rpm, foi fabricado pela Discos Plásticos Fonopress [...]. A mesma música está gravada em ambos os lados do disco, sendo uma cantada e outra somente instrumental.<sup>3</sup>

Outro fato interessante do início da carreira de Rogerio é, provavelmente, sua primeira composição gravada em disco. Trata-se de uma canção (letra e música de Rogerio Rossini) composta para a Campanha da Fraternidade da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), no ano de 1977. A canção intitulada *Comece em sua casa* – mesmo nome do tema da Campanha – apesar de feita por encomenda para a ocasião, acabou se tornando sucesso na época, sendo gravada no compacto *Tema de Sonia* do cantor Moacir Franco, também de 1977.

No ano seguinte, em 1978, Rogerio Rossini é o responsável pelos arranjos e regência do LP homônimo do sambista Paulinho Soares, além de gravar com o violão de seis cordas. O disco tem ainda a participação de Nicolino Cópia, o Copinha, na flauta, Lincoln Olivetti no sintetizador, e a produção artística de Max Pierre. O texto da contracapa foi escrito pela sambista Beth Carvalho, e nos revela a parceria musical entre Paulinho Soares e Rogerio:

[...] É um poeta nato, que faz música sem nunca ter estudado. Tem uma noção harmônica como poucos. Quando canta faz o acompanhamento na boca, dando a qualquer maestro a noção exata do que é a sua música. Isso me impressionou bastante, quando o conheci há nove anos. [...] Um dia foi lá em casa e me mostrou suas músicas, como não é egoísta, mostrou algumas com seus queridos parceiros (Chico Feitosa, Rogerio Rossini, Marcelo Silva, Edmundo Souto, Paulo Cezar Pinheiro). Desde então nos tornamos grandes amigos. [...] Agora, em 1978, muito merecidamente a Continental resolveu fazer este elepê de Paulinho Soares [...]. Max Pierre cuidou muito bem da produção do disco, colocando músicos da maior qualidade para executar os excelentes arranjos de Rogerio Rossini.

---

<sup>3</sup> Texto disponível em <http://www.carosouvintes.org.br/blog/?p=24531>. Acessado em 05/09/2012.

O sambista, compositor, pesquisador e escritor Nei Lopes teve seu primeiro disco lançado em 1973. Considerado hoje um dos mais respeitados compositores do samba no Brasil, lançou, segundo o pesquisador de sua obra Cosme Elias, (ELIAS, 2005, p. 39) seu primeiro disco importante em 1980, o álbum intitulado “A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes”, com diversas parcerias entre os dois sambistas, algumas delas já gravadas anteriormente por nomes como Clara Nunes, Alcione e Roberto Ribeiro. O disco, que conta com algumas das músicas mais importantes dentro da obra de Nei Lopes, foi premiado com o Troféu Villa Lobos da Associação Brasileira de Produtores Fonográficos, e conta com arranjos de Rogerio Rossini em todas as faixas, além de sua atuação tocando violão de seis cordas. O álbum apresenta ainda, Horondino da Silva (Dino Sete Cordas) no violão de sete cordas, e é documento importante das canções de Nei Lopes e Wilson Moreira, por apresentar interpretações pessoais dos compositores de suas próprias obras, além de arranjos que representam muito bem as intenções dos autores. O samba-canção *Samba de Irajá*, considerado pelo autor “como uma de suas obras mais importantes” (ELIAS, 2005, p.184), retrata na versão do disco “A Arte Negra” o próprio modo de vida do subúrbio, caracterizado pela “tranquilidade e vagarosidade” (ELIAS, 2005, p.184), muito bem captado pelo arranjador. A respeito, Cosme Elias comenta:

A primeira parte [de *Samba de Irajá*], na gravação de Nei Lopes, no álbum “A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes”, com arranjo de Rogerio Rossini, inicia-se lentamente, com a presença mais marcante do violão e do pandeiro, tendo ao fundo o som de um afoxé. [...] Nesta canção, não há a utilização de um coro, como ocorre na maior parte de sua produção. (ELIAS, 2005, p.184)

Durante a década de 1970, o samba passaria por transformações importantes dentro de sua própria estrutura, o que “culminaria com o surgimento do grupo Fundo de Quintal e a introdução de novos elementos no padrão rítmico do samba” (ELIAS, 2005, p. 27). Segundo Nei Lopes, os arranjos do disco foram concebidos com a intenção de se obter uma sonoridade distinta ao que se ouvia na época:

[...] a ideia foi criar climas de samba diferentes do que estava em voga naquele momento, no qual a sonoridade trazida pelo Grupo Fundo de Quintal imperava. O resultado foram arranjos tão belamente sofisticados que causaram estranheza; mas era aquilo mesmo que eu queria. E esses arranjos trouxeram a marca da permanência: continuam belíssimos até hoje. (Entrevista realizada por meio eletrônico em setembro de 2012.)

O que mais chama a atenção nos arranjos de Rogerio para o “A Arte Negra” é a grande preocupação com os detalhes, a criatividade nas intervenções melódicas tocadas pelos instrumentos em contraponto à melodia da voz, o uso inventivo do timbre – através da combinação de instrumentos e presença de linhas melódicas em uníssono – e o extremo bom senso em todos os arranjos do disco, respeitando o caráter tradicional de alguns sambas e intervindo de maneira muito original em outros.

Rogério Rossini trabalhou como compositor para o meio audiovisual por muitos anos, e foi em uma produtora do meio publicitário que conheceu Nei Lopes. Sobre a ocasião, Nei comenta:

Conheci o Rogério em uma produtora de *jingles* para a qual eu trabalhava como letrista. Um dia, cheguei, e fui apresentado a ele, que me olhou de uma maneira estranha, de cima a baixo, como se me analisasse. Não gostei nem um pouquinho; mas aos poucos fui percebendo tratar-se de um grande artista, meio “garotão”, meio “excêntrico”. (Entrevista realizada por meio eletrônico em setembro de 2012).

O humor é característica marcante da música de Nei Lopes e Wilson Moreira. Presença constante em suas letras, constitui traço de personalidade que serviu para uni-los ainda mais ao excêntrico e boêmio maestro paulista. Das conversas descontraídas surgiram frutos musicais, como a canção *Fidelidade Partidária* de Nei Lopes e Wilson Moreira, presente no disco “O partido muito alto” de Wilson Moreira e Nei Lopes (1985). A respeito da canção, Nei Lopes comenta:

Isso aí foi uma brincadeira surgida com meu amigo Rogério Rossini, maestro, que produziu os dois discos meus com o Wilson. Ele era uma pessoa muito engraçada e aí começou este negocio de “fidelidade partidária”. É uma discussão política em torno dos políticos por não poderem se candidatar fora da legenda e tal. A gente brincando falou: ‘fidelidade partidária é você ser fiel ao partido-alto’. Aí comecei a escrever, fiz também uma letra e dei para o Wilson e o Wilson musicou; é um jogo de palavras. (ELIAS, 2005)

O disco conta com arranjos de Rogerio que, segundo Nei Lopes, ainda “chegou a tocar cavaquinho, o que fazia muito bem” (entrevista por meio eletrônico, 2012).

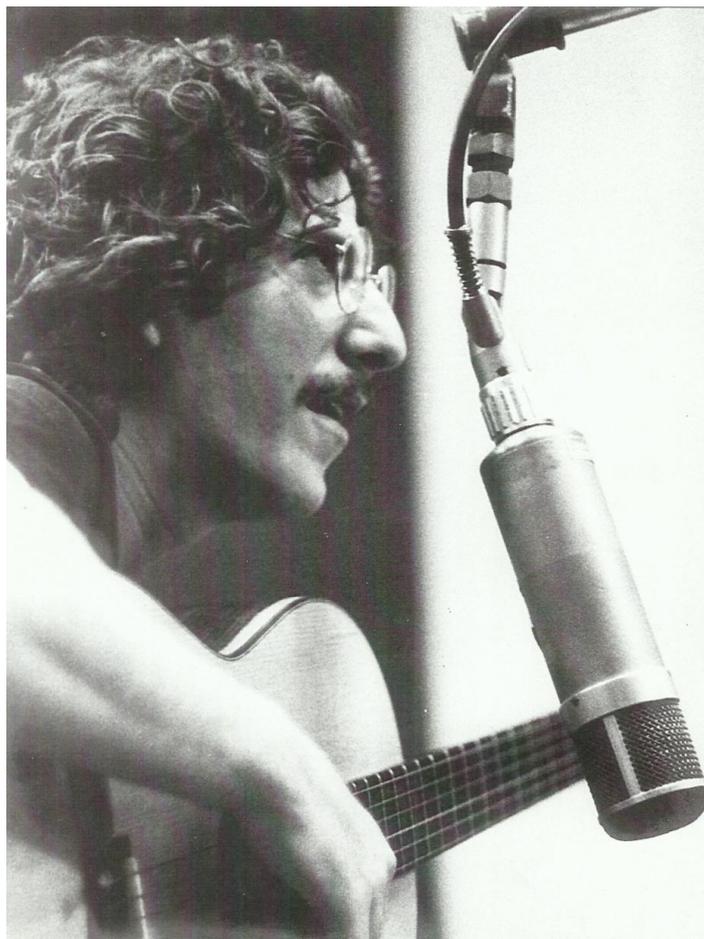


Figura 2: Rogerio Rossini em estúdio. Meados da década de 1980, Rio de Janeiro

Além de inspiração para canções da dupla de sambistas, a convivência de Rogerio com Nei Lopes deu origem a três parcerias musicais entre o maestro e o sambista. São elas: “No Capricho”, gravada no LP “Formas e Maneiras” (1986) do cantor Carlinhos de Pilares; “A seleção de seu Manel”, cantada por Nei Lopes no LP “O mundo é verde-amarelo” (1986); e “A neta de madame Roquefort”, gravada no LP “Coisa feita” (1983) da cantora Graça Biot e no CD “Sincopando o Breque” (1999) do próprio Nei Lopes. Sobre estas parcerias e em especial sobre a última mencionada acima, Nei Lopes comenta:

Esses sambas foram feitos mais de brincadeira do que por outro motivo. Foram espécies de gozações musicais. A não ser o “Madame Roquefort”, brincadeira também, mas em homenagem a Sonia, então minha namorada e, hoje, minha mulher (há mais de 30 anos), que era professora de francês e morava no Morro do Pinto, tradicional reduto da cultura ítalo-carioca. [...] Esse samba, um samba-de-breque, faz muito sucesso até hoje, quando eu o canto nos shows. (Entrevista realizada por meio eletrônico em setembro de 2012)

*Madame Roquefort* (Rogerio Rossini e Nei Lopes)

*Madame Roquefort traz cada vez melhor o seu charme burguês*

*E já tem quase oitenta e três*

*Da Rua do Chichorro foi morar no morro mas fala francês*

*Sua garçonière tem bufê, étagère e um lindo sumier*

*Só tem filé mignon, maionese, champignon, champanhe e vinho rosé*

*(do bom Chateau Duvalier que é o que tem melhor buquê)*

*Já por volta das sete, ela pega o chevette e vai fazer balé*

*De sapatilha de croché,*

*Depois, no Arpoador, com seu maiô de tricô, ela não faz forfait*

*De bustier com fecho-eclair*

*E quando chega a noite ela vai à boate com seu chevrolet*

*Mas quem dirige é o chofer*

*E você imagine que nem no Regine's ela paga couvert*

*(É hors-concours na discotèque, opinião de Eddie Barclay)*

*Porém na gafeira, ela é bem brasileira no modo de ser*

*(collant grená, saia godê)*

*Comendo croquete, tomando grapette de pé no bufê*

*Com seu vestido de plissê*

*E quando ouve o trompete, mesmo em fita cassete*

*Pega rouge e baton fazendo um charme pro garçon*

*Retoca a maquiagem pra manter a boa imagem*

*E sai dançando ao som de um belo solo de piston*

*Numa canção de Jean Sablon*

*E a neta de Madame, por mais que eu reclame,*

*Por sua vez, também não fala português*

*Seguindo tradição, sua comunicação é no idioma inglês:*

*(é tudo rap, body-board, CD-rom e CD-player)*

*Este país não é mesmo sério, já dizia um bom gaulês!*

Rogerio Rossini construiu sua carreira na esfera da música popular trabalhando quase que exclusivamente no ambiente do samba. Sua relação com o gênero, que se iniciou ainda em Rio Claro - quando orientava os ritmistas e ajudava nos ensaios da bateria do bloco carnavalesco “Estamos aí” (entrevista com PEZZOTTI, 2012) - foi se consolidando através de sua versatilidade musical, personalidade comunicativa, seriedade e rapidez no trabalho. Assim, aos poucos conquistou a confiança de músicos e produtores, realizando quase duas dezenas de trabalhos ao longo das décadas de 1970 e 1980. A respeito, Nei Lopes comenta:

Ele granjeou muitas amizades no meio do samba, principalmente pela simplicidade e por seu lado boêmio. [...] Grande conversador, era sempre uma alegria nas mesas de bares como o tradicional Lamas, no Flamengo, onde estivemos juntos muitas vezes. [...] Rogério foi sempre, enquanto esteve conosco, um grande entusiasta do samba, um maestro (assim o conhecíamos) aberto para a música popular como um Radamés Gnattali, por exemplo. No samba, a parceria dele com o falecido Genaro Soalheiro, músico e produtor, líder do Nosso Samba, o grupo acompanhante de Clara Nunes, foi fundamental. Genaro sempre que podia chamava o Rogério pra escrever os arranjos de suas produções e eu acho que foi por aí que o nosso maestro se tornou conhecido no meio do samba. (Entrevista em setembro de 2012).

Genaro Soalheiro se dedicou, especialmente nos últimos anos de vida, à produção de discos de samba e dos discos com as gravações dos sambas enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro. Trabalhou muitos anos na gravadora Top Tape como produtor executivo, onde convidou Rogério Rossini para uma série de trabalhos.

Fundada em 1969 por José Rosemblit, a gravadora Top Tape passou a atuar mais fortemente a partir de 1972, trazendo ao mercado brasileiro lançamentos internacionais, artistas do jazz americano e álbuns de música erudita. Com o objetivo de entrar no mercado estrangeiro passa a produzir duas séries de discos instrumentais, registrando os instrumentos tipicamente usados em uma escola de samba: instrumentos de percussão, cuíca e instrumentos de cordas acompanhadores. Segundo Millarch (1974):

[Rosemblit] convocou a Bateria da Escola de Samba Padre Miguel - indiscutivelmente a melhor do Brasil, para gravar uma série de LPs [Bateria Nota 10] exclusivamente instrumentais, que tiveram excelente aceitação. O sucesso animou a Top Tape a lançar também outra série, "A Fantástica Bateria/The Most Fantastic Brazilian Beating Groups", e as coleções têm seqüência com dois novos lançamentos - cuja divulgação no mercado nacional acontece quase automaticamente. São dois LPs *made for exportation*, em que os percussionistas mostram todas as potencialidades dos primitivos instrumentos utilizados por nossos sambistas.

4

As duas séries foram lançadas em diversos volumes durante as décadas de 1970 e 1980, e contaram com os arranjos de Rogério Rossini em pelo menos dois volumes. No volume oito da "Fantástica Bateria" constam como realizadores do disco além de Rogério Rossini e Genaro, o violonista e compositor de samba Manoel da Conceição, músico que trabalhou durante muitos anos como violonista acompanhador de cantoras como Ângela Maria e Elizeth Cardoso.

<sup>4</sup> O nosso bom Samba (IV) (1974). Artigo de Aramis Millarch, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-nosso-bom-samba-iv>. Acessado em 18/10/2012.

Rogério Rossini trabalhava como o principal maestro e arranjador da Top Tape, contratado como *freelancer* para diversos projetos de música brasileira da gravadora. Além dos arranjos, Rogério participava frequentemente tocando violão, pianos eletrônicos e sintetizadores, estes últimos, aliás, presença constante nos arranjos do maestro, mesmo em discos de samba, provavelmente pela influência da sonoridade da música popular em voga na época, repleta de sons sintetizados. Segundo Marcio Padilha (entrevista ao autor em novembro de 2012), técnico e diretor de gravação da Top Tape entre 1985 e 1987, os sintetizadores eram também utilizados na época para projetos com orçamentos reduzidos, diminuindo, obviamente, os custos com a contratação de músicos. Segundo Padilha, Rogério utilizava os sintetizadores com muita inteligência e sensibilidade, adicionando, por exemplo, à uma base de cordas sintetizadas, um quarteto de cordas acústico, conseguindo ótimos resultados.

Outro disco da Top Tape onde podemos ouvir o trabalho do maestro paulista, é o LP intitulado “O mundo é verde-amarelo”, de 1986. De acordo com Paulo Luna (2011): “visando as vendas resultantes da euforia da Copa do Mundo, foi lançado pela Top Tape o LP “O mundo é verde-amarelo”, cujo maior destaque foi a música título de Roberto Nascimento”, cantada em coro pelos próprios jogadores da seleção brasileira de futebol, que jogaram a Copa do mundo de 1986 no México. Segundo Millarch<sup>5</sup>, o produtor Genaro buscou completar o disco com “sambas de exaltação, bem alegres, dentro do espírito ufanista do futebol.”

Rogério Rossini participa do LP desta vez não como arranjador e regente, mas como compositor em três faixas. São elas: “Vibrando com a seleção” e “Sarro na copa”, em parceria com Genaro e “A seleção do Seu Mané!”, parceria com o amigo Nei Lopes. Embora tendo a música título como principal destaque, para Millarch o ponto alto do LP é a parceria de Rogério e Nei:

[...] Musicalmente, o momento mais inspirado é a presença do ótimo sambista e bom cantor Nei Lopes em “A Seleção do Seu Mané!”, parceria com Rogério Rossini – autor aliás de duas outras faixas [...]. Buscando a linha humorística, Nei Lopes faz uma espécie de “samba do selecionado doido”, cantando aquilo que um técnico maluco poderia imaginar para o nosso selecionado [...]. (MILLARCH, 1986)

---

<sup>5</sup> O som é verde-amarelo com o futebol no Mexicoracão (1986). Artigo de Aramis Millarch, disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-som-verde-amarelo-com-o-futebol-no-mexicoracao>. Acessado em 18/10/2012.

*A seleção do Seu Mané! (Rogerio Rossini e Nei Lopes)*

*Podes crer... Podes crer...*  
*Seu Mané tomou umas outras*  
*E cismou que era o Telê*  
*Tira Casagrande na camisa 9 e coloca Senzala, Senzala*  
*Pôs um tigre de bengala no lugar do Leão*  
*E no lugar do Careca botou na jogada um cabeludão*  
*E um urubu na posição do Falcão*  
*Para variar Marinho escalou no lugar um azul pavão*  
*Mexendo lá na ponta esquerda*  
*Seu Mané queria convocar Caim*  
*Junto com o sapo para atrair a visão*  
*Para o lugar do Sócrates ele tentou colocar o Platão*  
*E um japonês na posição do Alemão*  
*E no lugar no Branco pôs um tremendo negrão*  
*Podes crer... Podes crer...*  
*Seu Mané tomou umas outras*  
*E cismou que era o Telê*  
*Mas o bicho quase pega*  
*Quando o Mané passa enterite*  
*Quis botar dinamite na nossa seleção*  
*Ascendeu o pavio*  
*Acabou provocando uma baita explosão*  
*Arrebentou a boca do pacotão*  
*Mas no final das contas*  
*O Brasil foi campeão*

De seu trabalho como compositor popular, podemos citar ainda as músicas “Bonita”, em parceria com o Dalmo Castello – parceiro de Cartola em canções como “Corra e olhe o céu” e “Disfarça e chora” – gravada por Dalmo no LP “Vide-verso” de 1980; e a música “Cidade de dezembro” em parceria com o poeta e amigo Nei Leandro de Castro, gravada por Lucinha Lira no LP “Floração”, pelo Projeto Memória da UFRN. A parceria com o poeta Nei Leandro rendeu outras canções populares que se perderam ao longo do tempo, em parte pela característica pessoal de Rogerio em negar qualquer tipo de reconhecimento de seu trabalho. Segundo Nei Leandro, em artigo de 2008, intitulado Presença dos Mortos:

Rogério foi um dos mais talentosos compositores do país. Mas era rebelado contra ele mesmo, não aceitava o sucesso, dizia sempre que a sua glória seria póstuma. Foi amigo de Tom Jobim [...]. Tom quis torná-lo conhecido, mas Rogério lutou até o fim contra a possibilidade de fazer

sucesso. Rogério e eu trabalhamos juntos, compondo jingles políticos e de publicidade. Ganhamos dois prêmios nacionais e ele ficou muito aborrecido com essa história de premiação. (CASTRO, 2008)

Ainda de acordo com Nei Leandro, em artigo de 2009, intitulado Grandes figuras:

Um dia, por muita insistência minha, permitiu que Clara Nunes, a cantora de maior sucesso no momento, gravasse uma música que tínhamos feito de parceria. Ele fez questão de acompanhar a gravação e, tão logo Clara acabou a gravação, ele disse: “Você desafinou aqui, semitonou ali, vai ter que gravar de novo.” Clara deu uma delicada banana para ele e retirou a música do seu disco, que seria um grande sucesso de vendas. Esse era o lado difícil de Rogério. O outro lado era de um amigo generoso e solidário, um boêmio cheio de humor, uma sensibilidade fora do comum. (CASTRO, 2009).

Segundo Nei Leandro, a canção citada acima se encontra perdida.

Da produção de Rogerio há ainda uma canção com música e letra de sua autoria, disponível apenas em uma gravação informal, do acervo pessoal da cantora Angela Herz, com Rogerio ao violão e cantada por Angela. Segue abaixo a letra da canção:

*Amanheceu (Rogerio Rossini)*

*Amanheceu, que linda*

*Festa no meu país*

*Vivas à natureza*

*à mãe e à imperatriz*

*Na farra da passarada*

*Vozes de multidão*

*De Maricá pra Tambaú*

*Maracujá, Maracatu*

*Luar, Sertão*

*Acarajé ou abará*

*Tupã, Pajé, Jacarandá*

*Solar, sezão*

*Tupinambá, Tupiniquim*

*Cajá, fubá, seda, cetim*

*Cauim, mel*

*Amanheceu, bem-vinda*

*Sede de ser feliz*

*Brindes à redondeza*

*Gamelas e Magalis*

*Hoje de madrugada*

*Morreu a escuridão*

*De Cameté pra Iguaçú*  
*Corococó, Paramuru*  
*Piá, cunhã*  
*Cabriolé ou acaçá*  
*João, José, Goananá*  
*Pomar, Pagã*  
*Tupinambá, Tupiniquim*  
*Cajá, fubá, seda, cetim*  
*Cauim, fel, fim.*

Nos primeiros anos da década de 1980, Rogerio realizou diversos trabalhos à convite de seu amigo Clever Pereira, colega nos já citados cursos ministrados por Koellreutter em Campinas, no ano de 1971. Após os cursos no interior paulista os dois viriam a se reencontrar poucos anos depois na capital carioca, porém, as parcerias profissionais só viriam a acontecer a partir do ano de 1983. Clever Pereira, à essa época, já havia trabalhado como produtor na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, e como Chefe do Depto de Produção e Programação da Rádio Jornal do Brasil, onde atuou até 1978, ano em que é convidado a trabalhar como coordenador da Rádio Cidade FM do Rio. Em 1983, Clever já havia sido promovido à gerente artístico da rádio, e convida Rogerio, então, para colaborar na criação e nos arranjos da mensagem de fim de ano da rádio. A respeito, Clever comenta:

A rádio Cidade teve um impacto muito grande no final da década de 1970, início da década de 80, e virou uma “coqueluche”. A rádio tinha umas mensagens de final de ano que eram disputadas... a gente ficava aguardando o que a rádio ia fazer em cada ano. Só que lá, a gente se obrigou a fazer uma mensagem por ano, então era uma coisa de maluco. (entrevista concedida ao autor em novembro de 2012)

Nos dois anos anteriores, as mensagens haviam sido produzidas através da adaptação de letras às melodias do *Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, e *Iara* de Anacleto de Medeiros. Em 1983, Clever resolve mudar a fórmula e convida Rogerio para a realização de uma mensagem com uma seleção de músicas de carnaval do compositor Lamartine Babo. A ideia inicial vem do disco “Carnaval de Lamartine Babo”, lançado em 1955 pela gravadora Sinter, e a inclusão de uma bateria eletrônica no acompanhamento das marchinhas de carnaval fora inspirada na coletânea de discos *Hooked on Classics*, com a *Royal Philharmonic Orchestra*, lançada no Brasil em 1981. Sobre o processo de criação, Clever comenta:

Eu queria fazer um *pot-pourri* do Lamartine Babo. Tinha um disco americano que havia sido lançado chamado *Hooked on Classics*, “fiscado pelos clássicos” que era um *pot-pourri* no estilo de discoteca com músicas de Mozart, Beethoven, etc... as músicas mais famosas, com aquela batida eletrônica. Então resolvi que isso ia ser a mensagem de fim de ano, só que com o Lamartine Babo. (entrevista concedida ao autor em novembro de 2012).



Figura 3: Trecho inicial da partitura do arranjo de Rogerio Rossini para a Rádio Cidade, com o título de *Hooked on Lalá*.

Segundo Clever, ele e Rogerio obtiveram carta branca do diretor da Som Livre, Max Pierre, empresa financiadora do projeto. O resultado foi a produção de um disco que conta com apenas uma música (em duas versões) e que teve a participação de quase quarenta músicos, grande parte deles membros das principais orquestras do Rio. A respeito, Clever comenta:

Eu chamei ele e falei: Rogerio, tá aberto, você faz o que você quiser. [...] No dia ele coloca a Sinfônica Brasileira no estúdio. Ele escreveu um arranjo pra Sinfônica! Além disso, foi pra Biblioteca Nacional, pegou as partituras originais do Lamartine, os arranjos originais... e fez um trabalho que eu acho que até hoje... não sei... É uma coisa cinematográfica. (entrevista concedida ao autor em novembro de 2012)

Além dos instrumentos orquestrais, o arranjo conta também com percussões de Dexter Dwight e Mestre Marçal (Nilton Delfino Marçal), – que lançaria um disco em 1985 com arranjos de Rogerio – teclados eletrônicos, e um coro com sete cantores, do qual participava também a mulher de Rogerio à época, a cantora Angela Herz<sup>6</sup>.

Clever surgiu com as ideias iniciais e coube ao maestro realizá-las musicalmente na composição do arranjo. A introdução, segundo Clever (entrevista de novembro de 2012), deveria soar como um trecho modulatório da obra *Daphnis e Chloé*, de Maurice Ravel. Além disso, o arranjo ainda contava com sons extra-musicais, gravados especialmente por Clever para a mensagem musical: sons de cigarras, e o som da comemoração de uma torcida de futebol durante um gol, gravado em um jogo entre os times cariocas América e Vasco, em 31 de julho de 1983, no estádio do Maracanã. Perguntado sobre o porque do convite à Rogerio para o trabalho, Clever responde:

[...] porque era o único que ia topar uma loucura dessas, se eu chamasse qualquer outro maestro o cara ia falar que não: “você tá louco”. Mas pro Rogerio, pra ele não tinha fronteira, na hora de inovar era com ele mesmo. Eu justamente saí do conforto de trabalhar com o outro maestro porque eu ficava inseguro. E o Rogerio na hora de trabalhar era seríssimo. [...].Tinha todo um planejamento... E foi como eu tava esperando. (entrevista concedida ao autor em novembro de 2012)

No ano seguinte Rogerio é convidado novamente para a mensagem de final de ano da rádio. Gravada em novembro de 1984, a mensagem voltava à fórmula das anteriores, com a adaptação de uma letra a um trecho de melodia, desta vez de um concerto para violino de J. S. Bach. Com arranjos, regência e adaptação musical de Rogerio, e letra de Clever Pereira, a canção conta novamente com uma grande instrumentação arranjada pelo maestro, com a presença de quase trinta músicos entre instrumentistas e cantores.

A amizade e parceria com Clever Pereira renderia ainda três trabalhos para o meio do samba. No início do ano de 1984, Clever estava realizando experimentos no processo de gravação das escolas de samba, pois considerava o resultado das gravações da época insatisfatório. Segundo Clever, a gravação nesta época era feita em multi-canais, com os instrumentos de percussão divididos em vários canais de áudio, procedimento que não alcançava um resultado fiel, ou pelo menos próximo ao que se ouvia ao vivo na Sapucaí.

---

<sup>6</sup> Angela viria a participar de outras gravações e projetos musicais com Rogerio. Em duo e em formações de câmara, realizaram trabalhos dedicados à música de concerto e à música popular brasileira.

Clever explica que seu processo de estudo se baseou nas técnicas usadas para a gravação de orquestras sinfônicas e, completa:

Por sorte minha o responsável pela engenharia da JB era um cara que tinha gravado no Theatro Municipal, conhecia muito dos clássicos também, e começou a me dar as dicas. Aí levei um gravador digital pra Sapucaí e gravei em estéreo a Portela. Botei no ar na rádio, e chamei de Portela na Avenida. Foi a música mais pedida do ano na Rádio Cidade. Impressionante. A bateria todo mundo já tinha ouvido, mas o impacto daquele som em estéreo ninguém conhecia, não se fazia. (entrevista concedida ao autor em novembro de 2012)

O próximo passo de Clever foi aplicar a nova técnica de gravação (que consistia também em um estudo minucioso das angulações dos microfones em relação aos instrumentos) na produção de músicas em estúdio. Clever realizava a gravação dos instrumentos de percussão (típicos de escolas de samba) e Rogerio ficava responsável, já dentro do estúdio, por acrescentar os instrumentos melódicos e harmônicos, além das vozes dos cantores: De acordo com Clever:

Gravamos a bateria e levamos pro estúdio. Transferimos pra dois canais a bateria, e depois vinha o Rogerio, ficava ouvindo as entradas e gravava. Aí levou o Raphael Rabello e a irmã, acho que é Luciana, e o Rogerio tocando violão de seis cordas. O resultado foi espetacular. Isso foi em dezembro de 83. Em janeiro de 84 choveu pedido de Escolas de Samba. Aí tive a ideia de lançar um LP usando essa técnica de gravação, que o Rogerio participou também [LP “Os sucessos dos sambas de Enredo” – Gravados pela Rádio Cidade-FM, 1984]. No LP não tem o crédito dele, nem de nenhum músico. Você por favor, corrige isso... porque ele participou disso, eu tenho fotos inclusive. (entrevista concedida ao autor em novembro de 2012).



Figura 4: Rogerio Rossini, à esquerda, e o sambista Zé Catimba à direita. Foto de janeiro de 1984, durante as gravações do LP “Os sucessos dos sambas de enredo”.



Figura 5: Rogerio Rossini em estúdio para as gravações do LP “Os sucessos dos sambas de enredo”. Jan. de 1984.

De acordo com Clever, o resultado sonoro das gravações, fruto das inovações técnicas, originou mudanças importantes nos discos de divulgação dos sambas de enredo das escolas cariocas. De fato, durante alguns anos da década de 1980 a Liga das Escolas ficou

dividida entre duas gravadoras: a gravadora Top Tape - a qual Rogerio Rossini foi o responsável por alguns anos pelos arranjos dos sambas de enredo - e a gravadora RCA. Esta atividade foi uma das principais fontes de renda do maestro, até o fim de sua vida.

No inverno de 1984, Clever é incumbido de produzir um disco intitulado “Aconteça o que aconteça”, para a gravadora RCA, onde participariam diversos sambistas pouco conhecidos. LPs desta natureza eram comuns nas décadas de 1970 e 1980, e eram conhecidos popularmente como discos “pau-de-sebo”. Em artigo de 1984 sobre o disco citado acima, Aramis Millarch explica a denominação:

"Pau-de-sebo" é a designação que se dá na gíria fonográfica aos elepês que reúnem novos intérpretes, dos quais os que conseguem melhor aceitação acabam ganhando seus discos-solos. A fórmula é antiga e tem dado resultados. Foi num disco pau-de-sebo ("Quem Samba Fica", Odeon, 1971), que o paranaense Adelson Alves produziu na Odeon, que surgiram Roberto Ribeiro, Nadinho da Ilha e João Nogueira. (MILLARCH, 1984)

A gravação das faixas do LP mantinha o mesmo procedimento usado por Clever anteriormente, com a gravação da bateria (em dois canais) separadamente, em local aberto ao ar livre, cabendo a Rogerio Rossini a coordenação da gravação dos instrumentos e vozes dentro do estúdio. Rogerio foi o responsável pelos arranjos e o violão de seis cordas no disco, que conta também com Raphael Rabello (violão de sete cordas) e com Mestre Marçal, como diretor de bateria. O texto da contra-capas do disco é de Roberto M. Moura, jornalista e crítico musical. Sobre o trabalho do maestro, Millarch comenta:

O maestro Rogerio Rossini também fez um trabalho liberto: ao som das diversas baterias, gravadas com suas inevitáveis singularidades, adicionou os instrumentos de harmonia de praxe, um cavaquinho, um violão de sete cordas (o excelente Rafael Rabello), procurando interferir muito pouco no resultado final. Assim, como bem diz [Roberto] Moura, "o que ouvimos é o samba em estado bruto, valorizado pela tecnologia posta pela primeira vez à sua disposição. Até aqui. Maomé foi sempre à montanha. Desta vez, a montanha vai a Maomé" [...] Produção extremamente bem acabada, com uma capa enriquecida com um desenho de Cecília Meireles" (extraído do livro "Batuques, Samba e Macumba-Estudos de Gestos e de Ritmo", Funarte, 1983), "Aconteça o que Acontecer" [sic] é um disco para se prestar atenção. (MILLARCH, 1984)



Figura 6: Detalhe do encarte do LP “Aconteça o que aconteça”. Em sentido horário, aparecem: Rogerio Rossini, ritmistas, Clever Pereira e técnicos<sup>7</sup>

A qualidade técnica e musical dos discos de samba produzidos por Clever e arranjados por Rogerio, atraíram a atenção do produtor musical e diretor artístico Mazola, profissional que já havia realizado trabalhos com os maiores nomes da música popular brasileira a partir do início da década de 1970. A partir daí surge, então, um convite para a produção de um disco do sambista Nilton Delfino Marçal, conhecido como Mestre Marçal, que já havia trabalhado com Rogerio em outros projetos, como percussionista.

<sup>7</sup> Na primeira foto acima, à direita, vemos Rogerio dentro de um veículo. Segundo Clever, coube a Rogerio a função de cantar os sambas para que servissem de guia aos ritmistas, que o ouviam através de fones individuais durante as gravações.

Filho do compositor Armando Vieira Marçal, Mestre Marçal a esta altura já havia se consagrado como um dos percussionistas mais atuantes da música brasileira, com inúmeras gravações. Marçal foi também diretor de bateria da escola de samba Portela por cerca de vinte anos, e a partir do final da década de 1970 iniciou sua atuação também como cantor/intérprete, produzindo cerca de oito discos.

Em 1985, Marçal lança seu segundo trabalho como intérprete, o LP “Recompensa”, pela gravadora Barclay. O disco apresenta uma seleção de sambas de diversos autores, com a participação do cantor Caetano Veloso em uma das faixas, intitulada “Peço a Deus”, dos compositores Dida e Dedé da Portela. Os arranjos, regência, violão de seis cordas, piano e *emulator*<sup>8</sup> ficam à cargo de Rogerio Rossini, com a participação de Arthur Maia no baixo, Raphael Rabello no violão de sete cordas, entre outros músicos, cabendo a Marçal, além da interpretação das canções, a direção da bateria da Portela, que participa do disco.

### **1.2.2 O compositor de trilhas sonoras: cinema e publicidade.**

Após a conclusão do curso de composição com Koellreuter, em Campinas, Rogerio se muda para a capital paulista, onde dá início aos seus estudos formais em música. Por volta de 1971/1972, se estabelece financeiramente na cidade, mudando para uma república de estudantes no Centro de São Paulo, como dito anteriormente. A atividade profissional que lhe garante o sustento, a composição de *jingles* para comerciais, é decisiva nesta fase da vida do ainda estudante de música, ao passo que lhe possibilita manter contato com profissionais do meio audiovisual que seriam sua porta de entrada para uma outra atividade que exerceria também por toda a vida e com muito êxito, – como havia sugerido o professor Koellreuter, em 1971 – a composição de trilhas sonoras para o cinema.

Foi através de seu amigo e conterrâneo Marco Antônio Cury<sup>9</sup> (nascido também no ano de 1949) que Rogerio, já no Rio de Janeiro, tem a oportunidade de se inserir no meio audiovisual carioca, realizando suas primeiras trilhas para o cinema e publicidade. Nos primeiros anos da década de 1970, Cury já havia feito contatos profissionais na capital carioca e trabalhado como assistente de direção de João Daniel Tikhomiroff, através de sua recém-

---

<sup>8</sup> *Emulator*: instrumento musical eletrônico, baseado na reprodução, através de um teclado, de sons *sampleados*, gravados em um disco.

<sup>9</sup> Cury foi um importante profissional do cinema brasileiro, tendo realizado durante sua carreira mais de três dezenas de filmes como editor, assistente de direção e diretor.

criada produtora Jodaf (que anos depois se transformou na produtora Mixer, em SP e RJ). Através de seu amigo rio-clarense, Rogerio tem a oportunidade de conhecer João Daniel, no Rio de Janeiro, que o convida, então, para a composição da trilha de seu curta-metragem “Rugas”, de 1972. Segundo nos conta João Daniel (comunicação pessoal por meio eletrônico, fevereiro de 2013):

Rogerio Rossini, indo ao Rio em 1972, fez a trilha sonora de meu curta "Rugas" (premiado no Festival JB de 1974), e passou a fazer trilhas de comerciais também para mim, na Mixer. Ele se fixou, nessa época, numa produtora de som no Rio do [violonista, compositor e cantor] Chico Feitosa, que produzia as trilhas, e ele compunha.

A respeito de suas motivações para o convite à Rogerio e sobre a repercussão do curta-metragem, João Daniel comenta:

[...] convidei o Rogerio por perceber um talento extraordinário em compor trilhas e músicas que fugiam do normal que conhecíamos no Brasil. Nossa fonte de inspiração na época era Stockhausen. O meu curta causou forte impacto no Festival [Jornal do Brasil], e repercussão na imprensa e nos críticos, como José Carlos Avellar, que escreveu que "Rugas" era a única coisa nova e instigante do Festival. (comunicação por meio eletrônico, 2013)

Ainda lembrando a respeito da repercussão do filme no Rio de Janeiro, João Daniel nos revela o encontro entre dois maestros brasileiros:

Lembro de uma noite inesquecível, em que Tom Jobim nos convidou (Rogerio, eu e minha mulher) para um jantar no lendário "Antonio's", de Ipanema, e o Tom rasgando elogios ao talento do Rogerio e à trilha de Rugas, assim como à beleza de minha mulher (...). (comunicação por meio eletrônico, 2013).

De fato, Rogerio manteve amizade por toda a vida com Tom Jobim, que manifestava interesse em se aproximar também profissionalmente de Rogerio. Segundo o escritor Nei Leandro de Castro (entrevista ao autor em junho de 2012), ele (Nei) e Rogerio, em uma ocasião, criaram uma letra para a música instrumental *Stone Flower* de Tom Jobim (como havia sido feito com *Amparo*, do mesmo álbum, que se tornou a canção *Olha, Maria*, a partir da letra de Chico Buarque e Vinícius de Moraes), que, apesar da entusiasmada aprovação do compositor, não foi divulgada por opção de Rogerio, como nos conta Nei Leandro:

[...] nós fizemos uma letra para a *Stone Flower* de Tom Jobim. Eu na casa dele, ele ia dizendo, me orientando, então terminamos a letra de *Stone Flower*, uma letra muito bonita que ele fez comigo. Ele ligou pra Tom Jobim em Nova Iorque, Tom Jobim estava em Nova Iorque, e Tom

Jobim disse: Olha, quando eu chegar ao Rio eu quero encontrar com você e quero encontrar com o Nei, gostei muito da letra. Ele nunca me levou ao Tom Jobim. Por que ele dizia uma coisa, “minha glória será póstuma”. Ele não queria saber de ter fama, enquanto vivo, sabe? Era muito esquisito, era muito estranho nesse sentido. (entrevista concedida ao autor, junho de 2012)

De acordo com Nei Leandro, Tom Jobim quis torná-lo conhecido por várias vezes, porém, “Rogerio lutou até o fim contra a possibilidade de fazer sucesso.” (CASTRO, 2012).

Em 1973, Rogerio Rossini trabalha como compositor em alguns curta-metragens institucionais, promovidos pelo Ministério da Educação, e dirigidos por João Daniel Tikhomiroff. No início do mesmo ano, realiza a primeira de algumas atuações como ator para o cinema, em um pequeno filme promovido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), para a Campanha da Fraternidade daquele ano. O filme tem a finalidade de resumir através de seus “personagens-símbolos”, e em forma de parábola, a mensagem da Campanha: “O egoísmo escraviza, o amor liberta”. De acordo com matéria da revista “Veja”, intitulada “Parábola da CNBB”, de março de 1973:

**Os intérpretes** – O minifilme foi realizado pela Jodaf Produções Cinematográficas. João Daniel Tikhomiroff teve algum trabalho em selecionar personagens com expressões exigidas pelo roteiro. Ele foi buscar em circos de verdade o “domador”, o “atirador de facas” e o “homem de fraque e cartola”. Este último personagem é interpretado por Fred, palhaço que por muito tempo trabalhou com Carequinha, formando uma dupla muito conhecida na televisão. O “mágico”, Marco Antônio Cury, já fazia teatro, e o menino José Alencar, de nove anos de idade, participou de outros filmes para a Jodaf. Apenas Rogério Rossini, o “intelectual”, músico na vida real, nunca trabalhara como ator.



Figura 7: Detalhe da matéria da revista “Veja”, sobre o filme da Campanha da Fraternidade. Rogerio aparece na última foto à direita, de terno marrom.

Além de atuar, Rogerio também cuidou da trilha do pequeno filme, que, ainda segundo a revista “Veja”, foi exibido em todos os canais de televisão e nos cinemas, como parte da Campanha da Fraternidade.

Rogerio Rossini ainda realizou vários trabalhos para a publicidade em parceria com João Daniel Tikhomiroff. Os dois amigos ainda dedicavam tempo a projetos pessoais, como nos conta Tikhomiroff:

Rogerio foi o meu compositor preferido por vários anos, desde 1972, como parceiros e amigos, e chegamos a trabalhar por vários meses num projeto muito ousado, chamado "Espaço Branco", em que a música dodecafônica era destrinchada visualmente, mas que nunca saiu do papel... Seria um media-metragem. Mas foi delicioso passar tardes e noites criando com Rogerio. (comunicação por meio eletrônico, 2013)

Em 1973, Tikhomiroff realiza também a montagem do curta-metragem “Missa do Galo”, do diretor Roman Stulbach, baseado no conto homônimo do escritor Machado de Assis. O filme tem a presença de atores como Fernanda Montenegro, Fernando Torres, entre outros. Por intermédio de Tikhomiroff, Rogerio escreve a música para o filme, composta para violão, flauta e fagote, executados por músicos de primeira linha, extremamente atuantes no meio musical brasileiro: Nicolino Copia ou Copinha (flauta), Noel

Devos (fagote) além de Rogerio Rossini (violão). O curta-metragem recebeu prêmio para melhor diretor do Instituto Nacional de Cinema, em 1974.

Já os primeiros filmes de longa-metragem com trilha sonora de Rogerio são do ano de 1975. Este período marca o apogeu do gênero cinematográfico chanchada, que mesclava comédias de costumes com erotismo leve e paródias do cinema americano e europeu. Este gênero teve enorme êxito popular durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira, e sobreviveu por cerca de quinze anos, com mais de uma centena de títulos somente na década de 1970. São deste período os filmes: “Os alegres vigaristas” (1975), “Um Soutien para o papai” (1975) - com montagem de Marco Antônio Cury – “O padre e a modelo” (1975), “Um marido contagiante” (1977) todos do diretor paulistano Carlos Alberto de Souza Barros, com trilha musical de Rogerio Rossini.

Em 1977, Rogerio é convidado por seu amigo Mário Carneiro (1930 – 2007) para a composição da trilha sonora de seu primeiro filme como diretor. Mário Carneiro foi um dos principais diretores de fotografia do cinema brasileiro, intenso colaborador dos filmes do Cinema Novo brasileiro. Dentre seus trabalhos de direção fotográfica estão os filmes: “Porto das Caixas” (1962), de Paulo César Saraceni; “Garrincha, a Alegria do Povo” (1962), de Joaquim Pedro de Andrade; “Di” (1978) de Glauber Rocha; entre outros. Em 1973 já havia trabalhado com Rogerio no curta “Missa do Galo”, e em 1977 inaugura sua atuação como diretor de longa-metragem, com “Gordos e Magros”. A respeito do filme, Ormond (2006) comenta:

Conscientemente ou não, Carneiro escolheu para o ponto de partida do filme uma reunião de amigos: cabeças pensantes, não-pensantes, coadjuvantes e protagonistas do cotidiano carioca dos anos 70, dentro de uma tradicional mansão do outrora nobre bairro de Botafogo. Ressaltada pela montagem de Marco Antonio Cury e pela música em tom de fanfarra, levemente orquestral, de Rogério Rossini, “Gordos e Magros” pode ser visto como uma comédia *mezzo* esquizofrênica, *mezzo* filosofal, dentro do filão de observar com acidez a “burguesia decadente”.

O filme contou com produção executiva do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, e foi agraciado com três prêmios no X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1977.

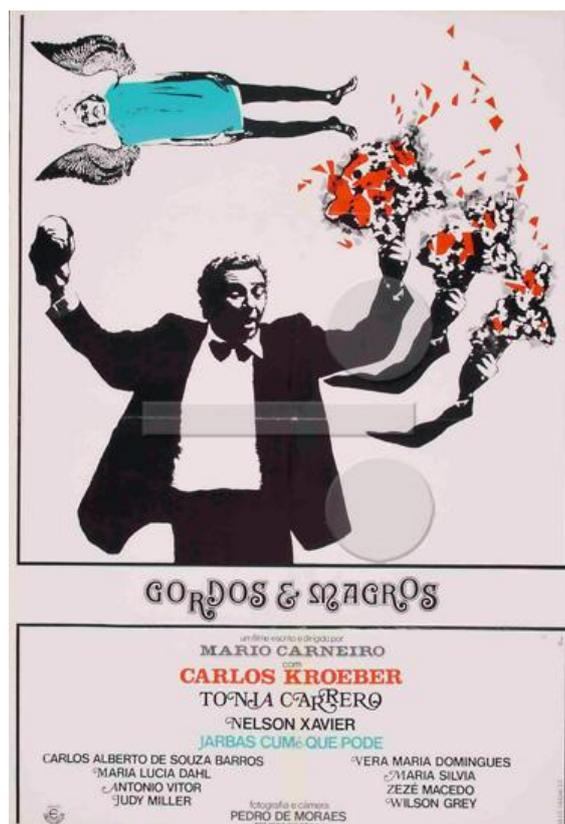


Figura 8: Cartaz do filme Gordos e Magros, 1977.

Mário Carneiro foi plural no cinema (como diretor de fotografia, montador, roteirista e diretor) e também como artista plástico, tendo atuado como pintor e gravurista. Dedicou parte de sua obra como diretor de documentários a alguns colegas das artes plásticas, como Cícero Dias, Ligia Clark, Iberê Camargo, entre outros. O curta-metragem Iberê Camargo: pintura-pintura, de 1983, é um registro da criação artística do pintor, através de seu depoimento e da gênese de um quadro, com a execução de um retrato feminino. O curta tem roteiro e narração de Ferreira Gullar e trilha musical de Rogerio Rossini. O manuscrito de cinco páginas da partitura da trilha foi intitulado por Rogerio de Tapeçarias, e possui três seções distintas, as duas primeiras executadas por uma flauta alto, xilrimba e guitarra, e a última por uma flauta em dó e triângulo. Devemos citar ainda, duas outras participações de Rogerio em curtas de Mário Carneiro. Em “Landi: o arquiteto régio do Grão-Pará” (1978), filme que trata das obras do arquiteto Antônio José Landi na cidade de Belém do Pará, Rogerio é responsável pela direção musical, selecionando obras de Alberto Nepomuceno para a trilha do curta. Também em “Origem dos quadrinhos no Brasil” (1981), com a participação Ziraldo, Rogerio atua como diretor musical.

Foi na casa de Mário Carneiro que Rogerio Rossini conheceu o diretor de cinema Joaquim Pedro de Andrade (1932 – 1988), no começo da década de 1970, pouco depois de ter

se mudado de São Paulo para o Rio de Janeiro (COSTA, 1985). Joaquim Pedro já era um dos mais importantes diretores do cinema brasileiro, com filmes premiados internacionalmente, como, “Couro de gato” (1960), “Garrincha, a Alegria do Povo” (1962), “O Padre e a Moça” (1965), e “Macunaíma” (1969). Em 1978, o diretor realiza um curta-metragem sobre o artista mineiro do séc. XVIII, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, reproduzindo uma visão de sua época e sua obra, através de uma vista panorâmica da cidade de Ouro Preto-MG. A direção musical é de Rogerio Rossini, com texto de Lúcio Costa e narração de Ferreira Gullar, e o que se ouve é uma seleção de obras de compositores setecentistas que viveram no Brasil, como: J. J. Emérico Lobo de Mesquita, padre José Maurício Nunes Garcia, Manoel Dias de Oliveira, André da Silva Gomes, entre outros. Na ficha técnica do filme constam como intérpretes: a Lira San Joanense, Lira Cecilianiana de Prados, Associação de Canto Coral e o Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.

Em 1982, Joaquim Pedro lança seu último trabalho para o cinema, com o filme “O Homem do Pau-Brasil”, “uma espécie de biografia da vida vivida e da vida intelectual de Oswald de Andrade” (COSTA, 1985), ícone do modernismo brasileiro, interpretado no filme por dois atores, um homem e uma mulher. Além de compor a trilha musical, Rogerio Rossini participa como ator em duas cenas do filme, no papel do personagem Jean Cotó.



Figura 9: Cartaz do filme, “O Homem do Pau Brasil”, 1982

No decorrer do filme, Oswald de Andrade, interpretado pelo casal de atores, decide ir à Paris, fascinado pela sofisticação da rica herdeira do café e pintora Branca Clara (Tarsila do Amaral), e lá trava contato com as vanguardas artísticas, em cena que conta com a participação especial do ator Grande Otelo, em atuação impagável no personagem Príncipe Tourvalou de Blesi. A partir daí a cena tem como trilha musical o “Choros No. 1”, para violão, de H. Villa-Lobos. Mais adiante, Villa-Lobos, interpretado pela atriz Suzana de Moraes, finaliza sua execução do “Choros No. 1” ao violão, e requisita a opinião do personagem de Rogerio, que proferi, então, uma série de frases estapafúrdias a respeito da música.

Em entrevista ao escritor Flávio Moreira da Costa (1985), Joaquim Pedro conta a respeito da escolha de Rogerio para a composição da música para “O Homem do Pau-Brasil”:

[...] eu o vi fazer música para o filme do Mário [Carneiro], do qual eu era produtor executivo. Eu conhecia a proposta do filme, depois eu os vi discutindo a forma da música, gravar, tudo isso. E vi também o lado profissional, produtor, do Rogerio, que é uma mão na roda, porque ele produz a música. Você pode entregar pra ele o negócio, que ele se encarrega de contratar as pessoas, convocar bons músicos, essa gente toda, fazer a coisa com eficiência. Agora, além disso, eu gostei muito da música que ele fez pro filme do Mário. [...] E nesse filme [“O Homem do Pau-Brasil”] eu tinha ideia de determinadas músicas, já existentes, que se colocavam num

ponto ou noutro do filme, mas a música assim de livre imaginação digamos, que trabalharia junto com o filme, na criação toda, essa eu não tinha na cabeça como é que deveria ser. E procurei o Rogerio, por causa desse conhecimento anterior, e juntos fomos discutindo os pontos em que a gente achava que cabia música, o espírito da música, e muitas vezes até cenas em que havia música pré gravada.

A respeito do processo de criação da trilha musical para o filme, Joaquim Pedro explica:

[...] nós gravamos já considerando tudo, considerando a coreografia, o espaço que a gente ia ter, o tempo, etc. e fizemos assim uma parte do filme. Depois, a outra parte foi uma coisa criada pelo Rogerio a partir de umas discussões que a gente tinha, assim, como é que deveria ser a música, o que é uma coisa difícil de se formular com palavras, mas que de repente eu era capaz de referir que a música sobrevoasse a partir de um certo componente de emoção ou outro tipo de componente qualquer que houvesse naquela sequencia, e a partir de tal momento o componente principal seria outro, e assim nós fizemos uma criação, quer dizer, o Rogerio fez né, que me pareceu frequentemente extremamente bonita, fez uma espécie de sobrevoou, uma emoção nova, uma dimensão nova que se acrescentava às que já existiam. Quer dizer, não era uma questão de sublinhar aquilo que existia no filme como proposta dos diversos componentes de cada um daqueles, mas acrescentar alguma coisa a mais àquele universo. Isso foi de uma maneira geral o processo que nós seguimos para fazer a música do filme.

O filme recebeu os prêmios de melhor filme e melhor atriz no Festival de Brasília de 1981.

A música do maestro paulista também pode ser ouvida em dois filmes de curta-metragem do diretor baiano Agnaldo Antonio Azevedo, mais conhecido como Agnaldo Siri. Na década de 1960, Siri trabalhou como diretor de produção de filmes como "Deus e o diabo na terra do sol" (1964), "Terra em transe" (1967), e "O Dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1968), todos de Glauber Rocha, e na década de 1970 inicia sua trajetória como diretor de cinema, com o lançamento de seu primeiro filme importante em 1974, "O Boca do Inferno". Roman Stulbach, amigo de Rogerio Rossini, foi o responsável pela montagem de todos os filmes de Siri, e é através dele que Rogerio é chamado a realizar a trilha de "A volta do Boca do Inferno" (1978), filme baseado em versos do poeta baiano Gregório de Matos Guerra, maior poeta do barroco brasileiro. Já em 1983, Rogerio compõe a música de "Suite Bahia", com a participação da cantora Angela Herz, além de Rogerio ao violão. Segundo a sinopse do filme: "O texto de Jorge Amado e uma música inspirada em Gregório de Matos são os fios condutores do desvelamento da Bahia: as belezas naturais, os locais pitorescos, as artes, o povo alegre e hospitaleiro e a devastação imposta pelo progresso.". O filme apresenta três músicas de autoria de Rogerio Rossini: "Cântico de Oxossi", "Andante Místico", e

“Recopilou-se”; esta última composta sobre poema de Gregório de Matos, intitulado “Define sua cidade”.

“Um certo Manuelzão”<sup>10</sup> (1982) do diretor italiano, radicado no Brasil, Leonardo Bartucci, é um curta-metragem sobre o mineiro Manuel Nardi, o vaqueiro Manuelzão, figura real transformada em personagem de ficção por Guimarães Rosa em seu livro *Manuelzão e Miguilim*. O curta gira em torno de uma das narrativas presentes no livro, chamada *Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)*, com foco no episódio da construção de uma capela por Manuelzão, em homenagem a sua falecida mãe; episódio presente no livro e narrado pelo vaqueiro no filme. Em entrevista ao presente autor (2012), o diretor Leonardo Bartucci nos conta como surgiu a ideia do filme:

Eu era um apaixonado por Minas, o barroco mineiro..., então, quando tinha tempo livre eu pegava o meu fusquinha sexta-feira a noite, botava o meu material, tinha câmera, tinha coprodução com a Abracam Filmes, com o Billy Davis, e ia para Belo Horizonte, pegava um amigo meu de Minas e íamos filmando nas cidades históricas e tal. Então, muitos finais de semana eu recolhi muito material, muito material que inclusive se perdeu muito. Eu filmei todas as obras do Aleijadinho, fazendas mineiras, arquitetura rural mineira... e para chegar a lugares, chegava a abrir quinze porteiros, dez, doze, quinze porteiros, fazendas dentro de outras fazendas... Depois fui fazer um filme, um comercial sobre o Manuelzão, personagem de Guimarães Rosa, aí eu me apaixonei pelo cara, não é, achei esse velho fantástico, e pensei: vou voltar e fazer um documentário. Eu conheci o Manuelzão através de um filme de publicidade do sobrinho do Manuelzão, que trabalhava numa agência e queria fazer o lançamento de um prédio... fazendo o lançamento do prédio Guimarães Rosa através do tio Manuelzão. Aí depois, seis meses, um ano, eu voltei e fiz com um técnico de som, com uma pequena equipe, fizemos o filme em um dia.

O texto de narração do filme é do poeta Nei Leandro de Castro, e a música de Rogerio Rossini. No curta ouvimos o único registro profissional de Rogerio cantando. A canção tem letra de Nei Leandro e música de Rogerio, que se acompanha ao violão. Segundo o diretor (em entrevista ao autor, 2012) o filme foi vendido à Petrobras, e circulou durante cinco anos nas sessões de filmes de curta-metragem dos cinemas.

O último trabalho para o cinema de Rogerio Rossini data do ano de 1984, com a composição da trilha musical do filme de longa-metragem “Cabra Marcado para Morrer”, do diretor Eduardo Coutinho. O convite de Coutinho à Rogerio para a realização da trilha vem após as recomendações do editor Eduardo Scorel e do diretor Joaquim Pedro de Andrade.

---

<sup>10</sup> Curta-metragem disponível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=oMQ5uGtvAr4>

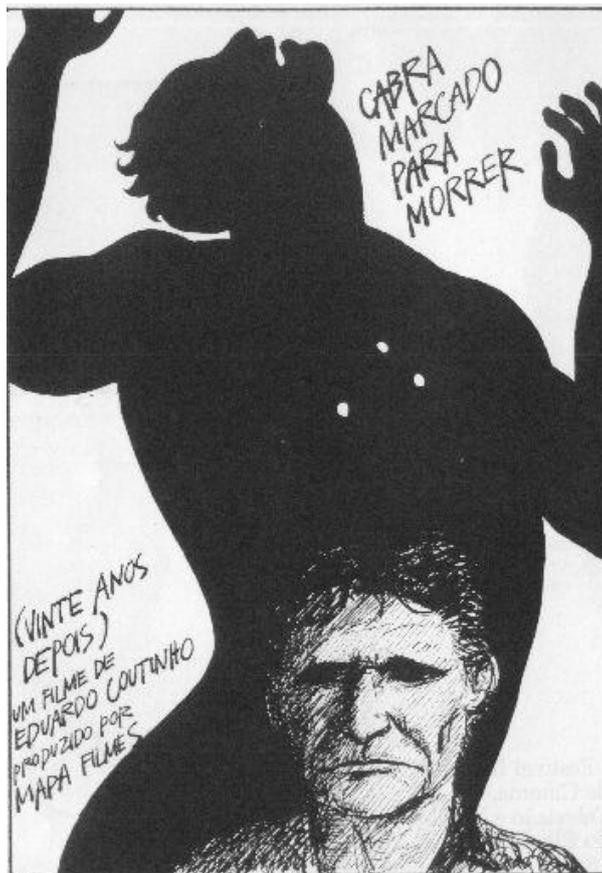


Figura 10: Cartaz do filme “Cabra Marcado para Morrer”, 1984.

“Cabra Marcado” havia sido iniciado vinte anos antes, em 1964, na cidade de Sapé-PB, com a filmagem por Coutinho de um comício de protesto pelo assassinato de um líder camponês chamado João Pedro Teixeira. A partir daí, o diretor tem a ideia de realizar um filme de ficção baseado no assassinato do camponês, utilizando como atores camponeses da região e a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, porém, as filmagens são interrompidas pelo movimento militar de 1964. Em 1981, após conseguir recuperar o material de filmagem que havia sido apreendido, Coutinho retorna ao local das filmagens com o intuito de registrar o depoimento dos camponeses e da viúva Elizabeth. O documentário se desenvolve então, através dos depoimentos e da busca pela equipe de filmagem aos filhos de João Pedro e Elizabeth, que haviam perdido contato com a mãe após sua fuga, para evitar que fosse morta.

“O filme incorpora muitos elementos do chamado cinema-verdade. Com a câmera na mão, tudo é filmado, inclusive o diretor e a equipe técnica antes e durante as cenas. Há uma preocupação muito grande com a ética e transparência [...]” (OLIVEIRA, 2012). “Cabra Marcado para Morrer” apresenta uma série de inovações para a época, com “uma nova forma de se fazer cinema e cinema documentário no Brasil, tratando a questão do real com muito mais afinidade ao novo momento histórico.” (CHAUI, 1984). A trilha musical de Rogerio

transmite desta forma, a intenção do diretor, indo por um caminho pouco usual, com uma música que causa estranheza e que ao mesmo tempo se aproxima e se distancia do universo a que se propõe retratar. De acordo com o diretor:

[...] eu não queria fazer uma música ‘folclórica’ porque eu sei que a visão que o filme tem como imagem e construção não é essa visão. Eu não sou um camponês. Se eu fizer uma música folclórica é ridículo. Então eu queria uma música de uma pessoa que conhecesse por sua vez a música nordestina, tivesse esse parâmetro, mas que tivesse uma distância dela. [...] você tinha que ter uma base, pra que não fosse folclórica, mas que também não fosse uma música sempre desligada do contexto cultural da região. (COSTA, 1985).

A respeito do processo de construção da trilha com Rogerio Rossini, Coutinho comenta:

[...] o elemento principal na discussão sobre a música, já que eu não poderia me exprimir em termos de “música”, [...] é que não fosse contemplativa e de estimular a emoção. Se não fosse uma música crítica da imagem, que fosse uma música de tensão, uma música de estranheza, não fosse uma música pra acalantar a emoção. Você imagine que no final do filme se botar uma música “melodiosa” e ainda botasse um grande cantor tipo Milton Nascimento ou outro, você imagine que as pessoas que se emocionam iam chorar dez vezes mais e o filme podia ser mais comercial. Mas eu era absolutamente contra isso, nenhuma pessoa famosa pra cantar. Eu queria uma música, e que fosse uma música estranha, de tensão, uma música de marcar ritmo e se possível fosse até crítica. E eu acho que ele conseguiu. (COSTA, 1985)

O filme contém ao todo cerca de quarenta entradas da trilha sonora, e sua música apresenta grande economia de meios. É composta para um pequeno número de instrumentos, executados a maior parte do tempo sozinhos ou em duo: violão, flauta, clarinete, xilofone e percussão. A trilha, apesar de feita em pouco mais de um mês, apresenta um uso extremamente inventivo de ruídos, que tem como função principal a marcação do ritmo das cenas e as transições entre as mesmas. Desta forma, Rogerio “lança mão da criatividade para compensar a falta de recursos, utilizando sons de um metrônomo, respirações gravadas, ressonâncias, adaptações de ruídos com modificações na equalização, timbre e alterações na velocidade da fita magnética, sons eletrônicos, entre outros.” (OLIVEIRA, 2012).

A respeito do papel e da importância da música para o filme, Coutinho comenta:

Eu acho a música um fator importante do filme. Embora se passe despercebida, é estranho, ao contrário ela não pretende passar despercebida, ela se integra e é um elemento que adiciona uma coisa diferente. [...] E quando me dizem às vezes que o filme não é chato mesmo tendo duas horas, é porque acompanham como suspense, ficção, interessados no que poderia acontecer, e eu tenho a impressão que esse elemento que passa inadvertidamente para muitas pessoas do público não interessadas em política assim particularmente, passa muito por causa

da música. A música ajuda na criação dessa investigação que você não sabe onde vai chegar [...]. (COSTA, 1985).

O filme conquistou mais de uma dezena de premiações em festivais brasileiros e no exterior: Havana, Berlim, Cannes, entre outros.

O trabalho para o meio publicitário foi uma das principais fontes de renda de Rogerio Rossini durante toda sua trajetória de vida. Através de seu crescente reconhecimento por parte dos profissionais do cinema e da música, teve seu nome frequentemente indicado para trabalhos de publicidade pelos principais diretores com quem trabalhou, e estabeleceu ainda parcerias, também no meio publicitário, com nomes como Nei Lopes, Nei Leandro de Castro, entre outros.

Rogerio atuou como *freelancer* para as principais produtoras audiovisuais do Rio de Janeiro, que detinha um dos mercados publicitários mais aquecidos do país. Uma das produtoras onde mais atuou, especialmente durante a última década de sua vida, foi a DC Vox, empresa fundada em 1967 pelos publicitários Dirceu Camargo e Carlos Augusto. Na produtora veio a conhecer Luiz Carlos Cortabitart – mais conhecido no meio publicitário como Gaúcho – com quem estabeleceria forte vínculo de amizade e trabalho. Em entrevista ao presente autor, Gaúcho nos resume sua trajetória e nos conta sobre o encontro com Rogerio:

Eu cheguei aqui no Rio em 1968, trabalhei na rádio Globo e na Tv Globo até 1973. [...] Em 1976 montei a minha primeira produtora, junto com o Cid Moreira, que chamava-se Verbo. Passado alguns anos, me associei a uma produtora chamada DC Vox. Nesta produtora, em 1978, conheci o Rogerio Rossini, em torno de 78... e a partir de então trabalhamos juntos até os últimos dias de vida dele. Ele fazendo as criações de trilhas e *jingles*, que nós fazíamos para as principais agências do Rio de Janeiro. Trilhas premiadíssimas, clientes de primeira linha... na época os maiores clientes do mercado publicitário privado estavam no Rio de Janeiro. (entrevista concedida ao autor, dezembro de 2012).

Ao final da década de 1980, a produtora passaria a funcionar e a atuar no mercado basicamente através do trabalho de Rogerio Rossini, Gaúcho, e também Márcio Padilha, responsável pela gravação e produção das trilhas e *jingles*. Márcio havia conhecido o maestro na gravadora Top Tape, onde era técnico e posteriormente diretor de estúdio, e fora convidado por Rogerio para trabalhar na DC Vox. De acordo com Márcio Padilha, nesta época (final da década de 1980), Rogerio foi responsável por gerenciar a sonorização de um espetáculo do bailarino russo Rudolf Nureyev, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no qual trabalhou como técnico de operação (entrevista concedida ao autor, dezembro de 2012). Ainda segundo Padilha, Rogerio demonstrava enorme confiança durante a realização destes e outros trabalhos

e gravações, sempre transparecendo seu lado irreverente e excêntrico nos ambientes de trabalho.

Ainda com a DC Vox, participou de diversas produções que foram contempladas em prêmios da área publicitária. Em 1988, recebeu o Grande Prêmio de Jingle do Ano no II Prêmio Colunistas-Produção, com a canção “A sua estrela” (letra de Nei Leandro de Castro), produzida por seus parceiros da DC Vox e executada por Rogerio ao violão, e pelo cantor Jorge Alexandre. Segundo Gaúcho (entrevista em dezembro de 2012), Rogerio chegou a participar também como ator em uma propaganda da Loteria Federal, onde contracenava com Grande Otelo.

### 1.2.3 A atuação como violonista e compositor erudito.



Figura 11: Rogerio Rossini – final da década de 1980, Rio de Janeiro.

Durante os seus vinte anos de atuação profissional, o maestro de Rio Claro, radicado no Rio de Janeiro, trabalhou intensamente, deixando sua marca em diversos seguimentos da produção musical. Sua trajetória nos revela um músico extremamente versátil e muito bem articulado, que deixou contribuições no Brasil para o cinema, publicidade, música popular (especialmente o samba) e música de concerto, mas que reagia ao menor sinal de reconhecimento. Embora a maior parte de sua atuação seja voltada para a música popular e cinema, a música de concerto esteve presente em suas práticas musicais desde o final da década de 1960.

Na década de 1980, Rogerio Rossini já estava estabelecido financeiramente. Os vários anos anteriores de intenso trabalho – além de seu amadurecimento musical – garantiram o espaço de que precisava para se dedicar a uma atividade que buscou se aproximar a vida toda: a composição e a prática da música de concerto.

De fato, a grande maioria de suas obras de música de concerto se concentra na década de 1980, nos seus últimos nove anos de vida, assim como a maior parte de sua atuação como violonista clássico. Seu fazer musical neste âmbito, esteve em dois momentos, condicionado a seus relacionamentos com suas duas últimas mulheres, ambos na década de 1980.

Com a cantora Angela Herz, manteve um duo (violão e voz) até meados de 1984/1985, tendo Angela cantado, também, em diversos trabalhos de Rogerio para o cinema e música popular. Em 1982, o duo realizou uma breve temporada no Teatro do Planetário da Gávea, apresentando um repertório *crossover* de canções, com alguns solos de violão. A direção e a cenografia do espetáculo ficaram por conta do fotógrafo de cinema Mário Carneiro. Em nota para o jornal O Dia, de 11 de novembro de 1982, o jornalista e crítico musical Roberto M. Moura escreve:

O violão de Rogerio Rossini e a voz de Angela Herz se juntam a partir de hoje no Teatro do Planetário da Gávea, sempre às 21:30 horas, desfilando um repertório que abrange Villa-Lobos, Caetano Veloso, Guerra-Peixe, Tom Jobim, Paulo Mendes Campos, Dorival Caymmi, Ferreira Gullar, entre outros. A temporada se estenderá até 19 de dezembro, com ingressos a 500 cruzeiros, sempre de quinta a domingo.

Outro projeto realizado ainda na companhia de Angela, foi a apresentação intitulada Concerto na Ilha. Realizado na Ilha do Martins (região ao norte da baía de Sepetiba) para um grupo de turistas franceses, o concerto teve no programa obras de: J. S. Bach, H. Villa-Lobos, I. Strawinsky, Béla Bartók, C. Guerra-Peixe, Rogerio Rossini, entre outros. Ainda de acordo com o programa, a obra “Passeios na Ilha”, de Rogerio Rossini, sobre texto de C. Drummond de Andrade, seria apresentada em primeira audição. O concerto contou com os seguintes músicos: Maria Lúcia Valadão e Angela Herz (sopranos), Paulo Sérgio Santos (clarinete), Dexter Dwight (percussão), e Rogerio Rossini (violão).

**CONCERTO NA ILHA**  
**SAVEIROS TOUR**  
 TURISMO E NAVEGAÇÃO LTDA.

Sábado, dia 08 de dezembro, às 19:00 horas.  
 Na Ilha do Martins.  
 De carro até Itacuruçá (1 hora) e de saveiro (45 minutos) até a ilha.

Acessos:

- Av. Brasil
- Barra

Chegada em Itacuruçá:

- Procurar Iate Club
- Estacionamento
- Local de embarque: ponte do Iate Club.

Horário: entre 17 e 18 horas (ultimo prazo)

Programa:

J. S. Bach, H. Villa-lobos, I. Strawinsky, Bélla Bartók,  
 C. Guerra-Peixe e R. Rossini (“Passeios na Ilha”, sobre  
 texto de C. Drummond de Andrade, em primeira audição).

Soprano: Lucia Valadão  
 Narração: Angela Herz  
 Clarinete: Paulo Sérgio Santos  
 Percussão: Dexter Dwight  
 Violão: Rogerio Rossini

Figura 12: Programa do Concerto na Ilha, 1984.

Em casa, a prática musical do casal servia como laboratório para Rogerio, assim como incentivo e inspiração para a composição. Segundo Angela Herz (entrevista ao autor em julho de 2012), além de canções avulsas como “Amanheceu”, citada anteriormente, e outras que se encontram desaparecidas, Rogerio compôs dois ciclos de canções para serem executados pelo duo. “Mineiros com bota” (1982) é um ciclo de três canções compostas a partir de poemas de escritores mineiros. O primeiro deles é “Em tom de brique”<sup>11</sup>, de Lúcio Cardoso, da obra póstuma Poemas Inéditos. A segunda canção é sobre poema de Paulo Mendes Campos, intitulado Três coisas, publicado na obra Poemas. Por último, temos Carlos Drummond de Andrade, com o poema “Lira Romantiquinha”, da obra Viola de Bolso. O nome curioso da obra foi emprestado de uma das sobremesas favoritas do maestro, de mesmo nome, feita com

<sup>11</sup> Da série de poemas intitulada “Em tom de...”, em que constam: “Em tom de rosa”; “Em tom de roxo”; “Em tom de verde”; “Em tom de azul”; “Em tom de branco”; “Em tom de preto”; “Em tom de ouro”; “Em tom de pardo”; “Em tom de brique”; “Em tom de chama”; “Em tom de carne”; “Em tom de sangue”; “Em tom de quente”; “Em tom de malva”; e “Em tom de ode”, inseridos na obra póstuma “Poemas inéditos”, de 1982.

banana e queijo minas fritos, canela e açúcar. Posteriormente, seu nome foi modificado para “Modas Mineiras”; Rogerio pretendia compor uma série de ciclos de canções com textos de poetas de outras regiões do país.

Também de 1982 é o ciclo intitulado “Natal”<sup>12</sup>, com poesia do escritor Nei Leandro de Castro, em três movimentos: “Viola”, “O galo” e “O rio”. Para estas canções Rogerio utiliza uma seleção de trechos do livro de poemas *Romance da Cidade de Natal*, de 1975, lançado através da Fundação José Augusto-RN. Abaixo, transcrevemos o capítulo quatro do livro, utilizado nas canções:

*Romance da Cidade de Natal – Capítulo 4 (Nei Leandro de Castro)*

*O mar e seu curso a leste  
fica em contraposição  
ao galo ígneo da torre  
(que lava sua visão*

*no iodo das sete praias).  
O mar, invadindo o norte,  
cava na areia a Redinha  
e as praias além do Forte.  
Na Redinha, sem o verão  
que por meses a decora,  
a vida imita a das Rocas  
no melhor e no pior:*

*a igual ânsia curtida  
na cara do pescador.  
A mulher e o seu destino.  
No menino, a mesma cor.*

*Um cotidiano exato  
os dois lados irmaniza,  
como o pé e a alpercata,  
o peito nu e a camisa.*

---

<sup>12</sup> No espetáculo apresentado no Teatro do Planetário da Gávea, o ciclo foi apresentado com o nome “Natal em Três Canções”.

*O rio separa a praia  
do seu bairro irmão, as Rocas.  
Os dois se miram de perto  
entre os coqueiros e as docas.*

*Sobre o Rio Potengi  
não existe ponte ligando  
as duas embarcações.  
Mas o rio as une quando*

*Há procissão da Senhora  
dos Navegantes – rainha  
do reino pobre das Rocas,  
da possessão da Redinha.*

A canção “Claridade”, de 1988, foi estreada no mesmo ano – em versão para voz e piano – na Bienal de Canto do Rio de Janeiro pela cantora Sônia Malta, que recebeu o primeiro prêmio de música brasileira pela interpretação. A canção trata-se na verdade de uma versão do segundo movimento do ciclo “Natal”, intitulado “O galo”.

Em 1984, Rogerio Rossini compõe a única obra de sua produção editada comercialmente. “Movimentos Figurativos”, para violão solo, foi publicada pela editora Irmãos Vitale, dentro da edição Opus – Obras selecionadas por Guerra-Peixe, e é composta por quatro movimentos: I – Sensual, II – Brilhante, III – Tépido, IV – Circular. Em sua versão manuscrita a obra apresenta o nome Movimentos Impressionistas, e o seu terceiro movimento é nomeado como Vertical ou Tépido, com o seguinte subtítulo: *para acompanhar chuva fina*. A página apresenta ainda a indicação “para Turíbio Santos”.

De acordo com o violonista Nélio Rodrigues (comunicação pessoal por meio eletrônico, setembro de 2012), em relação aos Movimentos Figurativos:

A motivação [de Rogerio] para compor foi o fato da possibilidade de ter uma música editada, e o Guerra-Peixe me afirmou que a obra foi resultado de suas aulas. Ele mesmo encaminhou a partitura para São Paulo, e eu só fiquei sabendo quando já estava impresso, embora sempre fosse eu quem fazia as revisões e os dedilhados de todas as obras editadas pelo selo Opus (Vitale)

De acordo com Ruth Serrão, Rogerio Rossini nunca chegou a estudar formalmente com Guerra-Peixe. Cultivava grande amizade com o maestro, principalmente por sua inclinação intelectual e gosto pela noite compartilhado com o mestre carioca. Noites

compartilhadas principalmente nos restaurantes Taberna da Glória e Lamas, na zona sul carioca, regadas a longas conversas sobre música e política. Guerra-Peixe lhe ofereceria ainda uma homenagem póstuma, dedicando-lhe (e também à sua última mulher, Ruth Serrão) um dos movimentos da obra *Telefones de Gente Amiga*, para piano a quatro mãos, que conta com os seguintes movimentos: *Sonia; Ernani; Rogerio (em memória)/ Ruth; e Jane*; “cada um apresentando características próprias, como se o autor estivesse retratando diferentes personalidades” (SERRÃO, 2007).

De acordo com *release* de Rogerio, escrito pelo próprio para um programa de concerto, o mesmo fora convidado por D. Mindinha, última esposa de Villa-Lobos, para tocar durante as comemorações dos 25 anos de morte do compositor, no ano de 1984. Em visita ao acervo do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, pudemos constatar a participação de Rogerio no tradicional Festival Villa-Lobos, ainda em 1982. Em concerto na Sala Cecília Meireles (RJ), dentro da programação do Festival, Rogerio atuou como violonista na execução da obra *Sexteto Místico*, de Villa-Lobos, dividindo o palco com os músicos: Geraldo Moreira (flauta), Adauto Vilarinho (oboé), Antonio Elmo Mendonça (saxofone), Elza Marques Marins (harpa) e Cristina Corrêa das Neves (celesta).

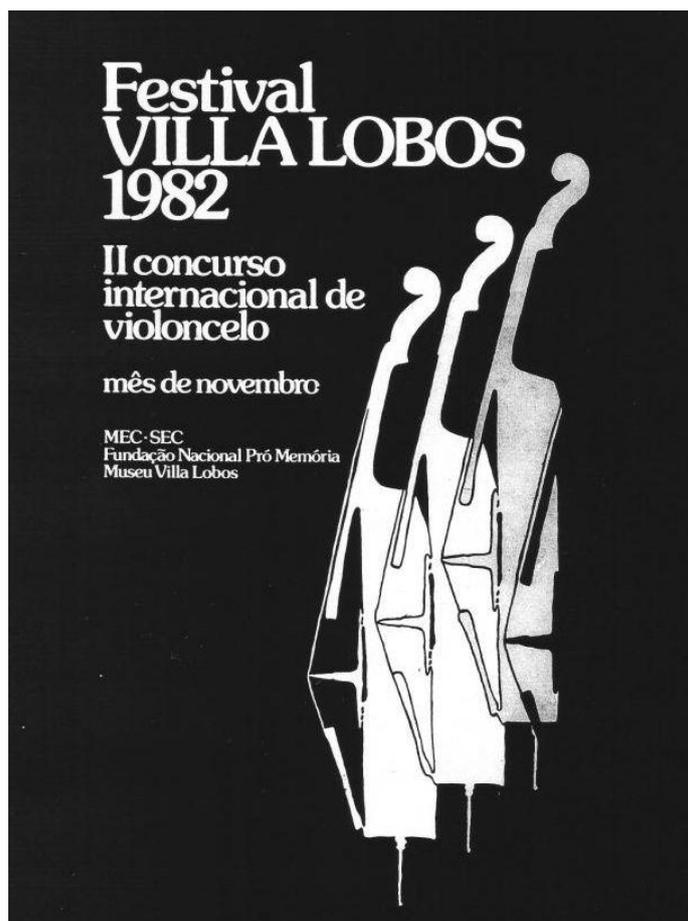


Figura 13: Capa do programa do Festival Villa-Lobos. Nov. de 1982.

No Festival Villa-Lobos de 1985, também constatamos a participação de Rogerio executando a obra citada acima, dentro do programa “A música de câmara de Villa-Lobos”, na Sala Cecília Meireles. Neste ano, os músicos que executaram a obra ao lado de Rogerio, foram: Carlos Rato (flauta), Elza Marins (oboé), Bruno Mendonça (saxofone), Sônia Maria Vieira (celesta) e Maria Celia Machado (harpa); sob a direção artística de Noel Devos.

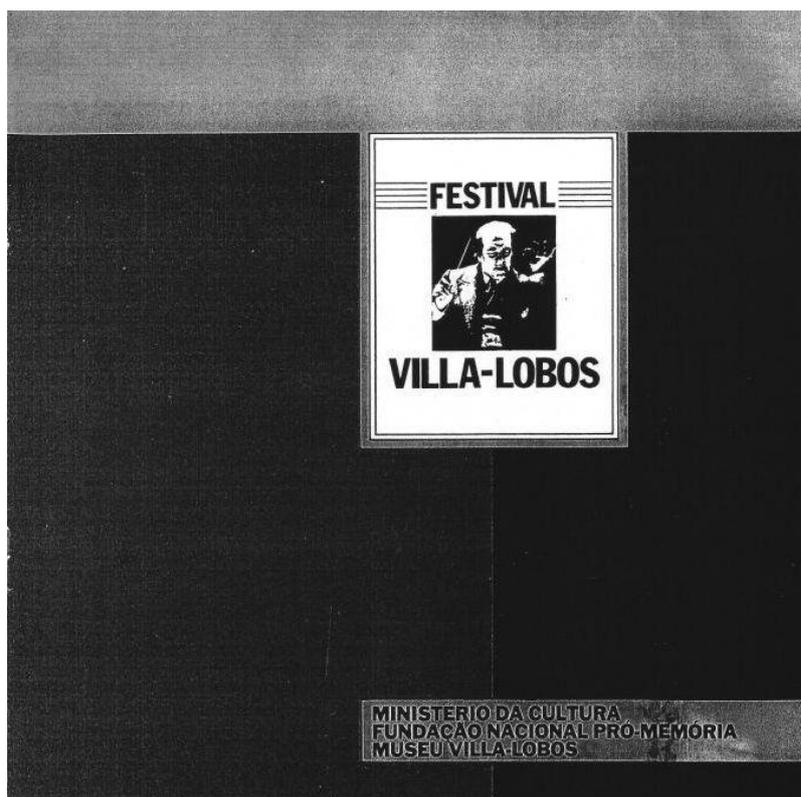


Figura 14: Capa do programa do Festival Villa-Lobos. Nov. de 1985.

Segundo Angela Herz (entrevista ao autor, julho de 2012), Rogerio chegou a realizar, também, uma participação em recital do violonista Turíbio Santos, tocando obras para violão solo de Villa-Lobos, em concerto no palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

A partir de 1985/1986, Rogerio consolida sua parceria musical com a pianista Ruth Serrão, com quem viveria até o fim de sua vida. Ruth havia retornado após longo período nos Estados Unidos, fixando-se no Brasil como pianista e professora, e nesta época estava em constante contato com Guerra-Peixe, realizando, inclusive, estreias de obras para piano do compositor.

Ainda em 1986, Rogerio Rossini recebe convite, através do contato de Ruth Serrão, para ministrar um *workshop* no festival anual da *Guitar Foundation of America*, a mais importante organização de violão clássico dos Estados Unidos. Realizado na Universidade de Wisconsin, entre 16 e 21 de junho, o festival apresentou recitais, *masterclasses*, *workshops* e um concurso de performance, e contou com a presença de artistas importantes do cenário violonístico mundial, entre eles: David Starobin, John Holmquist, William Kanengiser, Larry Snitzler e Alice Artzt.

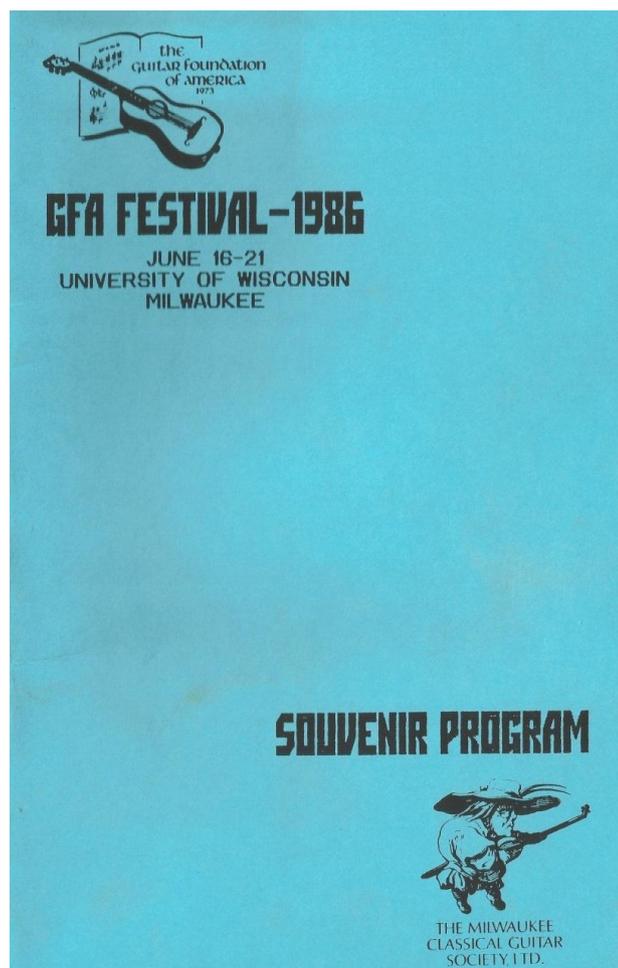


Figura 15: Capa do programa do Festival da GFA, 1986

Intitulado *Aspects of Brazilian Music for Guitar*, o *workshop* ministrado por Rogerio foi dividido em três partes e apresentado em tópicos representativos da música brasileira para violão: 1) Nationalism Now – Cesar Guerra-Peixe (1914); 2) Definition of National Forms – Heitor Villa-Lobos (1887-1959); 3) Origin of Nationalism – João Pernambuco (1882-1939). De acordo com o programa, a apresentação foi permeada por diversas peças dos compositores citados acima, executadas por Rogerio ao violão, com algumas participações de Ruth Serrão ao piano. De Guerra-Peixe foram executadas as Breves n. I e V, e as Lúdicas n. 1, 3, 8 e 10; estas últimas em versão para piano e violão, dedicada ao casal, e estreada em parte no *workshop*. O pequeno roteiro da apresentação, escrito à mão por Rogerio, nos revela algumas informações interessantes sobre as obras:

Breves é uma série de seis pequenas suítes dirigidas aos estudos de forma, técnica de leitura, jogo intervalar, dinâmica e estilo para iniciantes. Vamos ouvir as de n. 1 e 5, a primeira voltada para forma e rítmica e a quinta para estudos dos intervalos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. – Lúdicas (série de 10 peças) em sua maioria de concepção modal, ganharam recentemente a participação do piano,

que supõe uma pequena orquestra. Esta é uma informal e parcial primeira audição. Tomaremos as de número: 1-Fantasieta (forma de discurso livre); 3-Organum acompanhado (ponteados de viola com ostinato); 8-Diferencias brasileiras (recuperação da antiga forma dos vihuelistas do séc. XVI); 10-Urbana (desenvolvimentos da “batida” e do estilo do samba urbano como é praticado ao violão, cavaquinho ou guitarra elétrica).

Ao apresentar o maestro Guerra-Peixe, Rogerio nos fornece sua visão a respeito do compositor:

Violinista, folclorista, compositor, orchestrador e arranjador, e com longa carreira no ensino de música, Guerra-Peixe traz na bagagem a rígida formação serialista, cuja técnica se reflete na precisa concepção e no fino acabamento de sua obra eclética, engajada e extremamente representativa. Sem nenhum exagero podemos comparar seu trabalho de pesquisa da matéria folclórica ao de mestres como B. Bartók e M. de Falla.

Após expor o catálogo de obras para violão do compositor, nos revela informações sobre a produção musical de Guerra-Peixe à época (1986): “Além de suas obras originais, é também responsável por extensa lista de adaptações e transcrições. Atualmente tem em fase de preparação um concerto duplo para violino/guitarra e orquestra”.



Figura 16: Rogerio Rossini e Ruth Serrão, Workshop durante o festival GFA, 1986.



Figura 17: Rogerio Rossini - Festival GFA, 1986.

Segundo Ruth Serrão (entrevista ao autor, janeiro de 2013), Rogerio foi convidado a retornar aos Estados Unidos, para ministrar um curso sobre trilha sonora, porém, o projeto não foi concretizado devido ao precário estado de saúde do compositor. De fato, havia planos para que Rogerio e sua mulher mudassem para os Estados Unidos. Além dos contatos já realizados, Rogerio havia travado contato com o maestro e compositor americano Leonard Bernstein – quando em visita deste a Guerra-Peixe, no Brasil – e que havia escrito, de acordo com o amigo Clever Pereira (entrevista ao autor, 2012) uma carta a Rogerio agradecendo a boa recepção.

Poucos meses depois, em setembro de 1986, Rogerio participa como produtor de um projeto de gravação e lançamento comercial da obra “Sinfonia No. 2”, de Guerra-Peixe, através da Amazon empreendimentos musicais, distribuidora dirigida por José Rozenblit Sobrinho e Salomão Rozenblit. Composta em 1960 e estreada em 1963 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a “Sinfonia No. 2” teve sua execução integral censurada durante o período da ditadura militar. De acordo com Lúcio Aguiar (2007):

“Em virtude da mudança da capital para Brasília, a Rádio MEC institui um concurso nacional para comemorar a data, a pedido do presidente Juscelino Kubitschek. Guerra-Peixe, com a “Sinfonia No. 2, Brasília”, divide o segundo prêmio com Cláudio Santoro e Guerra Vicente. Por incluir o discurso inaugural de Juscelino no corpo da obra, o compositor petropolitano terá esta sinfonia censurada, durante o período militar, obrigando sua execução sem o discurso. Somente por ocasião do Prêmio Shell de Música Erudita, oferecido ao compositor em 22 de setembro de 1986, a “Sinfonia Brasília” torna a ser executada integralmente”.

Curiosamente existe documento enviado à diretoria da Shell, com a proposta de pedido de patrocínio para o projeto de gravação da sinfonia, com data de 22 de setembro de 1986, mesmo dia da premiação do compositor. Segue abaixo o texto do documento:

A Amazon Empreendimentos Musicais Ltda. vem através de seu produtor Rogerio Rossini, oferecer a SHELL BRASIL um lote de 3.000 exemplares do LP “Sinfonia Brasília” (Sinfonia No. 2 de Guerra-Peixe) para orquestra sinfônica, coro e narrador em quatro movimentos.

A gravação será realizada pelo processo digital áudio que garante a mais perfeita qualidade de reprodução, contando com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com 80 figuras, coro a 6 vozes num total de 72 cantores e narrador ou fita magnética reproduzindo excertos do discurso de inauguração de Brasília pelo Presidente Juscelino Kubitschek. Tudo sob a regência do autor, Guerra-Peixe.

O empreendimento não só representa fato pouco comum da nossa parca produção fonográfica de música de concerto, especialmente do repertório contemporâneo, como também a primeira gravação sinfônico-coral pelo processo digital áudio no país.

A primeira prensagem seria de 5.000 exemplares dos quais 3.000 capas levariam uma tarja do patrocinador para serem por este livremente distribuídos. Os 2.000 restantes seriam colocados no comércio normal de discos pela distribuidora 3 meses após. Essa medida viabilizaria um investimento cujos objetivos são unicamente culturais, e ao mesmo tempo evitaria que se restringissem o conhecimento e a informação apenas aos contemplados pelo patrocinador. Uma medida conciliatória que permite o registro do nosso patrimônio cultural e que ao mesmo tempo estende democraticamente o produto a todo consumidor de cultura.

Custos: para o patrocinador Cz\$ 83,00 (Oitenta e três cruzados) por unidade, preço normal dos discos de música sinfônica no comércio.

A proposta foi enviada também ao Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj) porém, infelizmente, o projeto não foi para frente, e a gravação da “Sinfonia No. 2” com a regência do próprio compositor ainda se encontra indisponível.

No ano de 1987, o duo formado por Rogerio Rossini e Ruth Serrão realizou alguns concertos no Brasil. Além destes trabalhos, Ruth chegou a tocar em algumas trilhas de Rogerio para a publicidade. Segundo Ruth (entrevista ao autor), em maio desse ano, o duo realiza uma série de concertos pelo projeto Rede Nacional de Música, da Funarte, criado no ano de 1977, excursionando pelas cidades de Campo Grande-MS, Dourados-MS e Cuiabá-MT. No mesmo ano executa o concerto “Villa-Lobos: o violão e o piano”, em série de concertos promovida pelo centro cultural Villa Riso, localizado no bairro carioca de São Conrado.

Dois meses antes de sua morte, já bastante debilitado por doença, participa como solista em um concerto intitulado O Compositor e o Maestro, realizado no dia 30 de abril de 1989, no teatro Cine Arte UFF (Universidade Federal Fluminense). Segundo Ruth Serrão,

Rogério impôs, como condição para tocar no evento, que conseguisse caminhar sozinho até o palco. Com regência do próprio compositor Guerra-Peixe, executa as “10 Lúdicas” para violão e cordas, acompanhado por músicos da Sinfônica Nacional. O concerto apresentou ainda obras de Alina Paixão Sydney, Guerreiro de Faria, assim como a “Suíte Sinfônica No. 2 – Pernambucana”, de Guerra-Peixe.



Figura 18: Capa do programa do concerto intitulado O Compositor e o Maestro, 1989.

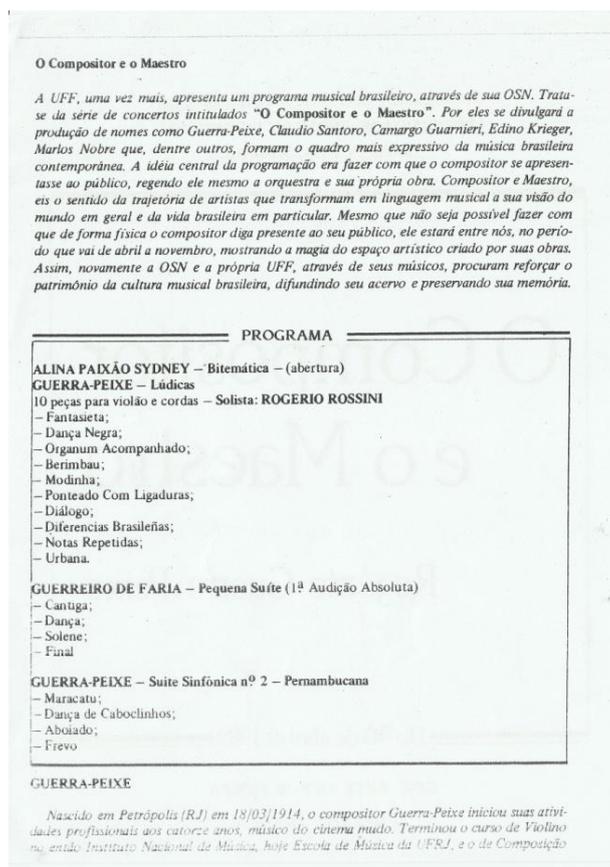


Figura 19: Interior do programa do concerto intitulado O Compositor e o Maestro, 1989.

Rogério Rossini faleceu em 23 de junho de 1989, no Hospital da Unicamp – Campinas, em consequência de um câncer. Seu corpo foi velado e enterrado em sua cidade natal, em dia de São João, padroeiro da cidade de Rio Claro.

Em novembro de 1989 foi realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) um concerto em sua homenagem, com a presença de mais de 300 pessoas, entre amigos e profissionais do cinema, publicidade e música. No evento, intitulado *Rogério ao vivo – Um Concerto entre amigos*, foram executadas algumas de suas obras por músicos amigos, dentre eles: Ruth Serrão, Dexter Dwight, David Chew, Paulo Sérgio Santos, Ruth Staerk, Eduardo Monteiro, Elione Medeiros, entre outros.



Figura 20: Capa do folder do concerto Rogerio ao vivo – 1989.

## 2 ANÁLISE ESTILÍSTICA DA OBRA *MOVIMENTOS FIGURATIVOS* PARA VIOLÃO SOLO

### 2.1 Edições: manuscrito x edição

A obra *Movimentos Figurativos*, para violão, foi composta no ano de 1984, inicialmente sob o título de *Movimentos Impressionistas*. De acordo com os dados levantados no primeiro capítulo desta dissertação, a obra é fruto da convivência de Rogerio Rossini com o maestro César Guerra-Peixe. Por iniciativa do maestro, foi editada pela editora Irmãos Vitale<sup>13</sup> (SP) e incluída na série Edição Opus – Obras selecionadas por Guerra-Peixe. Trata-se de uma obra representativa dentro da produção de Rogerio, sua única obra editada e disponível comercialmente, permanecendo o restante de sua produção em manuscritos.

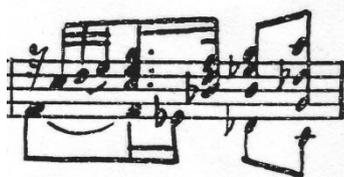
A primeira versão da obra (*Movimentos Impressionistas*), data do mesmo ano de sua posterior edição. O manuscrito que possuímos, consta apenas dos três primeiros movimentos e nos fornece, além da preciosa informação contida no título (que faz referência à Escola Francesa de composição do início do séc. XX), indicações musicais não presentes na versão editada. Através de nossa experiência prática com a preparação da obra, que foi executada em diversos concertos no Rio de Janeiro, pudemos constatar diferenças entre as duas versões, que acreditamos serem bastante significativas para o entendimento da obra e sua melhor interpretação. Desta forma, alguns trechos dúbios e outros com erros mais óbvios puderam ser esclarecidos com a comparação das versões. Os trechos a seguir foram selecionados dos dois primeiros movimentos, não havendo diferenças importantes entre as duas versões do terceiro movimento da obra. Optamos por apresentar, abaixo, somente os trechos que julgamos importantes para a nossa interpretação da obra, e que são levados em consideração tanto no processo analítico quanto na execução musical:

#### **Movimento I – Sensual:**

Compasso 3:

---

<sup>13</sup> Há um erro no catálogo da editora Irmãos Vitale, onde a obra se encontra indicada para piano, o que dificulta ainda mais sua divulgação no meio violonístico.



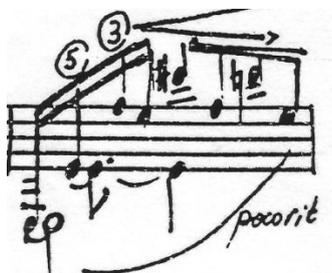
Observação: a versão manuscrita apresenta acorde inexistente na versão editada.

Compasso 4:



Obs.: sinal de dinâmica inexistente na versão editada.

Compasso 13:



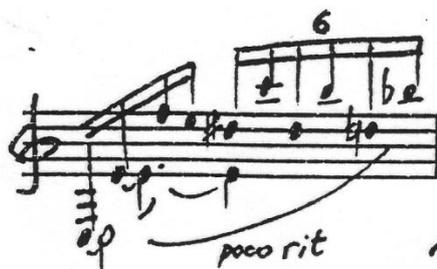
Obs.: manuscrito apresenta indicação de *poco ritardando*, ao invés do *ritardando* da versão editada.

Compasso 17:



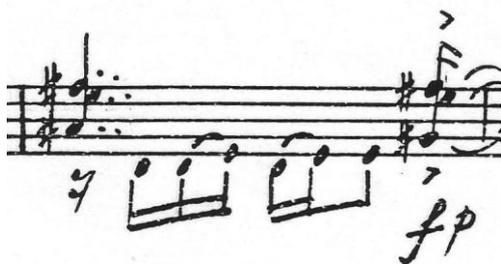
Obs.: indicação de *ritardando* inexistente na versão editada.

Compasso 18:



Obs.: indicação *poco ritardando* inexistente na versão editada.

Compasso 25:



Obs.: indicação de dinâmica no último acorde do compasso, inexistente na edição.

Compasso 26:



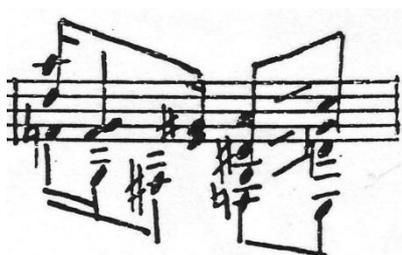
Obs.: indicação de *rallentando* localizada no c. 26, no final da frase. Na edição, a indicação está no c. 25, claramente um erro.

Compasso 27:



Obs.: Indicação dinâmica de *mf* no início do compasso, inexistente na edição.

Compasso 38:



Obs.: nota Mi do baixo do último acorde do compasso, inexistente na edição.

Compasso 40:



Obs.: indicação de dinâmica no fim do compasso, inexistente na edição.

Compasso 41:



Obs.: indicação dinâmica *pp* no segundo acorde do compasso, inexistente na edição.

Compasso 46:



Obs.: indicação dinâmica de *f*, ao invés de *p* como na edição.

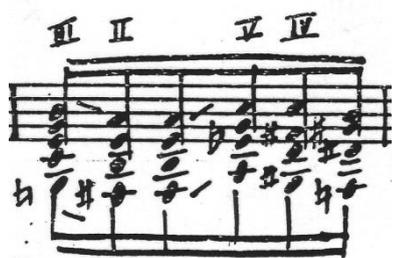
Compasso 47:



Obs.: indicação dinâmica *p*, inexistente na edição.

## Movimento II – Brillhante:

Compasso 5:



Observação: no manuscrito, o último acorde do compasso apresenta a nota Sol #, ao invés de Sol natural como na edição. Esta correção é corroborada pelo bequadro de precaução existente no compasso seguinte na edição, configurando desta forma um possível erro.

Compasso 20:



Obs.: indicação de dinâmica *f* inexistente na versão editada.

Compasso 21:



Obs.: indicação de dinâmica *mp* no manuscrito ao invés de *mf* da versão editada.

Compasso 31:



Obs.: indicação de *sensitive* ausente na edição.

Compasso 35:



Obs.: indicação de *mf* ausente na edição.

Compasso 43:



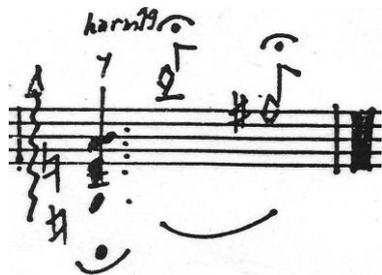
Obs.: indicações *primo tempo* / *enérgico* ausente na edição.

Compasso 51:



Obs.: indicações ausentes da edição: *fff* (*ff* na edição), *furioso*, e ligadura da nota Sol ao Si b.

Compasso 69:



Obs.: Fermatas presentes nos três tempos do compasso.

De acordo com nossa experiência prática com a obra, julgamos essencial ao intérprete considerar as diversas indicações musicais e alterações de notas presentes na versão manuscrita. A presença de um grande número de elementos expressivos nesta versão possibilita, em nossa opinião, uma interpretação mais rica e minuciosa.

## 2.2 Referencial teórico: *Guidelines for Style Analysis*, de Jan La Rue

Música é essencialmente movimento; nunca é totalmente estática. As vibrações de uma única nota sustentada, as ondas de choque de um *staccato* induzem movimento mesmo isoladas. Qualquer som que se segue pode então confirmar, reduzir, ou intensificar o embrionário senso de movimento. Jan LaRue.

O livro *Guidelines for Style Analysis* (1992), de Jan LaRue, nos apresenta um plano de análise amplo, bem estruturado e com procedimentos bem delineados, que pode, ao mesmo tempo, ser adaptado a diferentes tipos de obras musicais e objetivos analíticos. Segundo o autor, o propósito do livro é “estabelecer um método geral efetivo. A aplicação específica cabe a cada performer e ouvinte.” (LARUE, 1992, p.5). As diretrizes expostas no livro partem da simples premissa principal de que música pode ser entendida como um processo de crescimento (*growth process*), que combina dois aspectos: “primeiro, as impressões momentâneas que nós sentimos como movimento (*movement*); e segundo, o efeito cumulativo deste movimento que nós retemos como um sentido de contorno (*shape*) musical” (LARUE, 1992, p. viii). Consequentemente, o autor estabelece a ideia de cinco elementos (som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento) como contribuintes para o fluxo (movimento) da obra e para o processo de articulação (interrupção e continuação [do fluxo]), responsável pelo estabelecimento da forma.

O quinto e mais importante elemento, o Crescimento, é a resultante entre a combinação de outros elementos, e reflete o resultado de suas múltiplas interações. O autor considera o termo “forma musical”, tão comumente empregado, como uma palavra que carrega certa rigidez e se mostra “insatisfatória para descrever a imensa variabilidade e flexibilidade dos processos musicais” (LARUE, 1992, p. ix). Por outro lado, defende que o termo “Crescimento” carrega consigo “um sentimento de continuação expansiva tão característico da música, e paralelamente um senso de se alcançar algo permanente.” (LARUE, 1992, p.115) Os quatro parâmetros musicais, tomados isoladamente, não conservam a capacidade de sustentar estruturas musicais. O Crescimento, desta forma, desenvolve o papel de elemento combinador, absorvendo todas as contribuições dos outros elementos no processo simultâneo de Movimento e Contorno musical.

## Movimento e contorno musical

O Movimento, para LaRue (1992, p. 13), é “uma complexa extensão do Ritmo, que resulta de *mudanças* [no fluxo musical] de todos os tipos”. A força do Movimento depende, assim, da frequência e do grau de mudança. Para nos auxiliar durante o processo de observação destas mudanças, LaRue aconselha o estabelecimento de três situações padrões, a fim de guiar-nos através de cada um dos elementos:

1. Estabilidade: Significa uma situação relativamente “sem mudanças”, como por exemplo: um acorde sustentado, uma passagem temática em uma só tonalidade, a satisfação de uma expectativa em termos de forma, etc.

2. Atividade Local: todas as mudanças que são regulares; que retornam ao ponto inicial ou repetem um ciclo. Mudanças que não proporcionam um movimento definitivo para longe do ponto de estabilidade. Na harmonia, são exemplos: os efeitos de Ostinato, a oscilação tônica-dominante, os pedais de tônica no baixo, etc.

3. Movimento Direcional: Aumento (ou diminuição) cumulativo na frequência ou grau de mudança, que gera um sentimento de atividade que nos carrega para longe das ideias iniciais. São exemplos: crescendos, escritos ou intrínsecos; sequencias modulatórias para longe da órbita da tônica; perfis de picos melódicos cada vez mais altos; e constantes diminuições de valores rítmicos.

Durante o fluxo musical, alguns eventos produzidos por um ou mais *elementos* evidenciam determinados trechos de uma peça, delineando sua estrutura e forma:

Muito do significativo que uma obra contribui para sua época está baseado nos gestos ou eventos que ocorrem em pontos calculados durante seu fluxo. Frases definidas por cadências, relações tonais, qualidades afetivas (efeitos psicológicos) dos elementos musicais, repouso *versus* tensão – tudo isso, ocorrendo durante todo o processo de crescimento, define o contorno ou a forma de uma obra musical. (WHITE, 1976 *apud* RIBAS, 2000, p. 6).

As articulações que permeiam o fluxo musical constroem um sentido de forma em cada peça, e são oriundas de mudanças em um ou mais elementos. Alguns exemplos de fontes de articulação geradas pelos elementos são as mudanças: na combinação e tratamento de textura, e no nível de dinâmica (som); no ritmo dos acordes, cadências e modulações, e no tipo, duração e frequência das dissonâncias (harmonia); na extensão ou tessitura, na densidade do movimento melódico, e no estilo temático (melodia); no ritmo de superfície, e na proporção entre os pontos de tensão, calma e transição (ritmo).

A cada articulação (interrupção e continuação), o compositor se depara com quatro opções básicas para continuação: recorrência, desenvolvimento, resposta, e contraste. Segundo LaRue (1992, p. 15), “mantendo estas opções em mente como uma hipótese orientadora do contorno musical, podemos mais rapidamente reconhecer qual procedimento foi escolhido”, confirmando, desta forma, o direcionamento do fluxo da peça.

### **Os cinco elementos da análise de estilo**

A abordagem analítica através dos cinco elementos intensifica nossa reação aos refinamentos e detalhes presentes na música, e enriquece nossa experiência estética. No percurso da música através da história, os compositores trabalharam consistentemente em direção a um aumento do controle destes elementos, e a ênfase em elementos particulares variaram significativamente entre os períodos.

É possível dizer que diferentes músicos ouvem coisas diferentes ao olhar para as mesmas notas em uma partitura, gerando diferenças de interpretação. Estas diferenças, segundo LaRue (1992, p. 146), derivam principalmente de respostas distintas à própria notação musical:

[...] um performer talvez insista em uma tensão (stress) particular porque em seu próprio ouvido ele está enfatizando uma implicação harmônica latente [...]. Seu colega talvez discorde simplesmente porque não considerou as interações harmônicas, considerando diferentes tensões [provenientes de outros elementos]. (LARUE, 1992, p. 146).

O entendimento da totalidade de uma partitura e a capacidade de expressar uma reação sensível à cada uma de suas implicações, tem um grande aliado na análise estilística, através da ampliação da percepção de todos os elementos da linguagem musical presentes numa obra.

O enfoque analítico centrado na análise dos elementos nos possibilita identificar as fontes de Movimento e Contorno em uma peça, iluminando nossa percepção acerca do estilo de um compositor, caracterizado pela constância do uso de determinados elementos e procedimentos, e pela coerência e variedade de sua utilização. Ainda, a respeito do termo presente no título do livro, LaRue considera a expressão “análise de estilo” a mais adequada para descrever o total espectro de uma experiência musical.

Devido à abrangência das características de cada um dos cinco elementos, apresentamos a seguir as que se relacionam mais com as particularidades da obra analisada neste trabalho.

Som: O som é considerado por LaRue como um elemento constituído de aspectos próprios, “ao invés de matéria prima para a melodia, ritmo ou harmonia” (LARUE, 1992, p. 23). As características a serem consideradas serão: escolha de timbres, preferência por tessituras particulares, características idiomáticas (Timbre); todos os aspectos de intensidade do som, dinâmicas indicadas e implícitas, grau e frequência de contraste dinâmico (Dinâmica); tipos de textura, combinação de texturas e níveis dinâmicos (Textura), articulações de superfícies (articulações de notas: *legatto*, *staccato*, etc).

Harmonia: Segundo LaRue, é o elemento que apresenta maior sofisticação e organização dentre os elementos, na música clássica ocidental.

Compreende não apenas o fenômeno cordal comumente associado ao termo, como também todas as demais relações de combinações verticais sucessivas, incluindo o contraponto, as formas menos organizadas da polifonia e os procedimentos dissonantes que não fazem uso de estruturas ou relações familiares dos acordes. (LARUE, 1992, p. 39).

Características consideradas: funções harmônicas de tensão ou de colorido, relações harmônicas, ritmo harmônico e de acorde, tonalidade, relações intervalares, modos.

Melodia: Dentro do enfoque da análise de estilo, “[...] a Melodia se refere ao perfil formado por qualquer coleção de notas/intervalos (*pitches*)” (LARUE, 1992, p. 69). Desta forma, iremos considerar as seguintes características: âmbito melódico, movimento melódico (graus conjuntos e disjuntos, saltos, cromatismo), tipos de escalas, padrões (ascendentes, descendentes e outros).

Ritmo: LaRue estabelece Ritmo como o mais ambíguo e problemático dos elementos musicais. Para fins de análise estilística, sua abordagem deve ser ampliada para além do conceito de métrica e dos aspectos de relações duracionais entre figuras. Desta forma, deve abranger também a frequência das alterações dos elementos musicais e suas interações com o som, harmonia e melodia. Os aspectos a serem observados, são: ritmo harmônico, ritmo de dinâmica, ritmo de superfície (as relações e a frequência de durações), níveis de atividade em qualquer elemento, relações entre estruturas rítmicas.

Crescimento: De acordo com LaRue:

Apenas pelo acúmulo de articulações podemos reconhecer o crescente contorno musical; e somente respondendo de maneira diferente às entidades expressivas que a articulação vem a unir (e ao mesmo tempo segrega) é que podemos sentir as mudanças que governam o fluxo musical. (LARUE, 1992, p. 115)

Para propósitos analíticos, deve ser dividido em duas funções paralelas: movimento e contorno. A observação deste elemento leva em conta a frequência e o grau de mudanças em todos os elementos (movimento), suas contribuições para o fluxo da peça e para o processo de interrupção e continuação (contorno).

### 2.3 Metodologia

Para LaRue, o primeiro aspecto a ser ponderado na análise de estilo diz respeito ao *background*, que considera os aspectos gerais da obra e do compositor:

[...] sem um quadro de referencia histórica, alguma ideia dos procedimentos convencionais de peças similares, nós não podemos fazer observações relevantes, pois por um lado nós podemos atribuir originalidade e importância para algo que talvez seja uma questão de convenção comum, e por outro lado, nós podemos deixar passar a sofisticação de uma técnica avançada, simplesmente porque não reconhecemos sua raridade em sua própria época.” (LARUE, 1992, p. 4)

Em seguida, o processo de observação deve ser realizado tendo em mente um programa geral para cada um dos elementos. Através da coleta dos materiais de trabalho do compositor, e do estabelecimento do espectro de eventos dos elementos musicais (som, harmonia, melodia, ritmo) construímos uma tipologia de eventos: compilação do vocabulário de acordes e inversões, seleções de dissonâncias, e rotas de modulação; organização de valores de notas, classificações de padrões rítmicos, variedades de métrica e tempo, etc. Desta forma, prosseguimos com a análise da contribuição de todos os elementos para o fluxo da peça, e para o processo de articulação e continuação.

Cada um dos elementos é então analisado através de três dimensões estabelecidas por LaRue: Grande, Média e Pequena; que possibilitam mudanças no enfoque analítico. O número de dimensões o qual examinamos uma peça depende diretamente do seu caráter, desta maneira, se alguma das dimensões não fornecer informações relevantes para o processo de análise, esta não será considerada. As três dimensões possuem os seguintes aspectos e abrangências:

**Grande Dimensão:** se refere a movimentos inteiros, ou até mesmo sucessões completas de movimentos e grupos de obras, onde uma unidade mais larga pode ser discernida. Observações nesta dimensão compreendem considerações como: “instrumentação entre movimentos (Som); contraste e frequência de tonalidades entre movimentos (Harmonia); conexão temática e desenvolvimento entre movimentos (Melodia); seleção de métricas e tempos (Ritmo); variedade em tipos de formas empregadas (Crescimento).”

(LARUE, 1992, p.7). Alguns movimentos independentes, mesmo fazendo parte de um grupo, requerem observação no âmbito da grande dimensão. Neste caso, procuramos examinar as relações das partes entre si e com o movimento como um todo. Questões que devem ser levantadas durante a observação desta dimensão:

Onde estão os maiores ápices dinâmicos? (Som); À parte da tônica, quais tonalidades receberam maior atenção? (Harmonia) Há um equilíbrio simétrico de picos melódicos ou uma progressão ascendente entre seções? (Melodia); As camadas de ritmo são mais complexas em algumas partes do que outras (Ritmo); As articulações principais são marcadas por áreas de grande estabilidade ou grande atividade? (Crescimento) (LARUE, 1992, p. 7).

**Média Dimensão:** Esta dimensão diz respeito ao controle da formação das ideias musicais em sentenças, parágrafos, seções e partes de uma peça. Seu âmbito, por ser uma dimensão intermediária, não é bem definido. Ela se estende das principais articulações do movimento à extensão (tamanho) da primeira ideia completa, como por exemplo, um motivo.

No processo de observação devemos buscar iluminar o manuseamento de ideias dentro das partes (seções) de uma peça, e mostrar como cada parte governa sua hierarquia individual de parágrafos, sentenças, e frases.

Algumas possíveis questões nesta dimensão: Como é o tratamento da textura no início de novas seções? “As modulações são de tensão ou meramente colorísticas? Nós encontramos tipos de melodias tanto vocais como instrumentais? O ritmo de superfície contribui decisivamente para o contraste temático? Quais ferramentas, aparte das cadências, o compositor utiliza para pontuar os parágrafos?” (LARUE, 1992, p. 8).

**Pequena Dimensão:** Dimensão envolvida com a estrutura e caráter da menor unidade auto-suficiente, a menor ideia completa. Engloba, desta forma, unidades tais como: frase, semi-frase, motivo, padrões rítmicos, figuras melódicas, acordes específicos, etc.

LaRue chama a atenção para um problema específico desta dimensão: a excessiva preocupação com detalhes. “Uma vez que problemas de performance tendem a se concentrar no nível da frase, toda nossa experiência em praticar e aprender música reforça uma abordagem minuciosamente fragmentada” (LARUE, 1992, p. 9). O objetivo principal, na verdade, é descobrir a contribuição dos detalhes para estruturas e funções superiores.

Questões que podem nos guiar nesta dimensão: O compositor usa contrastes dinâmicos para definir e individualizar a sub-frase assim como a frase?; O tecido temático é de acordes ou contrapontístico?; Que tipos de movimentos melódicos predominam – por

graus conjuntos, saltos pequenos, ou saltos amplos (acima de 5ª J); O ritmo gera fluxo por tratamento motivico ou contorno mais largo? (LARUE, 1992, p. 9).

De acordo com LaRue, após a observação de todos os elementos nas três dimensões nós devemos “tentar entender suas funções e inter-relacionamentos, para que possamos realizar interpretações significativas, identificando os aspectos predominantes de cada obra, em relação ao seu compositor e o relacionamento estilístico de cada compositor com seu meio social” (LARUE, 1992, p. 2). O número de dimensões a ser utilizado estará de acordo com o caráter de cada obra. Assim, o enfoque e o processo analítico serão adaptados às características da obra em questão de Rogerio Rossini. Desta forma, procuramos identificar através da análise estilística da obra, os principais procedimentos composicionais de Rogerio, assim como os elementos musicais com maior nível de controle e organização na obra *Movimentos Figurativos*.

Realizadas as análises dos quatro movimentos da obra, optamos por detalhar o procedimento analítico de somente dois movimentos, bastante contrastantes entre si (I - Sensual e II - Brillhante), a fim de gerarmos um sentido mais claro e efetivo aos apontamentos e conclusões e evitarmos a apresentação excessiva (e desnecessária) de informações, incluindo, então, conclusões a respeito da construção do conjunto da obra como um todo, e nossa interpretação sobre como foi planejada pelo compositor.

## **2.4 Análise da obra *Movimentos Figurativos***

### **2.4.1 Análise do Movimento I- Sensual**

#### **2.4.1.1 Som**

##### **Grande dimensão:**

Os quatro movimentos da obra apresentam entre si grande contraste em relação aos níveis e ao emprego da dinâmica. Neste sentido, os dois primeiros movimentos são os que possuem as maiores variações, exibindo níveis que vão do pianíssimo (*pp*) ao fortíssimo (*tutta forza* e *ff*). Nos dois movimentos finais podemos perceber uma menor influência da dinâmica na estruturação do discurso musical, principalmente no movimento III, onde há a indicação

inicial de *mp* para todo o movimento; apesar da indicação, neste movimento, pequenas variações dinâmicas implícitas podem ser notadas nos trechos de ampliação e diminuição texturais.

Em relação à manipulação da textura podemos verificar, de maneira geral, a escolha do compositor pelo agrupamento dos movimentos I – III e II – IV; os dois primeiros com presença mais frequente de texturas massivas e os dois últimos com texturas mais lineares (Ex. 1).

Ex. 1: Exemplos de texturas predominantes dos movimentos I, III, II e IV.

Da mesma forma, os movimentos I e III apresentam, caracteristicamente, texturas de acordes e acordes quebrados, e, por outro lado, os movimentos II e IV nos mostram texturas de melodia acompanhada e polifonia.

### **Média dimensão:**

Na primeira parte da peça, c. 1 ao c. 20, podemos observar certo padrão no uso da dinâmica, com frases iniciando em *piano* (ou *mp*) e a inclusão de crescendos e diminuendos gradativos (escritos ou implícitos). Este padrão de demarcação das frases pela dinâmica gera uma sensação de movimento periódico, que só é interrompido no c. 21 (início da ponte para a segunda seção), com a presença da indicação de *piano* súbito, e a manutenção deste nível dinâmico até o c. 27.

A segunda grande seção da peça, que se inicia no c. 27 com anacruse, apresenta material contrastante em termos de textura e dinâmica, em relação à seção inicial, com a utilização, logo no c. 27, de fragmento exposto inicialmente no c. 21.

O trecho do c. 27 ao c. 38 caracteriza-se como o de maior estabilidade dinâmica, com poucas oscilações; a partir do c. 39, há a exposição de material da primeira seção, e um aumento da frequência de contrastes dinâmicos.

Os últimos compassos da peça apresentam, após a reexposição do material inicial, grande contraste dinâmico, nos compassos 52, 53 e 54, relacionando-os com o caráter dinâmico contrastante do início da peça.

### Pequena dimensão:

Do ponto de vista das frases e sub-frases, podemos observar a alternância periódica entre texturas e registros diferentes, na primeira seção da peça; a segunda seção (a partir do c. 27) apresenta, além de estabilidade dinâmica, maior continuidade de textura. No trecho que vai do início ao c. 18, é possível observarmos a oscilação entre texturas de acordes em *plaquê* e arpejos, gerando uma sensação de movimento, mesmo nos trechos com repetições de compassos.



Ex. 3: Compassos 12 e 13; oscilação entre diferentes texturas.

Em relação à dinâmica, é possível observar, na primeira seção, a associação entre o uso de crescendos e diminuendos, com o contorno melódico ascendente e descendente, respectivamente.

Outra particularidade do som importante para a unidade deste movimento é o timbre. O uso de recursos idiomáticos do violão como as *campanellas*, por exemplo, pode ser notado em diferentes pontos, e tem como função principal a caracterização dos motivos e o aumento da expressividade nestes trechos.



### Média dimensão:

Os dois trechos que compreendem a primeira seção do movimento I, até o c. 20, empregam, notadamente, um contraste entre maior e menor grau de dissonância entre suas frases, o que gera uma sensação de movimento para o trecho, mesmo com a repetição frequente de motivos. A alternância de estruturas com maior tensão, formadas por intervalos de 2<sup>a</sup>m e 7<sup>a</sup>M, com estruturas formadas por intervalos de 3<sup>a</sup>m e 3<sup>a</sup>M, e 4<sup>a</sup>J, pode ser notada nos trechos que vão do c. 1 ao 10, e do c. 11 ao 20. Podemos notar também a alternância entre registros, no trecho dos compassos 11 a 14:



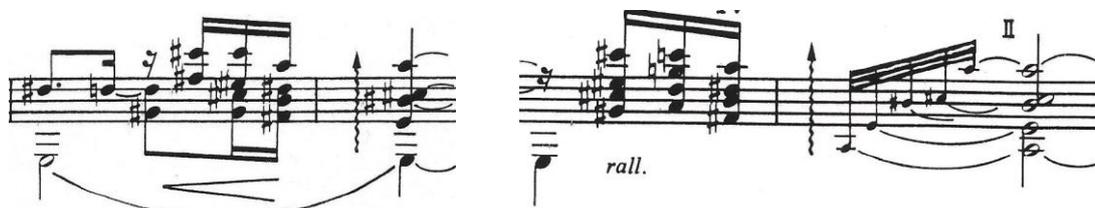
Ex. 6: c. 11 a 14.

No trecho dos c. 19 e 20, podemos notar um aumento ainda maior da tensão harmônica, com a presença de intervalos de 2<sup>a</sup>m agrupados, seguidos de intervalos de 2<sup>a</sup>M e 3<sup>a</sup>m. As tensões harmônicas são reforçadas por um intenso crescendo neste trecho, que desemboca no *piano* súbito do c. 21.

A ponte que se inicia no c. 21, e termina no c. 26, é o trecho mais expressivo da peça, em nossa interpretação. Há uma pesada articulação no compasso que o inicia, com mudanças em todos os quatro elementos. Na harmonia, há predominância de consonâncias, apesar das 2<sup>a</sup> menores nos acordes de passagem.

A seção que tem início no c. 27 com anacruse, apresenta desenvolvimento do material melódico e rítmico da ponte, e mantém, também, o mesmo perfil harmônico, com predominância de intervalos consonantes. O aumento do ritmo harmônico a partir do c. 37 conduz para a reexibição do material apresentado no c. 11, concluindo em um acorde de Lá em uníssono, e em pianíssimo. A retomada do material da segunda seção conduz, então, a uma cadência para um acorde de Lá com 3<sup>a</sup>M e 3<sup>a</sup>m, reforçada pelo movimento de quinta ascendente do baixo (Mi – Lá). Esta cadência está presente ainda nos compassos 9 e 10 (Ex.

7), com o acorde de Lá invertido (baixo na nota Mi). A resolução da cadência no c. 46 com o acorde desta vez com o baixo na fundamental gera coerência à peça.



Ex. 7: c. 9 e 10; c. 45 e 46.

### 2.4.1.3 Melodia

#### Grande dimensão:

Os quatro movimentos apresentam características melódicas bastante distintas. De forma geral, podemos considerar os seguintes perfis melódicos ao longo dos trechos temáticos dos movimentos:

- I – perfis melódicos caracterizados por pequenos e grandes saltos;
- II – melodias com predomínio de graus conjuntos, com maior sensação de *cantabile* em relação ao movimento anterior;
- III – pequenos saltos seguidos de graus conjuntos, e vice-versa;
- IV – pequenos saltos e graus conjuntos seguidos de saltos descendentes.

No movimento I, o material melódico é caracteristicamente emprestado de escalas maiores, porém, utilizadas fora de seu contexto harmônico, além de cromatismos nas vozes superiores e internas. A escala de tons inteiros é empregada no movimento II, como veremos posteriormente em sua análise. Já no movimento III, o material melódico é de caráter predominantemente cromático. No movimento IV, são empregadas escalas maiores no tema principal, com a presença de acordes de características tonais.

Alguns fragmentos melódicos podem ser identificados ao longo dos diferentes movimentos. Nos exemplos 8 e 9, abaixo, é possível verificar a modificação rítmico-melódica de um fragmento presente inicialmente no c. 25 do primeiro movimento, e reapresentado no movimento II. É importante notar o fato de ambos os fragmentos estarem localizados em trechos de articulação (pontes) entre as duas seções principais de cada movimento.



Ex.8



Ex.9

No movimento I, o fragmento acima é constituído por intervalo de 2ªM, e imprime um carácter mais estático. Já no segundo movimento, os dois fragmentos apresentam intervalos de 3ªm e 3ªM respectivamente, gerando um trecho de articulação com maior direccionalidade, em comparação com o primeiro.

Outro importante fragmento melódico do movimento I, que é desenvolvido internamente entre suas seções, pode ser observado no tema principal do movimento IV. Os exemplos 10 e 11, abaixo, nos mostram o fragmento presente no c. 21 do mov. I, transposto uma 3ªM abaixo, invertido e ampliado ritmicamente no tema do mov. IV, localizado na 4ª e 5ª linhas da primeira página do movimento.



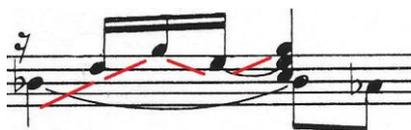
Ex. 10



Ex. 11

### Média dimensão:

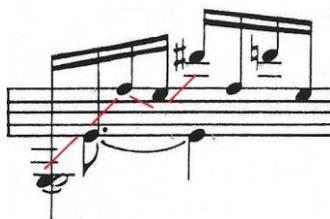
No primeiro movimento, o contorno melódico apresentado no tema dos dois primeiros compassos serve de base para a criação de outros motivos na primeira seção da peça (até o c. 20), como mostram os exemplos abaixo:



Ex. 12: c. 1;



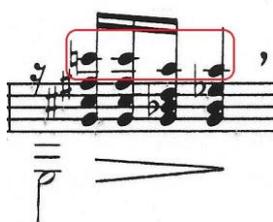
Ex. 13 c. 4;



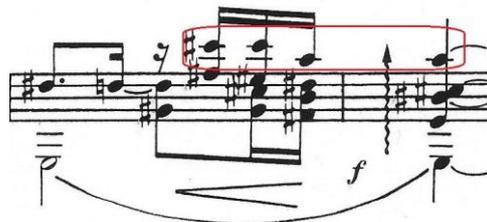
Ex. 14 c. 13.

Este tema inicial é retomado ao final da peça e estendido por mais três compassos, através de modificação rítmica.

Outro fragmento rítmico-melódico fundamental na construção da peça é apresentado inicialmente no c. 6. O motivo criado pela sucessão das notas Dó – Dó – Lá – Lá é utilizado várias vezes ao longo da peça, com modificações nas duas primeiras notas. Abaixo seguem os trechos com a utilização do motivo ao longo da peça:



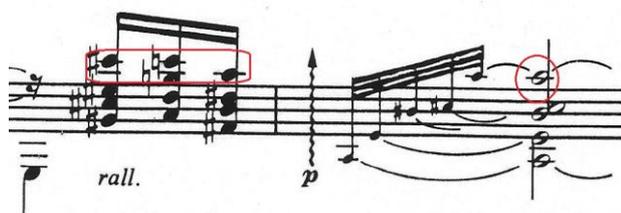
Ex. 15: c. 6; Dó bequadro e Lá.



Ex. 16: c. 9 e 10; Dó# e Lá.



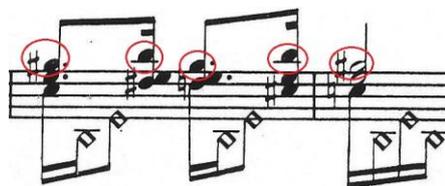
Ex. 17: Fragmento presente nos compassos: 11 e 12; 15 e 16; 39 e 40.



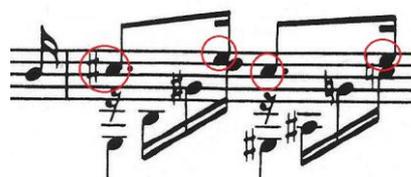
Ex. 18: c. 45 e 46; Dó#, Dó bequadro e Lá.

É interessante notar as alterações sofridas pelas duas primeiras notas (Dó) do motivo, ao longo da peça, e a relação destas alterações com o acorde do c. 46 (ver Ex. 18), que apresenta em sua constituição ambas as notas, gerando um acorde de Lá com duas terças (menor e maior).

A ponte (c. 21 a 26) para a segunda seção da peça (c. 27 a 46) fornece material melódico para esta nova seção. O motivo de terças menores presente no c. 21 é utilizado no tema principal da segunda seção transposto uma quinta abaixo, como mostram as figuras:

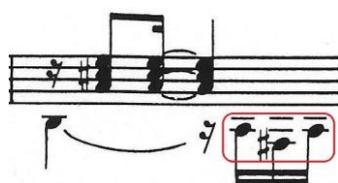


Ex. 19: c. 21

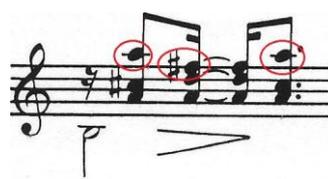


Ex. 20: c. 27 com anacruse

Ainda na segunda seção, é possível identificarmos outros motivos que são desenvolvidos. Nos compassos 31 e 32 há um processo simples de imitação entre vozes, com alteração rítmica:

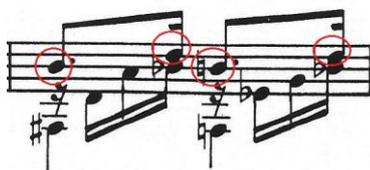


Ex. 21: c. 31.



Ex. 22: c.32

No compasso 43, o motivo do início da seção é transposto um tom abaixo:



Ex. 23: c. 43.

### **Pequena dimensão:**

No tema inicial há um predomínio de pequenos saltos formados por terças maiores e menores. Estes intervalos são empregados também no motivo apresentado pela primeira vez no c. 6, que apresenta, da mesma forma, variações entre a utilização de terças maiores e menores. Já o motivo apresentado inicialmente no c. 21, que é transposto e utilizado ao longo da segunda seção, é formado por saltos ascendentes e descendentes de 3<sup>a</sup> m.

O motivo apresentado inicialmente no c. 6 é atingido por salto amplo, principalmente na sua aparição no c. 9 (salto de 7<sup>a</sup> M), gerando destaque para este fragmento musical, que é aproveitado ao longo da peça.

## **2.4.1.4 Ritmo**

### **Grande dimensão:**

Os movimentos possuem as seguintes indicações de andamento e caráter:

- I – Largo (semínima = 44)
- II – Allegro moderato (colcheia = 112)
- III – Moderato (colcheia = 108)
- IV – Allegretto (semínima = 84)

A julgar por estas indicações e pelas características rítmicas de cada peça, podemos, de maneira genérica, deduzir um plano de contraste e alternância de caráter entre os quatro movimentos, da seguinte natureza: lento, rápido, lento, rápido. Além disso, podemos perceber

a opção do compositor por diferenciar os dois movimentos “rápidos”, finalizando a obra com um movimento mais movido e enérgico.

O único movimento que possui alteração interna de andamento é o II, assunto que será abordado em sua análise.

Outra característica que imprime caráter contrastante entre os movimentos são suas métricas, como vemos abaixo:

I – 2/4

II – 3/8 (com mudanças transitórias)

III – 6/8

IV – sem barras de compasso

É interessante notar aqui, o aumento gradual dos numeradores das fórmulas de compasso, até a dissipação da métrica no movimento IV. De fato, poderíamos associar a isto, um processo de ampliação das frases e semi-frases ao longo da obra, tendo o primeiro movimento o caráter mais estático de todo o conjunto, enquanto o último transmite uma sensação de grande fluência.

Além das diferentes fórmulas de compasso, os movimentos apresentam grande diversidade de valores rítmicos entre si. Entre os movimentos sucessivos I e II, por exemplo, temos uma variação de figuras que abrange da mínima à semifusa. Os movimentos que possuem os maiores contrastes rítmicos internos, são, em ordem decrescente: I, II, III e IV. De fato, o último movimento apresenta quase em sua totalidade o uso de colcheias e semicolcheias, empregadas separadamente em diferentes seções, gerando pouquíssimo contraste.

### **Média dimensão:**

No movimento I, as mudanças do caráter rítmico entre frases e seções, ajudam as mesmas a se destacarem entre si, e a definirem o contorno da peça. O primeiro trecho da primeira seção (c.1 ao c. 10) apresenta maior atividade rítmica em relação ao trecho do c. 11 ao 20. Este segundo trecho demonstra uma relativa estabilidade, com um menor grau de contraste rítmico.

De maneira geral, a primeira seção da peça (até o c. 20) apresenta um caráter mais estático em relação à segunda (a partir do c. 27). Nesta seção, ocorre um aumento claro na densidade rítmica e alteração nos padrões, com menos trechos estáveis ritmicamente, e com o

acréscimo de novas figuras, como as síncoas, e quiálteras de 5 e 6 notas. Os compassos onde se localizam as maiores intensificações rítmicas nesta seção coincidem com as articulações entre trechos:



Ex. 24: c. 37 a 39



Ex. 25: c. 42 e 43

Nas duas seções, os motivos rítmicos coincidem com os motivos melódicos, como vimos nos exemplos 19 e 20.

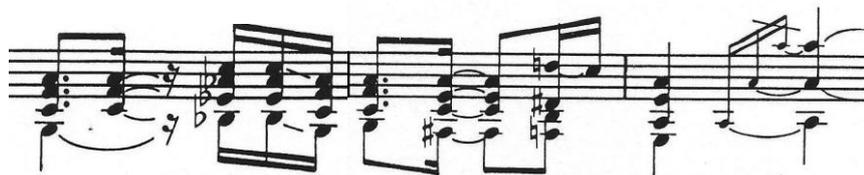
O motivo rítmico-melódico apresentado inicialmente no c. 6 e retomado ao longo das duas seções da peça, exerce papel importante para a sensação de unidade no movimento por ser facilmente reconhecível, mesmo nas primeiras audições.

A escrita do compositor nesta obra é muitíssimo precisa quanto às suas intenções sonoras e musicais. Há um amplo emprego de sinais de intensidade, *tenutos* e indicações rítmicas. Os dois sinais de *rall.* presentes no primeiro movimento têm funções claras: o primeiro sinaliza uma importante articulação (c. 26) que desemboca na segunda seção da peça; o segundo serve para destacar a chegada ao clímax do movimento. Já os sinais de *rit.* exercem uma função mais sutil, sinalizando leves respirações no decorrer do discurso musical.

### **Pequena dimensão:**

O motivo rítmico apresentado inicialmente nos c. 11 e 12 é transformado no c. 40, já na segunda seção. A retirada de um impacto rítmico no segundo tempo do c. 40 conduz à uma

leve articulação (com mudança nos elementos ritmo e melodia), que desemboca na reapresentação do motivo inicial da segunda seção, transposto um tom abaixo (c. 43).



Ex. 26: c. 39 a 41

### 2.4.1.5 Crescimento

#### **Grande dimensão:**

As escolhas do compositor, em relação à manipulação e combinação dos quatro elementos musicais ao longo dos movimentos da obra, se mostram bastante variadas.

Uma característica fundamental, comum a todos os movimentos, é uma espécie de embaralhamento dos temas e motivos em cada uma das peças, e que possui um caráter cíclico. Uma vez apresentados, estes temas e motivos aparecem em diferentes ordens no decorrer da peça, por vezes levemente modificados, reaparecendo invariavelmente ao fim de cada movimento. Um exemplo muito claro deste embaralhamento pode ser visto no movimento III, a partir do c. 23 até o fim da peça.

Há um equilíbrio de duração de tempo entre os movimentos, com minutagens que variam de 2'40'' a 3'15''.

No movimento I, podemos observar um bom controle e equilíbrio no manejo de todos os quatro elementos musicais, não havendo predominância de uns sobre outros nesta peça. O discurso musical é conduzido de forma a estabelecer uma alternância entre seções estáveis e instáveis através do controle dos níveis de atividade dos elementos, gerando uma sensação ondulatória em nível de grande dimensão, com o retorno, no final da peça, ao material dos primeiros dois compassos.

A grande articulação presente no c. 21, com mudança em todos os quatro elementos, gera grande expressividade ao trecho da ponte (que vai até o c. 26), e confirma a importância estrutural deste trecho para o movimento I, dividindo-o em duas grandes seções. Além disso,

há a utilização de material rítmico-melódico, apresentado na ponte, por toda a segunda seção da peça (c. 27 c/ anacruse ao c. 46). Nesta seção ocorre uma maior variação motívica, acompanhada por alterações na densidade melódica e harmônica, e intensificação rítmica, gerando uma grande sensação de movimento, e garantindo coerência e unidade à peça como um todo.

### **Média dimensão:**

Na primeira seção (c. 1 ao c. 20) do movimento I, há certa predominância na atividade dos recursos musicais relacionados ao Som e à Harmonia. Do início ao c. 6, podemos verificar um caráter ondulatório da dinâmica, com um crescendo e um diminuendo progressivos, associados a uma alternância entre maior e menor grau de dissonância entre os compassos. No c. 6, há uma pequena articulação indicada pela redução gradual da atividade rítmica (até a figura de semínima e a vírgula), e pelo diminuendo. Já no c. 10, a articulação que demarca o fim do 1º trecho e início do segundo (c. 11 ao 20) é provocada pelo aumento da dinâmica e mudança no perfil melódico, com um grande salto de 7ª M.

O trecho a partir do c. 11 tem caráter bastante estável, e adquire certo movimento através das oscilações dinâmicas implícitas pelas mudanças texturais e linhas melódicas ascendentes e descendentes.

Os compassos que servem de transição (c.21 a 26) entre as duas grandes seções são, em nossa interpretação, os mais expressivos da peça. Tal expressividade é gerada principalmente pela característica tímbrica etérea, conseguida com o uso de harmônicos e *campanellas* em uma região alta do braço do instrumento. É o único trecho da peça que utiliza estes recursos de forma simultânea.

Como vimos, no c. 21 há uma pesada articulação com mudanças importantes em todos os quatro elementos. O compasso anterior marca o trecho de maior intensidade dinâmica da peça, com um grande crescendo com a indicação de *tutta forza*. No c. 21 ocorre além de uma queda brusca na intensidade dinâmica (através da indicação de *piano* súbito), uma mudança importante no perfil melódico e rítmico, alteração da harmonia, com ênfase em estruturas consonantes, além do uso do timbre especial já citado.

Na segunda seção, ao contrário da primeira, há uma relativa estabilidade na dinâmica sonora, e um aumento na densidade melódica e rítmica, com alteração dos padrões de figuras. A partir do c. 37 há um aumento importante no ritmo harmônico, e na melodia, com a presença de um novo padrão melódico. Estas mudanças ocorrem exatamente no meio da

segunda seção, e geram o impulso (movimento) e direção necessários para o clímax alguns compassos adiante. O crescendo implícito gerado pela direção ascendente da linha melódica a partir do c. 43 conduz à última aparição do motivo do c.6, modificado cromaticamente, levando ao acorde de Lá, desta vez em seu estado fundamental. A presença deste motivo (que é recorrente por toda a peça) no clímax é outro fator gerador de unidade.

O último trecho, a partir do c. 47, apresenta material do início da peça repetido e modificado ritmicamente, criando-se uma expectativa de conclusão. O fragmento melódico do c. 53 destaca-se pelo grande contraste rítmico (mínima – semifusa) e dinâmico, e faz referência, talvez, ao motivo rítmico-melódico do c. 3.

## **2.4.2 Análise do movimento II: Brilhante.**

### **2.4.2.1 Som**

#### **Grande Dimensão:**

O segundo movimento apresenta, de maneira geral, um caráter mais lírico/cantábil em relação ao primeiro, com maior presença de indicações de acentuação, como *tenutos*, e uma textura mais linear.

Em relação à dinâmica, podemos observar ampla gama e contraste entre trechos e seções, com variações que abrangem do *p* ao *ff*. As indicações dinâmicas tem função tanto estruturais quanto de aumento de expressividade.

#### **Média dimensão:**

A primeira seção da peça, do c. 1 ao c. 20, apresenta certa estabilidade dinâmica, sem a presença de grandes variações entre frases, somente entre trechos maiores. Até o c. 10, há predominância do nível *f*, com grande variação textural. A partir do c. 11 ao c. 16, há maior estabilidade textural e dinâmica, com predominância de *p*. A retomada do tema inicial é acompanhada do aumento da intensidade dinâmica, padrão que será mantida por toda a peça.

A ponte para a segunda seção, compreendida entre os c. 21 a 30, representa uma grande articulação na peça, com alterações importantes nos elementos. A textura nos c. 21 e 22 tem caráter polifônica, e há mudança no timbre, com presença de articulações de superfície (ligados) até o c. 29.

A segunda seção, iniciada no c. 31 com anacruse, apresenta estabilidade dinâmica, e grande contraste de timbre em relação à seção anterior, com utilização de *campanellas* e notas expressivas na região alta do braço do instrumento. No segundo trecho, a partir do c. 35, há um leve aumento dinâmico, com indicação de *mf*, e aumento na atividade polifônica, que conduz ao clímax do movimento, no c. 39. A diminuição da dinâmica nos c. 40 a 42, reforça a articulação para a volta do tema inicial, no c. 43.

O c. 51 representa outra grande articulação, com aumento no nível dinâmico e diminuição da textura. A partir do c. 55 podemos observar o uso de paralelismos no violão. A ampliação textural no c. 59 conduz para o fim do trecho, e a retomada do tema inicial, que finaliza a peça.

### **Pequena dimensão:**

Na primeira seção (c. 1 ao 20), podemos observar o movimento alcançado pela ampliação textural e contraste entre registros na primeira frase, até o c. 6. O uso de *tenuto* nas notas do tempo forte no c. 3, reforça o caráter mais lírico do movimento. A segunda frase, que se inicia no c.7 com anacruse, apresenta também, grande fonte de movimento, com a mudança novamente do registro e com o timbre peculiar gerado pelos harmônicos na região super aguda do instrumento.

A ponte, que se inicia no c. 21, traz mudanças na textura, com característica polifônica, e na articulação de superfície, com a presença de ligados instrumentais que geram grande contraste de caráter com o material anterior. Este tipo de articulação de superfície, junto com os *tenutos*, intensifica a diferença de caráter entre os movimentos I e II. O padrão de ligados é mantido até o c. 25, porém, podemos verificar a ampliação textural acompanhada por um aumento gradual da dinâmica, seguido por uma diminuição de atividade, com a diminuição do nível dinâmico até o c. 30.

A segunda seção (c. 31 com anacruse ao c. 42) apresenta pouco contraste nos recursos relacionados ao som. A partir do c. 35 há um crescendo gradual iniciando-se em *mf*, implícito pela maior atividade melódica, que conduz para o clímax da peça no c. 39. A indicação de *mf* no c. 35, se mostra essencial para o devido destaque do trecho mais expressivo da peça, em nossa interpretação.

### 2.4.2.2 Harmonia

#### Grande dimensão:

No movimento II, as estruturas verticais predominantes são formadas por acordes invertidos e por sobreposição de quartas, como pode ser visto nos exemplos abaixo:



Ex. 27: c. 5



Ex. 28: c. 15 – Fm7M / C.

#### Média Dimensão:

Na primeira seção da peça, podemos notar um certo nível de planejamento na escolha das tensões utilizadas. Já no início do movimento, é notável a alternância de intervalos mais ou menos dissonantes entre compassos sucessivos, com o uso de 3<sup>a</sup> M e 3<sup>a</sup> m, seguidas por 7<sup>a</sup> m e 7<sup>a</sup> M, no c. 4.



Ex. 29: c. 1 a 4.

A partir do c. 11 também podemos observar diferenças de maior ou menor tensão entre os compassos, além de uma alteração no padrão do ritmo harmônico no c. 14, que culmina com o fim do trecho, com o acorde invertido Fm7M / C (reafirmando o aspecto ambíguo da harmonia da primeira seção).

Na segunda seção (c. 31 com anacruse a 42), a harmonia apresenta um aspecto mais estrutural, ajudando na criação do contorno nas duas primeiras frases. Nos c. 33 e 34, podemos verificar o início de uma centralização da seção em Dó maior, enfraquecida pela presença de acordes invertidos. Nos c. 35 e 36 há uma mudança importante no padrão do ritmo harmônico (Ex. 30), que gera impulso (movimento) para a cadência para o acorde de Dó maior (c. 39), desta vez com a presença do baixo em Dó, atrasado uma colcheia.

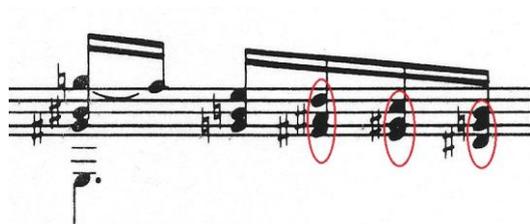
O caráter harmônico da terceira seção da peça, a partir do c. 51, se apresenta ainda mais ambíguo, com a utilização de estruturas quartais, e paralelismos no instrumento, como pode ser visto nos exemplos 31 e 32.



Ex. 30: c. 35 e 36



Ex. 31: c.55 e 56.



Ex. 32: c. 59.

O acorde apresentado no c. 57 parece fazer referência ao acorde presente no c. 15, na primeira seção, porém apresenta, desta vez, 3ª M e 4ª aumentada em sua estrutura.

Do c. 63 ao fim, há a reapresentação do tema inicial, com a repetição do motivo do c. 66 (adicionado do baixo Lá no primeiro tempo) sob a indicação de *rall.*, gerando uma sensação de conclusão para o trecho, finalizado por acorde em *cluster* no c. 69.

### 2.4.2.3 Melodia

#### **Grande dimensão:**

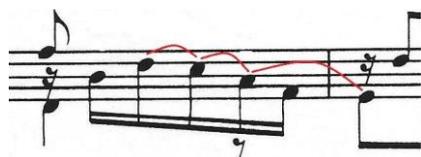
Nas duas primeiras seções do movimento II, o material melódico utiliza, de maneira geral, escalas maiores e menores diatônicas, com emprego de cromatismos e notas de passagem. Já na terceira seção (c. 51 a 62), podemos verificar o uso de cromatismos e da escala de tons inteiros.

Podemos observar uma diferença na escolha da tessitura predominante entre os movimentos I e II. No primeiro, há predominância de registros médio-graves do instrumento, com os principais temas centralizados nesta região, gerando um caráter mais contido à peça. Já no segundo, há uma importante ampliação, com maior variação do registro predominante entre as seções. Poderíamos citar como exemplo, no movimento II, o uso dos harmônicos artificiais na região super aguda, e a apresentação de parte do tema da segunda seção na região aguda do instrumento, reforçando assim, o caráter mais expressivo e fluente de seu discurso.

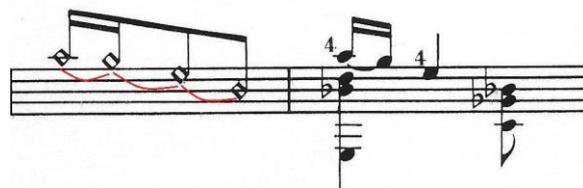
#### **Média dimensão:**

De forma geral, as três seções da peça apresentam contrastes importantes em termos de densidade, com mais atividade melódica na terceira seção e na primeira. A segunda seção tem caráter mais calmo, e apresenta a indicação *sensibile*, configurando-se como o trecho mais expressivo do movimento, em nossa interpretação.

O perfil melódico apresentado no tema inicial do movimento II tem importante papel estrutural para a peça, e é aproveitado no desenvolvimento das duas primeiras grandes seções. Se olharmos atentamente para os c. 11 e 12, podemos perceber a utilização de padrão melódico presente nos c. 1 e 2:



Ex. 33: c. 1 e 2



Ex. 34: c. 11 e 12

Já na segunda seção, é possível observarmos a relação entre os temas iniciais das duas seções (Ex. 35). Apesar de modificações no padrão melódico, é clara a influencia do contorno presente no tema inicial. Desta forma, do ponto de vista melódico há grande unidade na peça.



Ex. 35: c. 31 e 32

### Pequena dimensão:

Na primeira seção, a primeira articulação ocorre no c. 6, com a alteração do perfil e aumento na densidade melódica no compasso anterior. A partir do c. 11, temos uma diminuição textural, e o início de um movimento melódico descendente, até o Mi do c. 15. Outra importante articulação ocorre nos compassos 20 e 21, com aumento na atividade e mudança na direção melódica, agora ascendente.

Na ponte (c. 21 a 30), o padrão melódico reforçado pela articulação de superfície (ligados) só é modificado no c. 25, gerando impulso (junto com o aumento da dinâmica) para a apresentação do motivo do c. 27, que encerra este trecho.

Na segunda seção, a partir do c. 31 com anacruse, os ligados presentes nas duas notas que compõem a anacruse, reforçam um padrão de acentuação melódica que é quebrado a

partir do c. 36; com a intensificação melódica a partir do c. 37 gera-se o movimento necessário para se atingir o clímax do movimento, no c. 39.

Na terceira seção, o contorno melódico ondulatório predominante até o c. 57 é modificado no c. 58, conduzindo, através de movimento descendente ao fim do trecho no c. 62.

#### 2.4.2.4 Ritmo

##### Média dimensão:

No segundo movimento, as alterações rítmicas são importantes nas demarcações de trechos e seções, através da alteração de padrões e mudanças no grau de atividade rítmica. Na primeira seção, a primeira articulação, presente no c. 6, é reforçada pela diminuição da densidade rítmica estabelecida até o c. 5. A partir do c. 7 há uma pequena dissonância rítmica, com o deslocamento do apoio de cada compasso, até o c. 10. No c. 11, o motivo rítmico apresentado oferece certa estabilidade ao trecho, com o retorno do padrão inicial nos compassos que se seguem.

A ponte, a partir do c. 21, é precedida por um aumento na atividade rítmica, e apresenta o estabelecimento de novo padrão, gerando uma articulação importante que divide as duas primeiras seções da peça. Este novo padrão só é interrompido no c. 26, conduzindo a um trecho de estabilidade e pouca atividade.

A segunda seção apresenta semelhança rítmica com a primeira. Esta relativa estabilidade é quebrada nos compassos 35 (com anacruse) e 36, com aumento da frequência dos acentos rítmicos (Ex. 36), da densidade, e mudança no padrão nos compassos 36 e 37.



Ex. 36: c. 35 com anacruse e 36.

A seção a partir do c. 51 representa o trecho de maior contraste rítmico da peça. No c. 56 há um deslocamento métrico, com diminuição na atividade, que conduz aos acordes do c. 57. No c. 59 ocorre a retomada do padrão do c. 55, que possibilita a estabilização do trecho e a chegada ao acorde do c. 61.

#### **Pequena dimensão:**

Na primeira seção do movimento, podemos perceber uma alternância (entre compassos sucessivos) de motivos rítmico-melódicos hora iniciados na cabeça do compasso, hora dispostos nos contratempos. Esta disposição rítmica é importante na caracterização de toda a primeira seção, e do tema inicial, que é reapresentado diversas vezes ao longo da peça.

### **2.4.2.5 Crescimento**

#### **Grande dimensão:**

No movimento II, o planejamento da utilização dos elementos ao longo da peça se dá de maneira distinta, em comparação ao primeiro movimento. De maneira geral, podemos observar uma menor utilização de contrastes de densidade e contornos melódico e rítmico, ao longo das diferentes seções.

Desta forma, é possível verificar um predomínio no manejo dos recursos provenientes do som e da harmonia, como alterações texturais, de registros, e da funcionalidade harmônica. Através do controle destes e dos demais elementos, o discurso musical é estruturado de forma a dispor trechos contrastantes seguidos de sucessivas apresentações do tema inicial da peça (que serve também de material para a segunda seção), lembrando uma espécie de rondó.

O movimento II apresenta em relação ao I, uma equivalência na estruturação das suas duas primeiras seções. Nas duas peças, a primeira seção tem a extensão de 20 compassos e é seguida por um trecho de transição que conduz para a segunda seção. Neste sentido, é interessante notar também, a presença de material rítmico-melódico na ponte do movimento II, apresentado anteriormente no mesmo trecho do primeiro movimento (ver exemplos 8 e 9).

#### **Média dimensão:**

Nos primeiros compassos da 1ª seção do movimento II, podemos observar um padrão de alternância entre os mesmos, com emprego de intervalos de maior e menor dissonância. No c. 5 observamos uma pequena articulação para o segundo trecho, com grande ampliação textural e aumento na atividade melódica. O trecho iniciado no c. 6 apresenta redução da atividade rítmica e alteração do padrão de semicolcheias, com grande contraste em relação ao trecho anterior. Neste trecho podemos observar também o estabelecimento do padrão rítmico-melódico dos harmônicos artificiais, que serão reutilizados ao longo da peça.

A partir do compasso 7, percebemos a presença de dissonância rítmica com o deslocamento métrico dos acordes, gerando movimento até o fim do trecho, no c. 10. O trecho seguinte, a partir do c. 11, inicia-se com material rítmico-melódico do tema inicial, apresentado em duas oitavas. Do c. 13 ao c. 15 podemos verificar um padrão melódico descendente (Sol a Mi), com aumento do ritmo harmônico e mudança no padrão do mesmo no c. 14, sinalizando o fim do trecho.

A ponte, do c. 21 a 30, é precedida por mudança na direção melódica e sua densidade, gerando uma pesada articulação no c. 21, reforçando a importância deste trecho de transição para a 2ª seção. Nos compassos 21 e 22 podemos observar o estabelecimento de uma textura de caráter polifônico, contrastante com todo o material apresentado anteriormente, assim como a presença de um padrão melódico, reforçado pela articulação de superfície (ligados), intensificando a articulação no trecho. O padrão melódico só é alterado no c. 25, reforçado pelo aumento da intensidade melódica. No c. 26 vemos uma diminuição da atividade rítmica, que conduz ao trecho de caráter mais estável, até o c. 30, sinalizando o início da 2ª seção.

O início da segunda seção apresenta contrastes em termos de timbre, com a utilização de *campanellas* na região aguda da 2ª corda (que produz um timbre mais doce) e registro mais agudo. Nos compassos 33 e 34 há o início da centralização harmônica do trecho em Dó, com uso de acordes invertidos. A partir do c. 35 com anacruse, ocorre mudança do padrão de acentuação melódica e rítmica, reforçado pelo aumento na intensidade dinâmica, além de alteração no ritmo harmônico predominante. Com o aumento na densidade melódica e mudança em sua direção (c. 37 e 38), cria-se o movimento necessário para o clímax no c. 39.

Após a articulação, gerada no c. 50 pela alteração do padrão rítmico dos harmônicos e redução da atividade, temos, no c. 51 o trecho de maior contraste rítmico da peça. Este

trecho até o c. 62 é caracterizado pela redução na textura, e pela maior ambiguidade harmônica, gerada pelas estruturas quartais e paralelismos no instrumento. No c. 58 podemos observar uma mudança no perfil melódico predominante, e a retomada do padrão descendente do c. 55, que possibilita a estabilização do trecho e a sua conclusão com o acorde no c. 61.

A peça se encerra com a última apresentação do tema inicial, ampliado pela repetição quase literal do c. 66, sob a indicação de *rall.*, imprimindo ao trecho uma sensação conclusiva.

Neste ponto, é possível refletirmos sobre o título da obra analisada neste trabalho. Uma interpretação razoável seria pensarmos na concepção dos Movimentos Figurativos através do processo de manipulação de figuras (temas e motivos), que são usadas de diferentes formas sobre diferentes planos, fazendo aqui, referência à arte da pintura figurativa. Esta visão da obra faz um paralelo com o título dos manuscritos, Movimentos Impressionistas, uma vez que a pintura impressionista é considerada, uma pintura *figurativa*. Esta interpretação é corroborada pelo manuscrito da obra inacabada *Movimentos Abstratos*, que faz referência à pintura abstrata, normalmente tida como o oposto da pintura figurativa. No manuscrito desta obra, há a seguinte frase de Rogerio Rossini “Movimentos Abstratos; em oposição esclarecedora aos Mov. Figurativos”. Infelizmente, a obra em manuscrito citada está incompleta.

### 3 CATÁLOGO TEMÁTICO DAS OBRAS PARA VIOLÃO SOLO E DE CÂMERA DE ROGERIO ROSSINI

#### 3.1 *Missa do Galo*, para flauta, fagote, violão e celesta (1973)

I – Largo (para flauta, fagote e violão)

II – Lento (para violão solo)

III – (sem indicação, para flauta, fagote e celesta)

[Manuscrito]

[11'30'']

Nota: Música composta para o filme de curta-metragem *Missa do Galo* (1973), de Roman Stullbach.

I – Largo

Handwritten musical score for 'I - Largo'. The score is written on a grand staff with five systems. The first system shows a complex texture with multiple staves. The second system features a prominent melodic line in the upper voice. The third system continues the melodic development. The fourth system shows a more active bass line. The fifth system concludes with a dense, scribbled-out section, likely indicating a final cadence or a specific performance instruction.

II. – Lento

Handwritten musical score for 'II. - Lento', specifically for guitar. The score is written on a grand staff with two systems. The first system is labeled 'VIOLÃO' and features a melodic line with a 'ritardando' marking. The second system continues the melodic line with a 'mf' dynamic marking.

III.

### 3.2 *A volta do Boca do Inferno*, para flauta, oboé, violão e violoncelo (1978)

- I – Prelúdio
- II – Galharda
- III – Minueto
- IV – Chacona

[Manuscrito]

[6'56'']

Nota: música composta para o filme de curta-metragem *A volta do Boca do Inferno* (1978), de Agnaldo A. Azevedo, o Siri; produzido na cidade de Salvador, BA.

I – Prelúdio

II – Galharda

Handwritten musical score for a piece in G major, 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the melody, the second is a counter-melody, the third is a piano accompaniment with chords, and the fourth is a bass line. The piece ends with a fermata on the final note.

## III – Minueto

Handwritten musical score for a Minuet in G major, 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the melody, the second is a counter-melody, the third is a piano accompaniment with chords, and the fourth is a bass line. The piece ends with a fermata on the final note.

## IV - Chacona

Handwritten musical score for a Chacona in G major, 4/4 time. It consists of four staves. The first staff is the melody, the second is a counter-melody, the third is a piano accompaniment with chords, and the fourth is a bass line. The piece ends with a fermata on the final note.

### 3.3 Breve, para flauta, oboé, violão e violoncelo (Rio, maio de 1979)

[Manuscrito] [6'18'']

I -

II -

### 3.4 Modas Mineiras, para voz e violão ou voz e piano (1982)

I – Em tom de Brique (poema de Lúcio Cardoso)

II – Três Coisas (poema de Paulo Mendes Campos)

III – Lira Romantiquinha (poema de Carlos Drummond de Andrade)

[Manuscrito]

Nota 1: este ciclo de canções foi inicialmente composto com o título de *Mineiros com bota*, em versão para voz e violão. Posteriormente, foi realizada por Rogerio Rossini nova versão, com a inclusão da opção da parte de piano e alteração do título.

Nota 2: este ciclo foi apresentado em estreias regionais realizadas em 1998, pelo violonista Nicolas de S. Barros e a soprano Martha Herr, durante apresentações do Trio Solar, que incluía o violoncelista David Chew.

I – Em tom de Brique

VOZ

PIANO

*mp* A-ti-jo-la-da ca

*a tempo*

*rit*

*mp*

*vcl/eb*

II – Três Coisas

*mp* Não con-si-go en-ten

*Languidamente*

*mf*

*Languidamente*

*mp*

*mp*

*vcl*

III – Lira Romantiquinha

*mp* Por que me trau-cas o ros-toe-o ri- so

*Simnear.*

*mp*

*mp*

### 3.5 Natal, para voz e violão (1982)

I – Viola (violão solo)

II – O galo

III – O rio

[Manuscrito]

Nota 1: este ciclo foi estreado pelo duo formado por Rogerio Rossini e Angela Herz, em temporada de concertos no teatro do Planetário da Gávea-RJ, em 1982. Na ocasião o ciclo foi apresentado com o título de *Natal em canções*.

Nota 2: o ciclo teve a primeira execução em pelo menos vinte e três anos (após a morte do compositor em 1989), realizada por Miguel De Laquila (violão) e Doriana Mendes (soprano), em concerto pela série Unirio Musical em 17/04/2012, na Sala Villa-Lobos – Unirio.

I – Viola

II – O galo

III – O rio

O rio se para pra a  
do seu bairro irmãos Ro- cas.  
os dois sentam de per- to

### 3.6 Tapeçarias, para flauta alto, xilorimba e violão (1983)

[Manuscrito]

Nota: música composta para o filme de curta-metragem intitulado *Pintura, Pintura*, de Mário Carneiro, um registro da criação artística do pintor Iberê Camargo.

Flauta alto  
Xilorimba  
Guitarra

Responde + Alça da primeira

### 3.7 Movimentos Impressionistas, para violão solo (1984)

I – Sensual

II – Brilhante

III – Vertical ou Tépido (para acompanhar chuva fina)

[Manuscrito]

Nota 1: Movimento III apresenta dedicatória ao violonista Turíblio Santos

Nota 2: Os *Movimentos Impressionistas* seriam posteriormente editados pela Irmãos Vitale, sob o nome de *Movimentos Figurativos*, com o acréscimo de um quarto movimento denominado *Circular*.

## I – Sensual

Handwritten musical score for 'I – Sensual'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mp* and includes a circled '2' above the first measure. The bottom staff is in bass clef and contains chordal accompaniment with various accidentals and dynamics like *mf* and *f*. A circled '1' is written above the first measure of the bass staff.

## II – Brilhante

Handwritten musical score for 'II – Brilhante'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and starts with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is in bass clef and contains chordal accompaniment with Roman numerals (I, IV, III, II, IV, IV) and a circled '1' above the first measure. The text 'Harm. 19' and 'harm 80s' is written on the right side of the score.

## III – Vertical ou Tépidio

Handwritten musical score for 'III – Vertical ou Tépidio'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature and starts with a dynamic marking of *mp*. It includes a circled '1' above the first measure and the text 'IV (tépidio)' above the first few measures. The bottom staff is in bass clef and contains chordal accompaniment with Roman numerals (I, II) and circled numbers 5, 14, 16, and 17 below the staff.

## 3.8 Tanguinho Impressionista, para violão solo (sem data)

[Manuscrito]

Nota: trata-se de uma versão mais simples do primeiro dos Movimentos Impressionistas – Sensual.

Handwritten musical score for guitar, featuring two staves with complex rhythmic patterns and fingerings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations like 'e1', 'd4', and 'e2' above the notes.

### 3.9 Movimentos Figurativos, para violão solo (1984)

I – Sensual

II – Brilhante

III – Tépido

IV – Circular

[Editora Irmãos Vitale, SP – 1984]

I – Sensual

Musical score for 'I – Sensual', showing two staves. The notation includes fingerings (e.g., ④, ③, ②, ①, ③, ④) and dynamics (*mp*, *mf*, *f*). There are also some handwritten annotations like 'III' and 'I' above the notes.

II – Brilhante

Musical score for 'II – Brilhante', showing two staves. The notation includes dynamics (*f*) and the word 'energico'. There are also some handwritten annotations like 'I', 'V', 'IV', 'O', 'harm. 19<sup>a</sup>', '21<sup>a</sup>', and '19<sup>a</sup>' above the notes.



### 3.11 *Fantasieta*, para flauta, oboé, violão, quarteto de cordas e contrabaixo (fev. de 1985)

[Manuscrito]

Nota: partitura com a seguinte informação: “Gravação Estúdio F, 13/02/85, 9:00h”.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Fantasieta'. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Flauta (Flute), Oboé (Oboe), and Violão (Guitar). The second system includes staves for Violino (Violin), Viola (Viola), Violoncelo (Cello), and Contrabaixo (Double Bass). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, dynamics (p, f), and articulation marks. The guitar part is specifically marked '6ª corda' (6th string).

### 3.12 *Sonata de Câmara*, para violino e violão (Rio, 1988)

I – Andante – quase recitativo

[Manuscrito]

Nota: obra inacabada

Handwritten musical score for Violino and Guitarra. The score is written on two systems. The first system shows the Violino part on a single staff and the Guitarra part on a single staff. The second system shows the Violino part on a single staff and the Guitarra part on a double staff. The music is in G major and 4/4 time. The Violino part features a melodic line with trills and slurs. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics include *mp* and *f*. Fingering and breath marks are present.

### 3.13 Movimento Calmo, para violino e violão (sem data)

[Manuscrito]

Handwritten musical score for Violino and Guitarra. The score is written on two systems. The first system shows the Violino part on a single staff and the Guitarra part on a single staff. The second system shows the Violino part on a single staff and the Guitarra part on a double staff. The music is in G major and 4/4 time. The Violino part features a melodic line with slurs and trills. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics include *mp*. Fingering and breath marks are present.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início deste trabalho, nossa maior motivação foi desvendar a vida e a obra de um compositor que apresenta raras referências escritas sobre sua música e atuação profissional. Após intensa pesquisa sobre os poucos materiais disponíveis, e muitas entrevistas realizadas, descobrimos e aprofundamos pontos de sua trajetória profissional, que nos surpreenderam pela riqueza, pluralidade e peculiaridade. Talvez, sua característica que mais chame atenção seja sua extrema versatilidade musical e habilidade em se embrenhar pelos mais distintos contextos sociais, atuando como compositor de filmes com linguagem vanguardista, arranjador e regente em gravações de ritmistas das escolas de samba do Rio, passando pela composição de canções populares e música para propaganda, além de atuação como concertista em importantes festivais.

A análise estilística de sua obra *Movimentos Figurativos* nos esclareceu alguns aspectos de sua escrita idiomática e de seu planejamento e controle sobre os elementos musicais e sobre o conjunto de movimentos que forma a obra. Além disso, pudemos revelar de certa forma a intenção por trás dos títulos das duas versões da obra citada.

Esperamos, desta forma, contribuir para a divulgação da obra do compositor, e possibilitar o acesso a futuros pesquisadores, através das informações e fontes apresentadas e do catálogo presente no último capítulo da dissertação.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Indivíduo e biografia na história oral*. Rio de Janeiro: CPDOC, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, FGV, 2000.

AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Esteio Editora, 2010.

AVELAR, Alexandre de Sá. *Figurações da escrita biográfica*. Uberlândia: ArtCultura, 2011. v. 13.

BALDESSIN, Sandra R. S. *Nos trilhos da cultura: Cia Paulista e a efervescência cultural em Rio Claro (1947-1969)*. Rio Claro: Revista do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, 2010. No. 5.

CAMARGO, Marilena Aparecida. *"Coisas velhas": um percurso de investigação sobre cultura escolar, 1928-1958*. São Paulo: UNESP, 2000.

CAMPOS, Carlos Áureo de Arruda. *Memória e Fantasia (Uma Quase Memória I)*. Rio Claro: Revista do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, 2012. No. 9.

CAMPOS, Marisa. *Patrimônio preservado e patrimônio destruído*. Rio Claro: Revista do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, 2010. No. 5.

CHAUÍ, Marilena. *Do épico pedagógico ao documentário*. São Paulo: Folha de São Paulo, junho, 1984.

CONCEIÇÃO, Livia Beatriz. *História e biografia: limites e possibilidades teóricas*. Niterói: Revista Cantareira, História – UFF, 2011. 15ª ed.

COSTA, Flávio Moreira. Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Manuscrito, acervo particular, julho de 1985.

ELIAS, Cosme. *O samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. Michigan: Harmonie Park Press, 1992. 2ª ed.

LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (coords.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 8ª ed.

LUNA, Paulo. *No compasso da bola*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2011.

OLIVEIRA, Miguel De Laquila. *Rogério Rossini e o cinema brasileiro: a trilha sonora do filme Cabra marcado para morrer*. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). *Anais*. Rio de Janeiro, 2012.

PENTEADO, Odécio Malaman. *Entidade teatral Grupo M3 apresenta: "Curriculum Vitae"*. Rio Claro: Revista do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, 2010. No. 5.

PORTO, Nelio Tanios. *H. J. Koellreutter e Música Viva: Catalisadores da música moderna no Brasil*. São Paulo: Revista Galáxia – PUC-SP, 2002. Vol. 2, No. 3.

RIBAS, Geraldo M. Brandão. *Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das Sonatinas No. 3 e No. 6 para piano*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Fábio Alexandre. *Rio Claro: uma cidade em transformação*. São Paulo: Editora Annablume, 2002.

SANTOS, Vicente Saul Moreira. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro através de vozes da música brasileira*. In: X Encontro Nacional de História Oral. *Anais*. Recife, 2010.

SCHMIDT, Benito B. *Biografia: um gênero de fronteiras entre a história e a literatura*. In: RAGO, M.; GIMENES, R. A. de O. (Org.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Unicamp, 2000.

SCHMIDT, Benito B. *Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica*. São Leopoldo: História - Unisinos, 2004. v. 8.

SERRÃO, Ruth. *Música para piano*. In: FARIA, A.; BARROS, L.; SERRÃO, R. (Org.). *Guerra-Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Carolina. *Encontro com a música romântica*. Rio Claro: Revista do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, 2010. No. 5.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: UNESP, 2008.

#### SITES:

CASTRO, Nei Leandro de. A presença dos mortos. In: Jornal Tribuna do Norte. Disponível em < <http://tribunadonorte.com.br/noticia/a-presenca-dos-mortos/68191> > Acessado em: 10 jun. 2012.

CASTRO, Nei Leandro de. Grandes figuras. In: Jornal Tribuna do Norte. Disponível em < <http://tribunadonorte.com.br/noticia/grandes-figuras/122947> > Acessado em: 10 jun. 2012.

MILLARCH, Aramis. O pau-de-sebo dos sambistas (1984). Disponível em < <http://www.millarch.org/artigo/o-pau-de-sebo-dos-sambistas> > Acessado em: 21 out. 2012.

MILLARCH, Aramis. O som é verde-amarelo com o futebol no Mexicoração (1986). Disponível em < <http://www.millarch.org/artigo/o-som-verde-amarelo-com-o-futebol-no-mexicoracao> > Acessado em: 18 out. 2012.

ORMOND, Andréa. Gordos e magros. Disponível em < <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2006/06/gordos-e-magros.html> > Acessado em: 09 jul. 2012.

SCHMIDT, Benito B. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. Estudos históricos, 1997. Disponível em < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2040> > Acessado em: 16 jul. 2012.

### **ENTREVISTAS:**

BARROS, Luitgarde Oliveira C. Entrevista realizada na residência da entrevistada. Rio de Janeiro, dez. 2012.

BARTUCCI, Leonardo. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, set. 2012.

CAMPOS, Pedro Ivo de Arruda. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 13 nov. 2012.

CASTRO, Nei Leandro de. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, jun. 2012.

CORTABITART, Luis Carlos. Entrevista realizada na produtora Mr. Vox. Rio de Janeiro, dez. 2012.

HELLMEISTER, Antônio. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 09 set. 2012.

HERZ, Angela. Entrevista realizada no escritório da entrevistada. Rio de Janeiro, jul. 2012.

LOPES, Nei. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 11 set. 2012.

PADILHA, Márcio. Entrevista realizada na produtora Mr. Vox. Rio de Janeiro, dez. 2012.

PENTEADO, Odécio Malaman. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 17 ago. 2012.

PEREIRA, Clever. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, nov. 2012.

PEZZOTTI, Caetano. Entrevista realizada no escritório do entrevistado. Rio de Janeiro, mar. 2012.

RODRIGUES, Nélio. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 24 set. 2012.

ROSSINI, Aparecida. Entrevista realizada na residência da entrevistada. Rio Claro (SP), jul. 2012.

ROSSINI, Marco. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 27 ago. 2012.

SERRÃO, Ruth. Entrevista realizada na residência da entrevistada. Rio de Janeiro, jan. 2013.

TIKHOMIROFF, João Daniel. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [migueldelaquila@gmail.com](mailto:migueldelaquila@gmail.com) em 16 fev. 2013.

## ANEXOS

# Movimentos Figurativos

## I - Sensual

ROGERIO ROSSINI  
Rio/1984

Largo (ca. ♩ = 44)

mp

mf

f

mp

rit.

a tempo

mp

cresc...

.....molto

tutta forza

sub *p* harm 7<sup>e</sup>

h<sub>9<sup>e</sup></sub>

32-Opus

h. 7ª

rall.

a tempo

I

cantando il basso

cresc. 6

f

II

a tempo

poco rit.

5

I

III

V

I

V

mp

II

VI

IV

II

rall.

p

a tempo

2

0

3

f

III

II

p

# Movimentos Figurativos

II - Brillhante

ROGERIO ROSSINI

Allegro moderato (ca. ♩ = 112)

*energico*

*f*

I IV

I V IV O

harm. 19<sup>o</sup> 21<sup>o</sup> 19<sup>o</sup>

*h. ados*

III II III IV

*mp* *p* *f*

*mf* h. 12

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, Roman numerals I, IV, and II are placed above specific notes. The word "cresc..." is written below the first few notes. A dynamic marking "f" is present below a later section of the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. A dynamic marking "f" is present below the first few notes. A Roman numeral "I" is placed below a later section of the staff.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, the tempo marking "Meno (ca. ♩ = 92)" is written. A dynamic marking "mp" is present below the first few notes. Roman numerals II, III, and V are placed above specific notes.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. A Roman numeral "III" is placed above a later section of the staff.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Roman numerals II, III, and IV are placed above specific notes.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Roman numerals I and IV are placed above specific notes.

6

The musical score consists of six staves of notation. The first staff features chords labeled II, V, and IV, followed by a melodic line with a natural sign and the number 19. The second staff is marked *a tempo* and *ff*, with a 5-fingered scale and a 3-fingered scale. The third staff shows a complex rhythmic pattern with various note values. The fourth staff includes chords labeled I, I, and II, with a circled 2 and a circled 3. The fifth staff has a 7-fingered scale and chords labeled I and IV. The sixth staff begins with a *rall.* marking, followed by chords labeled I, IV, III, II, V, IV, and a final melodic line with a natural sign and the number 19, ending with a *ff* dynamic.

32-Opus

# Movimentos Figurativos

III - Tépido

ROGERIO ROSSINI

Moderato (ca. ♩ = 108)



32-Opus

The musical score is written for guitar on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fretboard diagrams are indicated by numbers 0-5 below the staff. Roman numerals (IV, VI, VIII, I) are placed above the staff to denote chord positions. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the second system. A dashed line labeled 'E' spans across the second and third systems, likely indicating a barre position. The score concludes with a final chord marked 'n. 12'.

# Movimentos Figurativos

## IV - Circular

**Allegretto**  
♩ = 84

ROGERIO ROSSINI

10

Musical score for guitar, Opus 32, page 10. The score consists of seven staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The second staff continues the melodic line with triplets and a fermata. The third staff shows a complex chordal texture with triplets and a fermata. The fourth staff is a single melodic line with eighth notes. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), featuring a melodic line with triplets and fingerings. The sixth staff continues the melodic line with fingerings. The seventh staff has a treble clef and a key signature of two sharps, featuring a melodic line with fingerings and a bass line with chords. The score includes various musical notations such as triplets, fermatas, and fingerings.

32-Opus

The image displays seven staves of musical notation for guitar. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering instructions. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are used to indicate fingerings for specific notes. Fret numbers 0, 1, 2, 3, 4, 7, and 12 are indicated above the notes. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, and VIII are used to denote chord positions. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above certain notes, likely indicating specific techniques or accents. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation is arranged in a vertical sequence from top to bottom.

The musical score on page 12 consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature, featuring a melodic line with a circled '2' and a circled '1' above it, and a bass line with a '0' and a '2' below it. The second staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature, with a dynamic marking of *ff* and a slur over the notes. The third staff continues the melodic line with a slur. The fourth staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 7/8 time signature, with a dynamic marking of *ff* and a 'VII' above the staff. The fifth staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 7/8 time signature, with a dynamic marking of *mf* and a slur. The sixth staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 7/8 time signature, with a dynamic marking of *cresc.* and a slur. The seventh staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 7/8 time signature, with a dynamic marking of *ff* and a slur. The piece concludes with a final chord marked *mf*.