

## **OS ROCKS RURAIS E NÃO TÃO RURAIS DE ZÉ RODRIX**

**Rainer Gonçalves Sousa<sup>1</sup>**

### **RESUMO**

Esse artigo contempla o desenvolvimento e as diferentes fases que integram a trajetória artística do cantor e compositor José Rodrigues Trindade, mais conhecido como Zé Rodrix. Atuante entre as décadas de 1960 e 2000, ele contribuiu grandemente para a história do rock brasileiro e para a constituição de um discurso contracultural próprio ao contexto do país. Compreendendo o romantismo como uma estrutura de sentimento fundamental para se entender esse período, observa-se a obra de Rodrix como uma ferramenta importante para se analisar e repensar essa possibilidade analítica originalmente elaborada pelo intelectual britânico Raymond Williams.

**PALAVRAS-CHAVE:** Zé Rodrix; rock rural; estruturas de sentimento.

### **THE COUNTRY AND NOT SO COUNTRY ROCKS OF ZÉ RODRIX**

#### **ABSTRACT**

This article covers the development and different phases that make up the artistic career of the singer and composer José Rodrigues Trindade, better known as Zé Rodrix. Active from the 1960s to the 2000s, he contributed greatly to the history of Brazilian rock music and to the constitution of a countercultural discourse proper to the country's context. Considering romanticism as a fundamental structure of feeling to understand this period, Rodrix's work is an important tool to analyze and rethink this analytical possibility originally developed by British intellectual Raymond Williams.

**KEYWORDS:** Zé Rodrix; country rock; structures of feeling.

### **INTRODUÇÃO**

Zé Rodrix nasceu em um dia qualquer da década de 1970. Apesar de ser impossível precisar a data de tal evento, já que se trata do nascimento de uma persona artística, não há dúvidas de que este cantor e compositor esteve fortemente envolvido com as movimentações artísticas que marcaram o Brasil na segunda metade do século XX. Mas antes de se tornar o personagem Rodrix, havia tão somente José Rodrigues Trindade, filho de Maria de Lourdes e Hermano, nascido na zona sul do Rio de Janeiro, em 25 de novembro de 1947.

---

<sup>1</sup> Doutor em História e professor do Instituto Federal de Goiás - Campus Goiânia

Como bem aponta seu único biógrafo, Toninho Vaz, ele cresceu ao longo da década de 1950, vivenciando os desdobramentos da ordem bipolar mundial em um país que, ainda que economicamente periférico, produzia riquezas culturais que perduram até o tempo presente (LAFER, 2019, p. 127). Se é correto dizer que nesse tempo o Brasil expandia seus centros urbanos e vivenciava múltiplas experiências modernizadoras, também é correto apontar que se via atravessado pela chegada de novidades provenientes de outros lugares, como carros, diversos eletrodomésticos e a novidade que guia esse dossiê: o surgimento e a internacionalização do rock'n`roll.

No universo de canções gravadas por Zé Rodrix, percebe-se a nítida existência de uma memória sobre a chegada e o consumo do rock'n'roll americano em terras brasileiras. "Blue Riviera", por exemplo, gravada no ano de 1973, faz referência a um local que, de fato, pode ser considerado um dos mais importantes *points* do público jovem que se entregava à novidade musical, que trazia um novo universo de acordes e instrumentos, mas que também organizava um forma de se vestir e de se comportar. Contudo, por mais que a canção tenha viva capacidade de servir como um relato memorialístico destinado, segundo a própria letra, às pessoas que já estavam "com trinta anos ou mais", não é nesse momento da carreira artística de Zé Rodrix que se pode começar a tecer uma relação próxima entre o compositor e o rock feito no Brasil.

Ainda que viesse a se tornar um importante nome da música popular, a infância e o começo da adolescência de Rodrix foram marcados pelo teatro, o que sustenta uma relação bastante complementar com a música que viria a compor anos mais tarde (VAZ, 2017, p. 34). Afinal, como é sempre bom lembrar, o advento da televisão fez com que a dimensão performática das apresentações musicais ganhasse uma importância jamais observada, haja vista a gravação para a realização de programas de auditório, festivais e, anos mais tarde, a produção dos chamados *video clips*. A partir dessa dimensão, Zé Rodrix também atuou na conjunção das expressões artísticas música-teatro com a elaboração de trilhas sonoras inteiras para os chamados musicais de teatro.

## UM INÍCIO PROMISSOR NOS FESTIVAIS

Feitas essas considerações sobre a carreira de Rodrix, é importante demarcar que a primeira tentativa de se firmar enquanto artista aconteceu em 1967. Naquele ano, cercado por amigos e conhecidos igualmente interessados pelo mundo da arte, ele integrou o grupo musical *MomentoQuatro*, juntamente com Maurício Mendonça, David Tygel e Ricardo Villa. Definido, o grupo não teve sua carreira prontamente marcada por um circuito extenso de apresentações seguidas pela oportunidade de se gravar um disco. Seu primeiro e tímido feito acabou se dando no tão debatido e lembrado "Festival de Música Popular Brasileira de 1967", então organizado pela TV Record.

A entrada nesse festival só foi possível graças ao convite do cantor e compositor Edu Lobo, que se sagrou vencedor do evento com a engajada canção "Ponteio"<sup>2</sup> (MELLO, 2003, p. 182). A participação frutífera abriu caminho para que o *MomentoQuatro* entrasse num estúdio pela primeira vez e, com isso, José Rodrigues começasse a sua incursão particular pelo universo da canção popular. Em certa medida, o primeiro e único disco do grupo, gravado no ano de 1968, não só cumpriu a função de estabelecer um marco inicial na carreira de seus integrantes, como o registro do álbum, atravessado pela multiplicidade de propostas que compunham o universo da canção popular produzida no Brasil da década de 1960, demonstrou como flertavam com a crescente experimentação estética que marcou musicalmente o período.

A capa do disco, desenhada em formas fluidas, lembrava em muito as imagens psicodélicas da época, ainda que sua coloração fosse toda feita em preto e branco. Já no seu verso, o disco contava com um texto que cumpria a função de explicar ao público as pretensões artísticas do quarteto musical, legitimando a ação do grupo. Entre outras afirmações, registram que o disco teria sido feito "com muita consciência" e que a

---

<sup>2</sup> Edu Lobo, Marília Medalha e MomentoQuatro. *Edu Lobo, Marília Medalha e MomentoQuatro*. Philips, 1967.



música popular não pode estar distante "do todo que nos cerca" e que ela deve " a integrar o presente que se vive (...) caso contrário ela será absolutamente inútil"<sup>3</sup>.

IMAGEM 1 - Capa do disco "MomentoQuatro" (1968)



Fonte: Arquivo pessoal

Mesmo que breve, a experiência no *MomentoQuatro* se mostrou muito importante para que Zé Rodrix continuasse a trilhar uma carreira musical. Ao fim da década de 1960, o Brasil experienciou uma ruptura democrática que iria deixar profundas marcas não só no campo das disputas políticas, sociais e econômicas, mas no próprio modo de se fazer e pensar a música, a partir da escalada autoritária que estabeleceria sérias restrições ao fazer artístico dos sujeitos daquele tempo. Em contrapartida a esse cenário, diversos movimentos sociais se articulam em diferentes lugares do mundo – de mulheres, da comunidade negra, dos grupos LGBT e do

<sup>3</sup> MomentoQuatro. MomentoQuatro. Philips, 1968.

movimento contra a Guerra do Vietnã –, ganhando espaço nos noticiários. Em termos históricos, tais movimentações se ligam ao que se convencionou chamar à época como "movimentos de contracultura" (MACAN, 1997, p. 16).

Para além de suas pautas, tais movimentos também se utilizaram de várias expressões artísticas ou foram por elas tematizados. No campo da canção popular, entre os diversos gêneros musicais em evidência, o rock pode ser reconhecido como um espaço em que tais demandas se expressaram com bastante frequência, tanto em suas formas como em seu conteúdo. Estabelecido na década de 1950, o rock ligou-se fortemente ao surgimento de uma cultura jovem. Contudo, adentrando a década seguinte, o gênero musical que inicialmente se popularizou pelo ritmo dançante, começou a dialogar com experiências artísticas de vanguarda (MERHEB, 2012, p. 10). Não por acaso, é possível notar que bandas que se formaram ao longo da década de 1960 passaram por visíveis transformações na narrativa de suas letras, nos arranjos elaborados e na própria instrumentação dos grupos musicais<sup>4</sup>.

Esse ponto de inflexão entre o rock e as comunidades jovens não passou despercebido no território brasileiro, apesar da presente escalada autoritária em curso. O próprio Rodrix, dado o fim do seu grupo musical, declarou que se enveredou por uma "fase hippie" em que deixou o Rio de Janeiro e foi viver com um grupo de artistas no Rio Grande do Sul (VAZ, 2017, p. 46). Nessa época, Rodrix tentou estabelecer diferentes trabalhos artísticos, chegando até a atuar como colunista do jornal Zero Hora, de Porto Alegre. No entanto, essa outra empreitada durou tão pouco tempo quanto o seu primeiro grupo musical e Zé Rodrix resolveu retornar à sua terra natal e à cena musical que garantiu suas primeiras atuações.

---

<sup>4</sup> Uma interessante exposição sobre esse processo de transformação se encontra no texto "She`s Leaving Home: o processo de feminilização nas canções dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura", da historiadora Vanessa Pironato Milani (2018). No artigo, ela desenvolve uma rica análise sobre como as questões de gênero se modificam no repertório dos Beatles, indicando que a influência da contracultura no rock pode ser vista como um movimento que promove cisões de forma e conteúdo que são de suma importância para a compreensão do gênero musical em questão, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970.

Nesse momento, Zé Rodrix recuperou seus contatos com outros músicos e tentou estabelecer um novo rumo para a sua carreira artística. Já no ano de 1969, ele integrou o grupo de músicos que participou da gravação do primeiro disco do cantor e compositor Jards Macalé<sup>5</sup>, que surgia naquele momento como um artista "maldito". À época, essa designação não se estabelecia por um sentido de rejeição ou em função de uma crítica necessariamente negativa. O ponto fundamental é que, naquele momento, o experimentalismo ainda se mostrava como uma possibilidade que teve seu primeiro destaque com os artistas ligados ao tropicalismo, mas continuava a ecoar à revelia da necessidade de se declarar como parte daquele ou de outro movimento artístico qualquer.

### **SOM IMAGINÁRIO: UMA BANDA DE ROCK COLADA NA MPB**

Um indício dessa percepção talvez seja reconhecido no projeto seguinte ao qual Zé Rodrix se filiou no alvorecer da década de 1970. No encontro com alguns colegas do meio musical e pela intermediação do empresário José Mynssen, que buscava uma banda que pudesse acompanhar o processo de reconfiguração musical e imagética do cantor e compositor Milton Nascimento, Zé Rodrix se estabeleceu em um novo grupo, o *Som Imaginário* (MOREIRA, 2011, p.246). Trabalhando tanto no acompanhamento do consagrado cantor, quanto no estabelecimento autônomo da nova banda, que gravou um total de três discos (mas Rodrix só participou do primeiro), José Rodrigues passou a oficialmente a se nomear e assinar suas composições sob a alcunha de Zé Rodrix, cuja escrita e a sonoridade final do nome artístico servia como uma dupla homenagem ao guitarrista Jimi Hendrix e ao personagem dos quadrinhos Asterix (VAZ, 2017, p. 47).

Para além desses indícios que apontam para as influências da cultura de massa e, principalmente, da contracultura, Zé Rodrix se firmava a partir de então enquanto um artista ligado ao rock produzido no Brasil dos anos 1970. E isso se percebe no elevado grau de participação que ele teve no processo de composição do álbum de estreia do

---

<sup>5</sup> Jards Macalé. *Só morto*. RGE, 1970.



"Som Imaginário"<sup>6</sup>. Das oito canções autorais do disco, Zé aparecia como autor ou coautor em cinco delas. Além desse fator de ordem quantitativa, é de fundamental importância destacar que o projeto musical da banda se assumia diretamente influenciado pelas bandas de rock progressivo que despontavam nas cenas musicais inglesa e norte-americana daquele período.

Como exemplo dessa combinação entre o rock e a contracultura nas composições do disco, destaca-se a canção "Make Believe Waltz". Ambientada na cidade de Nova York, a canção traz um exercício de imaginação de um mundo posterior à contracultura, em que o seu eu-lírico relembra melancolicamente os "passeios no parque", as "festas" e as "noites insones" passadas junto a outros companheiros que compartilhavam do estilo de vida hippie que o próprio Zé Rodrix experimentou e logo abandonou. De forma concomitante, é importante frisar que essa mesma canção é marcada por variações de compasso e efeitos sonoros facilmente identificáveis em canções mais experimentais dos Beatles como "Lucy in the sky with diamonds"<sup>7</sup>, "For the benefit of Mr. Kite"<sup>8</sup> ou "Happiness is a warm gun"<sup>9</sup>.

Ainda que a presença de Zé Rodrix no *Som Imaginário* chegasse ao fim um pouco depois da gravação do disco de estreia do conjunto, o interesse em permanecer ligado ao universo sonoro e estético do rock e da contracultura estava longe de acabar. Rodrix continuaria compondo e tecendo parcerias com outros músicos que já conhecia naqueles anos iniciais de sua carreira, retornando ao universo dos festivais de canção popular, ainda que esse tipo de evento não tivesse o mesmo tipo de repercussão observado no desenrolar da década anterior. Em parceria com Tavito, integrante do *Som Imaginário*, ele compôs "Casa no campo", canção que lhe deu a condição de vencedor do Festival de Juiz de Fora<sup>10</sup> e, posteriormente, o de finalista do VI Festival Internacional da Canção, organizado e produzido pela Rede Globo de Televisão.

---

<sup>6</sup> Som Imaginário. *Som Imaginário*. Odeon, 1970.

<sup>7</sup> Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI, 1967.

<sup>8</sup> Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI, EMI, 1967.

<sup>9</sup> Beatles. *The Beatles*. Apple Records, 1968.

<sup>10</sup> "CASA DE CAMPO" vence o Festival de Juiz de Fora. *O Globo* (Vespertina, Geral), 23 ago. 1971. Rio de Janeiro, p. 31.

Por mais que, conforme já dito, os festivais de música popular não mais ocupassem o lugar de prestígio de outrora, a composição e a gravação de "Casa no campo" trouxeram consequências significativas para a carreira de Zé Rodrix e para o cenário musical do período. O sucesso da canção foi acompanhado pelo reconhecimento de Elis Regina, nome de grande prestígio no universo da canção popular feita no Brasil. E sua regravação pela cantora foi um marco que permitiu a Rodrix reconhecer-se como um compositor "da linha de frente da MPB" (VAZ, 2017, p. 69). Apesar dessa declaração potencialmente suscitar dúvidas sobre a que gênero musical Zé Rodrix viria a se filiar, frisa-se que ao longo da década de 1970 e nas décadas seguintes, a ideia de oposição ou diferença entre a MPB e outros gêneros musicais se tornou bastante complexa pelas diversas ressignificações que teria ao longo de sua existência.

### **SÁ, RODRIX & GUARABYRA E O SURGIMENTO DO ROCK RURAL**

Também é importante assinalar que essa nova etapa da carreira musical de Zé Rodrix foi responsável pelos contatos que se estabeleceram para a formação do trio *Sá, Rodrix e Guarabyra*, que gravou dois álbuns de suma importância para o entendimento dos caminhos assumidos pelo rock brasileiro. Álbuns esses que ofereceram uma determinada sofisticação musical e poética que coloca em xeque a noção evolucionista que se costuma atribuir apenas à relevância e à qualidade do rock brasileiro da década de 1980.

Por último, faz-se necessário pontuar que a canção "Casa no campo" foi discursivamente responsável pela elaboração do "rock rural" enquanto possibilidade criativa do rock feito no Brasil. Isso não quer dizer que a relação entre o campo e o rock tenha sido originalmente sugerida pela canção de Rodrix e Tavito. Pelo contrário, desde a década de 1960, as aproximações poéticas e musicais entre a country music, o folk e o rock se realizaram no desenvolvimento da própria contracultura anglo-americana. Mais que uma simples possibilidade artística, o olhar para a vida no campo se colocava como uma das expressões de crítica à modernidade capitalista do período na medida em que



uma vida fora dos grandes centros urbanos se traduzia como possibilidade de ruptura com os padrões estabelecidos.

No caso brasileiro, é difícil pontuar que a ideia do "rock rural" acabaria se efetivando como um tipo de subgênero musical ao longo do tempo. Por mais que alguns outros grupos surgidos naquele mesmo período se identificassem com essa possibilidade, não há como afirmar que a composição de "Casa no campo" e a própria formação do trio "Sá, Rodrix & Guarabyra" tenham sido suficientes para o reconhecimento de um novo movimento musical. No entanto, ainda que o "rock rural" não tenha ganhado amplitude, ele se constituiu enquanto uma manifestação artística que permite entender os meandros do desenvolvimento da própria contracultura no Brasil.

Mais que uma mimese daquilo que acontecia em outros contextos, a contracultura brasileira e suas manifestações de ordem cultural indicam sentidos que são próprios de um movimento que se organizou em um contexto político indubitavelmente marcado pela restrição das liberdades aliado a um projeto de modernização autoritário. Mediante tais elementos, os "rocks rurais" gravados durante os anos de 1972 e 1973 apontam para os sentidos de se imaginar um "*back to the land*" claramente pautado pela sonoridade caipira e a contemplação de paisagens que jamais poderiam ser comparadas com as que foram utilizadas como referência para grupos e compositores como Eagles, Carole King, James Taylor, Bob Dylan ou Crosby, Stills, Nash & Young (PERONE, 2004, p. 143-149).

No contexto brasileiro, destaca-se a composição "Primeira Canção da Estrada"<sup>11</sup>, composta por Rodrix em parceria com Sá. Sob o ponto de vista histórico, ela está ligada ao movimento de jovens que passaram a se lançar pelos rincões e interiores do território brasileiro. Não por acaso, a canção se preocupa em explorar o aspecto errante desse tipo de vida, relacionando a experiência com a juventude daquele tempo, ao alertar que "Eu tinha apenas dezessete anos/ No dia em que saí de casa/ E não fazem mais de quatro semanas que eu estou na estrada". Há uma estreita correlação com a juventude da

---

<sup>11</sup> Sá, Rodrix & Guarabyra. *Passado, Presente, Futuro*. Odeon, 1972.

década de 1970 e sua demanda pela busca de uma nova vida longe do universo urbano, de forma que a narrativa se vincula com o fato de que

ao longo dos próximos anos, milhares de mochileiros e andarilhos pegarão a estrada para explorar o Brasil, outras partes da América Latina, e outros continentes. Havia rotas estabelecidas para estes tipos de aventura, que primeiramente atraiu jovens das regiões centro-sul do país. Uma viagem popular para viajantes alternativos era a exploração do interior do Nordeste, descendo o Rio São Francisco a partir de sua cabeceira, localizada no norte de Minas Gerais, passando por cidades como Pirapora, Xique-Xique e Petrolina, chegando até as cidades costeiras que separam Sergipe e Alagoas (DUNN, 2016, p. 41).

Por meio dessa constatação, percebe-se que o "rock rural" composto por Zé Rodrix e seus outros dois parceiros se ancorava em imagens de uma realidade rural e interiorana própria do Brasil setentista. Canções como "O pó da estrada" e "O brilho das pedras" surgem como um inventário de elementos que expõem uma forma própria de se viabilizar a relação com esse lugar distante das cidades. Ao contrário do que se possa supor, a ida ao campo surge constantemente como uma experiência colocada no passado ou vivenciada até um certo período de tempo. Não por acaso, o saudosismo aparece como um estado emocional regularmente evocado na estrutura narrativa dessas canções. A ida ao mundo rural parece se configurar como um retorno que está sempre prestes a acontecer ou que, não acontecendo, é requisitado constantemente.

Isso talvez fique evidente na canção "Até mais ver", que ironicamente não apenas encerra o disco "Terra", gravado em 1973, como também marca a última gravação do trio ao longo de mais de três décadas. Essa dupla despedida é atravessada pela extensa menção a elementos naturais em entrecruzamento com a presença humana no ambiente rural. Marcada por um andamento lento, a canção combina viola, guitarra e sanfona, e realiza uma longa despedida de coisas como o "rio amarelo e vazio", a "pomba cinzenta", a "telha de barro", o "copo de folha", a "cama de palha". Não por acaso, seu último verso profere "até mais ver, sertão", deixando evidente que o *drop out* proposto no rock rural elaborado por Zé Rodrix e seus companheiros teria uma natureza pendular, sugerindo que o abandono definitivo da vida nas cidades e da sua rotina jamais se efetivaria.

Ao reconhecer essa impossibilidade, o rock rural elaborado nos dois discos do trio aponta para um elemento fundamental que explica não só a natureza de suas composições, como também justifica a reverberação dos discursos contraculturais neles contidos. Para além da importância central da expansão do mercado fonográfico, cabe aqui designar o rock rural como uma expressão artística romântica, dentro de uma perspectiva de romantismo como uma *estrutura de sentimento* que se organiza das mais diferentes formas ao longo do tempo<sup>12</sup>. Isso significa dizer que o sentimento de rejeição ao avanço da modernidade, elemento fundamental do sentimento romântico, produz um amplo conjunto de respostas que podem variar entre o lamento resignado mediante o avanço do capitalismo e a proposição de uma ruptura que utopicamente demanda a construção de um mundo inteiramente distinto.

Conforme já mencionado, o ano de 1973 marca um outro ponto de inflexão na movimentada carreira musical de Zé Rodrix. A saída do trio formado com Sá & Guarabyra (que depois resolvem se tornar uma dupla de longa discografia) foi logo sequenciada pela formulação de uma carreira solo de relativo sucesso, que, em um primeiro momento, pode ser sintetizada por um movimento de afastamento estético e temático do universo rural que protagonizava suas composições. No entanto, há ainda uma clara permanência ao rock enquanto possibilidade criativa fundamental em seus discos, que se efetiva tão somente nos dois álbuns subsequentes, "I Acto" (1973) e "Quem sabe, sabe... quem não sabe, não precisa saber" (1974).

---

<sup>12</sup> Nesse ponto, o texto apresenta o romantismo enquanto uma estrutura de sentimento que marca o cenário musical das décadas de 1960 e 1970, tendo como uma referência fundamental a eclosão dos movimentos de contracultura. De tal forma, assume-se o emprego do conceito originalmente elaborado por Raymond Williams como uma questão posta no tempo, que no campo da arte "se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações e perturbações de velhas formas) que a estrutura de sentimento, como solução, se relaciona" (1979, p.136). Por outro lado, na medida em que se reconhece no romantismo uma estrutura de sentimento, é importante se levar em conta as considerações de Michael Löwy e Robert Sayre de que o romantismo é compreendido a partir do momento em que se admite a existência de certas tipologias de romantismo que, ao mesmo tempo que se identificam como formas de oposição à modernidade, também se distinguem em diferentes espectros ideológicos, podendo assim ser possível observar a presença de diferentes "políticas do romantismo" (LOWY; SAYRE, 2015, p. 85).

Ainda que o campo desaparecesse enquanto tema, a inquietação romântica, fortemente ligada a uma condição própria da juventude, permanecia como uma motivação fundamental de algumas composições deste período. Entre elas, "Casca de caracol" se notabiliza pela narrativa da história de um jovem que não se sente confortável com a realidade que o cerca e se vale de metáforas para reafirmar sua condição mísera ao dizer: "No tempo em que eu andava de quatro/ Engatinhando pela beira do maior precipício/ Eu tinha muito medo gente/ Nesse tempo conversar era o maior sacrifício!".

O jovem desajustado de seu tempo percebe-se também como testemunha de mudanças nos padrões de comportamento entre aqueles que integravam a sua própria geração. Contudo, essa percepção assinalada pelo fato de notar que o mundo estava mudando e que "os cabelos" estavam "cobrindo a maior parte das caras" era imediatamente contrastada com o fato daquele sujeito retraído estar com "a cabeça raspada", pois naquele tempo o pai não lhe dava "colher de chá". Aqui, percebe-se um aceno para uma dimensão cotidiana, doméstica e, ao mesmo tempo, urbana das mudanças estabelecidas pela eclosão dos discursos e símbolos contraculturais. Sendo assim, é possível reconhecer que o apagamento do campo nas canções de Rodrix estava longe de também implicar no apagamento da contracultura e, conseqüentemente, do desajuste romântico próprio daquele movimento.

Entre outras composições dessa etapa inicial da sua carreira solo, também se destacam "Eu não quero" e "Receita de bolo", sendo esta última puramente instrumental. Ainda que não apresente uma letra, o título da canção é uma clara referência aos modos estabelecidos da censura realizada durante a ditadura militar brasileira, quando receitas de bolo ou poesias que aleatoriamente povoavam as páginas de jornal possuíam algum tipo de informação considerada subversiva ou ofensiva ao governo. No caso de Rodrix, a sua "receita de bolo musical" surgiu após uma composição feita em parceria com Tavito ter sido censurada durante a confecção do disco "I Acto". Ao invés de tentar mudar a própria composição, Rodrix decidiu projetar



o protesto jornalístico para o interior de um álbum de música popular (SOUSA, 2014, p. 50).

No disco subsequente, há outros indícios de que os conflitos geracionais e a crise subjetiva passaram a ser os argumentos fundamentais que ancoravam a influência da contracultura na obra de Zé Rodrix. Composições como "Muito triste", "A volta do filho pródigo" e "Muro da vergonha" organizaram um corpo ao mesmo tempo coeso e diverso na elaboração do álbum "Quem sabe, sabe... quem não sabe, não precisa saber". Em certa medida, ao constituir esses vários deslocamentos, a saída de Rodrix do universo rural conseguiu atestar os múltiplos sentidos que a contracultura, enquanto manifestação de uma estrutura de sentimento romântica, conseguia evocar nas mais diversas manifestações artísticas constituídas nas décadas de 1960 e 1970.

Em contrapartida, é de fundamental importância entender que essa contracultura brasileira foi visivelmente acompanhada por um pujante processo de ampliação do mercado de bens culturais. No caso de Zé Rodrix, esse contexto justifica em parte sua rápida ascensão no universo da canção popular, bem como sua expressão como compositor, haja vista os trabalhos desenvolvidos com trilhas sonoras para filmes e novelas e, ao longo da década de 1970, na composição de jingles encomendados para diversas campanhas publicitárias. De fato, em diversas entrevistas, Zé Rodrix sugere que essa forma de ganho com a música era muito mais vantajosa e honesta do que certas práticas que influenciavam na manutenção e prestígio de uma carreira musical.

## **RODRIX, PERO LATINO AMERICANO**

No entanto, ainda que fizesse esse tipo de crítica à cena musical de sua época, Zé Rodrix não desistiu de sua carreira de cantor e compositor. Na segunda metade da década de 1970, ele resolve então formular uma fase completamente inédita em sua trajetória artística. Em 1976, Rodrix elabora uma persona artística completamente distinta do roqueiro de longos cabelos, que outrora almejava uma "casa no campo" e sair da "casca de caracol" que o alienava do mundo. Com o álbum "Soy latino americano", passa a se apresentar como um crooner, de paletó branco. Canta e dança em

suas apresentações ao vivo, evocando uma imagem de um homem latino declaradamente preocupado com seus amores românticos e outros prazeres da vida.

Diante de tantas mudanças, seria possível dizer que Zé Rodrix abandonou os diálogos com o rock, com a contracultura e, por conseguinte, com o romantismo enquanto estrutura de sentimento? Tal questão poderia ser primordialmente respondida com um importante comentário que Raymond Williams tece ao pensar sobre o conceito que ele mesmo elaborou. Tomando a literatura inglesa como referência, o autor destaca que

Há períodos (...) que revelam uma geração de escritores, nesse caso romancistas que não estão na mesma época apenas fisicamente, mas que são plenamente contemporâneos uns aos outros, no sentido de partilharem certas percepções e estilos em sua obra. Há, então, outros períodos em que uma gama de escritores com a mesma idade não parecem compor, de forma alguma, uma geração nesses mesmos termos: são pessoas diferentes realizando tipos diversos de obras (WILLIAMS, 2013, p. 157).

A partir dessa constatação, Williams aponta que a questão geracional não consegue explicar uma tendência hegemônica entre uma cena cultural ou um grupo de artistas. De fato, existem artistas que podem estabelecer elos que extrapolam a questão de ordem etária e geracional. No entanto, isso não implica em reconhecer também o contrário de tal ideia. A geração tem um peso no reconhecimento de um conjunto de questões, preferências ou recursos estéticos que marcam uma determinada época. Pode não encerrar os processos de análise e, principalmente, de comparação entre artistas ou certos movimentos artísticos. Contudo, no caso de Zé Rodrix, a saída do universo sonoro do rock não implica em equivalente abandono do romantismo enquanto uma questão que permeia seus processos criativos nessa fase assumidamente definida como mais comercial.

No próprio disco de estreia solo, lançado em 1976<sup>13</sup>, Zé Rodrix aponta em direção a essa possibilidade quando, já passado o frisson inicial pela composição de "Casa no Campo", ele a regrava, tendo o cuidado de posicioná-la como faixa que encerra o álbum "Soy Latino Americano". Mais que simplesmente realizar uma

---

<sup>13</sup> Zé Rodrix, *Soy Latino Americano*. EMI, 1976.

regravação, o novo registro de "Casa no campo" é propositalmente precedido por um discurso em que Rodrix assinala: "Eu deixei pro fim do disco essa conversa com vocês. Já faz tempo que a gente se conhece. Mas poucas vezes a gente pode dizer aquilo que pensa, que sente. O tempo passou, muita coisa mudou. E eu também. Mas ainda agora, e mais do que nunca: "Eu quero uma casa no campo..."".

Esses dizeres são carregados de grande dubiedade, pois ele mesmo confessa que a sua carreira sofreria uma forte guinada ali, ao mesmo tempo que indica que "a casa no campo" ainda é almejada. De fato, essa afirmação constituída de sentidos opostos pode ser vista como uma antecipação ao considerável número de críticas que Zé Rodrix viria a sofrer a partir daquele momento. Em um tempo em que a crítica musical tinha considerável influência na legitimação das carreiras artístico-musicais, Rodrix foi então acusado de que estaria saindo de um nicho por mero oportunismo, chegando ao ponto de considerá-lo um "talento desperdiçado"<sup>14</sup>.

Ainda que sejam válidos esses exercícios comparativos, eles não se atentam para a permanência da estrutura romântica nas canções do elaborado personagem latino de Rodrix. Em "Ilha Deserta", canção em que retoma o desejo de isolamento em relação ao mundo moderno, como anteriormente reconhecido em canções como "Mestre Jonas" e a já analisada "Casca de Caracol", ele reitera um discurso de despojamento material, ao dizer em seus primeiros versos: "A gente precisa de pouca coisa/ Pra viver feliz e sossegado/ Um barco a vela/ Um fogão de lenha/ E uma cama limpa pra deitar quando se está cansado".

Nesse trecho, Rodrix menciona vários elementos que fogem de um ideal citadino e moderno. Ao mesmo tempo, o discurso utópico se estabelece em um espaço imaginado que está geograficamente e espacialmente distante dos cenários rurais próprios das composições do início da década. A ilha se torna um espaço inédito, mas ainda destinado às mesmas aspirações de "pó da estrada", "o vapor no São Francisco" ou o "brilho das pedras". Além disso, há também a reafirmação de que esse sonho

---

<sup>14</sup>ZÉ RODRIX:, como Belchior, um caso de desperdício. Matutina, Cultura (O Globo). Rio de Janeiro, 15 jul. 1976, p. 44.

almejado seja objetivamente impossível, pois grande parte das ilhas desertas possuíam um dono. Assim, retomando o subjetivismo (também chamado de "revolução pessoal") como uma das marcas do discurso contracultural, o artista exorta que "(...)se as ilhas do mundo já têm dono/ E você não entende bem porque/ Separe tudo que lhe faz falta/ E guarde bem guardado/ Numa ilha dentro de você”.

A partir do movimento dos elementos de mudança e permanência, nota-se que, assim como aconteceu com outros artistas contemporâneos<sup>15</sup> seus, o avanço da chamada modernização conservadora atingiu também a carreira de Rodrix. A demanda por maior profissionalização e a segmentação dos processos de produção musical fizeram com que passasse a dialogar com outros referenciais estético-musicais<sup>16</sup>, sobretudo pela participação do cantor romântico e produtor musical Robert Livi na construção de seus discos solo. Em certa medida, a própria noção (também romântica!) de que o artista age de forma autônoma e que deve ter nessa autonomia um valor de ordem inegociável, sucumbe mediante um conjunto de transformações que demandam forte disposição do artista para negociar os próprios termos de elaboração de sua obra.

---

<sup>15</sup> A esse respeito, recomenda-se a leitura da tese de doutorado "As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização", desenvolvida pela socióloga Daniela Vieira dos Santos. No texto, ela expõe os dois compositores como "filhos da promessa modernista e do ideal de formação desenvolvimentista do Brasil" e, por tal razão, aborda de que modo as questões em torno de uma cultura nacional-popular rondam e modificam a trajetória artística desses dois importantes nomes da nossa canção popular (2014, p. 8).

<sup>16</sup> A importância dessas mudanças observáveis a partir da segunda metade da década de 1970 se coloca em diferentes interpretações sociológicas da cultura brasileira nesse período. Marcelo Ridenti destaca que o avanço da modernização e da profissionalização do mercado artístico fomentou a postura do artista "reconciliado com o mundo, no qual reconhecera o eterno e inevitável movimento em que deve se inserir, e não combater, usufruindo ao máximo o prazer e a dor de viver em meio às intempéries da modernidade, quem sabe conservando românticamente “um coração brilhando no peito do mundo” (2014, p. 280). Em direção bastante semelhante, Renato Ortiz frisa que nesse mesmo período, "os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isto não significa que eles não mais irão se posicionar politicamente. Só que doravante se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais" (2006, p. 164).



IMAGEM 2 - Apresentação da música "Soy Latino Americano" feita para o Programa Fantástico



Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1561292/>

Inserido nessa dinâmica mercadológica, Zé Rodrix não deixou de empreender em suas composições a tematização de seu tempo. Ciente de que todo esse conjunto de mudanças seria respondido com severas críticas, ele se preocupou em defender suas escolhas e, ao mesmo tempo, questionar por qual motivo determinadas formas musicais seriam mais ou menos legítimas. Movimento esse que aparece no álbum “¿Quando Será?”<sup>17</sup>, gravado em 1977, em que Zé Rodrix passa a utilizar o encarte do disco como um espaço de comentário sobre cada uma das canções que constituem o álbum.

Na canção "Se o cantor calar", Zé promove uma defesa da liberdade e do poder comunicativo dos cantores. Mais do que um músico, ele defende a tese de que o cantor é um sujeito responsável por expressar o sentir e o pensar de milhares de pessoas. Portanto, ele mesmo entoia que “Se o cantor calar a boca/ O mundo fica em silêncio/ E dessa hora em diante/ Não vai ter mais ninguém/ Pra falar por você/ Pois o cantor só existe/ Quando ele canta bem alto/ As coisas todas que você tem/ Guardadas dentro de você/ E não consegue dizer”. Aqui, o silêncio do cantor se coloca como o fim de um ato

<sup>17</sup> Zé Rodrix, *¿Quando será?*. EMI, 1977.

comunicativo que, contraditoriamente, alcançou grande importância em um período em que as liberdades criativas eram cerceadas a todo momento.

Se por um lado, essa seria uma forma de constituir uma função comum a todo e qualquer artista ligado à canção popular, Rodrix também entendia que a defesa do traço identitário e universal não deveria ser relativizada mediante o uso de determinadas opções musicais ou performáticas. Para tanto, voltando ao encarte do disco, ele justifica que a composição de "Se o cantor se calar" era uma homenagem a Chico Buarque, a quem ele mesmo descreve como um homem que "sabe decir, y siempre lo disse"<sup>18</sup>. Contudo, ele emenda seu elogio confesso à ressalva de que ele se via na mesma condição do prestigiado nome da MPB, pois "digo las cosas bajo una cara alegre y dançante, pero digo de la misma manera".

Em entrevista realizada nessa mesma época<sup>19</sup>, ele retoma essa perspectiva, fazendo as seguintes considerações:

tudo o que se faz neste país é primordial. Tudo. Agora, a gente tem que se dar o respeito pras pessoas saberem que todas as coisas têm o mesmo valor. Não é uma coisa mais importante que a outra. Não existe Chico Buarque é mais importante que Waldick Soriano. Por que? Eu quero saber porque. Eu acho que aí sim a gente deve questionar, porque se eles movem as mesmas massas de público, se eles removem a mesma quantidade, se eles se mantêm em função durante um longo tempo, com uma solidez impressionante, alguma razão há. Então, a gente não vai poder chegar e comparar coisas tão diversas como um Chico Buarque e um Waldick Soriano, e coisas tão importantes como um Chico Buarque e um Waldick Soriano, porque eles fazem parte da nossa cultura, que vai se formar ainda (RODRIX, 1977, p. 23)

---

<sup>18</sup> A escrita do texto em espanhol (ou, em algumas situações, uma junção de português com o espanhol) funciona como mais um elemento performático que dá destaque ao personagem latino encarnado por Zé Rodrix durante esse período. Sendo assim, o desenvolvimento desses textos não funciona como uma pausa em que o autor abre mão de seu personagem para tecer comentários sobre os sentidos de sua atuação. Pelo contrário, o amálgama de espanhol e inglês se coloca como uma extensão daquela personagem que viria a ocupar os discos, palcos, programas televisivos e páginas de revista da época. De certo modo, essa extensão recupera o fato de que, em sua juventude, Zé Rodrix teve uma relação muito próxima com o teatro, que se revelou importante na medida em que ele produziu trilhas sonoras para musicais ao longo de quase toda a sua carreira.

<sup>19</sup> RODRIX, Zé. Eu, Zé Rodrix. Música. São Paulo: Imprima, Jan. 1977, p. 19-23

Ao insistir nesse argumento, Rodrix revela as tensões que se davam no campo da música popular de seu tempo, em que o prestígio e o tratamento dado a determinados gêneros musicais não eram os mesmos. Por um lado, essa pode ser vista como uma demanda que soa idealista, pois as distinções se organizam a todo o momento em todos os circuitos de produção e consumo artísticos decorrentes ao longo do tempo. Por outro, indica que os deslocamentos temáticos e musicais feitos por Rodrix despertariam um turbilhão de cobranças e de aplausos dos quais ele tinha consciência, mas não necessariamente estaria disposto a assumir a todo o momento.

De fato, já alcançando o fim da década de 1970, a carreira de Zé Rodrix tem seu período mais estável nesse momento em que encarnava a condição de cantor latino que cantava seus amores ao mesmo tempo em que compunha canções explicitamente interessadas em realizar certos comentários de cunho político e social. Logo, o latino aqui evocado nesse empreendimento, que potencialmente o afastava do rock e da própria MPB, não poderia ser reduzido ao interesse de se adequar da forma mais subserviente aos ditames que marcavam o processo de profissionalização do mercado fonográfico brasileiro. Observando o caráter diverso do "Rodrix Latino", a natureza mais alegre e dançante de sua música servia também como forma de romper com os paradigmas de que o artista cômico e atormentado pelas questões de sua época só poderia ser aceito e compreendido ao fazer canções de uma determinada forma.

## **O INTERESSE NO PRESENTE E O DISTANCIAMENTO DO PASSADO**

Centrado nesse argumento, Zé Rodrix marca os discos finais de sua carreira solo com canções bastante desprendidas da recuperação de imagens de um passado pré-moderno ou da reivindicação de utopias lançadas ao futuro. Sendo álbuns que historicamente coincidem com o processo de distensão da ditadura militar, é possível pontuar a presença de narrativas que tanto falam da crise que encerra esse período da vida sociopolítica brasileira, como também colocam em dúvida o possível entusiasmo

com o processo "lento, gradual e seguro" que levaria o país rumo à recuperação das liberdades democráticas (SILVA, 2019, p. 326).

Tal noção já se apresentava em gravações como "Quando será?" (1977) e "Hora Extra" (1978), nas quais Zé Rodrix tematiza sobre a carestia, o excesso de trabalho e a falta de perspectiva que marcam o fim da década. Ambas canções cumprem com aquilo que Zé Rodrix defendia em suas considerações sobre o que seria uma canção efetivamente popular. Não por acaso, ele mesmo afirmou em algumas entrevistas que a segunda fase de sua carreira solo foi a que mais lhe rendeu vendas e reconhecimento do público<sup>20</sup>. Obviamente, esse era (e ainda é!) um debate claramente indissolúvel, vez que atravessado por uma noção de "povo" em uma sociedade que, tardiamente e de forma bastante autoritária, desenvolveu-se em uma diversidade de classes, grupos e identidades incapazes de serem concomitantemente identificadas naquele ou em outro tipo de canção popular específico.

Talvez o interesse expresso por questões imediatas chegue ao seu auge com "Me deixa voltar" e "Melô da Abertura", ambas gravadas no ano de 1979. Na primeira, que foi registrada no EP "Faça de mim um objeto", tem-se uma metáfora em que os anseios políticos são projetados em uma narrativa de aparência romântica, de forma que o retorno à pessoa amada se confunde com outros desejos que extrapolam o controverso mundo das relações amorosas<sup>21</sup>. No caso, o pedido de volta que tematiza e orienta toda

---

<sup>20</sup> Entre alguns indícios dessa maior projeção artística, há uma série de matérias jornalísticas feitas entre os anos de 1976 e 1977 que listava os álbuns e canções de maior sucesso daquele período. Em matéria realizada pelo Jornal do Brasil, em 9 de outubro de 1976, o disco "Soy Latino Americano" aparece entre os cinco mais vendidos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Já em junho de 1977, o jornal O Globo apresentou um ranking das canções mais executadas nas rádios paulistas e cariocas, sendo "Soy Latino Americano" sendo nomeada como a oitava canção mais solicitada pelo público (SOUSA, 2020, p. 226).

<sup>21</sup> Um dos exemplos mais emblemáticos desse tipo de dubiedade ocorreu entre 1970 e 1971, quando Chico Buarque lançou a canção "Apesar de você" com a devida aprovação da censura. O sucesso da composição não só se provou em vendas de discos e execuções radiofônicas. Impressionadas com a composição, intérpretes ilustres como Clara Nunes e Elizeth Cardoso. O compacto com a gravação já alcançava a marca das cem mil cópias vendidas, até que o jornalista Sebastião Nery, em nota ao jornal "Tribuna da Imprensa", comentou que ele, seus amigos e familiares cantarolavam a canção de Chico como se fosse uma espécie de hino nacional. Em 7 de maio de 1971, o governo estabeleceu que a execução da faixa passaria a ser proibida. Houve o recolhimento das cópias do compacto nas lojas e a própria gravadora Philips fora invadida e mais cópias do disco foram completamente destruídas. Nesse meio tempo, enquanto Chico afirmava que o "você" da letra se refere a uma "mulher mandona, autoritária", os fãs e autoridades da época acreditavam ser uma referência ao governo do ditador Emílio



a balada serve ao retorno da normalidade democrática, que começava a se tornar uma possibilidade com o estabelecimento da Lei de Anistia e o consequente regresso dos brasileiros que se exilaram no auge das ações repressivas do Estado.

Entre outras partes - além do próprio refrão em que o pedido de volta é entoado de forma fervorosa - a canção sugere que o retorno para a intimidade do lar poderia ser projetado como um retorno ao próprio país, que é reconhecido como um lugar para onde os perseguidos pela ditadura também desejam regressar. Importante mencionar que esse tipo de estratégia criativa não esteve limitada a Zé Rodrix. Outros intérpretes e compositores, como Gilberto Gil ("Não chores mais"), Simone ("Eu tô voltando"), Marcus Vinicius ("Hora de voltar") e Elis Regina ("O bêbado e o equilibrista") estão entre os que também celebraram as esperanças reavivadas com o processo de abertura política.

Ainda que estivesse em consonância com a necessidade de cantar sobre tais mudanças, Zé Rodrix também expressava grande ceticismo ao perceber que a abertura política se desenhava nos horizontes políticos do país. E isso se revela em "Melô da abertura", na qual equipara essa transformação em curso com o gesto de abrir uma porta. Ele canta que "a porta" estava sendo aberta justamente por aqueles que foram responsáveis pelo seu próprio fechamento. Ao destacar essa característica própria do contexto brasileiro, Zé Rodrix toca num ponto do processo de redemocratização que ainda volta a ser recuperado nos dias atuais<sup>22</sup>.

O protagonismo dos militares é criticado por Rodrix, que se preocupa em lembrar que a chegada deste grupo ao poder se efetivou em 1964, por vários de seus apoiadores, como um processo transitório e de curta duração, mas que acabou impondo uma longa deterioração do ambiente democrático. Por tal razão, o compositor se

---

Garrastazu Médici (O GLOBO, 2021, Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/apesar-de-voce-o-hino-de-chico-buarque-que-ditadura-censurou-depois-levar-por-debaixo-das-pernas.html>).

<sup>22</sup> Para se exemplificar a atualidade desta questão, é significativo destacar que o atual governo mantém mais de seis mil militares em cargos civis (G1, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/17/governo-bolsonaro-tem-6157-militares-em-cargos-civis-diz-tcu.ghtml>)

preocupa em refrear o entusiasmo que poderia dominar alguns setores da sociedade civil à época ao fazer o seguinte alerta: “Falaram que não tem mais jeito/ Que a porta vai abrir/ Desculpa, meu irmão, mas eu não levo fé”.

Essa descrença de Zé Rodrix em relação ao conjunto de transformações empreendidas no fim da década de 1970 estabelecia um outro contraponto do compositor em relação à MPB, que foi tida à época como uma espécie de trilha sonora do processo de abertura (NAPOLITANO, 2004, p. 108). Se esta construção discursiva demarcava mais um distanciamento de Rodrix em relação à MPB, a incerteza declarada sobre a redemocratização ali elaborada seria um traço bastante recorrente entre as bandas de rock que despontaram no cenário musical na década seguinte<sup>23</sup>. A esse respeito, Hermano Vianna (1995) destaca que, num primeiro momento, as canções do rock oitentista brasileiro

(...)não pode ser rotulada de nacionalista ou patriótica. Elas [as bandas] montam um retrato pessimista, sem nenhuma sutileza, da nação(...) Ironia, desprezo, desencanto, horror: não existe qualquer elogio à pátria(...) Não existe motivo para orgulho, talvez só para consternação ou piedade(...) Outros compositores não mostram nenhum envolvimento com o desatino nacional. Alguns questionam o próprio conceito de identidade, até duvidando da existência de uma cara para o Brasil (VIANNA, 1995, p. 136-137)

Chegada a década seguinte, Rodrix ainda insistiria nesse tom de ceticismo e incerteza ao lançar, em 1981, um disco compacto que continha duas canções: "Seu Abelardo" e "Rock do Planalto". Na primeira, ele faz uma homenagem a Abelardo Barbosa, mais conhecido como o apresentador de TV "Chacrinha". Em ritmo de marchinha, a canção cria um cenário utópico sobre quais seriam as possíveis vantagens de se colocar aquele personagem carnavalesco e onírico no posto de presidente do Brasil. Pela via do humor, Rodrix reitera o seu ceticismo em relação às possibilidades de reconstruir eficazmente os pilares da política institucional brasileira.

---

<sup>23</sup> Entre algumas composições do rock oitentista que expõem essa consonância com o ceticismo de Zé Rodrix, cita-se as canções "Perplexo" dos Paralamas do Sucesso (1989), "Brasil" do Cazuza (1988), "Lugar nenhum" dos Titãs (1987), "Que país é este" da Legião Urbana (1987) e "Inútil" do Ultraje a Rigor (1985).

No outro lado desse compacto, há um flerte com o rock na gravação de "Rock do Planalto". Instrumentada e ritmada como um rock dançante, típico da década de 1950, cria-se uma história em que todas as pessoas, dos mais variados recantos do Brasil, estariam se dirigindo para o Planalto Central. Obviamente, esse deslocamento em massa faz menção ao centro de poder político nacional. O desejo de ver todas as pessoas do país ocupando aquele lugar funciona como uma antítese ao fato de que, até aquele momento, um pequeno grupo social dominava os destinos políticos do país. Além disso, cabe destacar que, entre 1980 e 1982, havia uma grande agitação em torno do retorno do sistema pluripartidário.

Nesse momento, a carreira de Zé Rodrix entra em uma fase bastante instável, chegando ao ponto de não mais se dedicar ao desenvolvimento de sua carreira solo. Entre as mais distintas motivações desta parada, ele traz duas justificativas que são reiteradas nas diversas entrevistas que concede. Em um plano mais íntimo, Rodrix afirma que a trágica morte de Elis Regina, ocorrida em janeiro de 1982, teria sido um golpe que o desmotivou a continuar compondo e gravando regularmente. Relembrando essa época, Rodrix declara: "A morte dela foi pra mim uma gota d'água muito forte. A impressão que eu tinha era que... quase que se tornava impossível fazer música num mundo onde ela não estava mais"<sup>24</sup>.

Por outro lado, ele também atribuiria essa desaceleração criativa a uma grande insatisfação com os próprios caminhos que o mercado fonográfico trilhava ao longo daquele período. Em entrevista dada à revista "Contigo!", ele expôs seu inconformismo ao dizer que:

Eu não tenho mais saco para gravar um disco, batalhar nas rádios e nas emissoras de televisão, porque não é o tipo de gente com quem gosto de lidar ou conversar. Não tenho mais necessidade de ascender socialmente(...) Durante todo esse tempo não houve nenhum enriquecimento espiritual. A carreira me deu muito pouco, porque não consegui conhecer dez pessoas que eu possa considerar como amigos (VAZ, 2017, p. 136)

---

<sup>24</sup> *Elis Regina, 20 anos de saudade*, Dimas Oliveira Júnior e Luis Felipe Harazim, Rede SESC/SENAC de Televisão, São Paulo, Brasil, 2002.

Nesse ponto, nota-se uma mescla de contradição e arrependimento por parte de Zé Rodrix naquela altura de sua carreira. Ao tecer críticas duras aos processos de organização do mercado fonográfico e de projeção artística, ele se volta contra uma adesão que havia explicitamente assumido à época do lançamento e divulgação do disco "Soy Latino Americano". Contudo, o afastamento de uma carreira musical regular não significou o rompimento com novas composições e gravações. Já no ano de 1983, Zé Rodrix passou a integrar a banda Joelho de Porco, que atuava desde os fins da década de 1970 e era capitaneada pelo vocalista Tico Terpins, sócio de Zé na produtora de som "A voz do Brasil" desde 1979.

Apesar dessa decisão ser contrária às declarações feitas pouco tempo antes, a inserção na banda foi tratada como uma experiência de natureza afetiva, fruto da amizade que ele desenvolveu com seu sócio. Além de se levar em consideração o laço afetivo, é de suma importância compreender que o estúdio deles prestou serviços para algumas bandas que despontavam naquele período. Conforme destaca Toninho Vaz,

o estúdio, de muito prestígio junto aos músicos, tinha mais de trinta metros quadrados e, com seus 16 canais disponíveis, atendia às necessidades técnicas da gravadora WEA, como Ira!, Ultraje a Rigor, Titãs e Magazine, que lá gravaram seus discos. Não demorou muito para Zé Rodrix se envolver com estes jovens. Logo ele produziria no seu próprio estúdio, o disco de lançamento de uma banda que faria história: Língua de Trapo (2017, p. 138)

Dessa maneira, Rodrix não chegou efetivamente a abandonar o mundo da canção popular e acabou se envolvendo como partícipe e testemunha do surgimento de diversas bandas que marcaram o fenômeno massivo do rock brasileiro da década de 1980. No caso do Joelho de Porco, essa participação no rock oitentista não resultou em um período de produção regular de discos, divulgação e a realização de uma agenda regular de shows. E isso se percebe no grande intervalo de tempo que marcou a gravação dos dois únicos álbuns da banda durante esse período, sendo um feito em 1983 ("Saqueando a cidade") e outro em 1988 ("18 anos sem sucesso").

Se por um lado isso pode ser visto como prova de um relativo abandono de Rodrix pela carreira musical mais séria e regular, é interessante perceber como o Joelho



de Porco foi responsável por um retorno de Zé Rodrix ao universo do rock e a um projeto musical prestigiado por vários grupos musicais que despontaram dali em diante. Entre os elogiadores, destaca-se a fala do músico e apresentador Luiz Thunderbird, que se referia à banda como "o que havia de interessante no universo do punk rock brasileiro" (VAZ, 2017, p. 148).

É curioso perceber que, em plena década de 1980, Rodrix acabaria sendo relacionado com a insurgência de um novo subgênero do rock bastante diferente de todas as outras experiências musicais que ele teve até então. Assim, cabe empreender uma investigação específica sobre o surgimento do Joelho de Porco, que engloba a trajetória musical de Zé Rodrix, mas também extrapola esse recorte em aspectos de ordem temporal, musical e biográfico<sup>25</sup>. Apesar da demanda, pode-se ver que a carreira musical de Zé Rodrix não começa junto ao aparecimento do rock no Brasil, mas tem idas e vindas que revelam a importância que esse gênero musical teve em vários momentos da vida de Zé e vice-versa.

Apesar dessas produções de natureza muito pontual, o engajamento de Zé Rodrix com o mundo dos álbuns, das turnês, dos clips e dos shows foi se tornando bastante reduzido. Conforme já mencionado, Rodrix acabou se dedicando majoritariamente à produção de *jingles* para as mais diversas campanhas publicitárias. Algumas dessas composições, inclusive, tornaram-se bastante conhecidas e muito vivas na memória afetiva de muitas pessoas. Entre os "hits publicitários" de Rodrix, destacam-se as campanhas para a Chevrolet, Lojas Marisa, Lojas Pernambucanas, Fininvest e Mc Donald's. Para Rodrix, a dedicação aos jingles não deixava de ser uma expressão do seu inconformismo em relação ao mercado da música, pois acreditava que ser pago para compor uma canção sob encomenda era "mais honesto" que assumir uma personagem em função da busca de algum reconhecimento artístico (VAZ, 2017, p. 136).

---

<sup>25</sup> Um primeiro material disponível sobre a trajetória da banda pode ser acessado no documentário "Meu tio e o Joelho de Porco" (2017), produzido e dirigido por Rafael Terpins.

Esse distanciamento só viria a se interromper duas décadas mais tarde, quando o festival de música "Rock in Rio" arquitetou um tributo aos trinta anos da formação do trio Sá, Rodrix e Guarabyra. O retorno aos palcos e a boa resposta do público foram fundamentais para que o trio voltasse à ativa, gravando primeiramente um disco ao vivo e, em 2009, um disco de estúdio. O retorno, que poderia ter rendido ainda mais composições, acabou sendo tragicamente encerrado quando, em 21 de maio daquele mesmo ano, Zé Rodrix fora vítima de um infarto fulminante. Apesar da sua partida, fica a memória de que esse irrequieto cantor e compositor esteve presente em momentos de grande agitação da música popular. Seja na canção de protesto, no rock rural, na canção latina ou no deboche punk, Rodrix foi um nome que não se privou de trilhar os mais diversos caminhos do universo cancional.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao transitar pelos diferentes momentos que marcam a carreira de Zé Rodrix, fica evidente a influência do processo de expansão do mercado fonográfico como pilar fundamental para que se possa compreender tantas fases e possibilidades artísticas experimentadas ao longo do tempo. A participação nos festivais das décadas de 1960 e 1970, a formação de uma banda de apoio para nomes prestigiados da MPB, a criação de um subgênero musical que dialogava com os discursos contraculturais, o trabalho com a composição de jingles, a composição e produção de trilhas sonoras para filmes e musicais, o investimento na carreira solo, a guinada proposta ao se dizer latino americano e o deboche proposto numa banda posteriormente cultuada por punks são provas suficientes da complexidade que envolve os caminhos de José Rodrigues Trindade.

Mesmo que possa ser pejorativamente taxado como um artista errático e contraditório, a obra construída por Zé Rodrix é um meio pelo qual se pode ver como o discurso romântico se constitui enquanto uma estrutura de sentimento que se elabora das mais variadas formas. Afinal, a canção de protesto se coloca como uma expressão de desencontro com a experiência política autoritária que pretendia impor ordem ao

conturbado ambiente político do período ditatorial. Na mesma medida, o clamor pelas imagens interioranas e a recusa pela vida urbana também aparecem como a demanda por um retorno às experiências pré-modernas que se mostravam distantes daquele país que iria se modernizar por meio da extinção das liberdades.

Por outro lado, os afastamentos e mudanças observados no desenvolvimento de sua carreira solo são também de suma importância para compreender que essa estrutura de sentimento romântica não se cristaliza ao longo do tempo. Conforme salientou o próprio Raymond Williams em diferentes momentos de sua produção intelectual, as estruturas de sentimento são experiências sociais "em solução" e, por tal motivo, nem aparecem em todas as manifestações artísticas de uma mesma época e nem mesmo poderão se apresentar do mesmo modo entre as obras que são reconhecidas sob a influência dessa estrutura de sentimento (1979, p.136).

Além disso, também assinala-se que essas estruturas de sentimento também não serão estáveis no desenrolar de uma carreira artística em específico. No caso do romantismo, cabe recuperar que ele é reconhecido por Löwy e Sayre (2015, p.19) como uma forma fabulosamente contraditória de se interpretar o mundo, podendo vir a ser simultaneamente ou alternadamente "revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual".

Deste modo, as diversas fases que compõem a carreira de Zé Rodrix podem ser vistas como um traço muito forte do romantismo enquanto estrutura de sentimento. A crítica exortativa da música de protesto, a homenagem a Jimi Hendrix em seu nome artístico, a breve estadia em uma banda de sons imaginários, a demanda por uma casa onde possa compor rocks rurais, a invenção de um cantor latino crítico e dançante ou as despreziosas "joelhadas" entre amigos desiludidos com o sucesso musical são todos integrantes deste traço fundamental que explica muito dos rocks feitos por Rodrix. Mesmo quando não tinham muito a ver com rock, mesmo quando estavam muito longe de serem rurais.

## REFERÊNCIAS

DUNN, Christopher. **Contracultura**: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

LAFER, Carlos. Antagonismo político e os "anos dourados". In: BACHA, Edmar...[et al.] (org.). **130 anos**: em busca da República. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais** – Uma Parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MILANI, Vanessa Pironato. She`s Leaving Home: o processo de feminilização nas canções do Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário**. 2011, 280f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2004.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

PERONE, James E. **Music of Counterculture Era**. Westport: Greenwood Press, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução**: do CPC à Era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso**: do nacional-popular à mundialização. 2014, 407f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2014.



SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves (orgs.). **O Brasil Republicano, 4 – O tempo do regime autoritário**: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 219. p. 313-356.

SOUSA, Inara Bezerra Ferreira. **O jornal Movimento**: a experiência na luta democrática. 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Uma estrutura de sentimento em tempos autoritários**: o romantismo no cancionário de Zé Rodrix. 2020, 303f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca. 2020.

VAZ, Toninho. **O fabuloso Zé Rodrix**. São Paulo: Olhares, 2017.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. **A política e as letras**: entrevistas da New Left Review. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

**Recebido em 27 de julho de 2021.**

**Aprovado em 04 de novembro de 2021.**